

**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: A0197C7E-1CDF-4A25-990F-B1B8817EDDD3  
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

**Передвижная выставка 1871  
года**  
(Художественная критика)



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

# Содержание

I.....	.0005
II.....	.0024
Комментарии.....	.0042

**В. В. Стасов**

**Передвижная выставка 1871  
года**

Самая большая художественная новость в настоящее время в Петербурге — передвижная выставка. С какой стороны на нее ни посмотришь, везде она является чем-то особенным и небывалым: и первоначальная мысль, и цель, и дружное усилие самих художников, которым никто извне не задавал тона, и изумительное собрание превосходных произведений, в числе которых блещет несколько звезд первоклассной величины, — все это не слыхано и не видано, все это новизна поразительная.

Кому еще недавно могло притти в голову, что настанут — и настанут даже очень скоро — такие времена, когда русские художники не захотят более ограничиваться одним личным своим делом, не захотят более сидеть только по своим мастерским, вынося оттуда по временам картины и статуи, чтобы их продать, и потом снова запираясь в мастерские, — далекие для света, глухие ко всему, что в нем творится, и не знающие, как в нем бьется жизнь; что они, эти художники, кото-

рых всякий представлял себе беззаботными гуляками, наивными ребятами, знавшими только «божественного Рафаэля» и будущего покупателя, занятыми только гипсовым Геркулесом и своею картиной, или туманными разглагольствованиями с товарищем об «идеале» и «искусстве», — что они вдруг бросят свои художественные норы и захотят окунуться в океан действительной жизни, примкнуть к его порывам и стремлениям, задумаются о прочих людях, своих товарищах! Не раз, правда, приходило это иным в голову, и мы сами, пишущие эти строки, не раз призывали к этому наших художников, пробовали наметить им их задачу; но никто, конечно, не думал, что так скоро художники откликнутся на призыв и, кроме палитры и резца, возьмут еще и общее, и свое собственное дело в руки.

Всего важнее нам кажется именно последнее — решимость художников соединиться, образовать свою собственную среду и массу, с твердо сознаваемою целью и горячим желанием не только делать красивые картины и статуи, потому что за них платят деньги, но и создавать этими картинами и статуями что-

то значительное и важное для ума и чувства людского. При таком настроении художники начинают думать уже не только о покупателях, но и о народе; не только о рублях, но и о тех, кто прильнет сердцем к их созданиям и станет ими жить.

Два года тому назад, в 1869 году, возникла впервые мысль о передвижных художественных выставках, т. е. таких, выставках, которые не ограничивались бы только двумя большими русскими городами — Петербургом и Москвой, но переносились бы из одного города в другой. В самом деле, что может быть проще той мысли, что не в одном же только Петербурге и Москве живут люди, что и в других местах есть тоже много субъектов, способных понимать и любоваться на то, что чудесно, и что пора именно об них-то и подумать, потому что сотни, тысячи верст расстояния и сотни и тысячи всяких недостатков и невозможностей отделяют их, ничего не видящих и всего лишенных, от нас, утопающих в удобствах и наслаждениях всякого сорта. Первый заговорил об этом в Москве живописец Мясоедов; скоро к нему присоединился

другой живописец, с громко прославленным уже именем — Перов; но долго предприятие их не могло сдвинуться с места. Они было обратились к петербургской Артели художников; но та, занятая своими делами, как-то равнодушно взглянула на необычайную затею и, к своему стыду, осталась в стороне от нового полезного дела; оно совершилось помимо нее. Между тем разные Петербургские и московские художники мало-помалу примкнули к предприятию; составлен и утвержден был проект Товарищества передвижных художественных выставок, и вот теперь мы присутствуем при начале его деятельности. На днях открылась первая выставка этого Товарищества в залах Академии художеств, потому что, надо сказать к чести Академии, она не ревновала нового предприятия, уразумела, что тут нет никакой вражды или подрыва ей, ничего идущего против всех ее же стремлений и начинаний, и что надо изо всех сил помогать людям, которые хотят делать новое, хорошее дело. После Петербурга передвижная выставка скоро появится в Москве, Киеве, Одессе и других городах, возбуждая, конечно,

повсюду одинаковую благодарность и сочувствие. Что она будет производиться не ради одних денег, а ради других, более глубоких побуждений, доказывается всего лучше тем, что уже теперь, в первые дни, большинство картин куплено; значит, если речь шла только о барыше, то дело уже и теперь в шляпе и не стоило бы более хлопотать о дальнейшем. Но, веря в успех предприятия и находя все подробности его устава удовлетворительными, мы все-таки считаем нужным указать на то, что Товариществу непременно следовало бы включить в свой устав один параграф, на наши глаза неизбежный. Мы хотели бы видеть там параграф, что в каждом русском городе, где будет выставка Товарищества, по крайней мере хоть в продолжение нескольких дней, хоть двух, хоть трех, впуск должен быть даровой. Это необходимо. Пусть сообразят сами наши художники, сколько есть бедных людей, которым и один гривенник заплатить трудно, а между тем поэтического и художественного чувства в них наверное не меньше, чем у тех, кто подъедет к выставке на тысячных рысаках и даже за дорогие деньги купит

картину. Сколько в числе провинциальных бедняков может встретиться людей, у которых на передвижной выставке в первый раз блеснет художественное чувство и загорится сознание: и я, дескать, буду художником! Много раз, в продолжение многих лет, мы наминали Академии художеств о даровом впуске на ее выставки, уверенные, что это даже ее долг, обязанность, — но голос наш остался голосом вопиющего в пустыне. Надеемся, что Товарищество передвижных выставок послушается указания, совершенно родственного с симпатичными и заботливыми об общем благе мыслями его устава. Мы даже не сомневаемся в том, что члены-товарищи скажут нам: «Мы совершенно с вами согласны, и у нас даже положено, чтоб в самом деле так и было; только это не введено в устав». Но мы ответим: «Нет, господа, этого мало; мы именно от вас надеемся, мы от вас требуем, чтоб полезное постановление, которому — мы в этом не сомневаемся — каждый из вас сочувствует до глубины души, было поставлено в самом начале полезного вашего предприятия, прочно и несокрушимо; чтоб оно не зависело

уже от общих собраний, прений и протоколов, наконец, даже от приходящих и уходящих в Товарищество личностей. Пусть в уставе стоит, что вы хотите, что вы намерены делать пользу не только русской публике, но и русскому народу, что вы хотите помогать своими славными, благородными произведениями тысячам неведомых, сокрытых покуда в недрах его талантов».

Теперь обратимся к самой выставке, так как нам, петербуржцам, выпала доля первым видеть первую выставку Товарищества.

Выставка поразительна не по одному только прекрасному своему намерению — она тоже поразительна и по прекрасному осуществлению его. Почему? — Потому что теперешнее поколение художников другое. Это люди с таким же талантом, что и прежде, но только голова у них другая. Еще как недавно Гоголь чертил гениальною своею кистью портрет современного ему русского художника, и портрет был, без сомнения, похож, как все портреты, выходявшие из рук великого писателя. Но как все с тех пор переменилось, как нынешние уже не похожи на тогдашних! Помните

художника Пискарева, помните художника Черткова, помните художника, сделавшегося монахом Григорием? Как все это кануло в вечность, чтобы никогда более не возвращаться! Детская, беспредельная наивность, доходящая до глупости, куриная слепота к окружающей действительности, отсутствие всяких, сколько-нибудь серьезных интересов, завиральная, под именем поэзии, бесплодная мечтательность — все, что прежде могло ставиться в заслугу и отличие прежнему художнику, — как все это далеко от нынешнего, как оно бы делало его смешным и жалким!

Перед нами теперь другая порода, здоровая и мыслящая, бросившая в сторону побрякушки и праздные забавы художеством, озирающая то, что кругом нее стоит и совершается, устремившая, наконец, серьезные свои очи в историю, чтоб оттуда черпать не одну только политическую шелуху, но глубокие черты старой жизни, или же рисующая на своем холсте те характеры, типы и события ежедневной жизни, которые первый научил видеть и создавать Гоголь.

Но еще одною яркою особенностью новой

выставки является то, что здесь перед нами целая масса профессоров, работающих и идущих вперед. Читатели наши припомнят, мы надеемся, как часто нам приходилось жаловаться, указывая на нестерпимую медвежью спячку многих русских художников с самых тех пор, как они достигнут высшего художественного чина. Прощай тогда работа, занятия, стремление что-нибудь узнать, подвигнуться вперед! Наши профессора нередко — какие-то чудные антиподы западных. Те весь век хлопчут, роются, читают, выписывают книги, глядят, думают, сравнивают, горят мыслью, создают новые начинания, точно будто бы они до сих пор коллежские регистраторы по художественной части. У нас — совсем иначе: чин написан на лице и на всей жизни профессора, и из книг он помнит, с грехом пополам, разве то, что видел, будучи двадцати лет; ни до чего нового, горячего, несущегося вперед или роющегося вглубь ему давным-давно нет уже дела. Какие же тут создания, какое художество может выйти из рук живых мертвецов, только лежащих шлагбаумами поперек дороги!

Этого больше не хочет новое поколение художников, сплотившееся в Товарищество. Они сказали себе: только тот художник, только тот достоин быть членом нашего нового братства, кто работает, кто постоянно работает, кто не хочет знать, что такое отдых, проклятая лень и карты, кто всякий день просыпается с мыслью о работе, кто всякий день двигает вперед и понятие, и умение свое. И оттого тот, кто не работает, кто желает быть художественным чиновником, кто намерен не приносить ничего нового в Товарищество, тем самым тотчас сам себя исключает из его среды, перестает быть его членом.

Между всеми теми, чьи картины появились нынче на выставке, выше всех стоят: петербургский профессор г. Ге и московский — г. Перов. Оба уже давно известны у нас, обоих уже давно считают славою русского искусства, но никогда еще они не создавали произведений, равных тем, какие создали теперь, не взирая на свой профессорский чин. Талант их только теперь достиг высшего своего полета и зрелости. Теперь, даже раньше чем любоваться на удивительные их произведения, у

нас в голове носится мысль: только бы и эти двое не остановились, как столь многие другие! Только бы они продолжали, не останавливаясь и не уменьшая могучего своего разбега, только бы они не опочили на лаврах и не разжидились! Кто пришел в полную свою силу и у кого сила эта велика — иди вперед, на всех парах, несись на новые завоевания, на новые открытия.

Картина г. Ге представляет сцену из жизни Петра I: он допрашивает в Петергофе, в маленьком дворце своем Монплезире, сына своего, царевича Алексея, вороченного из бегства его в Австрию и Неаполь. Грозный царь, уже начинающий сесть, сидит у стола, на котором лежат письма, уличающие царевича в его интригах и изменнических сношениях. Перед ним стоит сын его, притворно или искренно кающийся, — длинный и тощий, настоящая фигура тупого, узкоголового дьячка, — несмотря на его черный бархатный богатый наряд. Отец и сын одни, — никого больше в этой низкой комнате, с холодным мраморным полом и голландскими картинами по стенам. Но какая драма тут совершается!

Точно две крайние противоположности людские сошлись с разных концов мира. Один — это сама энергия, непреклонная и могучая воля, великан-красавец в Преображенском кафтане и высоких военных сапогах — весь волнующийся и поворотивший свою чудесную, разгоревшуюся голову к этому сыну, этому неразумному, этому врагу, вздумавшему стать ему на дороге. Гнев, упрек, презрение — все тут горит во взгляде у него, и под этим взглядом словно поникла и упала бесцветная голова молодого преступника, не смеющего глядеть прямо на грозного судию. Он ничтожен, он презренен, он гадок в своей бледности и старообрядческой трусости. Как все это написано, как все это представлено — нельзя довольно надивиться. Еще ни одна из прежних картин г. Ге не носила такой печати зрелости и мастерства, как эта. Сила и колоритность письма даже в таких мелочах, как, например, разноцветный ковер на столе, простота и необыкновенная правда каждой подробности, начиная от головы Петра — истинного *chef d'oeuvre*'а в каждом штрихе и до его пыльных сапогов и кафтана, делают эту

картину одною из русских драгоценностей, наравне с лучшими историческими картинами нового западного искусства. «Кромвель», или «Елизавета английская», или «Жанна Грей» Делароша — не выше этой картины.

Посетители передвижной выставки прочитают на картине г. Ге лаконическую надпись: Продано. Мы думаем, что кстати будет сказать здесь, кому принадлежит новая наша чудесная картина. Она куплена г. Третьяковым тогда еще, когда не успели засохнуть последние штрихи кисти, когда автор еще не совсем расстался с нею. Г-н Третьяков — это один из самых злых врагов Петербурга, потому что он в первую же минуту покупает и увозит к себе в Москву, в превосходную свою галерею русского художества, все, что только появится у нас примечательного; но в то же время он один из тех людей, имя которых никогда не позабудется в истории нашего искусства, потому что он ценит и любит его, как навряд ли многие, и в короткие годы составил, на громадные свои средства, такую галерею новой русской живописи и скульптуры, какой нигде и ни у кого больше нет, даже в Академии и в

Эрмитаже, где как-то, за Рафаэлями и Гвидо-Рени, совсем забыли про то, что и у русских могут быть нынче таланты на что-нибудь похожие. Итак, чего не делают большие общественные учреждения, то поднял на плечи частный человек — и выполняет со страстью, с жаром, с увлечением, и — что всего удивительнее — с толком. В его коллекции, говорят, нет картин слабых, плохих, но, чтобы разбирать таким образом, нужны вкус, знание. Сверх того, никто столько не хлопотал и не заботился о личности и нуждах русских художников, как г. Третьяков. Нынче в нашей Публичной библиотеке есть одна почетная зала — зала купца Ларина; может быть, когда-нибудь в московском публичном музее будет красоваться не менее дорогая каждому русскому зала — зала купца Третьякова. Не все же русские купцы равнодушны к высшим интересам знания и искусства. Авось, скоро и между ними явятся последователи и подражатели г. Третьякову. Пример, говорят, заразителен. Из числа купленных картин нынешней передвижной выставки почти все лучшие принадлежат тому же г.

Третьякову.

Возвратимся, однакоже, еще раз к картине г. Ге. Мы старались высказать, как она кажется нам важна и примечательна, как много мы видим в ней таланта и успеха. Но, тем не менее, мы считали бы неуместным, если б умолчали здесь о том, с чем не можем согласиться в этой картине и что в ней кажется нам, до некоторой степени, неудовлетворительным.

Это — самый взгляд художника на его сюжет, на его задачу. Нам кажется, что г. Ге посмотрел на отношение Петра I к его сыну — только глазами первого, а этого еще мало. Есть еще взгляд истории, есть взгляд потомства, который должен и может быть справедлив и которого не должны подкупать никакие ореолы, никакие славы. Что Петр I был великий, гениальный человек — в этом никто не сомневается; но это еще не резон, чтоб варварски, деспотически поступать с своим собственным сыном и, наконец, чтоб велеть задушить его, после пыток, подушками в каземате (как рассказывает г. Устрялов в своем VI томе). Царевич Алексей был ничтожный, ограниченный человек, охотник до всего ста-

ринного, невоздержанный, не понимавший великих зачинаний своего отца и, может быть, старавшийся по-своему противодействовать им. Но что такое было это противодействие? Это была соломинка, брошенная поперек дороги грозно шагающего льва. Она ничего не могла сделать, она была ничтожна и бессильна. В чем упрекал Петр I своего сына, чего хотел он с него? Он упрекал его в слабости, в недостатке энергии, в нелюбви к занятиям; но чем же несчастный Алексей был виноват, что таким родился? Как же мог он себя переродить? — Чего хотел Петр от своего сына? — Чтоб он сделался таким же, как он сам, вторым Петром. «Да я не могу, да я не хочу, — со слезами отвечал бедный Алексей, — возьмите вы от меня корону, я не на то родился, чтоб нести тяжесть ее; она не интересна мне, дайте мне покой, оставьте меня жить по-моему, вдали ото всего, была бы только подле меня моя Афросиньюшка и мог бы я быть подалее от войны, от солдат, от всего этого чуждого мне величия и власти». Но нет, Петр ничего не хотел слушать и, подстрекаемый Екатериной и Меншиковым, продолжал все

больше и больше преследовать несчастного ограниченного своего сына, наконец, вынудил его, своими жестокостями, даже бежать, потом воротил в Россию такими обещаниями помилования, которых затем не исполнил... Как нам тут быть на стороне Петра? Даром, что он великий человек, даром, что Россия ему всем обязана, а все-таки дело с Алексеем — одно из тех дел, от которых история с ужасом отвращает свои глаза. Мы понимаем, что свидание отца с сыном может послужить сюжетом картины; но оно должно быть взято глубже, чем на этот раз случилось. Не только царевич Алексей, но и сам Петр являются тут глубоко трагическими личностями. Тут перед нами два человека, из которых один другого не понимает, один ничего не понимает в натуре другого, и оба хотят, всякий по-своему, переделать дело. Один хочет покоя и бездействия, другой — беспредельной энергии и деятельности. Пусть бы каждый при своем и оставался, или пусть бы, по крайней мере, каждый только требовал, чтоб другой не мешался в его дело! Так нет, понадобилось преследование и смерть... Мы не отрицаем, чтоб

этого не было на свете, чтоб этого никогда не случилось. Но делать из этого апофеозу силы, представлять торжествующую силу точно будто бы жертвой, потому что ее не понимает и не сочувствует ей тот, кто ни понимать, ни сочувствовать не может, — по-нашему, это не верно, это не отвечает требованиям художества.

Еще раз повторяем: сцена Петра с сыном могла быть взята сюжетом для картины, но иначе. Впрочем, если б даже стать на точку зрения самого Петра, то и тут есть что-то, в чем бы мы упрекнули живописца. Петр был не такой человек, чтоб довольствоваться негодованием, упреками, горькими и благородными размышлениями. У него мысль была тотчас же и делом, а нрав его был жесток. Значит, на допросе сына он был либо формален и равнодушен, либо гневен и грозен до бешенства. Средняя же нота, приданная ему живописцем, по нашему мнению, вовсе не соответствует его натуре и характеру.

Все это мы говорим по поводу картины г. Ге потому, что глубоко ценим талант этого художника и его превосходную (во всех других

отношениях) картину, и желали бы, чтоб будущие его произведения не давали никому повода к замечаниям и этого рода.

Общая статистика передвижной выставки следующая. Всех картин и рисунков — сорок шесть; из них прислано: семью московскими художниками — шестнадцать; восемью петербургскими художниками — тридцать. Систематически же разделяются эти произведения так: пейзажей и видов — двадцать четыре; портретов — двенадцать; сочинений на сюжеты из жизни — десять. Из сорока шести картин и рисунков до начала выставки куплено уже двадцать. Сверх того, одно скульптурное произведение. По части архитектуры — ничего. Все эти цифры очень любопытны, и выводы из них, указывающие на современное у нас художественное настроение и запросы, представляются сами собой, а потому особенно распространяться о них нечего.

Но мы остановим внимание читателя только на двух наиважнейших пунктах. Первый — тот, что, несмотря на едва полусотенный состав выставки, она важнее и интереснее многих других, состоявших бывало, в

прежние времена, из сотен и, пожалуй, тысяч номеров. Здесь нет того сора и хлама, каким по большей части бывають раздуты выставки до цифр очень почтенных. Здесь все только вещи или действительно отличные, или хорошие, или, на самый худой конец, — недурные и удовлетворительные. Экзамен своего же брата-товарища — самый строгий и нелицеприятный; от него никуда не спрячешься, от него ничем не отвертишься. Это не то, что суд высших, начальства: те и смотрят подчас мельком, тем подчас и дела нет до молодых, идущих в гору сил; на иное и хорошее не обратят полного внимания, иное и плоховатое проскочит в честь. Примером могут служить большие парижские выставки последних лет, да еще с приглашенными присяжными: сколько бывало на их суды протестов и жалоб! Между товарищами-работниками совсем другие счеты: тут все выведут наружу, все докопаются и заметят, все потребуют на справку — и общее направление, и успех или отставание, и все старые работы, и то, куда теперь клонится путь. Вот на этот суд — жалоб не слыхано.

Другой пункт тот, что не надо воображать себе, будто, если на выставке явилось московских художников и произведений меньше против петербургских, то, значит, Москва уступает по художеству Петербургу. Нет, это было бы в высшей степени не верно. Москва поднялась теперь по живописи так высоко, как еще никогда, и заключает такую группу примечательных художников, с которою только что в пору приходит бороться нашей петербургской. Новизна задач, сила, глубокая народность, поразительная жизненность, полное отсутствие прежней художественной лжи, талантливость, бьющая ключом, — все там есть.

И, чтобы начать с лучшего, с самого первого москвича — по художеству — перед нами, на нынешней выставке, целых пять капитальных картин г. Перова: три портрета и два сюжета из жизни. Разумеется, последние нам гораздо важнее; с них мы и начнем, про нихто мы прежде всего и скажем, что, за исключением разве только одного «Птицелова», известного теперь наверное всей России, г. Перов ни в одной картине своей не возвышался

прежде до такой гоголевской силы, правды и юмора. Мы считаем, что его «Привал охотников» — высшая из всех картин, до сих пор им написанных, как и по размерам своим это самая большая между ними. Мы думаем, что этот враль-охотник, рассказывающий с азартом, с искренним одушевлением, растопырив пальцы и вытаращив глаза, какие-то чудные свои похождения, неслыханные и невиданные небывальщины, — талантливейший pendant к гоголевскому Ноздреву, между тем как хохочущий про себя, почесывающий ухо крестьянин-охотник, только что не говорящий: «Ах, батюшки! что только этот человек городит!», и маменькин золотушный сынок, в охотничьем дубленом тулупчике, с истасканным уже лицом, и от внимания забывший поднести огонь спичечницы, чтоб зажечь себе папироску, — все это до того верно и правдиво, что картина перестает быть картиной. Будто из окна видишь этих трех человек, совершенно разнокалиберных, но проводящих дружеские дни вместе, эту осеннюю поляну, на которой желтые копны скошенной соломы торчат словно небритая громадная боро-

да. И тут-то уселась и улеглась компания, среди разбросанных ружей и патронташей, помятого рожка, нюхающей в стороне собаки, початых съестных припасов. Рожа хохочущего мужика, немножко подмигивающего и скалящего белые зубы, вырезывается по самой середине картины из-под смятого и дырявого гречневика, сдвинувшегося у него на лбу в сторону. Ровню этой картине по художественной работе вы найдете в испанских галереях между картинами, например, Веласкеса или Мурильо (особливо первого), но, при всей натуральности и самой простой правде, вы не найдете в них того юмора, который мог бы там быть при их направлении и задачах: ведь Сервантес был такой же предшественник испанских реальных живописцев, как Гоголь — наших. Истинно национальные художественные школы всегда идут тотчас же по пятам за литературой, более возмужалой и потому раньше их починающей дороги. Об одном только можно жалеть: краски г. Перова все продолжают быть жестковаты.

Другая картина — навряд ли много уступит той первой, великолепной, и, на наши

глаза, стоит на одной степени с «Птицеловом» (кажется, даже один и тот же натурщик служил для обеих картин). Вообразите себе человека пожилого, отяжелевшего где-то в глуши, багрового и седого; он стоит над водой, под навесом широкой, старой своей соломенной шляпы; он взялся за оба колена, наклонился вперед среди торчащих повсюду около него, по земле, спущенных в воду удочек, и вся душа его глядит, сквозь огромные круглые очки на носу, в струи, где разрешается этот первый в мире вопрос: «Клюет или не клюет?» Этот старик, с подбородком как щетка, такой же энтузиаст своего дела, как прошлогодний птицелов; они ничего больше в мире не знают, кроме своих птиц и рыб, попробуйте только тронуть их, помешать им — тогда вы узнаете, что такое значит задеть человека в том, чего выше нет на свете, после чего мир кончается. У нас в литературе есть один *chef d'oeuvre*, совершенно равняющийся этим двум картинам, — это «Рассказ о соловьях» Тургенева.

Из числа трех портретов, присланных на выставку г. Перовым, два (г-жи Тимашевой и

г. Степанова) хороши; но поколенный портрет Островского, в русском тулупчике, — один из совершеннейших, произведенных русскою школою, так точно, как между тремя нынешними портретами, выставленными г. Ге, два недурны, но третий — брата известного итальянского доктора Шифа (писан во Флоренции, в 1867 году — это старейшая картина на всей выставке) — третий этот портрет, всего только грудной, так превосходен, что ему надо пожелать поскорее попасть в какую-нибудь большую общественную коллекцию.

Когда речь пошла о портретах, разумеется, каждый сейчас же спрашивает: «А что же Крамской, где же Крамской? Ведь нынче его портреты знамениты и великолепны — неужели их нет на нынешней выставке?» — Есть, есть, конечно, есть: еще бы не быть тут его произведениям, когда он один из самых неутомимых и талантливых русских живописцев и, вместе с проф. Ге, был истинною душою петербургского отдела Товарищества передвижных выставок. Его картин на выставке несколько. Во-первых, три портрета петербургских художников: скульптора Антоколь-

ского и пейзажистов Васильева и барона М. К. Клодта. Все три портрета — первоклассные и исполнены совершенно оригинальным образом, масляными красками, но в один тон — коричневый, очень приятного и теплого оттенка. Портрет Антокольского имеет что-то монументальное — так удивительно сгруппировались застегнутый сюртук и накинутый на плечи плед и, над ними, строгая, серьезная, талантливо глядящая голова. Поколенный же портрет пейзажиста Васильева просто поразителен по необыкновенной непринужденности позы и по юношескому, беззаветному, светлому выражению, веющему из всего лица. Очень хороши также и большой портрет, масляными красками, графа Литке и этюд «голова мужика». Но как собственное создание, все внимание обращает на себя картина г. Крамского: «Сцена из Майской ночи Гоголя». Помните там «пруд, угрюмо обставленный темным кленовым лесом и оплакиваемый вербами, потопившими в нем жалобные свои ветви... Возле леса, на горе, дремал с закрытыми ставнями старый деревянный дом; мох и дикая трава покрывали его кры-

шу; кудрявые яблони разрослись перед его окнами; лес, обнимая свою тенью, бросал на него дикую мрачность, ореховая роща стлалась у подножия его и скатывалась к пруду». Вот эту-то глушь малороссийскую, мрачную и печальную, нарисовал у себя на холсте г. Крамской и сверху бросил на все зеленоватые снопы светящейся бледной луны. В этих лучах, среди нависшей всюду и разостлавшейся по всем направлениям дикой зелени, бродят, сидят, там и сям, тени утопленниц, они носят свое горе, они объаты старым страданием, иные ломают себе руки в отчаянии. Глушь, запустение, неиссякаемое горе — все слилось в поэтическую, чудно мерцающую картину с серебряными отблесками. Только утопленницы не совсем малороссиянки.

Воротившийся, наконец, из долгих своих гостин в Париже г. Гун выставил целых пять картин и рисунков. Между ними нет значительных композиций, но все, что тут есть налицо, отличается, как все у г. Гуна, замечательною, почти французскою элегантною, вкусом и необыкновенным мастерством исполнения. Лучше всего — этюд головы стари-

ка в старом французском солдатском шлеме, быть может, времен Варфоломеевской ночи, и улица в нормандской деревушке.

Воротимся, однако, опять в Москву, к товарищам Перова.

В последние годы немало было жалоб на то, что после блестящей первой своей картины «Гостиный двор в Москве», разом сделавшей имя его известным, г. Прянишников вдруг остановился и даже как будто вовсе сошел со сцены. Долго ничего не выходило от него, ничего, стоящего внимания: прошлогодние «Калеки перехожие» были вещью только что посредственною. Иные начинали побаиваться за будущность и этого талантливоего человека, но вдруг — нынешняя выставка, и г. Прянишников является на ней опять с блеском. Его картин две: «Погорелые» и «Порожняки». Первая — вещь красивая, милая, но не многим дальше пошла против «Калек»: ничая молодая баба, красивая, румяная, круглолицая, идет прямо на зрителя, с ребенком, завернутым в полу тулупа; и она, и ее ребятишки, по сторонам, протягивают руку, глаза их в слезах, ни лицо, ни голос, кажется, еще не

привыкли просить и надоедать — они все еще новички; кругом зима и снег, нахлобучивший деревья. Но, несмотря на удачное выражение и красоту целого, ничего особенного в этой картинке нет. Другое дело — «Порожняки». Опять зима, опять снег, но только где-то далеко, за городом, только по сторонам мелькают тощие, голые березки. И вот тут-то, заворачивая по дороге в сторону, тянется маленькой рысцей шесть пустых розвальней — это они спустили товар в городе и возвращаются домой. Извозчики сидят на дне саней, у самой земли, от холоду уткнувшись в поднятые воротники своих сермяг и тулупов; осунувшиеся лопатки и ребра деревенских лошадей торчат из кожи; мохнатая хозяйская собака на бегу роется передними лапами в сугробе снега, кругом по белому полю прыгают и чешут носы вороны; и вот на последних розвальнях, у самого глаза зрителя, сидит, свернувшись калачиком, прозяблый семинарист, с пачкой книжек, перевязанных веревочкой, и еле-еле сам прикрытый пальтишком и с обмотанным около шеи шарфом. Это он на рождество или на масленую домой

едет, пристегнувшись к «оказии». Ему холодно, потухшие над латынью глаза вяло смотрят — кажется, он ни про что больше не думает, как только: «Ах, поскорей бы какой-нибудь постоялый двор, да горячего чаю!», и чувствуешь везде кругом такое молчание, среди угрюмого снегового пейзажа все умерло, нет ни звука, кроме однообразно щелкающих копыт и редкого понуканья проснувшегося извозчика. По выражению, по тону, по картинности и рельефу эта маленькая картинка — одна из лучших наших картинок последнего времени.

Г-н Мясоедов дал на выставку новое свое произведение, которое мы считаем лучшей его вещью, после первой его замечательной картины «Гришка Отрепьев, спасающийся бегством из корчмы на литовской границе». Нынче г. Мясоедов написал молодого Петра I, увидавшего в первый раз, в селе Измайловском, английский ботик, сделавшийся впоследствии «дедушкой русского флота». Картина эта эффектна по общему впечатлению колорита; Петр, молодой, краснощекий красавчик, с чудесными ресницами и быстрыми

глазенками, одетый в красный бархатный царевичевский кафтанчик, еще восточного покроя, в меховой шапочке, объятый горячим нетерпением, бросается к ботику, который перед ним раскрывают из-под покрывки, между тем, как Тиммерман, в парике и кафтане, с немецкою аккуратностью, рассказывает ему, протянув сжатые пальцы, что это за штука такая ботик и как он ходит под парусами. Нам особенно нравятся бояре в фоне, дядьки царевичевы: они со старческим умилением и добротою смотрят из-под высоких собольих шапок на огневого своего птенчика, точно рвущегося из их рук; хорош также равнодушный старик, зевающий со скуки за спинами присутствующих и набожно осеняющий себе рот крестным знаменем. Мы искренно радуемся успехам г. Мясоедова, но все-таки заметим, что его картина выиграла бы еще более, если б он избежал некоторых, не совсем удовлетворительных подробностей; например, зачем молодой царевич сидит? Откуда взялся тут стул? Ведь он зашел в этот сарай случайно, увидал тут ботик нечаянно, без всякого приготовления; значит, некогда да и не для

чего было ему садиться. Тот ли нрав был у Петра, да еще молодого, почти мальчика? Мы понимаем, что, посадив Петра, живописец выигрывал возможность представить его стремительно срывающимся с места и бросающимся к ботику; но мы воображаем себе, что этого же самого результата можно было бы достигнуть и без стула. Левая фигура в голубом кафтане — аксессуар и больше ничего, а двое мальчиков в фоне — лишние, потому что ботик, наверное, ничем не был покрыт в сарае, значит, и снимать с него каких бы то ни было чехлов не приходилось. Несмотря на все это, картина г. Мясоедова очень хорошая и, как мы выше сказали, эффектная.

Переходим, наконец, к пейзажистам. Между московскими в высшей степени примечательны гг. Саврасов и Каменев. Прелестен большой пейзаж первого из них; но его «Грачи прилетели» — наверное лучшая и оригинальнейшая картина г. Саврасова. Весь перед картины загорожен, словно решеткой, тоненькими, жиденькими, кривенькими, длинненькими деревцами, кажется, гнущимися под тяжким для них грузом Грачевых растре-

паннных гнезд, повсюду приткнутых на их вершинах; тут же, наверху и внизу на земле, копошатся и прыгают грачи. Сквозь сетку деревьев расстилается вдали загородный зимний пейзаж, замерзлые колокольни, горы и снега, где-то домики вдали, молчание повсюду, ни одной живой души, мутный белый блеск и свет, глушь, холод... Как все это чудесно, как тут зиму слышишь, свежее ее дыхание! Г-н Каменев представил тоже две картины: «Весенний пейзаж» и «Летняя ночь». Обе чрезвычайно поэтичны, обе чудесно написаны, быть может еще лучше «Летняя ночь», где эффект нежно освещенных луною тоненьких облаков, маленький залив между густых куп лесных, мелькающие огоньки в стороне, пасущееся стадо лошадей вдали — все это бесподобно в высшей степени.

Из числа петербургских пейзажистов появились на выставке все трое первых: барон Клодт, гг. Шишкин и Боголюбов.

«Киев» барона Клодта, хотя включает прекрасные подробности (особенно даль, извивающуюся реку), менее обыкновенного удался этому отличному пейзажисту, в чем более

всего виновата жестковатая и кричащая зелень передних планов. Зато другой пейзаж его «Полдень» — повторение (в другую сторону и в несколько уменьшенном, кажется, размере) картины, столь справедливо превознесенной всеми при ее появлении, производит почти такое же поэтическое очарование, как и оригинал ее. Г-н Шишкин выставил три вещи: «Сосновый лес» — великолепный, как большинство пейзажей этого отличного живописца, «Вечер» — большая картина с прекрасными эффектами и замирающими красными отблесками солнечного сияния на дороге, на заборе и на стенах древесных, наконец, гравюра крепкой водкой «Вид на острове Вааламе», на наши глаза доказывающая, что уже и теперь г. Шишкин хорошо владеет иглой и эффектами гравировального дела (хотя отпечатана его доска не везде довольно мягко и гармонично) и что впоследствии мы вправе ожидать от него удивительного мастера и по этой, столько желательной для русской школы, специальности. Наконец, проф. Боголюбов представил пять произведений: два рисунка черным карандашом: «Утро после бури»

и «Аю-Даг», и три картины масляными красками: «Вид Одессы», «Ловля осетров на Дону» и «Арнгейм в Голландии» — все прекрасные картины, писанные с известными всей нашей публике эффектами проф. Боголюбова. Между ними нам показалась особенно замечательной последняя.

Для полноты отчета следует упомянуть еще о гипсовой статуе г. Каменского «По грибы». Тут представлена маленькая русская девочка, которая поставила наземь свой кузовок набранных грибов и, вероятно, замочив низ сарафанчика, переходя вброд, выжимает из закрученного подола воду. Головка не лишена грации и русской типичности, но вообще эта статуэтка не совсем удовлетворительна и по позе, несколько деревянной, и по малому интересу мотива, и, наконец, по плоским ногам и проч.; кто не знает, какие пухлые, милые ножки бывают у детей этого возраста? Наконец, хотелось бы спросить: неужели весь свой век г. Каменский будет только и делать, что немножко кисленьких женщин да немножко сладеньких детей? Мы признаем за г. Каменским талантливость и желали

бы ему уберечься от монотонии и крайней односторонности.

Таковы примечательнейшие произведения новой выставки. Ко всему нами сказанному можем прибавить только одно: дай бог, чтоб таких выставок было еще много у нас впереди и чтоб круг художников, примыкающих к первоначальному зерну Товарищества, с каждым годом все только расширялся.

Мы не сомневаемся, много тысяч людей перебивает на нынешней выставке, и твердо уверены, что большинство будет всякий раз заходить и в соседнюю залу, где на выставке учеников Академии красуется чудесная программа г. Репина: «Воскрешение Иаировой дочери», окруженная целой толпой талантливых товарищей. Нас бесконечно порадовало то, что и на этой выставке все, что только было хорошего и примечательного, в первые же дни раскуплено. Кажется, нынче художникам жаловаться на публику — просто грех.

1871 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».

## **Передвижная выставка 1871 года**

*Статья впервые опубликована в 1871 году («С.-Петербургские ведомости», No№ 333 и 338).*

Статья написана по поводу первой выставки Товарищества передвижных художественных выставок. Группа художников во главе с И. Н. Крамским, демонстративно ушедшая из Академии, организовала «Художественную артель», которая имела своей целью утверждение и развитие реалистического искусства и создание условий совместной творческой работы членов. Это было идейно-творче-

ское объединение, внутри которого развивались и крепились традиции русского реалистического искусства. Артель жила не без противоречий; внутри ее шло расслоение, которое к концу 60-х годов привело к выходу из нее ряда художников, в том числе организатора Артели И. Н. Крамского. Борясь за дальнейшее развитие «идейного реализма», лучшие представители Артели вместе с Г. Г. Мясоедовым и И. Н. Крамским организовали Товарищество передвижных выставок, сыгравшее исключительную роль в развитии реалистического демократического искусства.

Историю создания и распада Артели и историю организации Товарищества Крамской излагает в одном из писем к Стасову в 1882 году: «Артель возникла так, сама собой... Обстоятельства так сложились, что форма взаимной помощи сама собой навязывалась. Кто первый сказал слово? Кому принадлежала инициатива — ей-богу, не знаю. В наших собраниях после выхода из Академии в 63 году забота друг о друге была самая выдающаяся забота... В настоящее время я, конечно, вижу разницу между мною тогдашним и товари-

цами, а именно: состав Артели был случайным... Не все были люди идей и убеждений... В течение 5–6 лет существования Артели я стал замечать, что машинка портится... Я знал, что в будущем грозит нечто, если не будет изменена форма... В 1868–1869 г. зимой, перед весенней выставкой, Мясоедов по возвращении из Италии, будучи у нас в Артели, бросил мысль об устройстве выставки с каким-либо кружком самих художников... Все находили, что это было бы недурно, все положительно. Стало быть, честь почина остается за Мясоедовым. Мне эта идея очень понравилась. Я ее не мог забыть. Вот он, думал я, выход. Мясоедов первое время, как известно, поселился в Москве и начал пропаганду идеи Товарищества. Согласив прежде всего Перова, В. Маковского, Прянишникова и Саврасова, он как бы коллективно написал в Артель в конце 69 года, приглашая нас всех приступить к делу практически... Около того же времени возвратился из Италии Н. Н. Ге и заговорил о Товариществе, как о деле, ему тоже известном. Немедленно началось обсуждение устава» (I, 231, 232).

Товарищество объединило прогрессивные силы русских художников-реалистов. Оно высоко подняло знамя идейного искусства. Среди учредителей общества были Г. Г. Мясоедов (1835–1911), И. Н. Крамской (1837–1887), И. И. Шишкин (1831–1898), В. Г. Перов (1833–1882), Н. Н. Ге (1831–1894), А. К. Саврасов (1830–1897) и др. «Передвижники» скоро сделали большую общественной силой, открыто поставившей себя в оппозицию к Академии, к ее оторванности от жизни, к ее методам обучения.

Устав Товарищества был утвержден 2 ноября 1870 года. Стасов был в курсе всех дел как Артели, так и Товарищества.

Г. В. Плеханов, решая вопрос об отношении искусства к общественной жизни, так определил позицию передвижников: вопрос этот, — писал он, — «играл важную роль в литературе всех стран. У нас, может быть, в особенности... Обычная его постановка: должно ли искусство служить каким-нибудь общественным целям, или оно само себе цель». И Плеханов отмечает «два прямо противоположных решения». С одной стороны — представители теории «искусство для искусства».

С другой — теория гражданского служения средствами искусства интересам общества. Эту последнюю, пишет он в конспекте реферата, представляли «в критике: Белинский последнего периода, Чернышевский, Добролюбов», в живописи: «Перов, Крамской, вообще передвижники». Приводя стихотворение Некрасова —

*Будь гражданин! Служа искус-  
ству,  
Для блага ближнего живи,  
Свой гений подчиняя чувству  
Всеобнимающей любви, —*

Плеханов отмечает: «Этими словами гражданин Некрасов высказал свое собственное понимание задачи искусства. Совершенно так же понимали тогда эту задачу и наиболее выдающиеся деятели в области пластических искусств, например, в живописи. Перов и Крамской стремились, подобно Некрасову, быть „гражданами“, служба искусству; они, как и он, своими произведениями произносили „приговор над явлениями жизни“ (Г. В. Плеханов. „Искусство и общественная жизнь“. „Искусство и литература“. ГИХЛ, 1948,

стр. 217, 218, 287, 288).

Вся деятельность Стасова кровно связана с передвижниками, с борьбой за становление и развитие новой реалистической русской школы. Он один из ее вдохновителей и ее историк.

Первая выставка Товарищества была открыта 27 ноября 1871 года. На ней были выставлены картины: „Петр I и Алексей“ Н. Ге, „Дедушка русского флота“ Г. Мясоедова, „Привал охотников“, „Рыболов“ и „Портрет Островского“ В. Перова, „Порожняки“ и „Погорельцы“ И. Прянишникова (1840–1894), „Майская ночь“ И. Крамского, „Зима“ И. Шишкина, „Грачи прилетели“ А. Саврасова и др.

Крамской писал о выставке: „...она имеет успех, по крайней мере Петербург говорит весь об этом. Это самая крупная городская новость, если верить газетам“ („И. Н. Крамской. Письма“, т. I, Изогиз, 1937, стр. 38). Выставка вызвала большое количество выступлений в печати. Среди них представляет интерес статья М. Е. Салтыкова-Щедрина „Первая русская передвижная художественная выставка“ („Отечественные записки“, 1871, декабрь), в

которой он, приветствуя сам факт организации передвижных выставок, отметил громадное впечатление, производимое картиной Ге, высоко оценил произведение Мясоедова, две картины Прянишникова („Погорельцы“ и „Порожняки“), которые, по его мнению, представляют „своего рода перлы“ выставки, прекрасные картины Крамского и Саврасова и даровитость Перова.

В комментируемой статье Стасов уделяет большое внимание картине Ге „Петр I и Алексей“. Но к анализу взятого художником сюжета подходит отвлеченно, без учета конкретно-исторической обстановки, в результате чего отношение Петра I к своему сыну Алексею, который являлся орудием заговорщицкой консервативной оппозиции, им трактуется неправильно.

П. Т. Щипунов