

**В. В. СТАСОВ**

**ИЗБРАННЫЕ  
СОЧИНЕНИЯ**

1

СЕРБОСЛОВЕНСКО

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах Том первый. Живопись. Скульптура. Музыка Редколлегия: Е. Д. Стасова, С. К. Исаков, М. В. Доброклонский, А. Н. Дмитриев, Е. В. Астафьев // Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952  
FB2: "rvvg ", 27 November 2013, version 1.0  
UUID: B1DF4CFD-5D4C-4CA6-9143-A0BF7EF7A472  
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

## Прискорбные эстетики (Художественная критика)



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

# Содержание

#1 .....	0005
Комментарии .....	0030

**В. В. Стасов**  
**Прискорбные эстетики**

Недавно один из русских художников испытал на себе усердие наших охранителей по части искусства. Почувяв с его стороны нечто до крайности преступное, они набросились на него с примерною ревностью, и если не до смерти загрызли его, то в этом уже, конечно, не они остались виноваты. Событие настолько примечательное и любопытное, что, конечно, стоит о нем рассказать читателям.

Один из молодых наших живописцев, г. Репин, осмелился быть не только автором талантливых картин, но также самобытным и смелым мыслителем по части своего искусства — согласитесь, это такая беда, с которою ничего не может сравниться.

Покуда он только писал свои картины и молчал про картины других — все шло хорошо, гг. наши критики оставались им довольны и ничего против него не имели: талант его их не беспокоил. «Дочь Иаирова», «Русские и славянские музыканты», «Бурлаки» оказывались добрыми картинами, стоящими похвалы и одобрения, а автор их — художником, внушающим лучшие надежды. Но после про-

изошло событие, которое перевернуло все вверх дном.

Я напечатал в «Пчеле» отрывки из писем, писанных ко мне г. Репиным из-за границы. Делая это, я думал, что делаю очень хорошо, что оказываю услугу нашей публике, потому что покажу ей, какие между нашими художниками есть люди сильные и самобытные, способные не только водить кистью по холсту и повторять давно прикрепленные во всех головах художественные мнения и предрассудки, но также и собственными, свежими глазами пристально вглядываться в создания старого и нового художества.

Оказалось, что для очень многих это совсем не так и что рассматривать и разбирать что-нибудь из существующего — сущий разбой и пожар. Множество лбов грозно наморщилось, множество губ неприязненно сжалось, и все закричали в ужасе и негодовании: «Репин властей не признает, Репин бунтовщик — казнить его!» [1] Но когда приехали, из-за границы, картины, написанные там в последнее время г. Репиным, и были выставлены (в течение ноября и декабря) в залах

Академии художеств, о! тогда наши художественные критики тотчас же выплыли наружу и тут задали себя знать г. Репину, этому буйному, вредному, непокорному, рассуждающему художнику. Они (если не все, то большинство) сию же секунду заговорили: «А по-ди-ка сюда, любезнейший, дай-ка мы тебя самого проэкзамуем! Ты что затеял? Старших браковать, великих людей заподозривать, к какому-то непризванному суду тягать художников, давным-давно признанных и занумерованных с лучшими баллами? Ты что дерзко смотришь и еще дерзше рассуждаешь!» И вот тотчас же г. Репин был атакован на всех пунктах, сбит и смят под ноги. Его картины оказались бессмысленными, ничего не значащими и ничего не стоящими, а сам он — несчастным птенцом, которому надо не других осуждать, а самому учиться; и если был неуспех у его новых картин, то вся тому причина — одно только его непозволительное самомнение, непростительное высокомерие автора.

Конечно, ревность художественных консерваторов заслуживает всякой похвалы и

поощрения, однако же вот что жалко: во всем, что они говорят про г. Репина, ни одного слова нет правды, и если одна половина их обвинений — нападки на его мнение — пустейшая выдумка и клевета, другая — нападки на его новые картины — не что иное, как доказательство крайнего непонимания их в деле искусства.

У нас художественных критиков так мало, так мало, оказии для их появления со своим товаром так редки, так редки; — не обидно ли видеть после этого, что всякий раз, когда они даже и появятся, от них ничего не дождешься, кроме небылиц или глубочайшего невежества?

Я не стану перебирать, одного за другим, всех наших критиков, не стану приводить все их мнения, но, мне кажется, будет совершенно достаточно, если я, для примера, выставлю здесь напоказ слова и размышления двух самых противоположных между ними, одного идеалиста и одного позитивиста. У них взгляды самые разнообразные, образ мыслей и доводы самые непохожие, и, однако же, в главном они совершенно сходятся — в досаде и



негодования на общего врага, на непочтительного к старшим молокососа. От этого можно этих двух взять за лучшие образчики: это люди солидные, надежные, — они и за себя постоят, и за других ответят.

Прежде всего мне нужно выставить напоказ их выдумки и клеветы.

И идеалист, подписывающийся Дм. Ст. («Русский мир», № 280), и позитивист, подписывающийся Эм [2] («Голос», № 332), уверяют, будто г. Репин не нашел ни в одной европейской галерее ни одной картины, достойной его внимания, и осудил всех лучших представителей живописи. Но ведь это самая непозволительная неправда! В письмах ко мне он говорил, что Рим отживший, мертвый, поповский город, — они уверяют, что одним росчерком пера г. Репин уничтожает всю Италию, и не желают помнить, что он тут же восхищается Венецией с ее галереями. Он мало сочувствовал римским художникам XVI века — они провозглашают, что он все итальянские школы топчет в грязь, и точно нарочно забывают, что он тут же приходит в восторг от многих других художников — Микель-Анджело, Веро-

незе, Тициана, Мурильо. Значит, чего же собственно г. Репин не признавал?

Только некоторых итальянских классиков? Но в этом, кажется, еще нет великой беды, и даже на самого Рафаэля не раз нападали, на нашем веку, художники Западной Европы, — именно все те, которые отделились от направления «идеального», в настоящее время кажущегося им значительно устаревшим в живописи, как и во всем другом, и прикнули к направлению, по их убеждению, более правдивому и жизненному — к направлению «реальному». Что же тут ужасного, что же тут преступного и непозволительного? Это самый обыкновенный ход дела. А находить недостатки в картинах новых европейских школ — это, кажется, еще проще: кто стал на дорогу, по его же собственному понятию, новую, истинную, правдивую, да тут не выполняет своего нового назначения, развлекается пустяками по дороге, с того, конечно, еще более надо взыскивать, чем с тех, кто в простоте сердца и наивности писал пустяки или мертвечину в старинные времена, когда о нынешних требованиях от искусства еще и помина

почти что не было. Значит — как же не напасть, в наше время, на реалистов какой бы то ни было школы, когда они, богато одаренные, сильные нынешнею мыслью, понятием и техникой, да станут вдруг опять повторять, только на новый лад, рутину, филистерство и мещанство, всю пустоту прежнего времени, как это нередко случается теперь с лучшими французскими и немецкими художниками. Неужто их за это хвалить, только потому, что они более не идеалисты? Но кроме всего этого, критики г. Репина немножко позабыли, в своем благочестивом негодовании, еще одно: а именно, что были на свете такие живописцы, которые не итальянским старым классикам, живописцам идеального (т. е. фальшивого) пошиба — чета, и которых звали Рембрандт и Веласкес, а вот на подобных художников никогда не нападал г. Репин, как никогда, конечно, не нападет и ни один нынешний художник, ищущий прежде всего правды и жизни. Значит, г. Репин еще не такой беспардонный и бестолковый хулителъ и разрушитель всего прежнего, каким его иные теперь выставляют. Кажется, позволительно

по-своему любить и не любить даже и в живописи.

Но пусть будет тысячу раз, от начала и до конца, неправ г. Репин во всем, что он говорил про живописцев прежнего времени, это было бы лишь очень жалко за него. Но, спрашивается, какая же связь между «никуда не годными» осуждениями художника и его собственными произведениями? Скажите кому угодно: кто во всех старших верует, тот непременно будет хороший художник — ведь не правда ли, каждый засмеется таким глупым словам, даже критики г. Репина? Отчего же они не смеются точь-в-точь столько же глупым размышлениям, что кто, мол, в «старших», во всех «великих» не верует, тот непременно сделается плохим художником? Отчего же это? Нет, напротив, они убеждены, что одна только вера спасает (кажется, позабыв, что даже и вер-то художественных нынче много), и пока г. Эм читает приличную случаю мораль и объясняет г. Репину, что «вся, мол, беда его» (т. е. непригодность нынешних картин г. Репина для г. Эм) состоит в том, что он чересчур высокого о себе мнения, находит

ненужным учиться и считает себя вправе с презрением смотреть на самые заслуженные авторитеты, — в то же время г. Дм. Ст. заявляет, что напечатанные письма всего более вредят теперь г. Репину, так как, конечно, каждый (?) идет к его картинам уже с мыслью, что от них нужно ждать чего-то гораздо более значительного, чем от тех, кого он не признает. «Сам наперед лучше делай, а потом уже нападай на других» — да какая же бабушкина мораль может быть еще несчастнее этой!

Однако взглянем для курьеза, далеко ли уехали гг. критики со своими прекрасными понятиями и символами веры.

Идеалист рассказывает для начала, что он шел смотреть картину г. Репина «Бурлаки» именно с тою мыслью, что кто нападает на других, должен сам быть лучше. Первая неправда. Ни с какою подобною мыслью г. Дм. Ст. к картине Репина не подходил, потому что «Бурлаки» были написаны и выставлены для публики задолго до заграничных писем г. Репина... Его «подход» — чистейшая выдумка его враждебной фантазии.

После того г. Дм. Ст. милостиво признает

много разных достоинств в «Бурлаках», но тут же объявляет, что неуважение к великим образцам наделало г. Репину много бед, и он страдает такими недостатками, которых у неодобряемых «великих» художников никогда не было: а именно, он «не умеет держаться на должной высоте художественных идей». Вот обвинение тяжкое и очень неудобное для подсудимого художника.

Но в чем же выразилось у г. Репина неумение держаться на должной высоте художественных идей? В том, что его картина «Бурлаки» — не что иное, как стихотворение Некрасова, перенесенное на полотно, обильные гражданские слезы о страждущих, обличение судохозяев, и все это выраженное посредством двух фигур: юноши со впалой грудью и болезненного старика.

Все это было бы ужасно, если бы только тут была хотя одна-единственная капля правды. В целой картине нет ничего похожего на «юношу со впалой грудью», и надо быть совершенно слепым, чтобы принять бодрого, смелого, задорного, крикливого и шумливого мальчика, помещенного у г. Репина в самом

центре его оравы бурлаков, за какого-то несчастного и убитого «юношу со впалой грудью».

Точно так же в целой картине нет и тени чего-нибудь похожего на некрасовские стихотворения, старинного его плачевного и притворного покроя. Перед вами сцена, живьем снятая с того, что каждый собственными глазами мог всегда видеть на Волге: разнокалиберная толпа народа, сбежавшаяся со всех концов России, в лохмотьях, но могучая и бодрая, чуть не задыхающаяся в тяжелых ляшках бичевы, шлепающая тяжелыми лаптями и грузным ходом по мокрому песку, и все это заключенное в чудесный волжский ландшафт, позади — река широкой скатертью, далекие горизонты с мелькающими там и сям парусами, сверху горячее солнце, затопившее всю картину, спереди горячий песок, словно посыпанный огненным золотом, — где тут хоть единая нотка чего-то ноющего и плаксивого? Г-н Дм. Ст. уверяет еще, что не будь в «Бурлаках» этих посторонних, случайных некрасовских нот — картина была бы безупречна. Да, может быть, для идеалистов. Под

«случайными деталями и подробностями» он разумеет болезнь, страдания, всяческую тяготу, несчастья: это, вот видите ли, все только «случайные» мелочи, неприятные для идеалистов и нарушающие их невинный и идеальный покой. Ведь истинная высота искусства состоит в том, чтоб никогда не трогать настоящей действительности, всегда лгать и всегда подрумянивать прекрасное искусство. Но с таким искусством мы не желаем иметь ничего общего. Мы думаем, напротив, что не будь в картине г. Репина больного желтого старика, принужденного тянуть тяжкую лямку зараз с остальными своими товарищами, могучими беззаботными буйволами или забуддыгами, не будь тут его изможденной фигуры, утирающей пот беспомощной слабости у себя на лице, в картине было бы во сто раз меньше правды и она в тысячу раз меньше имела бы значения для каждого из числа лучших русских людей.

И вот с такими-то идеальными (т. е. архилживыми) понятиями г. Дм. Ст. принимается оценивать и новую картину г. Репина «Садко» в подводном царстве. Здесь опять-таки, для



начала, наш Дм. Ст. путает факты и, очевидно, не зная вовсе русской народной былины, уверяет, будто в картине изображен «Садко у морской царевны», и потому он старается отыскать, которая из всей толпы представленных тут женщин именно и есть морская царевна, и кто именно «кортеж» ее. Он не подозревает, бедный, что все тут в картине женщины все морские царевны, и ни одной нет между ними главной, а потому нет тоже и никакого кортежа; он не подозревает, г. критик, что все дело в том, что Садко должен здесь выбрать себе в жены ту из красавиц, которую загадал про себя отец их, морской царь. Мудрено ли, что, не зная сюжета, г. Дм. Ст. ничего не понимает (как сам сознается) и в картине? Ему одно только драгоценно, одно только ему по сердцу: это что г. Репин взял сюжет из которой-то «народной былины». А, народный сюжет! А, чистый родник искусства! О боже, какое счастье! Ну, и после того ему уже больше ничего не нужно. Все уже прекрасно становится, и г. Репин уже более не блуждает на распутье, сам не зная куда пойти. Но опять-таки критику опять вдруг приходит на па-

мять неуважение к старшим, хула европейских классиков, и поэтому сейчас же оказывается, что напрасно г. Репин не справился с великими мастерами картинных галерей на счет того, следует или не следует художнику брать волшебный сюжет, и оттого чистый родник народной поэзии ничего не дал г. Репину, и из его картины ничего не вышло, кроме «прелестно представленных тонов воды, переливов световых лучей, отражения их на рыбах, моллюсках и тому подобное».

Другой критик, позитивист, представляет соображения гораздо менее воздушные, но которые ни в чем не уступят предыдущим. Ему, при его великой солидности, никоим образом непонятно, как это представлены люди под водой, и, однако, платья у них ничуть не замочены. Он ни за что не может в толк взять, как можно изображать подводное царство, полное красок и прелести, когда, по доказательствам таких-то и таких-то ученых, на глубине стольких-то футов царствует в море полная темнота, а еще ниже идет уже один мир инфузорий. Но, если даже и допустить несогласие картины г. Репина с учениями

Шлейдена и Геккеля, все-таки остается необъясненным, где г. Репин мог изучить дно морское, так как для этого несомненно необходимо было бы сделаться водолазом? «Спрашивается, — говорит г. Эм, — представляется ли какая-нибудь возможность изобразить красками, не нарушая законов изящного (?!), сложную фантазию, потопленную в массе однообразной морской среды зеленовато-синего цвета?» Соображения истинно глубокомысленные, но только каждому, конечно, хотелось бы спросить после этого: ну прекрасно, но как прикажете быть с тысячами картин из всех европейских музеев, перед которыми вы немеее в беспредельном обожании? Там представлены люди, сидящие на облаках, — что же, их должны были писать ангелы, а ценить воздухоплаватели? Как прикажете быть вот с этими картинами? Выкинуть их из музеев, как «нарушителей законов изящного», или уже зараз простить тоже и бедного Репина?

Не худ еще один упрек нашему живописцу: зачем его Садко заглядывается на одну из дочерей морского царя, на русскую девушку,

тогда как он уже давно женат и даже у него сынок есть в Новгороде? Забота о чистоте нравов до крайности трогательная, но г. Эм тут явно хотел не отстать от своего товарища по оружию, г. Дм. Ст. Вот он нарочно делал все ссылки свои лишь на плохую балладу графа А. Толстого, неуклюжую, угловатую и шершавую, по-всегдашнему полную модернизации, чтобы тем только доказать, во-первых, свое полнейшее отсутствие вкуса, а во-вторых, также и то, что он не имеет ни малейшего понятия о настоящей древней, языческой, полной мифологических подробностей и нравов новгородской былине.

После этого г. Эм уже смело приступает к расправе с картиной г. Репина: он объявляет, что лучшее, что есть в картине, — это освещение, но действующие лица все неудачны, одни со слишком широкими плечами, другие похожи на козлоток, у третьих ног не видать и т. д.

Вот какими шультмейстерскими замечками отличается критик-позитивист. Вот как счастливо он, со своим глубокомыслием и фактической (даже почти научною) солидно-

стью достигает точно таких же результатов, каких достигает критик-идеалист: оба они очень удачно одурачивают и опошляют как самого г. Репина — одного из лучших и замечательнейших наших художников, — так и его новую картину «Садко» — одну из лучших и замечательнейших картин всей нашей новой русской школы.

Но публика, та, которая понемногу начинает у нас нарождаться и способна иметь свое мнение, помимо чьих бы то ни было рецензий, совершенно иначе ценит картину г. Репина. Она начинала с того, что вовсе было недоступно и нечувствительно гг. художественным критикам, то, до чего не могли поднять их слепые глаза. Она с первого раза поняла, что новая картина Репина полна поэзии и красоты, она с первого взгляда почувствовала, что в ее душу идет из этой картины луч какого-то небывалого ощущения, несется оттуда аккорд чудного изящества и новизны. Перед ее глазами совершалась волшебная сцена, видимая из-за кристальной серебристо-мутной водяной толщи; столб света проник сквозь морские глубины и мгновенно

осветил их бледным лучом: волшебные огоньки разноцветными звездочками мелькают среди туманной темноты; пузырьки воздуха, словно жемчужинки, поднимаются со дна и длинными нитями летят вверх; налево, в освещенном пространстве, целая масса морских коньков и всяческих зверьков толпится и мечется в столбе света, а из непроглядной темноты мелькают устремленные зрителю прямо в глаза, словно фонари приближающегося локомотива, яркие глаза золотых рыбок. И среди этой-то волшебной сцены вставлена процессия красивых женщин, проходящих как на смотре перед Садко. Передовые фигуры ее уходят в левый передний край картины, а задние, с девушкой-Чернавушкой в хвосте, спускаются из смутно виднеющегося дворца морского царя. Вся середина процессии исчезает позади волн. Какая красота красок, сверкающих яркими тонами, но смягченных кристальною прозрачною занавескою морской водяной толщи, какое великолепное впечатление целого! Припомните все виденные вами разнообразнейшие наши картины и скажите, давала ли вам которая бы то ни было из

всех их то небывалое поэтическое впечатление, какое дает эта?

Я не хочу сказать, да, мне кажется, и никто из публики не думал, что новая картина г. Репина есть верх всякого совершенства, что автор ее непогрешим здесь, что он дал здесь нам одно из капитальнейших созданий нового искусства. Совсем нет; многое можно было бы сказать против иных недостатков картины. Недостаточно волшебства собрано и выражено в картине: что касается животных и растений, рисунки новых художников, обладающих громадною фантазией для изображения роскошнейших форм волшебства, давно приучили нас к большему и на театре, и в картинах, и в рисунках; потом сам Садко и не характерен, и не типичен; наконец, иные из женских фигур нарисованы, быть может, немного небрежно.

Но все это недостатки, с которыми пусть расправляются доки и техники: для публики они, в большинстве случаев, мало чувствительны, часто даже вовсе не важны. Она всегда простит всяческие недочеты и недостатки, когда почувствует присутствие поэзии и

поразительно выраженного глубокого ощущения, наполнявшего художника. А именно это она находила на нынешний раз, как и всегда, в картине г. Репина. В «Дочери Иаировой» ее до глубины души поразила поэзия смертной комнаты, поэзия тусклых огней, мерцавших над головой бледной скончавшейся девочки, протянутой на своем бедном одре; в «Бурлаках» ее еще более поразила глубокая правда сцены, совершающейся на берегу Волги, с ярким солнцем, льющим горячие лучи над толпою людей-буйволов, покорных, довольных и еще не доросших до чего-нибудь выше степени вьючного скота. На нынешний раз не могла не поразить ее музыкальность и невыразимая поэтичность подводной процессии красавиц.

Впрочем, надо правду сказать, критиками г. Репина явились не одни только грубые, ничего не понимающие хулители: в числе эстетиков, писавших об этом талантливом художнике, нашлись также и люди, без толку и смысла возносившие его до небес и тем совершенно уподоблявшиеся первым. Между ними главное место занимает некто, писавший в



«Пчеле» под именем «Профана». [3] Этот господин, имеющий претензию быть российским Дидро, не знает, что для того, чтобы писать как Дидро критику в виде художественных картинок, сцен и рассказов, надобен врожденный оригинальный талант и художественность. По поводу г. Репина он попробовал, наперекор всяческим идеалистам и позитивистам, осыпать г. Репина бесконечными похвалами. Но какого дела ожидать от критика, который тут же признает величайшим достоинством художника, когда он «не заботится, падает он или возвышается, как не заботится почва о том, что она производит: крапиву или пшеницу». Господи! какая жалкая чепуха! Неужели способен к чему-нибудь подобный эстетик? Естественно, он ничего не поймет в таланте и натуре такого художника, как г. Репин, и станет воображать, что высказывает ему бог знает какие похвалы, когда уверяет, что г. Репин способен, мол, «воссоздать с одинаким совершенством и приволжских полудикарей, и рафинированный быт утонченнейшего центра современной культуры» (какие удивительные галантерейности,

вместо того, чтоб просто сказать «Париж»), не зная того, что кто равнодушен, как почва, и к крапиве, и к пшенице, кто способен одинаково индифферентно браться за выражение и плюса, и минуса, чего ни попало — тот не художник, а маляр. Вот отчего, равно ничего не понимая в г. Репине, Профан рассказывает, что его «Бурлаки» тем-то и высоки, и хороши, что «тут нет ни тонких психических движений, ни психических характеров» (!), так что после того жалеешь только, зачем показывали Профану «Бурлаков» г. Репина: ему бы впрямую посмотреть какую-нибудь классическую дребедень. Вот отчего также, несмотря на весь свой «восторг» от г. Репина, он рассказывает про него читателю самые несообразные вещи. Например, что в картине «Садко» всего дороже «безыскусственная прелесть», правдивость и простота, и в то же время тут все «загадочно и дремотно, как в действительном сне». Художник декоративного пошиба, — говорит он, — насочинял бы всевозможных групп, с эффектными освещениями и т. д., - г. Репин этого не сделал. А что же такое, как не эффектное, в высшей степени эффектное освеще-

щение то, что мы видим в картине «Садко»? И что это была бы за картина, если бы, не взирая на волшебный сюжет, тут не было бы эффектного освещения?

Наконец любопытно посмотреть также и на то, в виде какой невероятной путаницы г. Профан представляет своим читателям картину г. Репина. Он уверяет, что «впереди, злобно усмехаясь, выплывает рыжая русалка — Италия; она злобно кидает последний взгляд на презревшего ее красы русского гусяра; за нею черная ночная бабочка, может быть, Испания, занятая своими думами; дальше горделиво выступает роскошная царица среди подводных красавиц — белокурая Франция со взбитыми волосами, с золотым ожерельем, в роскошном розовом одеянии» и т. д. Но вот уж подлинно по пословице: «слышал звон, да не знает, где он», г. Профан бессвязно перепутал все намерения автора, а они, между тем, были очень просты, последовательны и понятны. Впереди всей процессии у него поставлены два стихийных существа, представительницы древнего мира: Индия и Персия. Индия, полуженщина, полуры-

ба, рыжая и сердитая, ничуть и не думает усмехаться: до смеха ли ей? Она в отчаянии, что ее, первую же, отвергнул Садко, она рвет ожерелье на своей шее, она готовится погрузиться навеки в бездну. За нею Персия — воздушная Пери с царским венцом на голове, в богатой восточной одежде, с крыльями за спиной; она, в противоположность злой Индии, кроткая, тихая, задумчивая; у ней глаза полны слез, она наклоняет тело и тихо скорбит о своем отвержении. За этими двумя идет новый мир: Испания в костюме и шляпе эпохи императора Карла V, презрительно и холодно улыбающаяся; Италия, величавая белокурая красавица, в великолепном розовом костюме тициановского времени, в золотом ожерелье и прическе (иные критики, глубоко сведущие в истории и костюмах, уверяли, что это маркиза времен Людовика XIV); за нею Англия — островитянка, Франция — красивая, кокетливая в своем уборе из раковин, надеющаяся на себя и соблазнительно улыбающаяся. Далее, за нею, прочие фигуры сливаются в мутных волнах. И одна вырезается ясно и отчетливо, девушка-Чернавушка, бедная

неприглядная русская женщина. Эту, какова она ни есть, Садко предпочитает, по глубокому сердечному родству и еще более глубокой привычке, всем остальным, каким бы то ни было красавицам всего мира. Тут не славянофильство — потому что Садко понимает, что не уроды, а красавицы все прочие исторические фигуры — тут только то глубокое чувство и та правда, которую ощущает, по-видимому, сам г. Репин. И вот эту-то правду и убеждение, из-за которых начата и затеяна вся поэтическая картина г. Репина, именно ее-то всю и исковеркали и обезобразили г. Репину наши эстетики, и хулители и хвалители.

Еще ли их-то не называть «прискорбными»?

1877 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».

## **Прискорбные эстетики**

*Статья впервые опубликована в 1877 году («Новое время», 8 января, № 310).*

Появлению статьи предшествовали следующие события. Репин в период пребывания за границей написал в Париже ряд портретов и две картины — «Садко в подводном царстве» и «Парижское кафе». Когда эти произведения были выставлены в России как основные работы пенсионера Академии, они были подвергнуты острой критике. Недостатки картин Репина были поставлены консервативной критикой в прямую связь с его взгля-

дами на западноевропейское искусство, изложенными в письмах к Стасову и опубликованными последним (см. статью «И. Е. Репин» и комментарии к ней). Наиболее характерной из содержащих подобного рода высказывания является статья «Выставка в Академии художеств произведений, представленных на соискание степеней» за подписью «Профан» (журн. «Пчела», 1876, № 45–47), написанная А. Праховым, со взглядами которого Стасов вел систематическую борьбу (см. статью «Вступительная лекция г. Прахова в университете», т. 1). Подобные выступления критики поставили Стасова в затруднительное положение. По сравнению с «Бурлаками» картины Репина «Садко» и «Парижское кафе» действительно нельзя было считать шагом вперед. Стасов в свое время очень горячо поддерживал замысел картины «Садко», о чем, например, красноречиво говорит его письмо к дочери С. В. Сербиной-Медведевой от 22 декабря 1873 года: «Репин начал... такую великолепную картину... что я, вероятно, поеду к нему в Париж в июне на две недели для совещания и окончательного порешения всех подробностей этой

чудной вещи» (II, 208). Но выполнение замысла оказалось неудачным. Сам Репин писал, что он о картине «невысокого мнения» («И. Е. Репин и И. Н. Крамской. Переписка». «Искусство», 1949, стр. 113). 26 марта 1876 года он сообщил Стасову: «Признаюсь Вам по секрету, что я ужасно разочарован своей картиной „Садко“, с каким бы удовольствием я ее уничтожил... Но я решил кончить ее во что бы то ни стало и ехать в Россию; надо начать серьезно работать что-нибудь по душе; а здесь все мои дела выеденного яйца не стоят» (II, 130). Неудачу Репина Стасов объяснял длительным пребыванием художника за границей, отрывом от родной страны. В письме к Крамскому от 7 ноября 1876 года он писал: «...Все эти три года он [Репин] был в среде, решительно ему вредной... где-нибудь внутри России он снова отойдет и взойдет в свою силу — во всю мощь реалиста, народного художника... полного способности к созданию и воплощению глубоко национальных типов и сцен» (Архив ГРМ). Эти взгляды Стасова разделял и Крамской. Еще в письме к П. М. Третьякову (1832–1898) от 6 июня 1876 года из Пари-

жа он констатировал, что Репин «захирел, завял как-то; ему необходимо воротиться, и тогда мы опять увидим прежнего Репина», а в ответ на вышеупомянутое письмо к нему Стасова, Крамской писал: «Я глубоко сочувствую Репину и уж, разумеется, никогда не буду принадлежать к числу довольных его ошибками» (I, 22, 75).

Будучи неудовлетворенным картиной Репина «Садко», Стасов, однако, не считал возможным отдать Репина на расправу консервативной критике. Страстный борец за национальную русскую школу живописи, он выступил со статьей «Прискорбные эстетики», в которой решительно отбивал удары, наносимые Репину. Свои взгляды на картину Репина «Садко» он наиболее полно изложил в работе «Двадцать пять лет русского искусства» (см. т. 2). Репин по поводу статьи «Прискорбные эстетики» писал Стасову: «Статья великолепна, никогда еще я не читал ни у кого, ни даже у Вас самих столь энергичной, захватывающей и сильной, как ураган, статьи! Это Везувий!..» (II, 18).

П. Т. Щипунов

# Примечания

Так думал и Тургенев; см. его письма: 1) к В. В. Стасову, от 3/15 апреля 1875 года, в «Северном вестнике», 1888, № 10, стр. 173, и 2) к Я. П. Полонскому, от 9 марта 1875 года, в «Первом собрании писем И. С. Тургенева», СПб., 1884, стр. 255. — В. С.

[^^^]

А. М. Матушинский. — В. С.

[^^^]

А. В. Прахов. — В. С.

[^^^]