

**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: D363D879-72F7-4669-9CC6-578A8A0180C1  
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

**Немецкие критики о русском  
художестве на венской  
выставке**  
(Художественная критика)



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

# Содержание

#1 .....	0005
Комментарии .....	0031

**В. В. Стасов**  
**Немецкие критики о русском**  
**художестве на венской**  
**выставке**

Прежде чем сообщить читателям о художественной стороне венской всемирной выставки, и в особенности о русском художественном ее отделе, будет кстати представить образчики оценки нашего искусства иностранцами как в нашу пользу, так и против нас. Из напечатанных в прошлом году в «С.-Петербургских ведомостях» отзывов английских газет о русских картинах и статуях, бывших тогда на лондонской выставке, читатели видели, что английские критики почти единогласно отвели нашему искусству весьма высокое место в ряду прочих и отозвались о наших художниках так, как никогда еще не отзывались иностранцы. Немецкие критики на нынешний раз тоже с величайшим сочувствием отнеслись к русским художественным произведениям и, подобно англичанам, в иных отношениях ставят их даже выше остальных на целой всемирной выставке. Само собой разумеется, немецкие критики не могли обойтись без того, чтобы иное понять навыворот, другое истолковать как-то странно по-своему; но тем не менее для нас очень интересны их мнения. Поэтому я и приведу

главнейшие между ними, как те, которые говорят в нашу пользу, так и те, которые ратуют против нас.

Венская «Presse» в статье под заглавием «Современная русская живопись и скульптура на выставке» (3 августа) говорит: «Нельзя отказать современной русской живописи и скульптуре в известном отпечатке национальной своеобразности, которая высказывается как собственно в самом искусстве, так и в художественной промышленности, везде, где выполняемые художником идеи и мотивы взяты из области русской истории или ежедневной жизни русского народа. Наоборот, те русские художественные произведения, мотивы которых заимствованы из мифологии, истории и народной жизни других наций, не представляют уже более самостоятельного национального характера и заключают гораздо менее художественного достоинства, хотя и между ними можно встретить отдельные бесспорно прекрасные художественные вещи. У входа в портал южного павильона мы замечаем три прекрасные мозаики, назначенные для Исаакиевского собора.

Потом тут же, среди многих других (нерусских) скульптурных произведений, мы видим бронзовую статую царя Ивана Васильевича Грозного, которая должна быть признана одним из капитальнейших созданий русской скульптуры. Антокольский, художник с именем до сих пор еще мало известным, был ее творцом, и летом 1870 года вылепил из глины, в Петербургской Академии художеств, модель фигуры Грозного: ее тогда видели немногие, но впоследствии он отлил ее в Италии из бронзы. [1] У царя Ивана IV была натура в высшей степени эксцентричная, суеверная и ханжеская, не лишенная в то же время известной поэзии и острого ума; обладая всем этим, он, невзирая на самые мирные политические обстоятельства, казнил тысячи своих подданных. Мы припоминаем основные черты этого бесчеловечного, зверского характера для того, чтобы показать, в чем состоит существенный мотив произведения Антокольского. Художник представил царя в последние годы его жизни, как он, похуделый, сидит в кресле, с книгой на правом колене, с четками в левой руке: он углублен в мысли, быть мо-

жет, надумывается о новых жертвах своей свирепости. Мысль художника во всех подробностях, начиная от зловещих черт лица и до похуделого, костлявого склада тела, одежды и окружающих царя житейских предметов, выполнена с величайшим мастерством и будет вполне понятна тем, кто имел случай подробно изучить русскую историю, и в особенности историю Ивана Грозного. Входя в самую художественную залу (Kunsthalle), мы находим там еще несколько интересных русских скульптур; из их числа мы укажем только на мраморные группы Чиждова: „Крестьянин в беде“ и „У колодца“, и Каменского: „Первый шаг“; потом на собрание маленьких бронзовых произведений (Лансере), по большей части имеющих русский характер и относящихся к русской народной жизни. Обращаясь к картинам, мы находим и тут немало мотивов, заимствованных из русской народной жизни и истории. Но часто встречаются также пейзажи, морские и сухопутные, и исторические картины на сюжеты иностранные; мы укажем в этом числе, например, на известные пейзажи Айвазовского (итальян-



ские берега, по большей части картины в своем роде единственные по красоте своеобразного колорита), для того чтобы доказать, что русская живопись вовсе не исключительно односторонняя. Здесь мы обратим еще внимание на „Гимн пифагорейцев“ Бронникова, „Канун Варфоломеевской ночи“ Гуна, картину очень характерную, и две картины Герсона: „Кейстут и Витольд в плену у Ягеллы“ и „Король Собиесский, сажающий деревья в Виллянове“. Интересны некоторые мотивы, заимствованные из русской истории, например: „Император Петр I и царевич Алексей“ Ге, далее „Авангардная стычка у Карстулы“ Коцебу и некоторые другие вещи. „Масленица“ К. Маковского представляет в характерных чертах оживленное движение и народные забавы на площади перед Зимним дворцом, в Петербурге. Не менее хороши его „Деревенские похороны“ и „Семейные портреты“, представляющие в одной картине его собственное семейство. Прямо из жизни выхвачены „Привал охотников“ и „Рыболов“ Перова: в первой из этих картин представлен охотник, страстно рассказывающий товари-

щам свои охотничьи похождения, а в последней — полный глубочайшего увлечения рыболов. В числе картин, идущих в самую глубь русской народной жизни, заслуживают упоминания: „Возвращение с рынка“ Корзухина, „Выход из церкви“ Морозова, „Охотник до соловьев“ Влад. Маковского и его же „Приемная у доктора“; в этой картине посетители ждут докторского выхода, и в это время русский священник разговаривает с барыней, страдающей зубной болью, и подает ей советы. Прекрасно (ausgezeichnet gut) выполнены „Бурлаки на Волге“ Репина: здесь типы мужиков, прославившихся своей грубостью и худым поведением, худо одетых и справляющих перед нашими глазами свою работу, а также поволжская местность переданы с величайшим совершенством. Замечательны также некоторые картины из финляндской народной жизни, как-то: „Святотатство“ Янсена и „Трефовый туз в аландской каюте“ его же. Разные изящные ландшафты, портреты, исторические эпизоды, церковные мотивы и т. д. заслуживают серьезного рассмотрения и самым благоприятным образом свидетельствуют о

развитии и процветании современного искусства в России. В заключение взглянем еще на картины Бруни исключительно религиозного содержания; всего интереснее между ними „Поклонение царю царей“, „Святой дух“, „Борьба добрых духов со злыми“ и некоторые другие».

Автор этой статьи неизвестен; он подписался только буквой Н. Но зато автор следующей статьи, которую я сейчас представлю читателям, не только очень известен, но пользуется в Германии величайшей репутацией и даже считается у своих соотечественников лучшим их художественным критиком. Это некто Фридрих Пехт, бывший баденский живописец, картины которого были выставлены не дальше, как на последней парижской выставке 1867 года (он принадлежал к так называемому «историческому жанру»). Потому ли, что Пехт убедился в слишком заметной недостаточности своего художественного творчества, или, быть может, его более прельстили лавры критика и всеобщее одобрение, только он отложил в сторону палитру и кисти и посвятил себя исключительно писательству.

Лучшие немецкие газеты наперебой одни перед другими стараются добыть на свои столбцы его статьи, так что, например, о венской всемирной выставке он должен был писать и в «Аугсбургской всеобщей газете», и в приложении венской «Neue Freie Presse», выходящем под заглавием «Internationale Weltausstellungs-Zeitung». Недавно он собрал все статьи свои, помещенные, начиная с мая месяца, в «Аугсбургской газете», и напечатал их отдельной книгой, под заглавием: «Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873» (Искусство и художественная промышленность на венской всемирной выставке 1873 года). Книга эта имела большой успех, и я слышал, что скоро должно уже выйти ее второе издание. Меня спросят, чему обязана она таким успехом, в самом ли деле Пехт такой превосходный критик, каким его считают? На последнее я отвечу: и да, и нет. При нынешнем заметном безлюдье на художественную критику Пехт принадлежит к числу лучших немецких писателей по части нового художества; быть может, он даже лучший между всеми своими немецкими со-

товарищами; но это еще не значит, чтобы он был в самом деле хороший критик. У него есть знание, некоторый вкус, он пишет легко и приятно, иногда способен замечать истинные достоинства и недостатки живописцев и скульпторов — но именно только иногда. Самое отчаянное немецкое доктринерство, классицизм и, что всего хуже, неизлечимейший квасной патриотизм поминутно застилают ему глаза какой-то непроницаемой пеленой, и тут с ним уже невозможно бывает согласиться в чем бы то ни было, не только на одну половину или четверть, но даже хотя бы только на одну десятую, в его приговорах. Уже и в прежних своих статьях и книгах он обыкновенно проповедывал, на все лады, о неизмеримом превосходстве Германии и немцев над всеми остальными странами и народами, но только он все еще признавался, что Германия не до всего покуда дошла; теперь, после побед над французами в 1870 году, Пехт стал уверять, что пришла, наконец, великая минута и что все, чего Германии и германскому искусству еще недоставало, уже теперь есть. И вот целая книга, в 300 с чем-то стра-

ниц, посвящена щекотанию немецкого самолюбия, восхвалению немецких способностей и добродетелей, немецкого величия, немецкой чистейшей нравственности, немецкого общественного современного состояния и каждой самомалейшей черточки, начерченной рукой немецкого художника.

Перехожу к передаче мнений Пехта о русских художественных произведениях в Вене. Само собой разумеется, что при вышеуказанной своей надменности он не может вообще смотреть на все русское иначе, как с величайшим высокомерием, с приправой шуточек довольно неуклюжего свойства. Тем любопытнее те веские похвалы, которые в иных случаях он принужден нам высказать.

«Точно так же, как и итальянцы, — говорит Пехт, — русские нынче гораздо менее выставили, чем в 1867 году в Париже. Так как они почти все воспитывались в чужих краях, да даже в продолжение большей части своей жизни создают там свои произведения, то понятно, что, собственно говоря, вовсе не может быть и речи о национальном русском искусстве. Во всяком случае 80-миллионное госу-

дарство представляет в этом отношении гораздо менее, чем 2-миллионная Голландия. Сверх того, каждому затруднено исследование тем, что имена почти всех живописцев написаны русскими буквами, как и мадьяр, с их манией ставить повсюду все только мадьярские надписи; между тем, как известно, огромное большинство причастно тому непростительному греху, что не понимает ни по-мадьярски, ни по-русски и вовсе не желает учиться ни тому, ни другому языку. [2] Тем не менее, все-таки интересно посредством русской живописи по крайней мере хоть познакомиться хорошенько со страной и народом этого огромного государства. Что только есть самого значительного по этой части, представлено в картине Репина „Бурлаки на Волге“. Вот-то ватага! Бесспорно, эти люди стоят гораздо ближе нас к натуре, к бородатому семейству дядюшки Гориллы! Сильные, дикие детины, с широкой грудью и необъятным количеством волос на голове, как посмотришь на них, так тотчас и поймешь, что таскание барок немножко поменее будет благоприятно для развития интеллигенции, чем для пище-

варения. Из среды самого знойного солнечно-го блеска, распростертого над громадной водной ширью и дрожащего в голубом воздухе, возникают они, словно шайка каких-то черных дьяволов или, пожалуй, стадо медведей, и только один между всеми ими, молоденький паренек, еще немножко похож на человека. Но ко всему этому надо прибавить, что написаны они и нарисованы — превосходно, и я думаю, что в целом художественном отделении всей выставки нет другой столь солнечной картины».

Описав затем очень подробно картину г. Коцебу «Авангардная стычка при Карстуде в 1809 году», Пехт очень хвалит ее и говорит: «За исключением Шлейха, у нас нет в Мюнхене ни одного художника, военные картины которого были бы до того естественны и в такой мере, как у Коцебу, вводили бы в данное положение». Про военные сцены г. Виллевальде Пехт говорит, что они «очень живы и талантливы, но рисованы очень неправильно, а в красках пестры». Затем он продолжает: «В высшей степени прелестны две картинки с детскими сценами Гуна, вероятно, одного из



многочисленных русских немцев в Петербурге; они написаны с величайшей душой и грациозной красотой, равно как с совершенной самостоятельностью. Особенно замечательны в обоих этих отношениях „Дети, играющие с котятами“. Но если тут представлены русские дети, то надо по крайней мере заметить, что, несмотря на русское платье, они смотрят совершенно немецкими детьми. Тот же очень талантливый художник представил „Канун Варфоломеевской ночи“ в образе дьявольского старика, которого нельзя не признать за католика по тому, как он пришивает себе белый крест на шляпу и уже заранее с восхищением купается в завтрашней резне. Наконец, Корвин-Милевский изобразил польских евреев на молитве более правдиво, чем изящно. В высшей степени тем же отличается „Петр I, выслушивающий своего сына Алексея“; я упоминаю об этой картине только затем, чтобы, наконец, добраться и до исторических картин. Про „Грешницу“ Семирадского у меня сказано особо, поэтому мне остается только упомянуть картину Мюллера, из Варшавы: „Станислав, король польский, прини-

мающий художников“, и потом тотчас же присутствовать при погребении, где один монах осужден Григорием Великим за сребролюбие, по-видимому, к погребению заживо, система, впоследствии покинутая, потому что иначе она произвела бы слишком большие опустошения в среде духовенства. Впрочем, картина красиво сочинена и написана Верещагиным. Из числа пейзажей, картины Боголюбова („Ледоход на Неве“ и „Кронштадтский рейд“), потом „Морской берег“ Дюкера значительнее всех остальных, первые по энергии, последняя по изящному настроению, вместе с изумительно прелестными и своеобразными рисунками пером Шишкина».

Итак, несмотря на все высокомерие свое, Пехт все-таки принужден был признать у нас существование произведений первоклассных, равняющихся лучшим западным созданиям, а иногда и превосходящих их. Не сам ли он сказал, например, что «Бурлаки на Волге» самая солнечная картина целой выставки?

В представленных мною до сих пор отзывах ничего еще не было сказано про «Грешни-

ду» г. Семирадского, оцененную у нас столь разнообразно, одними столь высоко, другими столь умеренно, чтобы не сказать более. На венской выставке эта картина испытала ту же участь, она очень понравилась людям менее смыслящим и почти вовсе не понравилась тем, кто более развит в художественном отношении и у кого вкус пообразованнее.

В своем сочинении «F&#252;rer durch die Kunsthalle» (Путеводитель по художественному отделению) Леман говорит: «Семирадский, как мы слышим, молодой еще русский художник, представил в своей „Грешнице“ работу, которая указывает нам великого колориста; мало того, его способ трактования библейского материала во всех отношениях нов и, быть может, единственно пригодный в наше время для религиозных картин. Семирадский совершенно удаляется от обычной их монотонной простоты. Он трактует свой материал как всякий исторический материал вообще, и должно признаться, что ему вполне удается новое, историческое трактование священной легенды, хотя он в слишком богатой смене тени и света иной раз заходит за пределы своей це-

ли. Неужели же во всей позе, и особенно в лице Христа, направляющегося к грешнице, менее благородства, чем в старинных изображениях, основанных на прежнем художественном предании? Также и у апостола Иоанна, идущего рядом с Христом, голова полна чудесного, мечтательного выражения. Вся группа лиц, следующих за Спасителем, выделяется с тем большей значительностью, что антураж грешницы изображен со всей чувственной роскошью, какую мы только можем представить себе при подобных диких оргиях на Востоке. Сама „Грешница“ — великолепная, полная женская личность, выступила навстречу Иисусу, но высокое спокойствие сына божия отшатнуло ее назад, и пенящийся, протянутый к нему кубок выпал из рук горделивой грешницы. Судя по этой картине, Семирадскому предстоит великая будущность. Но при таких сюжетах, как нынешний, чисто колоритные эффекты, в ущерб спокойному настроению всего целого, вовсе не идут».

Это благоприятный отзыв. Неблагоприятные же оказываются гораздо энергичнее и более обращены к содержанию картины. В од-

ной из своих статей, помещенных в «Аугсбургской газете», Пехт сначала вообще говорит, что картина Семирадского написана с большим мастерством, но с обстановкой, заимствованной у библейских картин Ораса Берне и даже Шопена, а потом продолжает: «Картина эта, на основании одного стихотворения гр. Толстого, изображает Христа, идущего с учениками своими мимо загородной дачи, где молодые люди как раз ведут такую вакханалию, которая вполне уместна в нынешнем Париже, но, пожалуй, немножко и невероятна среди тогдашнего бедного, расстроенного сельского населения Иудеи. Главная героиня этой оргии, красивенькая кокетка, с кубком в руке, сошла со ступеней террасы, вероятно, для того, чтобы перебрасываться словами с проходящими или, пожалуй, высокомерно поддразнивать их. Но увидя проходящего мимо Христа, она, пораженная его взглядом, роняет бокал и тут же становится благочестива. Итак, это вариация на первую, столь любимую половину темы Магдалины... Оставляя в стороне несколько фривольное, натуралистическое понимание своей задачи,

картина Семирадского хотя и лишена, подобно большинству всех русских картин, тонкой индивидуальной красоты, [3] все-таки является очень талантливым и пикантным этюдом влияния эффектов солнечного света на архитектуре и людях; при этом, однакоже, все как-то хорошенько не понимаешь, почему именно Христос должен был служить моделью для подобных экспериментов».

В другой статье, под заглавием: «Идеалы современного искусства», напечатанной в «Weltausstellung-Zeitung» (1 августа), Пехт, как заклятый идеалист, слезно жалуется на упадок идеального направления в современном искусстве Европы и говорит далее: «Тем чаще можно встретить карикатуры на самые священные темы; к их числу надо отнести, например, картину русского живописца Семирадского „Грешница“».

Про русскую скульптуру Пехт говорит только, что „можно упомянуть о хорошем Аполлоне финляндца Кулеберга и о статуях Бродского и Каменского“ (в то время, когда писал Пехт, в Вену еще не был прислан „Иван Грозный“ Антокольского); а про русскую ар-

хитектуру, что по этой части русская выставка „довольно богата, но, конечно, состоит почти вся из композиций немецких архитекторов. Лучшие принадлежат Бонштедту, сделавшемуся в последнее время столько известным по своему проекту здания для германского рейхстага, получившему премию; в некоторых его эскизах уже встречаются зародыши этого здания; потом идут проекты Шретера и Гуна, Резанова, Мессмахера и других иногда с очень красивыми орнаментальными этюдами“.

Но если такие отзывы Пехта чересчур уже поверхностны, то гораздо солиднее оценка русской архитектуры в статье газеты „Presse“ (от 29 июля) под заглавием: „Новейшая русская архитектура на всемирной выставке“. Здесь автор говорит: „Если высокий художественный интерес заключается уже и в образчиках старинной русской архитектуры и орнаментистики, едва нам известной и представленной на всемирной выставке посредством гипсовых оттисков и рисунков, то еще более интересны и важны находящиеся в художественном отделении примеры новой

русской архитектуры, которая, сохранив древнеславянский и византийский стиль, стремится к более грациозной и легкой конструкции, чуждающейся всего тяжеловесного. В этом отношении сделано очень много в течение последних десятилетий“. Отозвавшись затем с сознательным пренебрежением об Исаакиевском соборе, „богатом, но тяжелом и мрачном“, автор противопоставляет этому зданию, построенному по старинной системе неудачного подражания иностранцам, новые церкви и соборы, сочиненные в новом национальном стиле, например: проекты тифлисского собора (Гримма, Шретера, Гуна), капеллу в Ницце (Резанова), гельсингфорский собор (Горностаева), въездные ворота в Сергиевский монастырь (его же) и т. д.; затем отзывается с большой похвалой о дворцах, частных домах и дачах, проектированных разными архитекторами. Что же касается проектов, не относящихся ни к числу церквей, ни жилых домов, а построек собственно общественных, автор ставит на первом месте, как самые „интересные“: модель Народного театра, выстроенного в Москве в 1872 году, во



время Политехнической выставки (Гартмана), вход в здание народных лекций (его же), наконец рисунки разных мотивов для русской архитектуры, пластики, мебели, посуды, материи и т. д. (Богомолова, Даля, Кудрявцева и др.).

В заключение этого обзора главнейших немецких отзывов о русском искусстве кстати будет привести еще один из немногих появившихся ранее этих отзывов, о русской „художественной промышленности“ (Kunstindustrie). В своей книге о всемирной выставке Пехт, по-всегдашнему, начинает свою статью о наших произведениях свысока, но далее все-таки вынужден похвалить то и другое даже у нас, русских. „Несомненно, — говорит он, — то, что в области русского производства сырые продукты и такие полуфабрикаты, как шубы, кожи, лен, сало, икра, всякие камни и металлы, играют гораздо большую роль, чем искусство. В области последнего, и специально искусств начертательных, отличаются: прекрасные фотографические портреты Денъера, которые лучше даже большинства немецких, а также и фотографии

Бергамаско; далее, очень красивые пейзажи представил литограф Фаянс в Варшаве, оригинальные гравюры на дереве — Регульский (там же), Рикс в Гельсингфорсе — прекрасные обои. Читатель видит, что во всем этом художественном производстве недостает только одного, самих русских. Я сильно боюсь, что то же самое существует и в отношении к оригинальнейшим произведениям их, к золотых дел мастерству: к величайшей потехе моей представитель одной из главнейших фирм, несмотря на свою длинную бороду, оказался чем-то вроде дрезденца или лейпцигца. К тому же я узнал, что национальный или, точнее, византийский стиль вовсе не жил и не развивался постоянно, как я прежде думал, а всего только недавно воскрешен из мертвых, после того как в России долго царствовали, точно так же как и у нас, париковский, а потом лжеантичный стиль... Как бы там ни было, византийские серебряные и бронзовые сосуды Овчинникова, в Москве, наверное понравятся каждому со своими изящными эмалями и прелестно-грациозной чернью; только фигуры, совершенно натуралистические,

представляют какой-то резкий контраст со строгостью стиля, не допускающего тут собственно ничего, кроме орнаментов. Травленные и вырезные гравюры на так называемых „тульских“ произведениях этой же фабрики также очень красивы. У Хлебникова выставлены также очень изящные сосуды с перегородчатой эмалью (и cloisonné); переплеты и другие вещи Постникова выказывают в равной степени хорошие качества стиля и чистой работы; то же надо сказать про Крумбюгеля относительно его византийских золотых вещей и Адлера, в Москве. Потом у Чичелева мы видим оригинальное соединение золота, драгоценных камней и эмали; у Сапожникова и Лихачева — золотые парчи. Императорская фарфоровая фабрика в Петербурге выставила отлично выполненные, из бисквита, цветы и статуэтки, но живопись тут посредственна. Очень интересны изделия из крепких камней императорской мануфактуры по своему превосходному материалу (малахит, ляпис-лазури, Лабрадор и разные сибирские камни); но эти камни часто соединены вместе очень неловко; напро-

тив, работы из „pietra dura“ этой фабрики в высшей степени замечательны; здесь цветы и т. п. отличаются великолепным тоном материала; работы в этом же роде Гесриха, в Петербурге, также очень красивы; даже монтировка из бронзы не лишена шика. Необыкновенно интересны фаянсы XIV и XV века из одной самаркандской мечети... Стекланные изделия императорского завода представляют много красивого по части национально-византийской орнаментистики; в остальном они довольно незначительны. Совершенно своеобразное соединение парижской „пачули“ с русской юфтью встречается в бронзах Шопена, из Петербурга, который, сверх того, выставил целый ряд очень хороших и живых бронзовых фигурок, представляющих черкесов, казаков и крестьян (кажется, Валя). Лионский русский Марикс представил также национально-византийские тяжелые шелковые парчи. Затем находим очень изящные кружева и гипюры у г-жи Новосильцовой, но еще лучшие — в отделе туркестанском. Со всем назади натыкаешься на самые интересные предметы из всей русской выставки, про-

изведения тифлисские и закавказские. Целый ряд удивительнейших персидских ковров запрятан по углам, а между тем спереди глупо красуются, среди главной галереи, гадчайшие нынешние материи с пол-аршинными розами и дают отличнейший паспорт премудрому устройтелю этого отдела: *c'est partout comme chez nous!* Интересны также вышивки Мегинова из Тифлиса; также превосходны оружия. Потом идут куклы в черкесских костюмах, курды на настоящих верблюдах и буйволах; в курдской палатке мы знакомимся с пышно разодетыми их дамами, одним словом, когда уже начинаешь порядком скучать, в области черного соболя, насчет парижского или берлинского русачества, насчет полнейшего отсутствия всего самостоятельного, кроме овчины, здесь вдруг натыкаешься на массу самостоятельного; к сожалению, самобытность и варварство почти постоянно идут рука об руку».

Как ни неполны, как ни пристрастны подчас все эти суждения немецкой критики о нашем искусстве и художественной промышленности на венской всемирной выставке,

все-таки даже и из них ясно, что мы занимаем тут недурное место и что мы во многих отношениях можем поспорить с замечательными созданиями других государств по этим частям, по признанию даже их собственных критиков.

1873 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».

## **Немецкие критики о русском искусстве на венской выставке**

*Статья была опубликована в 1873 году («С.-Петербургские ведомости», № 232).*

Давая обзор высказываний зарубежных специалистов о русском искусстве, Стасов подходит к ним критически, разоблачая идеалистические взгляды на искусство, бытующие за границей и в России. Критику картины Репина он воспринимает с тех позиций страстной защиты русского реалистического направления в искусстве, которые им были

четко изложены в статье «Картина Репина „Бурлаки на Волге“ (т. 1). Подробно о венской всемирной выставке 1873 года см. статью „Нынешнее искусство в Европе“ (т. 1).

П. Т. Щипунов

# Примечания

Это неверно. Статуя г. Антокольского отлита в Петербурге, в мастерских английского магазина. — В. С.

[^^^]

Это или выдумка автора, желающего отличаться остроумием, или факт, относящийся к тому времени, когда выставка была не готова. — В. С.

[^^^]

Для читателя, не имеющего перед глазами всех статей Пехта, необходимо заметить, что, по его понятиям, этой «тонкой индивидуальной красоты» лишены повально все европейские художники, кроме немецких. — В. С.

[^^^]