

Р. С. Кауфман

ОЧЕРКИ
ИСТОРИИ
РУССКОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КРИТИКИ
XIX
ВЕКА



МОСКВА
«ИСКУССТВО»

Р. С. Кауфман

ОЧЕРКИ
ИСТОРИИ
РУССКОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КРИТИКИ
XIX
ВЕКА

МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1985

ББК 85.103(2)1
К30

РЕЦЕНЗЕНТ
ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
А. Г. ВЕРЕЩАГИНА

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

3

«ПРОГУЛКА В АКАДЕМИЮ ХУДОЖЕСТВ»

18

«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЗЕТА»

1836—1841 ГОДОВ

37

В Сороковые годы

52

Ранний Стасов

78

В. В. Стасов и И. Н. Крамской

112

Примечания

157

К 4903010000-096 59-85
025(01)-85

© Издательство «Искусство», 1985 г.

ВВЕДЕНИЕ

Наследие художественной критики издавна находится в поле зрения историков искусства. Выдержки из критических статей прошлого часто встречаешь как в обобщающих ретроспективных обзорах, так и в проблемных работах теоретического характера и в монографиях об отдельных художниках. Этими цитатами обычно подкрепляются оценки описываемых произведений и их истолкование. Ими же оживляется картина художественной жизни времени, о котором ведется рассказ. Бывает также, что они приводятся с полемической целью. Во всех подобных случаях материалы критики рассматриваются с точки зрения развития искусства.

Но у самой художественной критики с момента ее зарождения в России, как, впрочем, и в других странах, возникали свои собственные проблемы, специфические интересы развития критики как искусствоведческого жанра. В наше время печать так много внимания уделяет проблемам критики, что иной читатель может принять их за порождение лишь последнего этапа художественной жизни. Но стоит только заглянуть в старые журналы, чтобы убедиться в том, как давно возникли у критики свои особые задачи.

Они были хорошо осознаны еще К. Н. Батюшковым — автором первого выставочного обзора в России — и разделялись его продолжателями. И когда читаешь их статьи, создается впечатление, что вопрос о назначении художественной критики как бы сам вплетается в их суждения об искусстве, он неотделим от них. Быть может, это следует объяснить новизной самого жанра критического обзора художественной выставки в ту раннюю пору как для автора, так и для читателя? Оно, наверное, так и было, но почему же и в дальнейшем все те же заботы снова и снова вставали перед пишущими о современном искусстве?

Как ни далека была сфера изобразительных искусств от социальных интересов передовых русских людей, когда критика впервые вторглась в эту, казалось бы, в самой себе замкнутую область, она выразила недовольство общества, а не только не-

многих любителей искусства. Отчужденность живописи — в первую очередь официальной, покровительствуемой двором, — обостренно ощущалась в те годы, когда в среде дворянской интеллигенции стало складываться декабристское движение. Пусть в этих ранних критических высказываниях речь шла только о живописи как таковой, наивно было бы в наше время видеть в них нечто сугубо эстетическое или элитарное. Пусть «зачинщик» этого протеста Батюшков не был лично связан с революционными «мечтаниями», социальная подоплека его статьи была осознана его современниками. Не случайно выраженное им убеждение в необходимости художественной критики было подхвачено авторами, близкими декабризму. И недаром их стремлению открыть ей «зеленую улицу» воспротивились охранительные силы.

Проблемы художественной критики с годами не теряют своей остроты. Никто из писавших о современном искусстве не мог их обойти. Даже В. И. Григорович при всей робости своего критического пера не мог избежать их. Н. В. Кукольник вопреки изначально объявленному отказу от критики в издаваемой им «Художественной газете» и как раз из-за своего отказа оказался втянутым в полемику о задачах критики, которой так старался избежать. Пересматривая его весьма сомнительную позицию, А. Н. Струговщиков, сменивший его на посту редактора газеты, поместил на ее страницах целую серию статей по проблемам методологии художественной критики, поучительных и для нас теперь. Той же темой спустя несколько лет начал свою деятельность в качестве обозревателя выставок Ап. Н. Майков.

Наконец, с развернувшейся на рубеже 50—60-х годов борьбой за приобщение живописи к критическому реализму, к тому времени уже утвердившемуся в литературе, проблемы художественной критики, ее идейного направления приобрели еще большую остроту. В их обсуждение включились авторы самых разных убеждений и несхожих взглядов на пути современной живописи и на предназначение ее критиков. И, конечно, вполне естественно, что В. В. Стасов, убежденнейший поборник нового русского искусства, посвятил тогда этой «злобе дня» немало горячих строк. Примечательно, что, отстаивая право специалиста, то есть нехудожника, на разбор произведений искусства в печати и утверждая художественную критику как особую специальность, Стасов повторяет и развивает мысль, высказанную за двадцать лет до него Струговщиковым. Можно, следовательно, говорить о своего рода традиции самосознания, самоутверждения художественной критики в России. Корни этой традиции надо искать в самой российской действитель-

ности, ставившей перед всякой критикой, не исключая и художественной, не легко преодолимые препоны.

Стасов и позднее не упустил их из виду. Ему мы обязаны первым ретроспективным обзором русской художественной критики в большой статье «Тормозы нового русского искусства» (1885). Само название ее указывает, что речь в ней идет о критике, сопротивлявшейся движению прогрессивного искусства. О той части критики, которая приобщалась к этому движению и защищала его, в стасовской статье почти не говорится, что объясняется ее сугубо полемическими целями. Правда, не все встречаемые на ее страницах приговоры оправданны, не все они для нас теперь приемлемы. Тем не менее статья в целом сохранила значение и как выразительный документ художественной жизни восьмидесятых годов прошлого столетия и как опыт боевой, откровенно тенденциозной художественной критики.

Так уж повелось, что на каждом повороте истории нашего искусства непременно и как бы фатально возникали вновь проблемы художественной критики. Они как будто все те же, что и прежде, но вместе с тем иные. Возрождаясь, они обретали черты нового времени, порою даже стилевые признаки нового искусства. В статьях шестидесятников мы узнаем нередко мысли, читанные в журналах сороковых годов, но «физиономия» у них уже другая, другой напор идей, порожденный иным накалом борьбы, хотя родовые признаки вполне различимы. От них не смогли уйти новаторы рубежа XIX и XX веков, выдвинувшие, казалось, абсолютно новую программу для критики, далекую от идей своих предшественников. Но нет, да и мелькнет в статьях С. П. Дягилева мысль И. Н. Крамского, в статьях А. Н. Бенуа почувствуешь стасовскую интонацию и полемический прием. Их долго считали космополитами, а с годами в их наследии стали все более зримо проступать национальные черты. Такова сила преемственности в русской художественной критике.

И опять-таки было бы по меньшей мере недоразумением не видеть в «чисто» эстетической мирискуснической критике ее социальной подосновы. Природа последней была до крайности противоречива. Элементы реакции на «направленство» передвижников и Стасова, так сказать, лежат на ее поверхности. Они в первую очередь бросались в глаза. Но была в ней и иная суть. Вернув истории русской живописи Венецианова и художников его круга, осознав общеевропейское значение Кипренского и портретистов XVIII века, Бенуа разве не восстановил историческую истину, совершив тем самым прогрессивный акт общественного значения? Затрудняюсь отнести его

только к сфере интересов собственно истории искусства, поскольку порожден он острейшими нуждами художественной критики начала XX века.

Внутренним проблемам художественной критики не много и не часто уделяли внимание историки искусства, которых больше занимали идеи и формулировки критиков, чем их авторское своеобразие и критический метод. Изучение русской художественной критики не только как источника для истории искусства, но и ради нее самой развернулось в советское время. Поначалу это было вызвано переизданиями сочинений Стасова и Крамского, затем и Бенуа. Комментаторам этих изданий мы обязаны основательными изысканиями, воссоздающими не только обстоятельства появления каждой статьи или письма, но и широкую панораму художественной жизни России за несколько десятилетий. Этот начальный этап становления истории художественной критики, как особой отрасли искусствознания, можно назвать комментаторским.

По мере того как трудами советских исследователей все шире раздвигались границы изучения художественного процесса, возникали новые перспективы и перед историей художественной критики. Если прежде она складывалась как бы стихийно, из работ на отдельно взятые темы, то теперь стала осознаваться необходимость их обобщения.

Новый этап четко определился, когда было опубликовано постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972 г.). Оно не только показало всю меру актуальности проблем нашей современной критики, но и способствовало изучению опыта, накопленного в прошлом. История художественной критики была введена в качестве самостоятельной дисциплины на искусствоведческих кафедрах гуманитарных вузов. Тотчас же возникла необходимость в учебных пособиях, на составителей которых и легла обязанность сведения воедино и обобщения того, что выявлено наукой в целом ряде разрозненных статей, монографий, комментариев. Но даже сумма того, что могло быть извлечено из них, неспособна была составить ту целостную картину развития критики изобразительных искусств, какую должно было дать учебное пособие. Трудности заключались не только в нехватке «строительного» материала для постройки здания обобщающей истории художественной критики, но и в том, что наличный материал, возникнув вне этой задачи и в разное время, надо было приспособить для ее решения с нынешних научных позиций.

В короткий срок было выпущено три учебных пособия¹. И снова надо признать, что они не смогли бы появиться так

скоро, если бы труд их составителей не был подготовлен всей прошлой деятельностью русских критиков и исследователей их творческого наследия. Но тут же надо отметить, что по сравнению с этой первичной основой учебные пособия обрели и вполне ощутимое своеобразие.

Сама возможность показать художественную критику как жанр искусствознания открыла перед составителями учебных пособий простор для творческих поисков ради выявления разнообразных связей критики с жизнью общества, идейными интересами времени, с художественной деятельностью в стране и — особо — внутренних закономерностей развития критической мысли, путей освоения ею изобразительного искусства во всем многообразии его возможностей.

Проблемы художественной критики как исторического, так и теоретического характера чаще получают теперь отражение в журнальных статьях. Последнее десятилетие отмечено еще одним полезным начинанием в этой области — изданием сборников избранных работ мастеров художественной критики недавнего прошлого и современных авторов.

Все вместе взятое придает в настоящее время истории художественной критики черты развитой отрасли искусствознания. Таков положительный итог ее эволюции за последние годы. При всем том нельзя не видеть, что сделанное является всего лишь первым шагом на ее самостоятельном пути.

Исследования пока что сосредоточены на материалах второй половины XIX века. Конец этого века и начало нынешнего, хотя и включены в учебные пособия, не рассмотрены с той мерой обстоятельности, с какой освещены предшествующие десятилетия. Впрочем, само искусство этого периода менее изучено, да и мало времени прошло еще с тех пор, как советское искусствознание после долгого перерыва вновь обратилось к нему. Хорошо известно, что художественная жизнь России до крайности тогда усложнилась. Освещение ее в современной ей печати потребовало от художественной критики глубоких профессиональных знаний. И хотя на этой потребности по-прежнему и, пожалуй, даже больше, чем прежде, паразитировала «фельетонная» критика, подлинно искусствоведческие исследования современного художественного процесса не только стали нормой в специальных журналах, но все чаще находили трибуну в общей прессе. Спектр творческих интересов серьезной критики стал шире. Выдвинулась плеяда даровитых авторов, чье литературное наследие еще ждет тщательного научного анализа.

У нас бытует тенденция противопоставлять этих авторов корифеям художественной критики 60—80-х годов. Что первые

сами противопоставляли себя им, было естественно — самоопределение новых идейно-художественных позиций требовало этого. Но только из нашей исторической дали видны не одни различия, а и все то, что связывало молодую критику начала XX века с ее предшественниками, и прежде всего значение для нее творческого опыта последних. К их убежденности в правоте дела молодая критика относилась с тем более глубоким уважением, что ей самой его порою недоставало, случалось, что она с тоской вспоминала «забытые заветы» своих отцов по искусству и критике.

Ждут своего исследования художественные журналы конца XIX — начала XX века, сыгравшие в свое время несравненно большую роль, чем прежние недолговечные периодические издания по искусству. Вместе с тем самый тип художественного журнала наново сложился тогда. Наша наука должна еще выработать методику критического разбора художественного журнала как целостного организма с присущей ему «конституцией».

Советское литературоведение много занималось историей журналистики. Ее опыт полезно использовать, учитывая, разумеется, специфику журнала художественного с особой в нем ролью графического оформления, иллюстрации, шрифта, верстки текста, взаимодействующих с содержанием и, подобно ему, выражающих направление журнала².

Целый период истории русской художественной критики — первая половина XIX столетия — все еще остается малоизученным. Материал, над которым предстоит здесь работать, качественно, да и количественно иной, чем в позднейшее время развитой профессиональной критики, вооруженной арсеналом специальных искусствоведческих знаний. В первой половине прошлого века художественной критикой занимались преимущественно литераторы, переносившие на почву изобразительного искусства, и, заметим, с немалой пользой для последнего, опыт литературной критики. Среди них мы встречаем авторов величайшего авторитета в своей области. Высказываясь о живописи и скульптуре, они не считали себя достаточно компетентными в данной области и часто особо оговаривали это обстоятельство. Тем не менее игнорировать их статьи и заметки художественно-критического содержания было бы непристойной ошибкой.

Исследования ждут здесь в первую очередь такие темы, как зарождение художественной критики в России и ее первые опыты. Они протекали в крайне трудных условиях. Тем более примечательны их результаты. И дело здесь не только в них самих, но и в том влиянии, какое они оказали на формиро-

вание профессиональной критики следующего периода и ее мастеров — П. М. Ковалевского, А. И. Сомова, П. Н. Петрова, В. В. Стасова, учившихся в сороковые годы на статьях своих предтеч. О традиции отстаивания права на критику, которой остались верны все авторы прошлого века, здесь уже говорилось. Думается, что преемственность не ограничивалась этим. Нет необходимости здесь, во Введении, приводить конкретные примеры, их читатель найдет в тексте очерков, включенных в настоящую книгу, но на одном примере хочется все-таки остановиться.

Биографы Стасова, рассказывая о годах его формирования как ученого и публициста, отмечают значение для него статей В. Г. Белинского. О своем страстном увлечении ими живо рассказал впоследствии сам Стасов³. Влияние Белинского нетрудно обнаружить во многих его трудах об изобразительном искусстве и музыке, как и во всей системе его взглядов. Да кто из его современников избег просветительного влияния великого критика? А вот о чертах, роднящих порой критические строки Стасова с художественной критикой сороковых годов, «стасововеды» не сообщают, а их обнаруживаешь довольно часто, в особенности в ранних его работах. Мы встретим в них прямые ссылки не только на мысли Гоголя о Брюллове, А. Иванове, об архитектуре. Есть перекичка и с другими авторами.

С другой стороны, знакомясь с художественно-критической литературой сороковых годов, мы находим в ней «простасовские» идеи. Тут и критика явно изжившего себя к тому времени романтизма и его цитадели — императорской Академии художеств, и ориентация художников на прогрессивную общественную мысль и на отражение жизни народа; отсюда пристальное внимание к произведениям бытового жанра... Словом, те самые «лозунги», под которыми боролся впоследствии Стасов. Оставались у него и личные связи с авторами того десятилетия, в частности со Струговщиковым и В. П. Гаевским.

До сих пор речь здесь шла о той преемственности, что прослеживается в содержании критических статей об изобразительном искусстве. Но надо еще вспомнить об их литературной форме. Тут опыт авторов первой половины XIX века — начиная с Батюшкова и кончая Ап. Майковым — оказал неоценимую пользу профессиональной художественной критике. Самый тип статьи о выставке или о художнике как определенный литературный жанр был выработан ими в 10—40-х годах и тогда же доведен в его стилистике до уровня художественной прозы, традиции которой дожили по меньшей

мере до начала нынешнего столетия. Вспомним хотя бы «Художественные письма» Бенуа!

Игнорирование этих связей, отсутствие в нашей историко-критической литературе даже упоминания о двойкой преемственности может создать у наших читателей впечатление, что только с рубежа 50—60-х годов минувшего столетия начинается история художественной критики в России. Ведя отсчет ее движения с этого рубежа, мы, в сущности, начинаем рассказ о ней с середины, как будто у нее не было прошлого.

Такова только внешняя *desiderata* нашей молодой науки. Есть у нее и внутренние потребности, обусловленные тем, что мы ищем в трудах критиков прошлого и мимо чего проходим без внимания. Вопрос этот не простой. Затрудняюсь сформулировать его в общей форме. Быть может, наглядно представить, что именно имеется здесь в виду, позволят конкретные примеры. Обратимся снова к наследию Стасова. Пример этот может оказаться тем более поучительным, что мы здесь имеем дело с чрезвычайно обширной литературой. Ни один художественный критик не удостоился еще такого внимания потомства. И что же, дают ли все эти биографии, комментарии, диссертации, специальные и популярные статьи достаточно полное представление об эволюции взглядов Стасова, о путях формирования его как критика, о том, с чего он начал и к чему пришел к концу долгой творческой жизни? Ответ не может, конечно, быть безоговорочно отрицательным. Работа, проделанная «стасововедами», заслуживает благодарности, а в некоторых случаях — восхищения. Тем не менее мы обнаруживаем в ней досадные пробелы, а с некоторыми толкованиями трудно теперь согласиться.

Ранние стасовские работы о живописи не проанализированы, некоторые из них не вошли в советские издания его сочинений. В лучшем случае о них лишь упоминают, порой совсем обходят молчанием, из-за чего Стасов оказывается фигурой, поднятой над общим движением художественной критики. Подчеркиваю — *художественной*, ибо с публицистикой, с творчеством революционных демократов его связывают неизменно, и это вполне обоснованно, поскольку указывает на идейное направление его критики. Но помогает ли это понять ее искусствоведческое своеобразие? Слов нет, Стасов — явление незаурядное в истории русской культуры, до сих пор поражающее нас беспримерным размахом и энергией своей «многосоставной» деятельности. Но ведь и она была подготовлена предшественниками, связана с современниками, продолжена преемниками.

Под последними здесь имеются в виду не советские критики, как бы вновь открывшие для себя стасовское наследие, а те,

кто вступил в художественную жизнь в девяностых годах, чтобы изменить ее направление. Стасов объявил беспощадную борьбу «декадентам», и те не остались в долгу. Но они сознавали, чем ему обязаны. Во всяком случае, А. Бенуа хорошо понимал его значение для русского искусства и художественной критики, что счел необходимым выразить в своей ранней книге о русской живописи⁴, полемически заостренной против Стасова и передвижников, и о чем искренне рассказал в своих поздних воспоминаниях. Если в первой его признании можно воспринять как долг вежливости и корпоративной традиции, то в «Моих воспоминаниях» ясно сформулировано понимание всей группой будущего «Мира искусства» прогрессивной роли Стасова, «к голосу которого, — как пишет Бенуа, — мы очень прислушивались, и на стороне которого мы всегда были в его схватке с сотрудниками оппортунистического, а моментами и обскурантистического «Нового времени»⁵.

Довольно долго наша литература о Стасове походила скорее на апологию, чем на объективное историко-критическое исследование. Но время, когда надо было бороться за Стасова, чтобы преодолеть нигилистическое отношение к нему как пережиток эпохи «Мира искусства», прошло. Теперь в моде отмечать его ошибки, его пристрастность. Так, в частности, оценивают его пренебрежительное отношение к А. Г. Венецианову, чьи картины из жизни крепостных крестьян он назвал «сладенькой ложью». Считать это ошибкой или «узостью», как сказано в одном из упомянутых учебных пособий, можно, только исходя из нашего нынешнего понимания творчества художника-гуманиста, отвлекаясь от стасовской системы взглядов, в которую отрицание Венецианова входило как вполне закономерный компонент.

Можно, правда, сослаться на положительные отзывы об этом художнике другого критика, стасовского современника П. Н. Петрова, сохранившего пиетет перед «отцом русского жанра». Но разве Петров так боролся за критический реализм, как Стасов? Он оставался, скорее, доброжелательным наблюдателем и хроникером нового направления в живописи. Стасов же первостепенную задачу искусства видел в преодолении венециановской традиции изображения народной жизни. И надо объективно признать, что такая задача действительно встала перед русской живописью в момент крупного поворота ее пути. Как бы мы теперь ни относились к прекрасным творениям Венецианова, мы обязаны признать правоту Стасова. Он ратовал за искусство борющееся, открыто тенденциозное и искал его истоки в наследии Федотова и журнальной графике сороковых годов, в понимании которой он мог опереться на высокую

оценку ее Белинским⁶. В своих исторических построениях Стасов руководствовался потребностями своего времени. Считать это ошибкой или узостью можно, только отвлекаясь от этих потребностей и забывая о назначении критики. Примеров подобного подхода к стасовским историко-художественным концепциям можно подобрать сколько угодно.

Однако не хотелось бы, чтобы сказанное здесь в защиту стасовской критики было воспринято как некая индульгенция маститому автору. Он нередко ошибался, допускал просчеты в оценке произведений не только чуждых ему художников, но и своих единомышленников. Случалось ему пересматривать уже высказанное и напечатанное суждение. Так было, например, с картиной Сурикова «Утро стрелецкой казни», получившей вначале сдержанную, почти негативную характеристику Стасова и позднее высоко поднятой им. И безразлично для нас, что его биографы, оспаривая широко распространенное мнение, что он в свое время не понял Сурикова, приводят позднюю формулировку критика, не сравнивая ее с ранней⁷. Случалось, что он одновременно высказывал разные суждения об одной и той же картине. Так, о «Боярыне Морозовой» того же мастера он поместил хотя и положительный, но с придирками отзыв в рецензии на 15-ю Передвижную выставку и одновременно восторженный, без малейших оговорок, в письме к брату. И снова мы встречаем в нашей литературе попытки заслонить первый вторым, как-то исключая возможность сомнений, колебаний, наконец, неизбежных порой противоречий.

Ситуация в искусстве ставит нередко перед пишущим о нем сложные, трудные задачи, иной раз тактические, часто собственно научные, искусствоведческие. Критик не рупор идей, а личность. Пора нам включать это личностное начало в круг элементов постижения авторов, чей творческий опыт нам дорог и полезен. Элемент биографический должен войти как органическая часть в наши историко-критические построения подобно тому, как он естественно входит в биографические исследования творчества художников. Распространенная схема подхода к высказываниям критиков «ошибся — не ошибся» мало пригодна не только с точки зрения истории, но и как «метод» познания позиции критика.

В нашей литературе не раз уже говорилось об авангардной роли критики по отношению к другим жанрам искусствознания. Можно добавить, что основы истории русского искусства XIX и XX веков закладывались именно трудами критиков. Отражая «дела и дни» современных художников, они готовили материалы для истории искусства. Позднее «здание» этой

истории достраивалось историками. Логика борьбы течений в искусстве побуждала порой критиков самим братья за историю, чтобы представить ее со своей идейно-художественной позиции. Стасов неоднократно предпринимал такие обзоры. Что книга Бенуа «История русской живописи в XIX веке» явилась в свое время «критикой, опрокинутой в прошлое», уже было однажды сказано⁸. Время вносило в «нарисованные» ими картины развития искусства поправки, но многое осталось. Даже самый пафос пристрастного представления о художественном процессе небезразличен для позднейших ученых, он тоже может быть использован в качестве «строительного материала».

Из ведущих русских критиков только И. Н. Крамской не писал таких широких обобщающих «полотен». Впрочем, не только это отличало его от других авторов. Крамского все мы считаем крупнейшей творческой силой русской художественной критики второй половины XIX века. Начало такому «счету» положил Стасов вскоре после смерти лидера передвижников. Не ставя под сомнение эту стасовскую характеристику, надо только уточнить ее применительно к нашим задачам. Это потребует сопоставления статей Стасова и писем Крамского. Но сопоставимы ли они? Иначе говоря, можно ли статьи, в свое время опубликованные, и письма, увидевшие свет только после смерти их автора, считать явлениями одного ряда? Сомнения эти имели бы основание, если бы речь шла об интимной переписке друзей. Но письма Крамского далеко выходили за рамки такой переписки. Вспомним, что он нередко писал одновременно и на одну и ту же тему нескольким адресатам, сам как бы расширяя круг своих читателей. Стасов, считавший письма Крамского образцами художественной критики, читывал их своим друзьям. И Стасов и Суворин пользовались его письмами, цитируя или пересказывая его мысли в своих статьях. Правда, Крамской, случалось, предостерегал их от разглашения его суждений, но он же порою, наоборот, писал им в расчете на подобную публикацию. Словом, то была эпистолярная форма критики и, как таковая, оказывала влияние на определенный круг участников художественной жизни.

Крамской не был критиком-профессионалом, в печати он выступал за всю свою жизнь всего лишь несколько раз и преимущественно по соображениям тактики борьбы передвижников с Академией художеств. Непосредственно произведений современных художников его напечатанные заметки касаются редко. Правда, письма его щедро наполнены критическими суждениями о творчестве художников и так широко охватывают проблематику современного искусства не только русского,

но и западноевропейского, что их можно было бы в их совокупности определить как энциклопедию художественно-критической мысли его времени. Но достоянием читателей они стали после смерти автора. Этот факт хорошо известен, и можно было бы здесь его не приводить, если бы с ним не было теснейшим образом связано своеобразие его критических высказываний, о котором тоже все как будто знают, но почему-то не говорят, а оно-то как раз и образует «водораздел» между его эпистолярной критикой и работами других авторов, своевременно публиковавшимися в прессе.

Кратко это различие можно сформулировать так: критики-профессионалы писали для публики, Крамской — для художников да для немногих своих корреспондентов-нехудожников. К тем и другим он обращался непосредственно, проблемы искусства в его письмах естественно переплетены с житейскими заботами, политическими новостями и литературными интересами. Он был в своих высказываниях свободен от цензуры и от специфических соображений пишущего для печати, наконец, от редакторского произвола, от которого немало пострадал Стасов. Безбоязненно затрагивая самые животрепещущие проблемы современного искусства и «больные» вопросы художественной жизни, он мог быть уверен, что адресат его поймет с полуслова, хотя и ему приходилось спорить, отстаивать свою точку зрения, убеждать. И так как он стоял во главе движения, он лучше других сознавал, что именно нужно в данный момент русскому искусству или отдельному художнику. Главной же темой писем Крамского были творческие заботы живописцев во всей их специфике. Его высказывания принадлежат к лучшему, что дала русская художественно-критическая мысль, но это — высказывания художника и для художников. Вместе с тем он придавал большое значение мнениям тех зрителей, которые не решаются высказать свои впечатления от выставок и произведений искусства. Теснейшее взаимодействие художественного *specto* Крамского с его прогрессивными общественными убеждениями придает его высказываниям исключительное своеобразие и нестареющую актуальность.

Стасов и Суворин совершили большое дело, издав письма Крамского тотчас же после его смерти. Они тем самым сделали его живой и гибкий критический метод, до того знакомый только его корреспондентам, достоянием широкого круга читателей. Книга писем Крамского стала своего рода школой художественной критики. Что наиболее пытливые среди молодых писателей по вопросам искусства с пользой прошли эту школу, не подлежит сомнению. Здесь в первую очередь хочется назвать Бенуа. Если вчитаться в его «Историю русской живо-

писи», сличая его суждения с письмами Крамского, можно воочию убедиться, что многие мысли последнего вошли в эту книгу.

И неудивительно, что те ее страницы, где дана сложная, неоднозначная, но в основном очень высокая оценка деятельности Крамского, принадлежат к лучшим и самым ярким в этой книге. Вспомним хотя бы следующие строки: «Вряд ли могут и могли быть поклонники Крамского, как живописца... Однако, стоит только перейти к истории взглядов и направлений в русском искусстве, как сейчас же придут на ум его огненные речи, его воодушевляющие письма, и тогда непременно всякий преисполнится глубоким уважением к этому прекрасному и умному человеку, пламенному энтузиасту искусства и неутомимому деятелю, не знавшему ни корысти, ни зависти»⁹.

Бенуа и позднее в своих «художественных письмах» применял и развивал приемы критики Крамского в новых условиях художественной жизни и на совершенно иной мировоззренческой основе. Недаром «авангардисты» ставили в вину Бенуа зависимость от передвижников. Если она мало заметна в его художественном творчестве (хотя и там она порою проступала), то в критике связь с наследием Крамского несомненна.

О Крамском много написано. Его письма и статьи фундаментально, разносторонне прокомментированы. Но тщетно было бы искать во всей этой литературе наблюдения над влиянием его критического метода на молодых авторов конца XIX — начала XX века. Упрекать в этом комментаторов вряд ли будет справедливо, если помнить, что они работали над литературным наследием Крамского в те годы, когда отношение к «Миру искусства» и Бенуа не было еще свободно от догматических предубеждений.

А вот за недостаток внимания к взаимодействию критических высказываний Крамского и Стасова упрекнуть биографов и комментаторов сочинений того и другого, пожалуй, можно. Что Стасов и Крамской обращались каждый к своей аудитории и что функции одного и другого были различны, здесь уже говорилось. Хорошо известно, что их связывал творческий контакт, который, однако, не исключал разногласий, порой очень серьезных. Это сознавали они сами, об этом писали позднее историки искусства, не вдаваясь, правда, в изучение противоречий между двумя идеологами реалистического направления. Тема «Крамской и Стасов» стоит на очереди. И если принять во внимание, как много написано о каждом из них в отдельности и что в настоящей работе повторять то, о чем неоднократно уже писалось, нужды нет, то само собой вы-

ходит, что именно этой теме стоит посвятить один из очерков, которые составят настоящую книгу.

Тем же правилом следует, по-видимому, руководствоваться и в отношении других вопросов истории художественной критики, о которых говорилось выше. Правда, совершенно не касаться того, чем в последние годы занимались историки критики, вряд ли удастся, но по возможности избегать повторения «пройденного» желательно. Сосредоточить внимание на мало освещенных, полузабытых или почему-либо обойденных нашими авторами явлениях — такова задача. О них и шла речь на предыдущих страницах, что и предопределило тематику очерков, включаемых в настоящую книгу.

Это, во-первых, художественная критика первой половины XIX века в ее наиболее примечательных явлениях. Далее предметом развернутого анализа станет раннее творчество Стасова, то есть его работы, опубликованные между 1847 годом — датой его первых выступлений в печати в качестве художественного и музыкального критика, и 1861—1862 годами — временем его исследований творчества Брюллова и А. Иванова, завершивших пятнадцатилетний путь постепенной кристаллизации его критического метода. Затем пойдет очерк «Стасов и Крамской», задача которого выше намечена. Указанные здесь очерки художественной критики XIX века составят первый выпуск настоящей книги.

Во второй ее выпуск войдут очерки о художественных журналах, опять-таки не о всей периодике, связанной с искусством. Как известно, многие журналы были крайне недолговечны, иные настолько беспочвенны, что существенного следа в художественной жизни своего времени не оставили. Речь пойдет только об изданиях, выразивших определенное направление, обретя тем самым свой художественно-критический облик. Об общих задачах анализа журнала уже говорилось. Можно добавить, что в очерках о каждом из них будет прослежена его эволюция и уделено внимание наиболее даровитым его сотрудникам. Отдельный монографический очерк будет отведен Бенуа как крупнейшей творческой силе художественной критики начала XX века. Здесь также будет отдано предпочтение наименее изученным сторонам его литературного наследия.

Последний очерк будет посвящен зарождению марксистской критики изобразительного искусства. Ее нельзя, правда, отнести к числу малоизученных проблем. Над ней трудились хорошо эрудированные авторы. В большинстве случаев они рассматривали ее во взаимодействии с проблемами эстетики и литературоведения. Здесь, среди очерков, освещающих

только материалы критики изобразительных искусств, есть смысл взглянуть на ее наследие в том же аспекте.

В заключение надо попытаться дать краткий обзор состояния русской художественной критики накануне Великой Октябрьской социалистической революции.

Из намеченного круга очерков видно, что все они, вместе взятые, не воссоздадут полной картины развития нашей художественной критики. Некоторые темы, разработанные другими авторами, будут здесь обойдены по соображениям, уже изложенным. Многие в прошлом нашей критики требуют еще выявления и первичного освоения. Для систематической истории русской художественной критики, по-видимому, еще не настало время. Если предлагаемые очерки ощутимо приблизят нашу молодую науку к решению этой задачи, автор сможет считать цель данной работы достигнутой.

«ПРОГУЛКА В АКАДЕМИЮ ХУДОЖЕСТВ»

1

С тех пор как у нас возрос интерес к художественной критике прошлого, статья К. Н. Батюшкова «Прогулка в Академию художеств» — первый критический обзор выставки картин в русской печати — стала широко известна нашим читателям. Ее часто цитируют историки искусства, вспоминают литературоведы как примечательный памятник отечественной культуры. Ею, в частности, открывается сборник «Русские писатели об изобразительном искусстве», изданный в 1976 году. И может сложиться теперь впечатление, что так повелось издавна, чуть ли не со времени ее появления в журнале «Сын отечества» в декабре 1814 года. В действительности же популярность батюшковской статьи у читателей искусствоведческой литературы — факт недавнего происхождения.

Правда, она не была забыта подобно многим рецензиям на выставки. Она избежала такой участи хотя бы потому, что неоднократно переиздавалась вместе с другими сочинениями поэта. И о ней, конечно, помнили литературоведы, в первую очередь исследователи поэзии эпохи романтизма. Еще В. Г. Белинский назвал ее среди лучших произведений прозы Батюшкова, заметив, что поэт в ней «является страстным любителем искусства, человеком одаренным истинно артистическою душою»¹. Позднее биографы поэта также положительно отзывались о ней, не вдаваясь, впрочем, в анализ ее искусствоведческих качеств.

Но историки изобразительного искусства вплоть до начала 30-х годов нынешнего столетия не вспоминали об этой старой статье. Они не считали необходимым упомянуть имя ее автора, даже когда очевидно опирались на высказанные им давно суждения. Не назвал его Н. Н. Врангель, хотя, несомненно, пользовался этим обзором выставки, когда писал свои статьи о Кипренском. Должен был вспомнить о Батюшкове А. Н. Бенуа в своей книге о русской живописи XIX века, но и он этого не сделал. Между тем достаточно заглянуть в те ее страницы, где говорится об академизме 1810—1820-х годов, чтобы заметить переключку с мыслями Батюшкова, высказанными почти за сто лет до этой книги. Близость к суждениям поэта мы

обнаружим и в статьях того же Бенуа об архитектуре старого Петербурга, печатавшихся в журнале «Мир искусства». Далеко глядел поэт-романтик во время своей «Прогулки»!

Художественные критики, занятые текущими проблемами современного им искусства, мало интересовались своей родословной. Они вспоминали предшественников, разве только чтобы оспорить их суждения или вовсе отвергнуть.

Характерный пример такого отношения, тем более для нас примечательный, что здесь едва ли не впервые в литературе об искусстве XIX века мелькнуло имя Батюшкова, мы находим в статье А. Н. Майкова о выставке И. К. Айвазовского, напечатанной в 1847 году в «Отечественных записках». С этим автором, выступавшим в 40—50-х годах с рецензиями на художественные выставки, мы еще встретимся позднее, здесь же ограничимся тем, что сказано им о Батюшкове: «...у нас нет литературы художеств, — пишет А. Н. Майков. — Пересмотрите в журналах все статейки о выставках, начиная с письма Батюшкова «Прогулка в Академию художеств» до наших дней: все они свидетельствуют о совершенном младенчестве вкуса, незнании даже чего требовать от художника...»². Читателю, знакомому с этими «статейками», приговор Майкова покажется излишне категоричным, хотя некоторые основания для него были. Однако менее всего подобные основания давало «письмо» Батюшкова. Заметим кстати, что ни одной «статейки», кроме «Прогулки», Майков не называет, сомневаясь, вероятно, в том, чтобы читатели их помнили, а о том, что «письмо» Батюшкова помнили спустя тридцать три года после его появления в печати, он хорошо знал. Критическое же отношение его к «письму» можно объяснить тем, что с того уровня, на который поднялась художественная критика в 40-е годы, слабости первых художественно-критических статей были уже заметны, а историческое значение «Прогулки» еще не могло быть осознано.

Понадобился более чем вековой опыт критического освоения живого художественного процесса и разнообразных суждений о нем, чтобы статья Батюшкова была оценена в полную меру своих достоинств, своего значения для современного ей искусства и для развития художественной критики в России.

В начале 1930-х годов вышла книга А. М. Эфроса «Рисунки поэта»³ — исследование о рисунках А. С. Пушкина. Самый жанр этой книги был необычен, он, как мы бы теперь сказали, зародился на стыке двух наук — литературоведения и искусствознания. Позднее их тесное взаимодействие перестало быть чем-то исключительным, но в то время такую книгу мог написать именно этот автор. Переводчик поэзии и прозы с новых

и древних языков, комментатор ряда памятников мировой литературы, историк русской живописи, театральный и художественный критик, он уже в силу широты своих творческих интересов и знаний был способен провести тот сложный, многоаспектный анализ, какого требовали испещренные рисунками пушкинские рукописи. Рисунки эти, частично опубликованные ранее, оставались в своей графической природе почти неизученными.

Естественно, что исследователь графического наследия Пушкина обратил внимание на статью Батюшкова — беллетризованный обзор академической выставки. Смелое, можно сказать, боевое выступление поэта-романтика должно было встретить восторженный прием в среде лицейской молодежи. Пушкину-лицеисту, упивавшемуся антологическими стихами Батюшкова и подражавшему ему, статья могла оказаться особенно близкой по духу. В книге «Рисунки поэта» прослежены источники, из которых Пушкин в лицейскую пору мог почерпнуть знания по истории искусства и по пластическим искусствам современности. Автор приходит к выводу, что наибольшее значение для молодого поэта имели в данном отношении «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина и «Прогулка в Академию художеств» К. Н. Батюшкова.

Для нас же здесь первостепенный интерес представляет определение, данное Эфросом историческому месту занимающей нас статьи в развитии русской художественной критики. Это определение, возможно, не входило в круг основных задач автора, а сложилось попутно в ходе предпринятого им обзора художественной жизни, на фоне которой и во взаимодействии с которой созрел графический стиль рисунков Пушкина. Тем не менее характеристика «Прогулки», выраженная в излюбленной Эфросом афористической форме, произвела впечатление своей искусствоведческой, историко-художественной основательностью. В его книге она всесторонне аргументирована и ей отведен ряд страниц, но в главном она сводится к следующему: «Батюшков был Колумбом русской художественной критики. «Прогулка» — ее первый высокий образец. Наше искусство впервые нашло в ней живую связь со своей литературой, со своей историей, со всей русской культурой начала XIX века. Батюшков создал здесь новый литературный жанр... Живость воображения, тонкость вкуса, свободная манера письма и уверенность критического суждения кажутся нам пленительными даже спустя столетие»⁴.

Эти строки явились, можно сказать, находкой для литературоведов, которые до того обычно ограничивались комментариями к статье Батюшкова чисто фактологического порядка.

Книга Эфроса дала им ключ к искусствоведческому пониманию статьи, и они не замедлили им воспользоваться. Уже не далее как через год в новом издании сочинений поэта, вышедшем под редакцией и с комментариями Д. Д. Благого, эфросовская формула была приведена⁵. Позднее цитаты из «Прогулки» стали появляться и в трудах историков искусства, для которых та же характеристика ее оказалась не меньшей новостью, чем для литературоведов, ведь историки русского искусства мало занимались историей художественной критики, хотя и пользовались ее материалами.

Время не поколебало высокую оценку, данную почти пятьдесят лет назад статье Батюшкова. В наши дни, когда интерес к проблемам истории художественной критики возрос и углубился, есть основание внимательно перечитать этот памятник отечественной критической мысли, выявить те многочисленные связи его с эпохой, на которые впервые указал Эфрос, проследить его судьбу.

2

Для своей рецензии на выставку в Академии художеств⁶ Батюшков избрал форму письма к другу. Основные мысли «вложены в уста» нескольких посетителей выставки (включая автора), беседующих и спорящих между собой не только об экспонированных произведениях, но и о состоянии современной живописи и архитектуры. Заметим кстати, что диалогическая форма, сама по себе не новая, мастерски использована здесь поэтом, сумевшим избежать нарочитости, часто приносимой ею в критические и теоретические сочинения. Он искусно придал ей непринужденность живого разговора, где каждый участник наделен своим характером, даже темпераментом, чего обычно лишены подражания, которые «Прогулка» породила в художественной критике.

Очень хорошо начало — позволим себе назвать его «запевом» поэтического рассказа, где автор, «взглянув на Неву, покрытую судами», и «великолепную набережную», вопрошает самого себя: «...что было на этом месте до построения Петербурга?». В исторической картине, которую воображение представило ему, мы видим лес, болото, лачугу рыбака и «Петра, который в первый раз обозревал берега дикой Невы... Здесь будет город, сказал он, чудо света...»⁷. Словом, перед нами хорошо знакомый образ из Вступления к «Медному всаднику» Пушкина, написанного двадцатью годами позже «Прогулки». Крепко же запала в память Пушкина статья, читанная еще в Лицее! Романтические мечтания автора прерываются при-

ходом молодого живописца, приглашающего его пойти на выставку в Академии художеств. Тема Петербурга продолжается в их беседе, снова вызывая в памяти отдельные строфы Пушкина, на сей раз из «Евгения Онегина». Затем эта тема, так сказать, оборачивается проблемой пейзажа, чем и предваряет обзор выставки. Здесь впервые на страницах статьи возникает критическая нота: «Живописцы перспективы, — говорит молодой художник, — охотнее пишут виды из Италии и других земель, нежели сии очаровательные предметы (то есть виды Петербурга, красоту Невы, ее набережных. — Р. К.). Я часто с горестью смотрел, как в трескучие морозы они трудятся над пламенным небом Неаполя, тиранят свое воображение и часто — взоры наши. Пейзаж должен быть портрет. Если он не совершенно похож на природу, то что в нем?»⁸

Эта примечательная мысль не могла остаться незамеченной советскими историками искусства, как и перекликающиеся с нею строки из письма Сильвестра Щедрина от 5 марта 1819 года: «Колисей мне заказал написать с себя портрет...»⁹. И тут и там справедливо усматривают провозвестие реалистической концепции пейзажной живописи. Напомним общеизвестную истину, что романтизм нес в себе, как зародыш, основы реализма, хотя последнему пришлось воевать с романтиками, когда настала пора утверждения простой повседневности в искусстве. У нас в России эти два течения, случалось, мирно уживались, например в портретах Кипренского и Брюллова.

Для литературоведов этот «запев» статьи интересен как предвосхищение Пушкина, что, кстати сказать, прослеживается ими и в манере стихосложения Батюшкова, где часто встречаются «пушкинские» эпитеты, метафоры, рифмы, иногда даже образы.

Для историков искусства, в особенности — художественной критики, страницы, предшествующие обзору выставки, интересны как своеобразный подступ к вопросам отечественного искусства, волновавшим тогда современников. Рассказ о выставке начинается, казалось бы, издавлек, но уже с первых его строк вводятся мысли и образы, противостоящие укоренившимся в петербургской Академии мифологическим сюжетам, далеким от окружающей действительности. Так Батюшков исподволь начинает свою критику академического искусства еще до того, как «приводит» читателя в залы Академии художеств.

По дороге в Академию к двум собеседникам присоединился давний знакомый автора по фамилии Старожилов. Назвав

брюзжащего и всем новым будто недовольного старика таким именем, Батюшков следует еще традициям XVIII века. Однако именно Старожилов высказывает на выставке самые смелые и новые суждения о состоянии искусства, о его назревших задачах и — главное — самые резкие критические замечания о произведениях, увиденных на выставке.

Не исключено, что автор хотел таким приемом «сбить с толку» своих возможных противников, остаться как бы в стороне от высказываний ворчливого старика. Он вполне сознавал, какое недовольство может вызвать его статья среди художников, и откровенно писал об этом своему «адресату»: «Признаюсь тебе, любезный друг, я боюсь огорчить наших художников, которые нередко до того простирают ревность к своей славе, что малейшую критику, самую умеренную, самую осторожную, почитают личным оскорблением»¹⁰. Вместе с тем, зная, на что идет, он был убежден в необходимости своего выступления. В постскриптуме своего письма, откуда выше приведено несколько строк, он счел нужным поставить все точки над «и»: «...я кончил мое письмо к тебе и готов был его запечатать, как вдруг мне пришла на ум следующая мысль: если кто-нибудь прочитает то, что я сообщал приятелю в откровенной беседе? ... Что нужды! — отвечал молодой художник Н., которому я прочитал мое письмо... Выставя картину для целого города, разве художник не подвергает себя похвале и критике добровольно? ...истинный талант не боится критики... Знаете ли, что убивает дарование, особливо если оно досталось в удел человеку без твердого характера? Хладнокровие общества; оно ужаснее всего»¹¹.

Разумеется, не замечания о пейзаже, высказанные в «письме» молодым собеседником автора, потребовали такой оговорки, но нечто более существенное, а именно мысль о застойности академического классицизма, о его несоответствии требованиям времени, о вреде «академизма» как такового. Как раз такие мысли выразил «вслух» Старожилов перед картиной А. Е. Егорова «Истязание Спасителя».

Молодой живописец, так свежо и ново говоривший по дороге на выставку о пейзаже, оказывается не в состоянии критически отнестись к авторитету известного исторического живописца: «Посмотрите, — сказал нам молодой художник, — как туловище Христа нарисовано правильно, просто и благородно. Кажется, что глубокий вздох готов вырваться из поднятой груди его». «Но лицо не соответствует красоте всего тела, — возразил Старожилов, — признайтесь сами, что глаза его слишком велики; в них нет ничего божественного». — «Я с вами не совсем согласен; положение головы прекрасно,

и в лице вы видите сильное выражение страдания, горести и покорности воле отца небесного». — «К сожалению, эта фигура напоминает изображение Христа у других живописцев, и я напрасно иду во всей картине оригинальности, чего-то нового, необыкновенного, одним словом — своей мысли, а не чужой...». — «Но признайтесь по крайней мере, что мучитель, прикрепляющий веревку, которою связаны руки Христа, написан прекрасно, правильно и может назваться образцом рисунка. Он ясно показывает, сколько г. Егоров силен в рисунке, сколько ему известна анатомия человеческого тела. Вот оригинальность нашего живописца!»¹².

Как видим, защищая картину Егорова, молодой художник в точности воспроизводит критерии эстетической оценки произведения искусства, бытовавшие в Академии тогда, как, впрочем, и позднее: правильный рисунок и знание анатомии — превыше всего!

Но и возражение Старожилова характерно для тех, кто тогда противостоял академическому классицизму, — для романтиков. «Я вижу, что живописец хотел написать академическую фигуру, и написал ее прекрасно; но я не одних побежденных трудностей иду в картине. Я иду в ней более, я иду в ней пишу для ума, для сердца; желаю, чтобы она сделала на меня сильное впечатление, чтобы она оставила в сердце моем продолжительное воспоминание, подобно прекрасному драматическому представлению, если изображает предмет важный, трогательный. К тому же, согласитесь, что другой мучитель поставлен дурно. А воин?... Он вовсе лишний, он ни на кого не глядит... хотя глаза его отверсты необыкновенным образом. К чему, спрашиваю вас, на римском воине шлем со змеем, и почему в темнице Христовой лежит железная рукавица? Их начали употреблять десять веков или более после рождения Христова...»¹³.

Основательность, с какой переданы в этом споре противоборствовавшие тогда концепции, показывает, между прочим, как не прав был позднее А. Н. Майков в своем отзыве о «Прогоулке» Батюшкова.

Критика профессора Егорова, добросовестно передавшего традиционный евангельский сюжет согласно основополагающим принципам академического искусства, явилась поступком беспрецедентным и вызывающим. Будучи напечатана в «Сыне отечества» — самом влиятельном журнале того времени, — она, казалось, должна была поколебать веру в эстетические нормы классицизма. Однако этого не произошло. Во всяком случае, никаких признаков такого колебания на протяжении ближайших лет, как и прямых откликов в печати на выступле-

ние Батюшкова, мы не находим. Значит ли это, что оно оказалось преждевременным? Думается, что нет, ситуация в литературной и художественной жизни, скорее, позволяет считать, что «Прогулка» появилась вовремя.

Если в архитектуре классицизм мог еще ряд лет питать ее развитие, — вспомним кстати, что участники беседы в «Прогулке» очень лестно отзываются о сооружениях Тома де Томона и Захарова, — то в изобразительном искусстве, в особенности для живописи, он уже стал бесплоден. Лучшее, что создано с начала века русскими живописцами, было достигнуто помимо или даже вопреки классицистической догме, о чем свидетельствуют некоторые работы того же Егорова (портрет В. П. Суханова) и работа другого «столпа» академического классицизма, В. П. Шебуева («Гадание. Автопортрет»), не говоря уже о произведениях О. А. Кипренского, А. Г. Варнека, А. Г. Венецианова, молодого В. А. Тропинина, теснее связанных с реалистическими, сентименталистскими и преромантическими традициями минувшего столетия.

В литературе борьба течений велась уже давно, борьба романтиков против классицистов в эту пору была в самом разгаре. В ней принял горячее участие Батюшков, написавший памфлет на шишковистов («На берегах Леты») еще в 1809 году. В живописи, где тогда уже наметились новые творческие концепции, открытая критика классицизма должна была вылиться в борьбу против императорской Академии художеств, где классицизм стал канонизированным методом творчества, в силу чего противодействие ему было всячески затруднено. Здесь во всей своей удручающей наглядности проявлялось различие в положении литературы и живописи.

Как ни бдительно охраняла власть интересы самодержавия во мнении общества, как ни теснила она умственную жизнь в стране, как ни свирепствовала царская цензура, поэтам, прозаикам, драматургам удавалось порой выражать недозволенные мысли, пусть только намеком, завуалированно. Литераторы выработали для этого и из поколения в поколение совершенствовали, оттачивали «подцензурный» язык, хорошо понятный пытливым читателям. До них доходили и вовсе запрещенные произведения, не напечатанные, а в списках, как, например, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, ряд стихотворений А. С. Пушкина и других поэтов. Правда, то была не та доступность, какой заслуживали такие выдающиеся творения. И все же литераторы оставались в какой-то мере свободными художниками. Они могли служить в каком-либо департаменте или в армии, быть даже придворными, но как писатели они оставались приватными людьми. Мало-помалу «сочи-

нительство» становилось профессией, гонорар — средством существования:

«Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать».

Деятели же изобразительного искусства в большинстве своем именно как художники зависели материально и творчески от императорской Академии художеств, которой была подведомственна — в прямом чиновничье-бюрократическом смысле этого слова — художественная жизнь в стране. Здесь действовала табель о рангах, существовали чины, звания, медали, мундиры и пр. И хотя на здании Академии Екатерина II повелела написать «Свободным художествам», творчество живописцев, граверов, скульпторов отнюдь не было свободным, не являлось их частным делом. Существовала некоторая отдушина в портретной живописи, где мастера могли работать по заказам частных лиц или для себя и потому — свободнее проявлять свои стилистические наклонности. Там, кстати сказать, мы находим наибольшие достижения, что, правда, объясняется не только независимостью от Академии, а и другими существенными причинами. Но и портретисты могли показывать публике свои работы только на академических выставках.

В литературе уже тогда были свои, как мы бы их теперь назвали, группировки — «Беседа любителей русского слова», «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств», свои кружки — «Арзамас», «Зеленая лампа». В искусстве о таком и помыслить нельзя было. Правда, отдельные художники, случалось, примыкали к литературным группам (Ф. П. Толстой, О. А. Кипренский), но на общем фоне затянутой в академический мундир художественной жизни эти единичные случаи оставались исключением.

Критика в литературе первых десятилетий XIX века, хотя и не стала еще профессиональной — с критическими статьями выступали сами писатели, — уже набирала силу для будущих решающих битв. Но она была неведома изобразительному искусству, где царил дух цеховой замкнутости.

Именно это надо иметь в виду, чтобы оценить историческое значение статьи Батюшкова. Она не только нарушила «безмолвие» вопреки академическим обычаям. Она внесла в художественную жизнь страсть, кипение борьбы с классицизмом, которую, начиная с Н. М. Карамзина, вели передовые силы русской литературы. Если Карамзин боролся против оторванных от народного языка архаических условностей письменной речи с позиций сентиментализма, то Батюшков своей «Прогулкой» выступил против столь же архаического языка клас-

сидизма в живописи с позиций романтизма, избрав своей мишенью авторитетного представителя академического искусства.

В этом и заключался глубинный смысл его рецензии на академическую выставку. Батюшков был, по-видимому, не одинок в сознании своевременности критики академического классицизма. На это, во-первых, указывает позиция «Сына отечества», предоставившего для статьи три своих номера. Во-вторых, оказывается, что к работе над статьей имел некоторое отношение А. Н. Оленин, которому через три года предстояло занять пост президента Академии художеств. Сам Батюшков признал это в письме к Н. И. Гнедичу: «Канва его, а шелка мои». Мы не знаем, что он имел в виду под словом «канва». Ясно только, что Оленину был известен замысел поэта, и в чем-то будущий президент помог ему.

Зная осторожность Оленина и его официальное положение, вряд ли должно под словом «канва» подразумевать все содержание и остроту критики. Они коренятся в личности, в творческих принципах поэта-романтика. Оленин же, скорее, мог сдерживать его критический пыл. В пользу такого толкования роли Оленина говорит другое, более резкое высказывание поэта на ту же тему, не рассчитанное на опубликование. В письме к Гнедичу в июле 1817 года, то есть когда Оленин стал уже президентом Академии, Батюшков пишет: «Шепнул бы ты Оленину, чтобы он задал этот сюжет для Академии. Умирающий Тасс — истинно богатый предмет для живописи. Не говори только, что это моя мысль. Припишут моему самолюбию. Нет: это совсем иное. Я желал бы соорудить памятник моему полуденному человеку, *моему* Тассу. Боюсь только одного: если Егоров станет писать, то еще до смертных судорог и конвульсий вывихнет ему либо руку, либо ногу; такое из него сделает Рафаэлеско, как из «Истязания» своего, что, помнишь, висело в Академии (к стыду ее!), а Шебуев намажет ему кирпичом лоб. Другие, полагаю, не лучше отваляют»¹⁴.

Выразив в своей статье о выставке более сдержанный по форме, хотя и столь же отрицательный по существу отзыв о картине Егорова, Батюшков счел необходимым как бы отмежеваться от критики этой картины Старожиловым. Вот как он заключает разговор о Егорове: «Будучи от природы снисходительнее и любя наслаждаться всем прекрасным, я с большим удовольствием смотрел на картину г. Егорова и сказал мысленно: «Вот художник, который приносит честь Академии и которым мы, русские, можем справедливо гордиться»¹⁵. Приведенные выше строки из письма к Гнедичу позволяют понять назначение этой оговорки.

Статья Батюшкова была актуальна не только тем, что отрицала, но и тем, что утверждала: «...с каким удовольствием, — рассказывает он своему воображаемому корреспонденту, — смотрели мы на портреты г. Кипренского, любимого живописца нашей публики. Правильная и необыкновенная приятность в его рисунке, свежесть, согласие и живость красок — все доказывает его дарование, ум и вкус, нежный, образованный. Старожил, к удивлению нашему, пленился мастерскою его кистью...»¹⁶. На Кипренском сошлись все участники беседы, перед его портретами умолкли их споры, что придает «письму» Батюшкова внутреннюю цельность, да и внешнюю законченность: классицизму Егорова противопоставлен романтизм Кипренского.

Рассказ о «Прогулке» будет неполным, если обойти молчанием вопрос о французской живописи, затронутый участниками беседы на выставке, и то решительное осуждение Давида, какое высказал автор: «...можно ли смотреть спокойно на картины Давида и школы, им образованной, которые напоминают нам одни ужасы революции...»¹⁷. Политический консерватизм поэта выразился здесь достаточно ясно. Сложившись как поэт «дней александровых прекрасного начала», Батюшков, как и многие его современники, отошел от свободолюбивых мечтаний молодости. И все же творческие принципы, так решительно сформулированные в статье об академической выставке, остались незатронутыми его политической эволюцией. Художественно-критические взгляды поэта сохранили свое прогрессивное зерно, что подтвердило позднейшее развитие русского искусства и художественной критики.

Что позволило именно Батюшкову создать столь высокий образец художественной критики в такую пору, когда последней, по сути дела, еще совсем не было в России? Правда, считать, что она появилась на совершенно пустом месте, тоже нельзя.

Со времени «Писем русского путешественника» Карамзина, так много места уделившего в них впечатлениям от художественных произведений, литераторы часто стали обращаться к вопросам искусства, к его истории и выдающимся мастерам. Но ни одно из их высказываний не было так актуально для современных художников, так непосредственно не затрагивало их насущных творческих интересов, как «Прогулка в Академию художеств» Батюшкова. Он ведь и в литературе активно прокладывал путь романтической поэтике, поднимал в своих статьях ее теоретические вопросы. Не были ему чужды и проблемы изобразительного искусства. Как и некоторые другие литераторы того времени, он недурно рисовал.

Еще более существенной предпосылкой написания его статьи явилась дружба с Кипренским, неоднократно его портретировавшим. То была взаимная симпатия не только художников, но и единомышленников. Оба они примыкали к определенному кругу современников, живших интересами искусства, где и смогло сложиться независимое от академической доктрины понимание перспективы русского художества.

Идейным вдохновителем этого круга был А. Р. Томилов, сам, кажется, не выступавший в печати, но оставивший рукопись «Мысли о живописи» — своего рода кодекс романтического направления. Автор предостерегает живописцев от ига стесняющих и охлаждающих воображение правил, он особо подчеркивает роль воображения и поэзии, без которых «живопись уже не есть художество»¹⁸. Что томиловские «Мысли» явно заострены против академического классицизма, не подлежит сомнению. Похоже также, что Батюшков в своей «Прогулке» стал их рупором.

Его статья была напечатана без подписи, но круг читателей журнала был так узок, что вряд ли имя ее автора могло остаться неизвестным. К тому же через три года вышло первое собрание сочинений поэта — «Опыты в стихах и прозе», — куда вошла и «Прогулка».

3

Как уже говорилось, откликов на «Прогулку в Академию художеств» в печати не появилось, долго не находили поддержки и развития ее мысли, их направление и критический дух. Зато литературная форма статьи Батюшкова, самый жанр статьи, о выставке не могли не вызвать интереса и подражания. Правда, о современном искусстве тогда писали мало, сама художественная жизнь не часто давала для этого повод. Следующая академическая выставка была открыта только через шесть лет после той, что послужила поводом для статьи Батюшкова. «Сын отечества» откликнулся на нее двумя рецензиями — Н. И. Гнедича и А. А. Бестужева. Вслед за автором «Прогулки» оба рецензента высказались в пользу критики.

Гнедич почти дословно повторяет положение своего друга: «Критика для художеств так же необходима, как и для всех творений искусства, и не критики страшится дарование, но безмолвия, оно убийственно для таланта»¹⁹. Статья Гнедича написана также в форме письма, в ней также переданы разговоры и споры посетителей выставки, но ни концепционной четкости, ни литературного артистизма «Прогулки» в ней нет и следа. Борьбу с академической рутинной, начатую Батюшковым, Гнедич не поддержал. Все его симпатии на стороне класси-

цизма. Быть может, здесь сказались тенденции его собственной творческой практики в литературе. Во всяком случае, Егорова он поднимает до небес и вполне искренне. Критическое начало появляется, лишь когда речь заходит о немецких художниках (возможно, близких к «назарейцам») — Игнатиусе и Гиппиусе, чьи картины были показаны на выставке. Впрочем, как источнику информации статье нельзя отказать в известной ценности. Рассказ о выставке в ней очень подробен. Не обойдены ни один мало-мальски заметный экспонент, ни условия экспозиции, ни даже детали академического помещения.

От другого рецензента этой выставки — Бестужева, автора молодого, будущего участника событий на Сенатской площади, а позднее беллетриста-романтика, — можно было, кажется, ждать чего-то иного при подходе к произведениям современного искусства. Поначалу его рецензия как раз это и обещает. Называется она «Письмо к издателю». В первых строках Бестужев объясняет свое обращение в журнал тем, что он «не совсем или совсем не согласен с решениями почтенного наблюдателя»²⁰, то есть Гнедича. В действительности же спор с последним ведется не столько о выборе произведений для статьи или их оценке, сколько об эмоциональной окраске их характеристики. Пылкий тон письма Бестужева действительно отличается от вялого и скучноватого рассказа Гнедича. Причем он с одинаковой страстью пишет обо всем, чего касается, будь то слепки с античных статуй или картина Егорова.

Подобно Гнедичу, он считает нужным особо подчеркнуть, что «в кругу искусств не монополия, но *стечение* мнений совершенствует познания человеческие»²¹. По-видимому, он хотел этими словами оправдать свое обращение к теме, уже освещенной журналом. Горячность же, с какой он отнесся к выставке, позволяет думать, что Бестужеву казалось необходимым более энергично пропагандировать искусство, исполненное возвышенных идей и чувств, будь то современное или древнее. В его письме сильнее звучит просветительская нота. Вопросы об академизме и противостоящих ему явлениях русского искусства он, как и Гнедич, не касается. Итак, ни одна из статей 1820 года не развивает критического направления Батюшкова. И все же они уже тем были прогрессивны, что отстаивали право на критику и утверждали самый жанр критической статьи о художественной выставке, открытый автором «Прогулки».

4

Необходимость освещения в печати художественной жизни была наконец осознана и в академических кругах. В 1823 году стал выходить «Журнал изящных искусств»²² В. И. Григоро-

вича — будущего конференц-секретаря Академии и Общества поощрения художников. Здесь не могло быть и речи о продолжении линии, намеченной Батюшковым, скорее — о противодействии ей. Так можно истолковать фразу из редакционной статьи Григоровича о том, что журнал издается «для распространения правильных понятий об изящных искусствах»²³.

О том же свидетельствует дух его обзора академической выставки и другие материалы (журнал почти целиком заполнялся самим издателем).

Педантичный пересказ сюжета произведений сопровождается краткими, чаще всего хвалебными замечаниями о мастерстве исполнения, изредка — о недостатках в частности. Эта критика, если ее можно считать таковой, проникнута ортодоксально академическим пониманием искусства, исключая смелость и самостоятельность суждений, что не могло остаться незамеченным читателями. Небезынтересно в связи с этим помещенное во второй части за 1825 год письмо Ф. П. Толстого редактору, где, между прочим, сказано: «...вы к нам, художникам, слишком снисходительны, выставляете одно хорошее, и притом в лучшем виде, а о недостатках говорите мало и так осторожно, так осторожно, что их и приметить трудно»²⁴. Добавим для характеристики Григоровича, что его критика становилась смелее, когда перо его касалось мастеров прошлого, даже таких титанов, как Микеланджело, Рубенс, Рембрандт, Гойя, поскольку их методы изображения не совпадали с тем, что было принято в Академии. Более других досталось в «Журнале» Караваджо за «низкий» стиль рисунка и, главное, за выбор «неприятнейшего» момента в картине «Мучения апостола Петра», «чего избегали Гвидо Рени, К. Дольчи и Егоров»²⁵. Так, хотя и с опозданием на девять лет, но недвусмысленно ответила Академия на критику утвердившегося в ней направления искусства.

Добавим к характеристике «Журнала изящных искусств» несколько строк о его издателе Григоровиче — заметной фигуре художественной жизни 20—30-х годов. Издание было предпринято им по личной инициативе. Вряд ли, однако, последняя увенчалась бы успехом без поддержки влиятельных лиц и среди них президента Академии А. Н. Оленина, к которому Григорович близко стоял. Ведь не случайно именно он был вскоре назначен конференц-секретарем Академии художеств, став в ней вторым лицом после президента. Послужил этому, конечно, и авторитет в вопросах искусства, обретенный благодаря журналу. Как ни ограничен был тираж, просветительная роль журнала несомненна. Появление его было благоприятно встречено в обществе, о чем свидетельствует

факт приглашения Григоровича к участию в альманахе А. А. Дельвига «Северные цветы». В двух выпусках этого альманаха (за 1826 и 1827 гг.) был опубликован григоровичевский обзор «О состоянии художеств в России», выдержанный в том же духе, что и статьи автора в «Журнале изящных искусств».

5

И все же заветы Батюшкова не были забыты. В 1828 году в журнале «Московский вестник» была помещена корреспонденция из Петербурга об очередной академической выставке, подписанная инициалами И. М.²⁶. Статья эта, можно сказать, минуя академическую критику, непосредственно примыкает к традиции Батюшкова. Его «Прогулку» она напоминает не только формой письма — форма эта, как мы уже знаем, еще раньше была принята «на вооружение» пишущими о современном искусстве, — но и критическим духом содержания, искусствоведческой аргументацией суждений и их актуальностью, наконец, темпераментом изложения.

Основное внимание и большая часть текста отданы двум художникам: Кипренскому и Джорджу Доу, создателю портретной галереи героев Отечественной войны 1812 года в Зимнем дворце. О портретах английского живописца, о манере их исполнения и броской выразительности их образов тогда много говорили и спорили, в чем можно убедиться при чтении уже знакомой нам статьи Гнедича в «Сыне отечества». Автор статьи в «Московском вестнике» как бы подытоживает эти споры: «Касательно г-на Дова, я держусь середины между его приверженцев и противников, — пишет И. М., — не назову его отличнейшим гением, не назову даже великим живописцем, но еще несправедливее кажется мне оспорить у него всякое достоинство». «Кисть г-на Дова груба, — продолжает автор корреспонденции, — колорит сыр, освещение слишком резко; однако ж надобно отдать ему честь за непринужденную легкость его механизма (*le faire*). Планы лица всегда набросаны, хотя и резко, но с удивительною смелостью и верностью, обнаруживая большое искусство, ловкость и неимоверный навык в работе. Эта решительная уверенность в рисунке, смело одна возле другой накиданные краски невольно нравятся, как нравится все резкое и смелое в душе и характере человека, хотя оно и не всегда прекрасно. Окружающие предметы в портретах Дова отличаются часто хорошим выбором и содействуют эффекту картины, приятно отделяя фигуру. Одним словом скажу, что г. Дов эффектный живописец и отличный декоратор. Но для портретного живописца этого еще мало»²⁷.

Один только приведенный здесь отрывок письма уже обличает в авторе хорошо разбирающегося в живописи критика. Ряд других дельных наблюдений, высказанных им (как, например, что Доу «большую часть идет положений манерных и театральных»), укрепляют в читателе это впечатление. Небезынтересны также его высказывания по вопросу о сходстве в портрете. «Портреты его, — пишет он о Доу, — большую часть имеют разительное сходство», оговаривая в другом месте статьи, что хотя «сходство есть достоинство неотъемлемое, но в портрете требуется еще гораздо более»²⁸.

Эта мысль проходит красной нитью через всю статью, поскольку речь в ней идет преимущественно о портретах и портретистах. Ею, можно сказать, направляется критический разбор произведений как Доу, так и Кипренского, которых он, как портретистов и живописцев, противопоставляет друг другу:

«Оставим теперь Дова и поговорим о любимом художнике нашей публики — Кипренском. Он и Дов представляют мне самый разительный контраст в живописи... Я назову их противоположными полюсами»²⁹.

Надо здесь заметить, что если живописный метод и портретная концепция Доу получили в статье лаконичное и как бы исчерпывающее определение, то относительно Кипренского этого сказать нельзя. Объяснить это можно разностью отношения к обоим художникам. Доу вызывал кое у кого ревность, но он оставался чужеродным явлением, его работа в Петербурге — эпизодом. Кипренский был своим, он был давно осознан как слава и гордость русского искусства. Говоря о нем, автор невольно переходит на лирический тон. С грустной радостью вспоминает он первые успехи нашего портретиста, принесшие ему всеобщее признание: «...гений живописи рано одушевил грудь художника, он вдохновением постигал те тайны изящного, в которых еще неопытный ум не мог ему дать отчета, и первые его произведения возвестили в нем зарю великого таланта. Я видел многие портреты, написанные в этом блестящем периоде, до путешествия в Италию, они прекрасны. Между многими другими назову портрет отца его, который неоспоримо может стать наравне с лучшими произведениями Вандика: кисть широкая, смелая и мягкая, колорит сильный, удивительное согласие в красках, искусные переливы теней, печать оригинальности, озаменованная в выражении лица, привели меня в восхищение»³⁰.

Заметим, что, говоря о живописи молодого Кипренского, И. М. акцентирует те тонкие качества, в которых отказывает Доу. С сожалением и горечью автор осуждает Кипренского

за то, что «бросил он свою первую прекрасную методу, которая заставляла любить его произведения».

Как человек, по-видимому, хорошо осведомленный, И. М. рассказывает, что «многие картины Кипренского, писанные в Италии, беспрестанные переходы от одной крайности в другую, из системы в систему... терзали и мучили его... излишнее самолюбие и желание отличить себя чем-то новым, странным... препятствовали развитию великого таланта». «Пребывание в Италии, — убежден И. М., — было вредно для нашего художника. За мучительную борьбу последовало утомление, и Кипренский живет теперь более в минувшем, чем в настоящем. Кисть в новейших его произведениях суха; колорит слишком резок, пестр и сильно сдает на фиолетовый цвет; работа слишком мелочна для масляной живописи и походит несколько на живопись эмалевую и миниатюрную»³¹. Автор полемизирует с рецензентом выставки из «Северной пчелы» (Ф. В. Булгариным), восторгавшимся написанными в этой манере портретами. Среди живописных работ Кипренского 20-х годов И. М. выделяет лишь единичные вещи: портреты графа Кушелева, г-жи Авдулиной и г. г. Шишмаревых. «Но все это не то, что обещали публике первые картины Кипренского», — заключает он. И. М. считает сильной стороной этих работ рисунок и, в частности, о портрете Кушелева замечает, что «как рисунок — этот портрет превосходен, но как картина он недостаточен. Колорит — музыка живописи: обворожительной гармонии красок нет у Кипренского, а без сих созвучий в картине бессильны все прелести пластики»³².

Быть может, приговор критика чересчур категоричен. К 1828 году возможности художника были еще далеко не исчерпаны, да и с его итальянскими работами начала 20-х годов дело обстояло сложнее. Но понять это дано только с исторической дистанции, с которой творчество Кипренского открывается все целиком с его взлетами, падениями и противоречиями. Как критик, И. М. был вправе судить художника на основании его лучших произведений.

Оставаясь последовательным в своей критике, он считает портрет Пушкина (1827 г.) исключением среди поздних работ мастера: «Гений поэта как будто бы одушевил художника; огонь вдохновения сам изобразился на холсте в чертах его, и художник вполне выразил в его взоре светлый луч высоких, творческих дум... Не опровергает ли этот портрет принятой Кипренским теории, основанной на одном подражании природе?»³³. Вопрос, заключающий разбор портрета Пушкина, подчеркивает принципиальный смысл критики Кипренского. И снова можно вспомнить заветы наставника наших живопис-

цев-романтиков Томилова: «...цель живописи не может быть рабски подражать природе, ибо природа не дала нам и способов идти в подражании сем наравне с нею»³⁴.

Заметим, что и позднейшие исследователи творчества Кипренского не отрицают факта вторжения в его живопись элементов салонности и академизма, чуждых ему в лучшую пору развития его таланта. Нельзя поэтому не отдать должного его современнику, заметившему это и не остановившемуся перед тем, чтобы выступить в печати с критикой любимого художника. Он подкрепляет свою позицию подробным изложением своего понимания искусства портрета. Приступая к изображению человека, художник должен, по мнению И. М., разгадать «тайну» его личности, а «потом уже выразить свои и его чувства в чертах видимого. Портретная живопись только в этом отношении есть изящное искусство. Художник почерпает в природе одни материалы, одни формы, и назвать его подражателем то же, что назвать трагедию подражанием лексикону, в котором находятся все слова, употребленные поэтом»³⁵.

Противопоставив Кипренского Доу, автор «письма» в «Московский вестник» не смог дать русскому мастеру столь же однозначную характеристику, какую дал английскому портретисту, и это вполне объяснимо. В первом случае он имел дело с одним циклом работ, выполненным в короткое время и в одном духе; в другом случае он должен был показать художника в развитии. Ставя Кипренского выше Доу, он не мог обойти его противоречий последнего периода. И в том и в другом случае он своей статьей продемонстрировал такое понимание современного художественного процесса и такое мастерство критики, какого периодическая литература еще не знала.

Внеакадемическая, в известной мере антиакадемическая позиция И. М. позволяет связать его статью с «Прогулкой» Батюшкова и видеть в ее авторе продолжателя традиций первого художественно-критического выступления в России. Нельзя при этом не признать, что, разбирая произведения живописи, И. М. идет дальше своего предшественника. Батюшков при всей принципиальной последовательности своей критики не касается того, как написаны картины художников. Его критические замечания относятся только к «драматургии» композиции Егорова, а похвала Кипренскому выражена в самых общих наблюдениях над приятным рисунком и живыми красками. В этом смысле «Прогулка» — характерный образец писательской статьи о живописи и в данном качестве тоже первая в ряду высказываний писателей об изобразительном искусстве.

«Письмо» И. М. существенно отличается от нее своими соб-

ственно искусствоведческими чертами как в понимании искусства портрета в целом, так и в анализе самой живописи — красочной стихии и манеры письма Доу или противоречивой смены приемов изображения натуры у Кипренского.

Есть между двумя интересующими нас здесь критиками различия и исторического порядка, связанные с изменениями ситуации в искусстве. Батюшков отстаивал романтизм в живописи в пору его подъема. И. М. пытался удержать Кипренского на позициях романтизма при явных признаках отхода от них любимого художника.

Кто же был автором этого примечательного искусствоведческого «этюда», закономерно привлекшего внимание советских историков русского искусства? Ответ был найден в мало-приметном издании начала нашего века, содержащем биографические сведения об одном русском дипломате прошлого столетия — И. С. Мальцове³⁶. Здесь сообщается, что по приезде Пушкина из Михайловского в Москву (в сентябре 1826 г.) М. П. Погодин с благословения поэта основал журнал «Московский вестник» и что «деятельным сотрудником журнала» стал И. С. Мальцов, «участвуя в нем не только пером, но и карандашом» (для первого номера им был исполнен портрет Гете, для пятого — Вальтера Скотта). Остается еще уточнить, что «деятельным сотрудником» Мальцов мог быть только при организации журнала и в первые месяцы его существования, так как уже в марте 1827 года он был переведен из московского архива в Петербург, в министерство иностранных дел. Поэтому и рецензия его на академическую выставку была напечатана как «письмо» из столицы, да и для журнала, все более склонявшегося к идеям «любомудров», Мальцов стал посторонним корреспондентом.

В списке работ Кипренского значится портрет И. С. Мальцова, исполненный в 1820 году в Италии, где Мальцов мог познакомиться с Батюшковым. Цитированная выше статья показывает нам его как серьезного знатока живописи, горячо заинтересованного в событиях художественной жизни. Вскоре, однако, обстоятельства службы отвлекли Мальцова от нее. Весной 1828 года он был назначен старшим секретарем русского посольства в Персии, где ему, как пишет комментатор его писем, «выпал скорбный жребий быть свидетелем в Тегеране мученической кончины Грибоедова»³⁷. Со статьями об искусстве Мальцов больше в журналах не выступал.

На его «письме» в «Московский вестник» обрывается прогрессивное направление в русской художественной критике первой трети XIX века, проложенное «Прогулкой в Академию художеств» Батюшкова.

**«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ГАЗЕТА»
1836—1841
ГОДОВ**

Следует ли историку художественной критики уделять внимание газете Н. В. Кукольника, если в статье, открывающей ее первый номер, издатель предупреждает читателей: «Считая критику, особенно художественную, у нас несвоевременной, — я исключил ее из состава газеты...»¹. Думается все-таки, что следует, ибо, вопреки категоричности этого заявления, обойтись без критики газета не смогла. А если согласиться с мнением Б. И. Бурсова, что любое суждение об искусстве, появившееся в печати, уже есть критика², то материала для истории критики в «Художественной газете» более чем достаточно. Отчеты о выставках не только русских, но и зарубежных, биографические заметки о художниках опять-таки не только русских, но и иностранных, обзоры современного искусства Германии, Италии, Франции, статьи по истории искусства и эстетике, материалы по живописи, скульптуре, гравюре и архитектуре чисто профессионального характера, библиография, наконец, разнообразная хроника текущей художественной жизни России...

Как бы мы ни относились к Нестору Кукольнику, его инициатива, самый факт появления в 30-х годах такого органа печати заслуживают внимания историков искусства, в особенности теперь, когда их научные интересы распространились на художественную жизнь и на художественную критику.

Одиннадцать лет отделяют первый номер «Художественной газеты» от последней книжки «Журнала изящных искусств» В. И. Григоровича. Несколько десятилетий после прекращения выхода газеты не было у нас периодического издания, специализировавшегося на вопросах изобразительного искусства. Можно, следовательно, считать недолгий срок существования газеты своего рода уникальным периодом, когда каждые две недели читатели, так или иначе причастные к искусству, получали очередной ее номер, сообщавший им новости художественной жизни и немало самого разнообразного искусствоведческого материала³. Неудивительно, что Н. П. Собко, первый историк искусства, уделивший внимание «Художественной газете», отвел ей большую половину текста своего обзора русской художественной периодики⁴. Он изложил ее

историю по годам выхода и передал содержание наиболее интересных номеров. Обзор этот можно типологически определить как расширенную библиографическую справку, впрочем, бесполезную и для нынешнего читателя.

Советские исследователи, прибегая к «Художественной газете» как к обильному источнику фактических сведений, долго обходились без обобщающей ее характеристики. С предпринятой в 1960-х годах работой над «Историей европейского искусствознания» вопрос об искусствоведческой оценке газеты встал в порядок дня. Автор соответствующей главы Г. Ю. Стернин, рассматривая ее в ряду других явлений нарождавшейся в России науки об искусстве, сумел дать «Художественной газете» вполне определенную и далеко не однозначную характеристику. Он признает, что газета принесла в свое время пользу прежде всего популяризацией искусствоведческих знаний. Он отдает должное и Кукольнику, как первому писателю, систематически работавшему в этой сфере и хорошо осведомленному в различных областях художественной жизни как России, так и западноевропейских стран. Вместе с тем не обойдены теневые стороны газеты и ее издателя, приверженность последнего к ходульным академическим полотнам, его непонимание сути художественного процесса и пр. «В роли автора и издателя этого журнала, — заключает Стернин, — Кукольник предстает прежде всего умелым журналистом и ловким компилятором»⁵.

От внимания Стернина не ускользнуло, что преобладавший в газете хроникальный материал подавался отнюдь не беспристрастно, что во всем здесь проводилась определенная линия. Добавим к этому, что она знакома нам по журналу Григоровича — этому «официозу» Академии 20-х годов. Близость к «Журналу изящных искусств» часто замечаешь, просматривая комплекты газеты, в пиетете, с каким она относилась к «корифеям» академического классицизма, да и не только в этом. Вместе с тем многое отличает «Художественную газету» от «Журнала изящных искусств».

Начнем с того, что журнал издавался на средства, отпущенные специально для него царем, и возглавлялся лицом, близким императорской Академии художеств. «Художественная газета» издавалась партикулярным, как тогда выражались, лицом⁶, литератором, чьи очевидно близкие академизму воззрения на изобразительное искусство естественно сливались с тем направлением в литературе, какое выражали его «трескучие» драмы и стихи, превозносимые до небес редактором «Библиотеки для чтения» О. И. Сенковским. Само сочетание этих имен и фактов определенным образом освещает облик

издателя «Художественной газеты». «Литературные воспоминания» И. И. Панаева создали в свою очередь весьма неприглядную репутацию Н. В. Кукольникову.

Правда, известны и возражения Панаеву, высказанные А. Н. Струговщиковым, хорошо знавшим и мемуариста и его жертву. «Чтобы выяснить продолжительную привязанность Глинки к Н. Кукольникову, — читаем мы в одной поздней статье Струговщикова, — замечу прежде всего, что самая личность Кукольника, не в меру пострадавшая от литературных нападков, была вовсе не такова, какую ее выставляет мой однокашник Панаев... Нестор Кукольник был от природы мягок и добр при всех своих слабостях; Панаев это знал, но игнорировал и довел свои памфлеты до ухарства...»⁷. Прочитав еще одно место из интересной для нас статьи, где ее автор описывает «почву, на которой выросла тесная взаимность Глинки и Нестора Кукольника. Не говоря уже о чутком музыкальном ухе Кукольника, он был хорошо посвящен и в сухое таинство контрапункта. Глинка... проверял с ним свои этюды...»⁸. Это свидетельство заслуживает тем больше доверия, что Струговщиков в своей статье трезво признает: «...как веселый и остроумный собеседник, он (Кукольник. — Р. К.) стоял несравненно выше себя, как литератора»⁹.

С последним штрихом из характеристики, данной Струговщиковым своему другу, согласуется мнение В. Г. Белинского о Кукольнике. Он не отказывал ему в таланте, но точно очертил «масштаб» последнего, который «не так слаб, чтобы ограничиться безделками, доставляющими фельетонную известность, и не так силен, чтобы создать что-нибудь выходящее за черту посредственности»¹⁰. У Белинского можно найти и более резкие и, наоборот, более положительные отзывы, когда речь идет об отдельных произведениях данного автора. Для настоящего очерка важнее этот, в силу сформулированной в нем характеристики творческих возможностей Кукольника как писателя. Ее вполне можно распространить и на его художественно-критическую продукцию. В самом деле, предпринять издание, рассчитанное, судя по его названию, на относительно широкий круг читателей, разве это безделка? И в то же время изъять из газеты критику, то есть живой нерв всякого периодического издания, — не говорит ли это о боязни перейти черту дозволенного в области, где все регламентирует Академия?

Печать двойственности лежит на «Художественной газете» — если не во все время ее существования, то уж безусловно в первые три года, когда ее возглавлял Кукольник. И все же предпринятое им издание внесло свою ноту в художественную

жизнь и в журналистику 30-х годов. До появления газеты периодическая печать редко и скупо уделяла место на своих страницах изобразительному искусству, на что справедливо жалуется Кукольник в своей редакционной статье. Тираж газеты постепенно увеличивался, значит, расширялся круг читателей, заинтересованных в информации, которую она давала. Чаще стали помещать статьи об искусстве и другие журналы. Вряд ли это можно объяснить только влиянием «Художественной газеты», но и исключать этот фактор тоже не следует.

Во всяком случае, несомненно, что все вместе взятое отражало усилившийся тогда в обществе интерес к искусству. Его, очевидно, учитывал Кукольник, предпринимая издание газеты. «Хотя истинное понятие о значении художника в обществе, — читаем мы в одной из редакционных статей, — давно уже появилось в самом обществе, но именно в последнее время оно сделалось почти всеобщим... влияние художников на образованность народную не кажется теперь никому мечтательным бредом...»¹¹. И действительно, сама возможность появления «Художественной газеты» свидетельствовала, что и в пластических искусствах назрела потребность в контакте с общественным мнением. Значит, и к ней в какой-то мере применимо необычайно наглядное определение общественной функции периодической печати, сформулированное Н. В. Гоголем в статье «О движении журнальной литературы в 1834—1835 году», напечатанной в первом номере пушкинского «Современника»: «Журнальная литература, эта живая, свежая, говорливая, чуткая литература, так же необходима в области наук и художеств, как пути сообщения для государства, как ярмарки и биржи для купечества и торговли»¹².

К упомянутому выше «Журналу изящных искусств» (с 1823 по 1825 г. вышло девять книжек) вряд ли применима гоголевская формула, поскольку этот как бы затянутый в академический мундир журнал был лишен той живости, говорливости и чуткости к художественной жизни, в которых нельзя отказать «Художественной газете» при всем том, что Кукольник не был противником Академии.

Только академизм Кукольника и академизм Григоровича далеко не идентичны, сама Академия претерпела со времени «Журнала изящных искусств» существенные изменения. Классицистическая доктрина, хотя и не была полностью отвергнута, должна была «потесниться», чтобы дать место иным стилистическим интересам, придавшим академическому искусству — в первую очередь живописи — новый облик.

Перемена эта обстоятельно была обрисована еще самим Кукольником в связи с академической выставкой 1842 года,

которой он посвятил большую статью «Современные художества в России», где, не ограничиваясь материалом данной выставки, предпринял «обзор трудов главнейших русских художников — в продолжение каких-нибудь пятнадцати-семнадцати лет»¹³. Начинается этот обзор с Брюллова, чьи картины «бесспорно и бесспорно были первые» на выставке 1842 года. «Что было у нас в то время, когда исполнялась картина «Последний день Помпеи»? — спрашивает автор обзора и отвечает: — Корифеи нашей живописи Егоров и Шебуев обогащали школу прекрасными произведениями; но вкус значительно изменился; их строгая, важная живопись, умеренность в колорите не удовлетворяли современным требованиям...». Кукольник пишет о «тесной системе определенных правил» (классицизма. — *Р. К.*), которую Брюллов отверг как «рутину предшественников», о стремлении художника к естественности, о его сильном и правдивом колорите, что «заменили ему бесконечный кодекс правил» (опять-таки классицизма. — *Р. К.*). Словом, сила Брюллова, как мы бы теперь сказали, в его новаторстве.

Верна ли, однако, картина состояния русской живописи добрюлловской поры, нарисованная Кукольником? И да, и нет. С точки зрения академической, для которой определяющую роль при всех обстоятельствах играла историческая живопись, он был, можно сказать, близок к истине. Если же исходить из действительного значения для истории искусства предшественников Брюллова, кукольниковская концепция окажется несостоятельной. Романтизм, который Кукольник не называет, но, несомненно, имеет в виду, говоря о Брюллове, не был уже тогда явлением новым в русской живописи. Не зная этого автор обзора не мог, как и обойти молчанием. И он упомянул Кипренского, даже назвал его, по традиции, идущей еще от Батюшкова, любимцем публики, что, впрочем, не помешало ему исключить выдающегося живописца-романтика из своего историко-художественного построения, поскольку, «к сожалению, Кипренский ограничивался одними портретами».

Оставив в своей схеме только историческую живопись, Кукольник смог непосредственно сопоставить Брюллова с Егоровым и Шебуевым, чей академизм, безусловно, был в основе своей классицистическим. Брюллов действительно придал академическому искусству романтическую «окраску». Он своим творчеством, педагогической практикой, наконец, своим авторитетом ввел романтизм в императорскую Академию художеств.

Не один Кукольник и не он первый так оценил поворотную роль Брюллова в истории русского искусства. Напомним

в связи с этим несколько общеизвестных фактов. Брюллов вернулся из Италии в конце 1835 года и оставался на родине до 1849 года. Как живописец и педагог он все это время пользовался мало сказать авторитетом — поклонением художников и нехудожников. Кульминация этой, впервые доставшейся русскому живописцу всероссийской славы приходится на 30-е годы. Единодушное признание в Италии картины «Гибель Помпеи» как выдающегося произведения живописи, ее экспозиция в Париже, затем в августе 1834 года помещение в Эрмитаже «для всеобщего обозрения», опубликование в начале 1835 года патетической статьи Гоголя о картине Брюллова, наконец, триумфальная встреча художника в Москве и Петербурге — все эти события, беспримерные для тихого, замкнутого тогда в узком кругу академического искусства, не могли не взволновать русское общество.

С ними, несомненно, связан усилившийся тогда же интерес к живописи. Им же в конечном счете обязана своим появлением на свет «Художественная газета». Порожденная «эпохой Брюллова», она сама как бы вписалась в эту эпоху, стала ее частью и вместе с тем ее зеркалом. Что и как оно отражало?

Редакционная статья в первом номере газеты вся исполнена гордости за русское искусство, уверенности в том, что оно не уступает искусству других европейских стран. Характерна в этом смысле постоянная тенденция газеты рассматривать русское искусство в «контексте» общеевропейского. Даже описанию академической выставки 1836 года предпослано широкое обозрение всех выставок, открытых в том году в Италии, Германии, Франции.

С понятным удовлетворением передает своим читателям Кукольник отзыв английского автора о «Художественной газете», полностью перепечатав его в переводе на русский язык из первой книжки «Foreign quarterly review» за 1838 год. «Вероятно, многие читатели нашего «обозрения» будут удивлены, услышав, что в России издается журнал, исключительно посвященный изящным искусствам» — так начинает английский автор свое сообщение. Небезынтересно и то, что он сетует на отсутствие такого издания в Англии, где все попытки осуществления чего-либо подобного кончались неудачей, между тем как в других странах такие журналы существуют с постоянным успехом¹⁴.

Каждый положительный отзыв иностранных авторов о русском искусстве тотчас же воспроизводился в газете. В № 3 за 1836 год кратко излагается содержание статьи О. Джили о работе Ф. А. Бруни над картиной «Медный змий», в № 4—

5 за 1837 год полностью перепечатывается статья Г. Меркури об этой же картине, в № 8 за 1836 год приводится положительный отзыв французского автора о картине А. Е. Егорова «Истязание Спасителя» и т. д.

В то же время от критических высказываний зарубежной печати о произведениях русских художников газета просто отмахивается. Так, критика «Гибели Помпеи» Брюллова в Париже объясняется завистью французских художников.

Заметим попутно, что отношение газеты к современному французскому искусству существенно отличается от подхода к немецкому и итальянскому, почти неизменно благожелательного. О французских художниках газета пишет сдержанно, порой даже явно предубежденно. Уже в статье «Французская живопись в XIX веке», напечатанной в первых двух номерах, это бросается в глаза. Из всей массы современных художников Франции статья отводит первое место Орасу Верне, за ним Деларошу. Энгр только упоминается. Колкими замечаниями по адресу французской живописи пересыпано и обозрение европейских выставок 1836 года, о котором говорилось. В статье об Энгре (в № 14 за 1837 г.), где изложена его биография, названы наиболее известные картины и даже отмечены успехи, ничего не говорится о его портретах, о мастерстве рисунка, зато подчеркивается подражание Рафаэлю. Наконец, в обозрении «Иностранные выставки художественных произведений 1839 года», напечатанном в № 8 и 9 за 1840 год, развернута характеристика французской живописи, настолько показательная для «Художественной газеты», что с нею стоит ознакомиться поподробнее.

«Французская школа живописи, — пишет обозреватель, — испытала в последнюю четверть века большие перемены. Трудно себе представить, в какое неуважение впали произведения Жироде и других художников древней французской школы, произведения некогда прославленные, воспеты в одах и увенчанные лаврами. И неудивительно. Новейшая школа (романтики? — Р. К.), стремясь к ниспровержению прежних оснований живописи, достигла некоторым образом цели своей именно тем, что умела сосредоточить силы свои и действительно представила несколько хвалы достойных образцов. Это торжество не дешево ей, однако, обошлось. Стремлением, ложным в своем основании, не долго поддерживалось единство школы, и можно сказать утвердительно, что теперь во Франции нет определенного направления живописи. За исключением весьма немногих одномыслящих, французские художники, не имея путеводителя, не уважая исключительно ни одного авторитета, действуют каждый по своему убеждению...». Среди упоминаемых худож-

ников первенство по-прежнему отдано О. Верне, затем Штейбену, Гране, Ари Шефферу, Изабе. Признавая достижения пейзажистов, в частности Дюпре, обозрение ставит все же выше их двух иностранных участников парижского Салона — Калама и Ахенбаха. В жанровой живописи на первое место выдвинут Декан, после него назван Делакруа, произведения которого «показывают художника с талантом, но избравшего ложное направление».

В цитируемом обозрении, как и в предшествующих, предпочтение отдается искусству Германии: «Сравнение художественных выставок дает приблизительное понятие о состоянии самих художеств, и мы, кажется, не ошибемся, если отдадим в настоящее время первенство Германии...» Но и немецких художников обозреватель принимает не безоговорочно: «Слабость исторической живописи, преобладание над нею портрета, ландшафта и так называемых *tableaux de genre* — вот общий недостаток большей части германских выставок».

Уже здесь проступают как бы контуры той концепции современного русского искусства, которая известна больше по позднейшим высказываниям Кукольника, чем по статьям в «Художественной газете», где прямого, ясного выражения она не получила. Он избегал здесь проблемных тем, предпочитая то, что в наше время называют репортажем. В редакционной статье первого номера газеты он обосновывает это предпочтение тем, что русская публика мало знает своих художников, что периодическая печать редко информирует о них читателей, что сведения, сообщаемые ею, зачастую недостоверны. Он придавал поэтому особое значение публикации проверенных фактов и широкому освещению художественной жизни. В этом Кукольник видел основную задачу своего издания, назвав его как-то «магазином материалов для будущей истории русского искусства». Слово «газета», по-видимому, призвано было подчеркнуть задачу издания уже в самом его названии.

Приверженность к фактам, к хронике при отсутствии серьезной критики придавала нередко сообщениям газеты оттенок протокольной сухости. Так, в обзоре академической выставки 1836 года можно узнать, сколько всего экспонировано произведений, сколько из них исторических картин, портретов, живописи видов и т. п. Восторженные восклицания, сопровождающие кое-где перечень имен и названий, не могут оживить лишенный серьезного разбора текст. Нельзя сказать, что Кукольник совершенно избегает критических замечаний, но необходимо помнить, что в своем обращении к читателям

он просил считать замечания его личным мнением. И в самом деле, до чего мало в них существенного, как редко он действительно становится посредником между художником и зрителем, что было им обещано в том же обращении к читателям...

Как мы могли убедиться из приведенных высказываний о зарубежных выставках, отказ от критики не распространялся на творчество иностранных художников. Поэтому в статьях о них позиция газеты в вопросах современного искусства проявляется яснее, чем в том, что говорится о русских мастерах.

Отказ от критики русского искусства как-то уж очень не вязался с общим в ту пору «движением журнальной литературы». Противоречие это не могло остаться незамеченным, позиция издателя «Художественной газеты» вызвала обоснованные возражения. С ними выступил Д. Ю. Струйский, мало кому теперь известный поэт, переводчик Байрона. В «Литературных прибавлениях» к «Русскому инвалиду» на 1837 год были напечатаны его «Отрывки из путевых записок»¹⁵. Они, казалось, не имели прямого отношения к Кукольнику и его газете, поскольку ни он, ни она не были названы в «записках». Но слишком тесен был тогда круг авторов, пишущих об искусстве, чтобы для кого-либо из них осталось неясным, куда нацелены критические стрелы Струйского. Конечно, Кукольник это почувствовал сразу и, вопреки прокламированному им отказу от критики, должен был выступить в своей газете с отповедью Струйскому, тем более запальчивой, что последний не ограничился порицанием издателя «Художественной газеты» за его отказ от критики, а взял под сомнение всю концепцию его редакционной статьи.

Исключая критику «из состава» газеты, Кукольник оставляет за собой право «хвалить достойное». На деле это выразилось в безусловной поддержке академического искусства. Струйский же отвергает принятый во всех академиях принцип «подражания натуре», который, как известно, отнюдь не означал приближения к реальности. В художественном творчестве он отдает предпочтение фантазии, воображению, подкрепляя это примерами произведений великих мастеров прошлого. Как видим, позиция Струйского была вполне последовательна в своем романтизме, тогда как романтизм Кукольника оставался лишь поверхностным приспособлением к академической основе.

«Путевые заметки» послужили их автору своего рода теоретическим введением к вполне конкретным замечаниям об академической выставке 1836 года. В противоположность

обзору Кукольника обзор Струйского сразу же открывается критической нотой. Среди множества работ он не находит «ни в одной даже желания выразить идеальную сторону искусства...»¹⁶. Редакция «Литературных прибавлений» сочла необходимым в подстрочном примечании отмежеваться от такого решительного приговора. Но и сам автор смягчает его, говоря о скульптурах Пименова и Терebeneва, картинах Тыранова, пейзажах М. Лебедева, хотя и у них находит недостатки. И лишь одну картину суровый критик безоговорочно признает, отводя ей первое место среди произведений, присланных из Рима, — «Явление Христа Марии Магдалине» А. А. Иванова.

Главное расхождение Струйского с издателем «Художественной газеты» касается отношения последнего к критике, и именно это представляет для нас наибольший интерес в статье «Литературных прибавлений».

«После обозрения академической выставки, — пишет Струйский в конце своей статьи, — необходимо сказать о тех мнениях, какие существуют у нас о художниках. Многие полагают, что художественная критика бесполезна для артистов, что публике должно сообщать только краткие известия о художествах и хвалить одно то, что стоит похвалы... Само по себе разумеется, что при таком образе мыслей не может быть терпимо сравнение — это мерило достоинства и критики. Однако ж простой художественный список не может быть полезен, а век панегирической критики давно уж прошел...»¹⁷. Не одобряет Струйский также тот тон, какой газета приняла по отношению к французскому искусству. «Если судьи, печатно излагающие свои мнения о художествах, — пишет он, — не полагают, что мы дошли до *pes plus ultra*, то пусть добросовестно указывают на красоты для поощрения и на недостатки — для пользы искусства. Это придаст их мнениям больше занимательности. Справедливое их суждение принесет плод, ошибочное найдет антикритику. Размен теорий и мнений необходим...»¹⁸.

Как же Кукольник ответил на этот вызов? В № 4—5 газеты за 1837 год напечатаны его «Замечания на статью г. Струйского». Он оспаривает главным образом мысль своего оппонента о бесполезности чрезмерного рисования с натурщиков, пытается опровергнуть отдельные его положения общего характера, ловит его на противоречиях и т. п. Ни об осуждении своего отказа от критики, ни о высказываниях Струйского по поводу академической выставки, ни о других мыслях его, касающихся газеты и принятого ею курса, Кукольник не обмолвился ни словом. Тем не менее уйти от вопросов, поднятых Струйским, вряд ли было возможно, ибо они затраги-

вали самое уязвимое место в практике «Художественной газеты». Критика, можно сказать, «стучалась в дверь» газеты.

Затруднения, возникшие вскоре в ее издании, привели к перерыву в выходе газеты, длившемуся весь 1839 год. В 1840 году издание «Художественной газеты» возобновилось, но уже под руководством А. Н. Струговщикова.

Н. П. Собко в своем обзоре русских художественных журналов объясняет этот перерыв только материальными трудностями, возросшими в 1838 году, когда газета, по выражению Кукольника, «окартинивается», то есть начинает иллюстрировать статьи гравюрами. Чем же в таком случае объяснить смену редактора?

Из дневника Кукольника, частично опубликованного в 1888 году¹⁹, можно заключить, что материальные заботы, порожденные изданием «Художественной газеты», с самого начала тревожили его.

Но записи эти позволяют понять и другое: газета отнимала много сил и времени, не принося того успеха, на который он надеялся вначале. «В изящных искусствах, — читаем мы в записи от 29 июня 1838 года, — сосредоточивалась вся моя нравственная деятельность: надо было много серьезно учиться, чтобы не провираться и не уронить того уважения к моим художественно-историческим познаниям, которое мне удалось поселить в публике и даже в художниках. Я мог бы пойти далеко по этому пути, но в России мои усилия остались бесполезными. Действовать без пользы — глупо. Я все же, однако, продолжал учиться — более по привычке и по обстоятельствам, сблизившим меня с Брюлловым, Глинкою и многими другими художниками»²⁰.

Признание это не кажется неожиданным, когда читаешь дневник. Горечь от несбывшихся надежд прорывалась и в более ранних записях, теперь она нарастает; газета мешает основной литературной работе, она уже тяготит, и наконец 22 декабря 1839 года появляется следующая запись: «...издание и редакцию «Художественной газеты» я принужден окончательно передать Струговщику с условием обязательного моего участия и сотрудничества в ее редакции. Средства мои не позволяют продолжать самому это дело; да и безотрадно убивать и время и деньги на издание, не приносящее очевидной и непосредственной пользы ни искусству, ни обществу и не оправдывающее моих, казалось, справедливых надежд»²¹.

Нельзя не заметить, что мрачный конец этой записи как-то не вяжется со сформулированным выше условием передачи газеты другому редактору. К тому же известно, что газета «отвечала и желаниям Академии, давно не имевшей своего

органа»²², и что Академия в октябре 1838 года удостоила Кукольника звания «почетного вольного общника».

Струговщиков, по-видимому, и раньше сотрудничал в газете²³. Он был связан с Кукольником и его друзьями, но как личность и литератор был, можно сказать, противоположностью Кукольника. Что последний торопливо и небрежно пишет, заметил как-то Белинский. Струговщиков в цитированной уже статье также отмечает эту «наклонность писать скоро, без оглядки». Сам он, как переводчик немецкой поэзии, подолгу работал над каждым стихотворением, добываясь близости и созвучности оригиналу.

Нынешнему читателю его имя если и известно, то, скорее, по его прекрасному портрету, написанному Брюлловым в 1840 году (Третьяковская галерея). Переводы, увы, устаревают по мере движения языка и поэзии; за редким исключением, они заменяются новыми. Современники же высоко ценили Струговщикова. Белинский, по его собственному признанию, «упивался» его переводами стихов Гете, Лермонтов делился с ним своими переводческими заботами.

Однако вернемся к «Художественной газете». О принципиальных расхождениях ее нового редактора со своим предшественником можно судить уже по первому номеру 1840 года из заметки «От редакции». Наибольший для нас интерес в ней представляют следующие строки: «...редакция озабочена в самом начале издания высказать те из ее убеждений, на которых преимущественно основано направление газеты. К числу таких убеждений принадлежат некоторые мысли о *художественной критике* (набрано курсивом. — Р. К.). Они частью заимствованы из сочинения известного знатока и ценителя художеств Рудольфа Маркграфа, издателя мюнхенского журнала изящных искусств». Так впервые за годы существования «Художественной газеты» ставится вопрос о направлении газеты. Кукольник предпочитал не касаться его.

Под общим названием «О художественной критике» газета напечатала четыре статьи. В конце этой обширной публикации мы узнаем, что только первая статья взята из сочинения мюнхенского искусствоведа, остальные, если не считать «весьма незначительных заимствований, принадлежат самой редакции»²⁴.

Вспомним, что Кукольник, исключая критику из своей газеты, объяснял это, между прочим, тем, что «осуждать» легче, чем понять и признать достоинства. Насколько «установочные» статьи 1840 года отличаются от всего того, что Кукольник излагал в своем обращении к читателям, видно хотя бы из следующих строк: «Мы более страждем от излишка

похвал, нежели от неумеренности в порицаниях, и критикуем более с бесцветною робостью, нежели с решительным приговором одобрения или отвержения...»²⁵. И далее: «Мы как дома, когда речь идет об оценке произведений прошедших времен; но если нужно дать отчет о творениях современных, тогда нам труднее найти в помощь верное мерило»²⁶.

Надо признать, что мысли эти не потеряли актуальности и в наше время. Таких достаточно устойчивых положений немало как в первой статье, так и в остальных. К ним можно отнести осуждение склонности «дробить и рассекать» произведение при его анализе, пожелание, чтобы критик умел отличать мелочное от важного, странное от оригинального, чтобы он был способен «покорить себе дух симпатий и предубеждений», и ряд других формулировок такого рода. Небезынтересно и то место в третьей статье, где сказано, что «нет надобности быть художником самому для того, чтобы быть отличным ценителем искусства и его произведений»²⁷.

Выстроив ряд подобных положений, редакция газеты оговаривает (в конце четвертой статьи), что полностью они действительны только для тех стран, где «художества широко и давно развиты, но не для России, где они... не достигли еще той самостоятельности, которая бы, не имея надобности ни в снисхождении, ни в покровительстве, могла безвредно выдерживать нападения критики»²⁸.

Начав с принципов, противоположных программе Кукольника, новая редакция как будто возвращается к его же аргументам, весьма мало убедительным, если вспомнить, какими силами располагало к тому времени русское искусство. Можно, правда, предположить, что оговорка эта внесена по настоянию Кукольника, ведь недаром он обусловил передачу газеты Струговщикову непрременным своим участием в ее редактировании. Тем не менее об «исключении критики из состава газеты» теперь уже речи не было.

В первом же номере по возобновлении выхода газеты в обзоре скульптуры академической выставки 1839 года отдается предпочтение жанровой композиции П. А. Ставассера перед традиционно мифологическими работами других скульпторов. Подробный разбор «Рыбачка» Ставассера по своей аргументированности явился едва ли не первым отзывом такого рода на страницах «Художественной газеты».

Новое направление, принятое ею, еще более впечатляюще выразилось в отношении к современной французской живописи, правда, не сразу. В № 8 и 9 1840 года еще могло быть напечатано процитированное выше обозрение иностранных выставок, выдержанное в тех же тонах, что и прежние мате-

риалы такого рода. И по неприязненному подходу к французскому искусству, в особенности к Делакруа, и по слогу узнаешь руку первого издателя газеты. Однако спустя примерно год (в № 10 за 1841 г.) газета публикует письмо из Парижа, излагающее взгляд на французскую живопись и — что кажется особо примечательным — на творчество Делакруа диаметрально противоположного порядка. Прочитируем это письмо, дабы читатель мог наглядно сопоставить его с обзорением, приведенным в выдержках выше.

Речь в письме идет о росписях Делакруа в Королевском зале палаты депутатов, противопоставляемых автором ²⁹ декоративной живописи предшествующего времени, называемой им «холодную, вычурную и жеманную». «Делакруа был один из немногих, — читаем мы в письме далее, — содействовавших очищению французской школы от этих важных недостатков. Уже в первых опытах своих он явил жар и смелость — качества редкие. Всегда разнообразный, он испытывал силы свои во всех родах и всеми возможными средствами... В новом своем произведении он также стал на поприще, на котором еще не встречали его... Лишь только ступишь на порог, как будешь поражен каким-то необыкновенным, до возвышенного приятным впечатлением. Общность в тонах и линиях, прелесть колорита, грациозность и какая-то упругая ловкость в исполнении гостеприимно встретили меня и совершенно удовлетворили мое любопытство, вами внушенное»³⁰. Из последних слов можно заключить, что именно редактор обратил внимание автора письма на эту работу французского мастера. Приведем еще одно место из того же письма: «Признаюсь, я не охотник до аллегорий, но нельзя не отдать справедливости аллегориям Делакруа; так они ясны, просты по сочинению. Это не то, что у немцев, у которых вычурность символического сочинения... решительно непонятна для человека, не посвященного в их новейшие таинства»³¹. Как видим, здесь уж не осталось и следа от предпочтения, отданного искусству Германии автором статьи о европейских выставках 1839 года.

Свидетельством чуткости Струговщикова к современным потребностям художественной жизни явилась большая статья «Гравирование на дереве», помещенная в № 7 за 1840 год, где изложена история ксилографии, включая перестройку ее Бьюиком, и затронуты современные ее возможности. Опубликованная в момент заметно возросшего интереса к книжной и журнальной иллюстрации и — отсюда — к гравюру на дереве как необходимому средству ее распространения, статья эта стала своего рода вехой в истории русской графики.

Итак, последние два года существования «Художествен-

ной газеты», когда ее возглавлял Струговщиков, отмечены определенно прогрессивными начинаниями. Среди них в первую очередь следует указать на широкую постановку проблем художественной критики, чем искусствоведческий уровень газеты как бы «подтягивался» к далеко опередившей ее литературной критике. Были, как мы уже знаем, и другие признаки того, что направление газеты пусть осторожно, медленно, но менялось. «Художественная газета», казалось, вступала в сороковые годы с предощущением неизбежных перемен как в искусстве, так и в критике.

Расширение объема и формата газеты, так же как и иллюстраций в ней (с первого номера 1841 г.), превращало ее в полноценный художественный журнал, к чему, по-видимому, и стремился Струговщиков. Но это же усугубило материальные трудности издания.

Из отчета Общества поощрения художников видно, что Общество пришло на помощь газете, взяв на себя часть расходов по гравюрам, без которых, как сказано в отчете, «текст о художественных предметах не может быть не только занимателен, но даже и ясен»³². Однако денег было отпущено все же мало, и Струговщиков, побившись два года, вынужден был отказаться от издания газеты, о чем он известил подписчиков в заключительном заявлении редакции³³.

В СОРОКОВЫЕ ГОДЫ

В истории русского искусства принято рассматривать тридцатые и сороковые годы XIX века как единый период, для чего имеется достаточно оснований. Не вдаваясь здесь в их обсуждение, обратимся к предмету наших первоплановых интересов — к художественной критике. В ее истории кажется вполне возможным, даже необходимым выделить сороковые годы, поскольку они отмечены такими явлениями, каких не знала критика предшествующего времени. Сороковые годы рисуются в ней картиной, полной разительных контрастов и противоборства мнений. По сравнению с ней споры по вопросам искусства, изредка возникавшие в предшествующее десятилетие, могут показаться картиной мирного сосуществования.

Господство Академии в художественной жизни страны сохранилось, но академическая система подтачивалась «изнутри» в творчестве ее крупнейших мастеров, либо сознательно преодолевавших ее изжившие себя принципы, либо эклектически вбиравших «противопоказанные» ей черты. Размывалась академическая иерархия жанров, не в последнюю очередь под воздействием критики. Да и в самом искусстве народилось внеакадемическое течение, не считавшееся с устаревшими академическими «законами», тесно связанное с прогрессивной литературой и ею поддерживаемое.

Литература «замечательного десятилетия», как средоточие освободительной мысли, стала притягательной силой для всех искусств. Ее влияние на живопись и графику было осознано еще современниками, поскольку ее борьба с ходульным романтизмом («марлинизмом», как его называл И. С. Тургенев) не могла не затронуть живопись, в которой романтизм того же толка крепко обосновался в Академии. С самого начала сороковых годов передовые журналы ориентируют художников, как и писателей, на гоголевское направление и с этой позиции ведут наступление на академическое искусство.

Профессиональной художественной критики еще не было. Художественная критика тогда, как и раньше, вербовала свои творческие силы в среде литераторов — поэтов, прозаиков, критиков. Из этой среды вышли как защитники старого искусства, так и его противники. Казалось бы, все преимущества

должны были оказаться у первых, давно уже занимавшихся вопросами изобразительного искусства, к тому же известных своей близостью с художниками. Но они столкнулись с противниками, несравненно более сильными в методологии и — главное — в ясном сознании тех требований, какие современная российская действительность предъявляла искусству. И если первые могли рассчитывать на поддержку официальных институтов художественной среды, то вторые — на доверие и симпатии читателей, завоеванные долголетней литературной борьбой.

Такова была в самых общих чертах расстановка сил в художественной жизни. Вряд ли здесь надо более детально ее описывать, ведь она хорошо известна из истории искусства. К тому же необходимые детали проявятся сами собой при непосредственном знакомстве с высказываниями критиков. Правда, некоторые из них многократно цитировались, но здесь они должны быть шире развернуты. К тому же, будучи выстроены в определенный ряд, подсказанный нашим интересом к развитию взглядов на современное искусство в его конкретных проявлениях, высказывания критиков окажутся как бы «повернутыми другой стороной», что может придать им, хотя бы отчасти, некоторую свежесть, а порой, быть может, и неожиданную остроту.

1

В январе 1840 года «Литературная газета» напечатала рецензию на сочинения П. П. Каменского, ныне забытого писателя и художественного критика академического толка. Уже в самом названии рецензии — «Искатель сильных ощущений» — содержался неприкрытый приговор разбираемым в ней сочинениям. Нам же в ней сразу бросаются в глаза строки, относящиеся к статье «Выставка русских художественных произведений в Санкт-Петербурге и Риме», помещенной среди других сочинений этого автора. Рецензент, не тратя лишних слов на разбор статьи, выписал из нее несколько характерных фраз, из которых, по его словам, «сшита» вся статья.

Историкам русского искусства статья эта — своего рода «акафист» академическому искусству — хорошо известна. Они приводят из нее (как образец крайне ретроградных мнений и вкусов) те строки, где автор выдвигает, например, у Брюллова на первое место его картины на евангельские сюжеты и советует также судить о других исторических живописцах не по тем произведениям, которые экспонируются на выставке, а по тем, что написаны для церквей, где и занимают подобающее им место.

Фразы, привлечшие внимание рецензента из «Литературной газеты», нашими искусствоведами, кажется, не приводились, да они сами по себе малоинтересны для истории искусства, в истории же художественной критики они не будут лишними. Они позволят нынешнему читателю представить себе, как в то время могли писать о выставках, в частности, в «Библиотеке для чтения», где первоначально была напечатана без подписи статья Каменского¹. К тому же они подтвердят правоту выводов, сделанных рецензентом из чтения статьи Каменского. Вот одна из выписанных им фраз: «Дивный аккорд, полный жизни и небесной радости, раздался вокруг меня и долетел *на крыльях слуха* (курсив рецензента. — Р. К.) в глубину души моей при первом взгляде на это «Успение Богоматери...» Речь здесь идет о картине К. П. Брюллова. Ею же вызвано еще одно восторженное восклицание: «Нет, исторический род не умирает! Он имеет слишком важных покровителей. Не умрет он пока господин ректор Василий Кузмич Шебуев будет поддерживать его всем могуществом своей кисти...». Далее, коснувшись пейзажа М. Н. Воробьева, Каменский обращается к самому живописцу: «Максим Никифорович! Это не вид, а ода из воздуха, воды и свету! Да, это *ода*, это высокая лирическая песнь души...» Рецензент, выписав, как уже говорилось, несколько таких фраз, без каких-либо своих комментариев к ним, заканчивает рецензию вопросом: «Неужели и такие фразы можно принять за характеристику художественных созданий, а не за злую сатиру на искусство и на критику искусства?»²

Рецензия шла в газете без подписи, но ясность позиции, позволившей рецензенту так наглядно обнажить перед читателем ходульную выпренность и пустоту статьи Каменского, выдавала руку опытного мастера. Позднее стало известно, что рецензию написал В. Г. Белинский, незадолго перед тем переехавший из Москвы в Петербург, чтобы взять в свои руки критико-библиографический отдел «Отечественных записок».

И. С. Тургенев в своих «Воспоминаниях о Белинском» утверждал, что Белинский не считал себя компетентным в вопросах изобразительного искусства и избегал касаться их³. Примерно такого же мнения придерживались П. В. Анненков и некоторые другие современники. Тем не менее в сочинениях Белинского мы находим мысли как об искусстве прошлого, так и о современном. Последние, естественно, представляют для нас здесь первостепенный интерес. Их немного. Как и о художественном наследии прошлого, они бывали всякий раз высказываемы лишь попутно в связи с вопросами литературы, эстетики, истории. Только в редких случаях, когда

вынуждали к тому полемические цели, Белинский позволял себе выразить свое мнение об отдельных произведениях, как, например, по поводу «Сикстинской мадонны» Рафаэля.

Правда, роль Белинского в умственной жизни своего времени была так велика, что, если бы он и ничего не написал о современном русском искусстве, оно не могло бы не испытать революционизирующего влияния его мыслей. Тем большую действенность обретали его непосредственные высказывания о насущных проблемах изобразительного искусства. Они учили новому подходу к произведениям живописи и графики, приобщая критику к передовой общественной мысли.

Уничтожающим отзывом на статью об академической выставке это новое направление в художественной критике только заявило о себе. Вскоре на страницах «Отечественных записок» и снова в статье Белинского оно определилось вполне очевидно. «Упадок живописи в наше время,— читаем мы здесь в одной из его статей 1842 года,— происходит совсем не оттого чтобы это искусство исчерпало все свое содержание и отжило свой век; нет, содержание всякого искусства есть действительность; следственно, оно неисчерпаемо и неистощимо как сама действительность... Можно утверждать с большим основанием, что живопись не умерла, а только обессилела в наше время, стараясь держаться старых преданий, идти по следам, раз и будто навсегда проложенным великими мастерами средних веков, силясь остановиться в сфере некогда могущественных и великих, но теперь уже мертвых интересов...»⁴. Удивительно, как автор, «некомпетентный» в вопросах живописи, сумел определить в немногих словах с точностью математической формулы суть академизма: держаться старых преданий, идти по следам, будто бы на все времена проложенным мастерами далекого прошлого, и тем самым узаконить отчуждение искусства от современных жизненных интересов. Впрочем, Белинскому не надо было быть знатоком живописи, чтобы распознать природу академизма, — она ему была хорошо знакома по аналогичным ей явлениям в литературе, с которыми он давно уже вел борьбу.

Процитированные строки об упадке живописи мы находим в рецензии на книгу Фр. Лоренца «Руководство к всеобщей истории» (СПб., 1841). К содержанию рецензируемой книги они не имеют прямого отношения, но далеко не случайно введены в текст рецензии. Таков уж критический стиль Белинского — какой бы теме ни была посвящена статья, она непременно соотносится с современностью, с назревшими вопросами умственной жизни России. В данном случае рецензенту книги Лоренца естественно было вспомнить в связи с освещаемыми

в ней историческими событиями романы Вальтера Скотта, популярные у русских читателей и высоко ценимые критиком, а по контрасту с ними — нашу историческую живопись, такую далекую от подлинной истории. Та же логика критической мысли не могла не привести к заключению о незавидном положении нашей живописи вообще. И все же поражает необычность «диагноза» болезни последней. До того как он был установлен Белинским, само слово *упадок* в отношении современной русской живописи никем из писавших тогда о выставках, о художниках и их творчестве не применялось.

Вспомним наиболее приметные статьи начала 40-х годов. С. П. Шевырев под впечатлением картин Ф. А. Бруни и других русских художников, увиденных им в Риме, писал о великом развитии, достигнутом русским искусством⁵. Н. В. Кукольник в статье «Современные художества в России», хотя и несколько критически отозвался о картине «Медный змий», признавал вместе с тем, что «деятельность Бруни проснулась в это время во всей силе», а исполненный К. П. Брюлловым для Казанского собора образ «Взятие божьей матери на небо» считал выдающимся, этапным произведением живописца⁶. Небезынтересно, что В. П. Боткин в обзоре академической выставки 1842 года идет в оценке этого брюлловского произведения дальше Кукольника, ставя его выше известного алтарного образа Тициана на тот же сюжет. К статье Боткина придется еще вернуться, его мнение о картине Брюллова введено нами здесь среди, казалось бы, чуждых ему авторов только ради того, чтобы показать, как широко распространилась тогда уверенность в высоком уровне современной русской живописи, сказываясь во мнениях критиков различного толка. Не будет поэтому преувеличением считать характеристику ее состояния, данную Белинским, своего рода вызовом современной художественной критике.

Был ли, однако, прав Белинский, вторгаясь со своим решительным суждением о предмете, в котором он, как уверяют мемуаристы, не был столь компетентен, как в вопросах литературы? Нашему читателю, знакомому с залами Третьяковской галереи или Русского музея с их широкой экспозицией произведений А. А. Иванова, П. А. Федотова, художников школы А. Г. Венецианова, мнение Белинского покажется, вероятно, малоубедительным, возможно даже — подтверждением версии о его незнании живописи. Читатель начала 40-х годов XIX века, знакомый с современной живописью главным образом по академическим выставкам, счел бы его, конечно, необычным, но отнюдь не беспочвенным. Александра Иванова, давно уже жившего в Риме, знали тогда преимущественно по одной

картине — «Явление Христа Марии Магдалине», — показанной на академической выставке 1836 года. С результатами его редкостно целеустремленного творчества, поставившего его в ряд величайших художников эпохи, русские зрители смогли познакомиться лишь по возвращении его на родину в 1858 году. Творчество Федотова только формировалось, работы его на выставках еще не появлялись. Даровитейший из учеников Венецианова Г. В. Сорока пропал в глухой провинции и в бедственном положении крепостного, никому не ведомый в столице. На выставках царило академическое искусство, идеалы которого — если можно говорить о каких-либо его идеалах — были совершенно точно определены Белинским. Ни российской действительностью, ни русской историей оно не интересовалось. И именно это вызвало негодование критика.

Горестное суждение о нашей живописи, сформулированное Белинским в 1842 году, не было случайной обмолвкой много пишущего автора. Оно вытекало из всей системы его взглядов, о чем можно судить по тому, что оно вновь было повторено и развито в последнем большом его труде — статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года». В ней опять отмечено «жалкое положение живописи нашего времени. Как будто не замечая кипящей вокруг нее жизни, с закрытыми глазами на все живое, современное, действительное», она все еще «ищет вдохновения в отжившем прошедшем, берет оттуда готовые идеалы... которые никого уже не интересуют... ни в ком не пробуждают живого сочувствия»⁷. На этот раз печальная картина состояния живописи призвана иллюстрировать едва ли не главную мысль обзора современной литературы: «Отнимать у искусства право служить общественным интересам — значит не возвышать, а унижать его, потому что это значит — лишать его самой живой силы, то есть мысли, делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкой праздных ленивцев»⁸. Этот вывод касается не только живописи, но к живописи и распространенному в определенной части общества отношению к ней он подходил как нельзя лучше.

Нашли ли мысли Белинского о положении живописи отражение в художественной критике? Ответить на этот вопрос однозначно вряд ли можно. Среди тех, кто писал тогда об искусстве, не видя в нем порока, замеченного пытливым взглядом великого критика, никто не отважился вступить в спор. В ближайшем же его окружении только В. П. Боткин слыл любителем и знатоком живописи. Он и попытался применить идеи своего друга в статье, посвященной академической выставке 1842 года⁹.

Обзору произведений, экспонированных в том году в залах Академии, предпослано вступление, так сказать, проблемного характера. Своим общим далеко не оптимистическим взглядом на современное искусство оно в ряде мест почти совпадает с высказываниями Белинского. Наиболее заметно такое совпадение там, где сказано: «Наше искусство не имеет корня... потому что предметы, служившие высшим содержанием для прежнего искусства, теперь не имеют уже прежнего абсолютного единства с народным сознанием...» В конце вступления Боткин спрашивает: «Что же делать современному художнику, где и в чем искать выхода?» — и отвечает — в обращении к истории: «Да, история становится пищей для современного развития».

Этому мало связанному с предшествующими мыслями ответу мы находим объяснение в той самой статье Белинского, из которой уже приводили цитату об упадке современной живописи, — статье, напечатанной в том же журнале в том же году и ранее боткинской. «Наш век, — сказано там, — по преимуществу исторический век. *Историческое созерцание* (курсив автора статьи. — Р. К.) могущественно и неотразимо проникло собою все сферы современного сознания»¹⁰. И хотя в связи с этим Белинский тоже возлагает надежды на историческую живопись, он имеет в виду нечто совсем иное, чем Боткин. Под «историческим направлением в искусстве» он видит «или современный взгляд на прошедшее, или мысль века»¹¹, что можно истолковать как исторический взгляд на действительность в широком смысле, поскольку выше он особо выделил «*историческое созерцание*» как общую идею искусства, то есть как творческий метод. Боткин же понял это как призыв обратиться к исторической тематике и в качестве примера назвал «Последний день Помпеи» Брюллова, подкрепив это обширной цитатой из известной статьи Гоголя.

Перейдя к материалу выставки, Боткин не находит ничего примечательного среди исторических картин, отмечает успехи портретистов и пейзажистов, чтобы заключить свой обзор восторженным отзывом о салонных картинах Ф. А. Моллера «Колечко» и «Поцелуй», к которым как нельзя более подходит саркастическое замечание Белинского об искусстве, становящемся «предметом сибаритского наслаждения, игрушкою праздных ленивцев».

Итак, после вступления, как будто навеянного идеями Белинского, следует конкретный разговор о произведениях художников, мало чем отличающийся, в сущности, от того, что писали о той же выставке Кукольник и другие критики академического толка.

Не такому критику могла прийти в голову смелая мысль искать соответствующие передовым идеям времени произведения вне Академии художеств. Для этого необходимы были целеустремленность и — главное — глубокий демократизм самого Белинского. Он-то первым среди пишущих об искусстве и обратил внимание на творчество иллюстраторов, оживившееся к началу сороковых годов, и на ксилографию как средство воспроизведения иллюстраций в журналах, книгах и пр.

Академия художеств относилась к ней пренебрежительно. Из всех видов печатной графики она признавала только резцовую гравюру на металле. Репродукционная же гравюра, для которой в те годы наступила пора расцвета, была — к счастью — предоставлена сама себе. Надо было обладать эстетической и социальной чуткостью Белинского, чтобы в ее неприметных творениях, в этих книжных и журнальных «картинках» провидеть будущее русского искусства. Здесь уместно вспомнить очень верное наблюдение Тургенева, изложенное в уже цитированных его воспоминаниях: «...замечательное качество Белинского как критика было его понимание того, что именно стоит на очереди, что требует немедленного разрешения, в чем сказывается «злоба дня»¹². Отмеченное Тургеневым качество проявилось, между прочим, в том, что вскоре после решительной критики академической живописи Белинский увидел альтернативу для русского искусства в демократических формах графики. «Что бы ни говорили о политипажах и как бы ни изъевляли им своего презрения, — писал он в 1843 году, — но назначение политипажей велико и вполне достойно стремления нашего века — все обобщать и все делать равно доступным всем и каждому, богатому и бедному. Заохочивая к чтению толпу, политипажи превосходно объясняют текст, давая живое, наглядное понятие то о картине великого мастера, то о многоразличных предметах естествознания и истории... близко время, когда сотни художников будут заниматься ими, едва успевая удовлетворять антрепренеров — издателей»¹³.

Высказываниям Белинского о графике посвящено специальное исследование¹⁴. Из него нам известно, что уже первая книга, иллюстрированная К. К. Клодтом, родоначальником отечественной ксилографии, — «Провинциальные сцены» (1840) Д. Н. Бегичева — была отмечена Белинским. Он и в дальнейшем не обошел вниманием И. С. Щедровского, В. Ф. Тимма, Г. Г. Гагарина, А. А. Агина и других иллюстраторов, высоко ценя их труд, порой даже «мимо содержания» (по его же выражению) самой книги, то есть ее литературного качества. Когда же последнее находило себе адекватное

выражение в рисунках, это доставляло ему не просто удовлетворение, а подлинную радость.

В 1845 году Белинский дважды писал о повести В. А. Сологуба «Тарантас». Подробный разбор ее дан во втором отзыве, первая же сравнительно краткая рецензия была предпринята больше ради иллюстраций Г. Г. Гагарина (их автор не был назван в издании 1845 г.). «Обратим... все наше внимание на самое сочинение картинок, — пишет рецензент, — на рисунок и скажем, что в отношении к нему «Тарантас» есть не только изящное, роскошное и великолепно, но еще и *русское* издание. Вглядитесь в эти лица мужиков, баб, купцов, купчих, помещиков, лакеев, чиновников, татар, цыган — и согласитесь, что рисовавший их (один известный любитель, скрывший свое имя) не только мастер рисовать, но и великий художник и знает Россию... Но не одни лица — взгляните в картинку на 48-ой странице: это не только русская деревня, но и русское небо, свинцовое, тяжелое...»¹⁵.

Итак, мы видим, что Белинский не ограничился отрицанием академической живописи, неприемлемой для него в силу ее отчуждения от реальной действительности, от окружающей жизни. Он же и наметил положительную программу для русского искусства, исходя из опыта иллюстративной графики. Как тем, так и другим он оказал большую услугу искусству, дав исключительно плодотворный пример художественной критике. Как увидим ниже, уроки Белинского были скоро усвоены ею.

Опровергает ли полностью этот наш вывод мнения мемуаристов об отношении Белинского к живописи? Думается все же, что в чем-то они были правы. Обратимся снова к тексту воспоминаний Тургенева: «...от искусства, как и от всего человеческого, — говорит Тургенев, — он требовал правды, живой жизненной правды. Сам он, впрочем, в области искусства чувствовал себя дома только в поэзии, в литературе. Живопись он не понимал и музыке сочувствовал очень слабо. Он сам очень хорошо сознавал свой недостаток и уж не совался туда, куда ему заказана дорога»¹⁶. Мы уже знаем, что самый конец настоящего отрывка опровергается приведенными выше выступлениями критика по вопросам изобразительного искусства. В остальном же Тургенев был, вероятно, прав. Необычайно восприимчивый к прекрасному *в слове, в стихе*, Белинский не обладал столь же развитым «глазом» в отношении живописи, но жизненное, общественное чутье ему не изменяло и здесь. Можно по контрасту привести другой пример: Боткину, который смаковал живопись старых мастеров, как гурман, нередко изменяло не только социальное, но и эстетическое чувство при

оценке современных картин, в чем можно убедиться из его слов об академических жанрах Моллера. Впрочем, такие противоречия встречаются и у других авторов, даже у искусствоведов по профессии.

Среди материалов о живописи, появившихся в «Отечественных записках» вскоре после ухода Белинского из журнала, но отмеченных его влиянием, привлекает внимание небольшая рецензия на академическую выставку 1846 года. В ней очевидна перекличка с известными высказываниями Белинского о народности и национальности, почему и хочется привести здесь несколько ее строк: «...нельзя не пожелать, чтобы художество в России разрослось обильно и плодотворно; чтобы оно приняло народный и своеобразный характер, — народный не в том... ложном смысле, какой придают иные этому слову, но в обширном и истинном его значении». И далее: «...только тот, кто без предубеждения и самолюбия, с любовью предается искусству и, не стесняя развития собственных сил, предоставляет им самим слиться в самобытность... только тот и достигнет истинной оригинальности, и, как русский человек, будет и в художестве русский, сам не думая об этом и сам не зная как»¹⁷.

Кто мог написать эту рецензию (она идет в журнале без подписи)? Быть может, Валериан Майков, сменивший Белинского после перехода того в некрасовский «Современник» и известный своей отзывчивостью к изобразительному искусству? Или же Боткин, близкий Белинскому? По литературному стилю рецензия больше напоминает Боткина.

Мысль, в ней изложенная, интересна для историка художественной критики еще и тем, что предвосхищает идеи Крамского на ту же тему, повторенные позднее в редакционной статье журнала «Мир искусства». Такова еще одна «нить преемственности», подобная тем, о которых говорилось во Введении к очеркам, вошедшим в настоящую книгу.

2

Однако вернемся к графике сороковых годов, к полити-пажам. Предвидение Белинского стало сбываться, быть может, раньше, чем он сам полагал. Художники действительно едва успевали выполнять заказы издателей. Наряду с исполнением заказов они стали сами выбирать объекты для иллюстрирования, увлеченные возможностями — художественными и социальными, — открывшимися в этом роде искусства. Усилиями именно этих мастеров в графике складывается направление, родственное «натуральной школе» в литературе. Оно оказывается действенным как для развития искусства, так и для

художественной критики. Для последней здесь неизбежно должен был встать вопрос об отношении полноти к так называемому большому искусству, что стало ясно с появлением иллюстраций А. А. Агина к «Мертвым душам» Гоголя¹⁸. Нет необходимости вспоминать в данном случае их драматическую историю, как и горестную судьбу их создателя. И та и другая неоднократно освещались в искусствovedческой литературе¹⁹. Мы же здесь должны обратиться к той роли, какую агинские рисунки сыграли в развитии художественной критики.

Создание ста иллюстраций к книге, взволновавшей все русское общество, уже само по себе было чем-то незаурядным. К тому же иллюстрации эти выделялись новизной творческого метода, проявившейся, по верному наблюдению биографа художника, в свободе обдуманного выбора сюжетов, в «режиссуре», позволившей объединить разные места текста в одной композиции, в создании образа человека, нового по своему жизненному смыслу, ранее неизвестного нашему изобразительному искусству²⁰. То была смелая попытка следовать гоголевским принципам художественного заострения образа ради выявления типического в русской действительности, иначе говоря, попытка воспроизвести гоголевские типы в их жизненной достоверности.

Два обстоятельства, кроме новаторства Агина, следует учесть, чтобы понять реакцию современников на его иллюстрации к «Мертвым душам». Первое: отказ Н. В. Гоголя дать согласие на издание поэмы в их сопровождении, вынудивший Е. Е. Бернадского издать их отдельно выпусками по подписке²¹. И второе: прошло только четыре года с момента появления «Мертвых душ», еще не улеглось волнение, не утихла полемика в печати, вызванные ими. Трактовка содержания книги Агиным становилась как бы частью этой полемики.

Нам, свидетелям бесчисленных инсценировок и экранизаций произведений классической литературы, нетрудно представить себе реакцию людей сороковых годов на гравюры Бернадского с рисунков Агина. Подобно нашим экранизациям, они далеко не полностью охватывали сложное содержание, не говоря уже о недоступности графическому выражению обаяния словесной ткани поэмы. Но и самый облик действующих лиц в передаче Агина далеко не безоговорочно был принят современниками.

Уже в первом номере «Современника» за 1847 год появились замечания И. С. Тургенева о первых выпусках издания Бернадского: «Братся за типы, созданные этим великим мастером (Гоголем. — Р. К.), страшно... И мы не можем скрыть от г. Агина, что они ему не вполне дались», — признается Тургенев. Отметим

далее, что они «рисованы и резаны на дереве очень хорошо... иные даже приближаются к истине», он считает все же, что иллюстрации «только намекают на настоящее понимание». Недостаток их Тургенев видит в том, что «все его (Агина. — Р. К.) лица — чисто петербургские и вовсе не провинциальные». Только немногие лица, преимущественно второстепенные, признаются удачными, основные же типы, созданные Гоголем, — Манилов, Собакевич, Ноздрев, Плюшкин, Коробочка, Селифан «не дались г. Агину, — пишет Тургенев. — Но главный промах — фигура Чичикова». Вспоминая гоголевский текст, относящийся к облику этого героя, намеренно лишенному определенных черт, которыми так щедро и ясно наделены остальные персонажи поэмы, Тургенев не без основания приходит к выводу: «Уловить такой замечательно оригинальный тип, при отсутствии всякой внешней оригинальности, может только весьма большой талант». Итак, несоизмеримость дарований писателя и его иллюстратора предопределила неудачи последнего — таков итог отзыва Тургенева²².

И, пожалуй, многие тогда придерживались такого же мнения. Во всяком случае, отдельные совпадения с ним встречаются в большой статье о «ста рисунках», напечатанной в «Отечественных записках» вскоре после тургеневских замечаний, хотя в целом отношение к этим иллюстрациям в ней более благожелательно, да и характеристика их более конкретна.

Статья эта представляет для нас здесь интерес особый, поскольку агинские рисунки рассматриваются на фоне общего состояния русского искусства. Автор ее — Валериан Майков.

Начав со значения «Мертвых душ» для русского общества, В. Майков, прежде чем перейти к разбору рисунков, характеризует гоголевский язык, его живописность, обращает внимание на меткость определений, живость портретов, пластичность пейзажей. Попутно он останавливается на местах, недоступных, по его мнению, изобразительному искусству, и особо — на тех местах, которые «просятся» на карандаш. Быть может, нам теперь не во всем можно с ним, согласиться, зная, как далеко ушла вперед графика позднее. Но когда вспоминаешь о русской графике в агинское время, приходится с мнением В. Майкова посчитаться, тем более что при разборе иллюстраций он обнаруживает тонкое понимание рисунка как такового и осведомленность о состоянии изобразительного искусства к моменту появления «ста рисунков».

Обратимся, кстати, к тому месту его статьи, где как раз сказано об этом: «Правдивое изображение неулыбающейся, однообразной и холодной русской природы прямо противо-

речит условиям щеголеватого рисунка, к которому так падки вообще художники, рассчитывающие более на эффект своего произведения, нежели на глубокий смысл, сокрытый в каждой, с первого взгляда никого не поражающей линии. Все tableaux de genre, сюжеты которых взяты из русского быта (впрочем, их немного), погрешают против истинности именно потому, что, дорожа больше всего эффектом, наши живописцы не только придают лицам выражение несвойственное русским... не только изображают парголовское небо и воздух ни дать ни взять как неаполитанское небо и воздух... но и в самих ничтожных мелочах портят дело желанием придать яркости и блеска натуре мрачной, забывая, что осмыслить и согреть свой рисунок могли бы они именно строгою передачей этих невыгодных свойств избранной ими природы, разумея, что в ней много тайной прелести для каждого зрителя, потому что она, эта природа серая, матовая, отразилась в физиономии обитателей»²³. Возвращаясь в другом месте снова к жанровым картинам художников академического направления, он иронически говорит об их «богатых», но абсолютно далеких от действительности красках. В. Майков ясно видит, как не соответствуют подобные картины гоголевской правде жизни.

Он, как и Тургенев, подчеркивает мысль об ответственности художника, взявшего его за иллюстрирование «Мертвых душ», и предостерегает его: «...ни под каким видом не делать из действующих лиц поэмы... односторонних карикатур... Это будет вопиющая ошибка против идеи, положенной в основание каждого характера, созданного Гоголем»²⁴.

Естественно, что не все иллюстрации отвечают высоким требованиям критика. Отметив вслед за Тургеневым удачу художника в изображении второстепенных фигур, а также — неубедительность агинского Чичикова, он, однако, положительно отнесся к агинским образам Манилова и Собакевича. Рисунки же, где фигурирует Плюшкин, он решительно определил как лучшую часть издания. Вместе с тем В. Майков упрекнул художника в невнимании к наиболее живописным страницам поэмы.

В свете позднейшего опыта книжной графики можно, правда, заметить, что живописность словесная и живописность графическая далеко не идентичны. Буквальное «повторение» текста вряд ли возможно графическими средствами, да и не нужно. Талантливый иллюстратор стремится сделать видимым то, что недоступно слову, но таится в мысли автора, в сущности его поэтических образов. С этой точки зрения Агин достиг многого. И Майков, безусловно, осознал это, о чем свидетельствует не только особое выделение агинского образа

Плюшкина, этого шедевра иллюстрационной графики, но и все его отношение к рецензируемому им изданию. «Предприятие г. Бернардовского должно истинно порадовать того, кто понимает всю важность «Мертвых душ» для русского общества»²⁵.

Этой мыслью не только заключается майковское исследование агинских рисунков, ею же проникнуты и те заметки, которыми «Отечественные записки» отзывались на них по мере появления отдельных выпусков издания Бернардовского. Внимательный читатель почувствует в них и некоторый полемический подтекст. По-видимому, далеко не всем иллюстрации пришлись по душе, что можно понять из первого же отклика журнала на их издание: «Недостаток сочувствия к такому изданию, — читаем мы уже во втором номере «Отечественных записок» за 1847 год, — обличил бы только отсутствие всякой симпатии к первой удачной попытке живописца изобразить русскую жизнь по указаниям того, кому она лучше всех открылась». Здесь вместе с высоким признанием жизненной правды поэмы Гоголя сквозит и предвидение недовольства реализмом графической передачи ее образов.

Выше уже говорилось, что Агин своими рисунками как бы включился в полемику, вызванную «Мертвыми душами». Приведенный текст заметки В. Майкова намекает и на эту роль агинских иллюстраций.

Другое более развернутое их обсуждение в третьем номере журнала позволяет также предположить, что и сама манера исполнения рисунков требовала объяснения и оправдания. И В. Майков уделяет ей особое внимание, разъясняя, что в отличие от самостоятельной (станковой, по нынешней терминологии) гравюры политипаж не обязательно должен быть во всем закончен, достаточно, если он метко схватывает основу писательской мысли, не доводя изображения до полного завершения согласно академическим канонам. Вспомним, что в многофигурных композициях одни действующие лица представлены только частью фигуры, иные только головой и т. п.

Из этой же заметки в третьем номере журнала видно, что критическое отношение к агинскому образу Чичикова, сложившееся поначалу, — оно, как мы знаем, было решительно высказано И. С. Тургеневым, — стало меняться вместе с развитием этого образа в последовавших затем выпусках издания. И В. Майков с радостью отмечает это развитие, приближение образа к его смыслу у писателя: «Прежде всего не можем не изъявить истинной благодарности художникам за друга нашего Чичикова. Мы не встретим его более в том обидном искажении, в каком предстал он в картинках первых выпусков. Он изображен миловидным, гладеньким, полненьким, с немного

прищуренными глазками, в костюме безукоризненном, так что глядя на картинку, чувствуешь то удовольствие, с которым иногда смотришь на плутоватого человека, ловко лавирующего и выходящего чистым из путаницы, в которую забрался он не без основания».

Далее в тексте заметки следуют довольно подробные описания ряда сцен из «Мертвых душ», искусно воспроизведенных Агиным. Тут же введена впечатляющая и неоднозначная характеристика агинского дарования: «Еще раз должны мы повторить, что г. Агин обладает особенным даром изображать самые тонкие, самые неуловимые проявления русской природы, тогда как движения простые, грубые, мускульные, если можно так выразиться, не везде равно ему удаются».

Процитированные здесь заметки, предшествовавшие той большой статье, с которой мы начали знакомство с Валерианом Майковым, послужили как бы этюдами к ней. Она их содержание шире развернула и глубже аргументировала, а потому естественно заслонила. Для нас же здесь и они представляют немалый интерес, поскольку не все изложенные в них наблюдения введены в нее. Не проникли в нее и полемические акценты, придающие им историко-критическую остроту. Статья выдержана в более спокойных тонах.

Статья Валериана Майкова равно интересна как для литературоведа, так и для искусствоведа. Что она перекликается с высказываниями Белинского о современной живописи и об иллюстрациях, не может не заметить читатель. Оценки, данные им автором статьи, положительные или отрицательные, подкреплены вдумчивым разбором агинского рисунка и гоголевского текста. Конечно, самый предмет анализа, теснейшая связь графического образа с его словесной подосновой облегчили для литератора его задачу. Надо все же признать, что при очевидной зависимости общей концепции статьи от взглядов Белинского ее собственно искусствоведческие качества позволяют рассматривать ее как дальнейший шаг в освоении прогрессивной критикой материала изобразительного искусства.

Тысяча восемьсот сорок седьмой год можно считать в этом смысле знаменательным для художественной критики, поскольку она тогда же вышла за пределы иллюстративной графики и обратилась к живописи, применяя в анализе ее произведений те же основополагающие идеи Белинского. Этой особенностью отмечены две статьи поэта Аполлона Майкова, старшего брата автора статьи о рисунках Агина.

Биографы поэта говорят о «культе» Белинского в семье Майковых, сложившемся на базе влияния И. А. Гончарова, преподававшего литературу молодым людям в конце 30-х годов

и, как считает И. И. Панаев, «много способствовавшего развитию эстетического вкуса» своих учеников²⁶. Во второй половине 40-х годов А. Майков «приобщается к движению петрашевцев, в которое еще в большей мере, чем он, был вовлечен его младший брат Валериан»²⁷. Что касается интереса обоих братьев к изобразительному искусству и обнаруженных ими познаний в этой области, то они вполне естественны у сыновей академика живописи Н. А. Майкова, в доме которого часто собирались литераторы, не чуждые животрепещущим вопросам художественной жизни. Еще один штрих из биографии поэта должен быть здесь отмечен: он сам занимался живописью и одно время собирался даже перейти из Университета, где учился, в Академию художеств. Одобрительный отзыв П. А. Плетнева, а затем и Белинского о его стихах побудили А. Майкова отдаться поэзии. Интерес к живописи нашел несколько позднее выход в его художественно-критических статьях. В художественной критике сороковых годов, еще не вышедшей из стадии дилетантизма, они стали приметным явлением.

Первая из его упомянутых выше статей, появившихся в 1847 году, была посвящена персональной выставке И. К. Айвазовского, открытой весной 1847 года в залах Академии художеств²⁸. Написанная живо, увлеченно, она воспринимается столько же как свободное выражение критической мысли, сколько как произведение художественной прозы. Она интересна не только тем, как автор интерпретирует картины пейзажиста, но и высказанными в статье общими соображениями об искусстве и задачах художественной критики. С них как раз мы и начнем наше знакомство со статьей, ибо считаем их характерными для тех новых воззрений на живопись и ее современные задачи, какие сложились в сороковые годы.

«Художник, — говорит А. Майков, — лицо, принадлежащее обществу; как писатель, он его слуга, его учитель, его... воспитатель и воспитанник... Это мы очень хорошо понимаем и давно с этим согласились в отношении к литературе; но в пластических искусствах разве не то же самое?» И далее: «...общество нужно для художника... чтобы он понял его истинные потребности и прислушался к голосу народа, который, как говорит старая поговорка, есть глас божий...»²⁹.

Идейная позиция критика выражена здесь достаточно ясно. Вместе с тем, приступая к разбору произведений известного живописца, он столь же ясно сознавал, что одних общих идей о современном искусстве недостаточно, что и художник и зрители ждут компетентных и новых мыслей о выставке, об особенностях творчества пейзажиста, о содержании и форме его картин.

С этой точки зрения он мог позволить себе критически отнестись к писаниям своих предшественников по художественной критике, поскольку «суждения их или отзываются старинными преданиями о разных эстетических началах, или основаны на личном посильном разумении автора... шаткость суждений и их критических заметок проистекает от малого художественного образования публики и писателей...»³⁰. Он, правда, и себя не исключает из их круга, надеясь только сказать нечто новое, а именно «приложить (к оценке выставки. — Р. К.) те эстетические требования, которые еще не выражены как законы, но бродят в современной жизни как предчувствие, как неопределившееся еще сознание»³¹.

Обращаясь непосредственно к картинам художника, А. Майков обещает показать силу и слабость его таланта. Сама постановка этой задачи должна быть также отнесена к плюсам его статьи. Она не была абсолютно новой в художественной критике, достаточно вспомнить статью И. С. Мальцова о Д. Доу и О. Кипренском. Но с тех пор как в критике утвердилось академическое направление, о ней как будто забыли. И хотя не со всем тем, что А. Майков говорит об Айвазовском, можно теперь согласиться, нельзя не признать, что он свое намерение осуществил: однозначным его отзыв о художнике назвать нельзя.

Главным достоинством пейзажиста он считает способность «воспроизвести в картине то, что в разные моменты его жизни он успел схватить в природе»³², иначе говоря — зрительную память и воображение. И он не перестает восхищаться тем, как верно, не покидая свою мастерскую в Петербурге, Айвазовский передает на полотне золотистое и вместе с тем голубое небо юга, пользуясь только беглыми карандашными набросками, когда-то исполненными с натуры.

Невольно здесь вспоминаешь насмешливое замечание Батюшкова о живописцах, которые «тиранят свое воображение», трудясь в трескучие морозы «над пламенным небом Неаполя». Майков в противоположность Батюшкову, требовавшему от пейзажиста портретной точности в передаче природы, убежден, что только вдали от природы можно создать ее художественный образ, что прямо с натуры ничего путного не написать. На нескольких страницах он разъясняет и отстаивает свое мнение.

Прав ли он с нашей точки зрения, или, лучше сказать, в свете позднейшего развития пейзажа? Конечно, в сороковых годах прошлого столетия трудно было предвидеть время, когда этюд, исполненный с натуры, будет почитаться выше сочиненной картины. Вспомним, однако, что и Крамской

как-то высказал о творчестве пейзажиста нечто близкое мнению А. Майкова, что Куинджи учил своих учеников писать картины не с этюдов, а «от себя». Но и мнение Батюшкова можно подкрепить не менее солидными примерами.

Надо, впрочем, признать, что Майков, отстаивая свой взгляд, быть может подсказанный произведениями Айвазовского, его знанием природы и «тайн ее изменений», не упускает из виду и слабые стороны его пейзажей. В его картинах, пишет он, «поражающих вас эффектом, переданным с неподражаемой верностью, нет того свойства, которое бы заставило к ним привязаться... с его природой *жить жизнью одною*»³³. В другом месте статьи сказано еще более решительно: «Взгляните — прекрасно! Долго смотреть — утомительно; в другой раз — не хочется»³⁴. Правда, это не прямо относится к пейзажам, показанным на выставке, а вообще к произведениям живописи, эффектно воспроизводящим какой-либо момент из истории или из жизни природы. Но читатель невольно отнесет эти выразительные строки к пейзажам Айвазовского и не будет неправ. Потому что на следующей странице, как бы случайно, автор вспоминает: «...не далее как прошлого года... мы все были поражены одним пейзажем, которого никогда не забудем и который хочется видеть еще и еще, — это пейзаж Калама»³⁵.

Под конец статьи он снова вспоминает этого мастера и изображенную в его картине равнину под холодным небом, болото со следами от проходившего здесь скота, тощие осинки и восклицает: «Но боже мой! Отчего же так хочется пофантазировать на этой картине?» И объясняет ее притягательную силу тем, что «на душу зрителя действует не столько выбранная богатая местность, сколько душа художника, выразившаяся в его понимании природы сердцем и ответе сердцем на ее движения»³⁶.

Статья о выставке Айвазовского, как мы могли убедиться, примечательна во многих отношениях. Это — первая статья о художественной выставке, написанная с прогрессивных позиций сороковых годов. Ее отличает жизненность подхода к творчеству живописца. За характеристикой одного художника возникает широкий фон определенных эстетических принципов. Благожелательное отношение к даровитому и уже в то время популярному пейзажисту не помешало автору вполне объективно оценить его творческий метод, не избегая критики. То, что сказано в статье о проблеме пейзажа в целом, намного опередило пейзажную живопись данного времени, перед которой критик ставит, таким образом, конкретные задачи развития.

Другая статья А. Майкова, вскоре напечатанная в «Современнике», статья об академической выставке 1847 года³⁷, подтвердила, что в ее авторе наша художественная критика приобрела серьезную силу. Исходная позиция обозревателя академической выставки нам уже знакома по статье об Айвазовском, только здесь она расширена и заострена против академизма, против того в первую очередь, что в нем «оказывается стариною». Непреодолимая приверженность Академии к изжившим себя традициям теперь, когда в искусстве появились ростки нового подхода к его задачам, особенно бросалась в глаза: «... с классицизмом и романтизмом, — пишет А. Майков, — мы давно покончили в литературе; то же самое должно быть и в живописи»³⁸. Уточняя эту мысль, А. Майков пишет: «Покончив с декламацией и риторикой, нам остается освободиться от натянутости искусственных эффектов в пластических искусствах»³⁹. Вместе с тем он считает нужным предостеречь от другой опасности — бездумного мелочного копирования натуры: «Искусство не есть копия с натуры, не есть механическое ее воспроизведение: в произведениях художника эта натура получает печать его личности, так что его произведение есть натура, оживленная его сознанием»⁴⁰.

Много внимания уделено в этой статье пейзажной живописи, к ней, по-видимому, автор питал особое расположение. Развивая и уточняя мысли, изложенные в предыдущей статье, он обнаруживает глубокое понимание особенностей пейзажного жанра и его возможностей. Он учит читателя понимать язык пейзажного образа. Он обращает внимание на то, что пейзажная живопись «имеет свои трудности, которых с первого разу не подозреваешь и на которые можно указать, имея только перед собою такое произведение, в котором они побеждены. Таков был, например, на прошлогодней выставке пейзаж Калама... Тогда только можно понять и наше главное требование от пейзажа — *жизненности и субъективности* изображаемой природы, т.е. пейзаж должен производить на зрителя то же впечатление, как и самый вид природы в изображаемый момент, он должен пробудить в нем те же чувства, какие возбуждались в нем (в художнике. — *Р.К.*) тогда... Тщательная отделка подробностей, вырисовка листьев, перспективность планов, вкус в расположении темных и светлых масс хотя и составляют необходимые качества пейзажа, однако они ничего не значат, если не подчинены главному достоинству, т.е. этой настроенности души художника...»⁴¹.

Заметим, что это говорилось задолго до расцвета русской реалистической пейзажной живописи и формирования так

называемого пейзажа настроения. Сказанное же здесь о Каламе в какой-то мере может объяснить почти всеобщее увлечение пейзажистов «уроками» этого швейцарского живописца, увлечение, которого не избежал — правда, в молодые годы — даже такой самобытный мастер русского пейзажа, как Саврасов.

Чтобы далее нам не возвращаться к этой теме, скажем здесь же, прервав рассказ о рецензии А. Майкова на академическую выставку 1847 года, что увлечение пейзажистов Каламом продолжалось недолго, что, приобщив русских живописцев к новой пейзажной концепции, оно повлекло за собой и некоторые негативные тенденции, не оставшиеся незамеченными А. Майковым. Через десять лет после первого знакомства с творчеством швейцарского живописца он уже более трезво относится к его произведениям и к их подражателям. В обзоре академической выставки 1857 года А. Майков напишет: «В пейзажной живописи нельзя не видеть сильного влияния Калама, и лучшие наши пейзажисты теряют много от этого. Конечно, у Калама можно учиться, но смотреть на природу должно своими глазами. Калам вовсе не безгрешен, он однообразен; а подражатели его еще дальше отходят от природы, перенимая только именно его манеру, т.е. недостатки...»⁴².

К статье, из которой мы позаимствовали эти строки, нам еще придется обратиться, теперь же вернемся к прерванному рассказу о майковском обзоре выставки 1847 года. В нем не обойден ни один жанр, хотя не каждому уделено столько внимания, как пейзажу.

Среди произведений бытового жанра рецензентом особо выделена картина П. А. Риццони «Толкучий рынок». Ее отметили все писавшие о выставке, что вполне естественно: время требовало таких картин, о чем свидетельствовал широкий спрос на политипажи и развитие иллюстрации. Как и в них, жанровая живопись приближалась к литературе «натуральной школы». А. Майков в своем обзоре выставки так увлекся картиной молодого живописца, что, не описывая ее конкретно, набросал нечто вроде рассказа из повседневной жизни городских низов, навеянного живой жанровой сценой Риццони. Он радуется тому, что художник получил за свою работу золотую медаль и поедет в Италию, но тут же замечает, что для молодого живописца «едва ли не полезнее будет путешествовать по России, для изучения нравов, обычаев и характера ее разноплеменных народов и бесчисленных слоев ее общества...»⁴³. На этом многоточии и заканчивается обзор живописи на выставке.

К автору этой занимательной картинки А. Майков также вернется спустя несколько лет. В рецензии на выставку 1853 года он напомнит читателям об успехе «Толкучего рынка», принесшем известность молодому живописцу, и согласится, что последний «усовершенствовал свою манеру», имея в виду отделку деталей и игру лиц в его новых работах. «Но в «Толкучем рынке», — скажет А. Майков, — было более задатков... Проникся ли еще глубже г. Риццини «русским духом», который... так сильно выразился в сценах на Толкучем? Едва ли... Кажется, как будто он усвоил себе несколько типов, и пока ограничилась этим его наблюдательность». Заметит рецензент однообразие колорита, повторяемость группировок и после разбора одной из новых картин — «Кабачок» — придет к грустному выводу: «...художник, как в зеркале, представил то, что происходит перед его глазами, и совершенно скрыл, какое впечатление оно возбудило в его душе»⁴⁴.

Насколько А. Майков проникся сознанием важности бытового жанра, можно понять из такого, казалось бы, незначительного факта, как отклик на появление нескольких работ А. Г. Венецианова, экспонированных на академической выставке для продажи его наследниками в 1852 году. Никто из писавших о выставке не придавал значения этой «страничке прошлого», неожиданно открывшейся в тот год в залах Академии. А. Майков не только сообщил в своей рецензии о появлении картин Венецианова, но воспользовался этим случаем, чтобы охарактеризовать художника и его роль в развитии жанровой живописи. Автор статьи, видимо, счел своевременным напомнить современным жанристам и их зрителям о заслугах старого мастера.

«К числу замечательных произведений, — читаем мы в майковском обзоре выставки, напечатанном в «Современнике», — хотя и случайно попавших на выставку, принадлежат работы покойного академика Венецианова»⁴⁵. Выписав названия всех семи картин, обозреватель продолжает: «Покойный Венецианов, принадлежащий к лучшим и самостоятельнейшим представителям русской живописной школы, известен как портретист и особенно как живописец сельского домашнего быта. Его произведения отличаются местною правдою и национальностью изображаемых лиц и предметов». Называя лучшие вещи, А. Майков особо выделяет картину «Спящий мужичок» и обращает внимание на светлый колорит венециановских работ, на «верность освещения, иногда бойкость отделки, а в содержании — выбор самых простых предметов из сельского семейного быта — предметов, которых никто из

его сверстников не считал достойными внимания искусства»⁴⁶. Свою краткую характеристику Венецианова Майков сопровождает небезынтересным для нас примечанием: «О Венецианове писано было весьма немного» — и тут же указывает на те сведения о художнике, какие можно найти в литературе⁴⁷.

И это примечание и майковские строки о Венецианове представляют собой не изолированную вставку в рецензию. Они естественно воспринимаются в ее контексте, поскольку рецензия начинается выражением скорби по поводу случившейся с Федотовым беды, лишившей зрителей даже надежды увидеть вновь произведения «любимца русской публики»⁴⁸, и кончается констатацией бедности настоящей выставки «по части домашних и народных сцен».

Мы заглянули в более поздние статьи Майкова для того, чтобы убедиться в неизменности его позиции по отношению к живописи даже после перемены, происшедшей в его поэзии. Он остается убежденным сторонником бытового жанра и пользуется каждой возможностью напомнить о заслугах жанристов и любви к ним зрителей. Особый смысл приобретает в связи с этим упоминание о Федотове после «отповеди» художнику, напечатанной в «Москвитяине» наперекор огромному успеху его выставки в Москве.

Из приведенных здесь высказываний А. Майкова вполне можно заключить, что в лице этого автора русское искусство конца 40-х и 50-х годов нашло заботливого наблюдателя, а художественная критика — защитника демократического движения в живописи. От его внимания, казалось бы, не должно было ускользнуть ни одно мало-мальски примечательное явление, будь оно достигнута или утратой.

Тем более не может нас не озадачить отсутствие в печати 1849 года его непосредственного отклика на триумф П. А. Федотова, увенчавший все передовое движение в русской живописи сороковых годов. Позднее мы в майковских обзорах выставок находим упоминания о Федотове (одно из них приведено выше, другое цитируется ниже), но каждый раз лишь попутные и краткие. Развернутого разбора его произведений Майков не дал. Об академической выставке 1849 года, где появились три федотовские картины, вызвав необычайный интерес посетителей, «Современник» и «Отечественные записки» поместили статьи других авторов⁴⁹. Чем можно это объяснить? Ведь как ни кратки позднейшие высказывания о Федотове в статьях поэта, они не только убеждают в его интересе к художнику, но позволяют заключить, что их автор глубже понял мастера «Свежего кавалера» и «Сватовства майора», чем все писавшие тогда об этих кар-

тинах. И, уж конечно, прогрессивные журналы охотнее напечатали бы его отзыв. Ведь даже в 1857 году, когда А. Майков отошел от того идейного направления, какого держался «Современник», Н. А. Некрасов считал возможным именно ему заказать обзор академической выставки. Были, значит, причины, помешавшие А. Майкову написать в 1849 году о картинах Федотова.

О том, что братья Майковы примкнули к кружку петрашевцев, уже говорилось. По-видимому, поэт был не столь тесно связан с ним, как его младший брат. Валериана Майкова избавила от участи других активистов движения лишь смерть: он утонул незадолго до разгрома политического кружка. Аполлон Майков находился под подозрением, его вызывали на допрос в Петропавловскую крепость, — словом, и на него «пахнуло декабрьским террором». Поэт был этим выбит из колеи. Болезненно пережитое им крушение своих социально-утопических идеалов надолго ослабило его творческую деятельность. С 1848 по 1851 год им было сочинено очень мало стихов и не было написано ни одной статьи. Академическая выставка 1849 года пришлась на самый страшный момент разгрома петрашевцев. О том, чтобы выступить в печати с обзором этой выставки, А. Майков, вероятно, не мог и подумать.

В статье об этой выставке, напечатанной «Современником», попадаются кое-где мысли, уже высказанные А. Майковым при обзоре выставки 1847 года. Почти буквально повторен совет, данный поэтом А. Риццони: не ездить в Италию, а совершить путешествие по России для изучения народного быта. Есть и другие повторы. Они могли, конечно, породить мнение об авторстве Майкова. В настоящее время, когда известны все его художественно-критические работы, ясно видно, что он в них не повторялся. В каждой его статье складывается свой круг вопросов, подсказанных материалом данной выставки, в котором он, как уже говорилось, хорошо разбирался.

В. П. Гаевскому — автору обзора выставки 1849 года, литературному критику и библиографу, — живопись была, как видно, не столь близка. Ее специфических сторон он не касается, ограничиваясь в своем разборе картин сюжетом. Но в федотовских картинах сюжет, даже если его выделить (насколько это возможно) из живописной «ткани» образа, представлял нечто настолько новое и общественно значительное, что и на нем одном сотруднику «Современника» можно было поднять острейшие вопросы жизни и художественного процесса, что Гаевский и сделал. «Причина почти всеобщего восторга, про-

изводимого картинами Федотова, — пишет он, — главнейшим образом заключается в том, что содержание для них он выбрал из русского быта и из сферы, нам более или менее знакомой»⁵⁰. Он связывает это с широким развитием реализма в литературе со времен Пушкина. «Человек, со всеми его странностями и пороками, принадлежащий даже к самому низкому обществу, обратил на себя внимание искусства потому только, что он человек... Идеализация сменилась изображением явлений действительности во всей их полноте и истине... В живописи перед нашими глазами совершился такой же переворот... В «Шинели» и в «Старосветских помещиках» Гоголя вы находите много трагического в самой поразительной пошлости. В живописи то же самое, как и в других искусствах»⁵¹. И, возражая тем, кто возмущался «низкими» сюжетами федотовских жанров, Гаевский пишет по поводу картины «Свежий кавалер»: «... гнев чиновника на свою кухарку в одинаковой степени достоин внимания искусства, как и гнев Ахиллеса»⁵².

Федотовским картинам и тем общим вопросам развития искусства, с какими связывает их автор, отведено в его статье несколько страниц. Впрочем, Гаевский в этом не был оригинален: все, кто писал о выставке, отмечали небывалый интерес, вызванный ею в Петербурге, и все объясняли его жизненностью работ жанристов, выделяя особо среди них Федотова. Точно так же все рецензенты вспоминали при этом литературу, в первую очередь Гоголя, с которым связывали направление, принятое в живописи Федотовым.

Никто, однако, не сумел распознать своеобразие его творческого метода, тончайшие нюансы содержания его образов и ту деликатность живописи, которая одна лишь смогла их выразить, — качество беспримерное в сатирическом произведении. В лучшем случае говорилось о превосходстве его, как мастера, над другими жанристами. Нашелся, правда, и такой «знаток», который, не отрицая достоинств федотовских картин, утверждал, однако, что они уступают произведениям Рицциони, Чернышева и Сверчкова «в тщательности отделки»⁵³.

Как тут не вспомнить А. Майкова, который в другой связи и несколько позднее по поводу той же «тщательности отделки», ценимой кое-кем больше, чем что-либо другое в картинах художников, сумел, как говорится, поставить все точки над «и»: «Подробности и мелочи хороши у великих художников или у великих писателей... У них все имеет свою цель, меру и место, даже и мельчайшие подробности в описании лица, костюма, комнаты, обеденного стола и прочее; у них человек обрисовывается и объясняется этими мелочами

и становится от этого еще живее, еще рельефнее; а у обыкновенных художников или писателей часто являются только одни мелочи и за ними не видно человека... Покойный Федотов отделял с возможною отчетливостью и комнату, и платье, и весь домашний скарб описываемого им человека, но у него человек все-таки оставался на первом плане, — у него эти мелочи служили только к объяснению человека, его произведения все проникнуты были действительною жизнью, были оживлены мыслью и чувством...»⁵⁴.

Майков принципиально ставит в своей рецензии на выставку 1857 года вопрос о деталях в жанровой картине и вновь вспоминает Федотова потому, что выставка обнаружила тенденцию нарастания бездумного натурализма в академическом искусстве как признак утраты и прежних принципов (какими бы обветшалыми они ни были) и прежней цели. Читая вновь его строки о Федотове, острее чувствуешь, как недоставало в момент появления его поистине эпохальных для русского искусства произведений майковского талантливого пера... Впрочем, и оно не смогло бы защитить художника от судьбы, уготованной ему в условиях тяжелейшей реакции конца царствования Николая I, вошедшего в историю под названием черного семилетия.

Рассказ об отражении федотовского творчества в современной ему критике не будет полным, если не сказать хотя бы коротко об упомянутой выше отповеди художнику, какой отозвался журнал М. П. Погодина «Москвитянин» на успех выставки Федотова в Москве в 1850 году, не меньший, чем в Петербурге годом раньше, и на радушный прием художника московской интеллигенцией.

О том, что не всем пришлось по вкусу направление творчества Федотова, заметил в своей статье об академической выставке 1849 года Гаевский, показавший также, что недовольство этим направлением выражали люди, «которые не могут расстаться с старинными понятиями об искусстве...»⁵⁵.

Теперь эта часть зрителей нашла своего выразителя в лице автора статьи о выставке Федотова в «Москвитянине»⁵⁶. Социальный смысл этой статьи хорошо понял Стасов, вспомнивший о ней в своем обзоре «Тормозы нового русского искусства»⁵⁷. Естественно, что и все советские биографы Федотова пишут о ней. Так что мне здесь немного остается прибавить.

Автор ее, вынужденный считаться с интересом, возбужденным картинами Федотова, старается с самого начала заронить у читателей сомнение в их художественной ценности. «Что, — вопрошает он, — заставило стоять перед ними такую

большую толпу посетителей, что привлекало к ним приходивших в Ростовчинскую галерею и отводило глаза, по-видимому незаконно, от многих превосходных вещей гораздо высшего художественного достоинства?»⁵⁸ Интерес к Федотову автор считает «незаконным», ибо на жанровую живопись смотрит как на явление упадка, ставя выше, как это было принято прежде во всех академиях, историческую живопись. Бытовой жанр он принимает только в духе «мирных и спокойных нидерландцев». Скрепя сердце он даже допускает возможность некоторой сатиры в живописи, но противопоставляет Федотову Хогарта. Знал бы он, что Брюллов ставил федотовские картины выше хогартовских! Знал бы он, как самозабвенно любил Федотов «малых» голландцев и учился у них! Но Федотов посмел пойти своим путем, подсказанным ему российской действительностью, и вот этого-то реакционный профессор ему уже не мог простить.

Здесь можно закончить обзор художественной критики сороковых годов в ее наиболее характерных проявлениях. Обзор этот, кажется, дает достаточно оснований считать, что расстановка противоборствующих в ней сил во многом предвосхищала шестидесятые годы. Не так, правда, была остра борьба, не так «вооружены» ее участники, но противостояние двух лагерей — прогрессивного и ретроградного — обозначилось достаточно ясно. Генерального сражения между ними не произошло по причинам, коренившимся вне художественной сферы. Когда жизненная ситуация изменилась, бои вспыхнули с небывалой еще в русском искусстве силой.

РАННИЙ СТАСОВ

В литературе о В. В. Стасове его ранним статьям о живописи уделяется мало внимания. Они не «вписываются» в прочно сложившееся представление о непримиримом противнике академизма и последовательном борце за «новое русское искусство». Но тому, кто захотел бы теперь разобраться в непростой эволюции выдающегося критика, знать первые его высказывания о современной ему живописи необходимо. Они помогут измерить дистанцию от ранних его художественно-критических опытов, не отклонявшихся в основном от традиционно-академического направления, до той поры, когда его творчество слилось с «реальной критикой» шестидесятых годов.

При всей исторической предопределенности происшедшего в художественном развитии поворота никто из писавших в то время об искусстве не смог в своем творчестве преодолеть этот крутой рубеж. Путь Стасова уникален. Тем более странно, что биографы его и комментаторы его произведений так мало ценят этот подвиг ума и таланта. Они только регистрируют факт его апологетического отношения к Брюллову, предшествовавшего его обращению к критическому реализму, умалчивая, что это отношение распространялось и на других, менее ярких представителей академизма и что для преодоления его Стасову понадобился долгий срок в пятнадцать лет.

За эти годы Стасовым было опубликовано с десятков статей об изобразительном искусстве, преимущественно о живописи. Две из них не попали в прижизненное издание его сочинений, и только две воспроизводятся в посмертных изданиях. Не будем здесь вдаваться в объяснения такой избирательности. Отметим лишь, что музыковеды показали нам пример иного отношения к наследию критика: все без исключения музыкально-критические работы Стасова изданы в пяти книгах.

В настоящем очерке считаем небесполезным затронуть — правда, лишь попутно — вопрос о взаимодействии в творчестве Стасова, в те же ранние годы, его искусствоведческих и музыковедческих работ. Никто, кажется, из историков изобразительного искусства (исключая биографов) не касался последних. Между тем обе сферы его критической деятель-

ности были, естественно, взаимосвязаны и вместе с тем существенно различались между собой, что также требует объяснения. Само собою разумеется, что стасовской музыкальной критики мы можем коснуться только в той мере, в какой она доступна пониманию неспециалиста.

1

Художественно-критическое творчество В. В. Стасова было равно плодотворным как в музыке, так и в живописи, но «интимные» отношения к этим искусствам складывались у него различно, в особенности в молодые годы. Он горячо любил живопись, но о месте ее в своей внутренней жизни он, так щедро делившийся своими переживаниями с близкими, говорил редко. Музыкальными же впечатлениями не только от прослушанных произведений, но даже от чтения нотных манускриптов заполнены на три четверти его письма, в особенности итальянского периода.

Приехав в августе 1851 года во Флоренцию для работы в качестве секретаря у А. Демидова, Стасов, казалось бы, весь во власти впечатлений от города и его художественных сокровищ, все же первым делом обзаводится роялем и часами один у себя в комнате по вечерам играет Генделя и Бетховена¹.

Через год в письмах из Рима среди рассказов о русских художниках и итальянских музыкантах, о болезни и смерти Брюллова, об архитектурных памятниках и сикстинских фресках, о своих занятиях в библиотеках и об уличных впечатлениях он сообщает родным, что музыка «из прежнего удовольствия сделалась теперь... необходимым *отправлением* вседневным», которым он «заводит себя как часы»². В письме к брату Д. В. Стасову он признается: «Для меня очень часто музыка не просто наслаждение, как другие, а *единственное лекарство* против моего сплина и моих черных дней»³. Это пишет молодой, двадцативосьмилетний человек. Много, много позднее то же признание мы найдем в письме к старому другу: «...скажу тебе, положи руку на сердце, что при всех нападавших на меня бедах главною и чудесною помощью мне всегда была *музыка*. Не только ни одно другое искусство, но ни одно другое средство не доставляло мне столько отрады, помощи и, по возможности, счастья и утешения, как она...»⁴. Это написано восьмидесятилетним стариком.

В письмах из Рима он увлеченно рассказывает о знаменитых памятниках архитектуры — он был в ту пору более восприимчив к ней, чем к другим пластическим искусствам, — но еще с большим воодушевлением пишет о музыкальной

коллекции Ф. Сантини — собирателя произведений композиторов как старых, так и новейшего времени. Стасов заказывает копии многих партитур, пересылает их в Петербург, пишет статью об этой уникальной коллекции⁵.

Зародившийся еще в Петербурге интерес к гравюре находит себе пищу в Уффици, где он занимается Дюрером. С воодушевлением рассказывает он родным о своем посещении Сикстинской капеллы, подробно описывая ее фрески. И все же, читая его письма из Италии, приходишь к выводу, что живопись оставалась для него на втором плане и что само отношение к ней разительно отличалось от отношения к музыке.

Заметим тут же, что речь идет о впечатлении, возникающем при чтении его писем к родным из Италии. В действительности четыре года жизни там (1851—1854), занятия в музеях Флоренции, куда он получил доступ, сближение с итальянскими искусствоведами и живописцами, знакомство с художественной жизнью Рима, — все это образовало фундамент его обширных знаний именно в области пластических искусств. В полной мере они проявились позже, войдя в стройную систему его хорошо ныне известных взглядов. А поначалу они еще мало влияли на его подход к современной русской живописи. С музыкой дело обстояло иначе.

В Петербурге до отъезда в Италию отношение Стасова к музыке и живописи было примерно таким же. Он успел уже тогда выступить в печати в качестве музыкального и художественного критика. Его дебюты в той и другой области датируются одним и тем же годом. Но если «Музыкальное обозрение 1847 года» позднее неоднократно переиздавалось и комментировалось, то статья «Живые картины и другие художественные предметы в Петербурге, 1847 г.»⁶, после того как была перепечатана в прижизненном Собрании сочинений автора, не вошла в посмертные издания его работ. Речь в ней, между прочим, идет о Брюлловской «Помпее», воссозданной театральным декоратором А. Роллером в виде «живой картины». Критика последней подкреплена разбором самого оригинала. По духу своему этот разбор мало отличается от того, что писал о том же мастере Н. В. Кукольник.

Сопоставление имен этих критиков в таком контексте может показаться странным, если не кощунственным, читателю, знающему, что сказано о Кукольнике в известной стасовской статье «Тормозы нового русского искусства». Нелишне поэтому напомнить, что в 40-х, а отчасти и в 50-х годах они не были еще антагонистами. По отношению же к Брюллову их суждения могли тогда быть и не раз на деле оказывались

весьма и весьма близкими. Чтобы это не показалось голословным, сравним следующие их высказывания. У Кукольника в 1843 году читаем: «Во-первых, К. П. Брюллов у нас первый, во-вторых, и во всей современной живописи все-таки он первый, в-третьих, и в художественной истории он не теряет своего первенства...»⁷. У Стасова в 1856 году: «Уж не слишком ли мы скромны, или по крайней мере беззаботны? Особенно в отношении к Брюллову, с которым, без сомнения, не может сравниться, даже издалека, ни один из современных ему европейских художников»⁸.

Не касаясь здесь существа высказанного обоими авторами мнения, мы отмечаем лишь самый факт близости Стасова к Кукольнику — этому «рупору» академического искусства в критике своего времени. Если бы близость эта ограничилась только оценкой значения Брюллова, она не давала бы основания распространять эту оценку на академическое направление в целом, поскольку творчество этого мастера не вмещается в него полностью. Но были и другие свидетельства не критического отношения к академизму молодого Стасова.

В сентябре 1852 года газета «Санкт-Петербургские ведомости» поместила две его корреспонденции из Рима о работах находящихся там русских художников. Даже о картинах Пимена Орлова не нашлось у Стасова критического слова. Правда, в письме к брату он тогда же признается, что картины эти ему не нравятся, добавив, что «только *gros public* очень их любят»⁹. Все же он в своей заметке не счел возможным отделить этого подражателя брюлловских жанров и салонного живописца от остальных художников, о которых сообщает, а ведь среди них названы Александр и Сергей Ивановы. Еще более показательна в этом отношении статья о картине Ф. А. Моллера «Иоанн Богослов, проповедующий на о. Патмосе». Мы встречаем здесь безоговорочную и в высшей степени положительную оценку типично академической картины, впоследствии Стасовым решительно отвергнутой. Здесь же он не только не поднимается над вкусами той «*gros public*», о которой за четыре года до этого писал брату, но даже опирается на нее. «Мнение публики у нас здесь, — говорится в статье, — не было ни на минуту в нерешительности: все, кому только приходилось в первый раз взглянуть на новую картину, не задумываясь, тотчас же ставили ее в мысли своей на высокую степень в ряду произведений нашего искусства»¹⁰. Далее он подробно обосновывает эту оценку, сопоставляет Моллера с Брюлловым, попутно вспоминает о Гверчино, — словом, все выдержано в духе нормативных суждений академизма.

Насколько далеки от подобных суждений стасовские высказывания того же времени о музыке, можно понять, читая его монографию о М. И. Глинке. Возьмем, к примеру, одно из тех мест текста — а таких немало в монографии, — где мнение автора прямо противопоставлено мнениям и вкусам публики. Речь здесь идет об опере «Руслан и Людмила»: «...так как новая опера Глинки... почти каждую страницу своею протестовала против... общепринятых оперных привычек, то по самой сущности своей не могли нравиться публике именно многозначительные части ее... Понравились, по преимуществу, пьесы или нумера, в которых Глинка имел слабость впасть в некоторый концертный или общий оперный характер, где он до некоторой степени изменил своему таланту...»¹¹. Позиция, выраженная в приведенных строках, не была чем-то новым у Стасова, она складывалась издавна и проявилась уже в первых его музыкально-критических работах.

Свежесть и самостоятельность подхода к анализируемому произведению и к особенностям его исполнения, открытая неприязнь к концертной и оперной рутине — вот с чем Стасов входит в музыкальную жизнь России. Даже своему кумиру — М. И. Глинке он не прощает уступок господствующему вкусу. Но дело не только во вкусе. Прогрессивность его позиции еще более глубоко раскрывается в его понимании важнейших для русской музыки того времени вопросов о народности и национальности музыкального произведения.

«Опера «Жизнь за царя», — читаем мы в той же монографии, — явилась первым серьезным талантливым опытом возведения русской народности в музыку, и потому немудрено, что во время сочинения этой оперы Глинка, несмотря на весь свой гений, до некоторой степени подчинялся влиянию тех мыслей (о народности. — *Р.К.*), которые были тогда во всеобщем ходу: он сильно был занят мыслью наполнить свою оперу наибольшим количеством мелодий, близких к простонародным мелодиям русским... Национальность заключается не в мелодиях, а в общем характере, в совокупности условий разнородных и обширных: где они не все соблюдены, там исчезает все значение отдельных мелодий, хотя народное происхождение их было несомненно. Но этого не сознавала публика 1836 и 1837 годов; она находила самыми национальными и самыми лучшими у Глинки те немногие места его произведения, которые вовсе не отличались совершенством, места концертные, которые представляли мозаику более или менее русской мелодии, итальянской певческой виртуозной манеры и немецкой инструментовки... Самые же совершенные части нового произведения, те, в которых Глинка являлся... великим начинателем

нового рода (это в особенности касается речитативов, хоров и больших ансамблей, и всего больше Эпилога), оставались чуть не в тени...»¹².

Нетрудно обнаружить в этих положениях связь с идеями Белинского о народности в литературе, связь явную, несомненную. В ранних статьях о живописи вопросы о народности и национальности, которые позднее стали в стасовской критике изобразительного искусства ключевыми, даже не ставятся, хотя поводов для их обсуждения было сколько угодно в академической живописи и за ее пределами. Добавим, что самый уровень рассуждений о живописи и музыке, как явствует из приведенных текстов о той и другой, различен. Критика музыки научна, критика живописи еще далека от этого.

Итак, различие в личном, интимном отношении к музыке и живописи, обнаруживаемое стасовскими письмами, в особенности из Италии, усугубляется контрастом между взглядами на музыку и живопись.

Удивительно, как мало внимания уделено этой особенности раннего творчества Стасова в литературе о нем. Обычно пишущие о художественно-критических произведениях Стасова лишь коротко сообщают, что он в молодости апологетически относился к Брюллову. В детальный анализ его ранних работ они не вдаются.

К счастью, сам Стасов рассказал о том, как складывались его воззрения на музыку и живопись в молодости. Его рассказ позволяет, хотя бы отчасти, понять, чем объясняется столь большое различие в его отношении к живописи и музыке. Корни его ведут в Училище правоведения, где царил культ музыки и где юный Стасов провел семь лет. Там он учился игре на фортепиано у лучших музыкантов Петербурга. Там же подружился с будущим композитором А. Н. Серовым, вместе с ним увлеченно читал музыкальную литературу, следил за музыкальной жизнью столицы. С ним же он столь же увлеченно переписывался, когда тот окончил Училище. Как раз переписке этой суждено было стать своего рода «пробой пера» для обоих будущих писателей по вопросам музыки. Ясно, что Стасов в годы своего учения получил основательную подготовку к будущей творческой деятельности, но только в области музыки.

Что касается изобразительного искусства... Впрочем, представим здесь слово самому Стасову: «Надо заметить, — вспоминал он позднее, — что насколько училище наше было богато музыкальными средствами и напоминаниями всякого рода, ... настолько же оно было скудно материалами и на-

поминаниями по части остальных искусств»¹³. И Стасов, и Серов бывали в Эрмитаже и в Академии художеств. С живописью прошлого они познакомились также по ценившемуся тогда многотомному изданию «Annales du musée», где произведения знаменитых художников воспроизведены в контурных гравюрах. Из тех же воспоминаний известно, что юный «правовед» с увлечением «прочитал всего Винкельмана». «Мы были тогда самые строгие классики, — пишет Стасов, — красивость внешности и некоторая выразительность — вот все, что нам тогда нужно было от искусства... Больше мы не требовали, да, конечно, и не могли требовать: ни о каких других требованиях мы еще ниоткуда не слыхали. Голландцы... казались нам тогда милыми и довольно интересными (судя по картинам в Эрмитаже), но куда второстепенными против Карраччей и Доменикинов!»¹⁴

В другом месте той же автобиографической статьи говорится и об отношении к современной русской живописи. «Кроме Бетховена, Берлиоза, Листа и Глинки... которых мы поминутно анатомировали на свой лад... кроме вообще музыки, мы с Серовым много толковали в ту эпоху и про другие искусства. Всего более про живопись, и в ней всего более про Брюллова, который тогда казался нам (как и всей России) величайшим художником XIX века и колоссальным гением, двигавшим искусство на новые пути»¹⁵.

Можно было бы не придавать значения юношеским незрелым мыслям и вкусам, если бы вскоре они сменились более оригинальными и самостоятельными, но это, как мы знаем, произошло лишь много, много позднее.

К тому времени, когда Стасов стал пробовать свои силы в критике живописи, его знания в этой сфере несколько расширились путем чтения и, что важнее, благодаря занятиям с Н. И. Уткиным, которому он помогал при систематизации коллекций гравюр Академии художеств и Эрмитажа. Поездка в Лондон на Всемирную выставку 1851 года, затем в Париж, наконец, три года жизни в Италии и общение там с искусствоведами и художниками стали для него своего рода школой изобразительного искусства. При всем том на его отношение к современной живописи и графике это существовало не повлияло. Он по-прежнему остается верен своим давним избранникам — Брюллову и Флакману, чьи иллюстрации к Гомеру и Эсхилу увлекли его еще в «правоведческие» годы.

Небезынтересно, а может быть, и не случайно, что в его литературных симпатиях как-то уживались тогда восхищение Гоголем и пренебрежение к «Запискам охотника» Тургенева, реализм которых он позднее так ценил. Его резкий отзыв о

книге Тургенева в письме к родным от 31 марта 1854 года комментаторы писем объясняют разногласиями между ними. Но ведь разногласия возникли после того, как стало известно критическое отношение писателя к передвижникам и композиторам «Могучей кучки»; в 50-х годах до этой причины расхождения было еще далеко¹⁶.

Такая устойчивость вкуса, в особенности в отношении к живописи, должна была тормозить развитие критической мысли. Ведь если от глубокого понимания национальной самобытности Глинки к пропаганде творчества А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина вел прямой путь, то от апологии академической живописи к непримиримой и яростной борьбе с нею прямого пути, конечно, не могло быть. Здесь Стасов должен был пережить коренную ломку давно усвоенных норм.

Наш рассказ о ранних работах Стасова подходит к тому кризисному моменту, когда на смену традиционно-академической концепции критики в творчество Стасова вошли, может быть, лучше сказать, ворвались необычайно действенные в новой жизненной ситуации идеи «реальной критики». Но прежде чем перейти к началу борьбы Стасова за «новое русское искусство», придется еще раз вернуться к его статьям 50-х годов, поскольку выше говорилось только о тех из них, что выпали из обихода нашего искусствознания. Другие две работы того же десятилетия неоднократно перепечатывались. Ими нам необходимо здесь заняться, дабы выяснить, что сделало их более приемлемыми.

Написанная еще в Италии статья «Последние дни К. П. Брюллова и оставшиеся в Риме после него произведения»¹⁷ содержит рассказ о начатых и задуманных тогда художником работах, довольно подробное описание поздних портретов и эскизов, а также ранних неоконченных произведений. Сведения, которые приводятся в статье, отчасти сохранили значение поныне, в особенности о портретах, все еще не обнаруженных или известных нам только по фотографиям. Правда, чрезвычайно высокую эстетическую оценку, данную им в статье, так просто принять на веру вряд ли можно, зная общее отношение автора к художнику, лишенное тогда еще критического начала. Впрочем, разбор ныне хорошо известного портрета М.-А. Ланчи, отнесенного Стасовым к лучшим произведениям Брюллова, говорит в пользу статьи.

Что касается эскизов аллегорического характера, то и они в статье подробно описаны, объяснены и положительно оценены, в особенности «Всеразрушающее время», хотя из письма к брату от 23 апреля 1852 года, то есть за два месяца до

смерти Брюллова, видно, что к ним Стасов тогда уже относился с некоторым сомнением. «Говорят, все это очень хорошо, — пишет он, еще не видав их, — но мне досадно, что он (Брюллов. — *Р.К.*) все делает аллегории нынче. Что за аллегории, что за экивоки? Терпеть их не могу, совсем бы их не делать Брюллову»¹⁸. Это как бы невзначай вырвавшееся замечание нисколько не отразилось на общем, ничем еще не поколебленном отношении к творчеству мастера.

Статья 1852 года явилась у Стасова первым опытом искусствоведческой работы, целиком развернутой на материале живописи. Естественно, что автор с нетерпением ждал отзывов о ней. Он с удовлетворением получил ряд одобрительных откликов, однако А. Н. Серов нашел ее холодной и сухой. Стасов объяснял замеченную его другом сдержанность своими опасениями, как бы статья, если бы она оказалась более хвалебной, не вызвала в России такого же недовольства властей, какое незадолго перед тем вызвали некрологи о Гоголе. Опасения эти оказались напрасными, статья полностью была напечатана в «Отечественных записках».

Вторая из неоднократно публиковавшихся ранних статей Стасова привлекла внимание своей близостью к его позднейшим высказываниям. Напечатанная впервые в 1856 году в «Современнике» статья «О голландской живописи» прямо не затрагивала русскую живопись того времени. То была работа теоретического характера. Речь в ней идет о письме художника М. Дмитриева-Мамонова, напечатанном незадолго перед тем славянофильской «Русской беседой». обстоятельно разобрав это письмо, Стасов отметил «несносный дилетантизм» автора, спутавшего голландскую школу с фламандской и притом искажившего мысли Гегеля о бытовой живописи, которыми тот пытался подкрепить свое отрицательное отношение к этому жанру. Работа Стасова выказала его познания в области истории искусства и основательное знакомство с «Эстетикой» Гегеля. Полемизируя с автором письма, Стасов, вероятно, имел в виду и Академию художеств, пренебрежительно относившуюся к жанровой живописи. Но только спустя пять лет Стасов открыто выступил против Академии художеств.

Обсуждая ранние статьи Стасова, мы еще не выходили за пределы личных интересов, побуждений и обстоятельств работы критика. Только ими, конечно, не объяснишь направление его творчества. Критик Стасов, молодой ли, зрелый или старый, неизбежно оказывался во власти исторических закономерностей художественного процесса в России. Это не значит, что они абсолютно лишали его возможности выбора пути. Воля этого автора, как мы знаем, достаточно сильно прояви-

лась в молодые годы в области музыки. Но почему она тогда же не проявилась в его статьях о живописи? Думается, что понять это можно, только учитывая различие в положении живописи и музыки. Интерес к последней не только в обществе, но и в народе был тогда уже несравнимо шире, чем к живописи, в чем и надо, по-видимому, искать объяснения разительного контраста между состоянием музыкальной критики и критики изобразительного искусства. Музыкальная мысль не была в такой мере скована академической доктриной, как живопись и скульптура. И хотя русская музыка тоже испытывала давление двора и света, в ней все же не было своей Академии художеств, и спектр высказываемых критикой суждений был богаче.

Различие в положении музыки и живописи характерно отразилось в том, как критика относилась к Глинке и как — к Брюллову.

При вполне осознанной тогда уже многими гениальности Глинки он не пользовался таким беспрекословным признанием, как Брюллов. Более того, за Глинку надо было бороться. Сошлемся здесь на труды советских музыковедов: «При громе аплодисментов глинковский «Сусанин» вошел в музыкальную жизнь страны. Однако это не означало, что опера была принята всеми как выдающееся явление. Постановка «Сусанина»... вызвала к жизни острую полемику, которая и определила на ближайшее время содержание нашей музыкально-критической литературы»¹⁹. Хорошо известно, что дискуссия вспыхнула с новой силой после появления второй оперы Глинки. Если аристократической публике остался чужд демократизм «Сусанина», который она третировала как «кучерскую оперу», то опера «Руслан и Людмила» своим всесторонним новаторством вызвала разногласия даже в среде поклонников Глинки. Именно в борьбе за обе оперы сформировались в 30-х и 40-х годах такие выдающиеся мастера музыкальной критики, как В. Ф. Одоевский и Н. А. Мельгунов. Заметим сразу, что процитированные в настоящем очерке стасовские мысли о народности в оперной музыке развивают идеи Мельгунова, высказанные за двадцать лет до монографии Стасова о Глинке²⁰.

Стасов еще учился в Училище правоведения, когда развернулась полемика Одоевского, Мельгунова и их единомышленников против реакционной критики. Он был вскормлен их трудами, воспитан на их примере.

В изобразительном искусстве все обстояло иначе. Нечто отдаленно схожее с ситуацией в музыке 40-х годов возникло здесь только в конце 50-х — начале 60-х годов. Решающую

роль сыграли исторические события в жизни России, открывшие новые перспективы перед искусством. Стасов в соответствии с требованием времени решительно пересматривает направление своей деятельности в сфере живописи. Он как бы подтягивает ее к уровню своей музыковедческой работы.

Позднее он сам нарисовал картину того переворота, какой совершился на рубеже 50-х и 60-х годов в художественной жизни страны. Мы находим впечатляющий рассказ об этом в его известном обзоре «25 лет русского искусства», написанном в 1882—1883 годах.

Сравнительно поздняя итоговая работа эта не может, разумеется, стать предметом разбора в очерке о ранних статьях Стасова. Есть все же смысл заглянуть в нее хотя бы для того, чтобы увидеть, как сам он, пусть позднее, объяснял перелом, происшедший в русском искусстве. «Разрыв нового русского искусства со старым направлением, — читаем мы здесь, — был гораздо сильнее и решительнее, чем у всех других европейских школ»²¹. Наблюдение это вполне объективно в своей историчности, оно и сегодня остается верным. Но, зная, каким сложным путем автор пришел к нему, ощущаешь даже здесь некий автобиографический подтекст. Ведь никто, пожалуй, не пережил тогда разрыв с прошлым так остро, так лично, как Стасов.

Отсчет обозреваемого в работе двадцатипятилетия ведется от Крымской кампании: «Никому, конечно, не придет в голову, что Крымская война создала что-то новое... Нет, она только отвалила плиту от гробницы, где лежала заживо похороненная Россия»²². Образное определение это позаимствовано у Герцена. Афоризм революционного демократа осветил переломное значение момента ярким лучом исторического видения, а это как раз и нужно было для подкрепления концепции обозревателя, выраженной в следующих строках: «Крымская война и наступивший тотчас после нее период разверзли, наконец, уста и русскому художнику. ... До какой степени искусство почувствовало себя общественной силой... ярко доказывается той массой картин, какая стала появляться... тотчас после окончания войны... Первыми и главными чертами их явились реализм и национальность»²³.

И если это верно в отношении к искусству, то вдвойне верно относительно критики, которой история уготовила тогда авангардную роль. Сам Стасов еще не был подготовлен к ней опытом своих работ о живописи, хотя, как человек свободомыслящий, не мог не радоваться происшедшей перемене. Теперь надо было пересмотреть саму методологию критики, надо было перестраиваться «на ходу». Вот чем

можно объяснить странный факт одновременного появления таких разных его работ, как рецензия на картину Моллера и статья «О голландской живописи». То же обстоятельство позволяет понять «молчание» Стасова в самом начале поворота русской живописи на новый путь: ни одной статьи о живописи между 1856 и 1861 годами! Однако на месте он не стоял, что обнаружилось в его полемике с М. О. Микешиным по поводу проекта памятника тысячелетия России, в критике академизма и иллюстративности проекта, а главное, отсутствия в нем образа русского народа. Poleмические заметки Стасова показали, что критическая мысль его движется уже по новому пути²⁴. После них «разрыв с Брюлловым» был уже предопределен.

2

Когда в 1861—1862 годах Стасов выступил против Академии художеств и апологии Брюллова, почва для этих выступлений была уже подготовлена. Нет необходимости напоминать здесь об основополагающем значении для демократического направления в искусстве широко у нас известного труда Н. Г. Чернышевского, о его и Н. А. Добролюбова литературно-критических статьях, оказавшихся в центре внимания читающей России.

Здесь можно, думается, ограничиться указанием на те явления художественной критики, которые непосредственно примыкали тогда к тематике выступлений Стасова и предшествовали им. Напомним в связи с этим, что за два года до них «Современником» была опубликована рецензия М. Л. Михайлова на академическую выставку 1859 года, содержащая прямой призыв к художникам обратиться к окружающей действительности и ответить своим искусством на требования времени. Отметим также, что за год до стасовских статей тот же журнал напечатал статью П. М. Ковалевского «О художествах и художниках в России», затронувшую вопросы, которым вскоре посвятит свои выступления Стасов. И, наконец, сошлемся на мысли И. С. Тургенева о современной русской живописи и о Брюллове, высказанные, правда, не в печати, а в частном письме за четыре года до стасовского исследования творчества этого художника. Насколько эти мысли перекликаются с идеей стасовского труда, можно судить также по краткой выдержке из тургеневского письма: «...Я здесь имел страшные «при» с русскими художниками, — пишет Тургенев П. В. Анненкову из Рима в конце 1857 года. — Представьте, все они (почти без исключения — я, разумеется, не говорю об Иванове), как за язык повешен-

ные, бессмысленно лепечут одно имя: Брюллов, а остальных живописцев, начиная с Рафаэля, не обвиняя, называют дураками... Я объявил им наконец, что художество у нас начнется только тогда, когда Брюллов будет убит, как был убит Марлинский...»²⁵.

Что в этой краткой филиппике заложена та же цель, что и в стасовских статьях 1861 года — покончить с «культом» Брюллова как препятствием на пути свободного развития русской живописи, — ясно из самого текста тургеневского письма. Стасов не мог, конечно, знать его, мы имеем здесь дело с совпадением, тем более примечательным, что позднее оба автора чаще спорили об искусстве, чем соглашались друг с другом.

Но он не мог не знать упомянутой статьи Ковалевского, появившейся в «Современнике» в конце 1860 года, где также говорилось, между прочим, о Брюллове и далеко не в апологетическом духе: «Целое поколение молодых художников слепо и благоговейно пустилось по следам Брюллова. В течение десятков лет Брюллов решительно и нераздельно владел направлением наших художеств. От картин даровитых художников до ученических программ так и веяло приемами и манерою автора «Последнего дня Помпеи». По мнению Ковалевского, уже в силу этого Брюллов «способен порождать предубеждения, глубокие симпатии и антипатии»²⁶.

Статья Ковалевского могла показаться Стасову половинчатой, поскольку автор ее положительно отзывался о ряде неприемлемых для него исторических, религиозных и жанровых картин Брюллова. Однако из нашей исторической дали статья эта, как и очерк Тургенева «Поездка в Альбано и Фраскати», в котором полемические крайности его письма к Анненкову несколько смягчены²⁷, кажутся в основном и главным не так уж далеки от того, что напишет вскоре о том же художнике Стасов. Значит, не он один и даже не он первый «замахнулся» на, как представлялось многим в те времена, незыблемый авторитет «великого Карла». Все эти полемические выпады против него теперь принято считать ошибочными, неверными. Правда, в условиях острейшей борьбы нового со старым, разделившей тогда художественную среду на враждующие лагеря, известные преувеличения были неизбежны. Но дает ли это нам основание игнорировать все возражения против брюлловского направления?

Не трудно в наше время, время развитой науки об искусстве, находить в наследии Стасова суждения, не подтвержденные позднейшими исследованиями и не совпадающие с нашими воззрениями. Биографы и комментаторы его статей часто отмечают такие места как «отдельные ошибки» старого

критика. Они делают это из самых лучших побуждений, только смеем думать, что Стасов не нуждается в нашей запоздалой защите. Ведь даже «чистая» история искусства не в состоянии полностью избежать влияния современных художественных запросов и пристрастий. Критика же, предпринимая исторические экскурсы, вполне осознанно освещает прошлое в интересах современности. В качестве «классического» примера такого пристрастного экскурса обычно называют «Историю русской живописи в XIX веке» А. Н. Бенуа, как-то забывая, что ей предшествовал стасовский обзор «25 лет русского искусства», не менее пристрастный, правда, с иных позиций. Заметим попутно, что некоторые характерные для стасовской концепции «ходы» этого обзора Бенуа сохранил, даже усугубил. Так, в частности, поступил он с оценкой Брюллова. Наиболее сомнительные для нынешнего читателя суждения Стасова о Венецианове или Брюллове были вполне оправданны с точки зрения критического реализма, горячим защитником которого он впервые выступил в 1861 году. Вырвать эти суждения из системы стасовских взглядов — значит разрушить всю систему. Означает ли это, что мы не вправе критиковать Стасова? Конечно, нет. Требуется только учитывать ситуацию, в какой сложилась та или иная формулировка Стасова, да посчитаться с целями, какие он себе ставил.

Что конкретно могло «подсказать» критику задачу и тему его большой двуединой статьи «О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве?» Перебирая в памяти события художественной жизни того времени, не находишь ничего более значительного, способного повлиять на ход мыслей современников, причастных к искусству, чем приезд А. А. Иванова в Петербург, выставка в Академии художеств его картины «Явление Христа народу» и развернувшееся в печати обсуждение ее. Проблема «Брюллов — Иванов» как бы сама собой оказалась внесенной в порядок дня художественной критики. За год до стасовской статьи она уже вполне отчетливо «прозвучала» в отчасти уже знакомом нам очерке П. М. Ковалевского «О художествах и художниках в России», где оба мастера противопоставлены как прошлое будущему.

Укоренилось мнение, что картина Иванова не была понята в свое время. Тем не менее «не понятая» картина оказала все-таки влияние на развитие живописи. Если не прямо через творчество художников, — впрочем, и такое влияние имело место, — то через критику. Ведь именно в спорах о картине Иванова откристаллизовалась программа нового русского искусства. Снова вспомним статью М. Л. Михайлова, где в 1859 году эта программа была впервые сформулирована путем

противопоставления картины Иванова академической живописи, застойной, оторванной от общественной мысли.

Стасов не участвовал в дискуссии 1858—1860 годов, но можно не сомневаться, что он пристально следил за ней. К тому же известно, что в последние недели перед внезапной кончиной художника он неоднократно встречался с ним, проводя долгие часы за беседой, увлекавшей обоих.

Все, что пережил и передумал тогда Стасов, получило выход в его статье о Брюллове и Иванове. Как известно, только первая часть ее, относящаяся к Брюллову, и то не вся, была опубликована в 1861 году. По исходным положениям статья в целом явилась как бы итогом дискуссии о картине Иванова. Чтобы подвести такой итог, понадобилась основательная работа. Ее вполне можно определить как этапную, поскольку ею обозначен поворот Стасова на новые идейно-критические позиции в вопросах живописи; одновременно она стала вехой в русском искусствознании. Этих качеств были, разумеется, лишены предшествующие статьи Стасова о живописи, они не поднимались над элементарной описательностью, хотя и бывали порой живо изложены. Аналогию статье о Брюллове и Иванове можно видеть в стасовской же монографии о Глинке. Опыт этой монографии, как уже говорилось, позволил ее автору подняться наконец на новый уровень в изучении живописи.

Значит ли это, что все предшествовавшие работы Стасова в этой области можно «сбросить со счетов»? Ни в коем случае! И дело не только в том, что при всей их искусствоведческой элементарности автор ими все-таки осваивал живопись, сблизился с нею. Как ни отличалась новая работа от прежних его опытов критики живописи, между ними была связь. Если бы Стасов не пережил долгие годы безоглядного преклонения перед Брюлловым, он не мог бы с таким знанием его творчества ниспровергать его.

3

Хотя Стасову, когда эта статья создавалась, уже исполнилось тридцать семь лет и он не был начинающим автором, она, как никакая другая его работа, полна воодушевления неопита, приобщившегося к передовому направлению русской критики. В ней он как-то сразу вырос, став крупной силой художественной жизни. Статья написана уверенной рукой профессионального искусствоведа.

В статье «Карл Брюллов» 1861 года стасовская система взглядов на живопись, известная по его работам зрелой поры, уже развернута в основных чертах. Об этих работах написано

очень много, правда, преимущественно в контексте истории русского искусства второй половины XIX века. Но у истории критики есть свои специфические интересы. При обращении к сочинениям Стасова у нее возникают вопросы, на которые обширная литература о нем не всегда дает ответы, способные ее удовлетворить.

Так, в частности, обстоит дело со статьей «Карл Брюллов». Ни новаторство Стасова, создавшего ею новый тип критической статьи, ни ее влияние на художественную критику, на ее подходы к явлениям искусства не получили до сих пор того признания, какого она заслуживает, несмотря на то, что местами ее текст устарел.

Стасов, видимо, хорошо сознавал, что поколебать глубоко укоренившуюся в обществе веру в превосходство Брюллова над всеми современными живописцами невозможно без достаточно убедительного обоснования своей точки зрения. И предпринял исследование творчества мастера в духе той *научной* критики, которую выработал по отношению к Глинке²⁸. Как и тогда, новая работа вызвала поначалу возражения, отчасти небезосновательные, но она убеждала своей разносторонней аргументацией, как и своей очевидной связью с движением современной литературы и искусства. И, как в случае с монографией о Глинке, «поле боя» осталось за автором статьи. Стасовская критика Брюллова сохранила свою действенную силу надолго.

Основу авторского замысла составляло на этот раз сопоставление Брюллова с Ивановым — художником совершенно иного склада личности, творческого метода и человеческой судьбы. Как и для чего все это было задумано, Стасов сам разъясняет в самом начале статьи: «Я хочу попробовать рассмотреть Брюллова и Иванова, определить их сущность, характер, значение и физиономию таланта обоих живописцев... не с целью решить, кто из них выше, чей талант больше: задача моя здесь вовсе не в возвышении одного художника насчет другого, но в том, чтобы... посмотреть, как они выполнили свое назначение, в каком отношении находились к тому делу, которому служили»²⁹. В начале второй части статьи, посвященной Иванову, Стасов снова возвращается к задаче сопоставления двух художников и говорит: «Их жизнь и деятельность слишком близко соприкасались, они вышли из одной и той же академии, жили долгое время... в одном и том же Риме, работали для одного и того же общества, и этим самым обществом были оценены... в противность истинным их заслугам. Конечно, Брюллов несколько не потерпел ущерба от Иванова — на его долю выпал счастливый

билет; зато Иванов так потерпел, как никто, от своего родившегося в сорочке соперника»³⁰.

Хотя из самого тона, каким рисуется это различие судеб, видно, что все симпатии Стасова на стороне «натурпевшегося» Иванова, он далек от того, чтобы винить в этой несправедливости «счастливого соперника». Он хорошо понимает, что все это «не могло быть иначе», поскольку общество не поняло Иванова, не доросло до его глубокого искусства и все художественные интересы этого общества оказались на стороне Брюллова, который давал ему то, что соответствовало господствовавшим вкусам.

Важно отметить, что Стасов стремится быть объективным, он признает большое значение для русского искусства обоих мастеров и, вопреки своим личным симпатиям, считает себя обязанным держаться научной объективности в проводимом им опыте сопоставления двух живописцев-современников.

Довести до конца этот опыт в свое время Стасову не удалось. Помешал редакторский произвол Каткова. Если бы изначальный замысел двуединой статьи был осуществлен, в полную силу «сработал» бы контраст между двумя фигурами. Отсутствие наглядности сопоставления в какой-то мере ослабило убедительность напечатанной первой части. Но и лишенный «противовеса» разбор творчества одного Брюллова произвел немалое впечатление на современников. Такого многомерного обозрения творчества не только Брюллова, но и никакого другого русского живописца в нашей литературе тогда еще не появлялось.

Новым был, как уже говорилось, самый тип статьи. В ней прослеживались связи и различия между живописью Брюллова и его предшественников в русском искусстве, между его творчеством и современной ему живописью в Италии и Франции. В ней излагалась история его необычайной славы, и в связи с этим дан обзор всей литературы о нем, начиная с патетической статьи Н. В. Гоголя, вдохновленной появлением в Петербурге картины «Последний день Помпеи», до более поздних высказываний «фанатических поклонников» Брюллова. С «метким словом» Гоголя, увидевшим в картине «светлое воскресение живописи, пребывавшей долгое время в полулетаргическом состоянии», Стасов готов согласиться, оговорив только, что «это воскресение совершилось в ту минуту для нас, а не для всего света, как воображал Гоголь»³¹.

В подтверждение своей оговорки он приводит обширные выдержки из французской печати, критически разбиравшей брюлловскую картину, когда она экспонировалась в Париже. Там она не показалась ни такой значительной, как перед тем

в Италии, ни такой новой, как вскоре в Петербурге. Французские авторы узнали в ней знакомую им «театральную манеру» современных итальянских художников. Критические суждения эти были почти неизвестны русским читателям. И Стасов счел полезным познакомить их с обоснованной критикой знаменитой у нас картины. Но и тут он добавляет, что французские авторы не могли знать, что означало появление брюлловской «Помпеи» для русского искусства и для русского общества. И та и другая оговорка показывают нам меру объективности Стасова и его собственное отнюдь не отрицательное отношение к картине, что явствует также из резюме, заключающего первую главу статьи. «Впоследствии, — читаем мы здесь, — он (Брюллов. — *Р.К.*) не оправдал первоначальных ожиданий и не произвел уже ничего, что равнялось бы «Помпее»³².

Десять глав статьи «Карл Брюллов» (считая и исключенную редакцией) не равноценны по своим искусствоведческим качествам. Вступительная глава, с которой мы знакомимся выше, наиболее содержательна и наименее уязвима для непредвзятого подхода нынешнего читателя. Для современников же она должна была быть особенно интересна как по новым материалам, введенным автором при характеристике «Помпеи», так и по развернутой здесь «проблеме Брюллова» в современном русском искусстве.

Следующие за ней пять глав (II—VI) с их критикой исторических и религиозных произведений мастера, его жанров и аллегорических композиций многословны, грешат повторами и противоречиями. Конечно, и здесь сказывается новизна и актуальность подхода автора статьи. Ведь как ни эффектно было яркое, красочное письмо в брюлловских картинах, оно оказалось теперь неприемлемым для молодых художников, искавших суровой жизненной правды в живописи. Нельзя не согласиться также с мнением Стасова о чуждости аллегорий мышлению людей XIX века. Но нельзя не заметить, что преобладающим элементом стасовской критики становится в этих главах отрицание. Научная аргументация и объективность, которые делают привлекательной стасовскую критику в первой главе статьи, как бы отходят в этих главах на задний план, местами же вовсе утрачены.

Стасов решительно отказывает Брюллову в даре правдивого постижения прошлого, он отмечает в его исторических картинах только «ловкость письма», самые же образы кажутся ему лишенными поэзии, типы — ничтожными, сюжеты — мелодраматическими. Неудачу с «Осадой Пскова» он по тем же причинам считает изначально predetermined. Критик не

находит во всех этих произведениях ничего, что позволило хотя бы отчасти оправдать их, в противоположность тому, как он поступил, разбирая «Последний день Помпеи».

Он, в сущности, судит творческий метод живописца-романтика по законам критического реализма, что еще резче обнажается в стасовском приговоре жанровым картинам мастера. «Во множестве брюлловских жанров, — пишет он, — всего более итальянских и турецких сюжетов. Выбор пал на эти два народа, конечно, потому только, что яркость, живописность и оригинальность внешней формы все более останавливали на себе внимание Брюллова. Но что высказал он в этих картинах? Уж, конечно, всего менее народность...»³³.

В этих непримиримых суждениях, в безоговорочном отвержении целых пластов брюлловского наследия как бы звучит писаревская интонация, столь характерная для шестидесятых годов. Что Стасов отдал дань властителю дум молодежи той поры, вполне естественно. Удивительно другое: неужели он настолько изжил испытанные им самим восторги перед произведениями Брюллова? Но если он их даже полностью забыл, то не слишком ли все же сурово отнесся он теперь к брюлловским жанрам и историческим образам?

На этот вопрос вряд ли можно дать однозначный ответ. Как ни прямолинейна критика Стасова, она не вовсе была безосновательна. И не только в условиях острейшей борьбы со старой Академией, но и с нынешней нашей объективно-исторической точки зрения. Склонность к экзотически яркой натуре — не случайная прихоть Брюллова. Она заложена в самой поэтике романтизма. В академическом варианте этого стиля она «выправлена» предпочтением персонажей, чей облик не противоречил бы традиционным понятиям о красоте человеческих лиц, фигур, драпировок, восходящим еще к болонской школе.

Особо надо сказать здесь о главе, исключенной редакцией «Русского вестника». В ней внимание автора сосредоточено на высказываниях Брюллова об искусстве, о живописцах прошлого, о вопросах мастерства, известных по большей части в передаче его учеников и друзей. Приводя их текстуально или в своем изложении, Стасов приходит к выводу, что ни в одном своем суждении Брюллов не поднимается над традиционно академической системой взглядов, более того, сам становится ее рупором, облекая во внешне привлекательную, порой афористическую форму «точь-в-точь те самые» понятия, «которые были и у Егорова, и у Шебуева, и у всей нашей Академии»³⁴.

Критический взгляд Стасова на Брюллова проявляется в

этой главе резче, обнаженнее, чем в других местах статьи. Знаменитый художник предстает здесь в крайне невыгодном свете, из-за чего она, вероятно, и была исключена редакцией. Между тем уязвимость главы не столько в утраченной мере критики, сколько в том, что, излагая «теоретические» высказывания мастера, Стасов здесь, в этой главе, как-то забывает о его творческой практике, которая во многом, и добавим — к счастью, мало им соответствовала. Случай, кстати сказать, не редкий в истории искусства. У Брюллова такое расхождение между «словом и делом» особенно наглядно проявилось в портретах, и Стасов это чутко уловил, подняв в другой главе той же статьи именно портреты Брюллова над всем остальным его наследием.

Глава о портрете выделяется не только этим, но обособленной сложностью их искусствоведческой оценки. Автор прежде всего отделяет костюмированные портреты, которым «капризная, своевольная» концепция художника то придавала значительность исторического образа, то «не у места» вводила аллегорию или иного рода «маскарадность». Стасов отдает безусловное предпочтение тем произведениям, которые «всего более поражают простотою, безыскусственностью общего... правдивым постижением характеров и, прежде всего, необыкновенным мастерством передачи их, без всяких придуманных эффектов»³⁵.

Заканчивая описание портретного стиля живописца, Стасов говорит об изумительном разнообразии мотивов: «...как бывало всегда у великих портретистов, что ни портрет, то новый мотив, самый простой, самый естественный и вместе выразительный для натуры изображаемого лица»³⁶.

Именно здесь, в главе о портрете, мы находим не столь уж часто встречаемые у критика наблюдения над колоритом и манерой письма. Колорит Брюллова, склонного к «необычному эффекту» и «неразборчивой резкости», «заключил в себе и много правды, а главное — жизни, сочности и силы. Что же касается лепки и рельефности у Брюллова, они всегда составляли предмет всеобщего изумления своим необыкновенным совершенством»³⁷.

Отметим попутно, что предпочтение портретов другим жанрам брюлловской живописи стало своего рода традицией у историков русского искусства. А. Н. Бенуа, как ни расходился со Стасовым по многим «пунктам», фактически продолжил его линию критики Брюллова, ужесточив ее. Ему кажется смешным стасовское сравнение Брюллова с великими портретистами прошлого. Но и он в конце концов называет десять портретов русского мастера, «в которых громадный

талант его все же пробился» из академической школы, и даже уподобляет один из этих портретов произведениям Энгра³⁸.

И. Э. Грабарь в своем «Введении к истории русского искусства» 1909 года оказывается в этом вопросе ближе к Стасову, чем к своему другу и единомышленнику А. Бенуа. В противоположность последнему он даже не отрицает известных достоинств «Помпеи». «Но не эта картина, — по мнению Грабаря, — является лучшим созданием мастера, а те изумительные сложные портреты, те портретные композиции, которые он так охотно писал и с которыми справлялся как никто из его современников»³⁹.

Добавим тут же, что и советские авторы, вне зависимости от их отношения к Стасову или к Бенуа, тоже все-таки выделяют портреты Брюллова как его высшее достижение.

Однако вернемся к интересующей нас в первую очередь статье Стасова. После критики брюлловского романтизма он переходит к итогам своего исследования (IX глава). Здесь автор уже не прибегает ни к непомерному отрицанию, ни к такому же одобрению. Он возвращается к той диалектичности взгляда на наследие Брюллова, с которой начал рассказ о нем в первой главе статьи. Влияние Брюллова на русское искусство было, по мнению критики, «вместе и полезное и вредное; но без сравнения больше первое, чем последнее. Польза, принесенная Брюлловым, была необыкновенно велика. Он положил конец мертвенности и холоду прежней школы; он приучил нашего зрителя, столько же как и нашего художника, непременно требовать от картины... представления каждого предмета живым, выпуклым, выходящим из полотна...». Но тут же Стасов констатирует, что, сделав свое дело, «произведения Брюллова... отжили свой век...»⁴⁰.

Впрочем, на этом весьма спорном приговоре он не закрывает «проблему Брюллова» и не обрывает связи будущих поколений с наследием мастера. Наоборот, он выражает уверенность в том, «что если теперь... не провозгласили бы его, как прежде, величайшим гением, то этим мы обязаны самому же Брюллову... потому что мы прошли через его школу, которая много подняла у нас и искусство, и разумение искусства»⁴¹.

Проследив весь путь, пройденный Стасовым в освоении «проблемы Брюллова», мы можем сформулировать некоторые итоги. Начнем с того, что отношение критика к художнику не поддается однозначному определению. Этот, казалось бы, элементарный вывод приходится здесь излагать, так как именно с однозначными определениями мы часто встречаемся в литературе как о Стасове, так и о Брюллове. Далее напомним,

что понимание мастера в русском искусстве складывалось у критика годами. К окончательному суждению его вела не прямая, а осложненная крутыми поворотами и зигзагами дорога. Изучение последнего ее этапа, отраженного в статье «Карл Брюллов», позволяет считать, что огромного значения наследия живописца Стасов, при всей остроте его критики, не оспаривал и высокой оценке таланта и мастерства Брюллова остался верен до конца. Этот последний вывод тоже естественно вытекает из содержания статьи. Для чего же, спрашивается, мы здесь его повторяем? Понять это нетрудно, если вспомнить судьбу этой статьи в нашей литературе.

С отношением к ней дореволюционных авторов мы уже отчасти знакомы. Надо лишь добавить, что точку зрения Бенуа разделяли многие. Критика Брюллова Стасовым была для них недостаточной. Приведенное выше мнение Грабаря выглядит на этом фоне едва ли не исключением.

В советское время, когда реализм второй половины XIX века вновь обрел актуальное значение, изменилось и отношение к наследию Стасова. На него теперь ориентируется значительная часть критиков.

Но изменилось и отношение к Брюллову. Выдвижение на первый план наследия передвижников не помешало пересмотру подхода к этому мастеру⁴². Стасовская критика его стала казаться чрезмерной, а то и вовсе неприемлемой. И мы видим, что биографы Стасова и комментаторы его трудов относятся теперь к статье «Карл Брюллов» по меньшей мере сдержанно. Только в комментариях к первому советскому изданию сочинений Стасова она получила объективную оценку⁴³. Но и здесь ничего не сказано об искусствоведческом новаторстве статьи, о ее значении для развития художественной критики в России.

Позднее объективное отношение к этой статье сменилось неприязнем стасовской критики Брюллова. В комментариях к трехтомному изданию статей Стасова автору приписывается «крайне отрицательное отношение к знаменитому живописцу»⁴⁴. Характерно, что в этом издании для статьи «Карл Брюллов» даже вовсе не нашлось места. Напечатана только одна из ее глав, та, которую исключила в свое время редакция «Русского вестника»⁴⁵, что, в сущности, лишает читателей возможности получить представление о многосторонности стасовской характеристики мастера.

Тенденция упрощения его позиции, сведения ее к одним только негативным высказываниям о живописце оказалась устойчивой. Даже авторы последней биографии критика, один из которых известен как усердный пропагандист стасовского

наследия, также усмотрели в интересующей нас здесь статье «недооценку» Брюллова⁴⁶. Наконец, в работу по истории художественной критики, где заслугам Стасова отдано должное, опять-таки введено замечание о его «узости в отношении к творчеству К. П. Брюллова, А. Г. Венецианова, И. П. Мартоса»⁴⁷.

Таковы парадоксы «стасововедения».

В заключение нашего рассказа о судьбе статьи Стасова «Карл Брюллов» отметим, что советская наука об искусстве выработала за последние годы свой подход к творчеству замечательного живописца, учитывающий опыт прошлого, но не ограничивающийся им. В этих условиях стасовские инвективы не покажутся анахронизмом исторически мыслящему читателю, хотя они и не будут им приняты безоговорочно.

К тому же для нас теперь важен не столько окончательный итог, сохраняет свое значение и история вопроса. Последняя представляет первостепенный интерес для истории критики. Она не вправе забывать судьбу старых статей, если они действительно выражали самый ход художественного процесса. Что стасовский «Карл Брюллов» относится именно к таким трудам, вряд ли можно сомневаться.

4

Приступая ко второй части стасовской диалогии, мы должны прежде всего выяснить, в какой мере можно включать ее в настоящий очерк, ограниченный ранними произведениями критика. Необходимо поэтому здесь напомнить ее историю, известную со слов автора, и обратить внимание на перипетии ее позднейших перепечаток.

Не опубликованная в свое время, она не дошла до нас в изначальном варианте, а увидела свет только восемнадцать лет спустя, дополненная тем, что дали письма и записки А. А. Иванова, ставшие доступными Стасову не ранее 1877 года. В прижизненном Собрании сочинений критика статья об Иванове следует непосредственно за статьей о Брюллове, чем как бы восстанавливается исходный замысел двуединой статьи. Так же помещена она в первом советском издании Избранных сочинений Стасова, только без авторского вступления и трех глав, обильно насыщенных выдержками из писем художника.

Мотивируются эти сокращения тем, что опущенные главы «представляют собою не столько высказывания Стасова об Иванове, сколько цитирование из писем художника»⁴⁸, изданных незадолго до того отдельной книгой. Это не вполне точно. Собственно цитат здесь не так уж много, преобладает авторский текст, частью излагающий содержание не-

которых писем и записок, частью комментирующий последние. В целом же вторая, третья и четвертая главы повествуют о жизни и работе, об идущей мысли художника, о его беспримерном творческом подвиге. Отсутствие этих глав привело к обеднению стасовской статьи даже в этом, сравнительно лучшем издании его сочинений в советское время.

Следует также учитывать, что статья была опубликована в совершенно иной ситуации, нежели та, в которой она первоначально была написана. Сознание исключительной ценности ивановского наследия и глубокой поучительности его идей пусть медленно, но неуклонно прокладывало себе путь в среде молодых художников. Само появление в печати стасовской статьи об Иванове, так долго ждавшей «своего часа», как и почти одновременное выступление И. Н. Крамского на ту же тему, вполне можно считать показателем возросшего интереса к покойному мастеру. Были, следовательно, основания у составителей стасовского трехтомника 1952 года поместить статью об Иванове среди более поздних произведений критика.

Мы же здесь озабочены выяснением первоначального содержания статьи. Полностью восстановить его, конечно, невозможно. Но можно попытаться выделить из статьи те места, которые предположительно допустимо идентифицировать с изначальным текстом статьи, и только их рассматривать во взаимодействии со статьей «Карл Брюллов» в качестве ее логического продолжения. Правда, известно, что и в статью о Брюллове автором были позднее внесены поправки, но они были сделаны лишь в немногих местах текста, а на концепцию и композицию статьи в целом существенно не повлияли. Что касается статьи об Иванове, то здесь задача наша оказывается более сложной, поскольку пополнение ее многочисленными вставками из писем художника, документально освещавшими его творческий путь, его замыслы и искания во всей их беспримерной глубине и сложности, не могло не сместить «центр тяжести» в статье. А это, по-видимому, потребовало внесения поправок и в сохраненную часть первичного текста.

И все же попытаться произвести намеченную операцию можно. Начать ее следует, по-видимому, с того, что нам сообщил о статье сам Стасов. Таких сообщений было два.

В сентябре 1877 года он писал П. М. Третьякову: «Недавно (даже на днях) мне сделали предложение из «Пчелы», чтоб я туда отдал печатать с января большую статью свою об Иванове, писанную еще в 1861—1862 годах и назначенную для «Русского вестника», чтобы поместить ее тотчас вслед за моей статьей о Брюллове. Тогда она не напеча-

лась потому, что я, как и вся русская литература, разошелся с исподлившимся Катковым. Я всегда очень не любил «Пчелу» вместе с «Мишей»(!) Микешиним и Праховым, но думаю статью свою им отдать, потому что иначе она так и сгинет, а во-вторых, к ней будут приложены прекрасные (как уверяют) снимки, и с картины Иванова и с отдельных его этюдов...»⁴⁹. Известно, однако, что в «Пчеле» статья не появилась, и возникает вопрос: почему Стасов не отдал свою старую рукопись в этот журнал? Думаю, что ответ на этот вопрос позволительно связать с письмами и записками Иванова. Ведь ознакомление с ними состоялось в том же 1877 году, по всей вероятности после принятого решения, о котором Стасов сообщил Третьякову. Вполне допустимо предположить, что только тут и была осознана необходимость пополнения статьи ценнейшими высказываниями художника, они же потребовали внесения поправок в первоначальный текст рукописи.

Второе авторское сообщение относится к 1880 году. Публикуя в первом номере «Вестника Европы» за этот год новый вариант статьи, Стасов предпослал ему несколько строк о ее судьбе, уверяя читателей, что со времени, когда впервые он приступил к работе над нею, взгляд его «на этого художника не только не переменялся, но получил еще новое подкрепление в чудесных письмах Иванова, которые в настоящее время напечатаны...»⁵⁰.

Что дают для решения задачи, поставленной в настоящем очерке, два приведенных выше сообщения Стасова? Во-первых, устанавливают срок, раньше которого переделки в статью еще не вносились; тем самым становится очевидным, что работа над нею возобновилась не ранее конца 1877 года. Во-вторых, содержат утверждение, что авторское понимание назначения статьи не претерпело изменений, несмотря на вновь введенный материал.

Можно ли среди высказываний Стасова, опубликованных ранее статьи «Александр Иванов», найти нечто подтверждающее его приведенное выше уверение? Оказывается, можно, а именно в статье «Еврейское племя в созданиях европейского искусства», где среди других произведений на данную тему рассматривается картина Иванова «Явление Христа народу» и его же библейские эскизы⁵¹.

Названная статья в целом представляет критический обзор исторической живописи и графики с точки зрения приближения их к этнической достоверности при изображении персонажей Ветхого и Нового завета. В этом Стасов видел характерную особенность искусства XIX века и отличие от условной или произвольной трактовки их облика в прошлом. Та часть

статьи, где говорится об Иванове, была опубликована в 1873 и 1875 годах, то есть за пять-семь лет до статьи «Александр Иванов». Этому мастеру Стасов отдает предпочтение перед другими художниками прежде всего за упорные поиски того национального типа, какой мог соответствовать евангельскому событию, изображенному в картине. «Навряд ли можно, — пишет Стасов в этой статье, — указать европейского художника, который бы в такой степени усвоил все сюда относящееся... еще ни в одной из всех известных картин еврейский внешний тип и еврейская внутренняя натура не были изучены и переданы с такою глубиной и правдой, и, что всего важнее, с таким поразительным реализмом»⁵².

Даже одни эти строки вводят нас в «атмосферу» известного текста статьи 1880 года. А кроме них мы здесь находим рассказ о работе Иванова над картиной и над этюдами к ней, столь же одушевленный. Читая характеристику образа Иоанна Крестителя, замечаем, что она исполнена такого же энтузиазма, что и в позднейшем тексте, местами встречаем в ней те же слова. Рассказано и об отношениях русского мастера с Овербеком. Словом, перед нами как бы краткое изложение содержания статьи 1861—1862 годов.

Наконец, самое, быть может, убедительное свидетельство в пользу близости взгляда Стасова на Иванова в обоих вариантах статьи — раннем, не дошедшем до нас, и позднем, напечатанном в «Вестнике Европы», — это противопоставление Иванова Брюллову: «Пока его (Иванова. — Р.К.) блестящий и ветреный соперник, Брюллов, вошедший у нас в моду и всеми носимый на руках, писал свои поверхностные иллюстрации во французско-итальянском вкусе, порхая с обеда на обед, с попойки на попойку, с одного великосветского праздного рассеяния на другое, — Иванов, весь предавшийся своему делу и только о нем одном думавший, ушел далеко от шума и пиров и прикинул к одной своей задаче...»⁵³.

Итак, статья 1873—1875 годов, неоспоримо основанная на работе, проделанной ее автором задолго до нее, кажется, действительно подтверждает уверение о неизменности его отношения к Иванову.

Однако та же статья содержит довольно резкую критику колорита ивановской картины, который Стасов находит сухим и неприятным, а также драматургии ее сюжета, которая кажется ему маловыразительной, наконец, композиции, «в особенности барельефности ее», отзывающейся «рафаэлизмом и классическою искусственностью»⁵⁴. И хотя, подытоживая свою критику, Стасов приходит к выводу, что «картина Иванова представляет что-то и совершенно необыкновенное и истинно

великое», она (критика) и по тону и по существу мало согласуется с тем, что и как будет сказано о той же картине в 1880 году.

И уже вовсе отсутствует в позднем варианте статьи «Александр Иванов» что-либо сходное со следующими строками из статьи 1873—1875 годов: «...а все-таки у Иванова не было, к сожалению, хороших сторон Брюллова — кипучести, страстности, живого нерва, и если тот был чересчур итальянец с оперными финалами, то этот являлся зато чересчур немцем с мирнопродельываемыми демонстрациями»⁵⁵. Значит, некое отступление от первоначального текста все-таки имело место, отход в направлении полного безоговорочного признания высокого художественного качества ивановского произведения.

Подведем некоторый итог произведенному здесь сличению статьи «Александр Иванов» 1880 года со стасовской же статьей «Еврейское племя в созданиях европейского искусства». Помогая установить меру близости позднего текста исследования творчества Иванова к первоначальному варианту этого исследования, оно дает представление и о характере и направлении отхода от старого текста. Он оказался не так значителен, затронув отдельные стороны общей оценки картины, оставшейся в основном высоко положительной. Усиление положительного элемента и устранение несогласующихся с ним критических замечаний проведено Стасовым, по всей вероятности, под влиянием той общей перемены в отношении русских художников к наследию Иванова, о которой было сказано в начале нашей характеристики второй части стасовской диалогии. А непосредственно — под огромным впечатлением только что опубликованных писем и записок А. А. Иванова.

Обратимся теперь к статье «Александр Иванов», напечатанной в 1880 году, и попробуем определить в ней главы или фрагменты глав, оставленные из первоначального текста, написанного в 1861—1862 годах.

Без малейшего сомнения мы отнесем к нему всю первую главу. Она выдержана в том же духе противопоставления двух типов художника, двух характеров и человеческих судеб, которые уже знакомы нам по многим страницам статьи «Карл Брюллов». Глава эта и стилистически воспринимается как естественное продолжение последней. Обороты речи, эпитеты, определения, да и другие элементы языка характерны именно для того периода творчества критика.

Почти все цитаты, приводимые Стасовым в этой главе, — а их много — взяты из источников, которыми он в период работы над статьей, то есть в 1861—1862 годах, мог рас-

полагать. Ведь откликов на картину «Явление Мессии» в первые два-три года после ее экспозиции в Петербурге было немало. Напечатанные тогда суждения о ней давали автору статьи разнообразный материал, и он его умело использует. Стасов обращается и к тем немногим высказываниям об Иванове, которые публиковались раньше. Цитируя письмо Н. В. Гоголя «Исторический живописец Иванов», напечатанное в 1847 году в книге «Выбранные места из переписки с друзьями», он, как и в случае с гоголевской же статьей «Последний день Помпеи», цитируемой в статье «Карл Брюллов», отчасти соглашается с автором, но многое оспаривает.

Только одно высказывание о картине Иванова, очевидно, внесено в первую главу несколько позднее: суждение о ней художника С. К. Заряно. Опубликованное в 1864 году, оно, разумеется, не могло попасть в статью ранее этой даты.

К содержанию первой главы мы еще вернемся, теперь же обратимся к другим главам с той же целью выявления первичного текста, сохраненного в статье 1880 года. Следующие три главы, основанные на письмах художника, были, безусловно, написаны заново. Новый цитатный материал требовал нового сопровождения. Не исключено, что и здесь было использовано кое-что из ранней редакции, но изложено оно в соответствии с авторскими суждениями, вызванными мыслями Иванова. При всем том точно указать, что именно в этих трех главах могло быть высказано в изначальном тексте статьи, не представляется возможным.

Пятая глава в аспекте интересующего нас соотношения ранних и поздних текстов требует особого внимания. Глава содержит объяснение творческого кризиса, пережитого Ивановым в конце 40-х годов. Стасов прямо связывает его с влиянием освободительного движения в Италии, французской революции 1848 года и прочих событий политической жизни Европы того времени. Среди аргументов в пользу своей концепции он приводит цитаты из писем художника, а это может вызвать предположение, что и пятую главу следует отнести ко второму варианту статьи. Ведь письма стали ему доступны только в конце 70-х годов. Однако не эти цитаты служат главным аргументом автора, а письмо брата Александра Иванова — архитектора Сергея Иванова, полученное Стасовым в 1862 году, то есть когда первый вариант статьи еще писался. Обратим внимание на слова, предпосланные в статье этому письму: «В 1862 году, на разные предложенные мною вопросы о брате его Александре, Сергей Иванов отвечал мне...»⁵⁶. Далее следует текст письма. По-видимому, среди этих вопросов фигурировала тема творческого кризиса и социаль-

ной подоплеки его, ибо именно ее освещает Сергей Иванов в своем ответе. Итак, основная идея пятой главы, важнейшая по своему значению в статье, могла быть изложена в первом варианте ее. Аргументация исходной идеи была лишь подкреплена во втором варианте выдержками из «Переписки».

Большая часть шестой главы также была, по-видимому, написана в начале 60-х годов и вошла с незначительными дополнениями во второй вариант статьи. Многие здесь и по языку и по ходу авторского рассуждения напоминают начало статьи. Раскрытие связи молодого живописца с академическими традициями и их постепенного преодоления, рассказ о его пиетете перед «классиком» Торвальдсеном и об отношении к Овербеку, сравнение «Явления Христа Марии Магдалине» с «Явлением Христа народу», интерес к соотношению этюдов и картины, описание последней, наконец, вывод, в котором Иванов представлен «как глубокий и истинный реалист»⁵⁷, — все это нам уже знакомо по тексту статьи 1873—1875 годов и, очевидно, восходит к изначальному замыслу двуединой статьи «О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве». В этой части статьи «Александр Иванов», так же как и в ее начале, каждая строка дышит тем же страстным стремлением убедить читателя в превосходстве Иванова над Брюлловым, в его истинном, а не мнимом новаторстве, проявившемся в его творческом методе. «Он не хотел ничего выдумывать, — пишет Стасов, — ни в чем фантазировать, как это обыкновенно делается»⁵⁸. Отсюда, по мнению исследователя, огромная роль этюдов и неутомимой, ненасытной работы над любой натурой, если она как-то могла помочь созданию целого, то есть картины. «Все остальное, — пишет Стасов, — выражение, глубокий внутренний смысл, глубокое содержание — были ему подсказаны великою и широкою его душою, и таким-то образом вышло, что уже и ряд бесчисленных, многолетних этюдов Иванова составлял бы великую, необычайную картинную галерею, полную первоклассных красот. Но картина, совокупившая, как в сжатом фокусе, все лучшее из лучшего, собранное, словно драгоценные жемчужины, многими годами, представляет такое соединение необычайных достоинств, которое не превзойдено никаким на свете живописцем одного с Ивановым рода и направления. Смело можно сказать, что во всей европейской живописи не существует другого подобного Христа, как Христос Иванова, — как по своей величавости, простоте и глубокой душевности, так и по всем собственно художественным совершенствам исторически-типичного и в высшей степени оригинального изображения.

Точно так же во всем европейском искусстве нет другого Иоанна Крестителя, равного Иоанну Крестителю Иванова; дикая красота этого пророка пустыни, вдохновение, горящее в его глазах и приподнимающее вихрем косматую гриву на голове... — все это своеобразно, ново и поразительно красотой и выражением более, чем все до сих пор существовавшие на свете изображения Иоанна, грозного проповедника покаяния»⁵⁹. Мы привели обширную цитату не только ради передачи меры убежденности автора, но и потому, что самый стиль ее близок и созвучен первой части диалогии.

Естественно также, что после этого восторженного панегирика Иванову Стасов вновь обращается к полемике с авторами, писавшими о картине вскоре после ее появления. Здесь он полемизирует и с И. С. Тургеневым, который в упомянутом выше очерке «Поездка в Альбано и Фраскати» (1861) тоже противопоставил этих художников, но дал, по мнению Стасова, совершенно неверную характеристику обоих, не осознав исключительности художнической личности Иванова.

Впечатление от тургеневского очерка, как и от других статей того времени, было еще очень свежо, когда эти критические строки писались. Вряд ли они могли быть так написаны после восемнадцатилетнего перерыва, когда Стасов вернулся к своей ненапечатанной статье. Теперь главной заботой его стало подкрепить изложенное ранее новыми материалами, почерпнутыми из только что изданной книги записок и писем художника.

Могла быть в раннем варианте стасовской статьи и восторженная оценка библейских эскизов, которые М. П. Боткин показал критику вскоре после смерти художника и которые с такой же оценкой вошли в статью 1873—1875 годов⁶⁰. В позднем варианте статьи «Александр Иванов» краткий текст о них дополнен вставками из биографии Иванова, предположительно изданию его «Переписки» и написанной при ближайшем участии Стасова. Небольшие поздние вставки встречаются и в других местах шестой главы. Их узнаешь либо по языку, похожему на стасовские статьи 80-х годов, либо по приводимым фактам, почерпнутым из «Переписки».

Подведем итоги нашему опыту извлечения первоначального текста из статьи 1880 года. Его оказалось около половины в ней. Но дело, конечно, не в количестве. Именно ранняя часть статьи содержит важнейшие мысли автора, те самые, ради которых вся она была написана.

Это, во-первых, развернутое обоснование проведенного автором противопоставления Иванова Брюллову. Оно написано

живо и горячо на широком фоне художественной жизни, настроений, царивших в академической среде и в публике, отраженных в печати. Подробнее излагать здесь все это нет смысла, ибо оно хорошо известно читателям по позднейшим работам об Иванове, где передается явно «по Стасову», хотя чаще всего без ссылки на первоисточник.

Во-вторых, укажем на анализ зрительской реакции, вызванной картиной «Явление Мессии», — анализ, охвативший почти все мотивы и оттенки высказанных о ней суждений. Содержание этих страниц также не стоит здесь пересказывать по той же причине. В порядке исключения отметим два примечательных места, а именно саркастическую характеристику статьи А. С. Хомякова, пытавшегося дать славянофильское истолкование картины вопреки ее реальному, зримому смыслу, да трезвую оценку показа картины в Петербурге. У нее, по словам Стасова, было немного «рьяных энтузиастов» и «огромная масса недовольных». Стасов считает, что «эти последние (недовольные. — Р.К.) гораздо более заслуживают внимания... Они были натуральнее, естественнее, они... не поднимали себя, по предварительному умыслу, на дыбы энтузиазма. Они точь-в-точь, столько же просто и наивно-презрительно смотрели на картину Иванова, как прежде просто, наивно приходили в неописанный восторг от картины Брюллова. У Иванова они ничего не понимали, у Брюллова — все»⁶¹.

Сам полностью на стороне художника, Стасов трезво сознает, что большинству зрителей, воспитанных на академической рутинной живописи, картина не могла понравиться. Таково то реальное соотношение сил в искусстве, которое застал Иванов, приехав в Петербург. «Неуспех и равнодушие скосили его»⁶², — пишет Стасов в конце первой главы. Эти слова напоминают образную речь Герцена, и это не случайно, как увидим ниже.

В-третьих, речь здесь пойдет об объяснении творческого кризиса, пережитого художником на рубеже 40-х и 50-х годов. Выше мы уже говорили о вопросах, обращенных к Сергею Иванову, и ответах последнего. Что побудило Стасова задать вопрос о переломе во взглядах художника на свою картину и на окружающую жизнь? Думаю, что в связи с этим вполне уместно напомнить об известной статье Герцена, напечатанной в «Колоколе» при получении печальной вести о внезапной смерти А. А. Иванова. В ней как раз говорилось о роли социального фактора в кризисе, пережитом художником, и в выходе из кризиса. На ту же первопричину намекнул Н. Г. Чернышевский, вспоминая на страницах «Современника» о своей беседе с художником. Стасов не мог не обратить

внимания на мнение двух высоко ценимых им авторов. Но в первом случае оно было высказано слишком кратко, во втором — намеренно неясно, разумеется, из цензурных соображений. Стасову же, писавшему монографическое исследование об Иванове, необходимы были полная ясность и как можно более полная и достоверная информация. За ними он и обратился к брату художника. Ответ был получен, когда статья писалась, и он, конечно, был включен в ее текст, ведь он подкреплял стасовскую концепцию.

Подчеркнем ее прогрессивный политический смысл. Впервые в нашей художественной критике творчество живописца, да еще живописца исторического, занятого библейскими, евангельскими сюжетами, получило толкование, чреватое политическими выводами. Они-то и могли стать причиной — быть может, главной причиной — отклонения статьи «исподлившимся» Катковым⁶³.

Таковы основные слагаемые содержания первого варианта стасовской статьи об Иванове, по крайней мере тех ее частей, что поддаются «извлечению» из опубликованного текста. В 1880 году последний уже не мог восприниматься читателями как критика современного явления искусства, а скорее, как историко-художественное исследование. Но и в таком качестве оно было актуально, поскольку «проблема Иванова» обретала теперь новый смысл, смысл действенного наследия, к которому пристально приглядываются молодые живописцы. В своем новом качестве статья Стасова приобрела основополагающее значение для «иванововедения». Об этом приходится напомнить, ибо развитие нашей науки за последнюю четверть века как бы заслонило ее. Приняв ряд ее положений, советское искусствознание занялось их уточнением, а в известной мере и пересмотром.

Так, например, долго остававшаяся бесспорной стасовская концепция творческого кризиса Иванова, вошедшая без существенных поправок в исторические обзоры русской живописи XIX века, теперь кажется исследователям чересчур прямолинейной, хотя полностью она не отвергается.

«Фронт» изучения наследия А. Иванова расширился. Феномен ивановского гения привлекает исследователей такими своими проявлениями, которых статья Стасова-критика не затрагивала или едва касалась. Но все это относится к сфере истории искусства. Мы же предприняли опыт выявления ее первоначального состава как произведения художественной критики начала 60-х годов. Как таковое оно поражает читателя беспримерной в художественной критике того времени разносторонней, диалектически сложной аргументацией. Мы ее

порой находим и в статье о Брюллове, но статья об Иванове пророникнута ею вся от начала до конца.

Поскольку мы здесь вступили на путь сравнения этих двух статей, надо добавить, что вышли они из-под пера автора разными, хотя задуманы как единая работа, где одна часть продолжает другую. Различие было предопределено не только творчеством столь несхожих живописцев, но в очень большой мере исходными задачами, разными в каждой части. Первая должна была, по авторскому замыслу, «снизить» распространенное в обществе представление об историческом значении художника известного и почитаемого, вторая — возвеличить мастера, малоизвестного, понятого только немногими современниками. Добиться решения первой задачи помогла ситуация в русском искусстве, как бы сама указавшая Стасову цель его статьи о Брюллове. Добиться решения второй задачи в столь же короткий срок, как и первой, было невозможно. Оно требовало длительного времени, и время действительно работало на Иванова. Однако Стасов написал о нем, не дожидаясь результатов этой работы. Не говорит ли это о его критической интуиции, а может быть, и о научном предвидении?

Как ни сказала на каждой странице, даже в каждой фразе статьи «О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве» личность автора, объективному смыслу ее критического направления это несколько не помешало. Скорее, наоборот, способствовало заострению ее закономерно назревшего содержания. Необходимость в такой работе была в начале 60-х годов несомненна, ибо она выразила отношение нарождавшегося тогда реализма к живописи предшествовавшего периода. В конечном счете именно это объясняет, что и почему в ней критикуется и отвергается и что признается и принимается. Принципиальному пересмотру подверглось в статье отношение к двум крупнейшим художникам и вместе с этим традиционные нормы эстетической оценки произведений искусства. Они ориентированы преимущественно на жизненное содержание их образов.

Не Стасов первый применил такой подход. В литературной критике он давно уже утвердился. В 40-х годах его начала осваивать художественная критика, на рубеже 50-х и 60-х годов он обрел в ней многих сторонников. Стасов выделялся среди них недюжинной творческой энергией и богатейшим научным потенциалом. Последнее обстоятельство внушительно выразилось в капитальной работе о Брюллове и Иванове. Такого масштабного исследования творчества двух художников как проблемы всей национальной школы живописи наша

наука еще не знала в то время. Даже самый объем двуединой статьи (около десяти печатных листов) и мера насыщенности ее фактами, сравнениями, анализом художественных произведений, цитатами из сочинений иностранных и русских авторов и из высказываний самих художников, наконец, аргументированной полемикой были беспримерными в нашей художественной критике.

Сознание значения этого основополагающего для нашей науки об искусстве труда с годами ослабевает, если не вовсе утрачено. Его неизбежно должно было отодвинуть в прошлое развитие искусствознания. Надо еще добавить, что развитие самого Стасова, как ученого, а главное, его дальнейшая боевая критическая деятельность на материале художественной жизни второй половины XIX столетия заслонили его новаторский для своего времени труд о двух крупнейших мастерах первой половины того же столетия. Со всем этим не может не посчитаться история русской художественной критики. Для нее теперь статьей «О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве» обозначен рубеж между двумя ее эпохами и вместе с тем — между двумя периодами творчества Стасова. Двуединой статьей 1861—1862 годов заканчивается пятнадцатилетний период его долгого «созревания» как критика нового типа. Ею же открывается зрелая пора его целенаправленной деятельности в сфере пластических искусств.

В. В. СТАСОВ И И. Н. КРАМСКОЙ

К тому времени, когда письма Крамского стали наполняться искусствоведческим художественно-критическим содержанием, Стасов был уже вполне сложившимся писателем по вопросам искусства. Уже был опубликован ряд его выставочных обзоров и полемических статей, в которых он проявил себя последовательным поборником реалистического направления, усердным пропагандистом его идей, выступившим против Академии художеств «с открытым забралом». И это впоследствии, когда между ним и Крамским обострились разногласия, болезненно переживаемые каждым из них, позволит Крамскому написать Стасову: «Вы единственный человек, который с 60-х годов говорил то, что исторически нужно». Это признание объективного исторического значения стасовской позиции, высказанное среди упреков и укоризн, быть может, более весомо, чем многие другие признания, направленные Стасову в тот юбилейный для него 1886 год¹. И об этом признании нам не следует забывать, приступая к изучению взаимодействия и взаимоотношений двух влиятельнейших участников художественной жизни второй половины XIX века.

1

Итак, первым письмам Крамского об искусстве предшествовало целое десятилетие вполне зрелого художественно-критического творчества его старшего соратника². Что в историко-критическом плане наиболее характерно для стасовских статей 60-х годов? Об их общем направлении уже было сказано выше, к тому же об этом так много написано биографами критика и историками искусства, что вряд ли стоит подробно излагать здесь многократно уже изложенное. В настоящем очерке достаточно выделить опорные пункты его критического метода. Правда, в том или ином контексте их касались писавшие о Стасове, но подчеркнуть еще раз эти принципиально важные моменты необходимо, прежде чем обратиться к Крамскому, ибо в них, даже в пределах стасовских высказываний 60-х годов, таились зерна будущих расхождений с Крамским.

Уже вполне определилась тогда генеральная линия ставской критики, ориентация художников на отражение окружающей жизни, интересов и забот современного человека. «Выбирайте сюжеты из той жизни, которая вокруг вас совершается, — писал Стасов в статье об академической выставке 1864 года, обращаясь непосредственно к молодым художникам, — она даст вам самый богатый, неистощимый материал, ее задачи бесчисленны, сокровища чувства и душевного выражения, лежащие в ней, никогда не перестанут быть дороги каждому. После того выбирайте себе сюжеты из всего, что поразило вас в прочитанных книгах, в виденных в театре сценах, выбирайте их отовсюду, из всего, что шевельнуло ваше чувство. Бойтесь одного только: сюжетов, от которых никогда не оставалось глубокого огненного следа на душе вашей, которые не захватили всей вашей мысли, всего вашего существа — из этих никогда ничего не произойдет. Только то в искусстве что-нибудь и значит, что создано пламенеющею, потрясенною до корней душою»³.

В этих также «пламенеющих» строках выразилась ставская программа для дорогого ему «нового русского искусства». Из нее естественно следовало его предпочтение бытового жанра не только в живописи, но и в скульптуре. Все другие жанры ценятся лишь в той мере, в какой связаны с жизнью и умонастроениями современников, что должно непременно просвечивать в сюжете и трактовке образов. Естественно поэтому, что среди внебытовых изображений Стасову ближе портрет, реже способен был «зажечь» его интерес пейзаж, но и о нем он писал порой сочувственно. Отношение к исторической живописи и образам былого в скульптуре не укладывается в формулу «ближе — дальше», оно изначально было сложнее и ярко окрашено индивидуальными особенностями мышления критика. Его подход к историческому жанру нам удобнее будет рассмотреть на примерах его разбора определенных произведений. Эта критическая эмпирия прояснит и его требования к данному жанру в целом.

Кардинальной проблемой всякой критики искусства является проблема формы и содержания, то есть понимание их взаимодействия, меры взаимообусловленности и актуальности той и другой части этих «парных» компонентов в творчестве художника или отдельно взятом произведении, наконец, в художественном процессе вообще. Перед Стасовым, как только он включился в борьбу с Академией, проблема эта встала во всем своем всеобъемлющем значении, поскольку для молодого реалистического направления вопрос о современном содержании был вопросом жизни. Именно этим содержанием оно в первую

очередь противостояло академическому искусству, которое в свою очередь отвергало «низменные» сюжеты произведений молодых художников, неизбежно приводившие их к нарушению традиционного кодекса «правильного» построения формы. Так сложилась необычная ситуация, когда содержание и форма, как представлялось порой, противостояли друг другу. В действительности противостояние было скорее кажущимся, чем действительным, ибо новое искусство, выражая свое содержание, вырабатывало необходимую ему форму и она — новая форма, а не только заключенное в нее содержание — противостояла академическому искусству.

Коротко обрисованную здесь ситуацию надо иметь в виду, обращаясь к стасовским статьям 60-х годов, где мы встречаем ряд принципиальных формулировок проблемы содержания и формы в искусстве. Позднее они уточнялись, порою обставлялись оговорками, но в существе своем остались неизменными. Упомянутым формулировкам следует уделить тем больше внимания, что именно на этой проблеме позднее разошлись воззрения Стасова и Крамского.

Впервые Стасов затронул ее в ходе полемики с Микешиним, о которой упоминалось в предыдущем очерке. «Исполнение, хотя бы самое высокое со стороны художественности, — читаем мы в тех полемических заметках, — есть только форма, которая может быть изящна и талантлива, но несмотря на то, все-таки будет мало значить, если... самая душа произведения ложна или ошибочна»⁴. Приведенные строки вряд ли можно считать строго обдуманной формулировкой. Понятие художественности связывается в них только с формой. Тем не менее это «мимоходом» брошенное замечание чревато принципиальным смыслом.

И уже очень скоро та же мысль свяжется у Стасова с общим движением современного искусства. «Содержание, — напишет он в уже известной нам статье о Брюллове, — перестает быть пустым предлогом для живописца, как было у академистов последних столетий. Происходит перестановка понятий и вещей: что было неважным, второстепенным — содержание — становится на самое первое, главное место; что казалось всего важнее, что одно только занимало художников и публику — техника — вдруг сходит на второе место. Одним словом, с европейским искусством совершилось решительное превращение»⁵.

При внимательном чтении приведенного отрывка он также оказывается уязвимым вследствие подмены понятия формы техникой и явной недооценкой последней, а также из-за полного отрицания всякого содержания у «академистов последних столетий». И Стасов, как бы предвидя такую критику, а может

быть, и услышав ее от некоторых читателей, вновь возвращается к тому же вопросу, стараясь дать ему более обоснованное толкование в статье «После всемирной выставки 1862 года» — одной из лучших в его литературном наследии.

Статья эта, сугубо концепционная и одновременно конкретно-критическая, интересна для нас тем, во-первых, что русское современное искусство рассматривается в ней как часть общеевропейского, а утверждение реализма — как всеобщая закономерность. Не случайно поэтому проблема содержания и формы выдвигается Стасовым как одна из главнейших на том переломном этапе во всех европейских школах. И тут он находит более сложное обоснование своего понимания проблемы: «Конечно, — говорит он, как бы отвечая на возможные возражения, — время наше не меньше любой прежней эпохи способно разуть значение формы и приходить в восторг от ее красоты; оно никогда не потерпит ее попрания; как бы велико и прекрасно ни было содержание, наше время из-за него одного не помирится с неумелостью формы; больше чем когда-либо оно требует от художника строгого, глубокого мастерства, полнейшего владения средствами искусства, иначе признает произведение нехудожественным. Но, несмотря на все это, и даже именно вследствие окончательного овладения формой, искусство не считает ее по-прежнему окончательно, главной задачей; она стоит для него на втором уже месте»⁶.

Как видим, новая формулировка проблемы, если не устраняет, все же сглаживает тот отрыв содержания от формы, что нынешнему нашему читателю бросается в глаза в прежних текстах. Тем не менее она для нас теперь немногим более приемлема, чем предшествовавшие высказывания критика на ту же тему. Стасовский подход к содержанию и форме существенно не менялся и позднее.

Однако несправедливо было бы с нашей стороны не учитывать мотивы, побуждавшие Стасова отдавать предпочтение содержанию. Его критическая мысль протекала в общем русле «реальной критики» своего времени, зачастую отводившей собственно творческие задачи литературы на второй план ради критики самой жизни, которую русская литература тогда изображала. «Мы давно научились ставить содержание выше формы», — говорилось в одной из статей «Отечественных записок»^{6а}. Пусть это полемически заостренное утверждение преувеличивало суть проблемы, ведь журнал вовсе не избегал вопросов художественного качества произведений писателей. Все же некий крен в сторону содержания был, по-видимому, неизбежен. И не только для литературной критики, но и для критики изобразительного искусства 60—80-х годов. Ведь и

Крамской защищал «то течение... и то искание содержания, которым мы тут в России одержимы»⁷. Но для него форма отнюдь не стояла на втором месте и содержание не существовало вне той формы, в какую оно отлилось у художника. Более того, он считал, что «искусство до такой степени заключается в форме, что только от этой формы зависит и идея». Стасов же, не обинуясь, рассматривает их раздельно, как, например, при разборе картины Н. Н. Ге «Тайная вечеря» в статье об академической выставке 1863 года.

Напомним, что появление этой картины вызвало такую полемику в печати, какой не было со времени экспозиции картины А. А. Иванова «Явление Христа народу». Теперь споры были более резкими, ожесточенными, ибо поляризация сил общественного сознания, тогда только намечавшаяся, теперь стала явной. Авторы прогрессивного лагеря увидели в картине Ге отражение своего понимания одного из вечных вопросов человечества и сразу же поняли, что ситуация, воспроизведенная художником, относится не только к прошлому, что она может повториться и в современных жизненных условиях⁸. Консервативная критика укоряла художника за отход от традиций изображения евангельского сюжета, обвиняя Ге в нигилизме⁹.

На таком фоне мнение Стасова выделяется своей несхожестью как с теми, так и с другими. Признав, что русское искусство нашло в Ге «очень важное приобретение», он тем не менее считает его неспособным создавать «великое из элементов, всюду рассыпанных в действительности», и отказывает ему в «меткой характеристике выбранных лиц». «Его Христос, — пишет Стасов, — не заключил в себе ни одного из тех высоких качеств, под влиянием которых в мире совершился переворот беспримерный, неслыханный: перед нами представлен лишь слабый, бесхарактерный человек, почти растерявшийся в каком-то выдуманном, бог знает откуда взятом споре» (с Иудой. — *Р.К.*)¹⁰.

Отвергнув ту «версию» евангельского предания, которую дал Ге, Стасов пишет: «Но все переменяется, если посмотреть на произведение Ге... со стороны выполнения... После всей брюлловской пестроты... Ге первый... показал нашим художникам, что есть возможность трактовать сюжеты священной истории еще иначе, чем сухо, скучно, как это до сих пор принято было у нас, и что из сюжетов, бранных художниками уже бесчисленное множество раз, можно все-таки извлечь столько нового, живописного, свежего и нетронутого, что каждому покажется, будто сюжет в первый еще раз появился на свет в его картине. Все это — такие заслуги, которых история нашего

искусства не забудет...»¹¹. Как видим, новаторство Ге оценено по достоинству критиком. Тем более странным кажется, что импонировавшую ему нетрадиционную экспозицию традиционного сюжета с ее «караваджистским» освещением, выхватывающим из темноты взволнованные лица участников вечера, Стасов отрывает от конфликтной драматургии события, естественно породившей всю эту сцену.

Тот же ход мысли мы встречаем в его разборе другой картины Ге — «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (1871). Называя ее истинным *chef d'oeuvre* и «одною из русских драгоценностей», он выражает несогласие с трактовкой исторического события, данной художником, чьи симпатии оказались в ней на стороне Петра, между тем как «дело с Алексеем — одно из тех дел, от которых история с ужасом отвращает свои глаза»¹². Фигурально выражаясь, можно сказать, что Стасов, одобряя игру актеров и сценическое оформление, не соглашался с режиссерским замыслом в целом. Но ведь в живописи все творит одна рука, изначально обеспечивая нерасторжимое единство картинного образа. Стасов, видимо, не считался с этим в данном случае, как, впрочем, и во многих других. Что касается его толкования события, изображенного Ге, то оно, как известно, тогда же вызвало решительные возражения М. Е. Салтыкова-Щедрина, полностью принявшего историческую и психологическую характеристику, данную художником действующим лицам своей картины.

Суждениями Крамского о первой картине Ге мы не располагаем, в письмах его они не получили отражения. Но о второй картине он неоднократно отзывался в письмах к Ф. А. Васильеву, и неизменно положительно, называя ее прекрасной, рассказывая об «огорашивающем» впечатлении, произведенном ею на Перова, и о том, что на 1-й Передвижной выставке «Ге царит решительно»¹³. Вопросы об историческом содержании изображенного художником события он не касается, и это естественно, ведь вопрос этот относится к замыслу картины, а его он берет как данность и из нее исходит в своих суждениях, следуя в том Белинскому, как надежному авторитету в области критики.

Небезынтересно в связи с этим, что первое письмо Крамского искусствоведческого содержания дает нам пример совпадения его суждения с мнением Белинского об одном и том же произведении живописи. Письмо это написано осенью 1869 года из Дрездена, речь в нем идет о «Сикстинской мадонне» Рафаэля. Хотя суждения о ней Крамского в целом не оригинальны, одно место стоит здесь привести: «Христос хорош, но не дитя, а это хоть и хорошо, но странно»¹⁴. Необычность

изображения младенца противопоставляется Крамским традиционно-идеальному, хотя и прекрасному, образу мадонны. Именно это место в письме напоминает известное высказывание Белинского о том же произведении. Опять-таки ограничимся здесь лишь двумя строками, хотя вся эта страница из статьи «Взгляд на русскую литературу 1847 года», полемически заостренная против романтического толкования знаменитой картины В. А. Жуковским, интересна во многих отношениях. Итак, две строки о младенце Христе в картине Рафаэля: «Это не бог прощения и милости, не искупительный агнец за грехи мира, — это бог судящий и карающий...»¹⁵. Как видим, в восприятии Белинского рафаэлевский Христос тоже не дитя.

Приведенный здесь пример совпадения мнений Крамского и Белинского об одной и той же картине мог явиться результатом непосредственного чтения упомянутой статьи, но мог возникнуть и вне прямого влияния. И в том и в другом случае он характерен для человека шестидесятых годов.

2

Письма Крамского стали наполняться художественно-критическим содержанием начиная с первой его поездки за границу. До нее его переписка с другом М. Б. Тулиновым и женой С. Н. Крамской носила либо деловой, либо сугубо личный характер. Однако высказывания об искусстве, какие мы встречаем в письмах к жене из Германии, Италии и Франции, где речь идет и о великих мастерах прошлого и о современных художниках, не кажутся суждениями новичка. Они, напротив, дают представление о человеке немалых знаний и определенных художественных убеждений, да притом привыкшем излагать свои мысли логически ясно и живо.

Ранняя искусствоведческая зрелость Крамского не может не удивить всякого, кто знакомится с его литературным наследием. Двадцатилетним студентом Академии художеств он под впечатлением выставки в Петербурге картины А. А. Иванова «Явление Христа народу» пишет статью «Взгляд на историческую живопись» (1858)¹⁶, ценимую до сих пор историками искусства. Спустя несколько лет он убеждает группу однокурсников в необходимости писать дипломную работу каждому по им самим выбранному сюжету и выступает перед руководством Академии с мотивированным отказом всей группы участвовать в конкурсе на золотую медаль по одной для всех заданной теме. Вслед за тем пишет статью «Событие в Академии художеств» (1863)¹⁷. Из воспоминаний И. Е. Репина и Стасова известно, как заботился Крамской в период Артели о духовном развитии товарищей, о его выступлениях на «четвер-

гах» по различным вопросам искусства, волновавшим молодых художников. В 1866 и 1867 годах им были написаны три статьи на темы художественной педагогики, заостренные против рутинных методов обучения рисунку, бытовавших в Академии¹⁸.

Все эти статьи не были в свое время напечатаны, разумеется, не из-за каких-либо недостатков. Они отличались новизной подхода к затронутым вопросам и актуальностью в пору перестройки всего художественного дела. Еще более значительны художественно-критические качества его писем 70-х и 80-х годов.

Биографы Крамского пишут о рано проявившемся у него литературном даровании. О правоте такого мнения действительно свидетельствует даже самое раннее критическое сочинение его — упомянутая выше статья о картине Александра Иванова. Что же касается его писем зрелой поры, то многие из них вполне могут быть признаны образцовыми произведениями эпистолярной прозы. И все же думается, что не любовь к этому литературному жанру побуждала его писать свои многостраничные письма Васильеву, Репину, Стасову, Третьякову, Суворину, П. О. Ковалевскому. Чтобы осознать побудительные причины его настойчивой, увлеченной, хотя и не легкой для него самого, переписки с ними, надо вспомнить ситуацию в художественной жизни того времени.

Положение реалистической живописи, ее непримиримая оппозиция академическому искусству, которому покровительствовали официальные институты власти, требовало от лидера передвижников последовательной тактики борьбы. И надо было учить ей и художников и критиков. Вспомним, что даже Репин порой сторонился «партий» в искусстве и упрекал Крамского в «безотчетном антагонизме», на что тот ответил ему целой «лекцией» о ситуации в искусстве. И в этом письме привел в качестве примера отношение Академии к картине Репина «Бурлаки на Волге», разделившей, как известно, при своем появлении и художников, и зрителей, и критику на два лагеря: «...«Бурлаки» картина недурная, — писал он Репину в Париж 6 января 1874 года, — только что же? Бруни говорит, что это есть величайшая профанация искусства! Да, а Вы как полагали? Вы не боль думаете, что Бруни — это Федор Антоныч, старец? Как бы не так, он из всех щелей вылезает, он превращается в ребенка, в юношу, в Семирадского... ему имя легион! Что нужно делать? Его еще нужно молотом! Он опять за свое... еще нужно картину, только еще более глубокой профанации... и так без конца. Борьба! Как хотите, а это так»¹⁹.

Но эта борьба объясняет лишь одну сторону переписки

Крамского. Была еще и другая, внутренняя причина самого движения передового искусства, требовавшая постоянного внимания, — новизна его путей и необходимость добиться качественного превосходства над противником. Если первую задачу — задачу борьбы за новое искусство и его защиты — порой с успехом решала критика в лице Стасова и некоторых других авторов, то вторая — легла на плечи Крамского, как ведущей силы нового направления в русском искусстве 60—80-х годов.

Строго говоря, такое «разделение функций» художественной критики несколько условно, даже искусственно, поскольку авторы, писавшие для печати, затрагивали и внутренние заботы молодой живописи, а Крамской в своих письмах немало места отводит задачам популяризации ее творческих принципов. И все же различие его и их положения являлось в конечном счете таким, каким оно здесь изображено. Отсюда неизбежные противоречия между Крамским и Стасовым.

Деятельность Стасова не могла не радовать друзей нового русского искусства и в первую очередь его творцов. Известно, как высоко ценил его критические статьи В. В. Вережагин, как часто восторгался ими И. Е. Репин. Да и Крамской, случалось, одобрительно о них отзывался; иногда, правда редко, его письма и статьи Стасова «звучали в унисон».

То «разделение функций», о котором было сказано выше, ставило порой Крамского и Стасова если не в положение противников, то, во всяком случае, диспутантов. Надо только добавить, что «наружу» оно редко прорывалось, поскольку возражения Крамского против мнений Стасова выражались в письмах либо Репину, П. О. Ковалевскому, иногда П. М. Третьякову, либо самому Стасову. У Стасова такое же недовольство другом и соратником звучало порой «в открытую», то есть в статьях. Но это случалось редко, ибо пиетет перед художественно-критическим авторитетом Крамского не покидал его даже в таких случаях. Неудовлетворенность Крамского уровнем и качеством стасовской критики выражалась гораздо чаще, она, в сущности, была перманентной, затухая ненадолго, когда по обстоятельствам художественной жизни они выступали сообща. Так было, например, при защите Вережагина от чудовищных нападок реакционной печати, доходивших до инсинуаций. Но об этом еще придется говорить особо.

Субъективно недовольство Крамского определялось его критическим максимализмом. То была черта внутренней организации его личности. Его требовательность возрастала вместе с развитием искусства. В пору наивысших достижений передвижников, в 1884 году он писал Стасову из-за границы, куда поехал лечиться: «...не пристало теперь нам говорить: «Осанна

и ликуй!» Нужен другой, резкий, дерзкий, все ниспровергающий критический голос, который бы постоянно и, не сучая, твердил бы: «Плохо, господа, ей-богу, плохо!» А почему плохо — доказал бы нашему брату, как дважды два четыре, по отношению к природе. Нужен голос, громко, как труба, провозглашающий, что без идеи нет искусства, но в то же время, и еще более того, без живописи живой и разительной нет картин, а есть благие намерения, и только. Вот что нам теперь нужнее всего»²⁰.

К этому письму придется еще вернуться, поскольку в нем затронуты и другие вопросы концепционного значения, представляющие для нашей темы особый интерес. Требования же к критике получили вскоре еще одну примечательную формулировку, на сей раз в письме к художнику П. О. Ковалевскому. Мысль, высказанная за несколько месяцев до этого в письме к Стасову, здесь развивается и обобщается: «У критика одна мерка — идеал, и идеал, захватывающий дальше всего, куда художник достигал когда-либо. И потом приложить этот размер к нашим делишкам и посмотреть, что выходит. И что выходит по сравнению, то и следует сказать резко, сурово и без цветов. Оно немножко похоже на холодный душ, но здорово для художника. И потом о разных художниках можно и следует говорить различно. Чем выше художник, тем суровее тон, тем беспощаднее критик... Мне бы хотелось (да, вероятно, и Вам тоже), чтобы критика *понимала* художника и *любила* бы его. Обладая двумя этими качествами, критика будет иметь в виду только пользу, и одну пользу искусства. И тогда знание и понимание дела не позволят спускать уровень требований, а любовь смягчит суровость, оправдает художника и найдет постоянную причину недочетов. Но где такая критика?»²¹

Отметим, что оба цитированных здесь письма поздние, для самого Крамского итоговые, ведь жить ему оставалось недолго, и он это хорошо сознавал. Но это опять-таки субъективная сторона дела. Объективная же побудительная причина таких высказываний коренилась в самом положении искусства передвижников, в том уровне, которого оно достигло. Достижения были, и немалые. Крамской, оценивая их не менее высоко, чем Стасов, предостерегает от самоуспокоения. Он, как и прежде, звал вперед, а может быть, предвидел недалекий спад.

Этим итоговым концепционным письмам предшествовали годы и годы поистине творческой критики Крамского, ставшей неотъемлемой частью художественного процесса его времени в России. Она складывалась постепенно, у нее были свои этапы развития. Впервые она раскрылась во всей своей действенной силе в письмах пейзажисту Ф. А. Васильеву.

Короткая жизнь этого художника, блеснувшая ярким метеором на «небосклоне» русского искусства, давно уже влечет к себе исследователей не только в силу значительности его вклада в русскую пейзажную живопись. В немалой мере интерес этот усугубляется неповторимо содержательной перепиской его с Крамским — бесценным памятником художественной жизни начала 70-х годов прошлого века.

Для Васильева, вынужденного из-за болезни уехать в Крым, оказавшегося там оторванным от художественной жизни столицы, но сумевшего подняться в условиях творческого одиночества до вершин современного пейзажа, переписка с Крамским приобрела совершенно исключительное значение. Она оказалась единственным каналом, связавшим его с развивающимся искусством. Крамской, убедившись еще по первым васильевским пейзажам в редкостной одаренности молодого художника, полюбил в нем не только талант живописца, но и всю его яркую творческую натуру. Васильев же, исполнившись глубокого доверия к аналитическому уму своего старшего друга, жадно ловил его замечания и поверял ему свои замыслы.

Крамской хорошо понимал, что значат его письма для молодого пейзажиста, идущего в своей работе непроторенными путями, и употребил все свои критические способности, чтобы поддержать новаторские поиски Васильева и не дать ему оступиться на нехоженой тропе. Каждую его картину, присылаемую в Петербург, он в письмах детальнейшим образом анализирует. Сам Васильев, заинтересованный в этой творческой критике, присылает свои картины, предназначенные на конкурс Общества поощрения художников, Крамскому для предварительного просмотра. Тот с радостью их принимает: «Идея прислать на мое имя картину, на конкурс, мне нравится... Я, обнюхавши ее всю сверху донизу, по крайней мере получу от того самое полное понятие, что Вы такое теперь, потому что я чувствую, как Вы растете и развиваетесь, как крепнет Ваша мысль... Вы не знаете, с каким я интересом и сердечным трепетом ожидаю Ваших картин... Вы — точно часть меня самого, и часть очень дорогая»²².

Хорошо известно, как ценятся нашими историками искусства эти, казалось бы, субъективные, даже интимные анализы васильевских произведений Крамским. Они ведь и сегодня служат опорным материалом для исследователей пейзажа. Надо, правда, оговорить, что это — не обычный тип искусствоведческого анализа, сдобренного типологическими обобщениями и стилистическими сравнениями. Это профессиональный разбор

способа и качества исполнения, фиксирующий наиболее удавшиеся живописцу места и те отдельные, порой мельчайшие промахи, какие в ней обнаруживал зоркий глаз опытного мастера, исходя из авторского замысла.

Вот это умение проникнуть в замысел живописца, не упустить его из виду, характеризуя каждое произведение, — самое ценное и, добавим, редчайшее качество художественной критики. Приведем здесь только два-три коротких отрывка из разбора картины «Мокрый луг» (1872) как некий образец критического метода Крамского. «По Вашей же затее, — пишет он Васильеву, — у горизонта налево особенно небо хорошо...». И дальше, как бы проходя взглядом весь холст, выделяет «свет на первом плане». Это так ново и так мастерски сделано Васильевым, что Крамской восклицает: «Просто страшно!» В другом месте письма он называет свет в картине «таинственным». Но тут же добавляет: «...желательно бы, чтобы градация между светом и полутонами, особенно направо и налево от воды, была бы для глаза чувствительнее»²³.

Приведенные здесь отдельные мысли из письма, изъятые из его контекста, могут создать у читателя настоящего очерка впечатление, что Крамской говорит на профессиональном языке живописца только о частностях. В действительности же последние несколько не заслоняют общего очень цельного впечатления от образа, созданного Васильевым и с радостью за пейзажиста воспринятого Крамским.

Разбирая другую работу Васильева, «В крымских горах», которую он ставит еще выше «Мокрого луга», Крамской подчеркивает, что она уже полностью свободна от всяких влияний, еще ощущавшихся, например, в «Оттепели» (1871), от которой новая картина отделена «пропастью».

Разбор этого пейзажа сложнее, он содержит и высочайшую оценку, выразившуюся в восклицании «это — гениально!», и серьезные предостережения из-за признаков утраты цельности всего живописного строя картины, дисгармоничности отдельных ее частей, которую Крамской склонен объяснить болезнью художника. Из писем последнего можно узнать, какие неимоверные физические страдания ему приходилось преодолевать, поднимаясь в горы. Крамского не удовлетворяет живопись переднего плана, слишком светлая по отношению к общей тональности, и чрезмерная детальность. «Внизу есть какая-то миниатюра, что-то опасное», — подчеркивает он. «Вы должны знать всю правду, чтобы отдать себе отчет, где Вы стоите, куда зашли и... что сделать обязаны». «Картина Ваша производит первое впечатление неудовлетворительное... но чем дальше, тем больше и больше зритель... не знает, что ему с собой делать.

Ему слишком непривычно то, что ему показывают, он не хочет идти за Вами, он упирается, но какая-то сила его тянет все дальше и дальше, и, наконец, он, точно очарованный... покорно стоит под соснами, слушает какой-то шум в вышине... как хорошо там, на этой горе... эти тени, едва обозначенные солнцем сквозь облака, так мистически действуют на душу...»²⁴.

Описание впечатления от картины в письме гораздо полнее, шире тех кратких фрагментов, которые здесь приведены, но и они, думается, могут показать, как высок и одновременно неоднозначен отзыв Крамского. Заканчивая его, он уверен, что Васильев поднялся до «почти невозможной, гадательной высоты». После описания своего восприятия необычного образа он признается: «Ваша теперешняя картина меня лично раздавила окончательно. Я увидел, как надо писать. Как писать не надо — я давно знал... но как писать *надо* — Вы мне открыли»²⁵.

Крамской откровенен и искренен как в критике, так и в похвалах. И здесь уместно будет добавить, что его давно и до конца дней мучило сознание несовершенства, устарелости своих изобразительных средств, то есть самой живописи, своей и многих других передвижников. Произведения Васильева, как позднее и Репина, обнажали эту душевную рану.

Переписка с Васильевым много значила для Крамского еще и потому, что стала для него неким катализатором критической мысли. Именно с двух лет переписки с талантливым, не по годам интеллектуально развитым другом началась интенсивная деятельность Крамского как критика особого рода, критика художника и для художников. Но не только это. Она много значила для духовного развития Крамского. «Жизнь моя, — признается он в одном из писем Васильеву, — не была бы такая богатая, гордость моя не была бы так основательна, если бы я не встретился с Вами...»²⁶.

Значение переписки с Васильевым далеко выходит за пределы взаимоотношений двух художников, поскольку говорилось в ней не только о работе каждого из них. Крамской старался держать своего корреспондента в курсе всей художественной жизни Петербурга. Здесь описана 1-я Передвижная выставка и впечатление, произведенное ею. Переписка изобилует «портретами» многих людей, причастных искусству. В ней, кстати сказать, впервые Крамским назван Стасов. Она особенно интересна мыслями о современных проблемах искусства. Примечательна, например, концепция пейзажа как рода живописного творчества, изложенная Крамским в рассказе о работах И. И. Шишкина. Это место в письме так важно для понимания воззрений Крамского, что придется привести здесь большую выдержку

из письма от 5 июля 1872 года, хотя она много раз приводилась в трудах о Васильеве, Шишкине, о русском пейзаже в целом, и это не удивительно. «Шишкин нас просто изумляет своими познаниями, по два и по три этюда в день катает... И когда он перед натурой (я с ним несколько раз пытался садиться писать), то точно в своей стихии, тут он и смел и ловок, не задумывается; тут он все знает, как, что и почему... Но у него нет тех душевных нервов, которые так чутки к шуму и музыке в природе и которые особенно деятельны не тогда, когда заняты формой и когда глаза ее видят, а, напротив, когда живой природы нет уже перед глазами, а остался в душе общий смысл предметов, их разговор между собой и их действительное значение в духовной жизни человека, и когда настоящий художник под впечатлениями природы обобщает свои инстинкты, думает пятнами и тонами и доводит их до того ясновидения, что стоит их только формулировать, чтобы его поняли. Конечно, и Шишкина понимают: он очень ясно выражается и производит впечатление неотразимое, но что бы это было, если бы у него была еще струнка, которая могла бы обращаться в песню. Ну, чего нет, того нет: Шишкин и так хорош»²⁷.

Читаешь эти столь известные мысли и невольно думаешь: откуда они пришли Крамскому? Ведь сам он не был пейзажистом. Род его работы — портрет — был совершенно иной, он требовал натуры прежде всего, пронизательного взглядывания в нее, без нее — ни на шаг. Надо, однако, вспомнить, что он хорошо знал русскую природу, исколесив полстраны еще в молодые годы. Любовь к природе и связанное с этим чувством у художника пейзажное мышление не были чужды Крамскому. Нужен был только толчок, чтобы всколыхнуть воспоминания и направить размышления в область пейзажной живописи. И думается, что таким «толчком» могли оказаться картины русской равнинной, болотистой природы, какие писал Васильев, живя в далекой дали от той натуры, что вдохновила его на эти образы. Таков был тот «урок пейзажа», который преподавал ему Васильев, а из сопоставления с другим творческим методом — Шишкина, — противоположным васильевскому, могла родиться идея пейзажа, сформулированная Крамским.

И еще одну ассоциацию, на сей раз историко-критическую, вызывают процитированные строки его письма. Вспоминаются мысли о пейзаже как искусстве, высказанные двадцать пять лет до него А. Н. Майковым в связи с творчеством Айвазовского²⁸. Конечно, знать их Крамской вряд ли мог. Но как еще об одном примере преемственности в русской художественной критике, быть может, нелишне будет об этой переключке вспомнить.

После смерти Васильева, очень тяжело пережитой Крамским и оплаканной им в целом ряде писем, он впервые обращается письмом к Стасову, прося «сообщить публике» о смерти пейзажиста Ф. А. Васильева. Тут же коротко изложены биографические сведения о покойном. На их основе Стасов написал некролог, напечатанный в одной из газет²⁹.

4

Воспользуемся первым свидетельством контакта между Стасовым и Крамским, чтобы вернуться к вопросу об их взаимоотношениях, как творческих, так и личных. Отношения эти не были простыми и однозначными.

В своем обзоре «Двадцать пять лет русского искусства» Стасов говорит о Крамском в главе об исторической живописи и в главе о портрете. В последней Крамскому отведено место между Перовым и Репиным, где, положительно отозвавшись о многих работах портретиста, автор особо выделяет «поразительный по огню, страстности и жизненности» образ художника А. Д. Литовченко и «по великолепному выражению тысячи мелких, отталкивающих и отрицательных сторон» портрет «одного литератора», в котором осведомленные читатели не могли не узнать А. С. Суворина³⁰. Из раздела исторической живописи приведем здесь полностью текст о картине «Христос в пустыне», весьма характерный для стасовского отношения к подобным произведениям. Картина Крамского «при многих хороших качествах общего расположения, позы, освещения, драпировки и даже типа, страдает теми же недостатками, что и «Тайная вечеря» Ге: совершенно неестественной для Христа элегичностью и расслабленностью. Впрочем, эта картина замечательна тем, что она носит на себе некоторые следы серьезного впечатления, произведенного на русского художника Ивановым»³¹.

Отметим, во-первых, что за двадцать лет, прошедших со времени статьи Стасова об академической выставке 1863 года, его отношение к картине Ге несколько не изменилось, во-вторых — что то же отношение перенесено и на картину Крамского, хотя оно в обзоре несколько смягчено напоминанием об Иванове.

Но возникает законный вопрос: прав ли он был тогда, да и теперь? Отказавшись от многовековой иконографической традиции, оба живописца стремились передать современное понимание духовного облика Христа. Стасову же хотелось видеть изображение сильной личности. Но и это было лишь предположительным, субъективным пожеланием. Могли быть и другие, не менее приемлемые для мыслящих современников, что

в свое время прекрасно было сформулировано М. Е. Салтыковым-Щедриным в его статье о картине Ге.

Стасовский отзыв о картине Крамского «Христос в пустыне» тоже не остался без ответа. Ответил сам автор картины в уже цитированном по другому поводу письме из Ментоны от 30 апреля 1884 года. В нем Крамской объясняет, как он понимает задачу изображения Христа: «...я отвергаю изображение исторического Христа на том основании, что он во всяком случае будет мифом и мифом фатальным, то есть его изображение, и потому, если признавать попытки к его изображению законными, то правильное решение задачи и удачное решение ее случится тогда, когда художник посмотрит на предмет как на выражение отвлеченного представления идеала человечества теперешнего...»

Приведенный здесь ответ Крамского помогает также понять, почему он так настойчиво выражал пожелание (в опять-таки уже цитированном выше письме П. О. Ковалевскому), чтобы критика любила и понимала художника. Ведь, казалось бы, это само собой разумеется. Позднее — и об этом нам предстоит еще поговорить — Крамской признавался, что, формулируя свои претензии к критике, он имел в виду прежде всего Стасова. Ибо именно Стасов при всей его горячей любви к передвижникам, случалось, не считался в своих толкованиях их работ с замыслом художника, исходил из *своего* понимания идеи, положенной в основу картины, а не из того, как представлял ее себе сам создатель. Отзывы об упомянутых картинах Ге и Крамского — не единственные примеры такого рода в критическом наследии Стасова.

Следует, впрочем, учитывать, что стасовская критика была публицистической, что для нее акцентирование идеи произведения естественно. Но Стасов не забывал, что имеет дело с искусством, с художественным образом, хотя воспринимал его односторонне. Деятельность Крамского как глубоко мыслящего художника, способного мастерски «анатомировать» каждое явление современного искусства, горячо отзывалась в его сознании. Он нередко в своих статьях опирался на суждения Крамского, как на самый авторитетный источник. По мере того как теснее становилось их творческое общение, он проникался пылкой любовью к своему другу, что, впрочем, не мешало иногда расходиться с ним в оценке отдельных явлений и даже осуждать некоторые его тактические ходы в художественной жизни.

Крамской более сдержанно относился к своему соратнику по борьбе за реалистическое направление. Он ценил его роль прогрессивного критика, безбоязненно ведшего эту борьбу в печати

изо дня в день, но не забывал своих разногласий с ним в понимании задач и методов художественной критики. О том, что Крамской не мог принять стасовского разделения содержания и формы, уже говорилось. Добавим к сказанному, что он считал это причиной уязвимости его эстетических оценок. И говорил об этом Стасову прямо: «...во всех Ваших статьях нет той нормы, критерия, чтобы читатель, при всех похвалах Ваших кому-нибудь, чувствовал место, занимаемое художником в ряду искусства вообще, как, например, у Белинского, у которого всегда я чувствую, что критик прилагает мерку известного рода, даже часто и не упоминая о ней»³². Характерно, однако, что в том же письме Репину, в котором он рассказывает о своем споре со Стасовым, он незлобиво замечает: «Но все-таки он живой человек и чуткий... пусть он ошибается, его ошибки извинительны и даже симпатичны, потому что он действует по впечатлению...»³³.

Когда это письмо писалось, отношения между Стасовым и Крамским еще не приобрели того значения, которое сделало их переписку такой интересной для историков русского искусства. Только в 1872 году они познакомились. Что личное знакомство должно было перерасти в творческое взаимодействие, вытекало из той роли, какую каждый из них играл в художественной жизни. Нужен был только повод для сближения. Таким поводом стала выставка В. В. Верецагина, открытая в Петербурге в марте 1874 года. Небывалый успех произведений его «Туркестанской коллекции», присвоение ему Академией художеств звания профессора, демонстративный отказ Верецагина от этого почетного звания, наконец, обсуждение в печати вопроса о дальнейшей судьбе «коллекции» создали вокруг выставки атмосферу скандала. Реакционные газеты остервенело набросились на художника с целью опорочить его в глазах публики. В этих условиях и Стасов и Крамской выступили в защиту Верецагина. Статья Стасова и письма Крамского оказались в этом деле взаимосвязаны, хотя восприятие верещагинских картин, положительное у обоих, было окрашено у каждого из них в свои особые тона.

Стасов в статье о выставке Верецагина противопоставляет его произведения традиционной батальной живописи, «пошловатой» и далекой от страшной действительности войны. «Ничего подобного не встретишь у Верецагина, — пишет он, — у нашего художника всего громче звучит нота негодования и протеста против варварства, бессердечия и холодного зверства, где бы и кем бы эти качества ни пускались в ход». Верный своему пониманию искусства, Стасов и здесь подчеркивает, что «выше силы и мастерства в картинах этого художника —

то содержание, которое туда вложено и которое придает им гораздо более долговечности, чем самые талантливые мазки кисти»³⁴. Вместе с тем Стасов восторгается собственно живописными достоинствами «чудесных художественных созданий Верещагина». Свою эстетическую оценку этих произведений он в постскрипуме статьи подкрепляет ссылкой на мнение Крамского, как одного «из самых передовых по таланту и мысли художников наших».

На Крамского выставка Верещагина действительно произвела сильное впечатление, он увлеченно тогда же написал об этом Стасову, Третьякову, Савицкому, Репину. Наиболее интересны для нас здесь первые два письма и тем, что они содержат все то, что сказано по этому поводу в остальных его письмах, и тем, что они существенно отличаются одно от другого.

В письме к Стасову о выставке Верещагина он пишет: «...предваряю, я не могу говорить хладнокровно. По моему мнению, это — событие... Эта идея, пронизывающая невидимо (но осязательно для ума и чувства) всю выставку, эта неослабная энергия, этот высокий уровень исполнения... этот, наконец, прием, невероятно новый и художественный в исполнении вторых и последних планов в картине, заставляет биться мое сердце гордостью, что Верещагин русский...»³⁵.

Как видим, отзыв более чем положительный, он, можно сказать, восторженный, но так как другие письма Крамского о выставке Верещагина несколько иначе аргументируют ее положительное значение и к тому же не лишены некоторой доли критики, надо как-то объяснить необычный для Крамского тон этого письма. Думается, что подopleкой его было желание укрепить Стасова в его общей оценке выставки мотивом чисто художественного видения картин среднеазиатского цикла.

Стасов это понял и оценил. Со свойственной ему горячностью он тут же выразил свои чувства в ответном письме: «Иван Николаевич, я уже давно любил и уважал Вас, но последнее время Вы сделали так, что оба эти чувства еще усилились». Перебирая все этапы их творческого сближения, он в особенности радуется только что полученному письму Крамского о выставке Верещагина и просит разрешения вписать в свою статью о выставке «несколько славных строк Ваших»³⁶.

«В том, что Вы привели мои слова в Вашей статье о Верещагине, — пишет ему Крамской после того, как статья уже вышла, — беды нет, разумеется, и я Вам благодарен за такое расположение, но, к сожалению... такое указание и ссылка вызвали, как я и ожидал, порицание меня со стороны худож-

ников. А ведь я живу между ними и осужден жить. От этого могут быть неудобства, и большие, лично для меня. Хотя я, конечно, не думаю брать ни одного слова назад...»³⁷.

Получив это письмо, Стасов пишет, что не считает себя виноватым, хотя и жалеет, что причинил Крамскому «хотя каплю неудовольствия. Я считал, что *получил* Ваше разрешение... потому что писал Вам об этом (по городской почте) за несколько дней до статьи, и если б Вы мне запретили, то я, конечно, скрепя сердце и с досадой, а все-таки не напечатал бы несколько чужого текста. Впрочем, мне кажется, Вам нечего тужить и каяться: кроме прекрасного и истинного, у Вас ничего не сказано...»³⁸.

Мы встречаем здесь первый случай выражения Крамским недовольства разглашением своих мыслей, высказанных доверительно лишь адресату, что, кстати сказать, подтверждает характеристику особенностей его критики, данную выше. Случалось, правда, что он писал иным корреспондентам, заведомо зная и даже рассчитывая на публикацию своих мнений, но это относится к более позднему времени и другой ситуации.

Однако вернемся к реакции Крамского на появление «Туркестанской коллекции» Вережагина. В письме Третьякову о ней, написанному тремя днями раньше письма Стасову, тоже ощущается некая подоснова. Стремясь поддержать Третьякова в его намерении приобрести коллекцию целиком, Крамской как преданный советчик собирателя не считал себя вправе избегать критики Вережагина. Он полагал, что собиратель должен иметь ясное представление как о достоинствах приобретаемых работ, так и о слабостях верещагинского творчества, тем более что стоимость «коллекции» была велика, а такая трата даже для Третьякова была беспрецедентна. Делясь в этом письме своими первыми, воодушевившими его впечатлениями от выставки, он все же начинает с оговорки: «...чтобы не было надобности когда-либо извиняться в преувеличении. Вережагин не из тех художников (по крайней мере до сих пор, за будущее не поручусь), которые раскрывают глубокие драмы человеческого сердца (что и есть действительное искусство в его настоящем значении и высший его род)». Как видим, оговорка настолько существенна, что сразу же отводит художнику определенное место в «иерархии» искусства, и притом не очень выгодное. И если бы за этой характеристикой тут же не последовал отзыв о верещагинской живописи, не оставляющий сомнений в ее достоинствах, вряд ли можно было говорить о положительном взгляде Крамского на этого художника: «...его форма так объективна, сочинение так безыскусственно и не выдуманно, что кажется фотографическими снимками с действительно про-

исходивших сцен; но так как мы знаем, что этого нет и быть не могло, то в сочинении и композиции его картин участвовал, стало быть, талант и ум. Его живопись (собственно письмо) такого высокого качества, которое стоит в уровень с тем, что мы знаем в Европе»³⁹.

Такая оценка со стороны очень требовательного к мастерству знатока, казалось, предreshала вопрос о покупке картин. Но и тут не была забыта уязвимая сторона верещагинского творчества: «...его рисунок, не внешний, контурный, который очень хорош, а внутренний, то, что иногда называют лепкой, слабее его других способностей, и он-то, этот рисунок главным образом, заставляет меня отзываться о нем как о человеке, не способном на выражение внутренних, глубоких сердечных движений»⁴⁰.

Как ни существенны эти оговорки, остается все-таки факт восторженного восприятия верещагинских работ 1874 года и он требует объяснения, поскольку известно, что с годами отношение Крамского к творчеству этого художника изменилось. Объяснение надо искать в тех тяжелых думах, что тревожили Крамского как раз накануне появления верещагинской «коллекции».

В начале 1874 года открылась 3-я Передвижная выставка, и она уже не порадовала его так, как первые две, — скорее, огорчила и расстроила: «...ходишь по выставке, — признается он Репину, — смотришь на все и думаешь: нет, не то! ... Теперь я, когда пишу или вижу, как другие пишут, я ни на минуту не утрачиваю впечатления природы и вижу, какая все это бледная копия, какая слюнявая живопись, какое детское состояние искусства! Как далеко еще нам до настоящего дела, когда должны, по образному евангельскому выражению, «камни заговорить»⁴¹.

Те самые художники, которые еще недавно вызывали у Крамского надежды на прогресс русского искусства, теперь его разочаровывают, даже раздражают своим творческим бессилием. Он дает волю своей горечи, отзываясь о них более чем критично. Здесь достается и Ге, и Мясоедову, обоим Клодтам, Перову, Прянишникову, В. Маковскому и даже Куинджи, которого Крамской любит и ценит за ум. Быть может, это вырвалось только в минуту раздражения? Но нет, все сказано трезво и уверенно: «...до тех пор, — читаем мы чуть ниже в том же письме, — пока я не потерял сознания, я смело, с спокойной совестью буду анатомировать других, извлекая, как умею, уроки для себя, и дай бог, чтобы это оставалось при мне подольше, и я уверен, что заносчивым не стану и способен буду отдать всякому должное»⁴².

Не объясняют ли эти мысли, что конкретно могло вызвать то бодрое настроение, в какое привела Крамского верещагинская

выставка? Он, как мы знаем, и в ней не нашел того, что способно взволновать сердце, но его покорила творческая энергия тридцатидвухлетнего художника, его бесстрашие перед правдой жизни, публицистический пафос его искусства. Что касается «репортажной» манеры, примененной Верещагиным для изображения войны, то в данном случае она еще не вызвала недовольства Крамского, оно пришло позднее.

Надо вспомнить, что и Крамской и Стасов мечтали тогда об искусстве самостоятельном, полностью свободном от канонов академизма, новом, современном по идее и по изобразительному языку. В произведениях Верещагина, казалось, именно такое искусство явилось.

В 1876 году Репин по возвращении в Россию поспешил познакомиться с верещагинскими картинами, о которых так много хорошего писали ему в Париж Стасов и Крамской. Увидав наконец эти вещи, он написал Стасову письмо с отзывом о них, резко отличающимся от оценок его друзей. Признав достоинства немногих работ, отмеченных и Крамским, он, однако, акцентирует общее «неудовлетворительное», даже «обидное» впечатление от верещагинской живописи, которую находит дилетантской: «...настоящего художника в нем нет, — пишет Репин о Верещагине, — то есть есть и художник, только второго сорта, вещи его впоследствии значительно упадут в цене...»⁴³.

Стасов не мог согласиться с таким мнением и пытался переубедить Репина, но добиться этого, по крайней мере в тот момент, ему не удалось. «Оставимте Верещагина, Владимир Васильевич, — отвечает Репин на эти попытки, — ибо, несмотря ни на какие доводы, каждый из нас останется при своем. Меня нисколько не пугает совпадение моего мнения с мнением Перова⁴⁴, какое мне дело до него, до его воззрений, хотя я считаю его серьезно и хорошо сделавшим свое дело художником, он имеет *свое* очень не маленькое значение в русской живописи; я даже думаю, что значение его самобытней и национальной значения Верещагина»⁴⁵.

Крамской в письме Стасову, познакомившему его с отзывом Репина, не столько опровергает этот отзыв, сколько ищет объяснения в особенностях творческого метода Верещагина, не осознанных, по его мнению, Репиным, упустившим из виду, «что Верещагин главным образом... агитатор, он торопится захватить всю группу явлений и о каждой сказать свое слово, ему некогда... Есть ли возможность при таком лихорадочном волнении думать о том, чтобы удовлетворять педантов, но он нигде, однако ж, не оскорбляет чувства глаза... он заботится больше всяких технических тонкостей о хоровом движении человеческих масс... Он не углубляется в каждого

индивидуума, и вещи одиночные сравнительно и слабее... он, я бы сказал, человек, который взял форму искусства для проведения идей политических, социальных, религиозных, и все приемы, могущие действовать на умы современников, употреблены им в дело блистательно»⁴⁶.

Стасов мог бы, пожалуй, подписаться под этими словами своего друга, хотя сам не был способен к такой осознанной относительности положительной оценки художника. Он принимал Верецагина таким, каким он был, его «агитаторские» качества нисколько не снижали в глазах Стасова художественных достоинств его картин. Он значительно дольше оставался безоговорочным приверженцем верещагинского творчества. Крамской же все чаще акцентирует пределы возможностей этого художника. Репинская критика, должно быть, оставила след в его сознании. К «проблеме Верецагина» оба они не раз вернутся, оттачивая на ней каждый свое понимание задач современной русской живописи.

В настоящем очерке так много места отведено высказываниям Крамского и Стасова об этом художнике потому, что в них очень уж наглядно выразился метод критики, выработанный каждым. Впрочем, на одном Верецагине не уяснить, конечно, всю сложность взаимоотношений Стасова и Крамского, все нюансы их разногласий или солидарности. Необходимо поэтому вернуться к первой половине 70-х годов и снова ввести в наш очерк Репина, поскольку переписка с ним, в особенности в период его заграничного пенсионерства, дает немаловажный материал для нашей темы.

5

Первое письмо Репина из Рима, где он побывал до того, как обосновался в Париже, было получено Крамским почти одновременно с последним письмом Васильева. Ответ Крамского и второе его письмо Репину исполнены скорбью о безнадежном состоянии, а затем и смерти столь дорогого обоим «гениального мальчика». Вместе с тем заинтересованный репинскими заграничными впечатлениями Крамской тут же предлагает ему начать переписку. «Думаю, Илья Ефимович, — пишет он, — что Вы не будете оставлять меня своими письмами время от времени, материалов для Вас — тьма... пишите, я, по крайней мере, со своей стороны охотно готов и отвечать и писать, сколько хотите... мы оба находимся в благоприятных для того условиях: Вы — потому, что видите много глубоко интересного и поучительного в области дорог искусства, я — по той же причине, только с другой стороны, проверяю себя...»⁴⁷.

По-видимому, два года переписки с Васильевым выработали в нем потребность систематически делиться в письмах волнующими вопросами современного искусства и приохотили к эпистолярной форме художественной критики. Репин был для нее тем более подходящим корреспондентом, что, подобно Васильеву; воплощал для Крамского как бы само развитие русской живописи, ее ближайшее будущее. Ему можно было откровенно признаться в своих горестных мыслях о 3-й Передвижной выставке (они уже приведены выше) и в недовольстве собой, своей живописью: «Вот почему, — разъясняет он Репину, — я все кричу: вперед! Вы небось думаете, что я кого-то другого к этому приглашаю... ошибка, добрый мой Илья Ефимыч... Я сам себя ободряю криком, потому, если бы я не говорил этого себе, то другим у меня духу бы не достало»⁴⁸.

Внимание именно Репина можно было обратить на те качества французской живописи, которых как раз не доставало произведениям русских художников: «что-то нематериальное в технике», «неуловимая подвижность натуры», когда «видишь и чувствуешь все переливающимся и шевелящимся и живущим»⁴⁹. Репину с его даром живописного видения можно было подсказать, что «непременно нужно двинуться к свету, краскам и воздуху», сознавая при том, как трудно «не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника — сердце»⁵⁰. Репин будет поначалу возражать против такой мысли, но позднее согласится с нею. Согласится не только «теоретически», а будет последовательно претворять ее в своей художественной практике.

В переписке Крамского с Репиным, подобно предшествовавшей ей переписке с Васильевым, вопросы художественно-критического порядка, так сказать, теоретические теснейшим образом связаны с творческими и чисто практическими для себя и других художников. И какой-нибудь вполне конкретный разговор о картине, задуманной или стоящей в мастерской на мольберте, порой перерастает в искусствоведческую проблему, в особенности у Крамского.

Характерно в этом смысле и поучительно для нас теперь его письмо от 20 августа 1875 года, где речь идет о начатой Репиным картине «Парижское кафе» и об испанском художнике Фортуну, чья посмертная выставка незадолго перед тем прошла с шумным успехом в Париже. Логика перехода от картины Репина к упомянутой выставке станет понятна из текста письма, из которого здесь придется сделать обширные выдержки в силу принципиальной важности высказываний Крамского о той и другой.

«Вы мне не говорили о сюжете своей картины, — пишет он Репину, — я только слышал о ней. Хорошо. Я одного не понимаю, как могло случиться, что Вы это писали? Не правда ли, нахальный приступ? Ничего, чем больше уважаешь и любишь человека, тем обязательнее сказать прямо. Я думал, что у Вас сидит совершенно окрепшее убеждение относительно главных положений искусства, его средств и специально народная струна. Что ни говорите, а искусство не наука, оно только тогда сильно, когда национально. Вы скажете, а общечеловеческое? Да, но ведь оно, это общечеловеческое, пробивается в искусстве только сквозь национальную форму, а если и есть космополитические, международные мотивы, то они все лежат далеко в древности, от которой все народы одинаково далеко отстоят, это раз, да кроме того, они тем удобны, что их всякий обрабатывает на свой манер, не боясь быть уличенным. Что касается теперь текущей жизни, то человек, у которого течет в жилах хохлацкая кровь, наиболее способен (потому что понимает это без усилий) изобразить тяжелый, крепкий и почти дикий организм, а уж никак не кокоток. Я не скажу, чтобы это не был сюжет, еще какой! Только не для нас; нужно с колыбели... быть французом. Короче, искусство до такой степени заключается в форме, что только от этой формы зависит и идея»⁵¹.

Стасов, который вряд ли согласился бы с последней фразой Крамского — этим итоговым выводом его критики репинского замысла, — тоже отнесся отрицательно к картине «Парижское кафе». Рассказывая ему позднее о своем впечатлении от этой картины, Крамской небезосновательно заметил: «...кафе испорчено тем, что тут есть тенденция, вывезенная еще из России, и потом тенденция в значительной мере книжная...»⁵².

Отметим попутно, что советские биографы Репина более снисходительно оценивают картину «Парижское кафе», исходя из того, что работа над ее сложным повествовательным сюжетом, хотя и не увенчалась полным успехом, сыграла свою роль в развитии творчества ее автора⁵³. Следует учесть, что мы теперь можем сравнить «Кафе» не только с предшествующими произведениями Репина, но и с последующими. У Крамского в тот момент, разумеется, не было такой возможности. Ему, как и Стасову, она показалась недостаточно масштабной для создателя «Бурлаков», да и чуждой этому художнику.

Стасов со свойственной ему категоричностью выразил это, касаясь другой репинской картины, исполненной за границей, — «Садко». «...Чистяков не раз уверял меня, — пишет он Крамскому, — что, несмотря на неудачность «Садко» в общем, все-таки нельзя не признать за Репиным успеха, и в колорите,

и в воздушной перспективе, но пусть это будет даже и так (чего я, впрочем, не замечаю), неужели успехи в такие годы должны состоять только в таких второстепенных технических подробностях?!» Далее он пишет, что ему обидно за Репина⁵⁴.

Крамской отвечает на это: «Вы пишете о разочаровании в Репине почти полном. Я не иду за Вами так далеко и продолжаю утверждать, что Репин не погиб, а только временно увял». И чуть ниже в том же письме: «... Репин, воспитавшись на реалистических (так сказать) вкусах, перенес их в подводное царство, он взглянул на него через стекло аквариума, как Вы метко сказали... У него не хватает смелости заснуть и во сне увидеть грезы». И, вспомнив тут же о другой парижской работе художника, заключает: «...кафе все-таки сноснее»⁵⁵.

Заметим снова, что, как ни близки их впечатления от обсуждаемых картин Репина, отношение к ним все же не идентично, как, впрочем, почти всегда.

Сам Репин, глубоко уязвленный мнением петербургских друзей о его парижских опытах, попытался опровергнуть все доводы Крамского. Не согласился он и с его критикой Фортунни. Для нас же теперь она представляет особый интерес как редкий в то время образец социологического подхода к явлениям современного изобразительного искусства.

О том, что Репин и Поленов увлечены виртуозной живописью испанского художника, Крамской знал из их писем и счел полезным несколько остудить энтузиазм русских пенсионеров, объяснив им жизненную подоснову успеха Фортунни у парижской публики. «Фортуни на Западе, — пишет он в том же письме, где критически отозвался на замысел «Парижского кафе», — явление совершенно нормальное, понятное, хотя и не величественное, а потому и мало достойное подражания. Ведь Фортуни есть, правда, последнее слово, но чего? Наклонностей и вкусов денежной буржуазии»⁵⁶. На это Репин запальчиво ответил: «Буржуазия о Фортунни не имеет ни малейшего понятия, она знает только поразившие ее цифры при аукционе его последних, недоконченных вещей... слава его сделана, главным образом, художниками всего света... Все дело в таланте испанца, самобытном и оригинальном и красивом, а к чему тут буржуазия, которая в искусстве ни шиша не понимает»⁵⁷.

Письмо Репина, написанное несколько раздраженно, не помешало Крамскому вскоре вернуться к той же теме: «...Вы имеете на своей стороне художников всего света, авторитет, перед которым я должен был бы смириться, но... Вы

все-таки ошибаетесь, выделяя их из буржуазии, они суть, за малым исключением, плоть от плоти и кость от костей ее...»⁵⁸. И, развивая дальше эту мысль, утверждает, что «ведь масса буржуазии могла ни разу не слышать имени его, а он, Фортуни, быть ее выразителем. Я понимаю, что рискованно говорить что-либо против в то время, когда все хором твердят другое, и... выразить сомнение, что, дескать, действительно ли он есть гений XIX века? ... Кроме того, я усложнил дело еще и тем обстоятельством, что отнес художников всего света к буржуазии? Но эти вещи мне уже будет совестно доказывать Вам»⁵⁹. По последней фразе можно понять, что социальные критерии оценки явлений искусства были хорошо известны русским художникам, а Репину в особенности, почему Крамской и счел излишним распространяться на эту тему в своем письме.

6

Суждения Крамского о французской живописи возникли у него еще в 1869 году по впечатлениям его первой поездки за границу, подкрепляясь в дальнейшем и из других источников. Спустя семь лет он вновь отправился за рубеж⁶⁰. В 1876 году он приехал в Париж человеком вполне сложившихся взглядов по важнейшим вопросам современного искусства. Мы имеем уже о них некоторое представление из приведенных выше его высказываний. Полнее и ярче они проявятся в новых письмах из Парижа, в особенности в письмах Стасову. Их переписка вступит теперь в новую фазу.

Стасова и до этого радовало каждое письмо, полученное от Крамского. Но первое письмо из Парижа вызвало у него такой восторг, что он тут же сообщил о нем брату Д. В. Стасову и незамедлительно ответил самому Крамскому. С этого ответа мы и начнем здесь обзор их знаменательной переписки 1876 года. «Знаете ли, какое это было письмо? Решительно лучшее из всех, какие только до сих пор от Вас получал, и оно поразило меня до такой степени, что первым движением я решился было тотчас написать оттуда несколько отрывков, хотя бы даже Вы потом на меня и сердились, но скоро однако ж я раздумал, убоившись решительно только одного: *отрывочности*, которая есть натуральное следствие больше или меньше интимного письма, и тут как нельзя более у места, но пожалуй, была бы некстати в печатной статье. И так, до поры до времени забываю о печати и только спешу упрашивать Вас: ради бога, пишите, пишите и пишите мне чаще и больше... Из Вашего письма нынешнего, еще более, чем из всех прежних, более, чем из всех разговоров

прежнего времени, веет тем новым взглядом и ощущением, которые мне всего дороже в искусстве...»⁶¹.

Восторг Стасова можно понять, читая письмо Крамского от 9 июля 1876 года. Тут и подробное описание парижского Салона этого года, и первые впечатления от знакомства с живописью импрессионистов, от новой встречи с произведениями давно любимого Веласкеса, наконец, от картины Репина «Садко», о которой в Петербург доходили разноречивые слухи. Все это не просто информация, а взволнованные раздумья глубоко и своеобразно мыслящего художника, что, как мы видим, сразу же было замечено Стасовым. То, чего в своем письме касается Крамской, он как бы освещает с разных сторон. Никаких однозначных или поспешных заключений: за и против, сила и слабость, мера актуальности для себя и для русских художников вообще, благодаря чему письмо сохранило свою значимость не только для истории критики, но и для истории искусства. И нам здесь скупиться на выдержки из него, конечно, не следует.

О живописи в Салоне 1876 года читаем: «Нужно сказать, что уровень очень высок, но надо условиться, что следует разуметь под уровнем. Если разуметь под ним уменьье распорядиться картинностью, массами света и теней, гармонией тонов, то действительно оно оказывается настолько распространённым, что всякая посредственность владеет этим, сравнительно, в совершенстве, но если разуметь под уровнем передачу действительности просто, непосредственно, без рефлекса от кого-нибудь, без рафинирования старого блюда, то количество таких вещей, во всем Салоне, оказывается очень незначительным, и процентное содержание здесь так же мало, как где хотите»⁶². Ни в одном портрете он не обнаружил правдиво переданного характера, в жанре «преобладает анекдотическая сторона... что касается библейских и других историй, то... этот род везде наиболее фальшив...»⁶³.

«Итак, — подытоживает свои наблюдения Крамской, — оказывается, нет ничего? Ну, это, положим, неправда, — есть и многое...». Здесь рассказ его переключается на живопись как таковую. И, повторив свое давнее наблюдение о способности наиболее талантливых французов передавать натуру живой, как бы «шевеливающейся» (о чем писал еще года два до этого Репину), он выделяет «явление импрессионалистов, этих смешных и осмеиваемых людей, утверждающих, что все искусство изолгалось, что все фальшиво, и живопись и рисунок, а тем более картины, сочинение, надо воротиться... к детству... Знаете, это просто гениально! По-моему, одна эта мысль, не как мысль, а как дело, дает все права на глубокое

сочувствие и первенствующую роль. Народ, который способен над собою делать эксперименты подобного рода, — живой народ»⁶⁴.

Через несколько дней, коротко повторив в письме Третьякову свой рассказ о Салоне, он снова выделяет маленькую группу художников, «так называемых импрессионистов», и добавляет, что «все их вещи не выходят пока из области попыток», однако не сомневается, «что будущее за ними». «Я очень рад, — признается Крамской Третьякову, — что попал в Париж теперь, когда могу наблюдать это любопытное брожение»⁶⁵.

В другом письме Стасову Крамской возвращается к той же теме: «Я совсем не знал, что эти «импрессионисты» здесь такой жгучий вопрос», и, описывая свое впечатление от их пейзажей, в которых его подкупает стремление «уйти из душной мастерской к свету и воздуху», приходит к выводу, что «во всех таких вещах есть бездна и поэзии и таланта, только, знаете, нам оно немножко рано»⁶⁶. На этом окончательном выводе основаны те критические замечания и сомнения, которыми он сопровождает свои положительные наблюдения. Крамской, как всегда, соизмеряет вновь увиденное в искусстве за рубежом с интересами и потребностями русской живописи. Поэтому, например, «глава новой школы во Франции» Мане, у которого «бездна силы, энергии, колорита и натуры», представляется ему человеком близоруким. Почему? Потому, вероятно, что французский мастер, стремившийся изображать натуру так, как *кажется* (последнее тоже было понято и отмечено Крамским), мало заботился о *рельефе*, очень ценимом в живописи русскими художниками. Тем не менее в том же письме говорится, что живописные открытия Мане «надо принять к сведению, что, смотря на картины его, надо поставить в записной книжке $\sqrt[3]{}$ и помнить, что все это есть действительно в природе, только нельзя этого делать основанием, принципом...»⁶⁷. Впрочем, слово «близорукий» можно отнести и к социальной индифферентности импрессионистов.

Социальные аспекты парижских впечатлений Крамского не ограничивались специфическими вопросами живописи, что мы уже могли заметить в его высказываниях о Фортуни. Не раз в его письмах выражается возмущение циничным господством денежного интереса, господством буржуа. «Что они сделали из своей республики?!» — восклицает он. Положение искусства, выставки, посещаемые массой публики, художники, соревнующиеся в погоне за славой, — все это его, «провинциала», несколько не воодушевляет, он видит изнанку кажущегося процветания, «наша цивилизация попала в заколдованный круг, —

пишет он Стасову, — из которого ей нет выхода, и она роковым образом должна будет делать одно и то же: сегодня одного художника пускать на выставку, другого — нет, а завтра наоборот... А почему? Потому, что *искусство не свободно...*»⁶⁸.

Строки эти у нас хорошо известны, и это неудивительно. Написанные более ста лет назад, они так созвучны нашему образу мысли, что кажутся сказанными вчера, сегодня, только что. Надо ли удивляться, что Стасов, воспитанный на идеях революционных демократов, ловил каждое слово своего друга, хотя порой и не соглашался с ним в частностях.

Одну из таких оспоренных Стасовым мыслей мы находим в первом письме Крамского ему из Парижа. Связана она с отношением к Веласкесу. «Давно уже, — читаем мы тут, — еще в 69 году, в бытность свою за границей, я его особенно полюбил и выделил из всех. Теперь же, чем дальше, удивление все возрастает, именно удивление... Смотрю на него и чувствую всеми нервами своего существа: этого не достигнешь, это неповторимо. Он не работает, он творит, так вот просто берет какую-то массу и месит, и, как у господина бога, шевелится, смотрит, мигает даже, и в голову не приходит ни рельеф, ни рисунок, ни даже краски, ничего... Любил я когда-то Вандика... но всегда я мог понять, что тут такое есть. О Рембрандте и говорить нечего — его и теперь люблю... но Веласкес — далеко вон, за черту возможного (для меня), потому что там нечего понять, нечему научиться, им надо быть...»⁶⁹.

Стасов возражает на это Крамскому: «За одно бы только я на Вас напал, за излишнее, по-моему, идолопоклонство перед Веласкесом. Это, конечно, один из величайших художников, являвшихся в мире... а все-таки ни за что не соглашусь, чтобы он выше и дальше всех пошел; нет, никогда даже по части портрета и письма». И, назвав Тициана, Веронезе, Рубенса, Ван Дейка, заключает: «...а Рембрандт, на мои глаза, — еще выше, еще волшебнее по гению». В конце письма Стасов снова просит: «...пишите, пожалуйста, скорее и больше; побольше заметок о школах и художниках старого и нового времени, сравнений тех и других. Вы знаете, Вы будете мне невольным помощником в той большой работе, которую я теперь делаю...»⁷⁰.

Крамской был несколько смущен восторгом Стасова и его настойчивыми просьбами писать почаще и побольше, но все же послушался своего друга и продолжал посылать ему свои подробные корреспонденции из Парижа. В письме от 19 июля он разъясняет, почему считает невозможным что-то позаимствовать у Веласкеса: «Натура живая открывается для нас с новой точки, нельзя уже смотреть теперь теми глазами, как смотрели

эти наивные великаны»⁷¹. И, подробно аргументируя свое мнение, приходит к выводу: «Задов повторять, очевидно, уже не приходится, потому что ни одна манера из прежних мастеров не подходит к новым задачам. Можно только с завистью смотреть на них, а самому разыскивать новые. С новыми понятиями должны народиться новые слова»⁷².

Примерно таких же взглядов придерживался и Стасов. При его многолетней борьбе с академизмом они неизбежно должны были сложиться у него, из-за чего Стасова часто обвиняли в небрежении старыми мастерами. В действительности, как явствует из его писем Крамскому, он прекрасно понимал их значение. Но от современных художников требовал, как и Крамской, «новых слов».

7

В письмах Стасова мы неоднократно встречаем выражение неподдельного восхищения точностью формулировок критических высказываний Крамского. Будучи сам критиком-профессионалом, Стасов, быть может, лучше, яснее других корреспондентов художника осознавал всю меру истинности его суждений. Особо радовали его выступления Крамского в печати. Как уже говорилось, они были редки, говорилось также и о мотивах, заставлявших его избегать публикаций своих мыслей. Он нарушал это лишь в тех случаях, когда видел, что вопросу, которому он придавал большое значение, не получает должного освещения в прессе. Таковы, по всей вероятности, причины появления его капитальной статьи «Судьбы русского искусства»⁷³.

Тема ее — положение дела воспитания художников в петербургской Академии, название статьи уже само по себе говорит о широте постановки вопроса. Его Крамской касался в своих ранних не напечатанных статьях. Та же тема то и дело всплывала в его письмах. В названной статье дан исторический обзор педагогической системы Академии, ее изначальных установок, затем внесенных в разное время поправок и дополнений, превративших эту систему в конце концов в хаотический набор правил, настолько противоречивый, что руководствоваться им в повседневной учебной практике было практически невозможно. В этих условиях в Академии воцарился дух бюрократизма, губительно сказываясь на всем том, чему и как учили там будущих художников. Анализируя их учебные работы, Крамской показывает, как с годами учащиеся не только не совершенствуются в мастерстве, а, наоборот, явно деградируют. Таков в самых общих чертах смысл статьи Крамского. Напечатанная в нескольких номерах «Нового времени» (1877),

она вызвала крайнее раздражение руководства Академии. Но опровергнуть выводы автора, доказанные, можно сказать, с математической точностью, было невозможно. Статья исполнена глубокой заботы о будущем русского искусства. Основываясь на фактах истории Академии, оперируя документами, их параграфами, Крамской сумел избежать сухости. Рассказ его оживляется местами личными воспоминаниями и иллюстрируется «красочными» эпизодами академического быта. Здесь, между прочим, впервые подробно описан инцидент 1863 года с отказом конкурентов на золотую медаль писать «программу» на единую тему, вошедший в историю русского искусства как «бунт четырнадцати», который цензура долго не позволяла освещать в печати.

Хочется отметить здесь одно место в статье Крамского, когда он коснулся вопроса, давно стоявшего в «порядке дня» художественной жизни и вызвавшего самые разнообразные толкования. Это вопрос о национальном своеобразии русского искусства. Много и часто писал о нем Стасов, связывая его с реализмом, с правдивым отражением повседневной жизни народа.

Крамской нашел для него несколько необычный, как будто даже парадоксальный ответ. В действительности же он был и теоретически обоснован и практически увязан с условиями деятельности художников. «Чтобы быть в искусстве национальным, — читаем мы в статье «Судьбы русского искусства», — об этом заботиться не нужно, необходимо только предоставить полную свободу творчеству. При полной свободе творчества национальность, как стихийная сила, естественно (как вода по уклону) будет насквозь пропитывать все произведения художников данного племени, хотя бы художники по личным своим симпатиям и были далеки от чисто народных мотивов»⁷⁴.

Мысль эта не была, в сущности, новой. Ее ярко выразил Гоголь в своей статье о Пушкине, затем широко применял Белинский, вслед за ним придал ей новое значение Добролюбов. Не столь удивительно, что мысль Крамского идет в том же русле, — он ведь и во многих других своих высказываниях следовал своим любимым авторам, — как примечательно, что он счел своевременным ввести эту проблему в свою критику академической системы воспитания художника.

Стасов, как только получил номера «Нового времени» со статьей «Судьбы русского искусства», тотчас же послал Крамскому коротенькую записку: «Сию секунду прочел Вашу статью, Иван Николаевич, которой очень-очень нетерпеливо дожидался, слышав о ней от Суворина. Чудесно, отлично!!! И тороплюсь это Вам поскорее сказать. Вам решительно бы взяться за

художественные статьи, в журналах или где угодно. Конечно, только бы это не помешало собственным Вашим картинам...»⁷⁵.

Заметим попутно, что спустя двадцать с лишним лет С. П. Дягилев повторил мысль Крамского, включив ее в редакционную статью журнала «Мир искусства», правда, выразив ее по-своему⁷⁶. Все же источник ее очевиден. Как ни воевали мирискусники с передвижниками, они были воспитаны на передвижных выставках, да и книга писем Крамского им была хорошо известна. Потому и встречаешь порой в их статьях отзвуки его мыслей.

Другую часть выступлений Крамского, опубликованных при его жизни, составляют статьи или письма в газету, вызванные ретроградной критикой передвижников. Хотя Стасов не оставлял без ответа ни один такой выпад, Крамской в некоторых случаях считал себя обязанным сказать веское слово в свою очередь. Таким, в частности, был его ответ позабытому ныне, но довольно известному в свое время литератору Д. В. Аверкиеву, не остановившемуся в своей злобной и невежественной критике реалистической живописи перед оскорбительными измышлениями о деятельности Третьякова.

Прекрасное дело жизни П. М. Третьякова хорошо известно в наше время, но и теперь краткая характеристика его, данная в «Письме в редакцию» «Нового времени», может внести в наше представление об этом человеке нелишний штрих. «Третьяков собирает картины русских художников чуть ли уже не 30 лет, — пишет Крамской. — Я знаю его давно и давно убедился, что на Третьякова никто не имеет влияния как в выборе картин, так и в его личных мнениях. То же самое говорил мне и Перов, знавший его гораздо больше и ближе моего. Если и были художники, полагавшие, что на него можно было влиять, они должны были потом отказаться от своего заблуждения. Третьяков никогда не посещает мастерские художников в сопровождении лиц, которых можно было бы принять за суфлеров: он всегда один. Манера его держаться в мастерской и на выставках — величайшая скромность и молчаливость. Никто никогда не может сказать вперед, какая картина имеет верооятие быть им купленной»⁷⁷.

Об остальном содержании письма Крамского можно получить представление по реакции Стасова: «Мне кажется, никто у нас не выражал так смело и так категорически, как это сделано в этом письме, что наше искусство — *само по себе*... что у нашего искусства свои собственные задачи и цели, а значит — и свои особенные средства для осуществления этих задач и целей; поэтому с наших художников нечего требовать приближения

к «образцам» или повторения того, что достигнуто было художниками совершенно иного склада и стремления»⁷⁸.

Мысль эта есть не только резюме «Письма в редакцию» Крамского, она, скорее, итог их многих и долгих разговоров и переписки, где вопрос о своеобразии пути развития русского искусства всегда стоял первым, не вызывая существенных расхождений.

Стасов со свойственной ему экспансивностью много раз и горячо выражал одобрение мыслям Крамского. Последний был скуп на похвалы своему другу, но и в письмах Крамского мы находим выражения одобрения и согласия со Стасовым. Их, правда, немного, но, так как нам предстоит еще обратиться к самой трудной полосе их взаимоотношений, излишним, кажется, будет хотя бы кратко напомнить об одобрительных высказываниях Крамского, адресованных Стасову. Начнем с писем периода верещагинской выставки 1874 года, исполненных единодушия. Много общего мы находим и в письмах о Репине. Полному согласию со статьями Стасова об архитектуре европейских столиц посвящено письмо Крамского из Италии⁷⁹. Оно обрадовало Стасова тем более, что в среде русских архитекторов статьи эти не встретили положительного отклика. Еще более обрадовал его отзыв Крамского о статье «Мастерская Верещагина» (1878), о котором мы здесь еще не говорили.

Крамской, правда, в ней не все одобрил: долгий «разбег» автора перед тем, как ввести читателя в парижскую мастерскую Верещагина, недостаточно был согласован с дальнейшим и основным содержанием, ради которого очерк писался. «Но вторая статья (стасовский очерк был напечатан в двух номерах «Нового времени». — *Р. К.*) — чудесная, горячая и очень сильная. Я радуюсь, — продолжает Крамской, — что Вы там нашли все то, о чем пишете, особенно из последней войны (русско-турецкой 1877 г. — *Р. К.*), и я верю, что все несомненно так, как Вы написали»⁸⁰. Похвала, да еще от такого строгого критика, как Крамской, настолько высока, что нам здесь необходимо познакомиться со стасовским очерком, хотя бы в немногих выдержках.

Характеризуя Верещагина как живописца народных масс, Стасов пишет: «Ему нужен более всего хор... только одни великие, крупные народные катастрофы, положения и события (хотя бы не занесенные ни в какие релянции и газеты) глубоко интересуют его...»⁸¹. Описание того, что увидел автор в мастерской, начинается с индийских этюдов и картин, и описание это само по себе красочно, живописно и увлекательно в литературном отношении. Касается Стасов и политической судьбы великой страны, оказавшейся британской колонией.

Далее он переходит к этюдам, привезенным художником с театра военных действий на Балканах. «И при первом же взгляде на эти дощечки, видишь, когда и как они были писаны, в какие минуты ходила по ним кисть. На них горит огонь пламенного одушевления, ясно видишь, что поэтическая или грозная минута была выбрана в одно мгновение ока и запечатлена... Какая верность тонов и планов... какая гармония и талант общего! ... И что за *tour de force*, целая картинная галерея из одного снега и белой краски... У каждой картинки свое настроение, свой характер. И глядя на них забываешь, что всюду один и тот же белый или серый снег: кажется, что тут целая гамма тонов, богатая и разнообразная...»⁸².

Сами картины этой серии были в тот момент, когда Стасов посетил мастерскую, только начаты, и о них он что-либо наперед говорить, видимо, не хотел, но этюды так воодушевили его, что он, как это не часто с ним бывало, отдался очарованию самого процесса рождения художественного образа. Это-то, наверное, и понравилось Крамскому настолько, что, не видав сам ни одного из верещагинских этюдов, он поверил Стасову.

Неудивительно, что Стасов, так дороживший мнением Крамского, чей критический максимализм был ему хорошо знаком, отозвался на это письмо такой взволнованной признательностью, что и теперь, спустя более ста лет, его слова глубоко по-человечески трогают читателя. «Премного обязан я Вам, Иван Николаевич, за Ваши строки. Они мне уже и сами по себе дороги, как доказательство *симпатии* — а я этим добром не слишком могу похвалиться — Вы знаете, скорее всего возбуждаю к себе антипатии, нападки, приставанья и преследование; но кроме того Ваше письмо мне дорого и любезно еще и потому, что я хоть что-нибудь слышу про свои статьи. Обыкновенно мои родные и знакомые ни слова не говорят мне, чего такое я написал, г... какое-нибудь, или слабую посредственность, или что-либо хоть сколько-нибудь порядочное, и я обыкновенно остаюсь в полнейшем неведении насчет своей деятельности, точно будто бы я ни слова не писал и не печатал. Разве кто-нибудь из публики вдруг возьмет на себя труд и печатно выругает меня, доказывая, что, кроме вздора и гадости, я ничего не написал. Тогда только я знаю, что, должно быть, у меня напечатано что-то хорошее и, может быть, даже сильное. Изредка *Репин* и *Верещагин*, или кто-нибудь из «порядочных» скажет мне доброе слово — ну, я и рад. Такие исключения очень редки. Вот теперь и Вы мне забросили словцо симпатичное — еще бы я Вам не был благодарен!!»⁸³

Та атмосфера неприязни, отвержения, вражды, в которой приходилось выступать прогрессивному автору, несколько не сгущена в цитированном письме. Оно не было выражением только собственной горечи, а достаточно верно рисует ситуацию в обществе и художественной жизни, о чем, кстати сказать, счел нужным напомнить в некрологе о Стасове известный историк древнерусского и византийского искусства Н. П. Кондаков⁸⁴.

8

Мы подходим к концу нашего рассказа о взаимодействии критики Стасова и критики Крамского, об их человеческих и творческих взаимоотношениях. Из того, что уже говорилось на предыдущих страницах, можно понять, что при высочайшей оценке Стасовым суждений Крамского и при очевидной симпатии, питаемой Крамским к Стасову, отношения их друг к другу не исчерпываются приведенными здесь положительными моментами. Они изначально были непростыми, а с годами все более осложнялись.

Даже в период самой интенсивной и доверительной их переписки, когда Крамской жил в Париже, мы находим в одном его письме Верецагину такой негативный отзыв о Стасове как о критике, который по степени отрицания превосходит даже наиболее резкие его высказывания в письмах самому Стасову. Если не знать всей сложности их взаимоотношений, отзыв этот может во мнении читателя как бы перечеркнуть все то хорошее, что в разное время говорилось Крамским о Стасове. Вот этот отзыв из упомянутого письма Верецагину: «Что касается Стасова-критика, то я в нем *его* не признаю... но готов согласиться, что он лучше многих, а по-Вашему, и всех, но это все-таки не дает права быть ему критиком действительно». Однако Крамской тут же оговаривается: «Ну а так, лично, к нему я чувствую великую симпатию за юношескую свежесть и отзывчивость ко всему хорошему, несмотря на некоторую ограниченность умственного горизонта». И далее: «... ввиду общей повальной несостоятельности (художественной критики. — Р. К.) такими людьми, как Стасов, следует дорожить»⁸⁵.

При неоднозначности этой характеристики можно все же предположить, что в своей негативной части она в пылу спора с Верецагиным невольно получилась несколько ужесточенной. Во всяком случае, так позволяет отнестись к этим словам Крамского вся его переписка со Стасовым, длившаяся пятнадцать лет. Ведь именно Стасову адресованы наиболее *концепционные* письма Крамского. И все же нельзя не посчитаться с

содержанием его письма Верецагину. Пусть изложенное в нем мнение о Стасове-критике и на сей раз смягчено выражением симпатии к нему как человеку и деятелю, факт неприятия его критического метода ничто не может ни смягчить, ни заслонить. Тем более что подобный взгляд уже преобладавал в некоторых прежних высказываниях Крамского, а главное — он получит развернутое выражение в его поздних письмах.

Последние годы его жизни, отягощенные болезнью, были омрачены назревавшим конфликтом между ним и остальными передвижниками, да еще серьезными расхождениями со Стасовым.

И снова поводом для принципиального спора стало творчество Верецагина. Тема эта оказалась как бы «сквозной» в их переписке и прошла несколько стадий: полное единодушие вначале, некоторые оговорки чуть позже, снова согласие в связи с картинами из русско-турецкой войны, наконец, расхождение в окончательной оценке верещагинских произведений 80-х годов.

В 80-е же годы критическая нота порой звучит и в стасовских высказываниях о Верецагине. Его критика, правда, относится только к евангельской серии картин последнего: «Я эти картины все уже знаю и, кроме немногих исключений, — мало одобряю. Но это, — разъясняет он далее, — не по ханжеской и не по поповской части, а просто по художественной, потому что, по-моему, Верецагин к «историческим» картинам вовсе не способен (точь-в-точь как и Репин, и Перов, и большинство — почти все — в Русской школе до сих пор)»⁸⁶.

«Что меня больше всего удивляет во всем этом шуме верещагинском, — отвечает Крамской Стасову, — так это то, что обе стороны совершенно забывают о самих холстах, как будто достоинство их вне всякого спора и сомнения... А намерения и идеи Верецагина могли бы с одинаковым удобством быть выраженными другим путем. Как Вам кажется, правильно я думаю? Ведь нельзя же думать, что «Воскресение», будучи величиною аршина в 1½, и где голова Христа около вершка и намечена только кляксами, и два смешные китайские солдата, может быть причислено к картинам евангельским или антиевангельским — все равно. Ведь это же не картина»⁸⁷.

Не возражая по существу оценки этих картин, Стасов все же и тут не во всем согласился с Крамским: «... картина может быть *самая маленькая*, но громадного значения, не только художественного, но и общеисторического». Тут же, правда, Стасов признает, что «такой картинки, малой ростом, но великой духом, *ни одной* не нахожу у Верецагина в Вене, но это не мешает другим, — и я убежден, что такие картины будут...»⁸⁸.

Крамской счел необходимым уточнить свою критику, подчеркнув ее принципиальные основания, выходящие за пределы спора о больших и малых размерах исторических картин. «Если я писал Вам о размерах картин Верещагина на евангельские рассказы, — отвечает он Стасову, — то вовсе не потому, чтобы не мог сообразить, что бывает и маленькая картинка выше и значительнее большой. Но вот чего не бывает, чтобы маленькая картинка, небрежно трактованная... да еще на большое историческое событие, или, по крайней мере, на событие, которое чтит почему-нибудь человечество, чтобы такая картинка была выше большой и *серьезно исполненной*... Я говорю о внутреннем чувстве художника, о его чувстве размера: для одной идеи довольно листа, а для другой мало двадцати... А Вы на меня набросились, как будто я бог знает что сказал. Что же касается до способности или неспособности русских художников к историческому роду, то, на мой взгляд, русские, как и других племен художники, одинаково неспособны. Таких картин исторических, чтобы они переносили в эпоху, везде очень мало...»⁸⁹.

Приведенный здесь обмен мнениями о размерах картин евангельской серии — только частный эпизод из вновь разгоревшегося за два года до этого спора о творчестве Верещагина, и эпизод, как видим, сравнительно мирный. Ему предшествовали расхождения куда более широкие и споры куда более бурные. «Вы говорите, — писал тогда Крамской Стасову, — что немцы... удивлялись радикализму Верещагина. Хорошо. Я знаю, что и это было. Но мы-то с Вами подумаем чуточку, что это: искусство, живопись или что другое? Я думаю, что нечто другое. И оно потому худо, что когда пройдет умственное возбуждение... не станут ли эти холсты только памятниками известного увлечения, *не имея самостоятельной живописной ценности*? Вот что меня гложет и не дает покою: что искусство для своего торжества и роли должно быть (помимо идейной подкладки) самостоятельно и безусловно хорошо и талантливо, как только возможно для своего времени. Только сочетание формы и идеи переживает свое время. Идея изменилась, требует нового образа, а старый образ, если он таковой, стоит перед глазами вечно молодым и увлекательным, вот где прочность искусства!»⁹⁰. Крамской здесь имел в виду, с одной стороны, многих современников, да и самого себя, вероятно, а не только Верещагина. Иначе почему бы эта мысль так его лично волновала («гложет и не дает покою»)? С другой же стороны, перед мысленным взором стояли произведения великих живописцев прошлого, «вечно молодые и увлекательные», — их он и вспоминает дальше в том же письме.

С того письма из Ментоны (от 30 апреля 1884 г.), откуда взяты только что приведенные строки и где с небывалой еще в их переписке остротой встал вопрос об идее в искусстве и ее художественном воплощении, спор об этом не затихает. И речь в их письмах идет уже не об отдельных художниках и произведениях, а о том, что в принципе не позволяет им самим вернуться к былому согласию.

«Я думаю, — пишет Крамской Стасову в июле 1886 года, — что для человечества дороги не столько идеи художника, сколько холсты, в самом прозаическом смысле слова. Хорош холст — человечество его сохранит и будет помнить имя автора; нехорош сам по себе — конечно, им дорожить не будут»⁹¹. Мысль эта в письмах Крамского выражалась или подразумевалась не раз и прежде, но теперь она выдвигается как условие сохранения творческого содружества, некий «символ веры»: «Если Вы согласны с тем, что главный критерий, который только был, есть и будет, есть именно тот, что суть есть картина сама по себе, тогда мы во многом, быть может во всем, согласны; нет — значит, нам идти в ногу нельзя, и мы не пойдем друг друга»⁹².

Стасов согласиться с таким требованием не мог, это значило бы отказаться от самого себя, от того примата содержания над формой, которого он придерживался на протяжении десятилетий во всех трудах, посвященных изобразительному искусству. Его возмутила сама постановка вопроса Крамским, дошедшим, как ему казалось, до недопустимого преувеличения значения картины как формы живописи за счет ее идеи. И он дал волю своему возмущению в письме Репину, где расценивает мысль Крамского как отступничество от прежних своих убеждений и видит в этом признак «разложения» Крамского. «Надеюсь, по крайней мере, — добавляет Стасов, — что он заблуждается бескорыстно и что никакой гнусной личной выгоды и подкладки нет во всем этом. Я ему послал в ответ тоже огромное письмо с моим опровержением»⁹³. К сожалению, письмо Стасова неизвестно, оно, по-видимому, не сохранилось.

Крамской же, никогда ранее не ставивший вопрос так прямо и так лично, теперь отбрасывает прежние оговорки, то есть все то, что смягчило выражение неприятия стасовского метода критики. «Все мои требования от критика, — пишет он ему тем же летом 1886 года, — все мои требования, объяснения относились только именно и лично к Вам, а не к тем, кто кроме Вас определял и писал о новом искусстве! Те сделали свое дело, а Вы перед русским обществом не сделали»⁹⁴.

Как ни резко, ни жестоко даже такое обвинение, оно таит в себе как некий подтекст, что Стасов по масштабу своего

дарования и по способности влиять на читателя обязан был идти дальше других, ставить вопросы художественного творчества глубже. Впрочем, Крамской не раз писал ему об этом по частностям и, как будет показано ниже, напишет все полностью с не оставляющей сомнения ясностью, когда обида Стасова заставит разъяснить ему существо вопроса.

Здесь нам придется напомнить о той высочайшей оценке деятельности Стасова, которую мы привели на первой странице настоящего очерка, и повторить ее, не выделяя из контекста письма, как это было сделано там.

«Я было кончил с Вами переписку, многоуважаемый Владимир Васильевич, потому что устал и физически и нравственно. В самом деле... Я Вам пишу, что Ваши писания и статьи грешат тем, что не убеждают читателя, хотя полны верных положений и новы, и что именно в силу их новизны необходимо убеждать, убеждать, разжевывать и вдалбливать (в одном из предыдущих писем Крамской о том же писал: «... то есть поступать, как Белинский в свое время»⁹⁵. — Р. К.), а Вы мне... что я Вас считаю критиком ничего не стоящим и даже вредным. Да в моих последних даже письмах Вы найдете указание, противоречащее этому. Я всегда говорил, что, во всяком случае, Вы единственный человек, который с 60-х годов говорил то, что исторически было нужно. Теперь, по определении Вашей деятельности могу прибавить: как жаль, что этот единственный человек... не хотел никогда узнать, из кого состоит его аудитория. Потому что у него на лекции, кроме меня и еще 5—6 художников, которым жевать нечего, набирается слушателей два-три десятка тысяч, которые не только не имеют в себе ничего враждебного к лектору, но искренне хотели бы узнать, что это за движение в искусстве, и что это за новое искусство, и как это понимать надобно... Но лектор бросает себе отрывочные положения бездоказательно, которые так и остаются висеть в воздухе, а ловкие парни все это потом нанизывают на ниточку и высмеивают перед публикой, в других аудиториях... Итак, следовательно, я Вас не только *признаю* и *признавал*, но говорю — Вы единственный. А что я пишу о Ваших недостатках как критика, то это мне не мешает понимать то здоровое и истинное воззрение на искусство, которое лежит базисом в Ваших статьях»⁹⁶.

В этом письме выражены и другие претензии и упреки, но мы здесь их касаться не будем, а ограничимся тем, что имеет прямое отношение к теме настоящего очерка. Письмо заканчивается такой же нотой усталости, с какой и было начато. Характерно, однако, что при всей обнаженности основной претензии к Стасову отношений с ним оно не обрывает:

Крамской предлагает встретиться, по-видимому, для продолжения спора и выяснения того, что в письмах могло остаться невыраженным.

Это, кстати сказать, подтверждается в одной из статей Стасова, опубликованной уже после смерти Крамского: «Часто мы сходились во мнениях, но нередко также и расходились (особливо в последнее время), и тогда между нами возникали споры продолжительные, упорные, иногда ожесточенные, изустно и на бумаге. Но мы оба любили и искали их, потому что они развивали и укрепляли нас и служили еще к большему углублению в искусстве. Несмотря ни на какие битвы наши, взаимное уважение, взаимная потребность друг в друге никогда не прекращалась»⁹⁷.

9

Последние годы жизни Крамского отмечены сближением с А. С. Сувориным, которое нашло отражение в оживленной переписке с ним. Дать представление о ней в настоящем очерке стоит хотя бы в силу ее отличия от переписки со Стасовым, Третьяковым и художниками своего круга. Там Крамской писал единомышленникам и соратникам, здесь — человеку, чуждому интересам демократического направления. Поэтому прежде, чем обратиться к содержанию переписки с ним, надо, по-видимому, попытаться объяснить самый факт сближения лидера передвижников с издателем газеты, ставшей официозом царского правительства, рупором реакции восьмидесятых годов во всех сферах общественной мысли.

Добавим для контраста, что, как только Суворин переметнулся в лагерь политического консерватизма — произошло это в 1879 году, а ведь он когда-то сотрудничал в «Отечественных записках» и других прогрессивных изданиях, — Стасов перестал помещать в его газете «Новое время» свои статьи, избегая, как он выражался, иметь дело с «помойной ямой». С той поры дружба Крамского с Сувориным стала раздражать Стасова, чего он не скрывал от Крамского, выражая в своих письмах ему и другим своим корреспондентам осуждение этой дружбы. Иногда оно проникало и на страницы его статей.

Биографы Крамского объясняют сближение его с Сувориным, доходившее до непосредственной помощи ему в его художественно-критических опытах на страницах «Нового времени», надеждой привлечь на сторону передвижников этого влиятельного журналиста. Было, вероятно, и это, но оно одно вряд ли способно раскрыть характер их взаимоотношений. Дружеская близость эта стала настолько необходимой Крамскому, что он, больной и перегруженный работой, уделял ей

больше времени и внимания, чем общению с другими близкими ему лицами. Переписка его с Сувориным становится систематичной начиная с 1883 года, а в 1885 году достигает такой интенсивности, что как бы оттесняет общение со Стасовым. В одном только этом году Крамским написано Суворину двадцать два письма, некоторые из них многостраничные.

Содержание их сосредоточено на вопросах художественной жизни и современного искусства в широком смысле слова. Крамскому нравились театральные рецензии Суворина, в которых тот был значительно сильнее, чем в своих заметках о живописи. Поднять качество последних, придать им направление, благоприятное для передвижников, — ради этого Крамской прилагал немалые усилия. Но реальной ли была такая затея, если «Новое время» занимало откровенно враждебную позицию по отношению к передвижным выставкам, дискредитируя их в глазах своих читателей, и всячески при этом поносило их беззаветного пропагандиста Стасова? Неужели Крамской был так слеп в своем увлечении Сувориным, что мог надеяться на успех своих попыток?

Здесь следует сказать несколько слов об одной черте личности издателя «Нового времени». Изворотливый журналист, он и после резкого сдвига вправо все же дорожил своими прежними привязанностями. Ради этого он стремился отделять себя в их глазах от своей же газеты, всячески подчеркивая свою независимость как литератора. И надо признать, что это ему удавалось не только в отношениях с Крамским, но и с А. П. Чеховым, чьи рассказы он охотно печатал в газете, и кто поддерживал с ним творческий контакт вплоть до конца 90-х годов.

Крамской, настойчиво преследуя свою цель, преподавал ему — дилетанту в вопросах изобразительного искусства — пространные уроки искусствознания. Он разъяснял ему в своих письмах, как несостоятельны критерии оценки произведений передвижников в отзывах «Нового времени», как бессмысленно стремление газеты ориентировать русских художников-реалистов на салонную западноевропейскую живопись, как необходимо им сохранить свою самостоятельность и национальное своеобразие, как нелепо упрекать их в незнании великих мастеров прошлого, которых они глубоко чтят, но именно поэтому стремятся быть столь же современными теперь, как те бывали для своего времени. Кое в чем эти письма перекликаются с парижскими письмами к Стасову 1876 года, только сходные вопросы изложены более популярно.

Но Крамской не подлаживался под обывательский вкус Суворина и, когда нужно, вступал с ним в спор, как, например,

о Ярошенковском портрете артистки П. А. Стрепетовой. «Вы говорите: «Это безобразно!» И я понимаю, — возражает на это Крамской, — что Вы ищите тут то, что Вы видели иногда у Стрепетовой, делающее ее не только интересной, но замечательно красивой и привлекательной. И, несмотря на то, я утверждаю, что портрет самый замечательный у Ярошенко; это в живописи то же, что в литературе портрет, написанный Достоевским...». И продолжает: «... когда мы все сойдем со сцены, то я решаюсь пророчествовать, что портрет Стрепетовой будет останавливать всякого. Ему не будет возможности знать, верно ли это и так ли ее знали живые, но всякий будет видеть, какой глубокий трагизм выражен в глазах, какое безысходное страдание было в жизни этого человека...»⁹⁸. В другом письме он критикует заметку Суворина о К. Маковском: «...Вы в прошлом году взяли фальшивую ноту об Маковском «Боярском пире». Для Вас эта область несколько мало знакомая, и немудрено, что Вы замечаете скорее всего украшения и их богатство»⁹⁹.

В том же письме Крамской делится с Сувориным своим впечатлением от картины Репина «Иван Грозный и сын его Иван» и уговаривает его пойти на выставку, чтобы убедиться, каким глубоким психологом и живописцем показал себя в ней художник. Суворин внял этой просьбе и сам написал о картине в «Новом времени», что обрадовало Крамского, как осязаемый результат усилий. «Вы увидите потом, — пишет он ему после появления статьи, — как много Вы сделали для Передвижной выставки»¹⁰⁰. Подтверждая свое одобрение статьи, он на завтра добавляет: «Вы сильны, когда берете общие положения, одинаковые для всех родов искусства, и тем-то статья о Репине и хороша, что она все специальное минует, а между тем я еще не слышал, чтобы кто-либо из художников отозвался о статье неодобрительно»¹⁰¹.

Ободренный похвалой Крамского Суворин посылает ему свои статьи о живописи на предварительный просмотр. Ответы художника каждый раз разрастаются в своего рода лекции по вопросам искусства, включающие объяснения таких понятий, как колорит, рисунок, композиция и другие. Они сохранили свое значение и для нас теперь как выражение эстетических воззрений передвижников. Неудивительно, что к ним часто обращаются наши авторы. Вряд ли поэтому стоит их тексты здесь приводить. Исключение допустим разве только для данного им объяснения понятия о картине как таковой, поскольку оно явилось предметом спора со Стасовым, но там не было сформулировано с такой определенностью, потому, вероятно, что Стасов с его обширными познаниями в этой сфере не нуждался в подобных разъяснениях.

Картину Крамской характеризует как «изображение действительного факта или вымысла художника, в котором в одном заключается все для того, чтобы зритель понял, в чем дело; чтобы было начало и конец и чтобы для объяснения одного холста не надобно было бы другого во что бы то ни стало»¹⁰². Приведенный текст содержит письмо о Верецагине, о его склонности выступать на выставках с циклами картин, связанных единством темы, которая не разработана с должной основательностью в каждой из них, что, кстати сказать, также нам уже знакомо по переписке Крамского со Стасовым. Приведенную здесь формулировку, может быть, целесообразно дополнить другой мыслью из того же письма: «... что та сторона жизни, какую показывает художник, никакими иными средствами, кроме живописи, и не могла быть передана с большею убедительностью»¹⁰³. Мысль эта тоже дополняет обмен мнениями со Стасовым об «агитаторском» элементе в творчестве Верецагина.

Влияние писем Крамского начинает сказываться в статьях Суворина. Его положительный отзыв о картине Репина не единственное подтверждение этого. Еще более показательна его статья «На передвижной выставке», появившаяся в «Новом времени» спустя несколько дней. В ней он признает, что успехи передвижников оправдали их отделение от Академии¹⁰⁴.

Выходит, что усилия Крамского привлечь Суворина на их сторону увенчались успехом? Такой безоговорочный вывод вряд ли был бы правильным. Общая линия газеты в вопросах художественной жизни не изменилась. Что касается упомянутых статей Суворина, то ими он, по-видимому, преследовал свои цели, стремясь сблизить передвижников с Академией художеств. Как ни много давали ему письма Крамского, они все же не смогли исправить его вкусы и изменить понимание общественной функции искусства. Вспомним спор о портрете Стрепетовой и замечание Крамского по поводу суворинского отзыва о картине К. Маковского. Правда, то были, так сказать, частные случаи, каких немало встречаешь и в его письмах единомышленникам. Они не дают еще основания для обобщающего вывода о характере его разногласий с Сувориным. Мы располагаем, однако, свидетельством того, что подобные суждения Суворина не были случайными обмолвками, а вытекали из системы его взглядов. В одной из статей о передвижных выставках читаем: «... не надо забывать, что искусство в конце концов все-таки досуг в цивилизации, отдых для образованного человека. Среди каторжной работы нервов, мозга и мускулов, среди забот о хлебе насущном, среди иссушающего напряжения всех человеческих сил в этой серенькой ежедневной жизни не имеем ли

права искать отдохновения и успокоения, не имеем ли права обратиться за этим к искусству, ко всем родам его и видам»¹⁰⁵.

Крамской не мог оставить эту мысль без ответа, он сразу же усмотрел в ней «пункты... разногласий». «Мне не совсем нравится, что Вы взяли слово «отдохновение», говоря о роли искусства среди каторжной современной жизни. Искусство имеет самостоятельную роль, и какова бы ни была современная жизнь... задачи искусства могут и не совпадать с успокоением»¹⁰⁶. В том же письме Крамской говорит о неизбежной тенденциозности современного русского, да и всякого другого искусства.

Такое кардинальное расхождение во мнениях об общественной роли искусства должно было убедить Крамского в тщетности его усилий склонить Суворина к искреннему сочувствию передвижникам. Прямого выражения такого убеждения мы не находим в письмах Крамского. Но к концу 1885 года «эстетическая» тема в их переписке затухает. Следующий, 1886 год проходит под знаком вновь оживившегося обмена письмами со Стасовым. Содержание последних было уже изложено выше.

В переписке Стасова и Крамского, как и в их статьях и письмах третьим лицам, нас интересовало преимущественно то, что способно осветить и прояснить их методы критики, а в связи с этим и именно с этим — их взаимоотношения. Мера их взаимной близости, как и причины нередких расхождений, определялась, разумеется, не только направлением их деятельности и особенностями критического метода каждого из них. Вторгались самые различные события художественной жизни, волновали обоих обстоятельства внутренних взаимоотношений художников в Товариществе передвижников, в особенности же его внешние отношения с Академией, да и многое другое. Для нас здесь факты и тенденции такого рода отходят на второй план. Они затрагивались на предшествующих страницах лишь в тех случаях, когда в них наглядно проявлялись черты художественно-критического мышления обоих авторов.

Быть может, такое ограничение покажется несколько искусственным, ригористичным и чрезмерно жестким. Все же оно оправдывается, как нам представляется, необходимостью выбора из огромного количества разнообразнейших высказываний только тех, что непосредственно, хотя и не всегда очевидно, выражали принципы критики явлений искусства. Теми же соображениями мотивируется привлечение, помимо их писем друг другу и опубликованных в свое время статей, их писем

третьим лицам. Тут еще строже был отбор, чтобы не растворить рассказ о критическом методе двух наших авторов в безбрежном пространстве художественной жизни их времени.

Заканчивая настоящий очерк, считаем необходимым снова повторить, что из литературного наследия Стасова и Крамского мы стремились выбрать лишь то, что способно показать взаимодействие обоих — как критиков, равно принадлежащих передовому направлению русского искусства второй половины XIX века. Их письма и статьи вместе с дополнительно введенными материалами предстают не как простая сумма того, что каждым из них внесено в художественный процесс, а как фактор, многократно усиливавший действенность художественной критики.

И надо признать, что Стасов понимал это лучше, чем кто-либо другой. Вот почему он тотчас после смерти Крамского употребил всю свою неумную энергию для собирания писем покойного и, преодолевая свою неприязнь — личную и социальную — к Суворину, пошел на соглашение с ним ради быстреего издания писем. Вот почему также он в течение одного года опубликовал четыре статьи о Крамском¹⁰⁷, хотя ему, как он сам вспоминал позднее, говорили, что не надо с этим торопиться, что-де должно предоставить времени проверить ценность эпистолярного наследия художника. Но Стасов был твердо убежден в его непреходящем значении и не соглашался ждать, пока время само оценит письма Крамского по достоинству.

Что Стасов был прав, время подтвердило очень скоро после смерти художника, когда искусство и критика пошли новыми путями, а книга писем Крамского осталась ценнейшим памятником, освещающим как бы изнутри всю минувшую эпоху, эпоху критического реализма.

Смерть Крамского, издание его писем, публикация статей Стасова о них представляются теперь в исторической перспективе неким рубежом в истории русской художественной культуры, в особенности же в истории русской художественной критики.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

1 Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX — начала XX века. Хрестоматия. Под. ред. В. В. Ван-слова. М., 1977.

Кауфман Р. С. Русская и советская художественная критика. С середины XIX в. до 1941 г. М., 1978.

Беспалова Н. И., Берецагина А. Г. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века. Очерки. М., 1979. В ряду изданий, знакомящих современного читателя с художественной критикой прошлого, следует назвать также сборник «Русские писатели об изобразительном искусстве» (Л., 1976).

2 В учебное пособие, изданное Московским университетом, автор настоящей книги включил краткую характеристику нескольких журналов. То была лишь проба, предварительный эскиз решения указанной задачи.

3 Училище правоведения сорок лет тому назад. — В кн.: Стасов В. В. Собр. соч., т. 3. Спб., 1894.

4 *Бенуа Александр.* История русской живописи в XIX веке. Спб., 1902, с. 148.

5 *Бенуа Александр.* Мои воспоминания. Кн. 4. М., 1980, с. 86—87.

6 О журнальной графике и

книжной иллюстрации 40-х годов как об истоке нового русского искусства Стасов писал в статье «После всемирной выставки 1862 г.» (*Стасов В. В.* Избр. соч. в 2-х т. 1. М., 1937, с. 75—76).

7 *Лебедев А. К., Солодовников А. В.* Владимир Васильевич Стасов. Жизнь и творчество. М., 1976, с. 321.

8 *Кауфман Р. С.* Указ. соч., с. 73.

9 *Бенуа Александр.* История русской живописи в XIX веке, с. 173. Из поздних воспоминаний того же автора стало известно, что мирискусники и сам он вовсе не отвергали живописца Крамского так непримиримо, как это выражено в его книге 1902 года, полемически заостренной против передвижников (*Бенуа Александр.* Мои воспоминания, кн. 1—3, с. 687, кн. 4—5, с. 189, 565—566).

«ПРОГУЛКА В АКАДЕМИЮ ХУДОЖЕСТВ»

1 *Белинский В. Г.* Собр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1948, с. 322, 323.

2 «Отечественные записки», 1847, т. 51, № 2, отд. II, с. 166.

3 Первое издание книги А. М. Эфроса «Рисунки поэта» вышло в 1930 году (ГИХЛ), второе, расширенное — в 1933 году («Academia»).

4 *Эфрос А.* Рисунки поэта, изд. 2-е, с. 94.

- 5 *Батюшков К. Н.* Соч. М.—Л., 1934, с. 593—594.
- 6 Она была напечатана в трех декабрьских номерах (№ 49, 50, 51) журнала «Сын отечества» за 1814 год.
- 7 *Батюшков К. Н.* Указ. соч., с. 321.
- 8 Там же, с. 323.
- 9 *Щедрин Сильвестр.* Письма из Италии. М.—Л., 1933, с. 90.
- 10 *Батюшков К. Н.* Указ. соч., с. 330.
- 11 Там же, с. 329.
- 12 Там же, с. 331—332.
- 13 Там же.
- 14 Там же, с. 420.
- 15 Там же, с. 334—335.
- 16 Там же, с. 335.
- 17 Там же, с. 338—339.
- 18 Цит. по кн.: *Турчин В.* Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. М., 1981, с. 60—67.
- 19 «Сын отечества», 1820, № 64, с. 310.
- 20 Там же, № 65, с. 157.
- 21 Там же, с. 172.
- 22 Журнал издавался, на средства, отпущенные Александром I. В 1823 году вышло шесть книжек, в 1825-м — три.
- 23 «Журнал изящных искусств», 1823, кн. 1, с. 3.
- 24 Там же, 1825, кн. 2, с. 60.
- 25 Там же, 1823, кн. 1, с. 75 («Разбор караваджевой картины «Мучения св. апостола Петра»). Картина эта, долго считавшаяся произведением Караваджо, теперь приписывается Л. Спаде (см. Каталог живописи Государственного Эрмитажа, т. 1. Л., 1976, с. 27, ил. 37).
- 26 *И. М.* Письмо к редактору «Московского вестника». — «Московский вестник», 1828, ч. 7, с. 123—134.
- 27 Там же, с. 124—125.
- 28 Там же.
- 29 Там же, с. 126.
- 30 Там же, с. 127.
- 31 Там же, с. 129.
- 32 Там же, с. 131.
- 33 Там же, с. 132—133.
- 34 *Турчин В.* Указ. соч., с. 63.
- 35 «Московский вестник», 1828, ч. 7, с. 129—130.
- 36 Выписки из писем И. С. Мальцова к С. А. Соболевскому). С предисловием и примечаниями Н. П. Барсукова. Спб., 1904.
- Впервые на этот источник указала Т. В. Алексеева в 8-м томе «Истории русского искусства», разъяснив, что И. С. Мальцов, позднее подвизавшийся на дипломатической службе, принадлежал в молодости вместе с С. А. Соболевским, В. Ф. Одоевским, бр. Киреевскими и другими к тем самым «архивным юношам», которых упоминает Пушкин в седьмой главе «Евгения Онегина».
- 37 Выписки из писем И. С. Мальцова к С. А. Соболевскому, с. 4.

**«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ГАЗЕТА»
1836—1841
ГОДОВ**

- 1 «Художественная газета», 1836, № 1, с. 8.
- 2 *Бурсов Б. И.* Критика как литература. М., 1976, с. 145.
- 3 Номер газеты объемом в один печатный лист выпускался сброшюрованным в восьмую долю листа; с 1838 года — с приложением гравированных иллюстраций; в 1841 году объем газеты был увеличен, формат также.

- 4 *Собко Н. П.* Что представляли собой русские художественные журналы 1807—1897 гг. — «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 1—2.
- 5 История европейского искусствознания. Первая половина XIX века. М., 1965, с. 208—210.
- 6 Получить разрешение на издание газеты или журнала было в то время не просто и не легко. Тут на помощь Кукольнику пришло Общество поощрения художников. Из отчета ОПХ, опубликованного в № 14 «Художественной газеты» за 1841 год, видно, что Общество было заинтересовано в подобном издании, поскольку оно могло быть полезно художникам и должно было «способствовать распространению любви к искусствам».
- 7 *Струговщиков А. Н.* Михаил Иванович Глинка. — «Русская старина». 1874, апрель, с. 702—704.
- 8 Там же.
- 9 Там же.
- 10 *Белинский В. Г.* Собр. соч. в 3-х т., т. 2, с. 183.
- 11 «Художественная газета», 1837, № 1, с. 7.
- 12 *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952, с. 156.
- 13 «Художественная газета» уже не выходила, статья Кукольника напечатана в «Библиотеке для чтения» (1843, т. 16, отд. III, с. 45—82).
- 14 «Художественная газета», 1838, № 3, с. 106—107.
- 15 Полное название статьи: «Отрывки из путевых записок по Италии и Германии и замечания о последней выставке Спб. Академии художеств» («Литературные прибавления к «Русскому инвалиду» на 1837 год, № 7, с. 65—67, № 8, с. 73—75).
- 16 Там же, с. 73.
- 17 Там же, с. 75.
- 18 Там же.
- 19 «Баян», 1888, № 10—13.
- 20 Там же, № 12, с. 106.
- 21 Там же, № 13, с. 114.
- 22 *Струговщиков А. Н.* Михаил Иванович Глинка. — «Русская старина», 1874, апрель, с. 703.
- 23 Не только хроникальные заметки, но и многие статьи печатались в газете безымянно.
- 24 «Художественная газета», 1840, № 4, с. 4.
- 25 Там же, № 1, с. 20.
- 26 Там же.
- 27 Небезынтересно потому, что спустя двадцать лет ту же мысль пришлось отстаивать В. В. Стасову в полемике с Ф. А. Бруни.
- 28 «Художественная газета», 1840, № 4, с. 5.
- 29 Письмо подписано: Гр. Л. Т.
- 30 «Художественная газета», 1841, № 10, с. 6.
- 31 Там же.
- 32 Там же, № 14, с. 5.
- 33 Там же, № 26, с. 5—6. Сообщение содержит краткий отчет о деятельности газеты и перечень статей и заметок А. Н. Струговщикова, напечатанных в ней.

В СОРОКОВЫЕ ГОДЫ

- 1 Выставка русских художественных произведений в Санкт-Петербурге и Риме. — «Библиотека для чтения», 1839, т. 37, № 11, отд. III. Статья первая. Живопись, с. 25—56.
- 2 *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 4. М., 1954, с. 9—10.
- 3 *Тургенев И. С.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1968, с. 345.
- 4 *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 6. М., 1955, с. 90.
- 5 *Шевырев С. П.* Русские худож-

- ники в Риме. — «Москвитянин», 1841, № 11, с. 134—161.
- 6 *Кукольник Н. В.* Современные художества в России. — «Библиотека для чтения», 1843, т. 56, отд. III, с. 48.
- 7 *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 10, М., 1956, с. 311.
- 8 Там же, с. 310.
- 9 *Боткин В. П.* Выставка императорской Санкт-Петербургской Академии художеств в 1842 году. — «Отечественные записки», 1842, т. 25, № 11.
- 10 *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 6, с. 90.
- 11 Там же, с. 91.
- 12 *Тургенев И. С.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 6, с. 334.
- 13 Литературное наследство. т. 57. М., 1951, с. 329—330.
- 14 *Чаушанский Д. Н.* Белинский и русская реалистическая иллюстрация 1840-х годов. — В кн.: Литературное наследство, т. 57, с. 327—356.
- 15 *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 9. М., 1955, с. 7—8.
- 16 *Тургенев И. С.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 6, с. 345.
- 17 Выставка императорской Санкт-Петербургской Академии художеств в 1846 году. — «Отечественные записки», 1846, т. 46, № 5, с. 58.
- 18 Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души». Рисовал А. Агин. Гравировал на дереве Е. Бернадский. Изд. Е. Бернадского, Спб., 1846.
- 19 Сошлемся в первую очередь на монографию Г. Стернина об Агине, где эти иллюстрации все-сторонне проанализированы (*Стернин Г. Ю.* Александр Алексеевич Агин. М., 1955).
- 20 *Стернин Г. Ю.* Указ, соч., с. 77.
- 21 Эти иллюстрации нам известны только в его гравюрах; агинские рисунки, с которых гравировал Бернадский, до нас не дошли.
- 22 *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем, т. 1. М.—Л., 1960, с. 306—307.
- 23 *Майков В. Н.* Соч., т. 1. Киев, 1901, с. 164—165.
- 24 Там же.
- 25 Там же, с. 167.
- 26 *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. М., 1950, с. 106.
- 27 *Майков А. Н.* Избр. произв. Л., 1977, с. 15.
- 28 Выставка картин Айвазовского в 1847 году. — «Отечественные записки», 1847, т. 51, № 2, с. 166—176.
- 29 Там же, с. 166—167.
- 30 Там же, с. 167.
- 31 Там же.
- 32 Там же, с. 171.
- 33 Там же, с. 172.
- 34 Там же, с. 173.
- 35 Там же, с. 174.
- 36 Там же, с. 175.
- 37 Годичная выставка в имп. Академии художеств. — «Современник», 1847, № 11—12, отд. II, с. 57—80. Статья идет без подписи. Авторство А. Н. Майкова установлено в справочнике В. Богграда «Журнал «Современник», 1847—1866. Указатель содержания» (М.—Л., 1959).
- 38 Годичная выставка в имп. Академии художеств, с. 64.
- 39 Там же, с. 72.
- 40 Там же, с. 75.
- 41 Там же, с. 64—65.
- 42 *А. М.* Выставка имп. Академии художеств. — «Современник», 1857, № 5, отд. II, с. 78—79.
- Насколько справедлив был майковский приговор, можно понять, сличая его с более поздним суждени-

ем И. Н. Крамского о том же Каламе, естественно более точным, художнически профессиональным. Речь идет на этот раз о пейзаже русского последователя Калама — А. И. Мещерского. «В нем, — пишет Крамской, — взяты только одни основные массы, тоны и их пропорции с изумительной математической точностью. Было время, когда этого не знали, и это было великим открытием Калама, и нужно было быть великим талантом, чтобы извлечь из природы эти законы, которые обыкновенный глаз, смотревший тысячи лет, не замечал. Но теперь нужно быть лишенным вовсе живого непосредственного чутья природы и таланта, чтобы сидеть перед натурой и не видеть, что законы эти никогда, собственно, и не выступали голыми, как у Калама, а всегда замаскированы и в глаза не бросаются». (Крамской И. Н. Письма, статьи в 2-х томах, т. 2. М., 1966, с. 175).

43 Годи́чная выставка в имп. Академии художеств, с. 79—80.

44 *Майков Аполлон*. Годи́чная выставка имп. Академии художеств. — «Отечественные записки», 1853, т. 91, № 11, с. 34—35.

45 *Майков А.* Большая выставка в имп. Академии художеств. Октябрь 1852 г. — «Современник», 1852, № 11, отд. II, с. 78.

46 Там же. с. 79.

47 Там же.

48 В момент, когда писалась эта рецензия на академическую выставку 1852 года, П. А. Федотов был еще жив, но уже безнадежно болен.

49 Впрочем, обе статьи шли без подписи. обстоятельный обзор выставки в «Современнике» не только читатели, но долго еще и биографы Федотова приписывали

А. Майкову. Только много позднее стало известно, что автором его был В. П. Гаевский.

50 Выставка в имп. Академии художеств. Октябрь 1849 г. — «Современник», 1849, т. 18, № 11, отд. II, с. 80.

51 Там же, с. 81—82.

52 Там же.

53 Выставка имп. Академии художеств в 1849 г. — «Отечественные записки», 1849, т. 67, № 11, с. 22.

54 *А. М.* Выставка имп. Академии художеств. — «Современник», 1857, № 5, отд. II, с. 77—78.

55 Выставка в имп. Академии художеств. Октябрь 1849 г., с. 80.

56 *П. Л.* Эстетическое кое-что по поводу картин и эскизов г. Федотова. — «Москвитянин», 1850, № 10, с. 21—32. Под инициалами П. Л. выступил П. М. Леонтьев, профессор Московского университета, друг и единомышленник Каткова, с 1865 года соиздатель «Московских ведомостей», участник гимназической реформы 1871 года. Леонтьев видел спасение от «язвы материализма» в изучении молодежью древних классических языков.

57 *Стасов В. В.* Тормозы нового русского искусства. — Стасов В. В. Избр. соч. в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1937, с. 328—330.

58 *П. Л.* Эстетическое кое-что по поводу картин и эскизов г. Федотова, с. 21.

РАННИЙ СТАСОВ

1 *Стасов В. В.* Письма к родным. т. 1, ч. 1. М., 1953, с. 94.

2 Там же, с. 143.

3 Там же, с. 118.

4 Из письма к В. П. Энгельгардту. Цит. по кн.: *Ливанова Т. Н.*

- В. В. Стасов и русская классическая опера. М., 1957, с. 149.
- 5 Аббат Сантини и его музыкальные коллекции в Риме. — Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 1. М., 1974, с. 49—64.
- 6 *Стасов В. В.* Собр. соч., т. 1, отд. 2. Спб., 1894, стб. 1—16.
- 7 «Библиотека для чтения», 1843, т. 56, отд. III, с. 47.
- 8 *Стасов В. В.* Собр. соч. 1894, т. 1, отд. 2, стб. 42.
- 9 *Стасов В. В.* Письма к родным, т. 1, ч. 1, с. 183.
- 10 *Стасов В. В.* Собр. соч. 1894, т. 1, ч. 2, стб. 35.
- 11 *Стасов В. В.* Статьи о музыке. Вып. 1, с. 280.
- 12 Там же, с. 231—232.
- 13 *Стасов В. В.* Собр. соч. 1894, т. 3, стб. 1652.
- 14 Там же.
- 15 Там же, стб. 1680.
- 16 *Стасов В. В.* Письма к родным, т. 1, ч. 1, с. 254.
- 17 *Стасов В. В.* Избр. соч. в 2-х т., т. 1. М.—Л., 1937, с. 679—699.
- 18 *Стасов В. В.* Письма к родным, т. 1, ч. 1, с. 198.
- 19 *Ливанова Т. Н., Протопопов В. В.* Оперная критика в России, т. 1, вып. 1. М., 1966, с. 190.
- 20 Принципиально важная в этом отношении статья Мельгунова не была в свое время напечатана «Художественной газетой», куда была направлена автором. Рукопись осталась в архиве Струговщикова, передавшего ее позднее Стасову. Большие выдержки из нее включены последним в монографию о Глинке.
- 21 *Стасов В. В.* Избр. соч. в 2-х т., т. 2, с. 65.
- 22 Там же, с. 59.
- 23 Там же, с. 60.
- 24 Они были опубликованы в «Русском вестнике»; одна — в № 23 за 1859 год, другая — в № 3 за 1860 год.
- 25 *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1960, с. 416.
- 26 *Ковалевский П. М.* О художествах и художниках в России. — «Современник», 1860, № 10, с. 369.
- 27 *Тургенев И. С.* Собр. соч. в 6-ти т., т. 6, с. 380—391.
- 28 Так сам Стасов определил свой критический метод, говоря о нападках на его монографию о Глинке (Письмо Д. В. Стасову от 12 января 1858 г. — Письма к родным, т. 1, ч. 1, с. 274).
- 29 *Стасов В. В.* О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве. — Избр. соч. в 2-х т., т. 1, с. 700.
- 30 Там же, с. 766.
- 31 Там же, с. 711.
- 32 Там же, с. 712.
- 33 Там же, с. 743.
- 34 Там же, с. 805.
- 35 Там же, с. 750.
- 36 Там же.
- 37 Там же, с. 746.
- 38 *Бенуа Александр.* История русской живописи в XIX веке, с. 70.
- 39 *Грабарь Игорь.* История русского искусства, т. 1. М., 1909, с. 74.
- 40 *Стасов В. В.* Избр. соч. в 2-х т., т. 1, с. 758—761.
- 41 Там же, с. 762.
- 42 Наиболее серьезной работой, наново осветившей его творческий путь, явилась тогда монография О. А. Лясковской «Карл Брюллов» (Л.—М., 1940).
- 43 *Гольдштейн С. Н.* Комментарии к избранным сочинениям В. В. Стасова. М., 1938, с. 171—177.
- 44 *Стасов В. В.* Избр. соч. в 3-х т., т. 1. М., 1952, комментарии, с. 679.
- 45 Глава эта давно известна читателям, она была опубликована в прижизненном издании сочинений автора и вторично воспроиз-

ведена в издании 1937 года. Так что непонятно, почему именно ей отдано предпочтение.

46 *Лебедев А. К., Солодовников А. В.* Владимир Васильевич Стасов. Жизнь и творчество, с. 320.

47 *Беспалова Н. И., Верещагина А. Г.* Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века. Очерки, с. 150.

48 См.: *Гольдштейн С. Н.* Комментарии к избранным сочинениям В. В. Стасова, с. 172.

49 См.: Там же, с. 171—172.

50 *Стасов В. В.* Собр. соч., 1894, т. 2, отд. 4, стб. 60.

51 Там же, т. 1, отд. 1, стб. 309—388.

52 Там же, стб. 327—328.

53 Там же, стб. 328.

54 Там же.

55 Там же, стб. 345.

56 Там же, т. 2, отд. 4, стб. 103.

57 Там же, стб. 112.

58 Там же.

59 Там же.

60 Там же, т. 1, отд. 1, стб. 329—332.

61 Там же, т. 2, отд. 4, стб. 70.

62 Там же, стб. 71.

63 См.: *Гольдштейн С. Н.* Комментарии к избранным сочинениям В. В. Стасова, с. 171.

В. В. СТАСОВ
И И. Н. КРАМСКОЙ

1 В 1886 году отмечалось сорокалетие деятельности В. В. Стасова.

2 Отсчет здесь ведется от полемике Стасова с М. Микешиним по поводу проекта памятника тысячелетия России (1859—1860), где впервые выразилось то направление критической мысли, которого он затем неизменно придерживался

в своих высказываниях, и от писем Крамского периода его первой поездки за границу (в 1859 г.), где так же впервые были отражены его воззрения на современное искусство и на художественное наследие прошлого, развитые в позднейших его письмах.

3 *Стасов В. В.* Собр. соч. 1894, т. 1, отд. 2, стб. 48, 171.

4 Там же, стб. 48.

5 *Стасов В. В.* Избр. соч. в 2-х т., т. 1, с. 803.

6 Там же, с. 70.

6а Цит. по кн.: Очерки по истории русской журналистики и критики, т. 2. Вторая половина XIX века. Л., 1965, с. 295.

7 *Крамской И. Н.* Письма, статьи в 2-х томах, т. 2, с. 267.

8 Многозначительный в этом смысле отзыв о картине Ге дал М. Е. Салтыков-Щедрин: «Художник осязательно доказывает голпе, что мир, им изображаемый, может быть, при известных условиях, ее собственным миром, что смысл подвига самого высокого заключается в его преемственности и повторяемости...» (М. Е. Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве. М., 1953, с. 544).

9 *Н. Г.* (Н. П. Грот). Картина г. Ге. — «Современная летопись», 1863, № 41, ноябрь.

10 *Стасов В. В.* Избр. соч. в 2-х т., т. 1, с. 99—100.

11 Там же, с. 100—101.

12 Там же, с. 198—201.

13 *Крамской И. Н.* Письма, статьи в 2-х томах, т. 1, с. 103.

14 Там же, с. 81.

15 *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 10, с. 309.

16 *Крамской И. Н.* Письма, статьи в 2-х томах, т. 2, с. 271—273.

17 Там же, с. 273—281.

- 18 «К школе рисования» (1866); «Записка по поводу пересмотра устава Академии художеств» (1867); С.-Петербургская Академия художеств в 1867 году» (1867). См.: *Крамской И. Н.* Письма, статьи в 2-х томах, т. 2. с. 275—298.
- 19 Там же, т. 1, с. 225.
- 20 Там же, т. 2, с. 139.
- 21 Там же, с. 163.
- 22 Там же, т. 1, с. 157—158.
- 23 Там же, с. 108.
- 24 Там же, с. 163.
- 25 Там же, с. 164.
- 26 Там же, с. 146.
- 27 Там же, с. 120—121.
- 28 См. очерк «В сороковые годы», с. 67.
- 29 «С.-Петербургские ведомости». 1873, 15 октября, № 284.
- 30 *Стасов В. В.* Избр. соч. в 2-х т., т. 2, с. 143.
- 31 Там же, с. 113.
- 32 *Крамской И. Н.* Письма, статьи в 2-х томах, т. 1, с. 236.
- 33 Там же.
- 34 *Стасов В. В.* Собр. соч. 1894, т. 1, отд. 2, стб. 502.
- 35 *Крамской И. Н.* Письма, статьи в 2-х томах, т. 1, с. 244—245.
- 36 В. В. Стасов. Письмо Крамскому от 16 марта 1874 года, — Секция рукописей Русского музея, ф. 15, л. 8.
- 37 *Крамской И. Н.* Письма, статьи в 2-х томах, т. 1, с. 247.
- 38 В. В. Стасов. Письмо Крамскому от 25 марта 1874 года. — Секция рукописей Русского музея, ф. 15, л. 11.
- 39 *Крамской И. Н.* Письма, статьи в 2-х томах, т. 1, с. 240—241.
- 40 Там же.
- 41 Там же, с. 233.
- 42 Там же, с. 234.
- 43 *Репин И. Е. и Стасов В. В.* Переписка, т. 1. М.—Л., 1948, с. 138.
- 44 Там же, с. 140—141.
- 45 В. Г. Перов не одобрял приобретение П. М. Третьяковым «Туркестанской коллекции» картин и этюдов В. В. Верещагина и относился к ее автору критически (см. об этом в кн.: *Крамской И. Н.* Письма, статьи в 2-х томах, т. 1, с. 565).
- 46 Там же, с. 389.
- 47 Там же, с. 192.
- 48 Там же, с. 225.
- 49 Там же, с. 203—204.
- 50 Там же, с. 233.
- 51 Там же, с. 311—312.
- 52 Там же, с. 387.
- 53 См.: *Лясковская О. А.* Илья Ефимович Репин. М., 1962, с. 66—70; *Сарабьянов Д. В.* И. Е. Репин. — В кн.: История русского искусства, т. 9. М., 1965, с. 467—468.
- 54 В. В. Стасов. Письмо Крамскому от 7 ноября 1876 года. — Секция рукописей Русского музея, ф. 15, л. 32.
- 55 *Крамской И. Н.* Статьи, письма в 2-х томах, т. 1, с. 387.
- 56 Там же, с. 312.
- 57 Переписка И. Н. Крамского, т. 2. М., 1954, с. 345.
- 58 *Крамской И. Н.* Статьи, письма в 2-х томах, т. 1, с. 314—315.
- 59 Там же.
- 60 С конца апреля и весь май 1876 года Крамский находился в Италии, с начала июня того же года до января 1877 года — в Париже. Целью поездки были сбор материала и работа над картиной «Хохот» («Радуйся, царю иудейский!»).
- 61 В. В. Стасов. Письмо Крамскому от 3 июля 1876 года. — Секция рукописей Русского музея, ф. 15, л. 27.
- 62 *Крамской И. Н.* Статьи, письма в 2-х томах, т. 1, с. 344.
- 63 Там же, с. 345.

- 64 Там же.
- 65 Там же, с. 348—349.
- 66 Там же, с. 359—360.
- 67 Там же, с. 360.
- 68 Там же, с. 356.
- 69 Там же, с. 346.
- 70 В. В. Стасов. Письмо Крамскому от 3 июня 1876 года. — Секция рукописей Русского музея, ф. 15, л. 28.
- 71 *Крамской И. Н.* Статьи, письма в 2-х томах, т. 1, с. 351.
- 72 Там же, с. 353.
- 73 Там же, т. 2, с. 304—343.
- 74 Там же, с. 339.
- 75 В. В. Стасов. Записка Крамскому от 13 декабря 1877 года. — Секция рукописей Русского музея, ф. 15, л. 36.
- 76 «Мир искусства», 1899. № 1—2, с. 58.
- 77 *Крамской И. Н.* Статьи, письма в 2-х томах, т. 2, с. 381—382.
- 78 В. В. Стасов. Письмо Крамскому от 10 апреля 1884 года. — Секция рукописей Русского музея, ф. 15, л. 72—73.
- 79 *Крамской И. Н.* Статьи, письма в 2-х томах, т. 1, с. 326.
- 80 Там же, с. 466.
- 81 *Стасов В. В.* Избр. соч. в 2-х т., т. 1, с. 314.
- 82 Там же, с. 317—318.
- 83 В. В. Стасов. Письмо Крамскому от 29 сентября 1878 года. — Секция рукописей Русского музея, ф. 15, л. 45.
- 84 «На него нападали со всех сторон, его чуть не ежедневно (в иные зимние месяцы) ругали и поносили печатно, травили намеренно, вызывая на крайности, и он действовал в литературе под гнетом смешных прозвищ, карикатурных подражаний, пересмешек и самодовольного балагурства на свой счет» (*Жондаков Н. П.* В. В. Стасов (некролог). — «Журнал министерства народного просвещения», 1907, № 1, отд. 4, с. 72).
- 85 *Крамской И. Н.* Письма, статьи в 2-х томах, т. 1, с. 382.
- 86 В. В. Стасов. Письмо Крамскому от 25 января 1886 года. — Секция рукописей Русского музея, ф. 15, л. 78—79.
- 87 *Крамской И. Н.* Статьи, письма в 2-х томах, т. 2, с. 229.
- 88 В. В. Стасов. Письмо Крамскому от 30 января 1886 года. — Секция рукописей Русского музея, ф. 15, л. 80—81.
- 89 *Крамской И. Н.* Статьи, письма в 2-х томах, т. 2, с. 229—230.
- 90 Там же, с. 138—139.
- 91 Там же, с. 248.
- 92 Там же.
- 93 *Репин И. Е. и Стасов В. В.* Переписка, т. 2, с. 95.
- 94 *Крамской И. Н.* Статьи, письма в 2-х томах, т. 2, с. 255.
- 95 Там же, с. 247.
- 96 Там же, с. 256—257.
- 97 *Стасов В. В.* Иван Николаевич Крамской. — В кн.: Стасов В. В. Статьи и заметки, не вошедшие в собрания сочинений, т. 2. М., 1954, с. 55.
- 98 *Крамской И. Н.* Статьи, письма в 2-х томах, т. 2, с. 125.
- 99 Там же, с. 167.
- 100 Там же, с. 172.
- 101 Там же, с. 177.
- 102 Там же, с. 204.
- 103 Там же, с. 206.
- 104 См. примечание 1 к письму Крамского от 16 февраля 1885 года. — В кн.: Крамской И. Н. Статьи, письма в 2-х томах, т. 2, с. 444.
- 105 Там же, с. 447.
- 106 Там же, с. 189.
- 107 Статьи В. В. Стасова о И. Н. Крамском: Иван Николаевич Крамской. Некролог-воспоминание. — «Исторический вестник», 1887, № 5; Иван Николаевич

Крамской по письмам его и статьям. — «Вестник Европы», 1887, № 11; Крамской и русские художники. — «Северный вестник», 1888, № 5; предисловие к книге

«Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. 1837—1887». Спб., 1888.

Кауфман Р. С.

К 30 Очерки истории русской художественной критики XIX века. — М.: Искусство, 1985. — 166 с.

В книге предпринята попытка рассмотреть историю русской художественной критики XIX века как специальную область искусствознания. В данный выпуск включены пять очерков: о первом обзоре выставки картин, напечатанном в 1814 г. К. Н. Батюшковым; о «Художественной газете» Н. В. Кукольника и А. Н. Струговщикова, выходявшей с 1836 по 1841 г.; о прогрессивном направлении в художественной критике 1840-х гг.; об эволюции воззрений В. В. Стасова на искусство, начиная с его первых выступлений в печати в 1847 г. и до 1860-х гг., когда он утвердился на позициях реальной критики; о взаимодействии В. В. Стасова и И. Н. Крамского в критике 1870—1880-х гг.

К $\frac{4903010000-096}{025(01)-85}$ 59-85

ББК 85
7С

Рафаил Самойлович Кауфман
**ОЧЕРКИ ИСТОРИИ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КРИТИКИ XIX ВЕКА**

Редактор Т. В. Моисеева
Художник В. А. Корольков
Художественный редактор А. Б. Коноплев
Технический редактор Е. Н. Сапожникова
Корректоры Ю. А. Евстратова и Т. И. Иванова

И. Б. № 2174

Сдано в набор 09.04.84. Подп. к печати 03.12.84. А 09884. Формат издания 84×108/32. Бумага тип. № 1. Гарнитура «Баскервиль». Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,82. Усл. кр.-отт. 9,82. Уч.-изд. л. 10,479. Изд. № 20650. Тираж 13 000 экз. Заказ 244. Цена 80 коп. Издательство «Искусство». 103009 Москва, Собиновский пер., 3.

Отпечатано с пленок Ярославского полиграфкомбината в Тульской типографии Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109

30

80 коп.



МОСКВА
«ИСКУССТВО»