

ТОРМОЗЫ НОВОГО РУССКОГО ИСКУССТВА¹

[569]

I

У нас в России есть теперь уже немало людей, в самом деле любящих искусство. И на выставках, и в опере, и в концертах они действительно проводят одни из счастливейших часов своей жизни, искренно радуются на то, что в живописи, скульптуре или музыке хорошо и талантливо, не пропускают никакого случая узнать что-то новое, прекрасное по этой части, на придачу ко всему прекрасному и талантливому, что дано прежними веками, и при этом глубоко радуются, когда видят, что талантливое новое выпало на долю нашего отечества и создано руками наших собственных художников. Эти люди страстными глазами следят за успехом русского художества и считают всякий новый шаг его вперед — истинным торжеством и праздником для себя. Они ведут у себя в голове счет нашим художникам, помнят все, что ими создано самого хорошего и замечательного, и радостно приветствуют появление всякого нового русского таланта, всякого нового русского истинно даровитого художественного создания. Да, по счастью, таких людей у нас теперь уже немало, и их мнения много раз высказывались даже в печати, не только в Петербурге и Москве, но и в разных далеких концах России, в русской провинции. Замечательно, что именно в провинциальной печати у нас до сих пор всего более выражено было сочувствия новому нашему искусству. К этому факту я еще ворочусь ниже.

Но симпатизируют новому искусству далеко не все. Напротив, большинство публики состоит у нас из людей, которым очень мало дела до того, что хорошо и талантливо, и которые любят в искусстве специально лишь то, что и не хорошо, и не талантливо. Им более всего нужно то, что в искусстве плохо и плоско, что в нем фальшиво, гнило и негодно. Талантливость не доходит до их зрения и слуха, истинность и глубина содержания не имеют для них никакого значения, и весь свой век они пробавляются жалкими

¹ В.В. Стасов, *Избранные сочинения в трех томах*, т.2 (Москва: Искусство, 1952), стр. 568-636 (главы о музыке пропускаются). Впервые «Вестник Европы», 1885, февраль, март, апрель, май.

побрякушками, на которые глядеть досадно. Между художниками для их сердец милы только те, что посредственны или бездарны; между художественными созданиями наполняют их сердца и волнуют душу лишь те, в которых вместо красоты присутствует смазливость, вместо правды — условность или даже полная нелепость, вместо чувства — риторика, вместо вкуса — пошлость. Это люди того самого сорта, про которых Гоголь восклицал: „Пооди ты, ладь с человеком! Пропустит мимо создание

[570]

поэта, ясное как день, а бросится именно на то, где какой-нибудь удалец напутает, наплетет, изломает, выворотит природу, и ему оно понравится, и он станет кричать: „Вот оно, вот настоящее знание тайн сердца!” О, какой знаток был Гоголь природы человеческой вообще и природы русской в особенности! Полстолетия тому назад были сказаны эти чудесные слова, и с тех пор дело ни на единую черточку не переменялось. Все осталось попрежнему, и, может быть, фальшь вкусов разрослась даже сильнее и шире прежнего.

Вот в таких-то людях и сидит помеха всякому правдивому и талантливому искусству, в том числе и новому русскому. Они глубоко ненавидят все то, что в художниках и в искусстве не приходится по их изменным вкусам и злосчастным понятиям; они злые гонители всего самого высокого, правдивого и талантливого; они бы с восторгом стерли все это с лица земли. А когда нельзя вовсе стереть, то хоть бы задержать и затормозить так долго, как только удастся. И из этих людей состоит у нас громадное большинство; каковы же поэтому те помехи, которые вечно лежат поперек дороги искусству, рвущемуся к свету и правде! Новое русское искусство, здоровое, свежее, дышащее светлым юношеским порывом вперед, осуждено на каждом шагу чувствовать толчки в бок, ухабы и подножки со всех сторон. Его слабость, его падение были бы, кажется, торжеством многих тысяч людей. Целые толпы из среды публики били бы тогда в ладоши и ликовали бы беспредельно. То-то был бы праздник! И это не миф, не выдумка, не фантастическое предположение. Этому было даже несколько примеров; я их приведу ниже. Только ненавистники нового русского искусства немного ошибались всякий раз в своих надеждах: не взирая на все невзгоды, новые русские художники никогда не падали духом и бодро продолжали свое дело.

Ничто новое, выступающее на замену старого — негодного, или на продолжение старого — хорошего, никогда не водворялось без упорного сопротивления и без отчаянной борьбы. Охрана прежнего, все равно и худого и хорошего, — эта одна из самых коренных потребностей людских, особенно у тех между ними, которые близоруки и ограничены, а таких — всегда и везде большинство. Нигде ничто новое, если оно правдиво и глубоко, не бывает сразу принято мирно и дружелюбно. Его никогда не допускают безропотно. Оно с боя должно добыть себе место и завоевать себе право. Поэтому и в искусстве новые художники и новые стремления всегда должны были терпеть суровую неприязнь и жестокое сопротивление, прежде чем добиться настоящего своего торжества. Но нигде неприязнь и сопротивление новому искусству не получали такого лютого, мучительного, преследовательного и инквизиционного характера, как у нас.

В 1874 году Пероз писал мне: „Мое мнение таково, что искусство— совершенно лишнее украшение для матушки-России, а может, еще и не пришло то время, когда мода искусства выразится сильнее, а потому и любовь к нему будет заметнее”.

И раньше Перова, лет за десять-пятнадцать, и после Перова, спустя лет десять, все лучшие художники, что только у нас бывали, вынуждены были много раз, вслух или про себя, повторять этот тяжкий стон боли и безнадежности.

[571]

В последние два года своего пребывания в России (1854—1856) Глинка часто повторял немногим близким людям, еще интересовавшимся его созданиями: „Поймут меня тогда уже, когда меня не будет в живых, а „Руслана” — лет через сто!” Ведь в то время никто еще не хотел знать „Руслана”, все презрительно, свысока глядели на него или же и вовсе забывали его. Другую оперу Глинки, „Жизнь за царя”, итальянцы вытеснили с Большого театра на Александринский (как нечто совершенно маловажное). Притом же, замечено в одних современных заметках, „опера эта давалась с полным пренебрежением во всех отношениях, и когда давалась? или в табельные дни — не по музыке, а по имени оперы, или когда почему-нибудь нельзя было давать других опер”. „После всего, что мой брат переиспытал, перестрадал и перечувствовал в

последние два года пребывания своего в России (говорит, в этих своих воспоминаниях о Глинке сестра его, Л. И. Шестакова), я бы и не решилась просить его снова приехать на зиму в Россию... Уезжая, в 1856 году, в последний раз за границу, Глинка, на заставе, у Петербурга, вышел из кареты, простился с провожавшими его, потом плюнул и сказал: „Когда бы мне никогда более этой гадкой страны не видать!” И это восклицал Глинка, который был человек такой мягкий и кроткий, который всю жизнь так страстно, так беспредельно любил Россию!

Да, но родина — это одно, а живые ее представители — это нечто совсем другое. Родина была нема и безгласна, но живые ее представители — о, как они были и не немые, и не безгласны! Они с презрением объявляли, что „Жизнь за царя” — это мужицкая музыка (*musique de cochers*, „Руслан” же — опера скучная, а главное, совершенно неудачная (*opéra manqué*). Конечно, „Лучин”, „Сомнамбулы”, „Пуритане” и „Нормы” никому не казались в это же время ни мужицкими, ни скучными, ни неудачными, а наполняли все русские сердца страстным восхищением. Понятно, что после того „Руслана” можно было не давать на нашей сцене целых четырнадцать лет, и никто этого даже и не заметил. Конечно, так продолжалось бы и до сих пор, если бы не упрямые усилия горячих (очень немногочисленных) поклонников Глинки, которые, после долгих напрасных хлопот, добились-таки, наконец, своего: заставили на русской сцене исполнять „Руслана”, а русскую публику приучили к мысли, что „Руслан” — не ничтожество, а Глинка — гениальный человек.

Точно так же Даргомыжский мало мог порадоваться на сочувствие своих современников и на успех среди них. В самый год смерти Глинки он писал: „Я не заблуждаюсь. Артистическое мое положение в Петербурге незавидно. Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признают во мне вдохновения... Притом неуважение ко мне дирекции дает им сильное против меня оружие. Сколько выслушиваю я нелестных намеков, но привык и холоден к ним”. В 1859 году он писал: „Все от меня поотстали, театральная дирекция хотя не поддерживает, но не гонит меня, как прежде; шумный светский круг, учено-музыкальный мир и журнальный вертеп как будто забыли о моем существовании”. В 1865 году: „Все как-то идет у меня к расстройству... Искусство, в благородном его значении, кажется, пало безвозвратно.

Сохраняется оно еще в небольших артистических кружках. Все остальное — или спекуляция, или пошлые забавы...”

[572]

Наконец, в 1868 году, за немного месяцев до смерти, он говорил по поводу великого, гениального своего создания: „Каменный гость” мой подводится к концу. Есть много любопытствующих слушать его. А когда услышат, то многие недоумевают—музыка это или куриная слепота?” И это „недоумение” с тех пор не прекращалось. Вначале „Каменного гостя” вовсе не хотели принимать на нашу сцену, под тем предлогом, что дирекция не может, по своим правилам, заплатить за него более тысячи рублей (тогда как за одну из бездарнейших опер Верди, „Forza del destino”, без малейшего затруднения она же заплатила 10000 руб.). Пришлось самой публике устраивать публичный сбор на „Каменного гостя” и покупать его на пожертвованные, чисто от общего негодования, деньги. Но когда, наконец, этот „Каменный гость” был куплен, „принят” смиловавшеюся театральной дирекцией и поставлен на сцену, его исполнили всего лишь несколько раз, а потом забросили в темный угол, как вещь негодную и ни для кого не интересную. С гениальной оперой Даргомыжского повторялось то самое, что было прежде с гениальной оперой Глинки. Ее никто знать не хочет. „Каменного гостя” не дают на русской сцене вот уже более десяти лет, и, даст бог, авось еще лет двадцать не дадут. Вольно же ей быть созданием истинно великим. И певцы, и капельмейстер, и публика — все только „недоумевают”, и ни шага дальше.

Все это так необычайно, все это так безотрадно и нелепо, что свежий посторонний человек, который в первый раз услышит такой рассказ об участии лучших наших художников, наверное в первую минуту не поверит. Как, в самом деле, вообразить себе, что те великие наши люди, которые теперь так знамениты, которых создания должны составлять нашу гордость и славу, принуждены были, пока были живы, вот как набедствовать и настрадаться, должны были пройти вот сквозь какие шпигрутены! Каждый, слушая ту удивительную повесть, наверное, станет изумляться и негодовать. И, однакоже, дело не остановилось на художниках прежних периодов. Та же история продолжалась и всегда после. Люди жалеют о том, что было вчера, а сегодня повторяют точь-в-точь то самое, на что негодуют и о чем ахают.

Новые наши музыканты — пускай они даже не Глинки и не Даргомыжские, но все-таки, даже по общему признанию толпы, люди сильно талантливые и выходящие из ряда вон, — эти люди постоянно испытывали и испытывают ту самую участь, что их великие предшественники. Их опер не хотят брать на театр, а когда и берут, то, после тысячи мытарств и требований переделок, невежественные капельмейстеры самовольно, ни у кого не спрашиваясь, урезают и переделывают в этих операх, когда они поступили на театр, что хотят и как хотят, и на них нет никакой управы. В заключение же всего публика скучает и жалуется, а театральное управление спешит воспользоваться удобным предлогом, чтобы поскорее снять вон со сцены недоступное и враждебное ей произведение. И вот проходит десять-пятнадцать лет, капитальнейших наших новых опер нет на театре, никто их не слышит и не видит. Новые поколения лишены возможности получить о них хоть какое-нибудь понятие. Симфонии, увертюры, романсы, фортепианные сочинения этих же авторов точно так же избегаются или преследуются и публикой, и исполнителями, и капельмейстерами, так что, не будь Бесплатной музыкальной школы,

[573]

которая все-таки продолжает быть в нашем музыкальном деле и опорой, и дамокловым мечом для всех, они, наверное, никогда не были бы услышаны никем в России.

Вспомним еще один необыкновенный случай. В 1869 году Балакирев, за два года перед тем приглашенный в капельмейстеры для концертов Русского музыкального общества, вдруг принужден был удалиться оттуда. По словам одного из значительнейших русских музыкантов, Чайковского („Современная летопись” № 16), „дирекция нашла деятельность Балакирева, составлявшего украшение Музыкального общества, совершенно бесполезною и даже вредною и в капельмейстеры пригласила некоего музыканта, еще не запятнанного склонностью к русской национальной музыке”. Но многие, очень многие из публики, и с ними вместе музыкальные критики Ростислав и Серов, радовались и ликовали. Серов провозглашал в „Голосе”: „Падение Балакирева, а с ним и его лагеря — дело вполне логичное и справедливое”.

Наконец, у нас бывали целые музыкальные комитеты, которые официально решали, что такое-то талантливое создание (оперу Мусоргского „Хованщина”) ни за что не надо пускать на театр, ни за что не надо давать кому бы то ни было средства узнать ее.

Где найдешь что-нибудь подобное в целой Европе? Где слыхано, чтобы их композиторы, от высших и до низших, их Мейерберы, Вагнеры, их Гуно, Массене и Визе, их Листы, Брамсы, Раффы, Гаде и все остальные, не только были оцениваемы вкривь и вкось — это еще куда ни шло, это часто бывает общая участь, — но чтобы они были вовсе лишены возможности быть услышаны и узнаны! Везде композиторов ищут, жаждут, идут им навстречу, создают для них все оказии явиться перед общим судом — у нас им только зажимают рот, от них только презрительно отвертываются.

Бывали не раз в Европе музыкальные партии, между которыми шла ожесточенная борьба мнений и понятий, бывали глюкисты и пиччинисты в прошлом столетии, бывали сторонники и противники Берлиоза, сторонники и противники Рихарда Вагнера в нынешнем столетии; но никогда и нигде, кроме нашего отечества, не слыхано и не видано, чтобы какое-то „музыкальное начальство” останавливало талантливое произведение на своем шлагбауме и никому не давало его услышать.

В прочих искусствах происходит у нас нечто совершенно тождественное. За месяц до смерти живописец Иванов, привезший свою картину из Италии и не могший добиться, чтобы ее у него купили, писал брату: „Составилась партия о преломлении мне пути — я ведь с моими новыми идеями постоянно должен ожидать новых страданий... Появилась обо мне статья в „Сыне отечества”, где противоположная мне партия — как многие уверяют, Бруни и другие члены Академии — прикрылась именем весьма мало известного и плохого литератора (Толбина). Статью приносят к картине и читают, сличая. Пименов мне говорит, что картина моя не поразила двор, как картина Брюллова („Помпея”)”. Скоро после смерти Иванова Даргомыжский писал в одном письме: „Великий наш живописец Иванов двадцать лет жил царем в своей мастерской в Риме. Что же? Возвратился к нам с дивными произведениями... И чем же кончилось? Нахальство вельможи,

у которого он прождал три часа в передней, сразило его. Холера, смерть и самое унылое погребение были венцом замечательного художника”.

Во времена после Иванова точно так же имеют успех и сильно нравятся всего чаще только создания посредственные и фальшивые. Все лучшие, все самые могучие создания остаются в стороне. Одни из них бывают очень мало или вовсе не замечены, другие сильно не нравятся большинству публики, третьи кажутся совершенно враждебными этому большинству и выразителям его, нашим художественным критикам. Нередко выходит, что русский новый художник, написавший истинно капитальную картину, полную таланта, мысли, глубокого содержания, чувства и правды, точно будто совершил какое-то преступление против всех. На него сыплются упреки и выговоры; ему, точно на публичном экзамене, ставят ноль; ему трубят во все уши, что он, конечно, человек даровитый, но нынче „промахнулся”, что он сам не понимает, что он такое делает и куда идет; его уговаривают воротиться, пока еще время есть, его усовещивают снова ступить на „хороший” рельс, пока еще не все пропало. И это бывает именно все только с лучшими созданиями (никогда с плохими и посредственными) — лучший пример тому превосходнейшие картины Перова, Репина, Верещагина. Чего только из-за них не наслушались их авторы? Какие толстые книги можно бы составить из всех тех упреков и выговоров, что против них были напечатаны!

Но что особенно интересно, это что и сами наши классики говорят то же самое, что и наши художники и сочувствующие им лица из среды публики, о печальном состоянии вкусов и симпатий наибольшей массы русской публики. За десять лет до письма Перова я говорил однажды, в 1865 году, по поводу художественной выставки, на которую все тогда нападали за ее „малочисленность”, за ее „плачевность”, за ее „плохость”: „В нынешнем году все жаловались, — и Академия прежде всех, — что выставка слишком маленькая. Но позвольте спросить, — отчего ей быть большой? У наших художников слишком мало резонов для того, чтобы производить много картин, статуй и всего остального. Напротив, у них есть все резоны для того, чтобы работать как можно меньше. Кому у нас нужно то, что они делают? Кто спрашивает, кто ищет себе художественных произведений? Потребность в созданиях искусства — просто ничтожная у нас. Неужели можно винить художников наших в лени, малом трудолюбии? Да зачем им работать? Неужели

только для того, чтобы наполнять свою квартиру собственными произведениями и, глядя на них, голодать? Нет, надо удивляться, как у наших молодых живописцев хватает мужества и твердости на то, чтоб продолжать свое неблагодарное занятие; надо удивляться, откуда они берут силу делать даже столько, сколько мы видим каждый год. Одни, без помощи, без поддержки, против потока всеобщего холода и апатии! Пусть талантливый писатель напишет замечательный роман, прекрасную драму, комедию, они, у него не залежатся: найдутся издатели, журналисты, которые тотчас купят, напечатают его произведения, и он спокойно будет задумывать новое создание. С живописцем, скульптором не так: окрыленный талантом, юношеским жаром к дорогому искусству, он забывает обо всем, он готов на все лишения; потом придут, посмотрят его картину,

[575]

барельеф, похвалят их, но — кончилась выставка, и в его тесную комнатку возвращается его милое, красивое дитя, которое все ласкали рассеянной рукой и никто не приютил у себя” („С.-Петербургские ведомости”, 1865, № 290). Вот что я писал двадцать лет тому назад. И что же? Один из самых твердых столбов тогдашнего нашего классицизма в искусстве, ректор Академии художеств, профессор Бруни, печатая в „Биржевых ведомостях” полуофициальную статью под названием „Антагонистам Академии художеств”, соглашался со мною именно в этом главном пункте и восклицал: „Повторим за В. С., что потребность в созданиях искусства просто ничтожна у нас”; и тут же прибавлял от самого себя: „Любви к искусству, инстинкта художественного у нас нет”. Не совершенно ли одно и то же все это со словами Перова? Прошло с тех пор целых двадцать лет, а со времени горьких слов Перова — целых десять лет, но дело все-таки ни с места, ничто не изменилось, и, глядя на последние художественные наши события, пришлось бы опять то же самое повторять, что говорили и ректор Академии — в 1865 году, и один из решительнейших ее противников — в 1874 году: „Любви к искусству у нас нет”. „Искусство совершенно лишнее украшение для матушки-России!”

Посмотрите в самом деле (уже не говоря о мнениях публики и критики, о которых речь впереди), посмотрите, какая судьба ждет самые значительные, самые капитальные создания нового русского искусства? Они большинству

вовсе не нужны. Их нет ни в одном нашем публичном музее, ни в одном общественном собрании, и об этом никто никогда не тужил. Если б не было этих трех-четырех чудаков, с П. М. Третьяковым во главе, которые вздумали интересоваться новым русским искусством и любить его в такой степени, что тратят десятки тысяч рублей на покупку новых русских картин и наполняют ими свои дома, даже образуют из них музеи, — наверное, большинство этих картин, и всего скорее самые совершенные между ними, все то, что лучшего создано Перовым, Репиным, Верещагиным и талантливейшими их товарищами, так бы и осталось на руках у своих авторов, в глуши их мастерских, невидимым и неизвестным для всего нашего народа. Между тем, всякие плохие и посредственные вещи всегда находили себе усердных ценителей и покупателей, и „Нимфы” Неффа или „Русалки” К. Маковского, разные „Бури” Айвазовского без труда пробили себе дорогу и красуются на почетнейших местах в Эрмитаже.

Вдобавок к остальным фактам вот еще один, до необыкновенности характерный. В 1874 году П. М. Третьяков, купив за дорогую цену всю коллекцию великолепных туркестанских картин Верещагина, великодушно вздумал подарить ее московскому Училищу живописи и ваяния. „Что же вы думаете (писал мне тогда с негодованием Перов), что сделали члены Совета? Конечно, обрадовались, пришли в восхищение, благодарили Третьякова? Ничуть не бывало. Они как будто огорчились”. Под разными предложениями Совет отказался от подарка. Тогда Третьяков объявил, что берет свою коллекцию назад. „Вы думаете, — продолжал в своем письме Перов, — произошел шум, высказано было сожаление, желание возратить потерянное? Ничуть не бывало, — все как будто обрадовались: ну, дескать, и пусть так будет!” После того П. М. Третьяков хотел подарить верещагинскую

[576]

коллекцию московскому Обществу любителей художеств, — оно точно так же отказалось!

Пусть мне покажут где-нибудь в Европе что-либо подобное этим необычайным событиям.

Вот несколько примеров того, как идет у нас дело искусства, как его любят и уважают, как в нем нуждаются, как его уразумевают.

Но что все эти примеры доказывают? Они доказывают одно: уровень художественный еще необыкновенно низкий, величайшую необтесанность понимания и вместе— изуродованность вкуса. Все это печально, все это, при каждой новой встрече, наполняет душу горестью, досадой, негодованием. Но это только на первую минуту. Вглядываясь в дело, скоро видишь, что масса не виновата в своей близорукости, в своей слепоте, в своем низком уровне. Она в деле искусства, с самых молодых своих лет обречена жить среди таких обстоятельств, которые мало способны помогать ее росту, ее развитию, расширению ее мысли и понятия и которые, напротив, имеют всю власть обезобразивать эту мысль и понятие, делать их тусклыми, бледными, слабыми или фальшивыми. Эти обстоятельства — точь-в-точь нечистый воздух и зловредная пища, которые портят дыхание человека и отравляют его организм, расслабляют и уродуют его. Возьмите самые сильные, самые здоровые, самые светлые и самостоятельные натуры, и те хрустнут и надломятся под влиянием всего того, что приходится большинству людей выносить на спине своей в течение детских и юношеских годов. Что же будет с натурами слабыми, несамостоятельными, бесхарактерными, из каких состоит большинство? Конечно, они скоро, но прочно обезличатся и обезобразятся. Лишь немногие уцелеют.

Изучить этот печальный ход дела было бы, мне кажется, и нужно, и интересно. Уже столько писано об искусстве и художниках, что пора, наконец, заняться и публикой.