

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ

Е.Г. Мещерина

Высшая школа печати и медиаиндустрии Московского политехнического университета. 127550, Москва, ул. Прянишникова, дом 2А.



На основе анализа основных тенденций в оценке русской реалистической живописи второй половины XIX в. западноевропейской прессой, освещающей участие русских художников во Всемирных выставках в Лондоне (1862; 1872), Вене (1873) и Париже (1878), автор делает вывод о многостороннем и заинтересованном подходе к их творчеству. Ведущие издания того времени («Times», «Daily Telegraph», «Presse», «France»), отводили свои страницы пространством отзывам, анализирующим произведения русских живописцев. О проблемах русской живописи писали такие известные критики, как Ф. Пехт, Т. Тайлор, М. Вашингтон, Ж. Клареси, П. Манц.

Отзывы западных авторов, отмечавших неоспоримые успехи русской школы в пейзажной (Шишкин, Айвазовский, Ф. Васильев, Куинджи), жанровой (Перов, В. Маковский, Мясоедов), портретной (Перов, Крамской) и батальной (Вережагин) живописи, противоречат существующему стереотипу об исключительно этнографическом интересе к русскому искусству.

В статье также отмечается, что европейская художественная критика не была однородной: немецких рецензентов интересовали преимущественно религиозная, батальная и национальная темы, английскую критику – пейзажная живопись и политический контекст, французскую – портретная и батальная. Несмотря на признание русской реалистической живописи в Европе, энергичные выступления В.В. Стасова, защищавшего русское национальное искусство, многие отечественные журналисты и деятели культуры сохраняли пренебрежительное к ней отношение.

По сравнению с российской критикой оценка русских реалистов европейскими авторами, хотя и не была лишена предвзятости и курьезов, в целом являлась более профессиональной и представляет значительный интерес для современного понимания и интерпретации их произведений.

Ключевые слова. русская живопись, всемирные выставки, западноевропейская критика, художники-реалисты, самобытность, художественность, В.В. Стасов, отечественная критика.

В статье «Приговор Мутера» в газете «Речь» 16 (29) января 1910 г. А.Н. Бенуа констатировал, что в своём известном трёхтомном труде, посвящённом истории живописи XIX в., автор «нанёс тяжёлое оскорбление нашему отечественному искусству» [2, с.335]. Оскорбление состояло в том, что Р. Мутер посвятил русской живописи всего сто строчек текста, взяв при этом в качестве иллюстраций работы В. Васнецова, Нестерова, Малявина, Серова и Сомова, соответствовавшие ожиданиям европейской критики, которой требовался «острый аромат» экзотики.

Многие современные искусствоведы также полагают, что для западных критиков второй половины и конца XIX в. «самобытность» русской живописи заключалась, прежде всего, в изображении «бородатых мужиков, купцов и бояр», отдельных национальных типов, предметов русского быта с характерными этнографическими признаками. По утверждению А.В. Толстого, даже в пейзажных полотнах русских художников французские критики видели лишь источник для изучения далёкой России с её «унылой», «однообразной» и «жестокой» природой [26, с.8].

Вместе с тем принять данный «приговор» русскому изобразительному искусству XIX в., ограничившись констатацией тривиальных клише, было бы слишком большим упрощением. А.Д. Чегодаев справедливо подчёркивал, что создающееся на глазах искусство с трудом и нескоро переходит из круга «вольных пристрастий» и оценок в сферу строго научного истолкования [7, с.156]. Устарев в своих резких выводах и претенциозности, художественная критика второй половины XIX в. накопила большое количество наблюдений и суждений, важных для современной интерпретации искусства того времени. Благодаря статьям, в которых ощущается «неугасающий дух времени, волнения и споры далёких лет», можно почувствовать необходимую современному исследователю атмосферу эпохи, представить особенности её художественной жизни и причины тех или иных субъективных оценок.

Весь многолетний опыт участия русской живописи во Всемирных выставках, его отражение в зарубежной и отечественной критике, опыт пребывания русских художников во всех трёх центрах европейской живописи (Италия, Германия, Франция), зафиксированный в воспоминаниях и переписке известных живописцев, говорят о значительно большей многозначности её восприятия за рубежом, чем взгляд через призму экзотики. Даже если ограничиться анализом представленных в петербургской печати переводов статей западных критиков, посвящённых участию русской живописи во Всемирных выставках периода 1862 – 1880 годов, то картина рисуется достаточно многоплановой и далёкая от принятого стереотипа.

Впервые русская живопись была в значительном объёме представлена западной публике в 1862 г. в Русском отделе Всемирной выставки в Лондоне. Её содержание составляли полотна академического направления (В.А. Боровиковский, К.П. Брюллов, А.Г. Венецианов, В.А. Тропинин и др.) и картины нового для России бытового жанра (В.Г. Перова, А.М. Волкова, А.И. Корзухина и других живописцев). На выставке побывали известные деятели русской культуры – Д.И. Менделеев, Ф.М. Достоевский, А.Н. Островский, А.К. Саврасов, Д.В. Григорович. Последний в своём отчёте в прессе ставил русским пейзажистам в пример творчество английских художников. В качестве аргумента такового он приводил «таинственный дар» Бонингтона, под кистью которого «всё получает значение» [13, с.25].

В.В. Стасов в большой обзорной статье отзывался о Русском отделе лондонской выставки как о «сатире на наши необозримые богатства». Его негодование было направлено против пренебрежительного чиновнического отношения к художникам в России, породившего ту «фигуру болезненного одра, на котором целых полгода растянута и пригвождено было в Лондоне наше искусство» [17, с.76]. Стремление Стасова писать предельно страстно, «по горячим следам», породило

непоследовательность, которая в данном случае проявилась в том, что, критикуя западную живопись, он в то же время видит в ней критерий для оценки русского искусства. Отвергая ярлык «подражательности» по отношению к русской живописи, Стасов сравнивает Федотова с Хогартом (оба были непоняты и обвинены в попытке сделать искусство чем-то «низким и неприличным»). Он находит аналогии (которые через десять лет будет отрицать) в развитии русской и английской школ («обеим не давались ни языческие, ни христианские, ни исторические сюжеты» и единственное их достижение – это портретный жанр) [17, с. 89, 90].

Вместе с тем, несмотря на неудачное расположение картин русских живописцев, суждения о русском искусстве освещавших выставку английских критиков (до её открытия – поэт и художественный критик Ф.Т. Пальгрёв, затем – драматург и писатель, художественный критик «Times» Том Тэйлор), не были односторонними. По оценке Пальгрёва, при отсутствии определённого национального стиля у представленных «великим государством» картин можно говорить лишь о «рассеянных по частям достоинствах» [17, с.85]. Признание достоинств проявилось в том, что из полученных русскими участниками 177 медалей и 128 «Почётных отзывов» золотые медали получили картины:

- «Прерванное обручение» (1860) А.М. Волкова;
- «Склад чая на Нижегородской ярмарке» (1860) А.А. Попова;
- «Отец семейства» (1861) А.И. Корзухина;
- «Отдых на сенокосе» (1861) А.И. Морозова и т.д. [16, с.92].

«Все надежды русского искусства, – констатировал Тэйлор, – опираются на картины из русской жизни и истории, а не на претенциозные академические сочинения Брюллова, Иванова и других» [17, с.94]. Пространные переводы из отчётов Пальгрёва и Тэйлора включали эстетические проблемы содержания (глубина мысли, цель) и формы, «при-

обретаемой умением» и не «терпящей поспешия» в наше время. Тэйлор справедливо указывает на опасность односторонности (преобладание сюжетов из «ежедневной жизни»), от которой живопись могут избавить темы религиозные и исторические, и не абстрактно-мифологические, а связанные с национальной почвой [17, с.101].

Отголоски данных оценок попадали в российскую художественную печать, которая в 1870-е – 1880-е гг. обратила внимание на сюжеты из российской истории. Продолжением мысли Тэйлора о том, что лишь немногим, «да и то самым могучим» художникам предназначено создавать подлинно исторические полотна, является предупреждение Стасова, высоко ценившего исторический дар В.Г. Шварца и В.И. Сурикова о том, «история не даётся сплошь всякому, кто только вздумает за неё приняться» [18, с.546].

В 1867 г. именно Шварц был командирован в Париж для устройства русского художественного отдела на Всемирной выставке, что способствовало признанию успехов как самого организатора (золотая медаль за картину «Голштинские послы в посольском приказе»), так и других живописцев. Биографы В.Г. Перова (Н. Собко, В. Зименко, О. Лясковская) утверждают, что с 1867 г. о нём «заговорили за пределами России» [6, л.31]. Картины Перова «Проводы покойника», «Первый чин», «Дилетант», «Гитарист-бобыль», «Тройка», представленные на выставке, получили высокую оценку в парижских художественных кругах.

Важный этап знакомства европейцев с русской живописью представляют Всемирные выставки в Лондоне (1872), и Вене (1873), на которых присутствие русской живописи освещали «Times», «Athenaeum», «Standard», «DailyTelegraf», «SaturdayReview», венская «Presse» и знаменитый немецкий критик, работавший в разных изданиях, «бывший баденский живописец» Фридрих Пехт. Оценивая «русскую залу» как «что-то поразительное», английские и немецкие критики отмечали в ней «известный отпечаток национального своеобразия», а

также «индивидуальность и могучесть», которые сближают русскую школу с живописью Северной Европы. Сообщая, что своей техникой русские живописцы обязаны «французскому такту и выработке», лондонская критика в то же время указывала на разнообразие, меньшую «схоластичность» и большую естественность, которые выгодно отличали русскую школу от «родственной» ей немецкой [19, с.220].

Через год «Presse» также подчёркивала жанровое разнообразие русской живописи, представленной в Вене. «Разные изящные ландшафты, портреты, исторические эпизоды, церковные мотивы и т.д. заслуживают серьёзного рассмотрения и самым благоприятным образом свидетельствуют о развитии и процветании современного искусства в России» – писала газета [20, с.244]. Сравнение оценок и пристрастий английской и немецкой критики позволяет выявить интересные не только с исторической, но и с современной точки зрения отличия и закономерности в их подходах к искусству. Отдавая дань каждому из жанров, немцы, в отличие от англичан, уделяли большее внимание разработке религиозных тем, а также батальной живописи и жанровым картинам (особенно написанным «с грациозной красотостью» сценкам с играющими детьми).

Если «Standard» лишь упоминал «прекрасную картину г. Гуна», изображавшую эпизод «из Варфоломеевской резни» и «замечательных по тщательной отделке» «Монахов в столовой» Риццони, то венские критики выделяли несколько картин религиозно-исторической тематики, соединяя с критикой философско-этические обобщения. Внимание Пехта привлекли «красиво сочинённая» работа Верещагина, на которой Григорий Великий проклинает монаха за сребролюбие, и «Грешница» Г. Семирадского, вызвавшая наибольшее количество полярных оценок как в России, так и за рубежом.

С сожалением отмечая упадок «идеального направления в современном искусстве Европы», Пехт оценивал лишь тонкую индивидуальную кра-

соты» «Грешницу» всё-таки как «очень талантливый и пикантный этюд», воспроизводящий эффекты солнечного освещения. При этом он вполне обоснованно недоумевает, «почему именно Христос должен был служить моделью для подобных экспериментов?» [20, с.247]. В отличие от своего коллеги, автор «Путеводителя по художественному отделу» Леман, высоко оценивая колористические достоинства картины Семирадского, считал удачной именно трактовку библейского материала «как всякого исторического» и даже полагает её «возможно, единственно пригодной в наше время для религиозных сюжетов» [20, с.246-247].

Из жанристов одобрение английских и немецких критиков заслужили Перов («Привал охотников», «Рыболов» с описанием содержания, особенно у англичан, сравнивающих Перова с Уэбстером), Морозов («Выход из церкви»), В. Маковский («Любители соловьёв»), Корзухин («Возвращение с рынка»), картины которых «идут в самую глубь русской народной жизни». Отмечая «сильные натуралистические способности» русской школы, английский критик в качестве примера указывает на «Римского нищего» П. Чистякова, сравнивая его изображение «в благородстве» с «Изгнанием лорда» Рейнольдса. Особого обсуждения были удостоены «Масленица» К. Маковского, «Бурлаки» Репина и небольшие (ташкентские) полотна Верещагина, которого сравнивали по «чёрствой брутальности» с Жеромом.

Английская «Standard», указывая на сходство К. Маковского с Фритом по количеству отдельных эпизодов, где каждый «рассказывает свою особенную историю», выносит редкую для русской живописи высокую оценку колориту картины [19, с.223]. Если немецкая критика отмечает удачную передачу «оживлённого движения и народных забав», то английская отзывается о «не очень утончённом» творении К. Маковского как о произведении самом поразительном «по части узнавания истории, костюма и физиономии», реализма и «верности кли-

мата». В итоге критик «Saturday Review» делает откровенное признание: «И в самом деле, картина эта от начала и до конца истинно русская, и именно по этой причине лежит за пределами западного искусства и западных симпатий» [21, с. 228].

Отличия немецких и английских критиков проявлялись и в отношении к пейзажной живописи, вызвавшей больший интерес у англичан (особенно «Standard»), хотя оценки работ Боголюбова, Дюкера и Шишкина, данные Пехтом, также были одобрительными («изящное настроение», «первые по энергии»). Критик «Saturday Review», указывая на «блестящие сцены знаменитого Айвазовского» («русского Тёрнера», «свившего себе гнездо в саду России, Крыму»), отмечает, что в целом русские ландшафты заслуживают «более места, чем мы можем им отвести» [21, с. 229, 228]. Похвалу англичан заслужили пейзаж Ф. Васильева «Оттепель», выполненный с такой своеобразностью («прелестный свет, скользящий вдали по полям»), что не признать его «самый высокий талант» невозможно, и вообще «русская способность придавать живописную прелесть даже запустелости» [19, с. 224, 222]. Что касается последнего замечания, то оно было близко и русским авторам. Этнограф, путешественник и писатель В.И. Немирович-Данченко в стихотворении «Русскому художнику» (Генуя, 25 авг. 1882) замечает: «Художник родины далёкой, мне жаль тебя!... Не для картин / Простор холодный и широкой / Её синющих равнин...» [10, с. 127].

«Потрясающее содержание» двух небольших картин «великого художника» Верещагина «Перед победой» и «Опиумеды» критик «Daily-Telegraf» раскрывает с помощью подробного изложения сюжета, эмоциональных замечаний («смерть в её самом кровавом проявлении»), различных аналогий и обобщений («наклонность русского искусства к страшному»). Интерес публики и парадоксальность оценок (редкая сила таланта и «возмутительный сюжет») сделали Верещагина популярным в Европе,

что позволило ему в скором времени с успехом организовать свои выставки в Париже, Лондоне и Вене.

Вместе с тем в оценках и суждениях западных критиков присутствует курьёзность, проистекающая из своеобразных представлений о России. Критик «Saturday Review», посещавший Петербург и знакомый с коллекциями Эрмитажа, называет русских «московитами» и считает, что в «Ташкентских опиумодах» Верещагина изображены одетые в лохмотья татары, «народ, проживающий в вечной безурядице и несчастьях» [21, с. 227]. Не менее курьёзна его попытка дать некий собирательный портрет русских художников, которые ещё мальчишками, «пришпориваемые талантом и жаждой славы», бежали издалека, кто «с финляндских берегов», кто от Уральских гор или Крыма, «шли с Каспийского моря и отдалённых сибирских краёв». Занятно выглядит и его вывод о том, что картина «Птицелов» принадлежит родственнику известного В. Перова, который родом из Сибири и составил себе имя еще в 1867 г. в Париже картиной «Сельские похороны».

Среди суждений венских критиков курьёзом можно считать неожиданную характеристику бурлаков в картине Репина, которая принадлежит Ф. Пехту, «самому немецкому изо всех немецких критиков» (Стасов). Он утверждал, что «Бурлаки на Волге» – самая солнечная во всём художественном отделении картина. Пехт вместе с тем с трудом подбирал слова для передачи впечатления от «таскающих барки» сильных, так мало похожих на людей диких детин. Он представляет их то ли «шайкой каких-то чёрных дьяволов», то ли «стадом медведей» [20, с. 245].

В отличие от Пехта, французский искусствовед М. Вашон («France», 27 июня 1878) в своём «нравственном этюде» выражает сочувствие людям, чьи «загорелые лица, обезображенные усталостью и лишениями», выражают «всю гамму нравственных и физических мучений» [22, с. 343]. При этом критик не допускает мысли о том, что бурлаки – это не на-

казанные преступники, осуждённые за аморальные поступки, а обычные люди, выполняющие тяжёлую работу.

В целом западной критикой, освещающей выставки в Лондоне (1872) и Вене (1873), были отмечены сила, энергия, верность натуре, дар наблюдательности и даже изящество и колористические достижения (Айвазовский, К. Маковский, Васильев, Репин) русской живописи. В отличие от немецкой критики, утрирующей тему национальных особенностей, более политизированная английская («Saturday Review»), связывает перспективы развития русской школы с государственным преобразованием «территории с безграничным протяжением», с «в высшей степени живописными полуварварством, полувиллизацией» [21, с.229].

Заинтересованное отношение к русскому искусству было выражено в нотах бельгийского и британского послов в Министерство иностранных дел России: первый ходатайствовал о «доведении до сведения русских художников о предстоящей в 1875 г. в Брюсселе выставки художественных произведений»; второй просил уведомить живописцев об учреждении ежегодной золотой медали в память Его Королевского Высочества принца Альберта за особые заслуги в области искусств, торговли и промышленности» [9, л.59, 60].

Реакцией на участие русской живописи во Всемирных выставках стали публичные лекции А. Прахова в Императорской академии художеств о современном европейском искусстве «для избранного общества образованных людей». Высокая оценка живописи Франции с её «чутьём к внешней красоте», опирающимся на существующую только в ней «серьёзную школу», говорит о хорошем знакомстве лектора с западной художественной критикой и о признании факта перемещения центра живописи из Германии во Францию. Немецкое искусство, по оценке Прахова, на протяжении многих лет демонстрирует «прекрасный замысел» при плохом исполнении, виной чему «пренебрежение средствами искус-

ства». По бледности колорита и всё тому же «отсутствию школы» Прахов объединяет немецкую живопись со славянской (Я. Матейко, И. Репин), представители которой «чистокровные реалисты-самоучки», исходящие «не из отвлечённых эстетических соображений, но из страстного отношения к тому или другому явлению минувшей или живой действительности» [14, с.23].

В 1876 г. Париж триумфально встречал Верещагина, который приехал «с целым миром солнечных картин и набросков». Поклонник Верещагина Жюль Клареси, впервые заговоривший о том, что в скором времени русские художники могут оказать влияние на живопись Франции, произносит в его адрес самые высокие похвалы: «сильная оригинальная личность», способная передавать мощно и ярко «эту страшную вещь – войну», художник, на палитру которого перешла «вся ослепительность Индии» [23, с.277]. «Прорыв», совершённый русскими художниками в Лондоне и Вене, был закреплён на Всемирной выставке в Париже (1878), на которую П.М. Третьяков, неохотно дающий картины на выставки, не без оснований опасаясь за их сохранность, предоставил более сорока полотен из своей коллекции, желая устроить «праздник» для русской живописи.

Высоко оценив все направления русской школы, французские критики (М. Вашон, П. Манц) сравнивали творения жанристов (Перова, Максимова, Мясоедова, Корзухина, Янсона, Бекера) с «лучшими созданиями дюссельдорфской школы», картинами Кнауса, в то время как англичане («Athenaeum») заявляли, что «кисть В. Маковского напоминает юмор и наблюдательность Диккенса» [22, с.344]. При этом М. Вашон подчёркивал национальный характер практически всех 154-х полотен, присланных на выставку. По его мнению, «русские охотно учатся везде понемногу» (во Франции, в Германии, в Италии). Но, «воротившись к себе домой, они в одну минуту снова становятся русскими и даже если остаются следы чужестранных влияний – иначе и быть не может, – трудно обвинять их в

повторении того или другого своего учителя» [22, с.342].

В отличие от своего коллеги, П. Манц («Temps» от 2 октября 1878 г.) сетовал на то, что «Россия всё ещё не решается храбро держаться одной только своей национальности», что всё ещё немногочисленны те наиболее интересные для Запада русские художники, кто осмеливается говорить самостоятельным языком. Интерес к творчеству передвижников, «живописцев национального быта и нравов», проявлял известный французский писатель Дюранти, назвавший их «Третьяковской школой», из которой, по его мнению, и должно образоваться «важное и значительное» русское искусство [22, с. 342].

Отмечая мастерство русских портретистов («ни один портрет не выполнен ordinarily»), особенно Крамского и Перова, парижская критика подчёркивала «неоспоримое совершенство» и превосходство русской пейзажной живописи над всеми остальными («живое чувство красоты, много поэзии, форма умеренная и строгая, без сухости и холода»). При этом критики стремились найти особый тон каждого из пейзажистов: «удивительное впечатление безмолвия и тоскливости лесной» (Шишкин), «деликатное чувство и тонкая наблюдательность» (Клодт), «необыкновенная поэтичность и величавость» (Куинджи) [22, с. 346].

Стасов с удовлетворением отмечал, что новая русская школа, которую в России «ставят ни во что», получила признание на Западе. Таких высоких оценок и профессиональных замечаний русская реалистическая школа, поддерживаемая только Стасовым, часто слишком резким и не всеми воспринимаемым, никогда не удаивалась в России. Что же касается указаний на пресловутые «бороды» и «кокошники», которые якобы только и интересны Западу, то в цитате, взятой целиком, слово «борода» имеет исключительно фигуральный смысл. «Русские живописцы, – утверждает Дюранти, – должны связать свою будущность не с лицами старых бритых римлян (как у Семирадского), а с густыми бородами своих

мужиков, и я твёрдо верю в живописную будущность России» [22, с.342].

В 1879 г. в Париже Верещагин представил две коллекции: «индийскую» и «турецко-болгарскую», отражающую события русско-турецкой войны. Большое количество посвящённых художнику биографий, очерков, рецензий и даже личных воспоминаний (Дик де Лонэ) совмещали в себе признание мастерства реалиста («у этого русского порывы, достойные Курбе») с указанием на «азиатскую» («калмыком так и остался») сущность его обаяния и независимости. Восторженные сравнения с популярными у наших художников А. Реньо и М. Фортюни, с «манерой Ораса Вернье» и даже «по тонкости и законченности кисти» и «внезапным переходам света и тени» – с Рембрандтом, соседствовали (Parlament) с объявлением о том, что «русской школы ещё не существует». А картины Верещагина «настолько же документы, насколько и произведения искусства» (оценка, которую повторял Бенуа, говоря о Перове и других реалистах).

«Estaffette» и «Liberte» (1879) отмечали, что картины Верещагина вызывают «величайший интерес как по реальности производимого ими впечатления, так и по философской мысли, вытекающей из главных сюжетов» [3]. Характеризуя художника как «оригинала большой руки» и сообщая подробности его биографии (участие в сражениях; работа в тяжелейших условиях жаркого климата; приезд в Париж на один день за бумагой, которой нет в России), французская пресса не скупилась на самые изысканные комплименты в его адрес: «Он совмещает нежность кисти фламандца с шириной и смелостью венецианца» [3].

Вместе с тем «Figaro» и «XIX Siècle», говоря о силе и оригинальности художника, напоминали об успехе всего русского отдела на Всемирной выставке 1878 г. Даже наиболее критически настроенная к Верещагину «France» («этнографическая точка зрения», «прилизанная манера», «монотонный колорит») замечала: присущие художнику «нежность и живо-

писность чувства» больше подходят для небольших полотен. Она подчёркивала, что выставка 1878 г. «открыла нам существование русских художников, превосходящих дарование Верещагина» [3].

В отличие от французов и даже от своих же критиков предыдущих лет, реакция английских рецензентов на коллекции Верещагина в 1879 г. была явно политизированной, что объяснялось отрицательным отношением Британии к русской освободительной миссии на Балканах. Некоторые британские критики отваживались сдержанно похвалить лишь «индийскую» коллекцию («свежесть», приводящая в восхищение). При этом «подоплёку» успеха Верещагина они усмотрели в умении художника выразить стремление своего народа к стране, где «солнце ярко светит, где небо ярко синее, где нет мороза и не надо целый день держать перед собой кипящий самовар» [24, с. 92]. На этом фоне особенно ценными представляются отзывы в «Daily News» и «Daily Telegraph» о военных картинах Верещагина, где зимние эффекты «страшно возвышают» реальность изображаемых событий, как о непревзойдённых во всём новом искусстве [24, с. 93].

Событием европейского масштаба стала выставка картин Верещагина в Вене (1881), которую за 26 дней посетили почти 95 тысяч человек. Стасов в своём отчёте о выставке использует около пятидесяти газетных статей, содержание которых, за редким исключением, говорит о триумфе «гениального русского живописца». В отличие от английской, немецкая критика указывала, прежде всего, на достоинства картин военной тематики (особенно картины «Перевязочный пункт»): «огненная проповедь» против войны; «каждая фигура сама по себе – шедевр» и «образ нового страдания». Характерный для немцев национальный подход («острый глаз степняка и стальные когти казака») соседствует с личностными, психологическими характеристиками. «Верещагин научился видеть и писать в двух странах света, в Европе и Азии, в путешествиях и на войнах. Он рос, словно какой-то художественный

ландскнехт; его копьём была кисть, его щитом – палитра» [25, с.109].

Общим местом критики, как русской, так и европейской, в адрес реалистов были упреки в недостатках колорита: «жёсткости», серости, «желтоватости» и т.п. Даже Стасов, отмечая «действующую на всех силу» полотен Перова, утверждал, что «письмо его никогда не было ни колоритно, ни живо, ни сочно» [15, с. 158-159]. В 1860-е гг. о своём неприятии возглавляемой Перовым новой русской реалистической школы заявляли «Время», «Современный Летописец» и другие менее известные издания [15, с. 150]. В картинах «новейшей школы» художественному обозревателю «Современного Летописца» Микешину виделись лишь «нравственная тина и подонки будничной жизни», которые во всей их отвратительности «лелеются новейшим поколением художников и служат предметом их любви и восторгов» [15, с.151]. Свою позицию критик аргументировал тем, что «сюжеты один другого грязнее» оскорбляют нравственное чувство публики и что подобные картины никто не решится продать или подарить «в порядочное семейство». Картину Прянишникова «Шутники» (1865) критиканазывала «возмутительной», видела в ней «свидетельство неразвитости у художника не только эстетических, но и нравственных интересов» [27,с.11], что впоследствии закрыло ей путь на венскую выставку 1873 г.

Рассуждая о Третьей передвижной выставке, критик из «Голоса» (1874. №75) характеризовал колорит «Пластунов» Перова и «Охотников» В. Маковского как «даже не чёрный, а какой-то ваксенный». Он замечал при этом, что «чернотой» страдают все московские художники [15, с.173]. Исключительно «серые мысли» приходили в голову и обозревателю журнала «Пчела» (1875. №10) на Четвёртой выставке передвижников «по поводу картин Перова» («Божьи дети», «Голубятник», «Ботаник»). В них критик увидел «небрежность, апатию художественного творчества», а в их колорите – «холодность и безжизненность» [15, с.173].

В исследованиях, посвящённых Перову, цитируется его письмо, в котором художник отказывается писать свою биографию по причине непонимания его произведений современной отечественной критикой: «...Если меня не осмеют и не обругают публично, то это будет какая-то случайность. Не в нынешнее время говорить и делать что-либо искренне: найдут дурную сторону и искренним словам не только не поверят, но их же обратят в позор говорившему» [12, с.173]. Журнальные статьи, отчёты о выставках, высказывания известных писателей и критиков, переводы зарубежных авторов представляли собой эстетическое поле, на котором шло сражение приверженцев «тенденции» и сторонников безусловной красоты формы и совершенства техники (подчас только декларируемое и не имеющее аргументов, кроме однообразных упреков в бедности красочной палитры).

Полемика длилась долго, включая в свою орбиту понятия художественности, народности, национального в искусстве, а также проблемы отношений искусства и истины. Не будет преувеличением сказать, что в области живописи как искусства, более близкого к социальным проблемам, чем музыка или архитектура, эти линии разделения были обозначены особенно остро. По мнению автора статьи «О Четвёртой передвижной выставке» в журнале «Пчела» (№10 за 1875 год), выбор самых неприглядных, «но чувствительных, экономических сюжетов, натяжки в пользу какой-либо социальной идейки, тенденции, так сказать, «жалкие слова» о меньшем брате, изображенные на холсте» – это вовсе не народное искусство. Критерий народности, предложенный критиком, выглядит настолько же курьёзным, насколько и снобистским: кто хочет быть народным, тот должен уметь относиться к народной стихии наивно («поскольку она сама к себе так относится»). Образец творчества «истинно-народного пошиба» критик видит в картине В.М. Максимова «Приход колдуна на свадьбу», где простые люди, «при всей ограниченности их существо-

вания», «так человечны», что способны вызвать сочувствие зрителя [28, с. 121].

Плачевное состояние художественной критики в России второй половины XIX в. отражает сатирическая типология пишущих об искусстве авторов в рассказе Перова «Наша художественная критика и её представители». Наряду с критиками «в больших чинах», не имеющих уважения ни к кому и называющих художника «то болваном, то невеждой», существуют критики «в чинах ещё небольших». Этот род считает себя принадлежащим к «изящному обществу», поэтому бранных слов не употребляет, а лишь деликатно замечает живописцу, что у него нет ни художественного чутья, ни наблюдательности, ни дарования. Но более всех увлекают читающую публику критики «третьего разряда», которые «ругают всё и всех, за что, про что – никому неизвестно», иногда так, как не ругают своего злейшего врага: «втоптал в грязь и придавил бревном, по выражению городничего» [11, с. 165-166].

Искусства они не любят и не понимают, а пишут для того, чтобы посмеить публику, прослыть бойким пером и получить «гонорарий». Такие критики «валяют всё без разбора: картины перемешают, фамилии перепутают, а то и совсем перевернут: ищем дерево, похожее на кочан капусты, нет его... вместо Петрова – Попов; вместо обруганного пейзажа спящая девка лежит, и даже не в лесу, а просто на лавке...» [11, с. 168]. Мнение Перова о состоянии художественной критики в России было лишь подтверждено В.М. Гаршиным в 1887 г. Он защищал оспариваемое в публицистике право В.В. Стасова «судить» о русской живописи, которую тот оберегал «с самоотверженностью цепного пса». Гаршин указывает на отсутствие крупных имён в области критики искусства, так как она была представлена, как правило, лишь «газетными рецензентами», «критиками по какому-то странному недоразумению».

Как и Перов, Гаршин подчёркивает небрежность пишущих об искусстве. Рецензенты путают фамилии, повторяют ошибки каталога, ухитряются припи-

сать одному и тому же автору две совершенно различные по характеру картины (например, Невреву – его «Княгиню Юсупову» и «Христа и грешницу» Поленова). Свои суждения они черпают из отрывочных замечаний знакомых и незнакомых художников, добавляя к ним клише вроде «недурной колорит, но отсутствие жизненной правды», «лепка портрета» или «репинские тона» [4, с. 366].

Упрёков в «нехудожественности» не избежал из художников-реалистов практически никто. Отвечая П.М. Третьякову на критику его картины «Распятие», Н. Ге высказывает мысль об отсутствии объективных критериев художественности: «Если бы идеал искусств был бы постоянной неизменной точкой, то по сравнению с оным можно было бы сказать, что такое-то произведение нехудожественно» [5, л. 1 об.]. Ярлык «нехудожественности», касающийся всегда нового и живого, «был приложен», как утверждал Ге, к таким мастерам, как Иванов, Федотов, Перов, Прянишников, Флавицкий, Шварц.

Предвзятость западной критики, на которую влиял, прежде всего, сложившийся в Европе образ России, политические события и национальное чувство, в значительной степени уравновешивалась её более высоким профессиональным уровнем. Именно это позволял обращать в адрес русских живописцев такие слова, которых они не слышали у себя на Родине (картина «навсегда незабвенная» о «Проводах покойника» Перова в «Saturday Review» или «тацитовская манера» Верещагина в «Gaulios»). Парадоксальным образом русские реалисты, исповедующие «стасовскую эстетику», получили поддержку на Западе, который ожидал увидеть русское искусство как искусство национальное, развивающее свои особые исторические традиции и передающее своеобразие российской жизни.

Но в стане русской художественной критики в это время вызревали совершенно иные тенденции. Невыносимое для Бенуа «иго национализма» препятствовало, по его мнению, движению

русской живописи к общему потоку европейского искусства, в отличие от неуловимого «русского духа», который находится «гораздо глубже» очевидных самобытных форм [1, с. 263]. Установка Бенуа («самой красоты достаточно для содержания картины») вызвала противоречия в его оценке творчества Перова, которое шире угла зрения, исключаящего «высокое нравственное чувство» художника, его представление о творчестве как апостольском служении и о красоте как порождении сострадания и подлинности. Перов для Бенуа, боровшегося «на два фронта», с «верными сынами академической церкви» и со «старорусской» московской, «стасовской», «васнецовской» школой, – это создатель «тяжёлой мучительной живописи», «тусклого мёртвого тона», даже и вовсе «не художник» в культурном, европейском смысле.

В то же время очевидно стремление критика взять «усталого и отсталого», но всё-таки очень значительного Перова в союзники: найти у него черты прерафаэлитов («интенсивность в характерах» и жестах), и «чисто живописное намерение» [1, с. 164, 163]. Мнение о русской реалистической школе XIX в., которая если и способна была доставить наслаждение, то совсем «не художественного порядка», разделяли многие близкие к искусству авторы. Так, С.К. Маковский считал «плохими навыками» своего отца – К.Е. Маковского, – его «академические привычки» и недостаточное владение цветом как следствия учёбы у Заряно, Тропинина, увлечения Перовым, «деспотического влияния Брюллова» [8, с.91].

Что же касается объективного искусствоведческого анализа, исключаящего слишком очевидные личные пристрастия, то о Домье, с которым часто сравнивали Перова, с 1878 г. (ещё при жизни художника) и до 1917 г. было написано пять серьёзных и «очень подробных» книг, совершенно изменивших ходячие представления об этом художнике-реалисте. «То, о чём раньше, при жизни Домье, знали только Бодлер или Бальзак, – то есть всё величие и глубина Домье-живописца

и огромный идейный смысл его политической и социальной сатиры, – стало очевидной истиной в широком общественном мнении» [7, с.158]. О великих русских художниках-реалистах научные исследования начали появляться лишь во второй половине и в конце XX в.

Список литературы:

1. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. СПб.: «Знание», 1902. 285 с.
2. Бенуа А.Н. Художественные письма 1908-1917, газета «Речь». Петербург. Т. I. 1908-1910. СПб.: Изд-во «Сад искусств», 2006. 608 с.
3. Выставка картин Верещагина в Париже // «Новое время». 24 дек. 1879 г. №1374.
4. Гаршин В.М. Заметки о художественных выставках // Гаршин В.М. Сочинения. М.-Л.: Гос. изд. Худ. лит., 1951. С. 365-378.
5. Ге Николай – Третьякову (Черновик). 21 мая 1894 г. Киев. // ОР РГБ. фонд 731. Оп. 1. е/х 12. Л. 1 об.
6. Зименко В. Василий Григорьевич Перов. М., 1954. (рукописно-машинописный экземпляр) // РГАЛИ. Ф. 652. Оп. 9. е/х. 188. 45 л.
7. История европейского искусствознания второй половины XIX – начала XX века/ отв. ред. Б.Р. Виппер, Т.Н. Ливанова. В 2 кн. Кн.1. М.: Наука, 1969. 472с.
8. Маковский С.К. Портреты современников. Нью-Йорк: изд. им. Чехова, 1955. 414 с.
9. Министерство Императорского Двора – Г-ну председателю Совета Московского Художественного Общества // РГАЛИ. Ф. 680. Оп.2.е/х. 226. Л. 59, 60
10. Немирович-Данченко В.И. Русскому художнику // «Художественный журнал». 1882. Т. IV. Июль-декабрь. С. 127.
11. Перов В.Г. Рассказы художника / Сост., прим. А. Леонова. М.: Акад. Худ. СССР, 1960. 190 с.
12. Петров В.А. Василий Перов: творческий путь художника. М.:Трилистник, 1997. 194 с. ил.
13. Петров В.А. Творческий путь А.К. Саврасова // А.К. Саврасов. Альбом. М.: ГТГ, 2005. С. 9-49.
14. Прахов А. Очерки художественной жизни современной Европы. Живопись и ваение на Венской всемирной выставке. СПб.: В.С. Балашов, 1874. 23 с.
15. Собко Н.П. В.Г. Перов, его жизнь и произведения // Вестник изящных искусств. Т. I. Вып. 1. 1883. С. 129-182.
16. Соколов А.С. Санкт-Петербург на Лондонских Всемирных выставках 1851 и 1862 годов // «История Петербурга». 2011. №1(59). С. 84-92.
17. Стасов В.В. После всемирной выставки // Стасов В.В. Избр. соч. в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1952. С. 65-112.
18. Стасов В.В. Собр. Соч. (1847-1886). В 3 т. Т. 1. Спб., 1894. стб. 546.
19. Стасов В.В. Русская живопись и скульптура на лондонской выставке // Стасов В.В. Избр. Соч. в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1952. С. 219-225.
20. Стасов В.В. Немецкие критики о русском искусстве на венской выставке // Стасов В.В. Избр. Соч. в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1952. С. 242-250.
21. Стасов В.В. Ещё о наших картинах и скульптурах на лондонской выставке// Стасов В.В. Избр. Соч. в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1952. С. 226-231.
22. Стасов В.В. Наши итоги на Всемирной выставке// Стасов В.В. Избр. Соч. в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1952. С. 339-376.
23. Стасов В.В. Иностранцы о русских художниках// Стасов В.В. Избр. Соч. в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1952. С. 276-277.
24. Стасов В.В. Ещё о выставке Верещагина в Лондоне// Стасов В.В. Избр. Соч. в 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1952. С. 90-93.
25. Стасов В.В. Венская печать о Верещагине//Стасов В.В. //Избр. Соч. в 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1952. С. 104-116.
26. Толстой А.В. Русское искусство: зарубежные маршруты // «Русское искусство». 2004. №3. С. 6-21.
27. Третьяков Н.Н. И.М. Прянишников. М.: Изд. ГТГ, 1950. 33 с.
28. IV-я передвижная выставка // «Пчела». 1875. №10. С. 120-122.

Об авторе:

Мещерина Елена Григорьевна – д.филос.н., профессор кафедры философии и общественных наук Высшей школы печати и медиаиндустрии Московского политехнического университета. Научная специализация – эстетика, история и теория культуры. E-mail: egm18@bk.ru.

RUSSIAN PAINTING IN THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY IN THE WEST EUROPEAN AND NATIVE CRITICISM

E.G. Meshcherina

Higher school of printing and media industry under the Moscow polytechnic university. 127550, Moscow, Pryanishnikov Street, 2A.

Abstract. *Analyzing the mainstream of the Russian realistic painting of the second half of the 19th century reflected in the West European press, which covered Russian artists' participation in World Fairs in London (1862; 1872), Vienna (1873) and Paris (1878), the author concludes about multilateral and concerned approach to their arts. The leading publications of that time ("Times", "Daily-Telegraf", "Presse", "France") devoted their pages to long reviews analyzing the works of Russian painters. The problems of Russian painting are described by such famous critics as F. Peht, T. Taylor, M. Vachon, J. Klaresi, P. Manz. Reports of the western critics who mentioned indisputable progress of the Russian school in landscape (Shishkin, Aivazovsky, F. Vasiliev, Kuindzhi), genre (Perov, V. Makovsky, Myasoedov), portrait (Perov, Kramskoy) and battle (Vereshchagin) painting, contradicts with the existing stereotype about mainly ethnographic interest in the Russian art of that time. The article also states that the European artistic critics was not homogeneous: German reviewers were interested mostly in religious, battle and national themes, English – painting art and political context, the most welcoming French – portrait and battle. Despite the recognition of the Russian realistic painting in Europe (strength, faithfulness to nature, coloristic achievements), vigorous support of V.V. Stasov, defending the Russian national art, many national journalists and cultural figures kept a scornful attitude towards it. As compared with the Russian critics the evaluation of Russian realists presented by European authors, albeit not without bias and curiosities, in general is more professional and it's of particular interest for modern understanding and interpretation of their works.*

Key words. *Russian painting, World Fairs, West European criticism, realist artists, originality, artistry, V.V. Stasov, native criticism.*

References:

1. Benua A.N. Istoriya russkoj zhivopisi v XIX veke. [History of Russian painting in XIX century]. Saint-Petersburg, «Znanie», 1902. 285 p. (In Russian).
2. Benua A.N. Hudozhestvennye pis'ma 1908-1917 [Art letters 1908-1917], gazeta «Rech'» [newspaper "Speech"], Peterburg. T. I. 1908-1910. Saint-Petersburg, Izd-vo «Sad iskusstv», 2006. 608 p. (In Russian).
3. VystavkakarlinVereshchagina v Parizhe [Painting exhibition of Vereshchagin in Paris], «Novoevremya»["New time"], 24 dek. 1879 g. №1374. (In Russian).
4. Garshin V.M. Zametkio hudozhestvennyhvystavkah [Notes about art exhibitions], Sochineniya. Moscow-Leningrad, Gos.izd. Hud. lit., 1951. pp. 365 – 378. (In Russian).
5. Ge Nikolaj – Tret'yakovu (CHernovik). 21 maya 1894 g. Kiev [Ge Nikolai – toTretyakov (Draft). 21 May 1894. Kiev], OR RGB. fond 731. Op. 1.e/h 12. L. 1 ob. (In Russian).
6. Zimenko V. Vasilij Grigor'evich Perov [Vasily Grigorievich Perov]. Moscow, 1954 (rukopisno-mashinopisnyj ehkzempljar). RGALI. F. 652. Op. 9.e/h. 188. 1954. 45 p. (In Russian).
7. Istoriya evropejskogo iskusstvovznaniya vtoroj poloviny XIX – nachala XX veka, 1969 [History of the European art in the second half of XIX – start of XX century], otv. red. B.R. Vipiper, T.N. Livanova. V 2 kn. Kn.1. Moscow, Nauka. 472 p. (In Russian).

8. Makovskij S.K. Portrety sovremennikov [Portraits of contemporaries], New York, izd. im. CHEkhova, 1955. 414 p. (In Russian).
9. Ministerstvo Imperatorskogo Dvora – G-nu predsedatelyu Soveta Moskovskogo Hudozhestvennogo Obshchestva [Ministry of the Imperial Court – to Mr. President of the Moscow art society council], RGALI. F. 680. Op.2.e/h. 226. L. 59, 60. (In Russian).
10. Nemirovich-Danchenko. V.I. Russkomu hudozhniku [To Russian artist], «Hudozhestvennyj zhurnal» [“Art journal “], T. IV. Iyul’-dekabr’, 1882, P. 127. (In Russian).
11. Perov V.G. Rasskazy hudozhnika [Artist’s stories], Moscow, Akad. Hud. SSSR, 1960, 190 p. (In Russian).
12. Petrov V.A. Vasilij Perov: tvorcheskij put’ hudozhnika [Vasily Perov: artistic path of the painter], Moscow, Trilistnik. 1997, 194 p. il. (In Russian).
13. Petrov V.A. Tvorcheskij put’ A.K. Savrasova [A.K. Savrasov’s artistic path], A.K. Savrasov. Al’bom [A.K. Savrasov. Album], Moscow, GTG, 2005, pp. 9–49 (In Russian).
14. Prahov A. Ocherki hudozhestvennoj zhizni sovremennoj Evropy [Essays of the artistic life in modern Europe], ZHivopis’ i vayanie naVenskoj vseмирnoj vystavke [Painting and sculpturing at the Vienna World Exhibition], Saint-Petersburg, V.S. Balashov, 1874. 23 p. (In Russian).
15. Sobko N.P. V.G. Perov, ego zhizn’ i proizvedeniya [Perov, his life and works], Vestnik izyashchnyh iskusstv [Bulletin of fine arts], T. I. Vyp. 1. 1883. pp. 129–182 (In Russian).
16. Sokolov A.S. Sankt-Peterburg na Londonskih Vseмирnyh vystavkah 1851 i 1862 godov [Saint-Petersburg at London World exhibitions of 1851 and 1862], «Istoriya Peterburga» [“History of Saint-Petersburg“], 2011. no.1(59). pp. 84–92 (In Russian).
17. Stasov V.V. Posle vseмирnoj vystavki [After the world exhibition], Stasov V.V. Izbr. soch. v 3 t. T. 1 [Selected compositions in 3 volumes. Volume 1], Moscow, Iskusstvo, 1952. pp. 65–112 (In Russian).
18. Stasov V.V. Sobr. Soch. (1847–1886). V 3 t. T. 1 [Composition of works (1847–1886). In 3 volumes. Volume 1], Saint-Petersburg, 1894. stb. 546 (In Russian).
19. Stasov V.V. Russkaya zhivopis’ i skul’ptura na londonskoj vystavke [Russian painting and sculpture at London exhibition], Stasov V.V. Izbr. Soch.v 3 t. T. 1[Stasov V.V. Selected compositions in 3 volumes. Volume 1], Moscow, Iskusstvo, 1952. pp. 219–225 (In Russian)..
20. Stasov V.V. Nemeckie kritiki o russkom hudozhestve na venskoj Vystavke [German critics about the Russian painting at the Vienna exhibition]. Stasov V.V. Izbr. Soch.v 3 t. T. 1 [Stasov V.V. Selected works in 3 volumes. Volume 1], Moscow, Iskusstvo. 1952. pp. 242–250 (In Russian).
21. Stasov V.V. Eshchyo o nashih kartinah i skul’pturah na londonskoj Vystavke [More about our pictures and sculptures at London exhibition]. Stasov V.V. Izbr. Soch.v 3 t. T. 1[Stasov V.V. Selected compositions in 3 volumes. Volume 1], Moscow, Iskusstvo, 1952. pp. 226–231 (In Russian).
22. Stasov V.V. Nashi itogi na Vseмирnoj vystavke [Our results at the World exhibition]. Stasov V.V. Izbr. Soch.v 3 t. T. 1[Stasov V.V. Selected compositions in 3 volumes. Volume 1], Moscow, Iskusstvo, 1952. pp. 339–376 (In Russian).
23. Stasov V.V. Inostrancy o russkih hudozhnikah [Foreigners about Russian painters]. Stasov V.V. Izbr. Soch.v 3 t. T. 1[Stasov V.V. Selected compositions in 3 volumes. Volume 1], Moscow, Iskusstvo, 1952. pp. 276–277 (In Russian).
24. Stasov V.V. Eshchyo o vystavke Vereshchagina v Londone [More about exhibition of Vereshchagin in London]. Stasov V.V. Izbr. Soch. v 3 t. T. 2 [Stasov V.V. Selected compositions in 3 volumes. Volume 2]. Moscow, Iskusstvo. 1952, pp. 90–93 (In Russian).
25. Stasov V.V. Venskaya pechat’ o Vereshchagine [Vienna press about Vereshchagin]. Stasov V.V. Izbr. Soch.v 3 t. T. 2 [Stasov V.V. Selected compositions in 3 volumes. Volume 2]. Moscow, Iskusstvo, 1952. pp. 104–116 (In Russian).
26. Tolstoj A.V. Russkoe iskusstvo: zarubezhnye marshruty [Russian art: foreign routes]. “Russkoe iskusstvo” [Russian art], 2004, №3, pp. 6–21 (In Russian).
27. Tret’yakov N.N. I.M. Pryanishnikov [I.M. Pryanishnikov], Moscow, Izd. GTG, 1950. 33 p. (In Russian).
28. IV-ya peredvizhnaya vystavka [IV moving exhibition], «Pchela» [“Bee“], 1875, no.10, pp. 120–122 (In Russian).

About the Author:

Elena G. Meshcherina – Doctor (Philosophical Sciences), Professor, Department «Philosophy and social sciences» at the Higher school of printing and media industry under the Moscow polytechnic university. Scientific specialization – aesthetics, history and theory of culture.
E-mail: egm18@bk.ru.