

УДК 7(470)01

DOI: 10.28995/2073-6401-2018-4-51-60

## В.В. Стасов в восприятии русской художественной критики второй половины XIX – начала XX века

Ольга В. Калугина

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, evaksenia@gmail.com*

*Аннотация.* В статье рассматриваются проблемы, связанные с новым этапом эволюции русского искусства на рубеже XIX – начала XX в. и отражением этих процессов в русской художественной критике. Анализ поздних статей известного художественного критика и публициста В.В. Стасова, как и полемика с ним представителей объединения «Мир искусства», позволяют отметить серьезные противоречия в понимании методов оценки качества произведения искусства. При этом ранний период деятельности Стасова также вызывал острую реакцию приверженцев «чистого искусства» в лице Н.А. Рамазанова и А.А. Фета, чья эстетическая позиция оказалась неожиданно близка молодым деятелям русской художественной культуры начала XX в. Чрезвычайно показательный материал представляет в этом смысле программная критическая статья Степана Петровича Яремича «Передвижническое начало в русском искусстве». Молодой художественный критик аргументированно усматривает истоки стасовской позиции в традиции европейской художественной критики эпохи Просвещения. Актуальность рассматриваемой тематике придает факт активного использования публицистического подхода к оценке произведений искусства в XX веке, а также демонстрация ее определенной реинкарнации в наши дни. В связи с этим поставлен вопрос и об ответственности художественного критика как перед современным читателем, так и перед историей искусства в целом.

*Ключевые слова:* художественная критика, теория «чистого искусства», Серебряный век

*Для цитирования:* Калугина О.В. В.В. Стасов в восприятии русской художественной критики второй половины XIX – начала XX века // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2018. № 4 (14). С. 51–60. DOI: 10.28995/2073-6401-2018-4-51-60

## V.V. Stasov in the perception of Russian art criticism of the second half of the 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century

Olga V. Kalugina

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, evaksenia@gmail.com*

*Abstract.* The article deals with the issues associated with the new stage in the evolution of Russian art at the turn of the 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century, and the reflection of these processes in Russian art criticism. The analysis of articles written by the famous art critic and publicist V.V. Stasov in his later period, as well as the polemics between him and the representatives of the “World of Art” association, makes it possible to point out serious contradictions in the understanding of methods for assessing the quality of a work of art. At the same time, the early period of Stasov’s activity also provoked a sharp reaction from the adherents of “pure art” in N.A. Ramazanov and A.A. Fet, whose aesthetic position appeared to be unexpectedly close to the young figures of the Russian artistic culture at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Extremely revealing material in this sense is a program critical article by Stepan Petrovich Yaremic “Peredvizhnik (Itinerant) principle in the Russian art”. The young art critic convincingly sees the origins of the Stasov position in the tradition of European art criticism of the Enlightenment. The relevance to the subject matter is added by the fact of active using a publicistic approach to the evaluation of works of art in the 20<sup>th</sup> century, as well as the demonstration of its definite rebirth in our days. In this regard, the author poses a question about the responsibility of the art critic both to the nowadays reader and to the history of art in general.

*Keywords:* art criticism, the theory of “pure art”, the Silver Age

*For citation:* Kalugina OV. V.V. Stasov in the perception of Russian art criticism of the second half of the 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Social Studies. Art Studies” Series.* 2018;4(14):51-60. DOI: 10.28995/2073-6401-2018-4-51-60

Владимир Васильевич Стасов, несомненно, оставался наиболее авторитетной фигурой художественной критики рубежа XIX–XX вв., несмотря на то что он закрепился в этой роли еще в 1860-е гг. Насколько прочны были его позиции в русской культуре, насколько высоко стояла его репутация в научном мире и мире искусства, отлично демонстрируют многократно описанные торжества по случаю его 70-летия и 50-летия научной деятельности, организованные в Ларинском зале Императорской Публичной библиотеки 2 января 1894 г. [1 с. 11]. К этому времени по официальной Табели о рангах Стасов имел чин тайного советника и был причислен ко II отделению Собственной Его Императорского Величества канцелярии. При этом должность он на протяжении

более чем сорока лет занимает вполне скромную, а именно – заведующего художественным отделом Императорской Публичной библиотеки. Причем неоднократные предложения возглавить ее в целом были Стасовым отвергнуты, как, впрочем, отметалась им и открывавшаяся в молодые годы возможность сделать карьеру государственного чиновника.

Совершенно очевидно, что общественное положение Стасова отнюдь не определялось официальной стороной его существования [2 с. 7–13]. Можно смело утверждать, что эта мнимая скромность социального статуса в определенной мере была Стасову просто необходима, так как позволяла оставаться максимально независимым в своих художественно-критических выступлениях и быть более свободным в выборе гражданской позиции. О подлинном же значении авторитета Стасова позволяет судить масштаб чувстваний во время упомянутого выше юбилея.

В то же время, по справедливому замечанию Ф.Ф. Фёдорова-Давыдова, «расцвет критической деятельности Стасова относится к 1870–1880 гг. В это время написаны его лучшие работы, и в это время он пользовался наибольшим общественным признанием и влиянием» [2 с. 11].

Однако к середине 1890-х гг. «старевший критик в пылу полемики порою не разбирался в сложности и противоречивости новых явлений, не видел их положительных сторон, все сводя только к ошибочности или ограниченности» [2 с. 11]. Так, Стасов в эти годы находился уже в глубоком расладе не только с И.Е. Репиным, которого знал и поддерживал со студенческой скамьи, но и со многими членами Товарищества передвижных художественных выставок. А в 1898 г. критик разразился совершенно неприличной по форме изложения и не имеющей ничего общего с художественной критикой бранью в адрес выставки русских и финляндских художников (*Стасов В.В. Выставки // Новости и биржевая газета. № 27, 27 января 1898; № 55, 24 февраля 1898*) [3 с. 215–228]. Для понимания уровня «антихудожественности» этой рецензии достаточно привести одну – еще не самую резкую – цитату:

И над все этаким-то декадентским хламом г. Дягилев является как-им-то словно декадентским старостой, копит, описывает, “приглашает”, везет к нам в Петербург, со всех краев, и этому хламу мы должны кланяться, благодарить и воровать, что это-то и есть самое настоящее, нынешнее и будущее искусство? [3 с. 221].

Необходимо отметить, что к «хламу» были отнесены прежде всего возмущившие своим новаторским формальным решением представленные в экспозиции «Утро. Декоративное панно», а также скульптуры «Демон» и голова великана из поэмы «Руслан и Людмила» Ми-

хаила Врубеля. Самой беспардонной и уничижительной оценки удостоились также большинство произведений К. Сомова, Ф. Боткина, Е. Лансере и подавляющего числа финских художников.

Обоснованно раздосадованный агрессивными высказываниями критика в адрес его выставочного проекта, в котором он выступал не только организатором, но и подлинным идеологом, С.П. Дягилев написал хорошо известное теперь письмо «Ответ В.В. Стасову. Письмо в редакцию», в котором предложил ему отойти от дел в связи с утратой его выступлениями былой актуальности [4 с. 273]. Данный инцидент, хотя и не имел явных последствий, однако, показал, что авторитет стасовской позиции для определенных художественных кругов был уже отнюдь не бесспорным. Заметим, что возникшая оппозиция Стасов – Дягилев формировалась не в рамках привычного противостояния демократического искусства и консервативных академических кругов. С последними Стасов полемизировал почти полвека. Это противостояние разворачивалось на фоне резкого неприятия критиком позиции творческой молодежи, активно развивающей новые направления в русском изобразительном искусстве.

И в этом смысле выступление Дягилева было не единственным. Во-первых, сам факт обозначившего себя конфликта говорил о многом. В русской художественной культуре происходила очевидная смена вех, которая закономерно затрагивала сферу художественной критики как особого механизма творческой саморефлексии, позволяющего мастерам осуществлять своеобразную самоидентификацию в социуме в целом и в художественном процессе в частности. С другой стороны, Владимиру Васильевичу следовало в определенном смысле быть готовым пусть не к такому, но, несомненно, ожидаемому повороту в истории отечественного искусства и его осмыслению. Он сам проходил такой этап на заре своей карьеры. Известно, что Стасов, начинавший прежде всего как музыкальный критик, в ранних своих работах, посвященных живописи, был очень далек от той апологетики демократического направления в отечественном искусстве, к которой он придет только в 1860-е гг. Молодому исследователю явно не давалось понимание специфики языка пластических искусств, а обаяние технического совершенства произведений академической живописи, в частности Ф.А. Моллера, оказывало на него огромное воздействие и определяло на первых порах вкусы начинающего критика.

Естественно, русское искусство не могло оставаться на одних и тех же позициях более 40 лет подряд. Происходящие в нем изменения, однако, с трудом поддавались осмыслению в рамках уже апробированной системы, если можно так выразиться, «художественной»

ственных координат». Интересно заметить, что выступление молодежи, занявшей теперь оппозиционное положение по отношению к передвижничеству, но при этом отнюдь не с позиций последовательного академического классицизма, объективно отражало усложнившуюся картину эволюции отечественной художественной культуры. Чрезвычайно показательный материал представляет в этом смысле программная критическая статья Степана Петровича Яремича «Передвижническое начало в русском искусстве», опубликованная в журнале «Мир искусства» за 1902 г. [5].

Само название работы указывало на готовность молодого критика обратиться к анализу самого авторитетного художественного объединения России начала XX столетия – Товарищества передвижных художественных выставок. Однако начинает Яремич с достаточно отдаленных вопросов, а именно – с проблемы адекватности инструментария критики, подвергающей анализу произведения пластических искусств. Под удар попадают прежде всего «мыслители, моралисты и вообще писатели последних веков», по мнению автора, переносящие «...центр тяжести со специально художественной почвы в область научных абстракций, ничего общего не имеющих с искусством» [5 с. 19]. Может показаться, что автор начнет разрабатывать тему известного литературоцентризма отечественного искусства второй половины XIX в. Однако Яремич задается другой целью: раскрыть исторические корни анализируемого явления, заявляя, что «самое пагубное влияние принадлежит бесспорно французским энциклопедистам XVIII в. Их взгляды, доступные по форме выражения большинству, льстящие самомнению толпы, очень легко вошли в жизнь, сделавшись краеугольным камнем современной буржуазной художественной критики» [5 с. 19].

Яремич в небольшой по объему, но плотно выстроенной содержательно статье выявляет новые тенденции и связи и прямо указывает на единство процесса эволюции буржуазной эстетической мысли с той лишь разницей, что в России она начинает вставать на этот путь практически на полстолетия позже. Яремич приводит цитату из «Опыта о живописи» Дидро, по его мнению особенно ярко иллюстрирующую позицию французского мыслителя: «Если художник хочет узнать, не осталось ли на его полотне чего-либо двусмысленного или недосказанного, пусть призовет он двух просвещенных людей, которые порознь разъяснят ему в подробности всю его композицию. Я не знаю почти ни одной современной композиции, которая могла бы выдержать такую пробу. Из пяти-шести фигур едва ли останутся две-три, которые не следует заменить» [6 с. 255]. Яремич, расценивающий подобные высказывания как грубое вторжение в сферу личной творческой свободы художника,

подчеркивает: «Можно проследить шаг за шагом, как эти и подобные этим (высказываемые Дидро. – *О. К.*) суждения, переходя из страны в страну, отравляли искусство, оставляя на своем пути ничтожество и бесплодие» [5 с. 20].

Как видим, описывая пропагандируемые Дидро методы анализа произведений искусства, автор очень быстро выходит на совершенно новую тему – проблему творческой свободы художника. Можно обоснованно утверждать, что именно этот вопрос являлся той главной болевой точкой, на которую так остро реагировала русская художественная культура на новом этапе своего развития. Ощущение внутренней неудовлетворенности положением художника в России заявило о себе внятно еще в знаменитом так называемом «бунте 14». Вполне очевидно, что главным, может не выраженным словесно, но очень сильным мотивом этого «бунта» было нежелание молодых выпускников Академии художеств оказаться в положении лишенных творческого выбора ремесленников. И тогда активная поддержка Стасова явилась мощным стимулом развития нового движения.

Однако поворот, происшедший в русском искусстве, расценивается Яремичем с совершенно другой стороны. Он видит лишь открывшиеся ворота для широкого проникновения в данную сферу дилетантизма, разрушающего основы технического совершенства. В своем мощном обличительном запале молодой критик, практически вторя стилю Стасова, часто демонстрирует отсутствие последовательности. Он обзывает лубочными картинками работы бытового жанра членов ТПХВ, при этом в дальнейшем дает лубку интересную и тонкую оценку как оригинальному явлению русской художественной культуры. Он сетует на недостаточную оцененность Федотова, забывая, что и этот живописец начинал как дилетант. Но самое большое возражение вызывает у Яремича «передвижничество» как течение «псевдо-реализма», где приверженные ему художники, «...игнорируя решение художественных задач, принялись, под диктовку своих учителей с жаром работать над решением “проклятых” и всяких других вопросов» [5 с. 21]. Совершенно ясно, что в статье не однажды упоминалось имя Стасова как главного идеолога данного направления.

Встает вопрос: был ли в своей позиции Яремич совершенно оригинален? Сразу стоит заметить, что нет. Еще на заре своей деятельности в качестве художественного критика Стасов также имел серьезных оппонентов, наиболее последовательным из них был основатель скульптурного класса МУЖВЗ Николай Александрович Рамазанов [7 с. 182–191]. Заметим, что его личность в разных источниках имеет достаточно противоречивое освещение. Несомненно, что это был человек одаренный, прошедший блестящую

академическую выучку, высокий профессионал не только в практике создания скульптурных произведений, за которые не раз удостоивался наград и поощрений, но и в понимании задач и логики образовательного процесса. Одновременно он проявлял себя и как талантливый художественный критик, и как заботливый наставник, тонко чувствующий дарование.

При этом Рамазанов всегда оставался скульптором, что называется, «до мозга костей». Именно в этом видится нам смысл его полемики с В.В. Стасовым и противостояния методу В.Г. Перова. За легко навешиваемым ярлыком сторонника «чистого искусства» скрывалась позиция исключительно последовательного мастера пластики, взиравшего на художественные задачи прежде всего через призму своего профессионального поприща. Его реакция на увлечение бытовым жанром в этом смысле весьма показательна и прекрасно выражена в следующих словах: «Это есть направление, общее всем жанристам... заставляющее их, подобно сыщикам, обнаруживать перед обществом скандальные, возмущающие душу сцены. Не лучше ли такую роль предоставить нашей новейшей избалованной литературе? Не лучше ли художнику трудиться во имя чистого искусства, покинув ложный путь тенденций, прятных сюжетов, вымороченных эффектов?» [8 с. 85]. Как не увидеть здесь аналогию прозвучавшим со страниц «Мира искусства» почти 40 лет спустя словам Яремича о пристрастии передвижников к «популяризации “несчастных случаев”» [5 с. 24]?

Итак, перед нами предстает явление практической реинкарнации идеи «чистого искусства», которая так пылко была когда-то Стасовым раскритикована и с которой до сих пор еще совершенно ничего не ясно в истории нашего искусствознания. И когда в 1904 г. в годовщину памяти любимого ученика Рамазанова и подлинного основателя московской скульптурной школы Сергея Ивановича Иванова будет издан альбом, посвященный его памяти, на его страницах эта оппозиция вновь проявит себя как совершенно неразрешенная. Составитель и автор сопроводительного текста Л. Разумихин вполне очевидно являлся последователем именно стасовской линии развития художественной критики, которую Яремич справедливо относит скорее к публицистике. Но одновременно здесь же будет опубликована перепечатка художественно-критического очерка Афанасия Фета, увидевшего свет в 1866 г. (!) [9], который фактически служил поэту предлогом для пропаганды своих идей, со всей очевидностью тяготеющих к защите «чистого искусства» [10].

Не имея возможности в рамках ограниченной по объему статьи развернуть намеченные проблемы во всей их полноте, необходимо все-таки акцентировать следующее. На рубеже веков отечествен-

ная художественная критика завершила своеобразный круг эволюции, который продемонстрировал как неразрешенность вопросов, волнующих ее уже на протяжении полустолетия, так и актуальность возврата к их анализу на новом историческом этапе. Причем это касалось не только роли критики в эволюции отечественного искусства, но и переоценки роли и значимости учителей, что, естественно, является предметом специального исследования, но не упомянуть эту проблему невозможно. Новые тенденции в русском искусстве не только породили новый тип критика-эссеиста, они обострили давние проблемы, которые, кстати, во многом не разрешены и на сегодняшний день.

Действительно, молодые Яремич и Дягилев активно пытались отстоять новый взгляд на задачи искусства, который оказывался, в свою очередь, наследием идей давнего прошлого. А высказывания Стасова продолжали оставаться актуальными для определенного сегмента творцов и зрителей, несмотря на их неизменность (о чем критик не раз с удовольствием писал в своих работах!) в течение десятилетий. Зря ли трудился Стасов? Так ли далеки от него Яремич и Дягилев? Можно смело сказать, что Владимир Васильевич оставил очень яркий след в русской художественной критике еще и в том смысле, что придал ей совершенно особую страстность и мощный полемический задор.

Сейчас с точки зрения сформировавшейся исторической дистанции поражает эта неумолимая схожесть приемов полемики и даже набор эпитетов, как будто впитанных молодыми мирискусниками из воздуха, которым 40 лет дышало русское искусство. Мягкие обороты Фета и Рамазанова, прямо призывавшего Стасова не браниться в статьях, трогательные сентенции Разумихина не в состоянии сравниться с тем накалом страстей, который бушует на страницах публикаций Яремича и в переписке Дягилева. В этом смысле они оказываются прямыми наследниками стасовской публицистичности, несмотря на смену полюсов содержания.

Приходится констатировать также, что данная проблема – придания журналистско-публицистического характера статьям искусствоведческого содержания – остается актуальной для всей отечественной художественной критики XX и даже начала XXI в. И современным авторам следует серьезно задуматься о конструктивности и перспективности такого подхода, о месте и мере его возможного применения. И прежде, чем бросать упрек прошлому, необходимо внимательно всмотреться в себя, точно определив, чем мы ему обязаны, а что должны и сможем преодолеть. Чрезвычайно ценно при этом обратиться и к опыту другой линии художественно-критической оценки произведений искусства, представленной

статьями Н.А. Рамазанова, А.А. Фета и ряда других авторов, чья позиция отличалась ориентацией на взвешенный и эстетически аргументированный анализ произведений искусства. В любом случае представленный нами материал свидетельствует о разнообразии мнений в сфере русской художественной критики, детальное исследование истории которой позволит в дальнейшем составить гораздо более объективное мнение о художественной жизни России второй половины XIX – начала XX в.

### *Литература*

---

1. *Лебедев А.К., Солодовников А.В.* Стасов. М.: Искусство, 1982. 191 с.
2. *Фёдоров-Давыдов А.А.* В.В. Стасов и его значение как художественного критика // Стасов В.В. Избранные статьи о русской живописи. М.: Детская литература, 1984. 156 с.
3. *Стасов В.В.* Избранные сочинения: В 3 т. Живопись, скульптура, музыка. Т. 3. М.: Искусство, 1952. 888 с.
4. *Кауфман Р.С.* Очерки истории русской художественной критики XIX века. М., Искусство, 1990. 366 с.
5. *Яремич С.П.* Передвижничество начало в русском искусстве // Мир искусства. 1902. № 6. С. 19–25.
6. *Дидро Д.* Опыт о живописи // Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М.; Л.: Гослитиздат, 1946. 640 с.
7. *Рамазанов Н.А.* Материалы к истории художеств в России. Статьи и воспоминания / сост., вступ. ст. и примеч. Н.С. Беляева. СПб.: Библиотека Российской академии наук, 2014. 781 с.
8. *Молева Н.М., Белютин Э.М.* Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1967. 391 с.
9. *Фет А.А.* По поводу статуи г. Иванова на выставке Общества Любителей Художеств // Сборник: Издание Московского общества любителей художеств / под ред. А.С. Уварова. Том 1. [Единственный]. М., [в типографии Грачева и комп.], 1866. С. 74–92.
10. *Калугина О.В.* А.А. Фет и В.В. Стасов в полемике о понятии «чистого искусства» // Акимов С.С., Андреева Е.М., Ахметова Д.И., Блейкли Р.-П. Императорская Академия художеств в культуре Нового времени: Достижения. Образование. Личности. К 260-летию Академии художеств. М.: БуксМАРт, 2016. С. 120–123.

### *References*

---

1. Lebedev AK., Solodovnikov AV. Stasov. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1982. 191 p. (In Russ.)
2. Fedorov-Davydov AA. V.V. Stasov and his importance as an art critic. V: Stasov V.V. Selected articles on Russian painting. Moscow: Detskaya literatura Publ.; 1984. 156 p. (In Russ.)

3. Stasov VV. Selected works. In 3 vols. Painting, sculpture, music. Vol. 3. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1952. 888 p. (In Russ.)
4. Kaufman RS. Essays on the history of Russian art criticism of the 19<sup>th</sup> century. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1990. 366 p. (In Russ.)
5. Yaremich SP. Peredvizhnik (Itinerant) Principle in Russian Art. *Mir iskusstva*. 1902;6:19-25. (In Russ.)
6. Diderot D. An Essay on painting. V: Diderot D. Collected works. In 10 vols. Vol. 6. Moscow; Leningrad: Gospolitizdat Publ.; 1946. 640 p. (In Russ.)
7. Ramazanov NA. Materials to the history of the arts in Russia. Articles and memoirs. Belyaeva NS., comp., intr. article and comm. Saint-Petersburg: Biblioteka Rossiiskoi akademii nauk Publ.; 2014. 781 p. (In Russ.)
8. Moleva NM., Belyutin EM. Russian art school of the second half of the 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1967. 391 p. (In Russ.)
9. Fet AA. Concerning the statue of Ivanov at the exhibition of the Society of Art Admirers. V: Uvarov AS., ed. Collection. Publication of the Moscow Art Admirers Society. Vol. 1. [Single]. Moscow: [in the printing house of Grachev and Comp.] Publ.; 1866. p. 74-92. (In Russ.)
10. Kalugina OV. A.A. Fet and V.V. Stasov in the controversy about the concept of “Pure Art”. V: Akimov SS., Andreeva EM., Akhmetova DI., Bleikslis R.-P. The Imperial Academy of Arts in the Culture of the New Time. Achievements. Education. Personalities. To the 260<sup>th</sup> Anniversary of the Academy of Arts. Moscow: BuksMART Publ.; 2016. p. 120-23. (In Russ.)

### *Информация об авторе*

Ольга В. Калугина, доктор искусствоведения, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, 125993, Москва, Миусская пл., д. 6; evaksenia@gmail.com

### *Information about the author*

Olga V. Kalugina, Dr. in Art History, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, 125993, Russia; evaksenia@gmail.com