

## Галина МУХИНА

Родилась в 1939 году. Окончила исторический факультет Уральского госуниверситета, аспирантуру по кафедре новой и новейшей истории Московского государственного педагогического университета им. В.И. Ленина.

Кандидат исторических наук, доцент кафедры всеобщей истории Омского госуниверситета им. Ф.М. Достоевского до 2017 года.

Автор трёх книг и полусотни статей по истории и культуре. Живет в Омске.

## «ИСКУССТВО ПОЧУВСТВОВАЛО СЕБЯ ОБЩЕСТВЕННОЙ СИЛОЙ»

К 200-летию со дня рождения  
художественного критика В. В. Стасова

Русский музыкальный и художественный критик Владимир Васильевич Стасов (1824–1906) открывал своеобразие нашей отечественной культуры через обнаружение в ней глубинных национальных черт. И прежде всего её народности и правдивости. Само время, связанное с Крымской войной, отменой крепостного права, литературным рассветом и общественным подъёмом – поднимало проблему национальной идентификации. Наконец, сама официальная доктрина (1833): «православие, самодержавие, народность», способствовала обращению к этому аспекту. Её создатель – С. С. Уваров, ставший министром народного просвещения, запечатлел в триаде особый национальный дух и особый исторический путь России, поскольку образованному слою русского общества необходима была национальная идея. Связал воедино национальное самосознание, веру и долг верноподданного перед самодержцем – ради укрепления Отечества, чтобы противостоять разрушительным процессам в Европе, переживавшей «падение религиозных и гражданских учреждений». Против «либеральных и мистических идей» он выдвинул «неприкосновенное святилище наших родных понятий», имеющих охранительное значение\*. Так закладывались основы

\* Уваров С.С. Государственные основы / Сост., предисл. и коммент. В. Б. Трофимовой / Отв. ред. О. А. Платонов. — М.: Институт русской цивилизации, 2014.

для воспитания национального самосознания (которое в 30–40-х было очень слабо развито) в системе образования.

Эта формула, однако, по мнению историка А. В. Пыжикова (1965–2019), учёного-новатора и общественного деятеля, подчёркивала преобладающее влияние Византии на русскую культуру в целом. А. В. Пыжиков утверждал: «Влияние это ощущалось в сфере религиозной и политической, где также преобладали религиозные основы. В повседневной же жизни разрекламированное церковное наследие оставалось всегда чуждым для коренного населения, питавшегося преимущественно фольклорными соками». Он убеждал, что критик Стасов разрабатывал «образ коренной России», считая, впрочем, что «сегодня его вклад в изучение народной жизни своего рода terra incognita». А во второй половине XIX века его «поиски русского идеала буквально взорвали интеллектуальную жизнь». Новизна идей «вводила в ступор официальные и славянофильские круги», шедшие под знамёнами «православия, самодержавия, народности». В противовес санкционированной доктрине Стасов «нащупывал тот остов, на котором выросла настоящая Россия, а не её правящая прослойка», обнажая «сердцевину коренного бытия». Так, Пыжиков, который изучал историю России ретроспективно, в последние годы увлёкся проблемой её дохристианского мировоззрения и воодушевлённо выступал с этой темой на разных каналах в интернете, обнаружил «неожиданного» Стасова, близкого ему по духу и темпераменту. И исполнил давнее желание критика издать в целом виде его «Происхождение русских былин»\*.

Богатое наследие Стасова позволяет насладиться его мыслью, обаянием личности, мастерством стиля. И важно отметить звучание и его слова, и его чувства, и глубину смыслов им открываемых в творениях авторов, убедительность доводов.

Стасов внедряет новый статус для художников – национальный, который определяет народностью и правдой. Так, в статье 1883 года «Перов и Мусоргский (1834–1882 и 1839–1881)» этот критерий применяется им в анализе и личности, и творчества обоих авторов, чтобы выявить, в чём заключена «вся их сила и талант» и чем они будут дороги потомкам. В созданиях этих авторов ему слышались «пронзительные ноты», щемящее чувство «негодования и боли».

В чём здесь у Стасова выразился критерий народности? Во-первых, объектом для обоих художников явился народ: они – «живописцы народа» – «во всей правде», «во всей суровости», даже «шершавости». В чём их «глубокая сила, оригинальность, новизна»? – Русский крепостной мир – «истинная сфера их совершеннейших созданий». Они полжизни были свидетелями крепостного права, ибо оба жили в глухой деревне, а полжизни посвятили его изображению. «Крестьянские типы, крестьянские сцены принадлежат к наивысшему» из всего, что только создано Перовым и Мусоргским. Мусоргский сам слышал вопли, скандалы помещиков, которые стонали о потерянных правах и разорении. В 1868 году, когда композитор изучал псковскую деревню, его восторг вызвал один мужик. «Очень умный, оригинально ехидный», словно «сколок» с шекспировского Антония. По мнению Стасова, их крестьянские типы – это смесь «добродушия, наивности, покорности, пригнетенности», а также – «ума, лукавства и едкой насмешливости»,

---

\* Пыжиков Александр. Неожиданный Владимир Стасов. – Владимир Стасов. Происхождение русских былин. М.: Издательство «Концептуал», 2019.

а сцены с ними у обоих художников – это лучшее из всего ими сделанного. «Сельским проводам покойника» Перова ни на йоту не уступает «Трепак» Мусоргского. Та же трагичность, глубина чувства. Та же щемящая нота повторяется в «Трепаке»:

Лес, да поляны, безлюдье кругом.  
Вьюга и плачет, и стонет;  
Чуется будто во мраке ночном,  
Злая, кого-то хоронит.  
Глядь, так и есть! В темноте мужика  
Смерть обнимает, ласкает;  
С пьяненьким пляшет вдвоем трепака,  
На ухо песнь напевает:  
<...>  
«Горем, тоской да нуждой томимый,  
Ляг, прикорни, да усни, родимый!  
Я тебя, голубчик мой, снежком согрею...»

Оба художника выразили безысходные страдания бедных людей, «целая жизнь рассказана в их лохмотьях, позах, в тяжком повороте их голов, в измученных глазах». «Такие глубоко народные художники» не могли пройти мимо «глубоко народного типа “юродивого”», который играл «всегда слишком крупную роль в старой крепостной России». «Божий человек» Перова – одна из капитальных его картин. «В рубище, босоногий, всклокоченный, покрытый тяжелыми железными веригами», «в позе и с жестом полубезумного», с «помешанным сверкающим взором», произносящий какие-то странные речи. Юродивый Мусоргского в «Борисе» тоже «жалок», «чуден», «с безумием в голосе», жалобно поет: «Месяц едет, котенок плачет, юродивый, вставай, Богу помолися, Христу поклонися!» Та же фигура, что и у Перова, только возвышенная «до трагизма, до истинной патетичности».

И монахи у них – тоже национальны, ибо «принадлежат к одному и тому же народу» – при всём разнообразии характеров. Так в «Чаепитии в Мытищах» Перова – «под видом жирного красного здоровяка», на пути к Троицкому монастырю отдыхающего под тенью деревьев за самоваром. Традиционно же было принято изображать духовенство как «благодушных, елейных пастырей», только «чистыми, светлыми голубицами, помышляющими только о небесном». Но после Пушкина и его гениальной «Сцены в корчме», после Гоголя и его сцен с дьячками, попами и монахами, какими всякий их видел в действительной жизни, особенно в глухих углах России, – немислима была прежняя односторонность. Варлаам в «Борисе» – «широкая и многообразная личность», никак у Перова – это «натура могучая, богатырская... прожигавшая жизнь, закаленная в вине и разгуле». Его жадность, дикость, дремучесть, сила – находят своё выражение в песне «Как во городе было во Казани».

В неоконченных произведениях: в картине «Никита Пустосвят» Перова (где есть «истинные шедевры национального характера» – как воплощение силы, мужества, энергии) и в опере «Хованщина» – оба высказались о столкновении эпохи стрелецких бунтов и русского раскольничьего мира. Мусоргский шире Перова, глубже, с талантом исторического видения: в «Хованщине» – народная масса, народные страсти и вожьд раскольников Досифей – «пламенный и осторожный фанатик, патриот, светлый ум и раб старых народных преданий». Оба творца

с интересом относились к пугачевцам, но оба в конце жизни повернули в чуждую сторону – вопреки своему призванию.

Мусоргский внёс в русское искусство «нераздельное соединение слова и музыки, правду интонации, доведенной до наивысочайшей степени естественности и жизненности». Он сумел выразить русскую национальность «во всех ее глубочайших реальных чертах», а его комические сцены составляют «венец и торжество творчества».

И в его романах представлены все слои русского общества: крестьянский, дворянский и средний; мужчины и женщины, старые и молодые, взрослые и дети, няньки и семинаристы, полководцы и юриды. Любовь как главный мотив большинства композиторов почти или вовсе отсутствует. На сцене всегда «важное, глубокое»: то трагическое, то поэтическое и картинное, то насмешливое.

Позднее Стасов вновь вернулся к Перову и отметил его «глубоко серьезное» настроение, полное негодования от событий, которых многие не замечали. У него «целые толпы русских типов», реальные лица и сцены. Его натура – как у Гоголя, и тоже с двумя главными нотами: юмор и трагедия. Из лучших его картин – «Деревенские похороны», «Тройка» – как «грозная суровая трагедия». Однако у него же есть и целая галерея русских людей, мирных, беззаботных, – птицеловов, рыболовов, охотников: только бы птицу на дудочку поймать, рыбу из воды вытащить, зайца догнать. Но это тоже «темное царство» на разных ступенях русской жизни, простые картины русских нравов, но только от этого «“наивного” юмора... в этих картинах едкое жало».

Понимая необходимость создания русской музыкальной школы, Стасов отстаивал право на национальную самобытность. Его задевало, что во главе консерватории стояли директора, ничего общего не имеющие с настоящей русской, народной музыкальной школой. Здесь «высокомерно» игнорировали русскую музыку и называли русских композиторов «дилетантами». Отсюда – его поддержка Бесплатной музыкальной школы, верной наследию Глинки и Даргомыжского. Считая, что европейцы не могут «схватить настоящий склад, дух и характер истинно русского музыкального создания», искажают его, он находил в исполнении хора и оркестра этой школы истинный канон для всей русской музыки. Читл Балакирева и Римского-Корсакова как композиторов, руководителей этой школы, дирижеров концертами, издателей сборников русских песен «из уст самого народа» и в гармонии «с глубоким пониманием русского музыкального духа».

По инициативе В. В. Стасова и М. А. Балакирева Бесплатная музыкальная школа была основана в 1862 году Г. Я. Ломакиным (1812–1885) по типу воскресных общеобразовательных школ, в большом числе возникавших тогда в России, с целью распространения музыкального образования среди широких народных масс. Её учащиеся набирались из малообеспеченных слоев населения. Сначала школа давала чисто хоровые концерты под управлением Ломакина, выдающегося хорового дирижера, педагога и композитора, руководившего до того знаменитым шереметевским хором. С 1863 года главой школы стал также и Балакирев, занявший потом пост директора (1868–1874 и 1881–1908). Балакирев начал устраивать симфонические концерты, ставя своей задачей пропаганду произведений Глинки, Даргомыжского, членов «Могучей кучки», а также классики и новых сочинений зарубежных композиторов.

В. В. Стасов благословил ломакинскую школу, которая призвана была стать народной по составу – «из трудящегося класса» (где есть

швея, портниха, горничная, шляпница). Он писал: «Пусть только она перестанет быть исключительно барскою, господскою. Не много нужно стараний и хлопот, чтобы все классы общества уравнились». Но главное для критика – быть верным своему времени и национальному вкусу, отказаться от подражания чужому, от традиций исполнения XVIII века – с его мягкостью и нежностью, нескончаемыми адажио, расплывающимися пианиссимо, «от которых млели чувствительные сердца маркизов с золотыми табакерками и падали в обморок маркизы в роброндах». Потому что «более здоровому и крепкому поколению нынешнего времени» та музыка не подходит, не трогает его, возбуждает «скуку и утомление», она кажется ему «вялою, невыносимою, надоедающею» – из-за «условности и школьной формы», «разнеженной сладости, чувствительной приторности», из-за отсутствия «огня, жизни и энергии». Надо исполнять свою музыку, создать «самобытные исполнительские таланты», только так хор почерпнет «всю настоящую силу, вдохновение и своеобразность». Он говорил «прощай» расслабляющему изяществу аристократической музыкальной культуре прошлого столетия – последнего века торжествующего дворянства – во имя народного энергетического созидającego искусства.

Руководство М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова обеспечило школе громадную положительную роль в деле пропаганды русской реалистической и лучших образцов западноевропейской музыки. Ссылаясь на статью П. И. Чайковского, Стасов подтверждал особую роль Балакирева на поприще русской музыки, который считал русский народ музыкально богато одаренным и потому способным внести лепту в общую сокровищницу искусства и для которого Глинка являлся великим образцом русского художника. Его оперу «Руслан и Людмила» он поставил в Праге – для представления русской музыки иностранцам.

Самыми великими, могучими из опер у Римского-Корсакова он считал «Псковитянку» (1868) и «Снегурочку» (1882). Это Древняя Русь, ее народ, разнообразие характеров, событий, картин и сцен возносятся «до высочайшей степени... силы, красоты и талантливости»: вече, встреча и въезд Ивана Грозного, хор «трепещущего народа», волшебная сказка няни, горелки; проводы Масленицы, явление Весны, хор гуляров, заклинания Купавы, умирание Снегурочки, хор Яриле, «огненная» пляска скоморохов.

Оперу Бородина «Князь Игорь» он оценил как «одно из величайших чудес нашего века», соглашаясь с А. Сувориним, который по её общественному, народному драматизму ставил рядом с творением Глинки «Жизнь за царя», называл патриотической, близкой сердцу каждого русского, ибо её патриотизм считал естественным, необходимым и благородным. Ничего выдуманного – всё взято из «Слова» и русской летописи. Здесь та же «мощь эпической поэзии», «грандиозность» народных сцен и картин, «изумительная живопись характеров» и, наконец, «народный комизм». А в его «Богатырской» 2-й симфонии слышится бой, могучие удары богатырского меча, поэтическая песнь гуляра, а в финале – «светлый, сияющий, великий пир и праздник народный».

Считая М. Глинку создателем целой русской музыкальной школы, Стасов выдвигает на первый план проблему национальную. Тогда были только «отдельные признания национальности в музыке» – великие немецкие авторы (Моцарт, Вебер, Мейербер). Немцы же долго оценивали Глинку и его последователей только с общемузыкальной стороны, со стороны таланта, общепринятых законов и преданий.

Но дело не только во «внешнем, поверхностном» обращении к народным темам, теперь речь идёт о способности «выражать истинный народный дух», его глубины, правду, красоту. Это как способность и потребность, по мнению Стасова, раньше всего в наш век проявилась у славян: русских (Глинка) и поляков (Шопен). И будущее музыкальных школ критик связывал прежде всего с национальной музыкой, рассматривая её как «надёжный, несокрушимый источник», который уходит корнями своими к народным мелодиям. И отныне, считал критик, «народность» царит в музыке и «заняла такое прочное место, которого не покинет, конечно, никогда уже более». (Но верна поговорка: никогда не говори никогда, если учесть современные «музыкальные» потоки, подчас лишённые своих корней.)

Глинка, выросший на народной песне, обладал богатым материалом «истинно народного настроения и истинно народного выражения, истинно народной формы, какого нигде почти уже более не было». Отсюда «великие чудеса» гения. В опере «Жизнь за царя» главное – во второй её половине. Здесь убедителен Сусанин как личность. А ещё более «истинный народный элемент» – в чудных русских хорах: мужских и женских (особенно женский хор: «Разливалась, разгулялася»). И в полных драматизма польских хорах, в их изящных танцах, в изображении русской зимней вьюги и особенно – в «гениальном, совершенно беспримерном во всей музыке, мощном и величественном хоре с колоколами “Славься”».

Глинка – «гениальный эпик», это одно из поразительных явлений его природы. Во всей своей жизни он не проявлял этого «великого своего дара, своего глубокого понимания истории, своей страсти и любви к ней». Повсюду только довольно обыкновенный, посредственный русский патриотизм, какой у Собинина, Вани и даже самого Сусанина. Но среди этой ординарности – «вдруг колоссальные, исторические картины древней Руси», какими дышат хоры – «несравненное, великое» «Славься». И картины, которыми наполнена вся его опера «Руслан и Людмила», – «с глубочайшим постижением русской народности, с глубочайшим выражением истинного русского духа и колорита, особенно в древнюю, языческую, даже доисторическую эпоху Руси, – вот что истинно непостижимо и неожиданно». Лирические сцены задумчивого богатыря на поле давно отгрохотавшей битвы, «глубоко народные сцены древней языческой свадьбы, древнеязыческих похорон, сцены древних восточных плясок и русского волшебства» (колдовство Финна и Наины) – нет ничего подобного во всей всемирной оперной литературе.

Для Стасова важен критерий историзма, историческая правда, её широкие горизонты. По оценке критика, русский народ – один из самых музыкальных в мире и славился этим с глубокой древности, на что указывают древнейшие наши летописи. «С гусями в руках приходят русские, славяне к иноземным народам и тем поражают их». У этого «чудного музыкального племени» сохранились чудные народные песни, пережившие бедствия, иноземные нашествия, порабощения, перевороты. Сквозь столетия русский народ – «непоколебимый и непотрясаемый», пронес свою народную песнь «в целостности и ненарушимости». Почти повсюду в Европе она померкла, лишь у русских и скандинавов «уцелела во всей силе и славе своей, лишь у них одних она сохранилась по настоящую минуту в устах самого народа и звучит в его устах немолчной, неудержимой и страстно любимой в продолжение всей жизни, от первых дней рождения и до смерти; она сопутствует этим

двум национальностям во всех их делах и работах: и в деревне – и в городе, и на пашне – и на люльке штукатурка и маляра вверху стены под кровлей, и в кузнице, и за прялкой, и на фабрике, и на свадьбе, и на штурме, около знамени, перед смертью или победой». Это «ненаглядное сокровище» – народную музыку – русский народ иногда защищал «с такой страстью и энергией, с какой, быть может, никакой другой народ и никогда».

Стасов любил XIX век – за его быстрые скачки, разнообразие, обновление. И, конечно, за создание русской национальной культуры и её школ. «Первым проблеском» взлёта русской живописи ко второй половине XIX века Стасов считал П. А. Федотова. «Свежий кавалер» – это настоящее чудо: какой-то «странный» отставной военный написал «такую оригинальную, необыкновенную, талантливую картину» и стал вскоре родоначальником жанра бытовой русской живописи. Хотя он «очень мало знал и читал», не был знаком с голландцами, с Хогартом, однако стал его продолжателем. Его учила «сама натура и жизнь русская», начиная с юности. «Юмор, едкость, чувство правды, глубокая наблюдательность, меткость», умение композиции, способность писать – всё это соединялось в нем – «прирожденно», «просто и естественно». По иронии судьбы Федотов создавал красками то, что живописал Гоголь «огненным словом», хотя не любил и не понимал Гоголя, от которого тогдашняя Россия сходила с ума. Быть бы ему художником второстепенным, живописцем-моралистом, если б не «Свежий кавалер» и «Сватовство майора». Здесь «глубоко и сильно» представлено «то самое “тёмное царство”», которое потом выедет на сцену А. Островский. В лице закоренелого чиновника 1830-х годов, которому только бы «денег да крестик» (он – в халате, босиком, в папильотках, с орденом на груди – олицетворение злости, чванства, бездушия). А в другой картине – солдафон 1830–1840-х годов, где столкнулись два лагеря (майор и купеческое семейство с перезрелой невестой), враги – «бездушные, огрубелые, пошлые и свирепо эгоистичные», готовые «надуть друг друга». Народность здесь присутствует – в правде и в справедливости.

В истории русского искусства, по мнению Стасова, особо отмечилось «Товарищество передвижных выставок», созданного для того, чтобы самим вести художественное дело. Ему предшествовало создание артели молодых художников, решивших покончить с Академией, работать сообща и делить общий барыш. И тогда родилось «нечто новое, прежде небывалое – *характер и самобытная мысль* для управления жизни». Потерялся престиж заграничных поездок и наград, ушла апатия и покорность, появилась сплочённость – «искусство почувствовало себя общественной силой». Случилось по Толстому: простились с «идеальностью». Как сказано в «Войне и мире», «презрение ко всему условному, искусственному есть *исключительно русское чувство*». В самом факте существования Товарищества Стасов увидел здоровую «потребность правды», проявление реализма и национальности, освобождение от предрассудков. Реализм и национальность отразились в выборе сюжетов. Свобода художника естественно, как растение к солнцу, поворачивала к национальному. По Стасову, есть различия между народностью «заказной и официальной» (охранительной формулы С. С. Уварова: православие – самодержавие – народность, как это сложилось при Николае I) и «настоящей», рождающейся в художнике, когда ему никто не мешает. Наша художественная национальность 1850-х вела своё начало от той, которая была уже в творениях Грибоедова,

Пушкина, Гоголя: литература опережала живопись и вела её за собой. А вместе с тем, новое русское искусство находило собственные темы – независимо от литературы. Новым становилось и пространство: в искусство вливалась провинциальная Россия. Возникало новое истинное русское искусство – национальное искусство свободных художников. Национальность касалась всех слоёв и классов общества и для всех мест. Большинство новых художников вышло из народа, они знали его жизнь, и в этом была их сила. Для искусства важно не только прекрасное, а всё, что интересно для человека в жизни. Одно упущение: следовало включить в устав Товарищества пункт о бесплатном доступе, хотя бы на несколько дней, на его выставки, которые проходили в русских городах.

Демократический взгляд Стасова был обращён и к выбору тем художниками. Напрасно передвижников обвиняли, считал критик, что они «вечно только и знали, что деревню да мужиков!». У них были представлены «все классы русского общества». По преимуществу русский народ состоит «не из больших людей, а всего более из маленьких, не из счастливых, а из бедствующих», и потому большинство в русских национальных картинах должны быть «не Данты и Гамлеты, не герои и шестикрылые ангелы, а мужики и купцы, бабы и лавочники, попы и монахи, чиновники, художники и ученые, рабочие и пролетарии, всяческие “истинные” деятели мысли и интеллекта». Критерии широкого охвата действительности критик черпал из литературных достижений. И настаивал, что русское искусство призвано отражать социальную жизнь, как это делает «великая, правдивая и талантливая русская литература».

И. Е. Репина критик выделял особо: он создал такую галерею своих современников, с бесконечным разнообразием народных классов, что превзошел в этом всех товарищей. В его портретах – широкий диапазон персонажей: «начиная от простых, но замечательных русских мужиков и восходя до гениальной личности Льва Толстого», переданной им «с неподражаемым совершенством и глубиной». Кажется, как никто и никогда «с дерзостью смелого починателя» он попробовал изобразить «творчество и работающую, внутри головы, мысль великого человека», как и «огненными чертами» запечатлел Листа и Глинку. У него совершенно свой, особенный взгляд и чувство «в постижении и передаче масс людских», в чём он встречается только с Верещагиным. Главная задача их творчества – это хоры: им важен масштаб масс, «с их жизнью и душевными движениями, с целыми прожитыми годами, отразившимися на лице и всей фигуре», и в этом проявляется их главное значение. Отличительная черта созданий Репина – «сила и грандиозность». Мелкие события и сцены, мелкие личности и мелкие сюжеты – совершенно вне его натуры. Это «Самсон русской живописи». Ему нужны «широкие, далеко простирающиеся горизонты». Но он способен выражать с силой и глубиной только то, что видел «собственными глазами, что испытал собственной душой». Воображение никогда не помогало ему в лучших его созданиях. Изображать то, чем ты сам был однажды глубоко потрясен, собственное свое душевное движение – верный путь к тому, чтобы потрясти и тронуть других.

«Бурлаков на Волге» Стасов считал «одною из самых замечательных картин русской школы, а как картина на национальный сюжет – она решительно первая изо всех у нас». Ни одна другая не может сравниться с нею «по глубине содержания, по историчности взгляда, по силе и



правдивости типов», «по своеобразию художественного исполнения». «Важнее и глубже задачи никто еще из русских живописцев не брал». «Скотоподобное порабощение простолюдина, низведение крестьянина на степень рабочей лошади, тянущей лямку бечевы, и это в продолжение долгих столетий, – вот мысль картины», да ещё выполненная «с каким блеском и талантом!». Даже внешность исполнения – поражала не только русских, но и иностранцев. Немецкий художественный критик Пехт писал: «Бурлаки» – это «самая солнечная картина» Венской всемирной выставки (1873). Стасов писал пронзительнее: «под этим-то раскаленным солнцем... целая толпа несчастных каторжных, но каторжных “по своей воле”, “по добровольному найму”, тяжело шагают, в своих лохмотьях, по берегу Волги» («людская мозаика с разных концов России!») Но только это были «не элегические, плаксивые и жалующиеся бурлаки Некрасова, с “мерным похоронным криком”, те, “чей стон у нас песней зовется”, – нет, это были могучие, бодрые, несокрушимые люди, которые создали богатырскую песню “Дубинушку”: “Эй, ухнем, эй, ухнем, ай-да, ай-да”, – под грандиозные звуки которой, быть может, еще много поколений пройдет у нас, только уже без бечевы и лямки». Репин создал «великую, истинно историческую русскую картину»: вместо «академических приемов и фальши» – это настоящая правда жизни, за которую Репин долго подвергался преследованиям «за “неизящество” типов, за “грубость” натур», взятых для картины, «за бедность, лохмотья». В этом многослойном разборе репинского шедевра критик показал нерасторжимую связь современности с бытовой и песенной традицией, с целостностью русского ментального склада.

Его «Протодьякон» (1877) – «опять нечто равное “Бурлакам” по могучей силе постижения и передачи», без прикрас и идеализаций, это «не отвлеченная какая-то личность, а человек плоти и крови, выращенный целой жизнью, отпечатавшейся на всем существе его»: «лицо с поднявшимися бровями, эти глаза с бесконечным выражением животности, разгульности и лукавства, эти развевающиеся космы седых волос и бороды, этот широкий костюм, как у венецианского патриция, эта жирная рука на чреве, этот жезл, сжатый кулаком другой руки», что «чувствуешь, как прошли пятьдесят-шестьдесят лет жизни этого человека». «Такое изображение души и натуры, такая психология, такая глубокая живопись – торжество и венец искусства».

Критика глубоко потрясло живописание В. В. Верещагиным войны на Балканах. Это «живописец мужчин и, по преимуществу, мужчин взрослых». Солдаты у него – «все тот же народ, только случайно носящий мундир и ружье», «ни на единую минуту не прекращавшие жить народной жизнью люди, как солдаты графа Льва Толстого». У него – «искренняя, ни с чем не сравнимая любовь к человечеству вообще и к народу в особенности», «непреклонная ненависть к официальной лжи и квасному восхвалению», «глубоко человеческое сердце, не желающее различать “своих” от “чужих”», когда речь идет о «бог знает за что измученных и исковерканных жизнях». Он – «один из самых истинных, самых необыкновенных “историков” нашего времени». В Европе его громко признали «“апостолом человечности” и “пламенным проповедником против варварства войны”». Когда началась болгарская война против Османской империи, Верещагин бросил Париж, мастерскую и индийские сюжеты – и полетел на войну, участвовал в сражениях и писал этюды с живых сцен. Лучшие картины из болгарской войны – «это самое зрелое, это самое совершенное, это самое трагическое, это самое

потрясающее», что только он создал. Исчез этнографический элемент, он преобразился в историка. «Ужасы войны, зверство и дикое остервенение в минуты боя; невыразимые страдания невинных, посланных на убой жертв; добродушие и наивность этих жертв»; «геройство и простота души; целые поля убитых и изуродованных; целые тысячи раненых»; «обозы искалеченных»; снеговые равнины, где замерзали медленной смертью сотни и тысячи «брошенных и раненых»; все это написано «из глубины души, потрясенной до самых корней», – такого еще «никогда никто не писал в Европе». Его выставки в городах Европы стали триумфами, среди зрителей – толпы крестьян и солдат.

Стасов связывал с правдой и правду истории, и правду характеров, и нравственную правду. Анализируя картину Н. Н. Ге «Петр и Алексей» (1871), критик ставит под сомнение его взгляд на историю: взгляду победителя (Петра) он противопоставляет «взгляд потомства», непредвзятый, не зависящий от ореолов и величия. Здесь происходит драма: сошлись отец и сын, две крайности. Грозный царь – это «сама энергия, непреклонная и могучая воля», уличивший царевича в измене, ставшего ему врагом. Царевич перед ним – «длинный и тощий, настоящая фигура тупого, узкоголового дьячка» – несмотря на черный бархатный богатый наряд; с поникшей головой, ничтожный, презренный. Но критик взывает к справедливости: «Даром, что он великий человек, даром, что Россия ему всем обязана, а все-таки дело с Алексеем – одно из тех дел, от которых история с ужасом отвращает свои глаза». Петр I – «великий, гениальный», но деспот к своему сыну. Обе фигуры – глубоко трагические, не понимающие друг друга, с разными взглядами, но сцена требует другой трактовки. Даже если художник выбирает точку зрения Петра, энергичного и деятельного – в противовес сыну, который хочет «покоя и бездействия», не следовало бы останавливаться на некой средней ноте, то есть представлять из апофеоза силы – «торжествующую силу» в виде некой жертвы, что не отвечает жестокому нраву Петра. «Значит, на допросе сына он был либо формален и равнодушен, либо гневен и грозен до бешенства». И в этом случае Стасов требует соответствия правде – правде самого характера героя.

Свою миссию Стасов видел не только в разработке критериев народности и самобытности художественной культуры России, но и в том, чтобы добиваться понимания и признания её достижений в профессиональной среде и публике – отечественной и зарубежной. Так ему пришлось отстаивать русские картины В. М. Васнецова, столкнувшись с равнодушием даже отечественных художников к его «Богатырям» (1898), когда даже за рубежом подчас стали понимать лучше, что такое русская национальность в искусстве, чем у себя дома. Хотя Стасов не одобрял его поворот от жанровой живописи к русско-волшебным, сказочным сочинениям, так как они были «неудачные выдумками и слабо написанные» картины, его глубоко огорчило невнимание публики к выставленным «Богатырям». Его «Богатыри», парировал он нападки, несут «не только одно впечатление силы и кровавых будущих расправ», но и «впечатление благодати, великодушия и добродушия», которыми полон более всего сам Илья Муромец на вороном могучем коне и во всеоружии – «главная срединная фигура»: смотрящий вдаль, «кого разить». Его будут слушаться оба товарища: Добрыня с длинным славянским мечом, на белой шустрой лошаденке, и Алеша Попович, «бабий пересмешник, лукавый и красивый», с луком, плетью и гусями, что не смотрит вдаль, не думает о богатырских делах, а о своих

собственных. Трое едут «перед нами, словно прямо на нас, и для нас, и за нас, по важным историческим делам и задачам». «Богатыри» – это пара «Бурлакам»: в них – «вся сила и могучая мощь русского народа». Но одна сила – «угнетенная, еще затоптанная», а другая – «торжествующая, спокойная и важная» – никого не боится и делает по своей воле, что нужно для народа.

О критерии правды Стасов писал в письме М. Горькому 14 июня 1905 года, различая характер типов и действия драмы «Дети солнца». Если типы – верные, а действия просто нет: какая же это «драма жизни». «Настоящая жизненность» здесь – только раз: в сцене народного волнения и выраженная метким, правдивым языком. Другое дело – смерть малоросса, сумасшествие Лизы – неправдоподобны, придуманы. И ещё: он восхищался Букоемовым, который вместе с другими его созданиями, дышит «жизнью, правдою и верою в солнечное будущее человечества», невзирая на нынешний «ужас и безобразие». Для Стасова важно, что Горький создал великую галерею людей – «измученных, испорченных, страдающих, но тянущихся к Солнцу». Так романтическая устремлённость его героев, столь характерная у романтиков: Байрона и Гюго, – оказывается самым существенным принципом правдивости.

В. В. Стасов, будучи выразителем и защитником русской ментальности, требовал того же от художников. Главным мерилom художественной критики он считал народность, которую связывал с отстаиванием исторической правды, общинности, справедливости и свободного творчества – во имя утверждения, укрепления и развития национального духа. Сам своими трудами создавал новое ошеломляющее видение – истинную, невыдуманную Россию, которую любил, ценил и которую следовало беречь, отстаивать, не давать в обиду, хранить как бесценное сокровище.