

Элеонора Пастон

## В. В. Стасов и А. В. Прахов: «странное комбинирование» 1870-х годов и Абрамцевский кружок

В статье рассматриваются проблемы художественно-критической деятельности В. В. Стасова и А. В. Прахова, явившейся своеобразным отражением русской художественной культуры 1870-х годов, в которой среди материалистических и позитивистских идей и настроений возникают неоромантические тенденции. Наиболее ярко они проявились в деятельности Абрамцевского кружка, на формирование эстетической направленности которого большое влияние оказали эстетические постулаты эпохи романтизма, исповедуемые Адрианом Праховым и его старшим братом Мстиславом, принимавшими участие в различных художественных предприятиях содружества в начале его деятельности. В статье утверждается мысль о связи эстетических установок эпохи романтизма через жизнестроительные идеи и художественную практику Абрамцевского кружка с неоромантическими исканиями начала XX века.

Ключевые слова:

художественная критика,  
реализм, романтизм, неоромантические искания,  
Абрамцевский кружок.

Известный историк русской литературы С. А. Венгеров писал в середине 1870-х годов, наблюдая процессы, происходящие в художественной жизни той поры: «Ничуть не отказываясь от реального направления шестидесятых годов, мы начинаем мириться с идеальным сороковых, и вот результатом этой амальгамы, этого странного комбинирования и являются семидесятые годы» [9, с. 12]. Среди материалистических и позитивистских идей и настроений, преобладавших в 1870-е годы в образованном обществе, Венгеров чутко уловил ростки нового отношения к эстетике 1820–1840-х годов, новые, неоромантические тенденции в русской художественной культуре. Своего рода отражением этого «странного комбинирования», этой «амальгамы», наблюдаемой в русском обществе в 1870-е годы, была художественно-критическая деятельность двух выдающихся личностей — В. В. Стасова и А. В. Прахова.

Современниками они мыслились как два непримиримых противника во взглядах на искусство. Их личные отношения также «оставляли желать лучшего» и в их переписке сохранилось немало нелестных высказываний друг о друге. Например, Стасов писал в одном из писем В. М. Васнецову: «Прахов мне всегда был ненавистен, еще с 1873 года, когда я его впервые узнал в Риме. Его натура... — много способна, и даже одним краем уха и руки — даровитая, талантливая, поскольку тут же уместилось у него всякого корыстолюбия, самолюбия, властолюбия, притворства, лжи, надменности, шарлатанства, надувательства и гнилой пустоты. Сверх всего этого, его бы я всегда готов называть не Праховым, а Вертопраховым. Мы с ним никогда не можем слиться, как масло и вода. Никогда, никогда» [5]. В свою очередь Прахов в одном из писем к Стасову писал: «Вы очень хорошо знаете, что я давно не вижу в Вас совершенства (хотя, может быть, никто не умеет ценить и Ваши действительные достоинства, как Ваш покорный слуга)» [3]. Художники будущего Абрамцевского кружка С. И. Мамонтова (конец 1870-х — 1890-е), — в который входили В. М. Васнецов, И. Е. Репин, В. Д. Polenov, М. М. Антокольский, а позже В. А. Серов, К. А. Коровин, И. И. Левитан,

И. С. Остроухов, М. В. Нестеров, А. М. Васнецов, М. А. Врубель, — объединившиеся в желании развивать национальные основы искусства, изучать и использовать народные национальные традиции и объявившие своим девизом «культ Красоты», относились к этому антагонизму по-разному. М. М. Антокольский, например, писал С. И. Мамонтову в 1875 году: «Очень жаль также, что Адриан и Стасов так враждуют. Впрочем, где бьют кремень, там летят искры, а в такой мрачной стране и искры могут кое-что освещать. Скажу вам по секрету, что я лично не могу вполне сочувствовать ни первому, ни второму: оба правы, и оба неправы. У каждого есть своя доля правды, как это вообще бывает у крайностей, но есть и доля неправды» [7, с. 223].

Попытаемся разобраться в точках расхождения и соприкосновения двух крупнейших художественных критиков, по сути, находившихся в одном лагере, поддерживавшем искусство передвижников как силу, выступающую против казенного академизма, способную обновить искусство, наполнить его новым содержанием. Одновременно постараемся посмотреть на полемику двух критиков с точки зрения будущей деятельности абрамцевского содружества, сыгравшего важную роль в художественной культуре на пути зарождения и развития русского модерна, одним из участников деятельности которого был Адриан Прахов.

\*\*\*

Эстетические взгляды Прахова и Стасова действительно имели существенные расхождения. Художественные убеждения Стасова сложились в обстановке демократического подъема русской общественной жизни конца 1850-х — начала 1860-х годов. В основу его эстетики легли взгляды на литературу и искусство революционных демократов В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского. Стасов называл их «колонновожатыми»<sup>1</sup> русского реалистического искусства. В это время русская литература и искусство были поставлены общественной жизнью России в ситуацию, когда они должны были выполнять функции, которые в иных условиях выполняли бы философия, социология, политическая публицистика. Отсюда — и специфически русские модификации

<sup>1</sup> Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства [30, с. 48].

общего процесса развития искусства, революционно-демократическая эстетика. Реализм для этой эстетики — не просто свобода от канонов и свобода черпать содержание искусства в жизни — это нравственная обязанность художника изучать жизнь, критиковать ее, находить в ней возможности нового и лучшего, способствовать своим искусством ее преобразованию. Обостренный интерес к собственно эстетическим проблемам, поклонение красоте, столь нормальное, например, для духовной жизни Франции, в России 1860-х годов становится, чуть ли не знаком нравственной неполноценности, красота — тем, о чем неприлично и смешно говорить. В 1876 году, в эпоху, когда в обществе уже наметилась трансформация эстетических взглядов, Ф. М. Достоевский пишет в письме Я. П. Полонскому: «Хотел очень (и хочу) писать о Литературе, и об том именно, о чем никто с 30-х еще годов, ничего не писал: О чистой Красоте. Но желал бы не есть с этими темами и не утопить “Дневник писателя”» [32, с. 427].

Эстетика Белинского, Чернышевского, Добролюбова — это прежде всего эстетика, выросшая из литературной критики. В сфере изобразительных искусств, архитектуры и музыки своеобразным толкователем и распространителем общих принципов революционно-демократической эстетики был Стасов. В его статьях упор на идеологическую и познавательную функцию искусства приобретает особенные формы и, пожалуй, особую остроту. Как и для его великих учителей, для Стасова основной задачей искусства является отражение жизни. При этом оценка с точки зрения правильности отображения оказывается важнейшей. И поскольку социально-познавательные и идеологические задачи естественно, легче всего выражаются словом — «модель» искусства для него — литература. Согласно его эстетике музыка и живопись как бы подчиняются литературе. «Прекрасная была бы та живопись, которая выдумала бы себе какие-то особенные сюжеты, рамки и задачи, далекие от сюжетов, рамок и задач литературы! да что бы это такое было — затхлая плесень, и, больше ничего», — говорит он в одной из журнальных статей<sup>2</sup>. Можно себе представить, какую бурю негодования вызвала у него вступительная лекция Прахова в Петербургском университете, где молодой ученый с 1873 года начал читать лекции на кафедре изящных искусств (с 1875 года он читал лекции и в Академии

<sup>2</sup> Стасов В. В. Друг русского искусства (1878) [31, с. 301–303].



1. Илья Репин. Портрет А. В. Прахова. 1866  
Бумага, соус. 64 × 47  
Государственный Русский музей



2. Адриан Прахов. 1897  
Фотография

художеств). Прахов говорил: «Что же какою стороною явления должен увлечься человек, чтобы прийти к художественному результату, если научные и нравственные интересы к нему не приводят? Ответ подскажет каждый из вас: только увлекшись красотой, совершенством формы явления, помимо всех других соображений, можно прийти к художественному произведению в истинном смысле слова, которое способно удовлетворить наши художественные или эстетические инстинкты. Источник искусства есть, следовательно, интерес к совершенству формы, к красоте; и желание каким-бы то ни было способом закрепить, вырвать из постоянно изменяющейся действительности поразившее нас прекрасное явление. Способность, с помощью которой мы сохранили в себе полученный образ до его воспроизведения, есть художественная память или память прекрасных форм» [18, с. 437].

Стасов обрушился на Прахова гневной статьей, в которой, в частности, писал: «Говоря о различии между предметами, принадлежащими к области художества, и предметами, к этой области не принадлежащими, г. Прахов объявил, что главное отличие состоит в том, что первые не служат для целей пользы, тогда как вторая именно ее-то и имеют в виду... Проповедовать искусство для искусства — теперь просто уже непозволительно после всего, что об этом говорено и писано»<sup>3</sup>.

В связи с тем что Адриан Прахов — фигура малоизученная историками русской художественной критики<sup>4</sup>, приведу некоторые данные о нем. (Ил. 1–2.) Свою первую статью по истории искусства «Ахилл Эрмитажа» Прахов публикует в 1867 году с рисунком И. Е. Репина. Будучи студентом Петербургского университета, во время своих усиленных занятий в Эрмитаже (А. В. Прахов хотел стать художником, но из-за болезни глаз был вынужден отказаться от своего намерения и во многом под влиянием советов старшего брата Мстислава Прахова, филолога, лингвиста, философа, духовно примыкавшего к «идеализму 40-х годов», убежденного шеллингианца, профессора Дерптского университета, решает специализироваться в области истории искусств), он сближается с учениками Академии художеств, И. Е. Репиным и М. М. Антокольским. В 1869 году Прахов был командирован за границу с целью его приготовления к кафедре истории искусств. Международная художественная выставка в Мюнхене летом 1869 года дала ему повод написать статью о современных направлениях в европейском искусстве. В дальнейшем он изучал Лувр, затем Британский и Берлинский музеи. В 1871–1873 годах им были изучены памятники древнего искусства в Венеции, Болонье, Флоренции, Риме, Неаполе, Помпеях.

3 Стасов В. В. Вступительная лекция г. Прахова в университете (1874) [31, с. 215–216].

4 Со времени публикации статьи Н. А. Дмитриевой «Из истории русской художественной критики 60–70-х годов XIX века», в которой, говоря об А. В. Прахове, Дмитриева писала, что он «не был вполне устойчив и последователен в своих эстетических принципах» и что «в его деятельности, взятой в целом, было много противоречий» [11, с. 89], такого рода оценку можно видеть во всех последующих работах. В некоторых обобщающих исторических трудах Прахов упоминается как личность «заметная» [26, с. 194], но все же стоящая вне магистральной линии развития эстетической мысли, развивающаяся «особняком» от общего ее течения [13, с. 231]. Во многих же работах, посвященных развитию русской эстетической мысли 1870–1880-х годов, имя А. Прахова просто не упоминается. В 1972 году вышла статья В. И. Плотникова «А. В. Прахов — художественный критик (К проблеме национального художественного наследия в русской критике)» [15, с. 39–45]. Наиболее полно и объективно, хотя и коротко, деятельность Прахова освещена в статье В. Н. Прокофьева «Федор Иванович Шмит (1877–1941) и его теория прогрессивного циклического развития искусства» [24, с. 253].

Осень 1873 года была посвящена изучению новейшего искусства, собранного на Международной выставке в Вене. В конце 1873 года Прахов был избран доцентом Санкт-Петербургского университета по кафедре истории и теории искусства. Зимой 1873–1874 года ему было предложено прочесть в Академии художеств несколько публичных лекций о новейшем искусстве в связи с венской выставкой. Лекции эти были повторены в ту же зиму в Москве, в Обществе поощрения художеств. Первая из них была помещена в журнале Министерства народного просвещения за 1875 год. С этого же года начинается деятельность Адриана Прахова как художественного критика, помещавшего отчеты обо всех художественных выставках в Петербурге в журнале «Пчела»<sup>5</sup>. В 1875–1878 годах он был редактором художественного отдела журнала и выступил с рядом теоретических и художественно-критических статей о западном и современном русском искусстве. Эта серия внесла значительный вклад в историю русской эстетической мысли. Она содержит и немалый общеэстетический потенциал.

В художественно-критической полемике и борьбе различных эстетических течений 1870-х годов Прахов занимал особое место. Как критик и историк искусств он находился «под перекрестным огнем». С одной стороны, его критика преподавания в Академии художеств прервала его первоначально очень удачно складывающуюся карьеру. В 1878 году он вынужден был уйти с профессорских кафедр по истории искусств из Петербургского университета и из Академии художеств, а также из журнала «Пчела». С другой стороны, с ним постоянно и резко полемизировал Стасов. Статьи Прахова находили между тем горячий отклик художников. Репин писал, например, об одной из них: «В ней не только сила мысли, постановка верная интересных наших (русских) вопросов, глубина убеждения — в ней даже поэзия есть, в глубоком чувстве, которым объята картина Крамского. Особенно Христос! да “русалки” и Шишкин даже. Bravo, bravo! Поздравляю тебя с этим! Дай Бог тебе стоять на этом крепко для твоей же собственной славы! Чудесно, превосходно»<sup>6</sup>. С одобрением отзывался о критической деятельности Прахова и П. М. Третьяков. Обеспокоенный проблемами художественной жизни России конца 1870-х годов, он писал в одном из писем Крамскому:

5 Они публиковались часто под псевдонимом «Профан».

6 И. Е. Репин — А. В. Прахову. 19.03. 1878 [4].

«А художественные критики-то готовые к Вам примкнуть? Это кто же? Один Прахов еще мог бы дельно заниматься критикой»<sup>7</sup>. Очевидно, в эстетике Прахова, в его подходе к искусству существовал элемент, который был необходим для дальнейшего художественного движения, что ясно осознавалось художниками. Этот элемент можно сформулировать как собственно эстетические задачи искусства.

В 1870-е годы, благодаря важным сдвигам в общественной жизни России, с появлением новых, более адекватных задачам переустройства общества форм духовной деятельности искусство, уже обогащенное идеями критического реализма, вновь обратилось к собственно эстетическим задачам — к проблемам стиля, формы, психологизму и лиричности художественных произведений, свойственных предшествующей эпохе развития искусства, эпохе романтизма. Именно об этом новом обращении к эстетическим задачам, относящихся к вопросам эстетики романтизма 1820–1840-х годов, писал в своих «Критико-биографических этюдах» С. А. Венгеров [9, с. 12].

Обратимся к статьям Адриана Прахова. В них он отстаивает самостоятельную ценность искусства, свободного от требований рассудка. В одной из них мы читаем: «Художественная идея не есть мысль, т. е. логическое соединение понятий, нет, художественная идея есть живой организм, в котором форма и содержание (т. е. — та часть, которая с помощью отвлечения может быть превращена в мысль) неразрывны, как неразрывны в живом организме душа и плоть, начиная с эмбриологического существования» [17, с. 186]. В другой статье, по поводу картины Н. Н. Ге «Пушкин в Михайловском», он пишет: «...искусство немислимо в виде идей, существующих вне формы» [21, с. 735].

Естественно, высказанные положения Прахова не могли не вызвать протест Стасова. Но в конкретных критических оценках у них есть и много точек соприкосновения. Как и Стасов, Прахов — решительный противник казенного академизма. Из своих, очень несхожих со стасовскими, предпосылок он приходит к решительному осуждению педагогической системы Академии художеств.

В одной из его статей мы читаем: «Одним словом, акт творчества есть произвольный акт человеческого организма, результатом которого является не механическое соединение произвольно нахвачанных

7 П. М. Третьяков — И. Н. Крамскому. 25.04.1878 [1].

частей, но организм. Так создается каждая мысль, точно так же создается и каждая форма, каждая художественная идея. Вы, напротив, идете совершенно противоположным путем, вы выхватываете совершенно готовый образ (из истории, из Евангелия) и предлагаете испытуемому обратным путем принять его в себя и воссоздать средствами искусства... Итак, первая причина нелогичности, т. е., по-нашему, неорганичности, выставленных программ заключается в противоестественном способе испытания» [21, с. 735].

В другой статье Прахов пишет: «Итак — как нападки врагов, так и заверения самой Академии в ее ультраклассическом направлении — есть одно недоразумение, устарелая ветошь, пустой звук, который еще держится в воздухе неясным гулом, между тем как песенка давным-давно уже спета, — и слава Богу!.. Но не проще ли было бы в таком случае открыть глаза совсем, не хмуясь от нового света, и прямо и открыто стать за новое направление» [19, с. 15].

«Новое направление», о котором пишет Прахов, — направление реалистическое, связанное с национальными основами, считая, что реализм есть свойство, имманентно присущее русскому искусству и русскому характеру. Таким образом, не только в борьбе с общим врагом — казенным академизмом, но и в общей поддержке реализма в живописи Прахов и Стасов, несмотря на их мировоззренческие различия, оказываются в одном лагере.

В статье «Выставка картины г. Семирадского “Светочи христианства”», Прахов пишет: «Нельзя извинить и исправить внутренней пустоты и холодности и неподвижности, которым проникнута как вся композиция, так и каждое отдельное лицо и весь эффект колорита. Произведет ли эта картина глубокий переворот в русской школе? Заметною особенностью русского характера всегда было глубокое отвращение ко всему внешнему, напускному: не казаться, а действительно быть — вот лозунг русского человека и русского художника. В этой боязни фальши, призрака, мы заходим даже слишком далеко, сомневаясь и скрывая действительную нашу силу и достоинство. А. А. Иванов всю свою жизнь явил эту глубокую особенность русской натуры, и его картина в этом единственно верном смысле есть истинно русское произведение» [20, с. 205]. В другой статье Прахов пишет о развитии реализма, пронизывающего всю историю русского искусства: «Но эта страсть к правде, к естественности, к внутренней свободе не есть достояние одного только современного русского искусства. Нет, эта коренная черта нашего народного характера идет через все

новейшее русское искусство со времен основания Академии, наперекор той фальши, во всех ее последовательных изменениях, которую волею неволею вносила Академия, заимствуя ее вместе с искусством из чужих» [22, с. 154]. Прахов утверждает: «Желание правды во что бы то ни стало есть в то же время залог естественного роста и развития природных художественных сил, есть стремление освободить этот естественный рост от всяких внешних давлений отжившего, насильно навязанного предания и искусителя мамона есть искреннейшая и истиннейшая жажда свободы. Этот важный акт внутреннего освобождения вполне закончился в русском искусстве последнего десятилетия..» [22, с. 154].

Конкретные критические оценки Стасова и Прахова — ближе, чем это можно было бы предположить, исходя из коренного различия их эстетических предпосылок, но они не тождественны. Хотя и Стасов, и Прахов — «за реализм», реализм понимается ими не одинаково. Для Стасова реализм — это прежде всего реализм критической мысли, раскрывающий обществу глаза на самое себя, на общественные «язвы». Собственно живописные (или музыкальные) задачи для В. В. Стасова — на втором плане. Прахов, напротив, предостерегает от давления «мысли и цели». Реализм для него — это прежде всего естественность, безыскусность, ненадуманность. Для Стасова сюжетика Академии ложна, потому что мысли, лежащие в ее основе, — не есть реальные, волнующие людей того времени, для Прахова — потому что он вообще против «головного» начала, сковывающего спонтанность в искусстве. Понимание реализма Праховым — более «открытое», «широкое», готовое принять живописное экспериментаторство, разнообразие сюжетов и форм.

«Главная и высокая способность художника, — пишет Прахов, — та способность, которая только и делает из человека художника, есть — фантазия. Быть художником не значит уметь холодно и равнодушно подражать действительности — на то есть фотография в графическом искусстве, форматорское ремесло в пластическом. Быть художником — значит иметь способность влюбляться, страстно привязываться к явлениям прекрасного, перерабатывать их внутри себя с помощью фантазии и выражать, объективировать этот внутренний процесс в формах, доступных нашему взору» [18, с. 437].

Не меньше, чем понимание Праховым реализма, важны особенности его подхода к проблеме национального в искусстве, одной из наиболее волнующих русское общество в это время эстетических проблем, особенно остро стоящей в Абрамцевском кружке.

«Русское искусство, — пишет Прахов в 1878 году, — стало все более и более оставлять в покое решение общечеловеческих задач путем космополитическим и все ушло в свою собственную русскую жизнь, чтобы свое национальное поднять до значения общечеловеческого. Это и есть единственно верный путь... Вне народности нет искусства — только искусство Академии может быть космополитично, — то искусство, которому решительно все равно, что ни изображать, то есть оно ничего особенно не любит и ничего особенно не ненавидит... Искусство идей, искусство внутренне убежденное, всегда глубоко национально» [16, с. 121].

Обращает на себя внимание почти дословное совпадение этого высказывания Прахова со словами В.М. Васнецова, одного из ведущих участников Абрамцевского кружка: «Мы тогда только внесем свою лепту в сокровищницу всемирного искусства, когда все силы свои устремим на развитие своего родного русского искусства, т. е. когда с возможным для нас совершенством и полнотой выразим красоту, мощь и смысл наших родных образов — нашей русской природы и человека, — нашей настоящей жизни, нашего прошлого... наши грезы, мечты, нашу веру и сумеем в своем истинно национальном отразить вечное непреходящее» [10, с. 154].

Под этими положениями, как и под высказываниями Прахова о необходимости реализма в искусстве, мог бы подписаться и Стасов. Но здесь опять-таки начинаются не сразу уловимые, но очень важные расхождения.

У Стасова «народное» и «национальное» — это отражение, описание народной жизни, пронизанное сочувствием к народу. Подход Прахова к этой проблеме — иной. Подобно тому, как вообще функция искусства для него — передача души человека, его субъективной стороны, так и народность искусства — это передача своеобразия народной души и особого склада народа. Он пишет в одной из статей в журнале «Пчела»: «Простое копирование с натуры, выбор самых неприглядных, но чувствительных экономических сюжетов, натяжки в пользу какой-либо социальной идейки, какой-либо тенденции, так сказать, “жалкие слова” о меньшем брате, изображенные на холсте, — вот что довольно часто выдавалось за народное искусство. Но так ли следует понимать народность в искусстве, народность — этот неисчерпаемый источник самой искренней, свежей поэзии, самого сильного и непосредственного творчества? Кто хочет быть народным художником, художником стихии, тот должен относиться к ней так же наивно, как сама она к себе

относится. Все произведения народного творчества: песни, сказки, легенды являются наилучшим выражением этого отношения. Оставляя в стороне всю грязь, все дрязги, всю прозу обыденной жизни, они в изящных, лаконичных, но метких формах рисуют нам идеальную картину жизни наивного человека, его глубокую связь, так сказать, веру в природу, его заветные мечты, влечения сердца, горе и радости. Если бы народ в такой же степени владел кистью, как словом, его воссоздания собственной жизни были бы также чисты, как и другие плоды его поэтического творчества» [16, с. 121].

Таким образом, как реализм, так и национальность искусства связываются Праховым с простотой, безыскусностью, естественностью, отсутствием привнесенной, заранее заданной, мысли. Творчество, спонтанно идущее из глубины души художника, естественно, само собой будет отражать народную душу, как мы бы сейчас сказали, «психический склад нации». Но в чем будет выражаться это национальное начало в творчестве художника?

Представление Прахова о национально-русском начале в искусстве было связано с тем, что перед его умственным взором, как историка искусства, занимающегося искусством от Древнего Египта до современности, проходили разные национальные искусства, по-разному отражающие разные «души» народов. Русское искусство как бы встает в один ряд с египетским, греческим и т. п. Проблема национального искусства для него в большой мере — проблема национального стиля. Это заставляет нас по-новому взглянуть и на понимание Праховым реализма. Реализм — «наивный», не подчиненный предвзятым идеям — это, с одной стороны, способ раскрыть народную душу, сделать русскую живопись такой же очевидно русской, как очевидно русской, сразу же узнаваемой как русская (узнаваемой по стилю) является русская песня. С другой стороны, реализм, по мнению Прахова — особая характеристика русского характера, и, следовательно, характеристика русского стиля.

Все эти положения сближают Прахова как с эпохой романтизма, столь страстным поклонником эстетики которой был его старший брат, Мстислав Викторович Прахов (1840–1879), исповедовавший идеи немецкого романтика Фридриха Шеллинга, так и с русской эстетической мыслью и художественной практикой конца XIX — начала XX в. (Ил. 3–4.)

При сопоставлении личностей и судеб братьев Праховых невольно возникает ощущение, что активный, много печатающийся и более мягкий Адриан был до некоторой степени «посредником» между своим

бескомпромиссным братом-шеллингианцем и современным художественным миром. Отголоски идей Мстислава Прахова в смягченной, более приемлемой для общественного сознания 1860–1870-х годов, форме встречаются у него постоянно. В связи с этим, думается, имеет смысл остановиться на фигуре старшего Прахова более подробно, тем более, что он оказал сильное воздействие не только на Адриана, но и на участников Абрамцевского кружка и на организатора содружества Савву Ивановича Мамонтова, о чем свидетельствуют их высказывания.

Мстислав Прахов воплощал для участников кружка и вообще окружающих его людей «профессора великой учености» и был окружен романтическим ореолом человека «не от мира сего» [25, с. 382]. Эта последняя характеристика в различных вариантах встречается почти у всех, кто когда-либо о нем писал или говорил.

«Не от мира сего» по отношению к М. В. Прахову в большой мере значило — «не от своего времени». Его зрелость приходится на эпоху преобладания в образованном обществе материалистических и позитивистских идей и настроений, на эпоху расцвета социально-критического искусства и литературы, но сам он духовно примыкал к «идеализму» 1820–1840-х годов, был ярким приверженцем эстетики романтизма. В этом убеждает исповедование Праховым основных положений этой эстетики, прежде всего утверждение им высшей и самостоятельной ценности искусства. «Прекрасна, правдива и истинно глубока та мысль Шеллинга, — пишет Прахов, — что искусство с его созданными есть то единственное для нас место в бесконечности бытия, где оба отвлеченные наши отношения к миру как к идеальному и реальному существованию... претворяется не только в единство непосредственного нашего сознания, но — что несравненно выше, важнее, счастливее и оживает вместе с тем в дышащей целостности индивидуального сознания, все равно отдельного ль лица или целого художественного микрокосма... Истинное создание искусства есть высшая реальность, какая только возможна для нас в нашей жизни»<sup>8</sup>.

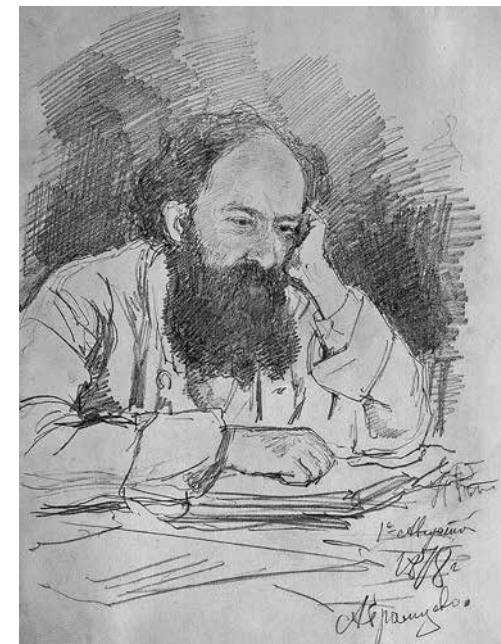
Художественное творчество, согласно Прахову, — проявление высшей способности человека, в которой человеческий дух уподобляется творчеству самой природы. Спонтанность, непреднамеренность состав-

<sup>8</sup> Прахов М. В. Федор Иванович Тютчев. Музей-заповедник «Абрамцево». Рук-1460.

<sup>9</sup> Там же.



3. Мстислав Прахов. 1870-е  
Фотография



4. Илья Репин. Портрет М. В. Прахова. 1878  
Бумага, карандаш. 32,2 × 25  
Музей-заповедник «Абрамцево»

ляют его самые важнейшие характеристики. «Это определение, — пишет Прахов о шеллинговском воззрении, — считает художественным произведением все то, что составляет результат творческих душевных процессов природы: художественное создание по этому единственно верному определению есть произвольный, естественный, сам в себе бесцельный и необходимый продукт души в сфере фантазии... продукт, имеющий для души (нашей) такую же реальность, какую для мира имеют создания природы. В таком смысле это определение есть бесконечно обогащенное издание древнего наблюдения, что искусство есть повторенье природы, как бы вторая природа, как мы сказали бы: идеальная природа... Все намеренное, таящее заднюю мысль в себе, все чуждое красоте, все поучающее, наставляющее, убеждающее, порицающее, всякий дидактизм, сатира, тенденциозность — все эти арифметики в стихах, все это навек изгнано из самодержавной области искусства»<sup>9</sup>.

Следуя своим взглядам, М. Прахов критически относился к современной ему художественной жизни. «Люди сороковых годов» для него «суть последние деятели наши как в государстве, так и в образованности»<sup>10</sup>. В одной из его заметок содержится даже мысль о том, что «дух шестидесятых годов» должен быть заключен в хронологические рамки этого десятилетия, а семидесятые должны быть естественным духовным продолжением сороковых<sup>11</sup>.

В статьях и заметках старшего Прахова, в основном неопубликованных, можно видеть довольно цельную и законченную систему взглядов, выраженную им, человеком крайне мягким и деликатным, очень жестко и ригористично. В этом отношении контрастом ему был его общительный, уживчивый Адриан. Тем не менее особенно глубокий след в духовной жизни художников, будущих участников Абрамцевского кружка оставила их дружба со старшим из братьев, Мстиславом Праховым<sup>12</sup>. Стасов писал о нем в одной из своих статей, что «Антокольский и Репин... во всю жизнь, помнили с благодарностью его участие в формировании их художественной и вообще интеллектуальной натуры» [29, с. 1]. «Тепло и возвышенно» вспоминал Мстислава Прахова В. М. Васнецов [10, с. 150].

И. Е. Репин и М. М. Антокольский, тогда ученики Академии художеств, сближаются с Мстиславом Праховым вслед за знакомством с его младшим братом, в 1860-х годах. По воспоминаниям Антокольского, это было время мучительных поисков ответа на вопросы о смысле искусства, природе Красоты, назначении художника. Антокольский пишет в своей «Автобиографии»: «М. В. Прахов посещал нас часто и снабжал книгами, преимущественно поэтическими, — “не засушивайте ваш ум слишком, развивайте чувство, орошайте его поэзией, давайте ему простор, и оно само подскажет Вам, что делать”, — говорил он... Я чувствовал, что мои познания все более и более обогащаются, я благоговел перед этим человеком... Он был не от мира сего» [7, с. 131].

Мстислав Прахов был образованнейшим человеком. Его научные интересы включали в себя занятия летописями по древнерусской филологии; из общей истории и теории литераторы — исследования по истории и теории драмы, по теории поэзии, теории эпоса, исследова-

10 Прахов М. В. Где мы стоим? Музей-заповедник «Абрамцево». Рук-1500.

11 Там же.

12 Репин И. Е. О братьях Праховых [14, с. 34–35].

ния по истории немецкой поэзии со времен Реформации. Ему принадлежали лингвистические работы по церковно-славянской грамматике, по теоретической грамматике. Один из крупнейших исследователей «Слова о полку Игореве» он серьезно занимался античной поэзией, был знатоком санскрита, переводчиком с персидского стихотворений Хафиза и с немецкого Г. Гейне. «...Он говорил хорошо, увлекательно, точно читал из книги, — вспоминал Антокольский. — Бывало придет он к нам и начнет рассказывать о чем бы то ни было: об истории, об искусстве, о поэзии... все слушают с одинаковым интересом» [7, с. 919]. Но в Мстиславе Прахове Репина привлекала в академические годы не только «великая ученость». Ему и Антокольскому, судя по воспоминаниям скульптора, были близки и исповедуемые им эстетические идеи. Антокольский пишет о том, что конец 1860-х годов для учеников академии был временем мучительных поисков решения «вечных» проблем творчества, ответов на вопросы о смысле искусства, природе Красоты, назначении художника. Разочарование в эстетике Академии приводит молодых художников к увлечению Прудоном, бывшему в то время одним из кумиров русской демократической интеллигенции. «Мы ухватились за него (Прудона. — Э. П.) точно утопающие, — пишет Антокольский, — видели в нем опору наших стремлений, но внутренне мы не были удовлетворены... Это всё не то, не то... Душа требует чего-то другого...» [7, с. 931]. Поддержку своим исканиям они находят во взглядах Мстислава Прахова. «Его беседы были просты и ясны, — пишет Антокольский, — благодаря ему я понял Красоту, ее смысл и значение, а главное, понял высокое значение искусства, его силу, умеющую увлекать человека, настраивать его именно в тон тех аккордов, под впечатлением которых искусство находится в данный момент» [7, с. 931].

Далее Антокольский вспоминает: «Раз у нас был даже литературный вечер. М. В. Прахов пригласил... Аполлона Майкова, только что кончившего свои “Два мира”. Я знал эту вещь раньше по отрывкам, а теперь он пожелал, чтобы я прослушал ее целиком...» [7, с. 947].

Драма А. Н. Майкова, сыгравшая затем большую роль в Абрамцевском кружке (постановка спектакля на домашней сцене кружка — 29.12.1879), была посвящена борьбе «двух миров» — античного и нарождающегося христианского, сталкивающихся в единоборстве в Римской империи времени Нерона. Оценка М. Праховым античности, идущая в русле шеллингианства, отличалась как от формально-академического преклонения перед ним, так и от характерного





5. М. М. Антокольский, Сережа Мамонтов, Е. Г. Мамонтова, С. И. Мамонтов. 1870-е  
Фотография  
Музей-заповедник «Абрамцево»

для эстетики его времени (1860–1870-х годов) негативного отношения к использованию ее традиций. Прахов пишет: «Все наши видные поэты, начиная с Пушкина... вели знакомство с античной поэзией, многие из них, и во главе их сам Пушкин, писали антологические стихотворения. Видно, что они проходили в них свою формальную школу, участь в античном искусстве изумительной гармонии всех частей создания, пластичной, наглядной образности сочинения, объективному художе-

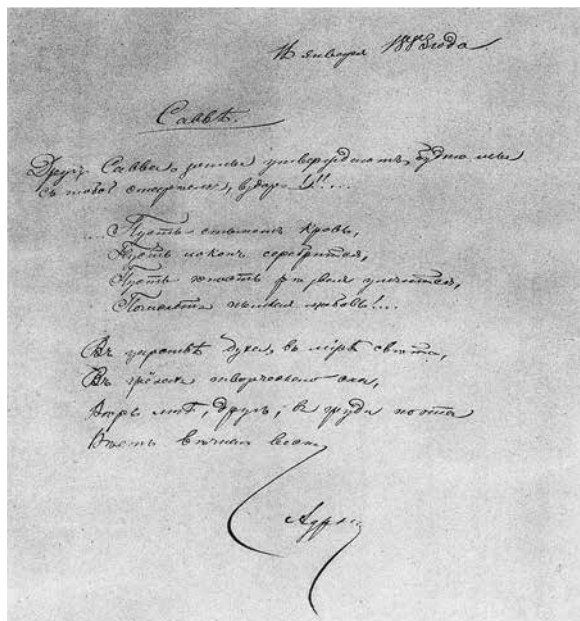
ственному спокойствию или ясности творящего духа, и, как следствие этого, несравненному совершенству, живой глубине формы... В смысле школы греческое искусство есть вечная необходимость для большого художника, художника-мастера»<sup>13</sup>.

Если формально-академическое отношение к античному искусству не могло ужиться с интересом к искусству народному, то романтически-шеллингианское отношение, видящее в античности прежде всего мифологию, эту, по словам Шеллинга, «абсолютную поэзию», вполне уживалось с научным и эстетическим интересом к древнерусскому и народному искусству. Показательно сочетание у Мстислава Прахова интереса к античности с многолетним изучением «Слова о полку Игореве».

С Мамонтовыми Прахов познакомился в 1873 году и с этого времени подолгу гостил у них, окруженный сердечной заботливостью Е. Г. и С. И. Мамонтовых. В феврале 1874 года Мамонтов писал В. Д. Поленову: «Впрочем, Мстислав Прахов и по сей день у меня, витает в облаках, нюхает райские цветы и только потому носит штаны, что холодно. Ай, ай какой идеалист, я таких не видывал... Благодаря ему я держусь пока на надлежащей высоте чувств, а то, право, скоро бы сделался не плоше любого лавочника» [27, с. 42]. Кроме идейного воздействия, которое Мстислав Прахов оказывал на С. И. Мамонтова и начинавших группироваться вокруг него участников кружка И. Е. Репина, М. М. Антокольского, В. Д. Поленова, В. М. Васнецова, он непосредственно связан с двумя коллективными начинаниями содружества. Это — предложенный Мстиславом Праховым в 1877 году, но не осуществленный план издания Библии с иллюстрациями русских художников [23, с. 18]. За организацию этого дела взялся Адриан Прахов. Сохранился его список 50 библейских сюжетов с указанием художников, взявшихся за их исполнение. Среди них — И. Н. Крамской, И. Е. Репин, Р. С. Левицкий, В. Д. Поленов, В. И. Суриков. Это первый, неудавшийся опыт (издание не получило разрешения цензуры) — прообраз последующих предприятий С. И. Мамонтова и его кружка, призванных нести эстетические ценности в общество.

Другое начинание М. В. Прахова было успешным и уже непосредственно вело к возникновению кружка. Это — домашние чтения у Мамонтовых пьес с распределением ролей, которым Прахов, судя по его постоянным упоминаниям о них в письмах к матери и по тому, что он

13 Прахов М. В. Федор Иванович Тютчев. Музей-заповедник «Абрамцево». Рук-1460.



6. Савва. Автограф стихотворения  
А. В. Прахова — С. И. Мамонтову. 1883  
Музей-заповедник «Абрамцево».  
Рук-236

взялся вести альбом «Драматические вечера С. И. Мамонтова» (Запись литературных чтений с распределением ролей)<sup>14</sup>, придавал большое значение. «Великие создания слова всех времен и народов стали живым источником духовной жизни для целого кружка», — вспоминал об этих чтениях В. Д. Поленов [28, с. 636].

Музыкальные вечера перемежались в доме Мамонтовых учеными беседами и спорами об искусстве, вечерние чтения — постановками живых картин. Естественен был затем переход к домашним спектаклям. Они явились организующим и объединяющим началом в сообществе, способствуя созданию той легкой, непринужденной артистической атмосферы, в которой были возможны любые эксперименты и не страшны неудачи. Эстетические, этические и мировоззренческие проблемы, заложенные в драматургии игравшихся на домашней сцене пьес, пе-



7. Илья Репин. *Игра в городки*  
1878. Рисунок на странице  
*Летописи сельца*  
Абрамцева С. И. Мамонтова.  
Музей-заповедник «Абрамцево».  
Рук-36



8. Илья Репин. *Портрет Е. Г. Мамонтовой*  
(За чтением). 1879  
Бумага, графитный карандаш. 32,3 × 25,2  
Музей-заповедник «Абрамцево»

рекликались с проблемами, стоящими перед художниками, проясняли их еще не выявленные, но смутно ощущаемые творческие поиски.

Очевидно, взгляды Мстислава Прахова, не соответствующие преобладавшей в обществе системе эстетических представлений, одновременно во многом соответствовали глубинным процессам, совершающимся в это время в русском искусстве и эстетическом сознании. Поэтому ему и довелось сыграть такую важную роль в формировании Абрамцевского кружка, его эстетической направленности в 1870-е годы, оказать значительное влияние на членов Мамонтовского содружества, художников и на самого С. И. Мамонтова.

14 Музей-заповедник «Абрамцево». Рук-26.

Если Мстислав Прахов был для членов кружка духовным авторитетом, то Адриан — товарищем, в общении с которым пополнялись их знания, формировалось художественное мировоззрение. Так было и в 1860-е годы, когда он сблизился в Академии художеств с Репиным и Антокольским, разработал систему занятий с ними, так было и в начале 1870-х годов, когда они вместе с присоединившимися к ним В. Д. Поленовым, С. И. и Е. Г. Мамонтовыми изучали искусство за границей, и тогда, когда Прахов уже занимал кафедру истории искусства в Академии художеств и в Петербургском университете, читал публичные лекции о современной художественной жизни Запада в Москве и Петербурге, и когда он заведовал художественным отделом журнала «Пчела» (1875–1878), из номера в номер печатая там статьи о культуре Греции и Древнего Египта, современном западно-европейском искусстве и новой реалистической школе живописи в России. Его лекции и статьи были постоянным предметом обсуждения в доме Мамонтовых и в мастерских художников.

Адриан Прахов постоянно стремился в Абрамцево. Приезжал туда один и вместе со своей семьей, подолгу гостил у Мамонтовых. Он принимал деятельное участие во многих художественных предприятиях содружества — в драматических вечерах с постановками живых картин и домашних спектаклях, в строительстве Абрамцевской церкви и деятельности абрамцевских мастерских. Праховское понимание эстетических основ реализма давало участникам кружка больше свободы, простора для экспериментаторства в изобразительном искусстве в сфере формы, в выборе сюжетов, чем понимание Стасовым. Недаром В. М. Васнецов с огорчением напишет в одном из писем в начале 1890-х годов о статье Стасова, посвященной анализу его творчества: «Статья односторонняя и местами дика, но, по-видимому, искренна, и что же делать, когда самые мои душевные картины не нравятся Стасову! На то он и Стасов... Его не переделаешь. Художественная правда для него непременно однобока, горбата и без штанов (извините)... Он и в музыке мелодии не любит, а предпочитает прозаические речитативы, что он называет — правдой (?)»<sup>15</sup>.

Выраженные еще несколько осторожно в начале 1870-х годов И. Н. Крамским в письме к Поленову: «Нам непременно нужно дви-

15 В. М. Васнецов — А. П. Ланговому (1893?) [2].

нуться к свету, краскам и воздуху, но... как сделать, чтоб не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника — сердце?»<sup>16</sup> в конце 1870-х — 1880-е годы преобразуется в ярко выраженное стремление художников к собственно эстетическим проблемам в искусстве, наберет силу, чтобы заявить о себе во всю мощь, в конце 1880-х годов в требовании отрадного в искусстве, в серовском желании «писать только отрадное» [8, с. 90], в убежденности Поленова, что «искусство должно давать счастье и радость, иначе оно ничего не стоит» [28, с. 393], в стремлении внести Красоту в жизнь, преобразовать ее «магическим кристалом поэзии».

Историческая перспектива, всегда присутствующая у Адриана Прахова, и связанный с ней интерес к стилю направляли кружок на характерные для него стилистические поиски, укрепляли его в интересе к прикладному искусству, которое для историка искусств, занимавшегося древнеегипетским искусством и искусством классической Греции, не могло быть искусством второстепенным.

В Абрамцевском кружке в 1880–1890-е годы формируется идея создания эстетизированной среды обитания человека, и в конечном счете утопически-романтическая мечта преобразования жизни по законам красоты. И поскольку целью искусства начинает мыслиться внесение красоты в жизнь, эстетическое преобразование жизни, меняется и представление о высшем художественном достижении, высшей задаче художника, интегрирующей его творчество, придающей смысл его отдельным творческим опытам. В 1887 году Прахов, руководивший работами по оформлению Владимирского собора в Киеве, пишет Поленову, уговаривая его принять участие в росписях: «По моему глубокому убеждению, а не потому, чтобы я преследовал какие-либо эгоистические цели, я зову Вас на этот труд, так как я глубоко уверен, что именно здесь, на стенах, Вы явите Вашу силу и фантазию в их полном объеме. Ваш талант призван творить не часть, а поэтическое целое, не отдельную, искусственным образом вырванную картину или сцену, но ряд картин и сцен, связанных между собою эстетической атмосферой, изящных и многозначительных, идейно одухотворенных орнаментов. Конечно, Владимирский собор — скромное предприятие, но не пренебрегайте им. Кто знает, что может предстоять нам в будущем! Соединимся

16 И. Н. Крамской — И. Е. Репину, 23.02.1874 [12, с. 233].

на этой скромной задаче, испытаем и изоощрим свои силы, и будем искать поприща более обширного и грандиозного. Нас тесно связывает сходство нашего эстетического понимания, общая нам всем страсть к целостному творчеству и всем нам решительная склонность к исканию красоты» [27, с. 229]. Это высказывание дает представление об очень глубоких эстетических сдвигах, совершающихся в кружке. Здесь мы как бы воочию видим переход от одного эстетического идеала к другому. Эта «переходность» видна в некоторой неясности языка Прахова. Здесь присутствуют одновременно две «системы координат». Водной, старой, высшим идеалом является большая картина, поэтому Прахов говорит о «ряде картин или сцен», в другой — эстетическое преобразование среды в синтезе различных искусств. Для этого другого, еще смутного идеала, даже громада Владимирского собора — нечто недостаточное, слишком маленькое. При всем различии общих мировоззрений и при всех скидках на непроясненность, нечеткость праховской мысли здесь можно увидеть предвосхищение творческих идеалов и исканий художников, создававших уже в другую эпоху проекты «городов будущего» и занимавшихся «оформлением городов», то есть здесь присутствует эстетическая мысль, принадлежащая уже следующему веку. Этот принципиально новый эстетический идеал формируется в кружке, как рефлексия над совершающимися в нем процессами, над его художественной практикой (недаром А. В. Прахов говорит об «общей всем нам страсти к целостному творчеству»).

Таким образом, «периферийные» для своего времени, по мнению историков художественной критики, эстетические взгляды Адриана Прахова, исповедующего постулаты эстетики романтизма, ясно выраженные в его художественно-критических статьях 1870-х годов, дали толчок для развития искусства и эстетической мысли неоромантизма рубежа XIX–XX веков.

Искры, разлетевшиеся от столкновения мнений в полемике А. В. Прахова и В. В. Стасова, помогли осветить самые насущные проблемы в искусстве 1870-х годов, выявляя в его «странном комбинировании» подспудные неоромантические тенденции, особенно ярко разгоревшиеся в деятельности Абрамцевского художественного кружка. Недаром в 1900 году, когда настало время подводить итоги коллективного творчества содружества, размышляя над художественными процессами, происходившими в кружке, Поленову вспомнилось имя старшего брата Адриана, Мстислава Прахова. Художник напишет о нем в письме Ма-

монтову, возвращаясь памятью к 1873 году, времени своего первого знакомства с ученым: «Он сделался почти без ведома для себя основателем нашего единения, положив первый камень художественному зданию. Внешне странный, почти юродивый, он своим высоким настроением выделялся и даже как бы противоречил общему тогда представлению об интеллигентном, передовом человеке. В это время, когда эстетика изгонялась из искусства, а на ее место водворялась доктрина, тенденция, он в своем наивном идеализме имел мужество пойти против течения и тихо, но твердо выставить эстетическую потребность человека не только как возможного деятеля, но как одно из самых необходимых начал человечества. Ты ухватился за это и поняв не теорией, а чувством, стал проводить в жизнь» [28, с. 636].

Можно протянуть удивительную цепь эстетической мысли, идущую от романтиков Мстислава и Адриана Праховых, через жизнестроительные идеи С. И. Мамонтова, провозгласившего тезис: «Надо приучать глаз народа к красивому на вокзалах, в храмах, на улицах» [6, с. 57], к неоромантическим исканиям начала XX века.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Источники

1. ОР ГТГ. Ф. 1, ед. хр. 329.
2. ОР ГТГ. Ф. 3, ед. хр. 82.
3. ОР ГТГ. Ф. 23, ед. хр. 138.
4. ОР ГТГ. Ф. 23, ед. хр. 110.
5. ОР ГТГ. Ф. 66, ед. хр. 202.

### Литература

6. Абрамцево. Художественный кружок. Живопись. Графика. Скульптура. Театр. Мастерские. Л., 1988.
7. Антокольский М. М. Его жизнь, творения, письма и статьи. М.; СПб., 1905.
8. Валентин Серов в переписке, документах и интервью. Т. I. Л., 1985.
9. Венгеров С. А. Русская литература в ее современных представителях: Критико-биографические этюды: Иван Сергеевич Тургенев. СПб., 1875. Ч. 1.
10. В. М. Васнецов. Мир художника. Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников. М., 1987.

11. Дмитриева Н. А. Из истории русской художественной критики 60–70-х годов XIX века // Искусство. 1950. № 2.
12. И. Н. Крамской. Письма, статьи в 2-х т., М., 1965.
13. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX в. М., 1966.
14. Новое о Репине. Л., 1969.
15. Плотников В. И. А. В. Прахов — художественный критик (К проблеме национального художественного наследия в русской критике) // Проблемы развития русского искусства. Вып. IV. Тематический сборник научных трудов. Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Л., 1972.
16. Прахов А. В. Четвертая передвижная выставка // Пчела. 1875. № 10.
17. Прахов А. В. Бесплатная выставка в Академии художеств для соискания степеней // Пчела. 1875. № 15.
18. Прахов А. В. Вступительная лекция, читанная профессором истории искусств в Императорской академии художеств А. В. Праховым 16 окт. 1875 г. // Пчела. 1875. № 36, 37. С. 437–439, 448–450.
19. Прахов А. В. Выставка в Академии художеств произведений, представленных для соискания степеней // Пчела. 1876. № 47.
20. Прахов А. В. Выставка картины г. Семирадского «Светочи христианства» (из записок Профана) // Пчела. 1877. № 13.
21. Прахов А. В. Выставка программ на золотые медали в Академии художеств // Пчела. 1877. № 46.
22. Прахов А. В. Выставка в Академии художеств произведений русского искусства, предназначенных для посылки на Всемирную выставку в Париже // Пчела. 1878. № 10.
23. Прахов Н. А. Репин в 1860–1880 гг. (по материалам архива А. В. Прахова и по личным воспоминаниям) // Художественное наследство. Репин. В 2-х т. М.–Л., 1949. Т. 2.
24. Прокофьев В. Н. Федор Иванович Шмит (1877–1941) и его теория прогрессивного циклического развития искусства // Советское искусствознание. 1980/2.
25. Репин И. Е. Далекое близкое. Л., 1982.
26. Русская прогрессивная критика второй половины XIX — начала XX в. М., 1977.
27. Сахарова Е. Д. В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М., 1950.

28. Сахарова Е. В. В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова. Хроника семьи художника. М., 1964.
29. Стасов В. В. В. М. Васнецов и его работы // Искусство и художественная промышленность. 1898. № 3.
30. Стасов В. В. Избранные статьи о русской живописи. М., 1984.
31. Стасов В. В. Избранные сочинения. Т. 1. Л.–М., 1937.
32. Ф. М. Достоевский об искусстве. М., 1973.