

Стасов Владимир Васильевич

Собрание сочинений В.В. Стасова 1847-1886

Том 2

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-1
ББК 84-5
В57

В57 **Владимир Васильевич С.**
Собрание сочинений В.В. Стасова 1847-1886: Том 2 / Стасов Владимир Васильевич – М.: Книга по Требованию, 2024. – 786 с.

ISBN 978-5-519-75355-5

ISBN 978-5-519-75355-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СТАТЬИ.

3. КРИТИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ ИЗДАНІЙ И СТАТЕЙ.

О голландской живописи.

По поводу статьи г. М. Д. М. ¹⁾ въ „Русской Бесѣдѣ“ 1856 г. (книжка I).

По выходѣ въ свѣтъ, нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ, первой книжки „Русской Бесѣды“, въ которой напечатана статья г. М. Д. М. „О фламандской живописи“, я былъ убѣжденъ, что могутъ найтись многіе люди, читавшіе „Эстетику“ Гегеля и видѣвшіе картины голландской школы, которые сочтутъ нужнымъ отвѣчать на удивительныя мнѣнія автора той статьи о Гегелѣ и о голландской живописи; но только одинъ г. Круже сдѣлалъ въ „Русскомъ Вѣстникѣ“ на статью г. М. Д. М. нѣсколько замѣчаній, которыя, несмотря на всю свою дѣльность, не исчерпываютъ сюжета: всѣ они обращаются къ одной только сторонѣ предмета, а именно, къ вопросу о масляной живописи; существенная же мысль статьи г. М. Д. М.—обвиненіе Гегеля въ ложномъ пониманіи голландской живописи, осталась никѣмъ не затронута, и потому я рѣшаюсь сказать нѣсколько словъ именно объ этой существенной сторонѣ статьи г. М. Д. М.

Я полагаю, что причиною всѣхъ ошибокъ г. М. Д. М. было ничто другое, какъ излишняя довѣрчивость. Статья „О фламандской живописи“ есть письмо къ г. К. С. А. ²⁾ и начинается такъ: „Недавно говорили мы съ вами, любезнѣйшій К. С., о разныхъ школахъ живописи, ихъ особенностяхъ и направленіи, и вы мнѣ привели мнѣніе о фламандской живописи Гегеля, который говоритъ, что эта живопись выражаетъ собою какое-то довольство и наслажденіе матеріальною жизнью, и что, вслѣдствіе своего содержанія, она не могла явиться иначе, какъ миньятюрною, потому что, изображая преимущественно природу невысокою, она оскорбляла бы эстетическое чувство человѣка, еслибы

приняла размѣры дѣйствительнаго міра. Я тогда же не соглашался съ мыслью германскаго философа, но она такъ оригинальна и, при всей своей ложности, заключаетъ въ себѣ столько истины высокой, что не вдругъ увидишь, съ которой стороны на нее напасть“.

Въ этихъ словахъ изложена задача статьи, и самая статья есть вѣчто иное, какъ „нападеніе“ на ложныя мысли Гегеля. Но здѣсь-то и повредила г. М. Д. М. излишняя довѣрчивость: прежде, чѣмъ напасть на Гегеля, слѣдовало бы прочитати подлинныя слова его, на которыя должно послѣдовать нападеніе, а не довольствоваться тѣмъ, что доведется услышать въ пріятельскомъ разговорѣ про мнѣнія великаго германскаго мыслителя. Этого мало: не только слѣдовало прочитати тѣ немногія строчки Гегеля, на которыя г-ну М. Д. М. хотѣлось напасть, но еще познакомиться со многими другими страницами Гегелева сочиненія, для того, чтобы знать, къ чему именно относятся эти обвинительныя строки, въ какой связи стоятъ съ общимъ взглядомъ Гегеля, какую роль онѣ играютъ въ общемъ изложеніи эстетической системы его. Если бы г. М. Д. М. поступилъ такъ, то статья его была бы написана инымъ тономъ.

И, во-первыхъ, самое заглавіе статьи было бы у г. М. Д. М. совсѣмъ другое. Онъ никакъ не сталъ бы говорить „о фламандской живописи“. Тщетно стали бы мы искать фламандской живописи или фламандской школы, въ томъ смыслѣ, какъ эти слова употребляетъ г. М. Д. М., во всѣхъ трехъ томахъ „Эстетики“ Гегеля: такого названія у него нѣтъ нигдѣ. Не потому, чтобы фламандской школы не существовало на свѣтѣ: она была, есть и будетъ, столько же и на самомъ дѣлѣ, сколько и по названію; только названіе это значитъ совсѣмъ не то, что

¹⁾ Т.-е. г. Дмитріева Мамонова. В. С.

²⁾ Т.-е. къ Князю. Серг. Аксакову. В. С.

разумѣть г. М. Д. М. Изъ содержанія статьи его видно, что онъ хочетъ говорить о голландской школѣ *жамбристовъ* XVII вѣка; но, какъ кажется, онъ имѣетъ о ней не совсѣмъ опредѣлительныя свѣдѣнія, и потому смѣшалъ понятія совершенно разнородныя. Фламандская школа есть ничто иное, какъ школа бельгійская, и многіе современные намъ эстетика и писатели о художествахъ давно уже замѣнили названіе *фламандской школы* именемъ *бельгійской школы*, что несравненно и точнѣе, и понятнѣе. Но, во всякомъ случаѣ, никакимъ образомъ голландскую школу нельзя называть фламандскою: это такая же ошибка, какъ если бы русскаго назвать полякомъ, прусака — австрійцемъ, шотландца — ирландцемъ, и т. д. Между этими двумя національностями лежитъ вся разница религій, географическаго положенія, историческаго развитія и проч. Съ XVI вѣка уже голландцы перестали быть католиками и тогда же начали свою войну за независимость, и Гегель, имѣя въ виду именно всѣ особенности ихъ національнаго характера, усвоившія особенности ихъ историческаго развитія, съ особенною любовью много разъ возвращался въ своей „Эстетикѣ“ къ изображенію того характера и художественнаго направленія, которые изъ него произшли для голландскаго искусства, въ противоположность искусству бельгійцевъ, получившему направленіе по преимуществу историческое и религіозное. Говоря про *жамбръ* XVII столѣтія, Гегель вездѣ называетъ голландцевъ, иногда употребляя общее родовое имя „нидерландцевъ“, но нигдѣ ни разу не говоритъ о *фламандской школѣ жамбристовъ*¹⁾. И могъ ли сдѣлать такую грубую ошибку въ названіи, смѣшать, въ научномъ строгомъ сочиненіи, понятія, совершенно различныя, тотъ человекъ, который искренно любилъ и глубоко понималъ искусство, который всю жизнь свою занимался изученіемъ лучшихъ его произведеній, который постоянно находился въ кругу замѣчательнѣйшихъ нѣмецкихъ художественныхъ критиковъ и писателей, наконецъ, такой человекъ, который имѣлъ особенную страсть къ голландскому жанру, какъ мы знаемъ изъ его біографіи? Конечно, и во время Гегеля во многихъ мѣстахъ Европы продолжали, по французской смутной терминологіи, называть голландцевъ фламандцами; но мало ли сколько фальшивыхъ названій и понятій объ искусствѣ завѣщала нашему вѣку противохудожественная Франція XVIII вѣка! Мало ли сколько ложныхъ художественныхъ названій выдумали, распространили и даже до сихъ поръ поддерживаютъ французы, въ особенности блистающіе отсутствіемъ всякой критической способности въ искусствахъ (крошъ *редкихъ* исключеній)! Еще недавно пресловутый Биардо, считающійся у нѣхъ оракуломъ въ дѣлѣ искусства, писалъ, что онъ не находитъ между фламандскою и голландскою школами живописи другихъ разграниченій, крошъ величины, и по-

¹⁾ Въ бельгійской или фламандской школѣ встрѣчаются жанристы, напр., Теньеръ и др.; но они составляютъ въ ней какое-то исключеніе изъ общаго правила, изъ общаго направленія, по согласному мнѣнію историковъ искусства.

тому, при разсмотрѣніи французскихъ галлерей, раздѣляетъ всѣ произведенія нидерландской живописи на *большія* и *малыя* картины. Но вѣдь за-то онъ французъ, и мнѣнія его, точно также, какъ и всѣ остальные французскія мнѣнія объ искусствѣ, не могутъ быть обязательны и руководительны для того, кто хочетъ изучать научнымъ образомъ исторію художествъ. Задача всякаго изученія не есть возможно большее смѣшеніе понятій, а, напротивъ, возможно большее различеніе ихъ, и поэтому-то у Гегеля никакъ нельзя встрѣтить употребленія имени фламандцевъ въ томъ смыслѣ, какъ мы его встрѣчаемъ у французовъ и у г. М. Д. М.

Во-вторыхъ, г. М. Д. М. также понапрасну называетъ Гегеля выраженіе „миньятюрная живопись“ и „миньютюра“, котораго онъ вовсе не употреблялъ. У Гегеля рѣчь идетъ о живописи въ небольшихъ или малыхъ размѣрахъ, а вовсе не о миньютюрѣ. Это двѣ вещи совершенно разныя. Подъ миньютюрами разумѣютъ: 1) живопись средневѣковую въ самыхъ крошечныхъ размѣрахъ, какую мы встрѣчаемъ преимущественно въ средневѣковыхъ рукописяхъ; этотъ родъ живописи продолжался до XVI столѣтія и въ теченіе этого столѣтія былъ вытѣсненъ изъ всеобщаго употребленія гравюрою; 2) живопись на эмали, на слоновой кости и проч., которая была въ большой модѣ особенно въ прошломъ столѣтіи. Но г. М. Д. М. разумѣетъ совсѣмъ не эту миньютюру: ему вздумалось дать названіе миньютюрной живописи голландскимъ картинкамъ *жанръ*. Это вовсе не резонъ предполагать, будто бы и Гегель не знаетъ различія между миньютюрною и жанровою живописью. Не резонъ также увѣрять, будто „когда глядишь на миньютюру (читай: картину *маленькаго размѣра*)“, всегда является желаніе видѣть то же въ большемъ объемѣ: любопытно посмотрѣть, какъ маленькое совершенство выйдетъ въ размѣрахъ колоссальныхъ“, — и будто „тѣ школы живописи, въ которыхъ миньютюра (читай: живопись въ *малыхъ размѣрахъ*) процвѣтала, доходили въ крайности своей и до самыхъ гигантскихъ размѣровъ. Такъ школа фламандская, такъ школа флорентинская, извѣстная миньютюрой и давшая искусство Микель-Анджело“. О первой фразѣ скажемъ: неужели, въ самомъ дѣлѣ, когда глядишь на маленькую картинку, *иногда* хочется видѣть ее въ большихъ размѣрахъ? Послѣ этого насъ кто-нибудь вздумаетъ увѣрять, что когда глядишь на большую картину, *всегда* является желаніе видѣть ее и въ маломъ объемѣ. Признаемся, намъ *никогда* не являлось ни того, ни другого желанія, и въ этомъ, вѣроятно, у насъ будетъ много товарищей, въ томъ числѣ и художниковъ. Наврядъ-ли кому было извѣстно также до сихъ поръ, что большія и малыя вещи были дѣланы живописцами „изъ любопытства“. Такой побудительной причины въ исторіи искусства до сихъ поръ замѣчено еще не было. Про вторую фразу скажемъ, что и она заключаетъ также совершенную невѣрность: картины и большія, и малыя размѣровъ равно принадлежать всѣмъ школамъ живописи, какія только были до сихъ поръ на свѣтѣ. Вспомнимъ живопись всѣхъ нѣмецкихъ школъ, фран-

пузскую, английскую, все итальянские школы и т. д. Пусть г. М. Д. М. укажет такую школу живописи, в которой бы не было картин и самых больших, и самых малых размеров. Онъ, вѣроятно, затруднится въ этомъ. Видно, что „любопытны“ были все живописцы.

Но эти сбивчивыя опредѣленія и названія ничто въ сравненіи съ той напраслиной, которая взводится на Гегеля въ нѣкоторыхъ мѣстахъ статьи г. М. Д. М. „Весело въ компаніи, гдѣ много фламандскихъ картинъ—говорятъ М. Д. М.: ихъ толстые, довольные, нѣсколько вакхическіе герои навѣваютъ на зрителя свое здоровье и производятъ въ немъ ту же веселость и тотъ же аппетитъ, которыми сами такъ изобилуютъ. Я думаю, что цѣлая галлерея фламандскихъ картинъ могла бы быть лѣчебницей для людей слабовѣрныхъ и ипохондриковъ. Если это такъ, если произведенія фламандскія наводятъ на человека такую благотворную, искреннюю веселость, то гдѣ то оскорбительное чувство, которое думалъ затѣять Гегель?“

Итакъ, по мнѣнію г. М. Д. М., Гегель находилъ оскорбительнымъ для эстетическаго чувства уже не *жанристныя* картины, произведенныя въ большихъ размерахъ, а жанристныя картины все вообще, какия бы то ни было? Г. М. Д. М. старается утвердить насъ въ этой мысли съ особенною настойчивостью, возвращается къ ней нѣсколько разъ. Онъ говоритъ далѣе: „Если Гегель не правъ въ отношеніи къ фламандцамъ, онъ правъ въ отношеніи къ искусству вообще. Разсуждая объ искусствѣ фламандцевъ, онъ только забылъ, что оно фламандское: онъ перешелъ мыслію въ общее значеніе искусства, въ его широкое, высокое понятіе, и естественно, что въ такомъ случаѣ чувство его оскорбилось“. И еще въ другомъ мѣстѣ: „Исключительность фламандцевъ не должна никого смущать: нѣтъ школы неисключительной, всеобъемлющей. Всеобъемлющъ только духъ, который признаетъ все явленія, все школы, но которому ни одна школа не нужна. Изъ этихъ-то частныхъ исключительностей и складывается гармонія цѣлаго міра: надо только дать всему приличное мѣсто. И, такимъ образомъ, опасенія Гегеля, чтобы міръ фламандскій не оскорбилъ эстетическаго чувства человека, мнѣ кажутся неосновательными. Не должно ставить жизнь въ тѣсныя рамки отвлеченно задуманной системы; ея не втѣснить туда, или же рамки будутъ расплываться одна за другой“.

Быть можетъ, эти разсужденія и совѣты очень хороши; но къ Гегелю они, къ несчастію, неприменимы. Гдѣ Гегель ставилъ міръ въ тѣсныя рамки отвлеченной системы? Гдѣ онъ отказывалъ голландцамъ въ приличное мѣсто въ исторіи искусства? Гдѣ и когда онъ смущался исключительностью ихъ школы, гдѣ осуждалъ сюжеты, задачи ея? Гдѣ чувство его оскорбилось и перешло мыслію въ общее значеніе искусства, при разсужденіи о голландскомъ жанрѣ? Этого всего тѣсно стали бы мы искать въ „Эстетикѣ“ и вообще во всехъ многочисленныхъ томахъ сочиненій Гегеля. Напротивъ того, если г. М. Д. М. потрудится раскрыть эстетику знаменитаго

германскаго философа, онъ найдетъ въ ней совсѣмъ другое.

То мѣсто о голландскомъ жанрѣ¹⁾, о которомъ г. М. Д. М. знаетъ по наслышкѣ, находится въ первомъ томѣ „Эстетики“ Гегеля, въ статьѣ „Сущность идеала“ (Ideal als solches), и здѣсь Гегель не только не старается унижить значеніе голландской живописи, но, напротивъ, даетъ ей философское оправданіе, облачаетъ ее художественною законностью противъ исключительныхъ идеалистовъ. Онъ разсматриваетъ два направленія въ искусствѣ: *идеальное* и *реальное*, именно потому, что вопросъ этотъ былъ въ большомъ ходу въ его время, въ 20-іхъ годахъ нашего столѣтія, именно тогда, когда Гегель читалъ свои лекціи объ эстетикѣ, и, по всегдашней своей системѣ оправданія всего существующаго, онъ защищаетъ и послѣдователей Винкельманова идеальнаго направленія въ искусствѣ, и Руморова реальнаго направленія. Защищая послѣднее направленіе, Гегель именно говоритъ про голландскій жанръ (по г. М. Д. М., *фламандская живопись*):

„Есть въ духовномъ мірѣ натура, которая пошла во внѣшности, по причинѣ внутренней своей пошлости, и во всей дѣятельности своей, во всей внѣшности своей проявляетъ только явленія зависти, корыстолюбія, мелочности, чувственности. Искусство можетъ пользоваться и этими сюжетами; оно ими и пользовалось, особенно такъ называемая жанристная живопись. Она не гнушалась этими задачами, и голландцы довели ее до высшей степени совершенства. Что же привело голландцевъ къ этому жанру, какое содержаніе заключается въ этихъ картинкахъ, обладающихъ высшею силою пріивлекательности? Не должно отбрасывать ихъ въ сторону подъ предлогомъ пошлости натуры въ нихъ, потому что, когда ближе размотришь сущность содержанія этихъ картинокъ, увидишь, что это содержаніе не такъ пошло, какъ обыкновенно думаютъ. Голландцы избрали содержаніе своихъ картинъ изъ своей настоящей, современной жизни, и нельзя ставить имъ въ упрекъ то, что они захотѣли повторить во второй разъ въ искусствѣ, что у нихъ существовало уже въ жизни. Для того, чтобы овладѣть полнымъ интересомъ современныхъ людей, должно представлять ихъ глазамъ и ихъ мысли явленія современности. Но въ чемъ состояли интересы тогдашнихъ голландцевъ? На это отвѣчаетъ исторія. Голландецъ самъ создалъ большую часть почвы, на которой живетъ, и принужденъ постоянно защищать ее противъ морскаго напора; горожане и поселяне сбросили съ себя, посредствомъ усилій храбрости, постоянства, терпѣнія, его испанскаго владычества и точно также завоевали себѣ религіозную свободу. Вотъ этотъ-то гражданскій и предпринимчивый духъ столько же въ большихъ, сколько и въ малыхъ вещахъ, у себя дома или на

¹⁾ Названіе *жанръ* также очень неудовлетворительно и неясно; но до сихъ поръ оно еще не замѣнено никакимъ другимъ болѣе удовлетворительнымъ названіемъ, и мы поневолѣ должны употребить его.

далекихъ моряхъ, это уютное, опрятное, тщательное хозяйство, довольство и самонадѣянность, простирающія изъ мысли, что они всѣмъ этимъ обязаны своему собственному труду,—все это и составляетъ сюжетъ изъ картинъ. Но здѣсь нѣтъ той пошлости сюжета и содержанія, на которую можно было-бы презрительно смотрѣть съ высоты галантерейности и придворности*.

Есть ли какое-нибудь сходство между словами Гегеля и тѣмъ мнѣніемъ, которое ему приписываетъ г. М. Д. М.? Есть ли сходство между этими широкими историческими воззрѣніемъ, этими глубокими художественными пониманіемъ содержанія голландскаго искусства—и взглядомъ г. М. Д. М., который объявляетъ, что „фламандская живопись есть, если можно такъ выразиться, поваренная часть изящнаго искусства, и рѣдкая фламандская картина, въ которой не было бы изображено кухни, или жаренаго гуся, или жирнаго пирога, или толстой кухарки, которая мастерски стряпаетъ, или это лавка съѣстныхъ припасовъ, или ворохъ дичи“, и т. д.—Гегель, какъ видно, находилъ въ голландской живописи много другого, кромѣ поваренной стороны, но не боялся и встрѣчи въ голландской картинѣ съ „толстыми, пухатыми, засаленными гастрономомъ среди вѣтчинъ и колбасъ“, по выраженію г. М. Д. М., потому что такое представленіе было только одною изъ сторонъ всей голландской жизни, одною изъ многочисленныхъ ея подробностей, не исчерпывало ея всей, а Гегель никогда и не воображалъ отрицать какую бы то ни было сторону голландской жизни: онъ признавалъ равномерную, совершенную законность всѣхъ сюжетовъ, избранныхъ и выполненныхъ искусствомъ.

Однако же, признавая законность этихъ сюжетовъ, Гегель прибавилъ: „Но эти жанристныя картинки должны быть малыхъ размѣровъ и вообще во всей своей вѣщности представляться намъ какъ что-то маловажное, сущностью и видомъ чего мы не можемъ быть захвачены. Было бы невыносимо видѣть эти предметы изображенными въ натуральную величину; этины они показывали бы, будто имѣютъ право удовлетворять насъ дѣйствительно во всей своей полнотѣ.“

Таковы подлинныя слова Гегеля. Еслибъ ихъ зналъ г. М. Д. М., онъ не былъ бы въ претензіи на германскаго философа за воображаемую ложность мнѣнія. Дѣйствительно, что находимъ мы въ словахъ

Гегеля? Изложеніе въ философской формѣ а priori того, что исторически существовало уже на дѣлѣ. Вся голландская живопись *жанръ* заключалась въ небольшихъ формахъ; жанръ въ натуральную величину принадлежитъ къ числу немногихъ исключеній, и, притомъ, исключеній не самыхъ счастливыхъ. Попытки эти, несмотря на многія достоинства, доказали только самымъ осязательнымъ образомъ эстетическую необходимость малыхъ размѣровъ для *жанра* и навсегда утвердили ихъ преобладаніе въ этомъ родѣ живописи. Вседневный опытъ явственно доказываетъ это всякому посетителю какой-угодно картинной галлерей: трудно оторваться отъ интимныхъ, теплыхъ картинокъ Теньера, Остада, Доу, Тербурга, Метцу, но остаешься холоденъ передъ изображеніями въ натуральную величину или больше натуральной величины—селенокъ, пѣтуховъ, моркови, рѣпы, лимоновъ и цвѣтовъ.

Г-ну М. Д. М. издумалось, въ своемъ опроверженіи, или, какъ онъ называетъ, въ своемъ „нападѣніи“ на Гегеля, упоминать и о Рубенсѣ и Вандикѣ. Но у Гегеля вовсе не шло и рѣчи о нихъ, потому что ихъ картины принадлежатъ къ исторической и портретной живописи, а Гегель говоритъ здѣсь только о *жанрѣ* и *жанристахъ*; слѣдовательно, нечего даже и отвѣчать г. М. Д. М. на его упреки Гегелю, зачѣмъ-декать онъ забылъ, что Рубенсъ и Вандикъ писали картины большихъ размѣровъ. Гегель ничего не забылъ, ничего не спуталъ, ничего не смѣшалъ, потому что зналъ очень твердо предметъ, о которомъ писалъ, и, вѣроятно, приготовлялся, хотя вѣсколько, прежде, чѣмъ говорить о предметахъ искусства передъ лицомъ образованной Германіи.

Еслибы въ Германіи на него завелъ кто-нибудь обвиненія, подобныя обвиненіямъ г. М. Д. М., то, конечно, немедленно прочиталъ бы въ добромъ десяткѣ журналовъ точное и аккуратное обличеніе своей опрометчивости и неприготовленности. Отчего же у насъ этого не можетъ такъ быть? Совершенный ли у насъ недостатокъ званія, или рѣшительное равнодушіе къ дѣламъ искусства? Или же, что всего хуже, слишкомъ большая до сихъ поръ привычка къ французскимъ понятіямъ, къ французской поверхностности во всемъ, что касается до художествъ, несносный и бесплодный дилеттантизмъ?

(„Современникъ“, 1856, т. 60-й № 12, с. 93—100).

НОВАЯ ДРАГОЦѢННОСТЬ ВЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКѢ.

Къ числу пріобрѣтеній, сдѣланныхъ въ послѣднее время Императорскою Публичною Библіотекою, принадлежитъ одно изданіе, которое едва ли имѣетъ много себѣ подобныхъ, по роскоши и великолѣпію, въ ряду всѣхъ извѣстныхъ изданій, затѣянныхъ досихъ-поръ на славу и на щегольство. Эта книга—*Imitation de Jésus Christ*, напечатанная въ 1855

году Парижскою Императорскою Типографіею и назначенная для прошлогодней всемірной выставки, какъ образчикъ нынѣшняго типографскаго искусства во Франціи.

На всемірную выставку 1851 года, въ Лондонѣ, было представлено вѣсколько замѣчательнѣйшихъ типографскихъ изданій изъ всѣхъ знаменитѣйшихъ ти-

пографскихъ центровъ. Такимъ-образомъ, кромѣ различныхъ и многочисленныхъ изданій англійскихъ, отличающихся всѣми совершенствами (а вѣсть и не-совершенствами) типографскаго англійскаго искусства, въ Лондонъ были присланы образчики колоссальной и выѣтъ не превзойденной американской газетной прессы, великолѣпныя изданія королевской берлинской и императорской вѣнской типографій, предпринимаемыя нарочно для всемірной выставки. Было также нѣсколько отличныхъ французскихъ изданій, не выдвинувшихся впрочемъ, несмотря на все свое совершенство, на самое первое мѣсто.

По случаю же назначенія всемірной выставки въ Парижѣ въ 1855 году, императорская французская типографія предприняла изданіе, которое должно было затмить на этой выставкѣ всѣ остальные типографскія произведенія, какихъ бы то ни было европейскихъ государствъ, и вѣсть съ тѣмъ служить, на вѣчныя времена, блестящимъ памятникомъ и представителемъ современнаго типографскаго искусства Франціи. Цѣль эта была достигнута: по роскоши, великолѣпію изданія, всѣхъ утонченностей типографскихъ, *Imitation de Jésus Christ* 1855 года превзошло болшую часть извѣстныхъ роскошныхъ изданій, и дѣйствительно можетъ служить памятникомъ нашего вѣка (хотя только съ одной стороны чисто-типографской), и поэтому императорская Публичная Библиотека, въ которой находится такое богатое, такое полное собраніе примѣзательнѣйшихъ образцовъ типографическаго искусства всѣхъ эпохъ и всѣхъ народовъ, поспѣшила приобрести и это изданіе, именно по его драгоцѣнности и рѣдкости, несмотря на значительность цѣны.

Этой книги напечатано всего 103 экземпляра: изъ нихъ императоръ Французовъ оставилъ для себя, для личнаго своего распоряженія, 75 экземпляровъ, назначенныхъ конечно для подарковъ коронованнымъ особамъ, подобно тому, какъ любилъ дѣлать съ роскошными и рѣдкими французскими изданіями своего времени императоръ Наполеонъ I. Такимъ-образомъ, для цѣлой Европы осталось только 28 экземпляровъ, и изъ числа этого столько ограниченнаго количества экземпляровъ, наша Публичная Библиотека приобрѣла третій (т.-е. № 78 по общему счету). Извѣстно, что въ изданіяхъ рѣдкихъ книгъ и гравюръ, каждый экземпляръ носитъ свой *напечатанный* номеръ, составляющій такъ-сказать вѣчный паспортъ этой гравюры или книги. Въ настоящемъ же изданіи эти не ограничились: въ каждомъ экземплярѣ, на оборотѣ перваго заглавнаго листа напечатано, кто именно купилъ этотъ экземпляръ. Такъ на нашемъ № 78 напечатано: *acheté par M. Victor Masson, libraire à Paris*, и Императорская Публичная Библиотека приобрѣла его уже отъ этого книгопродавца Виктора Массона, черезъ своего комиссіонера.

Необыкновенная тщательность и заботливость употреблена была на всѣ матеріальныя и механическія подробности этого изданія. Мало того, что всѣ средства современной химіи были приложены къ достиженію возможнаго совершенства бумаги, — каждый листъ cadaго изъ 103 экземпляровъ былъ просмотрѣнъ въ увеличительное стекло, и оставлены для печати только тѣ листы, которые изъ тького строгаго микроскопнаго экзамена вышли побѣдителями, доказали, что не заключаютъ ни одной даже, для невооруженнаго глаза незамѣтной и нечувствительной, погрѣшности. Точно также въ увеличительное стекло просмотрѣна потомъ каждая отпечатанная буква текста; изъ-за одной погрѣшности или неаккуратности оттиска отбрасывался цѣлый листъ, такъ что каждая изъ страницъ толстаго тома in-folio два раза должна была подвергнуться, прежде выпуска въ свѣтъ, двойному строжайшему испытанію, такому испытанію, какому до-сихъ-поръ не подвергали еще ни одну напечатанную книгу.

Орнаменты, сопровождающіе начало и конецъ каждой главы, заглавныя буквы, многочисленные заглавные листы — все это напечатано, посредствомъ хромолитографіи, въ нѣсколько цвѣтовъ, болшею частью съ золотомъ и серебромъ, съ тою же самою необыкновенною тщательностью, которая была употреблена на выборъ бумаги и оттискъ буквъ. Наконецъ, находящіеся во второй половинѣ книги четыре гравюры на деревѣ оттиснуты съ необыкновеннымъ искусствомъ и деликатностью.

Переплетъ (заключенный въ герметически-закрывающій его футляръ, и съ нимъ вѣсть потомъ въ деревянный ящикъ, выложенный ватой) столько же великолѣпенъ, какъ и самое изданіе. Красный сафьянъ его составляетъ какъ бы фонъ орнаментальнаго рисунка золотомъ, который его покрываетъ со стороны и внутренней и вѣшной; безчисленныя подробности этого рисунка вытиснены нѣжною и мастерскою рукою съ безпримѣрнымъ тщаніемъ. Золотой обрѣзъ, при боковомъ наклоненіи, играетъ радужными волнистыми отливами.

Естественно предполагать, что такое изданіе, возможное только при долгомъ и сложномъ трудѣ, должно было стоить необыкновенно дорого, дороже, чѣмъ болшая часть извѣстныхъ роскошныхъ изданій, и такимъ-то образомъ за экземпляръ Императорской Публичной Библиотеки заплачена такая сумма, какую рѣдко, почти никогда не платятъ за *однимъ* томъ in-folio, сумма, которая дѣлаетъ подобнаго рода изданія доступными немногимъ библиотекамъ въ мірѣ. За этотъ экземпляръ заплачено 6,000 франковъ (1,500 р. сер.); въ томъ числѣ одинъ переплетъ стоитъ 1,200 франковъ (300 руб.).

Книга раздѣляется на двѣ половины: латинскій текстъ, состоящій изъ четырехъ частей или отдѣловъ, и французскій переводъ. Сочиненіе: „*L'imitation de Jésus Christ*“ было избрано для великолѣпнаго типографскаго изданія 1855 года столько же и по тексту своему, пользующемуся особливимъ уваженіемъ католическаго міра предпочтительно передъ многими другими сочиненіями подобнаго же содержанія, сколько и потому, что знаменитымъ изданіемъ его положено въ 1640 году, кардиналомъ Ришлье, основаніе дуврской типографіи, изъ которой образовалась наконецъ, послѣ разныхъ видоизмѣненій, нынѣшняя императорская парижская типографія. Другою еще причиною избранія текста „*L'imitation*“ для нынѣшняго изда-

ня служило и то, что сочинение это было переведено на французскій языкъ, въ стихахъ, Петромъ Корнелемъ, и вышедшии издателѣмъ хотѣлось, такимъ образомъ, соединить въ одномъ монументальномъ изданіи, назначенномъ быть для потомства памятникомъ вышедшей Франціи, нѣсколько славныхъ французскихъ именъ, нѣсколько славныхъ отечественныхъ воспоминаній.

Четыре отдѣла оригинальнаго латинскаго текста отличены четырьмя различными цвѣтами, присвоенными всѣмъ типографскимъ украшеніямъ, заголовкамъ, заглавнымъ буквамъ и листамъ. Въ первой части главную роль во всѣхъ орнаментахъ играетъ синій цвѣтъ съ золотомъ; во второй—розовый съ золотомъ; въ третьей—синій съ оранжевымъ и золотомъ; въ четвертой—розовый съ зеленымъ и золотомъ. Прочіе цвѣта и серебро играютъ вездѣ роль подчиненную. Всѣ орнаменты вообще составлены изъ арабесочныхъ фигуръ, въ разнообразнѣйшихъ сочетаніяхъ, но такихъ, которыя рѣшительно исключаютъ всякія изображенія органической природы: такихъ образомъ, нигдѣ здѣсь не встрѣчаешь ни листьевъ, ни плодовъ, ни цвѣтовъ, ни животныхъ, хотя бы даже въ орнаментальной, фантастической формѣ.

Во второй половинѣ книги, наоборотъ, вовсе не употреблено на орнаменты никакихъ красокъ; они всѣ (за исключеніемъ перваго общаго заглавнаго листа, напечатаннаго чернилами, похожими на терръде-сиенъ) выполнены обыкновенными гравюрными чернилами, такъ что вторая половина книги представляетъ своею скромною одноцвѣтностью рѣзкую противоположность блеску и радужности цвѣтовъ первой части, но за то открываетъ обширное поле орнаментистикъ изъ плодовъ, цвѣтовъ, разнообразнѣйшихъ растений фантастическихъ фигуръ, птицъ, насекомыхъ, животныхъ, драгоценныхъ камней и т. д. и, наконецъ, начинается каждая изъ четырехъ частей гравюрою на деревѣ съ историческимъ сюжетомъ. Слѣдовательно, посредствомъ такого распредѣленія, обѣ половины книги уравновѣшены. Для первой изъ нихъ назначено все великолѣпіе и привлекательность блестящихъ красокъ, для второй—интересъ мысли, фантазіи, искусства.

Такимъ образомъ, напримѣръ, четыре заглавные листа второй части составлены изъ рисунковъ, въ которые вошли не одни уже орнаменты, но и фигуры, имѣющія отношеніе къ содержанію каждой изъ четырехъ книгъ: заглавный листъ 1-й книги изображаетъ агнца съ крестомъ, съ расположенными вокругъ него четырьмя атрибутами евангелистовъ; второй листъ изображаетъ въ рамкѣ изъ цвѣтовъ—„Богоматерь съ младенцемъ“, въ стилѣ нѣсколько похожемъ на византійскій; третій листъ изображаетъ „Св. Духа“, въ видѣ голубя въ вѣнцѣ и держащаго крестъ; вокругъ него расположены, въ видѣ сіянія, шесть голубей, въ вѣнцахъ. Четвертый листъ представляетъ на верху фигурной рамки водруженный крестъ, подъ которымъ по всей рамкѣ разсыпаны драгоценныя камни. По угламъ рамки четыре аллегорическія фигуры двухъ орловъ (сила, могущество, полеть) и двухъ змѣй (мудрость).

Но кромѣ этихъ заглавныхъ листовъ и бесчисленныхъ маленькихъ символическихъ виньетокъ подобнаго же рода, начинающихъ каждую отдѣльную главу, четыре главные отдѣла французскаго перевода Корнеля украшены четырьмя гравюрами на деревѣ, сдѣланными во вкусѣ, нѣсколько подражающемъ гравюрамъ первыхъ эпохъ европейской гравюры. Нейзажъ представляетъ почти вездѣ деревца, нарисованныя въ томъ условномъ стилѣ, какъ ихъ рисовали итальянскіе и нѣмецкіе живописцы и рисовальщики XIV и XV вѣка, и, сверхъ того, фонъ изображаетъ виды средневѣковыхъ городовъ. Сказанное отнесется, впрочемъ, только до трехъ первыхъ картинокъ, сюжеты которыхъ заимствованы изъ исторіи жизни Іисуса Христа, а именно: 1) *Встрѣча съ Самаритянкой у колодца*; 2) *Поученіе дѣтей*; 3) *Прощеніе блудницы*. Что же касается до четвертой гравюры, изображающей *Причащеніе умирающаго* (4-я глава носитъ заглавіе: „О таинствѣ причащенія“), то она сдѣлана въ стилѣ болѣе современномъ и не имѣетъ никакого указанія имени гравера или автора этой картинки, между тѣмъ какъ первыя три обозначены именемъ: *H. Lavoignat*.

Безъ сомнѣнія, строгая художественная критика не могла бы быть вполне удовлетворена художественною стороною изданія (вкусомъ орнаментовъ и виньетокъ, сочиненіемъ и выполненіемъ гравюръ), особливо, если вспомнить, что это изданіе назначено быть монументальнымъ, значитъ вѣковымъ представителемъ современнаго искусства, и если сравнить его, со стороны художественной, съ миниатюрами и гравюрами XV и XVI вѣковъ. Но недостатки, которые можно встрѣтить въ этомъ отношеніи въ „*Imitation de Jésus Christ*“ 1855 г., до нѣкоторой степени извиняются тѣмъ, что это изданіе не собственно художественное, а типографское, и что слѣдовательно у издателей прежде всего было въ виду возможное совершенство всѣхъ типографическихъ частей и условій. Все остальное же было здѣсь не существенное, не необходимое, а дано великолѣпной книгѣ на придачу, хотя легко можно было бы издать ее безъ всякихъ гравюръ, нисколько не уменьшивъ черезъ то ея достоинства и важности значенія.

Поэтому, при необходимой второстепенности въ этомъ изданіи элемента художественнаго, оно самымъ блистательнымъ образомъ выполняло первоначальную, существеннѣйшую свою задачу: быть монументальнымъ образчикомъ и представителемъ современнаго намъ типографскаго искусства,—достигло той цѣли, которая назначена ему издателями, приготовившими его для второй всемірной выставки. По всѣмъ этимъ качествамъ, такое драгоценное и великолѣпное изданіе не могло не быть внесено въ собраніе многочисленныхъ библиографическихъ драгоценностей и рѣдкостей Императорской публичной бібліотеки, при томъ попеченіи, съ какимъ обогащаетъ ее во всѣхъ частяхъ высокопросвѣщенный начальникъ ея, баронъ М. А. Корфъ. Если, съ одной стороны, никакія денежныя жертвы не останавливаютъ его, когда дѣло идетъ о томъ, чтобы пріобрѣсти для нашего отече-

ственного книгохранилища рѣдчайшія сокровища¹⁾, то съ другой стороны много способствуетъ возможности замѣчательнѣйшихъ приобрѣтеній то обстоятельство, что въ послѣднія шесть лѣтъ (время управленія барона М. А. Корфа), Императорская публичная библиотека заслужала, можно сказать завоевала, себѣ въ Европѣ необыкновенную извѣстность, которая лучше всего доказывается не только постоянными предложеніями печатныхъ и рукописныхъ рѣдкостей изъ всѣхъ великихъ европейскихъ библиографическихъ центровъ, но еще болѣе изданіемъ (въ Берлинѣ) особаго каталога, специально назначеннаго для изданій, недостающихъ до сихъ поръ нашей библиотекѣ, для нея отыскиваемыхъ и ей предлагаемыхъ. Иностранныя библиографы записались, слѣдовательно, изученіемъ состава нашей библиотеки, и при ихъ содѣйствіи, а также при библиографическихъ указаніяхъ самой библиотеки, европейскіе ученые могутъ нынче знать, какія рѣдкія, иногда единственныя въ цѣломъ мірѣ изданія они могутъ найти въ Санктпетербургѣ.

Иностранныя газеты неоднократно приносили сюда, въ продолженіе лѣта настоящаго года, извѣстіе о пребываніи и библиографическихъ розысканіяхъ или приобрѣтеніяхъ барона М. А. Корфа за границей; они намъ всего лучше свидѣлствуютъ о томъ уваженіи, которымъ пользуются въ иностранныхъ ученыхъ кругахъ и Императорская публичная библиотека, и государственный мужъ, посвятившій ей труды свои, неутомимые въ настоящемъ и несомнѣнно-плодотворные для будущаго развитія просвѣщенія въ нашемъ отечествѣ. Въ немногочисленные, многія тысячи новыхъ, замѣчательныхъ сочиненій или изданій перенеслись изъ-за границы на полки Публичной нашей библиотеки, цѣлыя библиотеки переселились въ Петербургъ (довольно указать на купленную недавно барономъ М. А. Корфомъ въ Прагѣ знаменитую библиотеку славянолога Юнгманна), и, наконецъ, положено первое основаніе новому отдѣлу, до сихъ поръ у насъ не существовавшему, въ отдѣленіи изданій по части изящныхъ искусствъ: а разумѣю изданія фотографическія.

Фотографія, одно изъ величайшихъ и блистательнѣйшихъ ученыхъ открытій нашего вѣка, должна во всякой полной и совершенной библиотекѣ занимать нынче одно изъ почетнѣйшихъ мѣстъ столько же по прямому отношенію своему къ химіи и физикѣ, сколько и по отношенію къ изящнымъ изобразительнымъ искусствамъ. Въ сочиненіяхъ о физикѣ и химіи положеніе ученія о фотографіи составляетъ въ настоящее время особый отдѣлъ, слѣдовательно фотографіи, которая въ продолженіе десятковъ лѣтъ составляетъ въ каждой библиотекѣ значительныя коллекціи, будутъ представлять готовый хронологическій атласъ, объясняющій всѣ послѣдовательные переходы техники и практики. Это съ одной стороны.

Съ другой же, фотографія начинаетъ играть

нынче огромнѣйшую и значительнѣйшую роль, какъ изображеніе мѣстностей, видовъ (снятыхъ во время путешествій), предметовъ естественной исторіи и т. д., слѣдовательно, въ каждой большой и тщательно-составляемой библиотекѣ неминуемо должны находиться такія изданія, какъ напримѣръ путешествія въ Египетъ, Сирію и Палестину *Декана* (гдѣ, между прочимъ, сняты фотографіею всѣ замѣчательнѣйшіе и знаменитѣйшіе памятники Египта и Нубіи, со всѣми ихъ скульптурами, барельефами и іероглифами) и многочисленныя другія изданія памятниковъ древняго и средневѣковаго міра, — или изданія, каковы напримѣръ изданіе Руссо и Деверіа животныхъ и естественныхъ предметовъ парижскаго музея при *Jardin des Plantes* и проч. и проч.

Наконецъ, не могутъ не быть въ нынѣшнихъ библиотекѣхъ копій съ коллекцій гравюръ знаменитыхъ мастеровъ, такъ какъ нынче вообще принято въ Европѣ, что коллекціи гравюръ сохраняются въ библиотекѣхъ. Рѣдкая библиотека (кроме парижской и лондонской, и быть можетъ вѣнской) въ состояніи представить полныя собранія гравюръ каждаго изъ замѣчательнѣйшихъ гравюровъ, и съ каждымъ днемъ становятся труднѣе и дороже покупки по этой части. Но фотографія явилась здѣсь на помощь со своими литографическими и другими изданіями. Правда, ни одинъ фотографическій снимокъ съ гравюръ никогда не бываетъ вполне удовлетворителенъ и остается значительно позади оригинала въ отношеніи отчетливости, опредѣленности и силы, но при всемъ томъ фотографическія изданія доставляютъ возможность довольно дешево дѣлать полнѣйшія и прекраснѣйшія коллекціи гравюръ, съ лучшихъ экземпляровъ и въ самомъ сохранномъ видѣ; иная подлинная гравюра Рембрандта, Дюрера, Маркъ-Антонія стоила нѣсколько сотъ, иногда тысячъ франковъ; нынче же *полное* фотографическое изданіе гравюръ каждаго изъ этихъ мастеровъ едва стоитъ по 200 или 300 франковъ. Должно ожидать, что скоро, кроме этихъ трехъ мастеровъ, будутъ изданы и весьма многіе другіе, а не останавливаясь и одно за другимъ непрерывно изданыя въ Англіи, Франціи и Германіи подобныя изданія доказываютъ всеобщее на нихъ требованіе и всеобщую въ нихъ потребность.

Случайно вышло, что первыя приобрѣтенія Императорской публичной библиотеки разномъ относятся къ тремъ главнымъ эпохамъ исторіи искусства: теперь мы можемъ изучать здѣсь, быть можетъ иногда лучше чѣмъ въ любомъ архитектурномъ изданіи, подробности и характеръ гениальной греческой архитектуры эпохи Перикла, по многочисленнымъ превосходнымъ фотографическимъ рисункамъ, снятымъ съ монументовъ афинскихъ (Паронополь, Пропилеи, храмы Тезея, Минервы Полиды, Эрехтеионъ, храмъ Юпитера Олимпійскаго и проч. и проч.); можемъ въ первый разъ, въ полномъ видѣ, изучать гениальныя средневѣковыя скульптуры Адама Крафта, этого славнаго и почти нигдѣ еще неизданнаго юрнбергскаго скульптора конца XV-го вѣка (мы получаемъ теперь здѣсь такъ называемыя его семь „Stationen“, т. е. изображеніе въ барельефахъ тѣхъ семи моментовъ, когда Иисусъ

¹⁾ При этомъ надобно также имѣть въ виду, что наша библиотека не имѣетъ такихъ средствъ, какъ напр. библиотека Британскаго музея въ Лондонѣ, на покупки которой ассигнуется теперь по 10,000 ф. стерл. (60 000 р. сер.) въ годъ.

Христосъ, взнемогая подъ бременемъ несомого Ивъ креста, останавливался на пути своемъ на Голгоѳу. Эти барельефы изсѣчены изъ известковаго камня на фасадахъ нѣсколькихъ, рядомъ стоящихъ, юрибергскихъ домовъ);—и, наконецъ, имѣемъ фотографическія изображенія скульптуры современной, копія со статуй, представляющихъ великихъ художниковъ всѣхъ временъ и поставленныхъ передъ Дрезденскимъ Музеумомъ.

Сверхъ того, куплено отличное фотографическое изданіе гравюръ А. Дюрера, которое тѣмъ интереснѣе, что многіе рисунки, напримѣръ, св. Евстафій (или по другимъ Губертъ) на охотѣ, и нѣкоторые другіе изъ числа изданныхъ уже 12 тетрадей, можно сравнивать съ подлинными гравюрами Дюрера, хранящимися въ отдѣленіи гравюръ Императорской публичной библіотеки ¹⁾.

И такъ, теперь положено первое начало этому важному и необходимому отдѣлу современныхъ би-

бліотекъ: безъ всякаго сомнѣнія, онъ скоро пополнится подобными же другими изданіями, равно какъ и изданіями путешествій и изображеній предметовъ естественной исторіи, и сдѣлается достойнымъ соперникомъ прочимъ отдѣламъ безмѣрно богатой нашей Публичной библіотеки. Такихъ-то образомъ, если въ настоящее время Императорская публичная библіотека занимаетъ въ ряду европейскихъ библіотекъ третье мѣсто (послѣ мюнхенской и парижской), то при необыкновенной дѣятельности, которую ознаменовались послѣднія шесть лѣтъ существованія ея, въ теченіе которыхъ приобретено свыше 60,000 томовъ,—быть можетъ ей суждено сравниться съ этими первыми двумя въ мірѣ хранилищами, и вѣстѣ съ ними занять первое мѣсто въ ряду учрежденій, приносящихъ всего больше и пользы, и славы человѣческому просвѣщенію.

(«С.-Петербург. Вѣдомости» 17 авг. 1856 г., № 182, съ подписью: —в.).

Нѣчто о фотографическихъ изданіяхъ художественныхъ произведеній.

Г. Герцъ въ продолженіе нѣсколькихъ уже лѣтъ знакомитъ нашу публику съ новостями европейской археологіи и художествъ, посредствомъ статей, помещаемыхъ въ разныхъ русскихъ журналахъ. Въ одной изъ послѣднихъ (напечатанной въ 1-й майской книжкѣ «Русскаго Вѣстника» за нынѣшній 1858-й г.), подъ заглавіемъ: *Фотографія въ отношеніи къ исторіи искусства*, онъ задумалъ исчислить и описать главнѣйшія и замѣчательнѣйшія фотографическія изданія, посвященныя воспроизведенію памятниковъ архитектуры, скульптуры, живописи, гравюры и т. д. Задача эта, безъ сомнѣнія, представляетъ немало интереса, потому что фотографическія изданія подобнаго рода становятся съ каждымъ годомъ все многочисленнѣе въ Европѣ, но до сихъ поръ слишкомъ мало еще извѣстны у насъ, и притомъ почти всегда такъ дороги, что рѣдко встрѣчаются у частныхъ лицъ. Между тѣмъ, въ наше время нельзя не искать знакомства съ этими изданіями: въ совокупности своей они образуютъ цѣлый атласъ для исторіи искусства всѣхъ странъ и всѣхъ народовъ, воспроизводятъ памятники искусства по всѣмъ отраслямъ дѣятельности съ тою чрезвычайною точностью, въ которой нуждается художественное чувство и художественное познаніе нашего времени. Такимъ образомъ, задача г. Герца должна была непременно показаться очень интересною для всѣхъ тѣхъ, кто у насъ слѣдитъ за ходомъ искусства.

Но г. Герцъ не ограничился однимъ исчисленіемъ

изданій, какое мы обыкновенно встрѣчаемъ въ статьяхъ его. Онъ высказалъ на этотъ разъ нѣсколько собственныхъ мыслей, которыя весьма далеки отъ истины, потому что опираются на факты очень неточные. У насъ такъ мало пишется объ искусствѣ, что необходимо со всею строгостью стараться, чтобы это малое было по крайней мѣрѣ вѣрно. Именно поэтому я и счелъ нужнымъ указать здѣсь на самыя главныя невѣрности въ фактахъ и разсужденіяхъ статьи г. Герца.

И во-первыхъ, укажу на слова г. Герца, помѣщенные почти въ самомъ началѣ его статьи. Упомянувъ о необыкновенномъ распространеніи фотографій въ наше время, о большомъ количествѣ фотографовъ во всѣхъ мѣстахъ, о фотографическихъ спеціальныхъ выставкахъ, о фотографическихъ журналахъ и проч., онъ говоритъ: «Видя эту обширную дѣятельность, слѣдя за постепенными примѣненіями этого изобрѣтенія, невольно задаешь себѣ вопросы, еще никѣмъ не помнятые и ничѣмъ не разрѣшенные. Какія услуги оказала до сихъ поръ фотографія исторіи искусства? Во сколько содѣйствовала она изученію великихъ произведеній архитектуры, ваянія и живописи, находящихся въ различныхъ частяхъ Европы?.. Вопросы эти очень важны, потому что этому изобрѣтенію, если не обманываютъ всѣ признаки, предстоитъ важная роль въ обобщеніи и распространеніи интересовъ искусства въ массѣ публики, посредствомъ самой точной передачи его великихъ созданій».

И такъ, г. Герцъ полагаетъ, что эти вопросы

¹⁾ При тщательномъ сравненіи можно замѣтить, что нашъ подлинный экземпляръ этой гравюры лучше и совершеннѣе, чѣмъ тотъ, съ котораго снятъ фотографическій снимокъ: этотъ послѣдній вѣроятно принадлежитъ къ числу позднѣйшихъ оттисковъ.

1) весьма важны, 2) ничѣмъ и никѣмъ не были помняты, 3) ничѣмъ и никѣмъ не были разрѣшены. Что касается до ихъ важности, то дѣйствительно въ ней нѣтъ и не было никогда ни малѣй-

шаго сомнѣнія, и именно потому, что они уже давно были подняты, нельзя довольно надвинуться, откуда г. Герцъ взялъ свѣдѣніе о нѣхъ „неподнятіи“ до сихъ поръ. Въ изустномъ разговорѣ и разсужденіи, вопросы эти были вездѣ подняты, конечно, безчисленное множество разъ со времени открытія фотографіи, и притомъ не только въ кругу художниковъ, гдѣ въ продолженіе послѣднихъ 20 лѣтъ они сдѣлались однимъ изъ самыхъ существенныхъ, постоянныхъ вопросовъ, но и въ общей массѣ публики; этого вѣроятно не будетъ отрицать даже и самъ г. Герцъ. Въ печати же эти вопросы не только были поднимались, но даже появились можно сказать въ самый первый день существованія фотографіи. Въ застѣланіи Французской Академіи Наукъ 19-го августа 1839 г., гдѣ въ первый разъ публично и торжественно было говорено о новомъ открытіи, знаменитый Арагдъ въ докладѣ Академіи излагалъ мысли свои о будущемъ значеніи фотографіи для наукъ и для искусствъ, говорилъ о необходимости снимать виды со всѣхъ уцѣлѣвшихъ памятниковъ художества всѣхъ странъ и всѣхъ народовъ, именно указывалъ на то, что посредствомъ фотографіи возможно будетъ получить изображенія самыхъ точныхъ съ памятниковъ Египта съ безчисленными ихъ іероглифическими надписями, и упоминалъ, наконецъ, о новомъ кругѣ дѣйствія, открывающемся теперь для французской комиссіи, издающей, по порученію правительства, снимки съ замѣчательнѣйшихъ памятниковъ древняго и средневѣковаго искусства, разбѣянныхъ по всей Франціи. Подобно Арагдъ, большинство ученыхъ, художниковъ и вообще замѣчательнѣйшихъ людей Франціи, Англіи и Германіи, при самомъ появленіи фотографіи на свѣтъ, обратили вниманіе на то значеніе, которое она должна въслѣдствіи получить для наукъ и искусствъ; они постоянно указывали ей, какъ главную цѣль, воспроизведеніе всей вообще природы, начиная отъ небесныхъ тѣлъ до самыхъ микроскопическихъ организмовъ животнаго и растительнаго царства, и въ то же время воспроизведеніе созданій искусства древняго и новаго міра. Фотографіи и фотографамъ оставалось только слѣдовать этимъ безчисленнымъ и безпрестаннымъ указаніямъ, сыпавшимся со всѣхъ сторонъ. Многочисленные фотографическія изданія, перечисляемые выше г. Герцомъ, явились на свѣтъ именно вслѣдствіе того, что вопросъ о фотографіи *былъ поднятъ* самыми дѣятельными и серьезными образами—до такой степени, что перечисленіе всѣхъ статей и трактатовъ, сюда относящихся и разбѣянныхъ по разнымъ книгамъ, изданіямъ и журналамъ въ теченіе послѣднихъ 20 лѣтъ, составило бы порядочный каталогъ на всѣхъ европейскихъ языкахъ. Всего же больше говорено о значеніи фотографіи и примѣненіи ея къ разнымъ отраслямъ искусства — въ *Ежегодникахъ Отчетовъ* французской академіи наукъ (*Comptes-rendus hebdomadaires de l'Académie des Sciences*), такъ какъ это ученое учрежденіе первое обратило самое значительное вниманіе на открытіе фотографіи, первое приослонило ее своимъ могучимъ покровительствомъ и занесло въ свои протоколы всѣ

примѣненія, которыя совершались въ фотографическомъ дѣлѣ на всѣхъ концахъ міра. Наконецъ, въ новѣйшихъ философіяхъ искусства (какова въ особенности гениальная эстетика Фишера) въ наше время посвящены даже особые отдѣлы догматическому разсмотрѣнію значенія фотографіи въ ряду прочихъ явленій художественнаго міра. Итакъ, вопросъ объ отношеніи фотографіи къ искусству былъ уже достаточно поднятъ до сихъ поръ...

Что же касается до *разрѣшенія* его, оно по настоящую минуту еще не возможно, и, по всей вѣроятности, еще долго останется невозможнымъ. Фотографія—изобрѣтеніе еще слишкомъ недавнее, дѣйствіе ея произведеній было еще слишкомъ непродолжительно, такъ что мы можемъ видѣть и понимать только одно: что фотографія — изобрѣтеніе чрезвычайно полезное для изученія искусства, облегчающее и ускоряющее передачу его произведеній, и что отъ него можно ожидать важныхъ результатовъ для исторіи искусства. Но этимъ все и ограничивается. Мы никакъ не можемъ сказать теперь, какіе будутъ эти результаты, что именно они за собою поведутъ—дадутъ ли какое-нибудь новое, характерное направленіе искусству, или нѣтъ, и будетъ ли вліяніе это полезно или вредно? Безъ сомнѣнія, всегда будетъ вѣрна въ общихъ чертахъ мысль, что наибольшее изученіе предмета полезно, и рано или поздно приведетъ къ полезнымъ слѣдствіямъ: челоѣчество постоянно идетъ къ усовершенствованію на всѣхъ путяхъ своей духовной жизни. Но путь этотъ никогда не представляетъ одной прямой, неуклонной линіи; достиженіе истинной цѣли совершается обыкновенно послѣ долгаго броженія по кривымъ дорогамъ, такъ что очень часто открытія, сами по себѣ чрезвычайно благотѣльные и полезные, долго не въ состояніи бывають приносить ту пользу, которая есть прямое ихъ назначеніе, и даже иногда придаютъ ложное или вредное направленіе той или другой сторонѣ челоѣческой дѣятельности. Во всѣхъ вѣкахъ мы видимъ желаніе изучать созданія искусства предшествовавшихъ эпохъ, стремленіе узвать и поять ихъ какъ можно полнѣе, совершеннѣе, глубже; однако же, въ каждомъ отдѣльномъ столѣтіи это изученіе приводитъ къ совершенно-разнымъ результатамъ какъ вкусъ и познаніе народовъ, такъ и производительность художниковъ. Такъ точно и въ нашъ вѣкъ, въ виду великаго, гениальнаго изобрѣтенія—фотографіи, мы смѣло можемъ быть убѣждены, что это изобрѣтеніе въ высшей степени благотѣльно, что оно будетъ имѣть несомнѣнное вліяніе на образованіе челоѣческаго рода, и рано или поздно повлечетъ за собою великіе результаты. Но *когда*, а главное, *какъ* это совершится, какую именно частицу пользы оно внесетъ въ исторію искусства, въ чемъ будетъ состоять польза, какія будутъ послѣдствія для искусства отъ того знакомства съ безчисленными произведеніями художествъ, которые доставитъ намъ фотографія—этого нѣтъ возможности опредѣлить въ наше время, и никто не брался разрѣшить этого вопроса по весьма понятной и простой причинѣ: именно по причинѣ *несвоевременности* и *задательности* подобнаго разрѣшенія. Г. Герцъ же,

хотя и брался за разрѣшеніе его, но также доказалъ собою справедливость сказаннаго мною; потому что въ статьѣ его мы все-таки нашли одно: заглавія нѣсколькихъ фотографическихъ изданій и повтореніе весьма извѣстной общей истины, въ которой никто никогда не сомнѣвался, что „фотографія поможетъ знакомству съ очень многими памятниками искусства“.

Другая невѣрность г. Герца заключается въ томъ, что въ разныхъ мѣстахъ своей статьи онъ говоритъ, будто фотографія начала со сниманія портретовъ, а потомъ уже перешла къ воспроизведенію созданий архитектуры, скульптуры, живописи и проч. Изъ журнальных статей г. Герцъ могъ бы узнать уже два года назадъ (а изъ подлинныхъ источниковъ, конечно, еще раньше), что первыя фотографіи были именно только снимки съ художественныхъ произведений. Во Франціи это были виды: Notre-Dame de Paris, парижскихъ набережныхъ Лувра, береговъ Сены и т. д., въ Англіи—копіи съ гравюръ, статуй, вазъ, картинъ, и проч.; портретами же начали заниматься (преимущественно ремесленными и торговыми образомъ) лишь впоследствии.

Третья, капитальная, невѣрность г. Герца заключается въ его мнѣніи, будто изученіе средневѣковой скульптуры до сихъ поръ вовсе не существовало въ Европѣ и начнется только теперь, благодаря помощи фотографіи. Въ одномъ мѣстѣ онъ говоритъ: „Мы лишены самыхъ необходимыхъ матеріаловъ для изученія средневѣковой скульптуры“, а въ другомъ мѣстѣ „произведенія скульптуры среднихъ вѣковъ не собраны до-сихъ-поръ въ музеяхъ, но разсыяны во всѣхъ городахъ Европы и даже самыхъ незначительныхъ мѣстечкахъ Западной Европы. Они еще не составляютъ для насъ предмета одного отвлеченнаго изученія, какъ статуи античнаго міра... По причинѣ неслѣдствіа числа произведений, мы, не зная часто даже именъ лучшихъ мастеровъ, не знаемъ до-сихъ-поръ ни разнообразныхъ школъ, ни характеристическихъ признаковъ, отличающихъ эти „школы“, и проч. Эти разсужденія до такой степени невѣрны, до такой степени противорѣчатъ фактамъ, настоящимъ и притомъ далеко не новымъ для всѣхъ тѣхъ, кто занимается исторіей искусства, что нельзя удивиться всему, что здѣсь высказано. Не знаешь, чему приписать страшныя невѣрности и невѣроятности, которыя г. Герцъ накопилъ въ немногихъ приведенныхъ здѣсь строкахъ. Понятно, что ему желательно было выставить заслуги фотографіи въ самомъ лучшемъ и блестящемъ свѣтѣ; разсказать, что, въ короткое время своего существованія она произвела уже очень-много весьма примѣтельныхъ изданій, заключающихъ въ себѣ прекрасныя и вѣрные снимки съ художественныхъ произведений, въ томъ числѣ и со средневѣковыхъ скульптуръ¹⁾; но какая же надобность увѣрять, съ невѣроятнымъ искаженіемъ истины, будто до-сихъ-поръ въ Европѣ

забыли заняться исторіей скульптуры, что такой исторіи не только еще не существуетъ, но даже и существовать не могло, потому-что у насъ и матеріаловъ къ тому еще нѣтъ и не было въ рукахъ? Онъ увѣряетъ, что „тому, кто даже хотѣлъ бы исключительно посвятить себя изученію этого предмета, нѣтъ возможности видѣть самому всѣ эти произведения или взлѣзать на страшныя высоты, чтобы разсматривать и срисовывать порталы или тимпаны средневѣковыхъ соборовъ, которыхъ статуи или рельефы останутся невидимы даже вооруженному глазу. Притомъ, лучший рисунокъ снятый по этой причинѣ поспѣшно, не можетъ быть вѣренъ“.

Читая эти фразы, человекъ, даже вовсе не спеціалистъ, вовсе неслѣдующій за этими предметомъ, невольно скажетъ себѣ и другимъ: „Однако же довольно странно то, что говоритъ г. Герцъ! Онъ полагаетъ (и весьма справедливо), что болѣею частію средневѣковыя скульптуры до-сихъ-поръ не отдѣлены отъ архитектурныхъ памятниковъ, для украшенія или дополненія которыхъ нарочно созданы. Извѣстно, что вся средневѣковая архитектура отличается чрезвычайною вышиною своихъ созданий: такъ неужели же, по причинѣ этой вышины, остались неузнанными, невытѣренными и несорисованными со всею точностью самыя тонкія, самыя нѣжныя подробности кружевныхъ, улетающихъ въ небо средневѣковыхъ шпилей? Неужели вышина могла остановить въ наше время серьезныхъ и глубокихъ изслѣдователей у подножія соборовъ, когда она не остановила путешественниковъ, поднимавшихся на страшныя и опасныя крутизны Чимборазо и Давалагери, на вершинѣ площадки египетскихъ пирамидъ? Или неужели же какая-то особенная несчастная судьба тяготѣла надъ одною только средневѣковою скульптурою, такъ-что путешественники, художники, археологи изучали и описывали со всею подробностью средневѣковыя соборы, начиная отъ пяти ихъ до самаго верхняго украшенія, и оставляли, точно нарочно, въ сиротствѣ и пренебреженіи одну скульптуру?“ Таковы вопросы, которые невольно придутъ въ голову каждому. Но факты сами собою тѣснятся во множествѣ и опровергаютъ своимъ самымъ положительнымъ свидѣтельствомъ, можно сказать, каждую букву во всѣхъ приведенныхъ выше фразахъ г. Герца.

Любовь къ средневѣковому искусству проснулась не теперь, а еще въ концѣ прошлаго столѣтія; изученіе его произведений началось въ Европѣ такъ уже давно, что странно было бы предположить, чтобы какая-нибудь причина помѣшала до сихъ поръ изданію ихъ во множествѣ. Подумаешь, что, кромѣ фотографіи, не было никакой другой возможности передать скульптурныя произведенія, и они одни, несмотря на страсть къ средневѣковому искусству, несмотря на вездѣ пробужденный къ нему энтузіазмъ, должны были ожидать для своихъ изображеній—появленія на свѣтъ фотографіи, между тѣмъ, какъ прочія искусства давно уже умѣли пользоваться для того гравюрой на деревѣ, на мѣди, на стали, литографіей и проч. Но въ дѣйствительности было иначе: изданіе средневѣковыхъ скульптуръ началось уже

¹⁾ Я не касаюсь вопроса о художественномъ достоинствѣ или недостаткѣ фотографій въ сравненіи съ гравюрами. Это предметъ особый, который разсматривать здѣсь не мѣсто.