

В. В. СТАСОВ

**ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ**

1

СЕРБОСЛОВЕНСКОЕ

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах Том первый. Живопись. Скульптура. Музыка Редколлегия: Е. Д. Стасова, С. К. Исаков, М. В. Доброклонский, А. Н. Дмитриев, Е. В. Астафьев // Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952
FB2: "rvvg ", 27 November 2013, version 1.0
UUID: 1450B9D1-4D71-4B47-9602-3EC13BC50A4D
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

О голландской живописи (Художественная критика)



историк искусства и литературы, музыкальный и художественный критик и археолог.

Содержание

#1	0005
Комментарии	0023

В. В. Стасов
О голландской живописи

**По поводу статьи г. М. Д. М. [1] в
«Русской беседе» 1856 г. (книжка 1).**

По выходе в свет, несколько месяцев тому назад, первой книжки «Русской беседы», в которой напечатана статья г. М. Д. М. «О фламандской живописи», я был убежден, что могут найтись многие люди, читавшие «Эстетику» Гегеля и издававшие картины голландской школы, которые сочтут нужным отвечать на удивительные мнения автора той статьи о Гегеле и о голландской живописи; но только один г. Крузе сделал в «Русском вестнике» на статью г. М. Д. М. несколько замечаний, которые, несмотря на всю свою дельность, не исчерпывают сюжета: все они обращаются к одной только стороне предмета, а именно, к вопросу о масляной живописи; существенная же мысль статьи г. М. Д. М. - обвинение Гегеля в ложном понимании голландской живописи — осталась никем не затронута, и потому я решаюсь сказать несколько слов именно об этой существенной стороне статьи г. М. Д. М.

Я полагаю, что причиною всех ошибок г. М. Д. М. было не что другое, как излишняя до-

верчивость. Статья «О фламандской живописи» есть письмо к г. К. С. А. [2] и начинается так: «Недавно говорили мы с вами, любезнейший К. С., о разных школах живописи, их особенностях и направлении, и вы мне привели мнение о фламандской живописи Гегеля, который говорит, что эта живопись выражает собою какое-то довольство и наслаждение материальною жизнью и что, вследствие своего содержания, она не могла явиться иначе, как миниатюрною, потому что, изображая преимущественно природу невысокою, она оскорбляла бы эстетическое чувство человека, если б приняла размеры действительного мира. Я тогда же не соглашался с мыслью германского философа, но она так оригинальна и, при всей своей ложности, заключает в себе столько истины высокой, что не вдруг увидишь, с которой стороны на нее напасть».

В этих словах изложена задача статьи, и самая статья есть не что иное, как «нападение» на ложные мысли Гегеля. Но здесь-то и повредила г. М. Д. М. излишняя доверчивость: прежде чем напасть на Гегеля, следовало бы прочесть подлинные слова его, на которые

должно последовать нападение, а не довольствоваться тем, что доведется услышать в приятельском разговоре про мнения великого германского мыслителя. Этого мало: не только следовало прочесть те немногие строчки Гегеля, на которые г. М. Д. М. хотелось напасть, но еще познакомиться со многими другими страницами гегелева сочинения для того, чтоб знать, к чему именно относятся эти обвинительные строки, в какой связи стоят с общим взглядом Гегеля, какую роль они играют в общем изложении эстетической системы его. Если бы г. М. Д. М. поступил так, то статья его была бы написана иным тоном. И, во-первых, самое заглавие статьи было бы у г. М. Д. М. совсем другое. Он никак не стал бы говорить «о фламандской живописи». Тщетно стали бы мы искать фламандской живописи или фламандской школы, в том смысле, как эти слова употребляет г. М. Д. М., во всех трех томах «Эстетики» Гегеля: такого названия у него нет нигде. Не потому, что б фламандской школы не существовало на свете: она была, есть и будет столько же и на самом деле, сколько и по названию; только назва-

ние это значит совсем не то, что понимает г. М. Д. М. Из содержания статьи его видно, что он хочет говорить о голландской школе жанристов XVII века; но, как кажется, он имеет о ней не совсем определительные сведения и потому смешал понятия совершенно разнородные. Фламандская школа есть не что иное, как школа бельгийская, и многие современные нам эстетики и писатели о художествах давно уже заменили название фламандской школы именем бельгийской школы, что несравненно и точнее, и понятнее. Но, во всяком случае, никаким образом голландскую школу нельзя называть фламандскою: это такая же ошибка, как если бы русского назвать поляком, пруссака — австрийцем, шотландца — ирландцем, и т. д. Между этими двумя национальностями лежит вся разница религий, географического положения, исторического развития и проч. С XVI века уже голландцы перестали быть католиками и тогда же начали свою войну за независимость, и Гегель, имея в виду именно все особенности их национального характера, условившие особенности их исторического развития, с

особенною любовью много раз возвращался в своей «Эстетике» к изображению того характера и художественного направления, которые из него произошли для голландского искусства, в противоположность искусству бельгийцев, получившему направление по преимуществу историческое и религиозное. Говоря про жанр XVII столетия, Гегель везде называет голландцев, иногда употребляя общее родовое имя «нидерландцев», но нигде ни разу не говорит о фламандской школе жанристов. [3] И мог ли сделать такую грубую ошибку в названии, смешать, в научном строгом сочинении, понятия, совершенно различные, тот человек, который искренно любил и глубоко понимал искусство, который всю жизнь свою занимался изучением лучших его произведений, который постоянно находился в кругу замечательнейших немецких художественных критиков и писателей, наконец, такой человек, который имел особенную страсть к голландскому жанру, как мы знаем из его биографии? Конечно, и во время Гегеля во многих местах Европы продолжали, по французской смутной терминологии, назы-

вать голландцев фламандцами; но мало ли сколько фальшивых названий и понятий об искусстве завещала нашему веку противоположная Франция XVIII века! Мало ли сколько ложных художественных названий выдумали, распространили и даже до сих пор поддерживают французы, в особенности блистающие отсутствием всякой, критической способности в искусствах (кроме редких исключений)! Еще недавно пресловутый Виардо, считающийся у них оракулом в деле искусства, писал, что он не находит между фламандскою и голландскою школами живописи других разграничений, кроме величины, и потому, при рассмотрении французских галерей, разделяет все произведения нидерландской живописи на большие и малые картины. Но ведь зато он француз, и мнения его, точно так же, как и все остальные французские мнения об искусстве, не могут быть обязательны и руководительны для того, кто хочет изучать научным образом историю художеств. Задача всякого изучения не есть возможно большее смешение понятий, а, напротив, возможно большее различие их, и по-

этому-то у Гегеля никак нельзя встретить употребления имени фламандцев в том смысле, как мы его встречаем у французов и у г. М. Д. М.

Во-вторых, г. М. Д. М. также понапрасну навязал Гегелю выражение «миниатюрная живопись» и «миниатюра», которого он вовсе не употреблял. У Гегеля речь идет о живописи в небольших или малых размерах, а вовсе не о миниатюре. Это две вещи совершенно разные. Под миниатюрами разумеют: 1) живопись средневековую в самых крошечных размерах, какую мы встречаем преимущественно в средневековых рукописях; этот род живописи продолжался до XVI столетия и в течение этого столетия был вытеснен из всеобщего употребления гравюрою; 2) живопись на эмали, на слоновой кости и проч., которая была в большой моде особенно в прошлом столетии. Но г. М. Д. М. понимает совсем не эту миниатюру: ему вздумалось дать название миниатюрной живописи голландским картинкам жанр. Это вовсе не резон предполагать, будто бы и Гегель не знает различия между миниатюрною и жанровою живописью.

сю. Не резон также уверять, будто «когда глядишь на миниатюру (читай: картину маленького размера), всегда является желание видеть то же в большом объеме: любопытно посмотреть, как маленькое совершенство выйдет в размерах колоссальных», — и будто «те школы живописи, в которых миниатюра (читай: живопись в малых размерах) процветала, доходили в крайности своей и до самых гигантских размеров. Так школа фламандская, так школа флорентийская, известная миниатюрой и давшая искусству Микель-Анджело». О первой фразе скажем: неужели, в самом деле, когда глядишь на маленькую картинку, всегда хочется видеть ее в больших размерах? После этого нас кто-нибудь вздумает уверять, что когда глядишь на большую картину, всегда является желание видеть ее и в малом объеме. Признаемся, нам никогда не являлось ни того, ни другого желания, и в этом, вероятно, у нас будет много товарищей, в том числе и художников. Навряд ли кому было известно также до сих пор, что большие и малые вещи были деланы живописцами «из любопытства». Такой побудительной при-

чины в истории искусства до сих пор замечено еще не был. Про вторую фразу скажем, что и она заключает также совершенную суеверность: картины и больших, и малых размеров равно принадлежат всем школам живописи, какие только были до сих пор на свете. Вспомним живопись всех немецких школ, французскую, 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. Он, вероятно, затруднится в этом. Видно, что «любопытны» были все живописцы.

Но эти сбивчивые определения и названия ничто в сравнении с той напраслиной, которая взводится на Гегеля в некоторых местах статьи г. М. Д. М. «Весело в комнате, где много фламандских картин, — говорит М. Д. М.: — их толстые, довольные, несколько вакхические герои навевают на зрителя свое здоровье и производят в нем ту же веселость и тот же аппетит, которыми сами так изобилуют. Я думаю, что целая галерея фламандских картин могла бы быть лечебницей для людей слабонервных и ипохондриков. Если это так,

если произведения фламандские наводят на человека такую благотворную, искреннюю веселость, то где то оскорбительное чувство, которое думал заметить Гегель?»

Итак, по мнению г. М. Д. М., Гегель находил оскорбительным для эстетического чувства уже не жанристные картины, произведенные в больших размерах, а жанристные картины все вообще, какие бы то ни было? Г-н М. Д. М. старается утвердить нас в этой мысли с особенною настойчивостью, возвращается к ней несколько раз. Он говорит далее: «Если Гегель не прав в отношении к фламандцам, он прав в отношении к искусству вообще. Рассуждая об искусстве фламандцев, он только забыл, что оно фламандское: он перешел мыслью в общее значение искусства, в его мировое, высочайшее понятие, и естественно, что в таком случае чувство его оскорбилось». И еще в другом месте: «Исключительность фламандцев не должна никого смущать: нет школы исключительной, всеобъемлющей. Всеобъемлющ только дух, который признает все явления, все школы, но которому ни одна школа не нужна. Из этих-то частных исключитель-

ностей и слагается гармония целого мира; надо только дать всему приличное место. И, таким образом, опасения Гегеля, что б мир фламандский не оскорбил эстетического чувства человека, мне кажутся неосновательными. Не должно ставить жизнь в тесные рамки отвлеченно задуманной системы; ее не втеснишь туда, или же рамки будут расползаться одна за другой».

Быть может, эти рассуждения и советы очень хороши; но к Гегелю они, к несчастью, неприменимы. Где Гегель ставил мир в тесные рамки отвлеченной системы? Где он отказывал голландцам в приличном им месте в истории искусства? Где и когда он смущался исключительностью их школы, где осуждал сюжеты, задачи ее? Где чувство его оскорбилось и перешло мыслью в общее значение искусства, при рассуждении о голландском жанре? Этого всего тщетно стали бы мы искать в «Эстетике» и вообще во всех многочисленных томах сочинений Гегеля. Напротив того, если г. М. Д. М. потрудится раскрыть эстетику знаменитого германского философа, он найдет в ней совсем другое.

То место о голландском жанре, [4] о котором г. М. Д. М. знает понаслышке, находится в первом томе «Эстетики» Гегеля, в статье «Сущность идеала» (Ideal als solches), и здесь Гегель не только не старается унижить значение голландской живописи, но, напротив, дает ей философское оправдание, облакает ее художественною законностью против исключительных идеалистов. Он рассматривает два направления в искусстве: идеальное и реальное, именно потому, что вопрос этот был в большом ходу в его время, в 20-х годах нашего столетия, именно тогда, когда Гегель читал свои лекции об эстетике, и, по всегдашней своей системе оправдания всего существующего, он защищает и последователей винкельманова идеального направления в искусстве и руморова реального направления. Защищая последнее направление, Гегель именно говорит про голландский жанр (по г. М.Д.М., фламандская живопись):

«Есть в духовном мире натура, которая пошла во внешности, по причине внутренней своей пошлости, и во всей деятельности своей, во всей внешности своей проявляет толь-

ко явления зависти, корыстолюбия, мелочности, чувственности. Искусство может пользоваться и этими сюжетами; оно ими и пользовалось, особенно так называемая жанристная живопись. Она не гнушалась этими задачами, и голландцы довели ее до высшей степени совершенства. Что же привело голландцев к этому жанру, какое содержание заключается в этих картинках, обладающих высшею силою привлекательности? Не должно отбрасывать их в сторону под предлогом пошлости природы в них, потому, что когда ближе рассмотрим сущность содержания этих картинок, увидишь, что это содержание не так пошло, как обыкновенно думают. Голландцы избрали содержание своих картин из своей настоящей, современной жизни, и нельзя ставить им в упрек то, что они захотели повторить во второй раз в искусстве, что у них существовало уже в жизни. Для того, чтоб овладеть полным интересом современных людей, должно представлять их глазам и их мысли явления современности. Но в чем состояли интересы тогдашних голландцев? На это отвечает история. Голландец сам создал боль-

шую часть почвы, на которой живет, и принужден постоянно защищать ее против морского напора; горожане и поселяне сбросили с себя, посредством усилий храбрости, постоянства, терпения, иго испанского владычества и точно так же завоевали себе религиозную свободу. Вот этот-то гражданский и предприимчивый дух столько же в больших, сколько и в малых вещах, у себя дома или на далеких морях, это уютное, опрятное, тщательное хозяйство, довольство и самонадеянность, истекающие из мысли, что они всем этим обязаны своему собственному труду, — все это и составляет сюжет их картин. Но здесь нет той пошлости сюжета и содержания, на которую можно было бы презрительно смотреть с высоты галантерейности и придворности».

Есть ли какое-нибудь сходство между словами Гегеля и тем мнением, которое ему приписывает г. М. Д. М.? Есть ли сходство между этим широким историческим воззрением, этим глубоким художественным пониманием содержания голландского искусства — и взглядом г. М. Д. М., который объявляет, что

«фламандская живопись есть, если можно так выразиться, поваренная часть изящного искусства, и редкая фламандская картина, в которой не было бы изображено кухни, или жареного гуся, или жирного пирога, или толстой кухарки, которая мастерски стряпает, или это лавка съестных припасов, или ворох дичи» и т. д. — Гегель, как видно, находил в голландской живописи много другого, кроме поваренной стороны, но не боялся и встречи в голландской картине с «толстым, пузатым, засаленным гастрономом среди ветчин и колбас», по выражению г. М. Д. М., потому что такое представление было только одною из сторон всей голландской жизни, одною из многочисленных ее подробностей, не исчерпывало ее всей, а Гегель никогда и не воображал отрицать какую бы то ни было сторону голландской жизни: он признавал равномерную, совершенную законность всех сюжетов, избранных и выполненных искусством.

Однако же признавая законность этих сюжетов, Гегель прибавил: «Но эти жанристые картинки должны быть малых размеров и вообще во всей своей внешности представлять-

ся нам как что-то маловажное, сущностью и видом чего мы не можем быть захвачены. Было бы невыносимо видеть эти предметы изображенными в натуральную величину; этим они показывали бы, будто имеют право удовлетворять нас действительно во всей своей полноте».

Таковы подлинные слова Гегеля. Если б их знал г. М. Д. М., он не был бы в претензии на германского философа за воображаемую ложность мнения. Действительно, что находим мы в словах Гегеля? Изложение в философской форме а priori того, что исторически существовало уже на деле. Вся голландская живопись жанр заключалась в небольших формах; жанр в натуральную величину принадлежит к числу немногих исключений, и притом исключений не самых счастливых. Попытки эти, несмотря на многие достоинства, доказали только самым осязательным образом эстетическую необходимость малых размеров для жанра и навсегда утвердили их преобладание в этом роде живописи. Вседневный опыт явственно доказывает это всякому посетителю какой угодно картинной галереи:

трудно оторваться от интимных, теплых картинок Теньера, Остаде, Доу, Тербурга, Метцу, но остаешься холоден перед изображениями в натуральную величину или больше натуральной величины — селедок, петухов, моркови, репы, лимонов и цветов.

Г-ну М. Д. М. вздумалось в своем опровержении, или, как он называет, в своем «нападении» на Гегеля, упоминать и о Рубенсе и ван Дейке. Но у Гегеля вовсе не шло и речи о них, потому что их картины принадлежат к исторической и портретной живописи, а Гегель говорит здесь только о жанре и жанристах; следовательно, нечего даже и отвечать г. М. Д. М. на его упрёки Гегелю, зачем, дескать, он забыл, что Рубенс и ван Дейк писали картины больших размеров. Гегель ничего не забыл, ничего не опутал, ничего не смешал, потому что знал очень твердо предмет, о котором писал, и, вероятно, приготавлился, хотя несколько, прежде чем говорить о предметах искусства перед лицом образованной Германии.

Если бы в Германии на него взвел кто-нибудь обвинения, подобные обвинениям г. М.

Д. М., то, конечно, немедленно прочитал бы в добром десятке журналов точное и аккуратное обличение своей опрометчивости и неприготовленности. Отчего же у нас этого не может так быть? Совершенный ли у нас недостаток знания или решительное равнодушие к делам искусства? Или же, что всего хуже, слишком большая до сих пор привычка к французским понятиям, к французской поверхностности во всем, что касается до художеств, несносный и бесплодный дилетантизм?

1856 г.

Комментарии

Общие замечания

Все статьи и исследования, написанные Стасовым до 1886 года включительно, даются по его единственному прижизненному «Собранию сочинений» (три тома, 1894, СПб., и четвертый дополнительный том, 1906, СПб.). Работы, опубликованные в период с 1887 по 1906 год, воспроизводятся с последних прижизненных изданий (брошюры, книги) или с первого (газеты, журналы), если оно является единственным. В комментариях к каждой статье указывается, где и когда она была впервые опубликована. Если текст дается с другого издания, сделаны соответствующие оговорки.

Отклонения от точной передачи текста с избранного для публикации прижизненного стасовского издания допущены лишь в целях исправления явных опечаток.

В тех случаях, когда в стасовском тексте при цитировании писем, дневников и прочих материалов, принадлежащих разным лицам, обнаруживалось расхождение с подлинни-

ком, то вне зависимости от причин этого (напр., неразборчивость почерка автора цитируемого документа или цитирование стихотворения на память) изменений в текст Стасова не вносилось и в комментариях эти случаи не оговариваются. Унификация различного рода подстрочных примечаний от имени Стасова и редакций его прижизненного «Собрания сочинений» 1894 года и дополнительного IV тома 1906 года осуществлялась на основе следующих принципов:

а) Примечания, данные в прижизненном издании «Собрания сочинений» Стасова с пометкой «В. С.» («Владимир Стасов»), воспроизводятся с таким же обозначением.

б) Из примечаний, данных в «Собрании сочинений» с пометкой «Ред.» («Редакция») и вообще без всяких указаний, выведены и поставлены под знак «В. С.» те, которые идут от первого лица и явно принадлежат Стасову.

в) Все остальные примечания сочтены принадлежащими редакциям изданий 1894 и 1906 годов и даются без каких-либо оговорок.

г) В том случае, когда в прижизненном издании в подстрочном примечании за подпи-

сью «В. С.» расшифровываются имена и фамилии, отмеченные в основном тексте инициалами, эта расшифровка включается в основной текст в прямых скобках. В остальных случаях расшифровка остается в подстрочнике и дается с пометкой «В. С.», т. е. как в издании, принятом за основу, или без всякой пометки, что означает принадлежность ее редакции прижизненного издания.

д) Никаких примечаний от редакции нашего издания (издательства «Искусство») в подстрочнике к тексту Стасова не дается.

В комментариях, в целях унификации ссылок на источники, приняты следующие обозначения:

а) Указания на соответствующий том «Собрания сочинений» Стасова 1894 года даются обозначением — «Собр. соч.», с указанием тома римской цифрой (по типу: «Собр. соч.», т. I).

б) Указание на соответствующий том нашего издания дается арабской цифрой (по типу: «см. т. 1»)

в) Для указаний на источники, наиболее часто упоминаемые, приняты следующие

условные обозначения:

И. Н. Крамской. Письма, т. II, Изогиз, 1937 — «I»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. I, «Искусство», 1948 — «II»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. II, «Искусство», 1949 — «III»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. III, «Искусство», 1950 — «IV»

Указание на страницы данных изданий дается арабской цифрой по типу: «I, 14».

«О голландской живописи».

Впервые статья была опубликована в 1856 году («Современник», № 12).

Это одно из ранних полемических выступлений Стасова по частному, но принципиальному вопросу. Стасов выступает как приверженец искусства, тесно связанного с современностью и отвечающего на существенные вопросы времени. Он берет под защиту голландскую школу живописи XVII века и, противопоставляя ее направлению «историческому» и религиозному, которым характеризуется бельгийская школа, выявляет себя как

сторонник жанровой реалистической живописи. Постановка вопроса и решение его для Стасова не являлись случайными. Искусство, реально отражающее действительность, в этот период начинает все более и более находить свое оформление не в «высоком» жанре так называемой «исторической» живописи, под которой, в академической трактовке, понималась живопись на сюжеты мифологические, библейские и древней истории, а в бытовой теме — жанре. В защиту последнего, а не против исторического жанра, понимаемого в современном смысле слова, и выступает Стасов. Таким образом, за вопросом, вызвавшим полемику, по сути дела стояла проблема развития реализма в изобразительном искусстве. Именно вокруг этих вопросов о жанровой и так называемой «исторической» и религиозной живописи в ближайшее время возникнет борьба между сторонниками старой академической школы и представителями реалистического направления в изобразительном искусстве (см. статьи «Г-ну адвокату Академии художеств», «Академическая выставка 1863 года» и комментарии к ним, т. 1).

Следует подчеркнуть, что свою статью Стасов печатает в журнале «Современник», в котором в это время активно работает Н. Г. Чернышевский, опубликовавший в 1855 году диссертацию «Эстетические отношения искусства к действительности». Материалистическое решение вопроса, поставленного в теме диссертации, явившейся эстетическим манифестом революционной демократии 60-х годов, ее воинствующий характер, страстное разоблачение идеализма нашли горячий отклик в среде передовой части художественной интеллигенции и мобилизовали ее на борьбу с дворянско-помещичьей идеалистической эстетикой, за развитие и утверждение реализма. «Боевое искусство, — говорил А. А. Жданов, — ведущее борьбу за лучшие идеалы народа — так представляли себе литературу и искусство великие представители русской литературы. Чернышевский, который из всех утопических социалистов ближе всех подошел к научному социализму и от сочинений которого, как указывал Ленин, „веяло духом классовой борьбы“, — учил тому, что задачей искусства является, кроме познания жизни,

еще и задача научить людей правильно оценивать те или иные общественные явления» (Доклад т. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», Госполитиздат, 1946, стр. 24). При защите своей диссертации Чернышевский, по свидетельству А. Н. Пыпина, говорил: «В нашем обществе господствует рабское преклонение пред старыми, давно пережившими себя мнениями, которые приобретают характер непогрешимых авторитетов. Нас слишком пугает дух свободного исследования и свободной критики, которая по природе своей не знает преград для своего действия. Между тем, в России свободная критика наталкивается на целый ряд предметов, которые она должна обходить молчанием, хотя эти предметы представляют собой не что иное, как предрассудки и заблуждения» (Е. И. Ляцкий. «Н. Г. Чернышевский и его диссертация об искусстве». — «Голос минувшего», № 1, 1916, стр. 27–28). Эти мысли Чернышевского впоследствии станут руководящими для Стасова-критика.

На страницах «Современника» в 1856 году Чернышевский опубликовал одну из своих

основополагающих работ в области истории литературы, критики и эстетики — «Очерки гоголевского периода русской литературы». Именно в № 12 журнала, в котором печаталась статья Стасова «О голландской живописи», была опубликована последняя глава, завершающая этот большой труд Чернышевского. Беспощадно разоблачая приверженцев теории «искусство для искусства», Чернышевский здесь с особой остротой поставил вопрос о задачах современной реалистической литературы и критики: «Во всех отраслях человеческой деятельности, — писал он, — только те направления достигают блестящего развития, которые находятся в живой связи с потребностями общества» (Н. Г. Чернышевский, «Избранные философские сочинения», Госполитиздат, 1950, т. I, стр.783). Высоко поднимая знамя идейности и народности художественной литературы, утверждая «гоголевское», «критическое» направление, Чернышевский призывал последовательно идти по стопам Белинского, развивая его воззрения. Стасов в это время является горячим поклонником Белинского и Гоголя (см. статью «Училище пра-

воведения сорок лет тому назад», т. 2). В эти годы он с упоением зачитывается статьями Чернышевского, стремясь освоить эстетические воззрения, которые были изложены в диссертации великого критика и философа, революционного демократа (см. очерк «Двадцать пять лет русского искусства» и комментарии к нему, т. 2). Следует отметить, что статья Дмитриева-Мамонова, против которой выступил Стасов, была помещена на страницах «Русской беседы» и что по поводу этого журнала в том же № 12 «Современника» сообщалось: «Русская беседа» не сказала еще ничего такого, с чем бы можно было согласиться хотя отчасти (В. Евгеньев-Максимов. «Современник» при Чернышевском и Добролюбове, Гослитиздат, 1936, стр. 183).

Свои позиции по отношению к голландской живописи Стасов сохранил до конца жизни. О том, что появление комментируемой статьи в свет было обусловлено современными задачами искусства, убедительно свидетельствует тот факт, что спустя четверть века Стасов, говоря о тех гонениях, которым в свое время подвергалась голланд-

ская школа живописи, и отмечая достижения русского реалистического искусства (в первую очередь жанровой живописи), заключал: «Новое русское искусство утешалось, глядя на подобное же преследование, испытанное вначале Гоголем и основанной им реальной школой» (см. раздел «Наша живопись» статьи «Двадцать пять лет русского искусства», т. 2).

Т. П. Щипунов

Примечания

Т. е. г. Дмитриева-Мамонова.

[^^^]

Т. е. к Конст. Серг. Аксакову. — В. С.

[^^^]

3

В бельгийской, или фламандской, школе встречаются жанристы, напр., Теньер и др., но они составляют в ней какое-то исключение из общего правила, из общего направления, по согласному мнению историков искусства. — В. С.

[^^^]

Название жанр также очень неудовлетворительно и неверно; но до сих пор оно еще не заменено никаким другим более удовлетворительным названием, и мы поневоле должны употреблять его. — В. С.

[^^^]