

**«...У НАС НЕТ ЛИТЕРАТУРЫ ХУДОЖЕСТВ» (А.Н. МАЙКОВ): К ВОПРОСУ
О СОСТОЯНИИ РОССИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ 1840 – НАЧАЛА 1850-х гг.
СТАТЬЯ ПЕРВАЯ. НАСЛЕДИЕ В.Г. БЕЛИНСКОГО В ФОРМИРОВАНИИ
РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ 1840-х гг.**

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ (проект № 15-04-00395а «Неизвестный Аполлон Майков: изучение и эдичионная подготовка художественной критики поэта»).

Уточняются объем понятия «художественная критика» и история его становления в контексте развития русской словесной культуры, в том числе специализации и профессионализации критики. На основании просмотра статей и рецензий, опубликованных в российской и зарубежной периодике конца 1830–1840-х гг., представлена характеристика общего состояния художественной критики в европейской культуре указанного периода. Установлено, что авторы подавляющего большинства публикаций в своих суждениях о произведениях современных художников основывались на устаревших академических представлениях о предмете и задачах искусства и видели в активизации общественного интереса к пейзажу и жанровой живописи признаки упадка, переживаемого пластическими искусствами. На этом фоне выявлено значение статей и рецензий В.Г. Белинского в преодолении академических требований к содержанию произведений изобразительного искусства и становлении методологических основ новой художественной критики.

Ключевые слова: русская и европейская художественная критика; методология художественной критики; академическая теория искусства; эстетика 1840-х гг.; проблема современного содержания искусства; В.Г. Белинский.

В последнее десятилетие в современной филологии обозначился новый виток интереса к изучению литературной критики и выявлению ее особой роли в развитии как собственно художественной культуры России, так и общества в целом [1–5 и др.]. В связи с этим значительный интерес вызывает не только сама критическая рефлексия о произведениях словесного искусства, но и сопредельная ей сфера рефлексии об искусстве изобразительном, часто становившемся предметом переосмысления литераторов XVIII–XIX вв.

Во избежание двусмысленности необходимо уточнить, что понятие «художественная критика» используется в настоящем исследовании для обозначения сферы критической деятельности, представляющей суждения об изобразительном искусстве и архитектуре. В таком понимании термин закрепился в исследованиях XX–XXI вв., посвященных изучению истории критики пространственных искусств и в справочной литературе [4, 6–9]. В этом смысле художественная критика противопоставляется критике литературной, театральной, музыкальной и т.п., каждая из которых выделяется на основе своеобразия предмета критического изучения и имеет общие корни в теории эстетики. Вместе с тем в научной традиции понятие «художественная критика» может использоваться и в более широком значении – как суждение об искусстве вообще. Возможность такого расширительного толкования связана с тем, что все искусства подчиняются общим законам, поэтому в целом суждения о разных видах искусства производятся на единых основаниях. Использование понятия «художественная критика» в широком значении обусловлено также особенностями исторического развития критики изобразительного искусства в самой тесной связи с критикой литературной, со значительной ролью литераторов и литературных критиков в становлении и профессионализации последней.

В исторической ретроспективе формирования термина необходимо указать на то, что принципиаль-

ную роль в постановке проблемы критики как явления общественной культуры, ее профессионализации и специализации сыграли «Речь о критике» А.В. Никитенко (1842) и одноименный цикл статей В.Г. Белинского, вызванный к жизни потребностью последнего выразить в ответ на мнение «почтенного профессора» свои методологические представления и подчеркнуть острую общественную потребность в адекватных суждениях об искусстве. Никитенко понимал критику как «суд разума над творчеством», не разделяя само творчество на специфические сферы [10. Т. VI. С. 273]. По мнению Белинского, предметом критики может быть любое проявление общественной жизни, однако он признавал, что «в России пока существует только критика искусства и литературы» [Там же. С. 272–273].

В «Речи о критике», развивая и обобщая сказанное в статьях 1830-х гг. [Там же. С. 123], Белинский рассматривал «эстетическую и литературную критику» как особую форму научного познания («интеллектуальное сознание нашего общества») [Там же. С. 272]. Излагая понимание сущности последней, автор не проводил принципиального различия между «литературной» и «эстетической» критикой, т.е. критикой изобразительных искусств, видя в обеих суждение о художественном произведении [Там же. С. 271]. Размышляя преимущественно о литературе как, с одной стороны, искусстве наиболее близком и понятном ему, а с другой – о самом актуальном и социально значимом виде искусства, критик всегда мыслил в самом широком контексте современной культуры, подмечая сходные явления в сопредельных сферах. Поэтому при рассмотрении фундаментальных философско-эстетических проблем о предмете и задачах современной литературы, о необходимости самого пристального внимания к действительности, размышляя об историзме и народности, проблеме типического и т.д., Белинский всегда говорил об искусстве в целом. Доказывая правомерность своих суждений,

приводя примеры, он часто обращался к аналогии между литературой и изобразительными искусствами¹.

Разбирая основные положения речи Никитенко, Белинский сформулировал свое понимание важнейшего качества «критики нашего времени», определяющего ее методологические основы: невозможно разделить критику на «историческую» и «эстетическую», поскольку эстетическое начало первостепенно в искусстве, но при отсутствии адекватного исторического подхода к восприятию произведения всякое суждение останется ложным [10. Т. VI. С. 283–284]. Необходимость осмысления эстетических особенностей произведения искусства в теснейшей связи с историко-культурными процессами породившей его эпохи станет характерной основой и собственных критических статей Белинского, и развивающейся на этой плодотворной почве новой русской художественной критики 1840 – начала 1950-х гг.: в статьях В.П. Боткина, П.Н. Кудрявцева, П.В. Анненкова, А.Н. и В.Н. Майковых, в новаторской трактовке проблемы современного содержания произведений живописи и динамики жанровых форм.

Деятельность Белинского подготовила почву для развития «эстетической критики» как системы суждений об изобразительном искусстве, однако это понятие в контексте русской культуры уже в 1850-е гг. приобрело другое значение, оказавшись противопоставленным критике демократической. В связи с этим А.Н. Майков в 1847 г., переосмысливая идею Белинского, использовал для обозначения направления критической деятельности в сфере суждений о произведениях пластических искусств понятие «литература художеств», подчеркнувшее органическую связь критики об изобразительном искусстве со сферой искусства словесного [11. С. 167].

Историки российской художественной критики единодушно утверждают, что 1840-е гг. стали переломным этапом в ее развитии, этапом преодоления академических установок, формирования новых методологических основ и актуальных представлений о предмете и задачах изобразительного искусства, ознаменовавших начало профессионализации «литературы художеств» (А.Н. Майков) в контексте русской культуры [6. С. 58–66; 7. С. 52–58]. К середине 1840-х гг. публикация обзоров академических выставок и рецензий на некоторые другие заметные явления в истории русского изобразительного искусства стала уже многолетней традицией. Привлечению внимания публики к данному вопросу способствовали и издаваемая сначала Н.В. Кукольниковом, а затем А.Н. Струговщико-вым «Художественная газета» (1836–1841 гг.) и журнал «Иллюстрация» [6. С. 46–57; 7. С. 47–53]. История становления российской литературы художеств с середины XVIII в. подробно рассмотрена в монографии А.Г. Верещагиной [4], в исследованиях Р.С. Кауфмана и Н.А. Нарышкиной изучены основные формы ее развития с начала XIX в. [6. С. 19–68; 7. С. 5–59]. На основании представленного в этих работах анализа русской художественной критики 1800 – начала 1840-х гг. можно сделать вывод о том, что уровень ее был весьма низок, особенно на фоне ак-

тивно развивающейся критики литературной. Такое положение дел объяснялось отсутствием собственно критического начала в большинстве публикаций, авторы которых, как правило, не подвергали всестороннему изучению рассматриваемые произведения, не стремились осмыслить их как явления, исторически обусловленные, отвечающие потребностям духовного развития современного человека, выявить их достоинства и недостатки.

Состояние российской и европейской художественной критики первой половины XIX в. было обусловлено тем, что сам ее предмет – изобразительное искусство – переживал сложный этап в своем развитии. Глобальные изменения в общественном сознании и философском мировосприятии, произошедшие на рубеже XVIII–XIX вв., побуждали художественную культуру как форму самосознания общества обратиться к освоению новых тем и новых подходов к их художественному воплощению. От изучения идеальных образов и осмысления религиозно-мифологических сюжетов искусство все настойчивее стало обращаться к изображению обыденной действительности и находить в ней поэзию и отсвет идеала. На уровне художественной формы эти искания выразились в заметной активизации пейзажа, жанровой живописи и портрета. Аналогичный процесс давно развивался в европейской словесности. Однако в сфере изобразительного искусства он существенно тормозился деятельностью академий художеств, осуществлявших профессиональную подготовку художников и выступавших в силу сложившейся общеевропейской традиции в роли эстетических арбитров, господствующих в художественной сфере. Академии оставались верны старым эстетическим требованиям, восходящим к идеалам Возрождения и канонизированным теоретиками классицизма, в результате чего противились любому нововведению, ведущему к отступлению от строгих правил. В обращении живописи к всестороннему изучению обыденной жизни академические теоретики видели знак падения искусства, следуя за идеями немецкого живописца и теоретика А.Р. Менгса (1728–1779), утверждавшего, что достойным предметом изображения в искусстве могут быть лишь идеальные сущности и в их изображении заключается высшее предназначение творца [12. С. 44–45]:

«Искусство живописи может выбирать самое прекрасное из всего поля деятельности природы и собирать материал из различных мест, а красота – от всякого рода людей, <...> искусство может еще и превзойти природу, <...> так как может и художник из всего созданного выбирать лучшее и тем самым осуществить в искусстве наибольшую сладость природа несовершенна, а художнику дана возможность соединить в одном образе все лучшее, что есть [13. С. 462–463].

В общеевропейском культурном контексте в роли апологетов академической теории активнее всего выступали французские публицисты, обращавшиеся к освещению событий художественной жизни Парижа и способствовавшие активизации художественной критики во французской культуре 1820–1840-х гг. [14]. Большинство из них высказывались о творческих экспериментах художников романтических школ и пред-

ставителей формирующегося реалистического направления с резкими и часто несправедливыми обвинениями. Ярким примером подобных суждений являются многочисленные публикации Гюстава Планша – критика журнала «La Revue des Deux Mondes», чьи суждения характеризовались крайней категоричностью и нетерпимостью [14. С. 18]. В очерке о Салоне 1847 г. он писал:

«Вкус великих полотен, вкус великого стиля всё более ослабевает. Лишь за редким исключением Салон представляет собой базар, а не жаркое противостояние искренних талантов, беззаветно преданных учению, разуму и выражению прекрасного <...> Собрание таких работ ничему не учит, не вызывает сопернического духа. Абсолютно бесполезно выставлять на обозрение две тысячи полотен, большая часть которых безынтересна» (перевод Н. Булгаковой) [15. Р. 336].

Одним из основных направлений резкой критики французских журналистов от искусства становится заметное изменение содержания произведений живописи, проявившееся в интересе современных художников к «низким жанрам»: портрету, пейзажу и жанровым сценам – и утрате внимания к монументальной живописи с ее высокой тематической ориентацией. В этом авторы рецензий видели потворство примитивным потребностям толпы, свидетельствующее о пустоте и продажности современного искусства. Весьма настойчиво это суждение прозвучало в ряде заметок Арсена Уссе о Салоне 1844 г., опубликованных в журнале «L'Artiste»:

«Что сразу бросается в глаза на выставке 1844 года, так это разнообразие манеры, у каждого художника она оригинальна; я имею в виду талантливых людей, другие не привлекают взоры и не обладают манерой; для других – это выставка промышленного производства, ученической живописи, семейных картин, портрета любимой собачки или атласного платья <...>. Далёкое от того, чтобы развиваться, искусство от выставки к выставке становится хуже, кажется, что его разменяли на мелкую монету, <...> оно расцветает в гостиных, даже появляется в лавках <...>. «Когда торговля и её промышленные масштабы нас портят, <...>, когда дворцы превращаются в магазины, не ждите чего-то великого от монументальной живописи»» (перевод Н. Булгаковой) [16. Р. 161–162].

Подобные мнения высказывали Л. Пейс [17. Р. 340], П. Мериме [18. Р. 635–636] и другие авторы.

На рубеже 1830–1840-х гг. в России, как и в Европе, авторы подавляющего большинства публикаций об изобразительном искусстве, являясь связанными с академическими кругами, в целом были лишены современного взгляда на искусство, далеки от актуальных эстетических установок и полностью согласны с давно устаревшими представлениями академии художеств о предмете и задачах искусства, о верности историческому (в понимании теоретиков академии) жанру, требующему сохранения классицистической риторики, о невозможности выбора объекта изображения в повседневной действительности. Подобный комплекс установок характеризовал обзоры П.П. Каменского [19], С.П. Шевырева [20], Н.В. Кукольника [21]. Ретроградность суждений названных авторов

была особенно очевидна на фоне активного усвоения современной социальной проблематики художественной литературой и утверждения новых эстетических идей в литературной критике. Наконец, большинство статей отличалось дилетантизмом суждений либо в отношении каких-либо исторических фактов, либо в представлении о технической стороне изобразительного искусства, но прежде всего в методологическом отношении, в принципах и подходах к представлению и анализу произведений искусства, в отсутствии научного систематического понимания вопросов теории и истории искусства [6. С. 57–59; 7. С. 75–76].

Значительная роль в развитии российской художественной критики в 1840-х гг. принадлежала В.Г. Белинскому. Несмотря на то что критик не посвящал произведениям изобразительного искусства специальных работ, в своих статьях он обнаружил хорошее знакомство с историей живописи, скульптуры, архитектуры, глубокое понимание своеобразия знаковых эпох в развитии искусства и самостоятельность трактовки его отдельных шедевров, знание сочинений по истории и теории изобразительного искусства, в том числе определяющих академические установки трудов И.И. Винкельмана и А.Р. Менгса, пристальное внимание к современным публикациям на эту тему и к событиям в этой сфере [6. С. 59–66; 7. С. 67–75; 22; 23]. Так, вскоре после переезда в Петербург, в рецензии на спектакли Александринского театра Белинский дал краткий отзыв о выставке в Академии художеств, высказав ряд суждений, которые получают развитие в последующих работах, в том числе обозначив критическое отношение к академической школе и заявив о намерении давать «подробный отчет во всём, чем поразят и усладят меня сокровища искусства, хранящиеся в Петербурге» [10. Т. III. С. 366].

Напряженная деятельность редактора журнала не позволила критику исполнить это обещание в полной мере, однако, не являясь непосредственно предметом разбора, изобразительное искусство постоянно привлекало интерес Белинского и определяло особенности его суждений о состоянии современной художественной культуры и критики. Выработывая концепцию редактируемых изданий, критик старался публиковать на страницах «Отечественных записок» и «Современника» оригинальные и переводные статьи об изобразительном искусстве, отвечавшие его эстетической программе [24. С. 315], в том числе работы своих друзей и давних знакомых, мнению которых особенно доверял (В.П. Боткина, П.Н. Кудрявцева, П.В. Анненкова). Рецензируя современные публикации, Белинский обращал внимание на все, что было связано с изобразительным искусством. Так, в 1839 г. в заметке «Искатель сильных ощущений» он с сарказмом писал о статье П.П. Каменского «О выставке художественных произведений в Санкт-Петербурге и Риме в 1839 г.»: «Неужели и такие фразы можно принять за характеристику художественных созданий, а не за злую сатиру на искусство и критику искусства?» [10. Т. V. С. 10]. Это и другие сочинения Каменского явились ярким образцом того, как нельзя писать об искусстве, и стали отправной точкой развития методологии новой художественной критики, которую Белинский

будет, пусть чаще всего подспудно, но последовательно развивать в своих сочинениях.

В 1842 г. в начале рецензии «Краткое руководство к познанию изящных искусств, основанных на рисунке, составленное В. Лангером» Белинский признавался:

«Вот книга, которую взяли мы в руки с самым признательным чувством и заранее уже благодарили автора, что он *пополняет важный и существенный недостаток в нашей литературе*, доставляя руководство к уразумению различных частей искусства (курсив мой. – О.С.)» [10. Т. V. С. 614].

Однако пособие Лангера со столь обнадеживающим названием не оправдало надежд критика, оказавшись «не более, как неловко составленной компиляцией, которая не может принести пользы никому, кто захочет из нее получить понятие об искусствах» [Там же. С. 619]. Объясняя читателям недостатки этого издания, Белинский указал на многочисленные ошибки в самой концепции книги, адресованной «большинству публики»: в ней отсутствует логичность и четкость изложения, при этом автор опирается на устаревшие эстетические теории, «противоположные всем современным понятиям об искусстве <...> в духе Баттё и кое-каких французских сочинений XVIII века», допускает множество ошибок в трактовке самой природы искусства и понимании идеального [Там же. С. 615–619]. Критикуя Лангера, Белинский фактически изложил свою концепцию современной художественной критики, которая должна преодолеть былой дилетантизм, размытость, бессистемность и поверхностность суждений, усвоить открытия философско-эстетической мысли последних десятилетий и сформировать на этой основе новый подход к научному и публицистическому осмыслению изобразительного искусства, адекватной трактовке его актуального содержания и жанровой динамики.

Говоря о значении Белинского в развитии русской «литературы художеств» 1840-х гг., необходимо указать на то, что в европейском культурном контексте в институционализации последней сыграли значительную роль представители словесного искусства, начиная с Филостратов, Г.Э. Лессинга, Д. Дидро. В этом отношении Белинский развивал европейскую традицию: литература и изобразительное искусство воспринимались и осмысливались им в единстве, как способы художественного изучения реальности, использующие разные средства, но живущие по одним законам². В программной статье «Ответ «Москвитянину», отстаивая право литератора изображать любые явления современной жизни, критик апеллировал к опыту изобразительного искусства, напоминая своим оппонентам, что живописцы Фландрии и Голландии еще в XVII в. обратились к детальному изучению обыденной жизни в натюрмортах и анималистике. Более того, многие из них специализировались на одном из выбранных направлений, как Паулюс Поттер или Франс Снейдерс, и этим уже снискали себе славу в веках:

«Один живописец прославился изображением вообще животных, другой только коров или лошадей, третий – кухонных припасов, и каждый из них только

этим и занимался всю жизнь, и никого из них не обвиняли за это; а в области поэзии отнимают у художника это право. *То, скажут, живопись, а то поэзия. Но ведь то и другое, несмотря на всё их различие, равно искусство, а основные законы искусства – одни и те же во всех искусствах* (курсив мой. – О.С.)» [10. Т. X. С. 248].

Развивая свою мысль, Белинский охарактеризовал два полюса, определяющих аксиологический подход к осмыслению действительности в искусстве в целом (идеальные сущности и обыденная жизнь, объединяющая высокую поэзию и пошлость), именно через знаковые произведения европейской живописи, сюжет которых живо вставал перед глазами читателей при одном упоминании имени художника. Отстаивая эстетические принципы «натуральной школы», критик размышлял о Рафаэле и Тенирсе и указывал на то, что зритель, утверждающий ценность «Сикстинской Мадонны» и пренебрегающий сельскими сценами, или наоборот, т.е. противопоставляющий «идеалы» и «прозу жизни» как взаимоисключающие предметы изображения, лишен «эстетического чувства», т.е. способности понимания искусства вообще, так как не может узнать в новом облике привычные и понятные формы жизни. Сопоставляя идеальные сюжеты полотен Рафаэля и деревенские празднества Тенирса, критик утверждает, что источником, на первый взгляд, столь разных тем является «один и тот же дух искусства», и внешние различия содержания еще не позволяют нам превозносить одного художника, отказывая другому в признании его творческой силы. Идеальное и обыденное не только имеют одинаковое право на существование в искусстве, так как порождают одним источником – «действительностью, бесконечно разнообразной и всегда единой», но и равноценны в эстетическом плане [Там же]. Развивая свою идею, Белинский утверждает, что в таком случае идеальное и обыденное не только могут, но и должны, отвечая духовным потребностям современного человека, сосуществовать в пределах одного художественного произведения, обеспечивая его внутреннюю гармонию и высоту поэтического содержания. Именно такое взаимопроникновение идеального и обыденного продемонстрировали произведения Гоголя, указав путь развития нового русского искусства, а в Англии веком ранее подобное сделал Хогарт. Молодая литература «натуральной школы», освоившая способы изображения повседневной жизни, что является, по мысли критика, ее большим достижением, должна теперь научиться подниматься при этом до высокого поэтического переживания, напоминая о нравственном идеале [Там же. С. 248–249].

В 1842 г. в рецензии «Руководство к всеобщей истории. Сочинение Фридриха Лоренца», размышляя об историзме как доминанте современного сознания, критик опять обратился для наглядного подтверждения своих мыслей к судьбе современной живописи:

«*Упадок живописи в наше время происходит совсем не оттого, чтоб это искусство исчерпало всё свое содержание* и отжило свой век: нет, содержание всякого искусства есть действительность, следовательно, оно неисчерпаемо и неистощимо, как сама дей-

ствительность... *Можно утверждать с большим основанием, что живопись не умерла, а только обессилела в наше время, стараясь держаться старых преданий, идти по следам, раз и будто бы навсегда проложенным великими мастерами средних веков, силась остановиться в сфере некогда могущественных и великих, но теперь уже мертвых интересов и не делаясь искусством по преимуществу историческим* (курсив мой. – О.С.)» [10. Т. VI. С. 90].

Высказывание Белинского отражает его интерес к изобразительному искусству как одной из форм развития современного сознания и полемически заострено против статей апологетов академической теории, говоривших о том, что русская живопись переживает свой расцвет, наследуя великие традиции искусства эпохи Возрождения [19. С. 121–122; 21. С. 14–15].

Споря с академическими теоретиками, критик закладывает начало новой трактовки исторической живописи как жанра: «Да, только в исторической живописи могут являться теперь великие творцы, ибо только историческая действительность может теперь дать живописи и живое содержание и современный интерес... Таково влияние истории на современное искусство!» [10. Т. VI. С. 90]. Но подразумевает Белинский совсем не ту историческую живопись, которую привычно имели в виду академии, формулируя темы для квалификационных произведений выпускников и вынуждая их неизбежно повторяться в поисках новой трактовки сакральных сюжетов, подробно осмысленных великими мастерами прошлых веков. Историческое начало, по его мысли, проявляется не в выборе сюжета, отнесенного к событиям сакральной истории, но в самой трактовке любого события повседневной жизни, которое должно теперь изнутри подсвечиваться новым историческим пониманием его обусловленности и закономерности. В трактовке Белинского историческим может стать любой сюжет, заимствованный художником в повседневной действительности. Новаторская трактовка исторического жанра, вводимая критиком, постепенно укоренится и в сознании художников, и в российском искусствоведении. Ярким примером тому явятся уже полотна передвижников.

В последней своей большой статье «Взгляд на русскую литературу 1847 г.», полемизируя с идеологами «чистого искусства», Белинский вновь апеллировал к судьбе современной живописи. Утверждая самую насущную необходимость общественного служения искусства, критик доказывал, что отказ от признания истинности этого требования, на котором настаивают его оппоненты, ведет к унижению и даже уничтожению последнего, а в качестве доказательства указывал на *«жалкое положение живописи нашего времени»*, которая *«ищет вдохновения в отжившем прошлом, берет оттуда готовые идеалы, к кото-*

рым люди давно уже охладели, которые никого уже не интересуют, не греют, ни в ком не пробуждают живого сочувствия (курсив мой. – О.С.)» [10. Т. X. С. 311]. Единственную возможность преодолеть это плачевное состояние Белинский видел в обращении изобразительного искусства к всестороннему изучению современной жизни. При этом критик допустил осознанное преувеличение, говоря о «жалком положении живописи»: ему были прекрасно известны яркие свидетельства того, что это искусство в последнее десятилетие начинает постепенно обращаться к изображению повседневной действительности, о чем свидетельствовало творчество А.Г. Венецианова, П.А. Федотова и ряда других художников. Предвестника скорых изменений в судьбе пластических искусств Белинский видел в развитии реалистической иллюстрации, с увлечением описывая читателям виденные им рисунки А.А. Агина и Е.Е. Бернадского к поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» [10. Т. XIII. С. 241–242]. Однако и книжная графика, и обращение живописцев к изображению крестьянской жизни были пока периферийными явлениями, не приобретшими, как в литературе, масштаба целого «гоголевского направления», поскольку и в российский, и в европейских академических кругах господствовали старые требования, определяющие содержание ученических программ и представления о предмете искусства в целом.

Таким образом, статьи Белинского определили современные требования к художественной критике как явлению культурной жизни, к пониманию состояния изобразительных искусств и осмыслению возможностей преодоления кризисной ситуации, обозначили важность развития художественной критики в процессе становления философско-эстетической и общественной мысли 1840-х гг. И пусть перу Белинского не принадлежит ни одной статьи, посвященной осмыслению произведений современного изобразительного искусства, его заслуга в этом отношении заключается в выявлении острой потребности развития «литературы художеств» в русской культуре и формировании ее методологических основ. Отвечая этой потребности, на протяжении 1840-х гг., параллельно деятельности главы новой русской критики стали появляться отдельные публикации, развивающие концептуальные положения метода Белинского в непосредственном приложении к произведениям изобразительного искусства. Их авторами в подавляющем большинстве были литераторы из круга «Отечественных записок» и «Современника»: В.П. Боткин, П.Н. Кудрявцев, П.В. Анненков, а также А.Н. и В.Н. Майковы. Однако их статьи не были следствием прямого заказа Белинского, но стали ответом на общественную потребность, актуализированную последним.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например, рецензию «Руководство к всеобщей истории. Сочинение Фридриха Лоренца» [10. Т. VI. С. 90] или обзор «Взгляд на русскую литературу 1847 г.» [10. Т. X. С. 310–311].

² Подробнее о развитии этой тенденции в русской художественной критике 1840–1850-х гг. см. [25, 26].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко М.Н. Самосознание искусства – самосознание человека. Очерки русской эстетической мысли второй половины XIX в. М. : Наука, 1997.
2. Громов Е.С. Критическая мысль в русской художественной культуре. Историко-теоретические очерки. М. : Индрик, Летний сад, 2001.
3. Штейнгольд А.М. Анатомия литературной критики (природа, структура, поэтика). СПб. : Дмитрий Буланин, 2003.
4. Верещагина А.Г. Критики и искусство. М. : Прогресс-Традиция, 2004.
5. Викторovich В.А. Лекции по истории русской литературной критики от XVIII до начала XX в. : учеб. пособие. Коломна : Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2013.
6. Кауфман Р.С. Очерки истории русской художественной критики. От Константина Батюшкова до Александра Бенуа. М. : Искусство, 1990.
7. Нарышкина Н.А. Художественная критика пушкинской поры. Л., 1987.
8. Грачева С. М. Отечественная художественная критика XX в.: вопросы теории, истории, образования : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2010.
9. Критика // Большая советская энциклопедия : в 30 т. 3-е изд. М. : Советская энциклопедия, 1973. Т. 13. С. 451.
10. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений и писем : в XIII т. М. : АН СССР, 1953–1959.
11. Майков А.Н. Выставка картин г. Айвазовского в 1847 году // Отечественные записки. 1847. Т. LI, № 4. Отд. II. С. 166–176.
12. Седельникова О.В. Проблема жанров живописи в художественной критике А.Н. Майкова // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 353. С. 42–47.
13. Менгс А.Р. Мысли о прекрасном и вкусе в живописи (фрагменты) // Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 7 т. / под общ. ред. А.А. Губера. М. : Искусство, 1967. Т. 3. С. 462–466.
14. Солодовникова Т.Ю. Формирование художественной критики во французской журналистике XIX в. // Журналистика и журналистское образование в современном мире: идеи, концепции, технологии : сб. науч. тр. / науч. ред. Ю.В. Лазарев. Рязань, 2009. С. 119–124.
15. Planche G. Le salon de 1847 // Revue des Deux Mondes. 1847. Т. 18. P. 334–366.
16. Houssay A. Salon de 1844, II // L'Artiste. 3^e série. 1844. Т. V. P. 161–164.
17. Peisse L. La Sculpture et la Peinture française en 1844 // Revue des Deux Mondes. 1844. Т. 6. P. 338–366.
18. Mérimée P. De l'enseignement des beaux-arts // Revue des Deux Mondes. 1848. Т. 22. P. 634–646.
19. Каменский П.П. О выставке художественных произведений в Санкт-Петербурге и Риме в 1839 г. // Библиотека для чтения. 1839. Т. XXXVII, ч. III. С. 25–56; 120–142.
20. Шевырев С.П. Русские художники в Риме // Москвитянин. 1841. № 11. С. 134–161.
21. Кукольник Н.В. Русская школа живописи // Картины русской живописи / под ред. Н.В. Кукольника. СПб., 1842. Вып. 1. С. 3–18.
22. Каган М.С. В.Г. Белинский и изобразительное искусство // Искусствознание и художественная критика. Избранные статьи. М. : Петрополис, 2001. С. 66–76.
23. Каган М.С. В.Г. Белинский о русской живописи // Искусствознание и художественная критика. Избранные статьи. М. : Петрополис, 2001. С. 76–92.
24. Нечаева В.С. В.Г. Белинский: учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве» (1829–1836). М. : АН СССР, 1954.
25. Седельникова О.В. Литература и живопись в художественной критике А.Н. Майкова. Статья первая. Основы сближения словесного и изобразительного искусств в критическом наследии А.Н. Майкова // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2016. № 3 (41). С. 156–169.
26. Седельникова О.В. Литература и живопись в художественной критике А.Н. Майкова. Статья вторая. «Поэзия живописи» и «живопись поэзии» в художественной критике А.Н. Майкова: К вопросу о поэтическом и пластическом в искусстве // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2016. № 5 (43). С. 132–146.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 19 июня 2017 г.

“WE HAVE NO LITERATURE OF ART” (A.N. MAIKOV): ON THE STATE OF RUSSIAN ARTISTIC CRITICISM IN THE 1840S. ARTICLE ONE: V.G. BELINSKY’S LEGACY IN SHAPING RUSSIAN ARTISTIC CRITICISM IN THE 1840S – EARLY 1850S

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2017, 421, 22–28.

DOI: 10.17223/15617793/421/3

Olga V. Sedelnikova, Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: sedelnikovaov@tpu.ru

Keywords: Russian and European art criticism; methodology of art criticism; academic theory of art; aesthetics of 1840s; problem of modern content of art; V.G. Belinsky.

The first article of the cycle specifies the term “art criticism” and its history in the context of Russian lore culture development including specialization and professionalization of literary and art criticism. It elicits the role of A.V. Nikitenko’s “Speech on Criticism” and V.G. Belinsky’s cognominal cycle of articles in the formation of the term and revealing the social exigency in a relevant judgement on art. Upon learning the articles and reviews published in Russian and foreign periodicals of the late 1830s–1840s, the general condition of European art criticism in the given period is characterized. It has been elicited that the authors of the majority of publications built their judgments about the contemporary artists’ oeuvre on the obsolete academic understanding of the subject and missions of art and regarded growing interest to landscape and genre painting as symptoms of plastic arts decay. In this context, the role of the articles and reviews by V.G. Belinsky in overcoming academic requirements to the content of visual art works and establishing a methodological basis of the new art criticism is elicited. It has been determined that the critic in his works stayed close to the European tradition: he thought of literature and visual arts through their unity, as of ways of artistic learning of reality, which use different means, but follow the same laws. Despite the fact that the critic did not create special works on art, in his articles he demonstrated good knowledge of the history of pictorial art, sculpture and architecture, deep understanding of the landmark periods of art development and independence of its masterpieces interpretation, knowledge of works on the history and theory of visual art, as well as close attention to modern publications and events concerning this field. In his cycle of reviews, Belinsky stated his concept of modern art criticism, which had to overcome the bygone dilettantism, blur, haphazardness and exteriority of judgment, assimilate the philosophic and aesthetic discoveries of the previous decades and on this ground shape the new approach to the scientific and journalistic understanding of visual art, relevant interpretation of its current content and dynamics of genres. Arguing with academic theorists, the critic laid the basis for the new interpretation of history painting as a genre, and first posed the question of timeliness of rhyarography – portrait and landscape – as forms of ordinary life comprehension.

REFERENCES

1. Boyko, M.N. (1997) *Samosoznanie iskusstva – samosoznanie cheloveka. Ocherki russkoy esteticheskoy mysli vtoroy poloviny XIX v.* [Self-consciousness of art as a person's self-awareness. Essays on Russian aesthetic thought in the second half of the 19th century]. Moscow: Nauka.
2. Gromov, E.S. (2001) *Kriticheskaya mysl' v russkoy khudozhestvennoy kul'ture. Istoriko-teoreticheskie ocherki* [Critical thought in Russian art culture. Historical and theoretical essays]. Moscow: Indrik, Letniy sad.
3. Shteyngol'd, A.M. (2003) *Anatomiya literaturnoy kritiki (priroda, struktura, poetika)* [Anatomy of literary criticism (nature, structure, poetics)]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin.
4. Vereshchagina, A.G. (2004) *Kritiki i iskusstvo* [Critics and art]. Moscow: Progress-Traditsiya.
5. Viktorovich, V.A. (2013) *Lektsii po istorii russkoy literaturnoy kritiki ot XVIII do nachala XX v.* [Lectures on the history of Russian literary criticism from the 18th to early 20th centuries]. Kolomna: Moscow State Regional Institute of Social Studies and Humanities.
6. Kaufman, R.S. (1990) *Ocherki istorii russkoy khudozhestvennoy kritiki. Ot Konstantina Batyushkova do Aleksandra Benua* [Essays on the history of Russian art criticism. From Konstantin Batyushkov to Alexandre Benois]. Moscow: Iskusstvo.
7. Naryshkina, N.A. (1987) *Khudozhestvennaya kritika pushkinskoy pory* [Art criticism of Pushkin's time]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
8. Gracheva, S.M. (2010) *Otechestvennaya khudozhestvennaya kritika XX v.: voprosy teorii, istorii, obrazovaniya* [Russian art criticism of the twentieth century: questions of theory, history, education]. Abstract of Art Criticism Dr. Diss. St. Petersburg.
9. Prokhorov, A.M. (ed.) (1973) *Kritika* [Criticism]. In: *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya: v 30 t.* [Great Soviet Encyclopedia: in 30 vols]. 3rd ed. Vol. 13. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
10. Belinskiy, V.G. (1953–1959) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v XIII t.* [Complete works and letters: in 13 vols]. Moscow: USSR AS.
11. Maykov, A.N. (1967) *Vystavka kartin g. Ayvazovskogo v 1847 godu* [Exhibition of paintings by Mr. Aivazovsky in 1847]. *Otechestvennye zapiski*. LI (4):II. pp. 166–176.
12. Sedel'nikova, O.V. (2011) Problem of painting genres in Apollon Maikov's artistic criticism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 353. pp. 42–47. (In Russian).
13. Mengs, A.R. (1967) *Mysli o prekrasnom i vkuse v zhivopisi (fragmenty)* [Thoughts about beauty and taste in painting (fragments)]. In: Guber, A.A. (ed.) *Mastera iskusstva ob iskusstve: Izbrannye otryvki iz pisem, dnevnikov, rechey i traktatov: v 7 t.* [Masters of art about art: Selected excerpts from letters, diaries, speeches and treatises: in 7 vols]. Vol. 3. Moscow: Iskusstvo.
14. Solodovnikova, T.Yu. (2009) *Formirovanie khudozhestvennoy kritiki vo frantsuzskoy zhurnalistike XIX v.* [Formation of art criticism in the French journalism of the 19th century] In: Lazarev, Yu.V. (ed.) *Zhurnalistika i zhurnalistskoe obrazovanie v sovremennoy mire: idei, kontseptsii, tekhnologii* [Journalism and journalistic education in the modern world: ideas, concepts, technologies]. Ryazan: Ryazan State University.
15. Planche, G. (1847) *Le salon de 1847* [The salon of 1847]. *Revue des Deux Mondes*. 18. pp. 334–366.
16. Houssay, A. (1844) *Salon de 1844, II* [The salon of 1844, II]. *L'Artiste*. 3:V. pp. 161–164.
17. Peisse, L. (1844) *La Sculpture et la Peinture française en 1844* [French sculpture and painting in 1844]. *Revue des Deux Mondes*. 6. pp. 338–366.
18. Mérimée, P. (1848) *De l'enseignement des beaux-arts* [The teaching of fine arts]. *Revue des Deux Mondes*. 22. pp. 634–646.
19. Kamenskiy, P.P. (1839) *O vystavke khudozhestvennykh proizvedeniy v Sankt-Peterburge i Rime v 1839 g.* [On the exhibition of art works in St. Petersburg and Rome in 1839]. *Biblioteka dlya chteniya – The Reader's Library*. XXXVII:III. pp. 25–56; 120–142.
20. Shevyrev, S.P. (1841) *Russkie khudozhniki v Rime* [Russian artists in Rome]. *Moskvityanin*. 11. pp. 134–161.
21. Kukul'nik, N.V. (1842) *Russkaya shkola zhivopisi* [Russian Painting School]. In: Kukul'nik, N.V. (ed.) *Kartiny russkoy zhivopisi* [Images of Russian Painting]. Vol. 1. St. Petersburg: V tipografii III Otdel. Sobstv. E.I.V. kantselyarii.
22. Kagan, M.S. (2001) *Iskusstvoznanie i khudozhestvennaya kritika. Izbrannye stat'i* [Art science and art criticism. Selected articles]. Moscow: Petropolis. pp. 66–76.
23. Kagan, M.S. (2001) *Iskusstvoznanie i khudozhestvennaya kritika. Izbrannye stat'i* [Art science and art criticism. Selected articles]. Moscow: Petropolis. pp. 76–92.
24. Nechaeva, V.S. (1954) *V.G. Belinskiy: uchenie v universitete i rabota v "Teleskope" i "Molve" (1829–1836)* [V.G. Belinsky: studying at the university and working in the "Teleskop" and "Molva" (1829–1836)]. Moscow: USSR AS.
25. Sedel'nikova, O.V. (2016) Literature and pictorial art in A.N. Maikov's artistic criticism. Article One: The ground for oral lore and pictorial art rapprochement in A.N. Maikov's critical legacy. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 3 (41). pp. 156–169. (In Russian).
26. Sedel'nikova, O.V. (2016) Literature and pictorial art in A.N. Maikov's artistic criticism. Article Two: "Poetry of pictorial art" and "pictorial art of poetry" in A.N. Maikov's artistic criticism: on the issue of the poetic and the plastic in art. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 2016. 5 (43). pp. 132–146. (In Russian). DOI: 10.17223/19986645/43/10

Received: 19 June 2017