

**«...У НАС НЕТ ЛИТЕРАТУРЫ ХУДОЖЕСТВ» (А.Н. МАЙКОВ): К ВОПРОСУ
О СОСТОЯНИИ РОССИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ 1840 – НАЧАЛА 1850-х гг.
Статья вторая. Новые веяния в русской художественной критике 1840-х гг.**

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

Во второй статье цикла представлен обзор критических статей, появившихся с 1842 по 1847 г. в журналах «Отечественные записки» и «Современник» параллельно деятельности В.Г. Белинского и развивающих методологию главы новой русской критики в непосредственном приложении к произведениям пластического искусства. Концептуальный анализ содержания публикаций В.П. Боткина, П.Н. Кудрявцева, П.В. Анненкова, Вал.Н. Майкова об изобразительном искусстве позволяет установить важнейшие тенденции развития русской художественной критики в период ее специализации и профессионализации и выявить уникальность позиции каждого критика в контексте эстетического многоголосия эпохи культурного перепутья.

Ключевые слова: русская художественная критика; методология художественной критики; академическая теория искусства; эстетика 1840-х гг.; историзм; жанры живописи; проблема современного содержания искусства; В.Г. Белинский; В.П. Боткин; П.Н. Кудрявцев; П.В. Анненков; Вал.Н. Майков.

Статьи и рецензии В.Г. Белинского определили современные требования к критике как явлению общественной культуры, в том числе к пониманию состояния изобразительных искусств и актуальному направлению их развития, выявили потребность в становлении современной художественной критики в контексте философско-эстетической и общественной мысли 1840-х гг. [1]. На острую культурную потребность развития «литературы художеств» в русской культуре данного периода указывает то, что на протяжении 1840-х гг., параллельно деятельности главы новой русской критики, в периодических изданиях стали появляться отдельные публикации, развивающие методологию Белинского в непосредственном приложении к произведениям изобразительного искусства. Их авторами в подавляющем большинстве были литераторы из круга «Отечественных записок» и «Современника», однако эти статьи не были следствием прямого заказа ведущего критика изданий.

В 1842 г. в «Отечественных записках» был напечатан обзор В.П. Боткина «Выставка в Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств в 1842 г.» [2], существенно отличающийся от подобных публикаций своим концептуальным подходом к оценке представленных на выставке картин сквозь призму осмысления состояния современного искусства и определения важнейших тенденций его развития [3. С. 86–89]. Статья открывается размышлением о том, что современная художественная культура переживает глубокий кризис в связи с утратой актуального содержания, приводящей художников к трудности определения самого предмета изображения, а искусство в целом – к крайнему эклектизму содержания [4. С. 61–63]. По мнению Боткина, это стало результатом изменений в специфике общественного сознания XIX в., утраты единства человеческих устремлений, индивидуализма и крайнего разнообразия нравственно-этических и эстетических потребностей отдельной личности:

«Наше время не имеет настоящего: у него только прошедшее и будущее. Оно стремится к новым фор-

мам жизни, и как скоро выработает эти формы, тогда и искусство найдет данное и положительное для своего содержания» [4. С. 63].

Важным моментом в боткинской оценке современной эстетической ситуации становится мысль о том, что даже при понимании кризисного положения искусства в настоящем нельзя заставлять его обращаться к преданиям прошедших эпох, жить повторением открытий мастеров прошлого:

«...гений искусства не умер, но только оставил прежнюю почву свою <...> печальная участь ожидает тех, которые селятся привести его к прежнему; да убедятся, что для истинного великого, векового, нужно не одно только техническое образование, но и симпатия художника с духом, живущим в современном ему мире (здесь и далее курсив мой. – О.С.)» [Там же. С. 66].

Кризис не означает полной гибели искусства, поскольку само состояние поиска нового содержания обуславливает развитие и готовит плодотворный материал для будущих эстетических открытий. При этом сами периоды кажущегося «застоя» интересны тем, что в это время часто происходит совершенствование отдельных аспектов мастерства, его материальной стороны, развитие новых форм взаимодействия искусства с обществом (доказывая свою мысль, Боткин приводит большую цитату из статьи Н.В. Гоголя «Последний день Помпеи») [Там же. С. 64]. Сформулировав эти проблемы, критик обращается к осмыслению отдельных произведений, привлечших внимание публики как знаковые явления в своем жанре. В целом статья Боткина, безусловно, стала заметным явлением в развитии русской художественной критики 1840-х гг. Она получила высокую оценку Белинского, который, желая побудить друга к продолжению деятельности в этом направлении, подкреплял свои слова ссылками на мнение художников [5. Т. XI. С. 581–582]. Однако столь удачное выступление Боткина на почве художественной критики не получило должного продолжения. В 1847 г. в «Письма об Испании» вошел очерк о Мурильо и живописной школе

Севильи [6], который также был отмечен Белинским, в том числе в связи с особым подходом к описанию целой школы живописи через обращение к творчеству ее выдающегося представителя. В декабре 1847 г. Белинский писал Боткину: «Особенно заинтересовали меня подробности о Мурильо. Если б ты вздумал передавать свои впечатления от каждой картины и пустился в разбор отдельных произведений, это было бы скучно и пошло; но взгляд на целую живопись народа, столь оригинальную, столь непохожую на самые известные школы живописи, – это другое дело» [5. Т. XII. С. 453]. В 1855 г. Боткин еще раз обратился к жанру обзора выставки в Академии художеств [7], но его размышления об изобразительном искусстве не получили систематического оформления.

В 1846 г. в «Отечественных записках» была напечатана статья П.Н. Кудрявцева «Бельведер (Из путевых заметок русского)», посвященная описанию венской картинной галереи, находящейся в одноименном дворце [8]. Публикация явилась результатом впечатлений, полученных во время первого путешествия Кудрявцева по Европе (1845–1847 гг.), одной из целей которого было практическое изучение истории искусств по памятникам, представленным в крупнейших музейных экспозициях европейских столиц [9. С. 199]. В этой статье автор представил подробный анализ экспозиции с точки зрения ее организации и репрезентативности в сравнении с такими известнейшими галереями Германии, как мюнхенская пинакотека и дрезденская галерея, которым Бельведер может составить конкуренцию в историко-культурном смысле. Работая над статьей, Кудрявцев, очевидно, решал просветительскую задачу, желая создать не просто описание выставки, а практическое пособие, формирующее такой взгляд на представленные в Бельведере картины, который бы позволил рассмотреть их с исторической точки зрения, знакомясь по ряду представленных картин с творческим развитием художника и историей школы в целом. Статья отличалась строгой системностью и четкостью в движении аналитической мысли, основательностью философско-эстетического анализа, последовательным историзмом восприятия культурных фактов.

В 1847 г. в том же журнале появились «Письма из Парижа» о посещении Лувра [10, 11]¹. Вероятно, Кудрявцев планировал представить в ряде публикаций характеристику экспозиции одного из крупнейших музеев Парижа, размышляя в данном контексте о волнующих его вопросах философии, эстетики и истории искусства: автор указал на это в самом начале первого письма и повторил позднее в предисловии к его публикации в «Прописях»:

«...разнообразие и вместе поучительность впечатлений, получаемых в Лувре, внушили мне некогда мысль – в целом ряде писем передать мои наблюдения русским читателям. Но, прежде чем я успел и в половину выполнить мое намерение, Лувр был закрыт для посетителей, и я сам должен был по обстоятельствам оставить Париж <...>. По одним воспоминаниям, как бы они ни были свежи, я не мог продолжать моей работы, и начало должно было остаться не только без конца, но даже и без продолжения» [12. С. 625].

Авторское признание, с одной стороны, свидетельствует о неоконченности замысла, однако проявившаяся в нем позиция критика и историка искусства представляется весьма определенной: об этом свидетельствует и отбор материала, и основной круг вопросов, волнующих автора (он сформирован еще в «Бельведере»), и позиция критика по отношению к коренным проблемам эстетики и критики в ситуации культурного перепутья.

Статьи об изобразительном искусстве представляют собой наиболее последовательное и масштабное выражение основных положений системы эстетических взглядов Кудрявцева. В них критик и историк, четко отдававший себе отчет в том, какие задачи стоят перед историей как наукой (на это указывают его исторические сочинения), восполняет существенный недостаток в тогдашней российской «литературе художеств», только формирующей свои методологические основы. Принципиальный историзм, заметное просветительское начало, четкость эстетической терминологии и логическая последовательность суждений делали эти публикации глубоко современными, отвечающими важнейшим требованиям эпохи, являя собой полную противоположность «Краткому руководству к познанию изящных искусств», составленному В. Лангером, вызвавшему столь резкую критику Белинского [5. Т. V. С. 614–619]. В этом смысле «Бельведер» стал образцом не только статьи о постоянной экспозиции, но закладывавший основы современного типа пособия по истории изобразительного искусства. Предметом исследования здесь становится не биография художника, а история его творческой деятельности, воссоздаваемая посредством терминологически ясного, научно обоснованного и хронологически выстроенного анализа произведений. В «Бельведере» впервые применительно к искусству использован термин «реалистический» [9. С. 199].

В контексте важнейших тенденций развития русского и европейского изобразительного искусства и художественной критики середины XIX в. становится заметной промежуточная позиция Кудрявцева в полемике между апологетами академической теории и сторонниками современных эстетических концепций [13]. При многих методологических достоинствах своих статей Кудрявцев обнаружил в них отсутствие интереса к проблемам современного изобразительного искусства: это становится заметным уже в оценке фламандской живописи [12. С. 617–621], а еще больше проявляется в письмах о Лувре, в которых предметом осмысления является древнегреческая скульптура как эталон прекрасного, а не современная живопись, для размышлений о которой, по признанию автора, Лувр дает богатейший материал [Там же. С. 625]. Такое отношение к современному искусству обусловлено тем, что в своей основе эстетика Кудрявцева опиралась на романтическую философию Гегеля и его учение об идеале [13. С. 53–54]: «Тайна жизни искусства есть его духовное, идеальное: отсюда и его бессмертие. Откуда духовное? Конечно, от духа художника, который, вместе со своей идеей переносит в камень или на полотно и, так сказать, часть своего собственного духа» [12. С. 629]. Как участник литера-

турного процесса 1840-х гг. Кудрявцев вносит в эту концепцию ряд поправок. Его, безусловно, волнует вопрос о предмете современного искусства, и, если судить по его собственным художественным опытам, Кудрявцев принимает действительность как необходимый и актуальный предмет художественного осмысления [9. С. 200]. Однако в статьях об изобразительном искусстве заставляют скорректировать это суждение. Так, размышляя об экспозиции Бельведера, автор отдает предпочтение итальянскому искусству эпохи Возрождения, признавая его вершиной в истории современного искусства. Он ценит Рубенса, называя его «Шекспиром живописи», однако и этот художник принадлежит фламандскому искусству, и его фантазия, «как ни смел был полет ее, как ни легко давалось ей все типическое, не могла оторваться от земли и возвыситься до того чистого идеала, каким он является у великих художников итальянской школы» [12. С. 617]. Тенирс² вызывает у Кудрявцева еще большую критику: «Теньером начинается уже та эпоха нидерландского искусства, когда оно, оставаясь верным своему началу, отказывается от всякой идеализации и спорит с действительностью уже не столько в колорите, сколько в самом содержании. Плодом такого направления был так называемый *genre*, или Теньер – ибо это все равно, – плод, конечно, превосходный в своем роде, но, тем не менее, осенний» [Там же. С. 621].

Только в третьем из «Писем из Парижа» автор отрывается от осмысления шедевров античного искусства – Венеры Милосской и «Боргезской вазы» – и обращается к искусству современному, хотя и не видит в нем ярких образцов, поражающих зрителя своим величием, подобно шедеврам прошлого:

«...переполненная образом прошедшего, фантазия современная тем менее плодотворна, чем далее идет вперед. <...> напрасно ищущу в произведениях новейшего искусства того духа жизни, которым веет на меня от греческих мраморов, которого присутствие ощущается мне часто даже в картинах второстепенных старых мастеров; напрасно спрашиваю я, где великие образы, которые создала новейшая фантазия...» [11. С. 37].

Позиция критика обусловлена тем, что в современной действительности, изображения которой требует новейшая эстетика, Кудрявцев не находит идей и проблем, которые могли бы придать искусству былое величие. Изображение обыденной жизни привносит в искусство истину, но не способно поднять его на былую высоту, обусловленную интересом к воспроизведению в пластических образах идеальных начал:

«Отсылают потом художника к жизни действительной <...>. Правда, остаться при одних картинах и сценах жизни, как она есть перед нашими глазами, мало для искусства: высшим цветом искусства всегда останется идеал, и в этом отношении фламандская школа всегда будет идти позади итальянской» [Там же. С. 38–39].

В решении этого круга проблем проявилась заметная консервативность Кудрявцева в понимании актуальных тенденций современной культуры. Находясь во Франции накануне революции, он остается безраз-

личен как к острым социальным проблемам, так и к новому искусству, которое стремится отвечать потребностям современного человека [13. С. 56–57]. Таким образом, в особенностях содержания «Бельведера» и «Писем из Парижа» проявляется себя не акцентированная, не навязываемая читателю, но ощутимая верность автора академическим представлениям о том, что лучшие эпохи в истории изобразительного искусства остались в прошлом.

Двойственность позиции Кудрявцева, проявившаяся в его немногочисленных публикациях, обусловила неоднозначные отношения к этим выступлениям со стороны активных участников литературно-критической полемики тех лет, заинтересованных в появлении новых статей об искусстве. Белинский писал автору: «...статья ваша о Бельведере умна и хороша, но о таких предметах, как живопись, теперь так странно читать такие длинные статьи: так думают многие» [5. Т. XI. С. 280–281]. Признавая безусловные достоинства сочинения Кудрявцева, критик, активно пропагандирующий необходимость служения искусства решению насущных проблем современной жизни, остался равнодушным к предмету статьи. Еще более показательным явился отзыв Боткина на публикацию Кудрявцева об античной скульптуре в Лувре, высказанный П.В. Анненкову в ответ на его письмо о парижском Салоне 1847 г.:

«Ваше письмо о выставке восхитило меня; его дельность и мастерство выше всего, что я читал когда-либо об этом предмете, и я ставлю себе за большую честь то, что мои мысли об этом находят-ся в совершенной симпатии с вашими. Статьи: “Отечественные записки” помещают письма Кудрявцева о Лувре (всего три письма), которые – должен я вам признаться – сильно меня огорчают. Представьте: наш общий приятель *остаётся неизлечимым немцем*. По поводу Лувра он все говорит о греческом и римском искусстве; современность ни с какой стороны не касается его, и все это так вяло, так мертво, так педантически, что из рук вон. *Везде виден романтик*, отвлеченное чувство, стоячесть мысли, отсутствие живого порыва; словом, я едва мог дочесть их, так они тяжелы и туги» [4. С. 270].

Примечательно, что отзыв о заметках Кудрявцева возникает у Боткина в контексте обсуждения другой современной публикации об искусстве. Увлеченный выразительным анненковским описанием парижского Салона 1847 г., Боткин видит косность и романтизм в интересе автора писем о Лувре к Античности, вытесняющем какое бы то ни было внимание к искусству современному. Диагноз «неизлечимый немец» свидетельствует о том, что Боткин указывает на верность автора «Бельведера» основным положениям эстетики Гегеля, а также идеям И.И. Винкельмана и Р. Менгса, определяющим ретроградные эстетические установки европейских академий, препятствующие обращению живописи к изучению современности. Отсутствие интереса Кудрявцева к произведениям современной живописи, к острым полемическим вопросам, возникающим при осмыслении нынешнего положения изобразительного искусства, отстаивающего свое право на свободный выбор предмета в окружающей

действительности и ее всестороннее изучение, приводят к тому, что положительные стороны его публикаций об искусстве оказываются не воспринятыми и не оцененными представителями новой критики.

В начале 1847 г. в публичную полемику о задачах изобразительного искусства вступил Вал.Н. Майков. Интерес к этому кругу проблем современной культуры был не чужд ему и раньше в связи с родом деятельности отца, академика живописи Н.А. Майкова, и особой близостью с братом Аполлоном. В связи с особенностями профессиональной судьбы художника-самоучки, пережившего сложную историю официального признания, перипетии которого обсуждались в домашнем кругу, с середины 1830-х гг. семья Майковых находилась в определенной оппозиции академическим требованиям [14. С. 125–129]. Подрастающие сыновья изначально формировали свои представления об искусстве в этой обстановке, развивая их затем под влиянием вырабатывающейся на их глазах эстетической программы Белинского, традиционно выступавшего противником академизма. Интерес к осмыслению современной эстетической терминологии наглядно проявился в составленном, главным образом, Вал.Н. Майковым первом выпуске «Карманного словаря иностранных слов» (1845), толковавшего разные философско-эстетические понятия, в том числе «иллюстрация», «критика», «ландшафтная живопись» [15. С. 10; 16. С. 336–350]. Отметим, что как уникальное явление в русской словесной культуре того времени этот опыт живой общественной интерес. Белинский посвятил ему короткую рецензию, где особенно подчеркнул:

«Мы тем более рады ему, что он составлен умно, с знанием дела, словом, столько удовлетворителен, сколько от первого опыта и ожидать нельзя. <...> Когда он выйдет вполне, мы еще скажем о нем несколько слов, а пока советуем запастись им всем и каждому» [5. Т. IX. С. 61–62].

Для истории развития русской художественной критики особое значение имела опубликованная в начале 1847 г. статья Вал.Н. Майкова «Сто рисунков из сочинения Н.В. Гоголя “Мертвые души”» [17], в которой молодой критик обратился к активно развивающемуся в 1840-е гг. явлению книжной иллюстрации [18. С. 70–74; 19. С. 61–62], получившему значительный резонанс. Так, Белинский изначально воспринимает книжную графику, с одной стороны, как знак необходимого обращения искусства к изображению повседневной жизни и попытки противостояния академическим требованиям, а с другой – что было не менее важно для критика – к удовлетворению эстетических потребностей самых широких слоев публики и воздействию на их сознание [18. С. 65–68; 20; 21]. Просветительское значение развития графики как средства формирования эстетических знаний и вкуса «бедных и отдаленных от его (искусства. – О.С.) галерей и музеев» подчеркивал, размышляя о положительных проявлениях современного этапа в развитии искусства, В.П. Боткин [4. С. 64].

По мнению Вал. Майкова, поэма Гоголя представляла собой уникальный материал для живописца, являя собой образец того, как надо подходить к воспро-

изведению предметов и явлений обыденной жизни [22. С. 300–303]. Разбирая достоинства и недостатки рисунков Агина, критик рассматривает их в общем контексте развития русского изобразительного искусства того времени, учитывая опыт пейзажной и первые шаги жанровой живописи. В этом отношении особенно важным представляется размышление молодого критика о художественных принципах изображения обыденного, которые несовместимы с любовью живописцев к эффектам. Для того чтобы картину повседневной жизни возвысить до уровня художественного произведения, необходим особый взгляд творца, соединяющий воспроизведение факта с его поэтической трактовкой:

«Изображение мелких деталей нашего хозяйства, аксессуаров ежедневных сцен нашей жизни <...> неподвижность и сосредоточенность характеров, невзрачность и угрюмость никогда не улыбающейся однообразной и холодной природы прямо противоречат условиям щеголеватого рисунка, к которому так падки вообще художники, рассчитывающие более на эффект своего произведения, нежели на глубокий смысл, скрытый в каждой, с первого взгляда не поражающей линии. *Все tableaux de genre, сюжеты которых взяты из русского быта (впрочем их немного), погрешают против истинности именно потому, что, дорожа больше всего эффектом, наши живописцы не только придают лицам выражение, не свойственное русским <...> не только изображают парголовское небо и воздух ни дать ни взять, как неаполитанское небо и воздух <...> в самых ничтожных мелочах портрет дело желанием придать яркости и блеска натуре мрачной, забывая, что осмыслить и согреть свой рисунок могли бы они именно строгою передачей этих невыгодных свойств избранной ими природы*, разумея, что в ней много тайной прелести для каждого зрителя, потому что она, эта природа, серая, матовая, отразилась в физиономии обитателей» [22. С. 311–312].

Эти размышления Вал. Майкова получают развитие в статьях его брата, особенно в связи с осмыслением жанровых особенностей портрета и пейзажной живописи, в том числе в критике любви художников к эффектам, за которой скрывается отсутствие подлинного сочувствия живописца предмету изображения, того глубокого душевного проникновения в суть печального пейзажа или бытовой сцены, которое позволяет обрести творческому замыслу высокий статус «поэтической мысли», необходимый подлинно художественному произведению.

Не менее значимой в контексте данной статьи Майкова была постановка философско-эстетического вопроса об отношениях литературы и живописи как искусств, оперирующих разными средствами, но обогащающих друг друга. С одной стороны, Майков, соглашаясь в некоторой степени с позицией Г.-Э. Лессинга [23], показывает, что есть предметы, в которых лишь одно из этих искусств может быть убедительным:

«Каждое искусство имеет средства, ему исключительно принадлежащие, и в то же время – пределы, из которых не должно выступать, чтобы не утратить своей силы. <...> Как бы ни было хорошо литературное описание живописной местности или живописно-

го момента, все-таки оно не более как превосходная программа для живописца, заданная ему таким же художником, как он сам, а не теоретиком и мыслителем...

Но есть описания, исключительно доступные средствам поэзии и много теряющие в живописи. Это именно те, которые заключают в себе изображение последовательности явлений. Картина живописца, написанная на такую тему, не удовлетворяет полностью: хочется ее договорить словами, хочется слышать, что скажет о ней поэт» [22. С. 304–305].

Любопытно, что эти теоретические выкладки Вал. Майкова получают полемическое переосмысление в статьях его брата, который, владея профессиональным опытом живописца и литератора, интересуясь музыкой, вероятно, как никто другой понимал, что непроницаемых границ между искусствами быть не может [24, 25].

Разбирая поэму «Мертвые души» как предмет иллюстрации, Вал.Н. Майков, напротив, обнаруживает много точек соприкосновения между словесным и пластическим искусствами и постоянно обращается к поиску аналогии между литературой и живописью в процессе самой интерпретации поэтики и стиля Гоголя:

«Образы Гоголя так строго, так *мудро начерчены*, на создание их положено столько силы, что их можно *сравнить с теми превосходными произведениями великих живописцев, у которых сквозь верхнюю краску, соответствующую подлинному цвету лица, как бы просвечивает бездна других красок, слоями положенных прежде и сообщающих написанному телу мягкость и прозрачность*. Читая описание характера лютого лица в «Мертвых душах», взятого в данный момент, незаметным образом узнаешь его биографию, понимаешь все обстоятельства, которые сделали из него то, что он есть в настоящую минуту, точно так же, как на истинно художественных портретах дивишься красоте лица давно увядшего и в жестких чертах старца наглядно видишь когда-то красивого, полного сил юношу» [22. С. 314].

Хорошее представление о сложной технике воспроизведения на живописном полотне лица и тела, почерпнутые критиком из общения с отцом [26. С. 24] и братом [27. С. 82–84], позволяют критику объяснить читателю на наглядных примерах и технику изображения персонажа в поэме Гоголя. Принцип аналогии проявляет себя и в осмыслении Майковым приема реалистической типизации литературного образа, который далек от «дагерротипного снимка», но в сущности своей, как и портреты Ван Дейка и Рембрандта, вбирают в себя обобщение, становятся «выводом из целой категории людей» [22. С. 314–315]. Таким образом, статья Вал.Н. Майкова об иллюстрациях к «Мертвым душам» касалась важных проблем развития современного изобразительного искусства и представляла методологически продуктивный ракурс осмысления одного искусства через другое.

Еще одним литератором, обратившимся в 1840-е гг. к осмыслению судеб современного изобразительного искусства и культуры, был П.В. Анненков. В 1841–1843 гг. в журнале «Отечественные записки» публиковались его «Письма из-за границы». Их фрагменты содержали рассказы о знакомстве с шедеврами живо-

писи, скульптуры и архитектуры Германии, Франции, Италии, в связи с особенностями которых автор обращался к размышлениям о судьбе современного искусства, вероятно, продолжавшим по своему содержанию обсуждение этого предмета в кружке «Отечественных записок». В этом отношении весьма показательна сопоставимость размышлений Боткина из статьи о выставке 1842 г. о мюнхенской школе, положении современного искусства и утрате высокого содержания, присущего живописи прошлого [4. С. 61–66] и отдельные замечания из писем Анненкова, связанные с упоминанием о деятельности русских художников, с которыми он соседствовал в Риме («...которые, можно сказать без пристрастия, при нынешнем положении живописи к картинам нравов или случайностей (*tableaux de genre*) и вообще умелчании искусства, одни только и работают, что называется, по мере сил. Довольно упомянуть о колоссальных трудах гравера Иордана и живописца Иванова...») [28. С. 30]), или характеристика творческих поисков предшественников дюссельдорфской и мюнхенской школ живописи [Там же. С. 77–78].

В 1846–1848 гг. Анненков вновь путешествовал по Европе, особенно долго жил в Париже, наблюдая нарастание революционных процессов. Эти годы оказались важным этапом развития его мировоззрения и эстетики [29. С. 236–241], осознания тонкой взаимосвязи между актуальными вопросами и самим градусом общественной жизни и состоянием современного искусства. Осмысление широкого круга социально-политических и эстетических вопросов определило содержание «Парижских писем» Анненкова и его знаменательной части – обзора «Луврская картинная выставка 1847 г.». Развивая концептуальное положение В.Г. Белинского о том, что причиной «упадка живописи в наше время» стала верность «некогда могущественным и великим, но теперь уже мертвым интересам» [5. Т. VI. С. 90], Анненков начинает свою статью с указания на гибель религиозной и исторической (в академическом понимании) живописи во французском искусстве и о господстве жанровой живописи, которая в лучших произведениях современных художников вбирает в себя потенциал исторического жанра, однако в произведениях второстепенных живописцев грозит вырождением художественности [28. С. 113–114]. На основании этого тезиса критик переходит не к последовательному описанию «номеров каталога», а к осмыслению творческих экспериментов отдельных художников-новаторов, «которые или вносят новый элемент в искусство, а стало быть, в общественное духовное богатство оригинальной манерой и смелым поэтическим взглядом на природу, или сильно выражают современное направление и тайные требования общества. Таким образом, из тысячи имен пригодны бывают для письма иногда пяток...» [28. С. 122–123].

Среди картин, представленных на выставке 1847 г., такого внимания, по мнению Анненкова, заслужили полотна К. Кора и Н. Диаза и скульптура Ж.-Б. Клеппера, хотя до этого не менее подробно критик осмыслил произведения Т. Кутюра и Э. Делакруа. Разбор произведений этих художников представляет

собой один из первых опытов последовательного анализа картин или скульптур, органично соединяющих план содержания с попыткой осмыслить по мере возможности и выражающую его форму.

Подводя итог своим впечатлениям и пытаясь сделать вывод о состоянии французской живописи и скульптуры, Анненков намечает важный разворот в осмыслении утраты искусством его истинного содержания. Эта проблема не раз заострялась апологетами академической теории: «...отсутствие ясного направления» в изобразительном искусстве Франции «составляет его отличительную черту и вместе его несомненное достоинство», в чем абсолютно противоречит оценкам французских критиков, констатирующих вырождение французского искусства [1]. Вероятно, особую выпуклость и оформленность суждениям автора обзора придает именно полемический задор, направленный против последних:

«Это единственное искусство в Европе, которое идет параллельно с обществом и на котором отражается колебание последнего и неустановившаяся мысль его. <...>, говорящее прямо от себя, без подказок со стороны какого-нибудь направления, принятого академией или важным лицом. Оно одно только откровенно, одно только в строгом смысле работает, то есть отыскивает почву, на которой художник — действительно полезное и необходимое лицо в общественном развитии» [28. С. 126].

Обобщая промежуточные выводы, сделанные в статье при упоминании разных картин, Анненков подчеркивает, что великой заслугой французских живописцев стало то, что они научились чутко реагировать на изменения общественных потребностей, даже если они противоречат требованиям Академии. Далеко не все творческие эксперименты самых одаренных французских художников вызвали личную симпатию критика (см. его отзывы о полотне Кутюра и ряде картин Делакруа), однако принцип объективности, положенный Анненковым в основу статьи, заставляет его признать в этих произведениях безусловные достоинства, связанные с поиском современного содержания и желанием двигаться вперед, отвечая изменяющимся требованиям своего времени [Там же. С. 118–120]. Глубина, точность, злободневность поставленных вопросов свидетельствуют о значительном развитии в трактовке содержания современного искусства, продемонстрированном Анненковым в указанном обзоре по сравнению письмами начала 1840-х гг. Историзм, тонкое понимание важности со-

циальной роли искусства при осознании необходимости сохранения художественных достоинств произведения делают анненковский обзор парижского Салона 1847 г. важным фактом в истории развития русской художественной критики 1840-х гг. Вероятно, эти достоинства, а равно исключительная логичность и концептуальная последовательность статьи, осмысление состояния изобразительного искусства как факта культурной жизни французского общества и выражения «естественного движения современных идей» [28. С. 115], позволили Р. С. Кауфману утверждать, что «среди литераторов “замечательного десятилетия” Анненков был наиболее сведущим в области пластических искусств» [18. С. 87]. В статьях 1850–1860-х гг. Анненков не обращается к осмыслению проблем изобразительного искусства³, занимаясь литературной критикой, работая над изданиями «Сочинения Пушкина» (1855–1857) и «Н.В. Станкевич. Переписка его и биография» (1857), «прославившими автора как литературоведа и текстолога» [29. С. 232].

Таким образом, публикации В.П. Боткина, П.Н. Кудрявцева, Вал.Н. Майкова и П.В. Анненкова об изобразительном искусстве, которые с 1842 по 1847 г. время от времени появлялись в «Отечественных записках» и «Современнике», стали первым свидетельством важных изменений, происходящих в российской «литературе художеств» под влиянием деятельности В.Г. Белинского, отразив движение к профессионализации художественной критики как явления русской культуры. При некотором различии позиций критиков принципиально важным становится общая для всех статей доминанта интереса к художественной составляющей предмета осмысления, которая окажется утраченной в 1850–1860-е гг.: в истории русской культуры этот факт разведет по разные стороны баррикад критику эстетическую и демократическую, сохранив их противостояние на долгие десятилетия. В перспективе настоящего исследования также важно отметить, что в последующем творческом развитии перечисленных авторов критическое осмысление вопросов истории изобразительного искусства и его современного состояния по разным причинам не получило продолжения. В этом контексте появление цикла статей А.Н. Майкова, выходящих в период с 1847 по 1853 г. [31, 32], становится своего рода ответом на насущную потребность времени в развитии концептуальной, профессиональной художественной критики просветительского характера.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Позднее первое из трех писем публиковалось отдельно в трехтомном издании сочинений П.В. Кудрявцева под названием «Венера Милоская» [12. С. 623–633].

² В тексте статьи фамилии художников представлены в современном начертании, в цитатах сохраняется написание источника.

³ Возможным исключением здесь является статья «О двух национальных школах живописи в XV столетии (заметки по поводу двух последних художественных выставок в Петербурге)», приписываемая Анненкову С.М. Балувевым, однако в исследовании этого автора не дается обоснованной атрибуции указанного текста [30].

ЛИТЕРАТУРА

1. Седельникова О.В. «...У нас нет литературы художеств» (А.Н. Майков): К вопросу о состоянии российской художественной критики 1840-х гг. Статья первая. Наследие В.Г. Белинского в формировании русской художественной критики 1840-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. В печати.

2. Боткин В.П. Выставка в Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств в 1842 г. // Отечественные записки. 1842. № 11. Отд. II. С. 25–46.
3. Каган М.С. В.Г. Белинский о русской живописи // Каган М.С. Искусствознание и художественная критика. Избранные статьи. М. : Петрополис, 2001. С. 76–92.
4. Боткин В.П. Литературная критика; Публицистика; Письма / сост., вступ. ст. и примеч. Б.Ф. Егорова. М. : Сов. Россия, 1984.
5. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений и писем : в 13 т. М. : АН СССР, 1953–1959.
6. Боткин В.П. Письма об Испании // Современник. 1847. № 12. Отд. II. С. 84–108.
7. Боткин В.П. Выставка в Императорской Академии художеств. Октябрь 1855 г. // Современник. 1855. № 11. Отд. II. С. 73–82.
8. Кудрявцев П.В. Бельведер (Из путевых заметок русского) // Отечественные записки. 1846. № 3. Отд. VIII. С. 14–42.
9. Мостовская Н.Н., Осоват А.Л. Кудрявцев Петр Николаевич // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. М. : Большая Российская энциклопедия, 1994. Т. 3. С. 199–201.
10. Нестроев А. (Кудрявцев П.В.) Письма из Парижа. Лувр. Письмо первое // Отечественные записки. 1847. Т. LI, № 4. Отд. VIII. С. 195–200.
11. Нестроев А. (Кудрявцев П.В.) Письма из Парижа. Лувр. Письма второе и третье // Отечественные записки. 1847. Т. LII, № 5. Отд. VIII. С. 33–43.
12. Кудрявцев П.В. Сочинения : в 3 т. М., 1887. Т. 1.
13. Жилиякова Э.М. Эстетика П.Н. Кудрявцева 1840-х гг. // Художественное творчество и литературный процесс. Томск : Изд-во ТГУ, 1976. Вып. 1. С. 52–63.
14. Гайнцева Э. Г. Николай Аполлонович Майков и его воспоминания (из круга общения И.А. Гончарова) // Русская литература. 1997. № 1. С. 123–139.
15. Сорокин Ю.С. В.Н. Майков и его литературно-критическая деятельность // Майков В.Н. Литературная критика. Л. : Худ. лит., 1985. С. 3–33.
16. Сорокин Ю.С. Примечания // Майков В.Н. Литературная критика. Л. : Худ. литература, 1985. С. 351–380.
17. Майков В.Н. Сто рисунков из сочинения Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Отечественные записки. 1847. Т. L, № 2. Отд. VI. С. 71–88.
18. Кауфман Р.С. Очерки истории русской художественной критики. От Константина Батюшкова до Александра Бенуа. М.: Искусство, 1990.
19. Нарышкина Н.А. Художественная критика пушкинской поры. Л., 1987.
20. Чаушанский Д.Н. Белинский и русская реалистическая иллюстрация 1840-х гг. // Литературное наследство. М. : Наука, 1951. Т. 57. С. 327–356.
21. Стернин Г.Ю. Иллюстрации А.А. Агина и Е.Е. Бернардовского к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя. М. : Книга, 1985.
22. Майков В.Н. Литературная критика. Л. : Худ. лит., 1985.
23. Балув С.М. Художественная критика Валериана Майкова и эстетические идеи Г.-Э. Лессинга // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2011. Вып. 130. С. 191–197.
24. 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.
25. 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.
26. Седельникова О.В. Ф.М. Достоевский и кружок Майковых. Томск : Изд-во ТПУ, 2006.
27. Седельникова О.В. Статьи А.Н. Майкова о выставках в Академии художеств и их значение в развитии эстетического сознания 1840–1850-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2010. № 3 (11). С. 81–96.
28. Анненков П.В. Письма из-за границы. Парижские письма / сост., вступ. ст. и примеч. И.Н. Конобеевской. М. : Наука, 1983.
29. Егоров Б.Ф. Избранное. Эстетические идеи в России середины XIX в. М. : Летний сад, 2009.
30. Балув С.М. П.В. Анненков-художественный критик о национальных школах живописи // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. Вып. 92. С. 228–233.
31. Седельникова О.В. Проблемы атрибуции статей А.Н. Майкова о выставках в Императорской Академии художеств. Статья первая // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 380. С. 34–40.
32. Седельникова О.В. Проблемы атрибуции статей А.Н. Майкова о выставках в Императорской Академии художеств. Статья вторая // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 381. С. 52–57.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 25 августа 2017 г.

“WE HAVE NO LITERATURE OF ART” (A.N. MAIKOV): ON THE STATE OF RUSSIAN ART CRITICISM IN THE 1840S – EARLY 1850S. ARTICLE TWO: NEW TRENDS IN RUSSIAN ART CRITICISM OF THE 1840S – EARLY 1850S
Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2017, 422, 32–39.

DOI: 10.17223/15617793/422/5

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

Keywords: Russian art criticism; methodology of art criticism; academic theory of art; aesthetics of 1840s; historicism; genres of painting; problem of modern content of art; V. G. Belinsky; V. P. Botkin; P. N. Kudryavtsev; P. V. Annenkov; Val.N. Maikov.

The second article of the cycle presents an overview of publications that reflect important changes in the condition of Russian art criticism of the 1840s, which started under the influence of V. G. Belinsky’s critical works. In 1842, V.P. Botkin’s review “Exhibition in the Saint Petersburg Imperial Academy of Arts in 1842”, standing out from similar texts with its conceptual approach to the assessment of the pictures via comprehension of the condition of modern art and defining tendencies of its development, appeared. Botkin reflects on the critical condition of art, but, unlike the proponents of academism, his pathos does not come down to stating degradation of art during the practical age. Botkin raises the question of searching for the new content of art, which has to meet moral needs of the modern man. In 1846–47, P.N. Kudryavtsev published a set of articles reflecting his thoughts caused by the visit to the Belvedere and the Louvre. The author compensates for the significant drawback of the Russian “literature of art” of the time, which was only shaping its methodological basis. Historicism, educational principle, precision in aesthetical terminology and consecution of judgements made Kudryavtsev’s articles meet the most important requirements of the age. Herewith, Kudryavtsev showed lack of interest to the problems of modern art. In “The Belvedere” and “Letters from Paris”, the author does not emphasize, yet shows his loyalty to the academic view that the best periods in the history of pictorial art were in the past. In early 1847, V.N. Maikov joined the debate on the mission of modern art in his article “One Hundred Drawings from N.V. Gogol’s Dead Souls”. The critic considered advantages and disadvantages of Agin’s drawings in the

context of modern visual art development, taking into account the experience of landscape and genre painting. Maikov's speculation about the artistic principles of depicting the trivial, developing his previously stated "law of sympathy" and strengthening the anthropological aspect of his criticism as a whole, seems the most significant thesis of the work. Finally, another important factor in the development of Russian art criticism was P.V. Annenkov's review "The Louvre Exhibition of Paintings of 1847". The critic acknowledges the downfall of religious and history painting and mastery of genre painting in the French art. On the ground of this thesis, Annenkov goes to comprehension of creative experiments of some pioneer artists. Historicism, deep understanding of the social role of art together with the awareness of the necessity to save the artistic advantages of a piece of art make Annenkov's review an important factor in the history of Russian art criticism of the 1840s. The analysis of Botkin, Kudryavtsev, Annenkov and Maikov's publications helps to elicit the main tendencies of Russian art criticism development in the period of its specialization and professionalization and reveal the unique position of each critic in the context of the aesthetic polyphony of the time.

REFERENCES

1. Sedel'nikova, O.V. (2017) "We do not have literature of arts" (A.N. Maikov): On the state of Russian art criticism of the 1840s. Article One. Heritage of V.G. Belinsky in the formation of Russian art criticism of the 1840s. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 421. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/421/3
2. Botkin, V.P. (1842) Vystavka v Imperatorskoy Sankt-Peterburgskoy Akademii khudozhestv v 1842 g. [Exhibition in the Imperial St. Petersburg Academy of Arts in 1842]. *Otechestvennyye zapiski*. 11:II. pp. 25–46.
3. Kagan, M.S. (2001) *Iskusstvovedenie i khudozhestvennaya kritika. Izbrannyye stat'i* [Art studies and art criticism. Selected articles]. Moscow: Petropolis. pp. 76–92.
4. Botkin, V.P. (1984) *Literaturnaya kritika; Publitsistika; Pis'ma* [Literary criticism; Journalism; Letters]. Moscow: Sov. Rossiya.
5. Belinskiy, V.G. (1953–1959) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v XIII t.* [Complete works and letters: in 13 vols]. Moscow: USSR AS.
6. Botkin, V.P. (1847) Pis'ma ob Ispanii [Letters about Spain]. *Sovremennik*. 12:II. pp. 84–108.
7. Botkin, V.P. (1855) Vystavka v Imperatorskoy Akademii khudozhestv. Oktyabr' 1855 g. [Exhibition at the Imperial Academy of Arts. October 1855]. *Sovremennik*. 11:II. pp. 73–82.
8. Kudryavtsev, P.V. (1846) Bel'veder (Iz putevykh zametok russkogo) [The Belvedere (From travel notes of a Russian)]. *Otechestvennyye zapiski*. 3:VIII. pp. 14–42.
9. Mostovskaya, N.N. & Ospovat, A.L. (1994) Kudryavtsev Petr Nikolaevich. In: Nikolaev, P.A. (ed.) *Russkie pisateli 1800–1917: Biograficheskiy slovar'* [Russian Writers of 1800–1917: A Biographical Dictionary]. Vol. 3. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya.
10. Nestroev, A. (Kudryavtsev, P.V.) (1847) Pis'ma iz Parizha. Luvr. Pis'mo pervoe [Letters from Paris. The Louvre. Letter One]. *Otechestvennyye zapiski*. LI:4:VIII. pp. 195–200.
11. Nestroev, A. (Kudryavtsev, P.V.) (1847) Pis'ma iz Parizha. Luvr. Pis'ma vtoroe i tret'e [Letters from Paris. The Louvre. Letters Two and Three]. *Otechestvennyye zapiski*. LII:5:VIII. pp. 33–43.
12. Kudryavtsev, P.V. (1887) *Sochineniya: v 3 t.* [Works: in 3 vols]. Vol. 1. Moscow: Tipografii A.A. Kartseva.
13. Zhilyakova, E.M. (1976) Estetika P.N. Kudryavtseva 1840-kh gg. [Aesthetics of P.N. Kudryavtsev in the 1840s]. In: Kiselev, N.N. & Kanunova, F.Z. (eds) *Khudozhestvennoe tvorchestvo i literaturnyy protsess* [Artistic creativity and literary process]. Vol. 1. Tomsk: Tomsk State University.
14. Gayntseva, E.G. (1997) Nikolay Apollonovich Maykov i ego vospominaniya (iz kruga obshcheniya I.A. Goncharova) [Nikolai Apollonovich Maikov and his memoirs (from the circle of communication of I.A. Goncharov)]. *Russkaya literatura*. 1. pp. 123–139.
15. Sorokin, Yu.S. (1985) V.N. Maykov i ego literaturno-kriticheskaya deyatel'nost' [V.N. Maikov and his literary-critical activities]. In: Maikov, V.N. *Literaturnaya kritika* [Literary criticism]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura.
16. Sorokin, Yu.S. (1985) Primechanii [Notes]. In: Maikov, V.N. *Literaturnaya kritika* [Literary criticism]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura.
17. Maikov, V.N. (1847) Sto risunkov iz sochineniya N.V. Gogolya "Mertvye dushi" [One hundred drawings from Gogol's Dead Souls]. *Otechestvennyye zapiski*. L:2:VI. pp. 71–88.
18. 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 Alexander Benois]. Moscow: Iskusstvo.
19. Naryshkina, N.A. (1987) *Khudozhestvennaya kritika pushkinskoy pory* [Art criticism of Pushkin's time]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
20. Chaushanskiy, D.N. (1951) Belinskiy i russkaya realisticheskaya illyustratsiya 1840-kh gg. [Belinsky and Russian realistic illustration of the 1840s]. In: Egorov, B.F. et al. (eds) *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Vol. 57. Moscow: Nauka.
21. Sternin, G.Yu. (1985) *Ilyustratsii A.A. Agina i E.E. Bernardskogo k "Mertvym dusham" N.V. Gogolya* [Illustrations of A.A. Agin and E.E. Bernardskiy to Dead Souls by N.V. Gogol]. Moscow: Kniga.
22. Maikov, V.N. (1985) *Literaturnaya kritika* [Literary criticism]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura.
23. Baluev, S.M. (2011) Khudozhestvennaya kritika Valeriana Maykova i esteticheskie idei G.-E. Lessinga [Art criticism of Valerian Maikov and aesthetic ideas of G.E. Lessing]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena – Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*. 130. pp. 191–197.
24. 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). DOI: 10.17223/19986645/41/13
25. 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*. 5 (43). pp. 132–146. (In Russian). DOI: 10.17223/19986645/43/10
26. Sedel'nikova, O.V. (2006) *F.M. Dostoevskiy i krugokh Maykovykh* [F.M. Dostoevsky and the circle of the Maikovs]. Tomsk: Tomsk Polytechnic University.
27. Sedel'nikova, O.V. (2010) Apollon Maikov's articles about exhibitions in the Academy of Arts and their role in the development of aesthetic awareness of 1840–1850s. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 2010. 3 (11). pp. 81–96.
28. Annenkov, P.V. (1983) *Pis'ma iz-za granitsy. Parizhskie pis'ma* [Letters from abroad. Paris letters]. Moscow: Nauka.
29. Egorov, B.F. (2009) *Izbrannoe. Esteticheskie idei v Rossii serediny XIX v.* [Selected works. Aesthetic ideas in Russia in the mid-19th century]. Moscow: Letniy sad.
30. Baluev, S.M. (2009) P.V. Annenkov-khudozhestvennyy kritik o natsional'nykh shkolakh zhivopisi [P.V. Annenkov, an art critic, about national schools of painting]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena – Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*. 2009. 92. pp. 228–233.
31. Sedel'nikova, O.V. (2014) Problems of attribution of A.N. Maikov's articles on exhibitions in the Imperial Academy of Arts. Article One. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 380. pp. 34–40. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/380/6
32. Sedel'nikova, O.V. (2014) Problems of attribution of A.N. Maikov's articles on exhibitions in the Imperial Academy of Arts. Article Two. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 381. pp. 52–57. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/381/8

Received: 25 August 2017