

С. М. Балугев

Критика
изобразительного искусства
1840–1880-х гг.
в становлении русской
художественной школы

КНИЖНЫЙ ДОМ

Санкт-Петербург

2013

УДК 009
ББК 85
Б20

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета ГОУ СПГХПА им. А. Л. Штиглица*

Рецензенты:

д-р искусствоведения *А. В. Корнилова* (СПГХПА им. А. Л. Штиглица),
д-р филологических наук *М. Н. Приёмшова* (ИЛИ РАН)

Балуев С. М.

Б20 Критика изобразительного искусства 1840–1880-х гг. в становлении русской художественной школы. — СПб.: ООО «Книжный Дом», 2013. — 176 с.

ISBN 978-5-94777-315-6

Монография посвящена истории русской критики изобразительного искусства периода середины — второй половины XIX в. Автор обращается к рассмотрению малоизученных аспектов функционирования художественной критики в процессе сложения национальной художественной школы в России. Исследуется критическое творчество освещавших в периодике вопросы художественной жизни писателей и журналистов: Василия Боткина, Павла Анненкова, Владимира Стасова, Эммануила Дмитриева-Мамонова, Всеволода Гаршина и др. Исследование выполнено в искусствоведческой и лингвокультурологической плоскостях.

Для искусствоведов, филологов, историков журналистики.

ББК 85

© С. М. Балуев, 2013

ISBN 978-5-94777-315-6

© Книжный Дом, 2013

Введение

Монография посвящена истории русской художественной критики периода середины и второй половины XIX в., времени, когда изобразительное искусство России по единодушной оценке отечественного и западноевропейского искусствоведения «утверждалось как самостоятельная художественная школа»¹. Деятельность критики, активно участвовавшей в этом процессе, составляет главный объект интереса автора.

Стремление к изучению критической деятельности в сфере искусства было присуще российской гуманитарной науке уже в XIX в. Но интерес к познанию критики далеко не сразу распространился на область ее истории. В первые десятилетия XIX в. он носил в основном теоретический характер и был направлен главным образом на литературную критику.

Начиная со второй половины XIX в. и история критики изобразительного искусства попадает в поле зрения участников литературно-общественного процесса². Отдельные вопросы ее функционирования рассматривались в ретроспективном обзоре В. В. Стасова «Тормозы нового русского искусства»³. Работу, опубликованную в 1885 г. в № 2–5 журнала либерального направления «Вестник Европы», учитывая ее полемический характер, нельзя отнести к жанру собственно исторических исследований. Почти все упоминаемые в тексте авторы статей и рецен-

¹ См.: *Кутейникова Н. С.* Репин и всемирные выставки второй половины XIX века // Проблемы развития русского искусства / Академия художеств СССР; Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. — Л., 1983. — Вып. 16. — С. 12.

² *Кауфман Р. С.* Очерки истории русской художественной критики XIX века. — М.: Искусство, 1985. — С. 5.

³ См.: *Стасов В. В.* Тормозы нового русского искусства // Избранные сочинения: в 2 т. — М.; Л.: Искусство, 1937. — Т. 2. — Гл. III–XI. — С. 319–388.

зий, печатавшихся в периодике в 1830–1880-х гг., были оппонентами Стасова.

Вместе с тем публикация свидетельствует о тонком понимании автором того, какую роль в художественной жизни играет критика. Стасов сознавал, что она является инструментом введения новых идей в поле общественного мнения. Обзор и создавался с конкретной целью: осмыслить природу и функции критики и, основываясь на полученных данных, ослабить влияние отрицавшей эстетику реализма прессы на художественную деятельность и публику.

Испытавший сильное влияние идей В. Г. Белинского Стасов не разделял «практических революционных выводов великого критика»⁴. И, тем не менее, автор обзора «Тормозы нового русского искусства» продемонстрировал желание подчинять эстетику и критику интересам устройства общества на началах социальной справедливости. Думал он и о перспективах сплочения пишущих об искусстве журналистов вокруг этих идей. Именно объединение их усилий, по мысли Стасова, позволило бы критике сосредоточиться на решении актуальных задач развития национальной школы изобразительного искусства. Осуждению подверглись приверженцы теории «искусства для искусства» и защитники академизма; генезис этих идейных тенденций получил в обзоре яркую характеристику. Не во всем, правда, она оказалась исторически состоятельной, в силу того, что отразила взгляд на явления и события прошлого с позиций той современности, какая представляла перед Стасовым.

Историки культуры и печати, писавших о критике изобразительного искусства в конце XIX — начале XX в., нельзя сравнивать со Стасовым ни в плане радикальности протеста против негативных тенденций развития российского общества, ни в смысле широты охвата различных аспектов художественной жизни. Но исследовательские установки А. П. Новицкого, Н. П. Собко,

⁴ Суворова Е. И. Стасов и русская передовая общественная мысль. — Л.: Лениздат, 1956. — С. 19.

как показывают их статьи⁵, многое связывает с культурно-просветительским демократизмом Стасова, что говорит о близости этих историков искусства к культурно-исторической школе, утверждавшей народность и национальность искусства.

Заинтересованность историков журналистики и искусствоведов в изучении того, как критика влияла на процесс сложения русской школы изобразительного искусства, проявилась в первые годы XX в. в связи с деятельностью Владимира Стасова. В вышедшей в свет двумя частями в 1901 и 1902 гг. «Истории русской живописи в XIX веке» А. Н. Бенуа рассмотрел воздействие критики Стасова на становление национальной художественной школы. В характеристике творчества «первого специально художественного русского критика»⁶, которую дает Бенуа, не всегда органично сочетаются беспристрастность историка и темпераментность полемиста.

Верх часто берет Бенуа-полемист, решающий тактические задачи, в частности желающий упрочить положение в художественном процессе представителей «петербургской культуры». С характерным публицистическим пафосом Бенуа писал, например: «В живописи <...> требования народности, предъявленные Стасовым, были самого простого свойства. Он бывал вполне доволен, если только ему подносили русских мужиков, баб, салоппниц, попов, городских»⁷. Наряду с этой неоправданно суровой оценкой деятельности Стасова Бенуа дает в своей книге не теряющую и в наши дни значимость трактовку понятия «национальная художественная школа». Искусствовед видел в ней выражение творческой свободы народа, не стесняемой ни идеологической доктриной, ни стилем, ни направлением.

Не угас интерес к вопросам, поставленным Бенуа в его «Истории русской живописи в XIX веке», и в 1920-е гг. В изданной в

⁵ См.: Новицкий А. Первый по времени художественный журнал в России // Русский художественный архив. — 1894. — Вып. 3. — С. 145–151; Собко Н. П. Что представляли из себя русские художественные журналы 1807–1897 гг. // Искусство и художественная промышленность. — 1898. — № 1–2. — С. 7–33.

⁶ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. — М.: Республика, 1999. — С. 222.

⁷ Там же. — С. 399.

1927 г. книге Влад. Каренина (псевдоним В. Д. Комаровой. — С. Б.) «Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности» были приведены показательные факты, говорящие о разработке Стасовым проблемы формирования национальной школы живописи в публикациях, посвященных творчеству И. Е. Репина⁸.

В 1930-е гг. к изучению творчества Стасова обратилась С. Н. Гольдштейн. В 1938 г. вышли из печати подготовленные Гольдштейн «Комментарии к избранным сочинениям В. В. Стасова», составившие дополнительный том «Избранных сочинений В. В. Стасова в 2 т.». В статье «Стасов и русское реалистическое искусство», помещенной в упомянутом дополнительном томе собрания сочинений критика, Софья Гольдштейн писала об отношении Стасова к проблеме национального своеобразия русской художественной школы.

В статье присутствует полемика с неназванными «идеологами „Мира искусства“». Ни на кого конкретно не ссылаясь, Гольдштейн не соглашается с утверждениями относительно «национализма» Стасова и пишет, что «борьба за национальную культуру велась Стасовым без всяких оттенков шовинизма»⁹. В связи с этим надо отдать справедливость вызвавшему, по-видимому, полемические замечания Гольдштейн Бенуа, который, освещая в «Истории русской живописи в XIX веке» критическое творчество Стасова, хотя и задавался целью «выяснить наше отношение к вопросу о национализме в искусстве»¹⁰, нацеливал свою риторику исключительно на «русский стиль» как форму «направленства», способного, как полагал критик, исказить эстетическую оценку произведения. Кстати сказать, Гольдштейн в общем и целом следует за Бенуа в своих оценках «русского стиля». Искусствовед 1930-х гг. по отношению к нему даже несколько более критична.

⁸ См.: Каренин Влад. [Комарова В. Д.] Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности. — Л.: Мысль, 1927. — С. 511.

⁹ Гольдштейн С. Н. Стасов и русское реалистическое искусство // Стасов В. В. Избранные сочинения: в 2 т. Доп. т.: Комментарии к «Избранным сочинениям В. В. Стасова». — М.; Л.: Искусство, 1938. — С. 23.

¹⁰ Бенуа А. Н. Указ. соч. — С. 399.

По мнению автора статьи «Стасов и русское реалистическое искусство», на ошибочных представлениях была построена стасовская пропаганда «русского стиля» в зодчестве, «когда, игнорируя специфичность архитектуры как монументального искусства, он поощрял применение <...> резных мотивов, сходных с узорочьем русского полотенца»¹¹. В этой связи Гольдштейн заключала: «...ложный и эклектичный в основе своей, этот „русский стиль“ обнаружил абсолютную беспочвенность лишь впоследствии, когда в самом лозунге борьбы за национальную культуру выявилась его реакционная сущность. Оставаясь сторонником этого стиля и в последние годы своей деятельности, Стасов не сумел распознать реакционную основу его на этом этапе. Но в свое время, в период борьбы с эпигонствующим классицизмом, особенно в области архитектуры, интерес к традициям национального искусства, национального зодчества был исторически оправдан и сыграл положительную роль»¹².

В соображениях, высказанных Гольдштейн, ощутимо влияние, оказанное на отечественное искусствознание 1930–1950-х гг. вульгарно-социологическими концепциями. Попадая под их воздействие, Гольдштейн упускала из виду, что коренная забота Стасова об утверждении принципов национальности, народности в искусстве и оценивающей его критике оправдана всегда. Конечно, такая забота строго обусловлена: раскрывать «народный характер произведения дано лишь тем, кто сам стоит на точке зрения народа и воодушевляется его идеалами, т. е. народному критику»¹³, каким и был Владимир Стасов. Иное дело интерпретация и характеристика созданий архитекторов и художников в соответствии со всегда исторически определенными, изменяющимися критериями эстетической оценки. Здесь не может быть неоспоримости суждений и непрерываемости авторитетов.

Если же говорить о чертах эстетического идеала в русской культуре второй половины XIX в., то нужно заметить, что тен-

¹¹ Гольдштейн С. Н. Стасов и русское реалистическое искусство... С. 22.

¹² Там же.

¹³ Лукьянов Б. Г. Методологические проблемы художественной критики / АН СССР; Ин-т философии. — М.: Наука, 1980. — С. 135–136.

денция к использованию в профессиональном искусстве разнообразных фольклорных мотивов была устойчивой и распространенной. Так, В. И. Плотников обратил внимание на то, что, начиная с 1870-х гг., она поддерживалась не только Стасовым, но и его оппонентом Адрианом Праховым, который «акцентировал внимание художников <...> на <...> образах национального прошлого»¹⁴. Плотников отметил, что исключительно доброжелательные отклики крупнейших художественных критиков второй половины XIX в. Стасова и Прахова вызвало, например, стремление Репина «использовать фольклор в борьбе за создание национальной школы живописи»¹⁵.

Непосредственно связанный с функционированием национальной художественной школы вопрос о народности искусства, освещению которого в 1930-е гг. была присуща односторонность, позднее рассматривался Е. И. Суворовой. В опубликованной в 1956 г. работе «Стасов и русская передовая общественная мысль» Елена Суворова пишет о выдающемся критике как о «глашатае народности искусства»¹⁶. Исследователь приходит к верному выводу о том, что в статьях Стасова пропаганда народности искусства звала к созданию «художественных произведений, близких к народному художественному творчеству, понятных народу, служащих его духовному и социальному прогрессу»¹⁷. Вместе с тем в содержащей интересные наблюдения книге Суворовой, а также позднейшей, опубликованной в 1975 г. монографии Г. А. Образцова «Эстетика В. В. Стасова и развитие русского национально-реалистического искусства»¹⁸

¹⁴ Плотников В. И. А. В. Прахов — художественный критик (К проблеме национального художественного наследия в русской критике) // Проблемы развития русского искусства / Академия художеств СССР; Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. — Л., 1972. — Вып. 4. — С. 42.

¹⁵ Плотников В. И. Картина «Садко» и борьба за Репина в русской художественной критике 1870-х годов // Проблемы развития русского искусства / Академия художеств СССР; Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. — Л., 1972. — Вып. 3. — С. 41.

¹⁶ Суворова Е. И. Указ. соч. — С. 55.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Образцов Г. А. Эстетика В. В. Стасова и развитие русского национально-реалистического искусства. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1975.

позиция критика по вопросу о национальном характере искусства и реализме как творческом принципе некорректно противопоставляется формалистическому и модернистскому направлениям, которые при любых оценках не могут противоречить системному статусу отечественной школы изобразительного искусства¹⁹.

В первой половине XX в. интерес к этим проблемам, относящимся к сфере методологии критики, носил эпизодический и разнонаправленный характер. В 1950-е гг. положение изменилось. Определелись приоритетные направления исследований. Историков и теоретиков искусства стало все больше привлекать то, в частности, что художественная критика, как позднее напишет Ю. Б. Борев, «своей интерпретацией произведения и прямыми социальными выводами и рассуждениями» способна повышать общественную активность аудитории²⁰. Елена Суворова, исследуя творчество Стасова в опубликованной в 1956 г. монографии, сделала вывод, что критик «нередко выступал в роли незаурядного публициста, умевшего через объяснение художественных образов поставить перед читателем глубокие социальные вопросы»²¹. Важны в методологическом отношении и суждения Суворовой о связи эстетики и критики, хорошо ощутимой в статьях и рецензиях Стасова, который был «верен основным эстетическим требованиям Чернышевского <...> и применял эти требования к художественной критике»²².

Формирующее воздействие критики на общественное мнение, ее способность, по словам Чернышевского, содействовать распространению «мнения лучшей части публики» «в массе»²³ — важный фактор развития национальной школы изобразительного искусства. Прежде всего потому, что, оказывая влияние на публику,

¹⁹ См., напр.: Горбунова Т. В. Изобразительное искусство в истории культуры (Опыт культурологического анализа). — СПб.: Лениздат, 1997.

²⁰ См.: Борев Ю. Б. Искусство интерпретации и оценки: опыт прочтения «Медного всадника». — М.: Советский писатель, 1981. — С. 10.

²¹ Суворова Е. И. Указ. соч. — С. 110.

²² Там же. — С. 38.

²³ Чернышевский Н. Г. Об искренности в критике // Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 2: Статьи и рецензии 1853–1855. — М.: ГИХЛ, 1949. — С. 254.

критическая литература способствует расширению аудитории изобразительного искусства, отсутствие которой может вообще приостановить развитие художественного процесса. Разумеется, критика — это еще и мощный творческий фактор, нередко влияющий на ход эволюции и смену стилей и направлений в искусстве. Поэтому вполне естественно, что искусствоведы и историки журналистики обращаются к опыту тех мастеров критического жанра, «которые вошли в историю искусства, занимая в ней наряду с ведущими художниками по праву принадлежащее им место»²⁴.

В 1970-е гг. Р. С. Кауфман в изучении творчества Владимира Стасова, Адриана Прахова, Александра Бенуа и других критиков ставил задачи, связанные с выявлением характерной черты художественной критики, ее способности быть «одной из движущих сил художественного процесса» и играть «временами решающую роль в развитии искусства»²⁵. В книге Кауфмана «Русская и советская художественная критика (с середины XIX века до 1941 года)» и в позднейших работах ученого наметилось движение к поставленной цели, в частности осмысливалась борьба демократической критики XIX в. с академизмом.

Начинания Кауфмана получили дальнейшее развитие в пособии Н. И. Беспаловой и А. Г. Верещагиной «Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века. Очерки» (М., 1979). Авторы освещали процесс эволюции русской художественной критики в связи с общественными движениями 1870–1890-х гг. В созданном искусствоведами труде рассматривалось становление реалистической критики, утверждавшей с позиций революционного просветительства метод критического реализма, народность и национальность искусства.

Необходимо подчеркнуть, что анализировать критическую литературу можно только понимая, что оказание влияния на художественный процесс посредством оценок и толкований имеет обязательным условием наличие в художественной культуре нации «критики как науки, являющейся составной и оперативной частью

²⁴ Кауфман Р. С. Русская и советская художественная критика (с середины XIX века до 1941 года). — М. : Изд-во МГУ, 1978. — С. 4.

²⁵ Там же.

искусствознания»²⁶. В 1984 г. в монографии «Эстетика: идеология и методология» А. Я. Зись обосновал мысль о том, что сила и действенность критики обусловлена «ее теоретической осначенностью, ее вооруженностью достижениями теории», при этом критика сравнивалась «с лабораторией, в которой идет практическая апробация эстетических критериев анализа искусства и вырабатываются и синтезируются новые критерии и подходы, обеспечивающие адекватное отношение к новому художественному явлению»²⁷.

Однако ход этого процесса, во многом обуславливающего развитие национальной школы изобразительного искусства в историческом аспекте, последовательно не изучался, обходили исследователи вниманием и вопросы адресации критического текста, также имеющие прямое отношение к становлению и развитию национальной художественной школы.

В истории отечественного изобразительного искусства роль поборника его самобытности традиционно отводится Владимиру Стасову. Выдающийся критик, как пишет в своих воспоминаниях И. Е. Репин, «любил в искусстве особенность, национальность»²⁸, и эта любовь была не только неизменной, но — что важнее — деятельной. Историки искусства всегда видели в Стасове борца «за национальную самобытность русской культуры и искусства», однако не оставляли без внимания и тот факт, что выдающийся критик, предостерегая «против слепого подражания Западу», «боролся за то, чтобы догнать положительные явления <...> культуры Запада, в частности его реалистического искусства»²⁹.

Воздействие на художественный процесс второй половины XIX в. выступлений в печати Стасова было столь масштабным, что как бы заслоняло результаты деятельности отечественной

²⁶ Громов Е. С. Литературно-художественная критика как элемент духовной культуры // Художественная критика и общественное мнение / Российский институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации. — М., 1992. — С. 49.

²⁷ Зись А. Я. Эстетика: идеология и методология / АН СССР. Всесоюзный НИИ искусствознания Министерства культуры СССР. — М. : Наука, 1984. — С. 71.

²⁸ Репин И. Е. Далекое близкое. — 5-е изд. — М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1960. — С. 195.

²⁹ Гольдштейн С. Н. Стасов и русское реалистическое искусство... С. 23.

критики изобразительного искусства, поддерживавшей национальную художественную школу на всех этапах ее становления. Не случайно корпус работ, которые посвящены творчеству Стасова, в плане объема сопоставим с массивом сочинений, где рассматривается историческое развитие русской критики изобразительного искусства в целом. В какой-то мере это оправдано в силу исторических обстоятельств: еще А. П. Новицкий писал, характеризуя процесс формирования русской школы, что до середины XIX в. «в течение всего времени среди наиболее талантливых наших художников, мало-помалу, чем дальше, тем больше, пробивалась и свежая струя самобытности», которая в только в 1860-е гг. (когда уже активно действовал Стасов) стала «могучею, неудержимою рекой»³⁰.

В позднейших исследованиях в поле зрения историков критики чаще стали попадать сочинения предшественников Стасова и даже зарубежных авторов, затрагивавших проблему формирования русской школы изобразительного искусства. Так, в 1980-е гг. содержательные статьи по этой теме опубликовали О. Ф. Ганич и Н. С. Кутейникова.

Цель исследования Ганич ясно формулируется в заглавии («Брюлловцы и проблема народности искусства в художественной критике „сороковых годов“»), в котором намечена перспектива освещения вопроса о национальности искусства, не воспринимавшегося в эпоху Белинского в отрыве от проблемы народности³¹. В статье Кутейниковой «Репин и всемирные выставки второй половины XIX века» изучаются отзывы европейской печати о произведениях русских художников, экспонировавшихся на международных выставках. Изучение свидетельств иностранных критиков позволяет, как пишет автор, «подчеркнуть специ-

³⁰ Новицкий А. П. История русского искусства: в 12 вып. Вып. 6 : От Петра I до основания Академии художеств; От основания Академии художеств до яркого проявления самобытности. — М. : Изд. магазина «Книжное дело», 1899. — С. 214.

³¹ См.: Ганич О. Ф. Брюлловцы и проблема народности искусства в художественной критике «сороковых годов» // Проблемы развития русского искусства / Академия художеств СССР; Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. — Л., 1983. — Вып. 16. — С. 37–44.

фику и национальное своеобразие русского искусства 2-й половины XIX века»³².

При всем том постановка и решение отечественной художественной критикой задач, возникавших в ходе сложения в середине — второй половине XIX в. русской школы изобразительного искусства, изучена далеко не полностью. Не осмыслена роль, которую играла в этом процессе «эстетическая критика» — одно из представительных направлений литературно-художественной критики России 1840–1860 гг. Во многих случаях не выявлено различие взглядов таких мастеров критического жанра, как Владимир Стасов и Адриан Прахов. Изучение этих проблем в монографии осуществляется на основе анализа конкретных произведений, проводимого с целью рассмотрения проблематики, метода и стиля русских писателей, освещавших вопросы изобразительного искусства.

Цитаты из сочинений критиков приводятся по текстам периодических изданий, так как именно эти, первые публикации оказывали непосредственное влияние на художественный процесс. Исключение сделано лишь для одного обозрения Дмитрия Григоровича, вышедшего в свет в 9-м выпуске узкоспециализированного продолжающегося издания «Художественное образование в приложении к промышленности». Критик включал этот обзор с заглавием «Художественное образование в приложении к промышленности на Всемирной Парижской выставке 1867 года» в собрания своих сочинений, печатавшихся массовыми тиражами в издательстве «А. Ф. Маркс», что обеспечивало внимание широкой публики. В силу этого обстоятельства текст обозрения цитируется по прижизненному Полному собранию сочинений писателя.

³² Кутейникова Н. С. Указ. соч. — С. 17.

Эстетическая критика

1840–1850-х гг.

о русской школе живописи

1.1. Вопросы становления национальной школы изобразительного искусства в России в обозрениях академических выставок Василия Боткина

Нередко интерес, с которым исследователи подходят к критике изобразительного искусства *Василия Петровича Боткина (1811/1812–1869)*, мотивирован желанием обнаружить свидетельства связи художественного процесса середины XIX в. с идеями Белинского. Отчасти из-за этого о принадлежащем перу Боткина обозрении «Выставка Императорской Санкт-Петербургской академии художеств в 1842 году», опубликованном в ноябрьской книжке «Отечественных записок» за 1842 г. с подписью «В. Б-н», историки искусства высказывались достаточно часто.

М. С. Каган отмечал «близость» «взглядов В. Боткина и взглядов Белинского». Эта мысль культурологом уточнялась: «Различие их суждений, — писал Каган, — пожалуй, сводится к тому, что первый довольно обстоятельно говорил о современном состоянии западноевропейского искусства и довольно кратко и осторожно о состоянии искусства русского, тогда как Белинский давал общую характеристику положения изобразительного искусства в первой половине XIX века, имея в виду по преимуществу искусство русское и критикуя его значительно более резко

и решительно, чем это делал его друг. В остальном же — и определении причин кризиса современного искусства, и указании путей его преодоления — Белинский и Боткин были совершенно солидарны»³³.

Подобные трактовки не единичны. Историки культуры, обычно привлекая к анализу высказывание Боткина о том, что «истинная жизнь искусства может быть только там, где народ, *неученый* народ наслаждается созданием художника»³⁴, делали вывод о том, что «Боткина и Белинского в начале 40-х годов объединяет понимание народности искусства как основы его развития и понимание романтизма как средства выражения глубоких и сильных человеческих чувств»³⁵. Заключение относительно идейной близости критиков делалось, правда, с оговоркой, что «через несколько лет эта общность исчезает»³⁶.

Есть и другие точки зрения. Скажем, Рафаил Кауфман, сопоставляя взгляды Боткина и Белинского на искусство в несколько иной плоскости, отмечал их различие: «Не такому критику (имеется в виду В. П. Боткин. — С. Б.) могла прийти в голову смелая мысль искать соответствующие передовым идеям времени произведения вне Академии художеств. Для этого необходимы были целеустремленность и, главное, глубокий демократизм самого Белинского»³⁷.

Отмеченная противоречивость оценок побуждает к тому, чтобы изучить боткинские разборы работ мастеров русской школы живописи, экспонировавшихся на выставках в Академии художеств, определяя особенности взглядов Боткина-художественного критика. Свою идейно-эстетическую позицию

³³ Каган М. С. В. Г. Белинский о русской живописи // Искусствознание и художественная критика. Избранные статьи. — СПб. : ООО «Издательство Петрополис», 2001. — С. 87–88.

³⁴ Боткин В. П. Выставка Императорской Санкт-Петербургской академии художеств в 1842 году // Отечественные записки. — 1842. — № 11. — Отд. 2. — С. 30; курсив В. П. Боткина.

³⁵ Ганич О. Ф. Указ. соч. — С. 41.

³⁶ Там же.

³⁷ Кауфман Р. С. Очерки истории русской художественной критики: от Константина Батюшкова до Александра Бенуа. — М. : Искусство, 1990. — С. 65.

он обосновывает в обозрении выставки 1842 г., приводя ряд доводов, построенных на материале анализа современного ему немецкого изобразительного искусства. В центре внимания Боткина оказываются члены кружка назарейцев. Автор обзора ведет речь о двух представителях этого объединения немецких художников первой половины XIX в. Фридрихе Овербеке и Питере фон Корнелиусе. Назарейцы именуются «мюнхенской школой» и «романтическим направлением».

«Романтическое направление, — замечает Боткин, — живет в Средних веках, питается духом их и, обаянное их идеалами, — думает, что они и для нового времени имеют такое же значение»³⁸. Но, по мнению критика, «романтики ошибались: они не умели понять, что идеалы Средних веков не могут уже удовлетворять современное человечество»³⁹.

Есть много поводов для того, чтобы рассматривать обозрение Боткина в контексте развернувшейся в 1842 г. полемики «Отечественных записок» с «Москвитянином», поводом для которой стало опубликование статьи *Степана Петровича Шевырева (1806–1864)* «Взгляд русского на современное образование Европы» (Москвитянин. 1841. № 1). Обозреватель «Отечественных записок» явно имеет в виду положения «Взгляда...» Шевырева, когда рассуждает о «романтическом направлении» в немецком изобразительном искусстве.

Между тем еще Г. В. Плеханов заметил, что «отрицательное отношение Шевырева <...> к Западу нигде не сказалось так резко, как во „Взгляде русского“»⁴⁰. В кругу западников, к которому принадлежал Боткин, публикация «Москвитянина» была встречена с негодованием. Тем не менее выступать против пропагандиста официальной идеологии, видевшего залог развития России в «коренных» русских чувствах: «религиозном», «государственного единства» и в «сознании нашей на-

³⁸ Боткин В. П. Выставка Императорской Санкт-Петербургской академии художеств в 1842 году... С. 25.

³⁹ Там же. — С. 25.

⁴⁰ Плеханов Г. В. М. П. Погодин и борьба классов // Сочинения: в 26 т. / Ин-т К. Маркса и Ф. Энгельса. — 2-е изд. — М. ; Л. : Госиздат, 1926. — Т. 23. — С. 48.

родности» — было решительно невозможно по цензурным соображениям.

Поэтому Боткин в обозрении академической выставки открыто не полемизирует с апологетом теории «официальной народности». Справедливо полагая, что тезис Шевырева о якобы поразившей Запад тяжелой болезни — софизм, критик действует согласно известному из риторики правилу опровержения: избегает общих рассуждений, а в том, что принадлежит области изобразительного искусства, утверждает отрицаемое и отрицает утверждаемое во «Взгляде русского»...

Заинтересованного читателя «Выставки... в 1842 году» удивит, что, говоря о европейском художественном процессе второй четверти XIX в., автор ограничивается суждениями о «романтическом» и «историческом» направлениях в искусстве Германии. О художественной жизни Франции и Италии — никаких замечаний. Это удивляет и знакомого с биографией сотрудника «Отечественных записок» историка журналистики и критики, так как известно, что Боткин, совершая в 1835 г. турне по Европе, побывал в Париже и Риме, и одной из целей его поездки было знакомство с европейской художественной культурой.

Отмеченное умолчание — знак полемического противопоставления «Выставки... в 1842 году» «Взгляду русского...». Дело в том, что Шевырев, подвергая Запад суровой критике, не оставил своим вниманием и художественный процесс. Французское и итальянское изобразительное искусство первой половины XIX в. характеризуется им в статье как не отвечающее требованиям жизни.

При этом оценки Шевырева строятся не на основе художественно-критических суждений, а представляют собой развернутый публицистический комментарий. Скажем, по мнению автора «Взгляда русского...», в Париже «живописцы с талантом подражают в произведениях своих романистам Франции <...> Делакруа и Декам⁴¹ эскизуют как Сю <...> соревнуют не

⁴¹ Имеется в виду Александр Габриэль Декан (1803–1860), французский живописец и график, представитель позднего романтизма.

о красоте, но о том, кто кого пересолит эффектом страшного впечатления»⁴².

Критический взгляд Шевырева, обращенный на культуру Европы, становится благосклонным лишь, когда речь заходит о Германии. Хотя немецкая философия, по мнению сотрудника «Москвитянина», оторвалась от религии, оказывает губительное влияние на умы, и с литературой дела едва ли не хуже, изобразительное искусство в стране процветает.

«Мюнхен, — восхищается Шевырев, — есть, конечно, теперь один из тех замечательнейших городов, куда стремится внимание образованного путешественника, который желает следить современное европейское развитие. Венценосный покровитель искусства⁴³ своею властью и мыслью движет кипящую его деятельность в своей столице. Восемьсот художников населяют город, имеющий 80000 жителей <...> Неоконченные храмы, дворцы и галереи служат мастерскими для художников. Корнелиус, вдохновенный мыслью Данта, окончил картину Страшного Суда и живописует теперь миротворение и ветхозаветные предания»⁴⁴.

Боткинское умолчание в «Выставке... в 1842 году» о положении дел в великих художественных школах Европы, соединенное с критикой на все лады хвалимой Шевыревым школы мюнхенской, приобретало особый смысл. Вдумчивый читатель журнальной периодики легко мог распознать в нем невыраженное ироническое отношение к эстетическим и социально-политическим ориентациям автора «Взгляда русского...».

Было бы, однако, неправильно считать, что Боткин, противопоставляя свое обозрение статье Шевырева, использовал лишь такие ресурсы, как намек и иносказание. Основные положения шевыревской концепции искусства опровергаются прямо, хотя и без указания на источник. Например, суждения о связи искусства с религией. Восторги автора «Взгляда русского...» по по-

⁴² Шевырев С. П. Взгляд русского на современное образование Европы // Москвитянин. — 1841. — № 1. — С. 254–255.

⁴³ Имеется в виду король Баварии Людвиг I (1786–1868), на баварском престоле в 1825–1848 гг.

⁴⁴ Шевырев С. П. Указ. соч. — С. 272–273.

воду творческих достижений назарейцев были вызваны как раз тем, что эти художники считали искусство выражением религиозного мирозерцания. В данном вопросе Шевырев был ортодоксален: он полагал, что «около религии развивается всегда и искусство, и приемлет от нее свои лучшие внушения»⁴⁵.

Боткин отстаивает принципиально иную точку зрения. «Итальянец и немец Средних веков, — пишет он, — ваяли и рисовали предметы религиозные, и эти предметы были для них только магическим отражением их же собственной задушевной жизни». И далее: «Потом <...> искусство начинает постепенно возвращаться к античным предметам и формам <...> основывался этот возврат <...> на том, что в ясной, светлой чувственности древнего, мифологического мира искусство искало образов соответствующих свежему мирскому чувству»⁴⁶. Подводя черту под интересным историческим экскурсом, критик подчеркивает, что именно «следуя более и более мирскому направлению, искусство, — в нидерландской школе, — впервые вступило на почву действительной жизни»⁴⁷.

Боткин, как видим, отвергал постулат Шевырева относительно того, что искусство от религии «приемлет» «свои лучшие внушения», и утверждал, что оно является отражением «чувства, ощутившего упоение земной жизни»⁴⁸. Содержание, по Боткину, искусство должно черпать «из живого современного духа эпохи и народа»⁴⁹. Это положение в «Выставке... в 1842 году» выступает в качестве тезиса, который последовательно обосновывается как во вводной, теоретической, так и в главной части обозрения, при рассмотрении экспонировавшихся на академической выставке 1842 г. произведений.

Очевидно, что значение ходовых выражений «дух эпохи» и тем более «дух народа» слишком общо, по этой причине оно конкретизи-

⁴⁵ Там же. — С. 254.

⁴⁶ Боткин В. П. Выставка Императорской Санкт-Петербургской академии художеств в 1842 году... С. 26.

⁴⁷ Там же. — С. 27.

⁴⁸ Там же. — С. 26.

⁴⁹ Там же. — С. 30.

зируется. Боткин пишет: «... истинная жизнь искусства может быть только там, где народ, *неученый* народ наслаждается созданием художника как своею собственностью, как *своим* миром, в который воплощен, *через* художника дух, живущий в народе»⁵⁰.

Аргументирующим тезис «Выставки... в 1842 году» автором движет мысль о том, что современное ему искусство далеко не во всем удовлетворяет формулируемым в обзрении требованиям, живет вне связи со сколько-нибудь широкой аудиторией. Поднимая вопрос об аудитории русского изобразительного искусства, критик имеет в виду не традиционную публику, представленную тогда главным образом дворянской интеллигенцией, а различные слои городского населения, прежде всего мещанство и купечество. И здесь основанием критериев оценки становится для Боткина обращенность произведения к зрителю, потенциал воздействия создания художника на чувства представителя среднего класса.

В экспонированном на академической выставке портрете И. И. Лажечникова кисти Алексея Тыранова [1837. Всероссийский музей А. С. Пушкина. Санкт-Петербург] Боткин отмечает присущий художественному мышлению мастера психологизм, отражающий интерес создателя произведения к человеческой индивидуальности. Обозреватель пишет: «...кроме сходства Тыранов уловляет еще внутреннюю душу, так что сквозь лица портретов проступает то, что составляет основной и сокровенный элемент души оригинала. От портретов Тыранова веет чем-то живым, симпатическим, музыкальным»⁵¹.

Характерен анализ экспрессии живописи еще очень молодого тогда И. К. Айвазовского. «Иные замечают, — пишет Боткин, — что Гайвазовский слишком усиливает колорит, будто небо и море в его картинах блещут ненатурально яркими красками. Нет, это не усиление: это страстным, поэтическим чувством схваченная неаполитанская природа, которой дивную негу сообщил художник полотну!»⁵²

⁵⁰ Боткин В. П. Выставка Императорской Санкт-Петербургской академии художеств в 1842 году... С. 30; курсив В. П. Боткина.

⁵¹ Там же. — С. 33.

⁵² Там же. — С. 34.

Вместе с тем тяготение к эффектам доведившим, как выразится спустя почти полвека В. Д. Поленов, создаваемые Айвазовским образы южной природы «до слащавости»⁵³ негативно оценивается Боткиным. «Именно потому, — что он (И. К. Айвазовский. — С. Б.) страстно схватывает преобладающий эффект, — пишет критик, — продолжительное всматривание в его картины утомительно. Чувство и зрение устают и требуют отдыха: столько страстного чувства внес художник в созерцание природы!»⁵⁴

Страстности Айвазовского Боткин предпочитает «изящную простоту» живописной манеры Жана Антуана Теодора Гюдена. В экспонированном на выставке «Морском виде» [1840 (?) Государственный дворцово-парковый музей-заповедник Петергоф] французского мастера, согласно ощущениям автора обзора, «полувогнувшееся море живет и дышит и веет свежестью», хотя художник «не имел в виду никакого эффекта»⁵⁵.

Приведенные оценки творчества Айвазовского говорят о том, что проблема «пейзажа настроения» была поставлена русской художественной критикой еще в 1840-е гг. Материалом для критического анализа при этом стали произведения, отразившие романтические тенденции, в тот период уже воспринимавшиеся подчас как эпигонские.

Подтверждение сказанного — весьма осторожная, но не отрицающая от этого принципиальности критика Боткиным созданий одного из наиболее известных представителей академического пейзажа второй четверти XIX в. Максима Воробьева. Высказывания Боткина о живописи Воробьева в «Выставке... в 1842 году» получают отрицательную окраску. Она ощутима при соотнесении критических суждений с присутствующими в тексте обзора размышлениями автора о пейзаже как средстве поэтического выражения.

⁵³ Поленов В. Д. Письмо к Н. В. Поленовой от 8 сент. 1887 г. // Мастера искусства об искусстве: в 7 т. — М.: Искусство, 1970. — Т. 7. — С. 83.

⁵⁴ Боткин В. П. Выставка Императорской Санкт-Петербургской академии художеств в 1842 году... С. 34.

⁵⁵ Там же. — С. 35.

«Очарование ландшафта вообще, — пишет Боткин, обращаясь к теоретическим обобщениям, — корень свой имеет не в природе, но в душе человеческой. Природа, как безмолвное царство необходимости, ничего не знает о движениях нашей внутренней жизни; но в самом свойстве духа человеческого заключается то, что он любит себя в природе, матери своей, чувствует в ней себя и таким образом снова соединяет распавшиеся в нашем сознании моменты — дух и природу <...> Поэтому-то мы и чувствуем, что природа говорит, звучит нам, как эхо души нашей. В этом заключается все очарование ландшафтной живописи»⁵⁶.

О представленном на выставке пейзаже Воробьева «Вид Парголово с Сосновой горы» [Местонахождение не известно] критик высказывается так: «Тускнеющий вдаль Петербург и ближний лес, одевающийся вечерним легким паром, светлое небо с бесцветною луною — все это схвачено очень хорошо. Жаль только, что пестрота гуляющих не соответствует общему характеру картины и нарушает его своими разноцветными бессмысленными группами. Но в этих вечерах петербургских вообще есть что-то неопределенное, бесцветное, бесхарактерное, которое очень невыгодно для картины. От этого-то и ландшафт г. Воробьева не имеет главного: того успокоительного поэтического чувства, каким дышит природа вечером»⁵⁷.

Совершенно ясно, что природа, изображенная Воробьевым, не «звучит эхом» в душе критика. Однако нужно учитывать, что характер высказываний обозревателя академической выставки определялся не только его эстетическими воззрениями. Такие факторы, как цензурный гнет и сложность политической обстановки в царствование Николая I, исключали возможность резкой критики в адрес официально признанного мастера, каким был Воробьев. И тонкий стилист Боткин прибегает к так называемому эстетическому доводу.

Сначала в произведении отмечается отсутствие зрительной цельности: несоответствие «пестроты гуляющих», низкой насыщенно-

⁵⁶ Боткин В. П. Выставка Императорской Санкт-Петербургской академии художеств в 1842 году... С. 36.

⁵⁷ Там же. — С. 35–36.

сти цветового тона «ближнего леса», одевающегося вечерним легким паром и светлого неба «с бесцветною луною». Вместе с тем «ландшафт г. Воробьева не имеет главного: того успокоительного поэтического чувства, каким дышит природа вечером» отнюдь не из-за того, что художником не были найдены тонистические средства живописного воплощения образа спустившихся на Парголово сумерек. Причина называется другая, какая причиной неуспеха картины быть не может: петербургская природа. «Оправдывающий» живописца паралогизм положен в основу хорошо заметной читателю «уловки» с тем, чтобы, иронически окрашивая текст, опосредованно выразить авторскую оценочную точку зрения.

О другом полотне критик пишет: «„Буря“ [Дуб, раздробленный молнией (Дуб, поражаемый молнией). 1842. Государственная Третьяковская галерея. Москва] г. Воробьева проникнута поэтическим чувством. Художник хотел схватить в картине мгновение природы, неуловимое взору. Тучи сгустились; молния ударяет в огромное дерево, стоящее на берегу моря; волны взметнулись и разлетелись со страшною силою о скалы; электрический пар бежит от раздробляющегося дуба; яркая синеватая струя молнии прорезала клубящийся мрак и в крутящемся вихре стихий дает нам усмотреть человека, бросающегося в бездну. В этой картине, полагаем мы, имел художник в виду не близость к природе, ибо передать хоть сколько-нибудь приблизительно мгновение падающей молнии невозможно: ему, кажется, хотелось дать почувствовать высший момент бури»⁵⁸.

Средством создания иронии становится здесь контрапункт. По принципу контраста автором текста соотнесены эмоционально-экспрессивные обертоны (возвышенно-поэтическая окраска речи) и смысл высказывания. Возможность ощутить насмешку имел, правда, лишь тот, кто был знаком с трудом Г.-Э. Лессинга «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии». Его не могла отвлечь приподнятость первых фраз («Буря» г. Воробьева проникнута поэтическим чувством. Художник хотел схватить в картине мгновение природы, неуловимое взору).

⁵⁸ Там же. — С. 36.

Осведомленный читатель быстро определял: критик иронически указывает на то, что, желая изобразить недоступное зрению, художник выходит за пределы своего искусства, потому что, как писал Лессинг, лишь «тела с их видимыми свойствами <...> составляют предмет живописи»⁵⁹. Боткин полагал, что, переступая запретную черту, художник теряет главное — близость к природе, рискуя при этом оказаться за гранью реальности.

Что же касается тяги к сверхчувственному, то критик находил ее характерной для живописи романтизма и оценивал негативно. Можно с достаточным основанием говорить о том, что в обозрении Боткиным подвергнуты критике отмечавшиеся историками искусства в творчестве Воробьева 1840-х гг. романтические тенденции, выразившиеся в «аллегорическом противопоставлении необузданных сил стихии подвластному им человеку»⁶⁰.

Важное значение придает автор «Выставки... в 1842 году» суждениям об одном из самых известных произведений русского религиозного искусства середины XIX в., «Медном змие» Ф. А. Бруни [1841. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург]. Центральное положение отзыва о работе Бруни — указание критика на отсутствие у художника «основательного отчета в идее своей картины»⁶¹.

Современный историк русской художественной критики Алла Верещагина находит в приведенных выше словах отрицание романтизма, «направления, к которому принадлежит „Медный змий“», и замечает: «Нет нужды доказывать, что „ясная идея“ у художника была»⁶². Вероятно, отсутствие обоснования этого утверждения в монографии Верещагиной обусловлено внешним фактором: воздействием на российское искусствознание в совет-

⁵⁹ Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Избранные произведения. — М.: Гослитиздат, 1953. — С. 445.

⁶⁰ Смирнов Г. Максим Никифорович Воробьев. 1787–1855. — М.; Л.: Искусство, 1950. — С. 26.

⁶¹ Боткин В. П. Выставка Императорской Санкт-Петербургской академии художеств в 1842 году... С. 41.

⁶² Верещагина А. Г. Федор Антонович Бруни. — Л.: Художник РСФСР, 1985. — С. 146.

ский период атеистической пропаганды. Историки искусства не имели из-за этого широкой возможности привлекать к анализу евангелические тексты и вынуждены были при изучении сюжетостроения в произведениях, подобных работе Бруни, ограничиваться рассмотрением ветхозаветной мифологии.

Между тем ключ к содержанию картины в том, что эпизод Книги Чисел (XXI, 9), положенный в основу сюжета, представляет собой пророчество, ибо «как Моисей вознес змию в пустыне, так должно вознесена быть Сыну Человеческому» (Ев. от Иоанна. 3, 14). Здесь, как замечает исследователь христианской литературы, нужно видеть аллегория, потому что «аллегорически-фигуральное истолкование устанавливает взаимосвязь между двумя событиями <...> из которых одно означает не только себя, но и второе, другое же, напротив, включает в себя или исполняет первое»⁶³.

В данном случае «второе событие» только «включает в себя» первое, лишь формально являясь его подобием. В евангелическом тексте их взаимная связь определена параллелью: «Рожденное от плоти есть плоть, а рожденное от Духа есть дух» (Ев. от Иоанна. 3, 6). Абсолютно ясно, что речь идет о разных вещах; значит вознесение Моисеем Медного змия в пустыне — не благо, а кара не менее страшная, нежели уязвление змеями, прежде всего потому, что она обрекает сынов израилевых «кадить» идолу Нехуштану (Медному змию. — С. Б.) (IV. Царств XVIII, 4).

Религиозный характер живопись Федора Бруни обретает, конечно, не как рассказ об «ужасном наказании», а как обращение к этическому идеалу, воплощаемому художником в фигурах первого плана: потерявших сына супругов, припадающей к мужу женщины, обратившей взор не на идола и не на падающих с неба чудовищ, а на поверженного навзничь страдальца. Преобразуя средствами композиции время в приобретающие символическое значение пространственные отношения, Бруни изображает дальше от зрителя, в втором плане, в «историческом» перспектив-

⁶³ Ауэрбах Эрих. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. — М.: Прогресс, 1976. — С. 90.

ном удалении фигуры впадающих в «экстаз» идолопоклонства: несомую мужем полубезумную, мать в порыве отчаянной надежды прижимающую к столпу ребенка и др.

При всем том вкратце обрисованная здесь логика изображения трудноуловима, так как взаимную зависимость двух событий — «пророчества» и его «воплощения» — «нельзя установить рациональным путем», можно «только связать оба события с божественным промыслом». Не случайно многие рационально мыслявшие современники художника, среди которых были университетские профессора А. В. Никитенко и П. А. Плетнев не смогли понять и оценить замысел Бруни. Использованный живописцем прием сюжетостроения не мог быть как-то согласован с характеризующими взглядами Боткина, который писал: «...первое условие, чтоб произведение искусства имело общечеловеческое содержание, а не исключительное, сказательное (т. е. проповедническое. — С. Б.) или мифологическое»⁶⁴. Не признавая творения Бруни имеющим «общечеловеческое» содержание, критик, собственно, и делал вывод об отсутствии в произведении идеи.

Свой идеал Боткин встретил в творчестве Ф. А. Моллера. Правда, искусствоведы порой с сарказмом отзываются о высокой оценке, данной критиком экспонировавшимся на академической выставке 1842 г. композициям Моллера «Колечко» [1840. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник. Петергоф] и «Поцелуй» [1840. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург]. К примеру, Кауфман счел, что к восторженным отзывам критика о «салонных картинах» Моллера «как нельзя более подходит» сделанное Белинским в обзоре «Взгляд на русскую литературу 1847 года» замечание об искусстве, «становящемся „предметом... сибаритского наслаждения, игрушкой праздных ленивцев“»⁶⁵. Кроме того, изучение разбора Боткиным

⁶⁴ Боткин В. П. Выставка Императорской Санкт-Петербургской академии художеств в 1842 году... С. 41.

⁶⁵ См.: Кауфман Р. С. Очерки истории русской художественной критики: от Константина Батюшкова до Александра Бенуа... С. 65; см. также: Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 10: Статьи и рецензии 1846–1848. — М.: Изд-во АН СССР, 1956. — С. 311.

в «Выставке... в 1842 году» жанров Моллера привело историка критики к заключению, что обозревателю «изменяло <...> эстетическое чувство»⁶⁶.

Подобная категоричность скорее всего излишня: даже скупой на похвалу академическому искусству Бенуа писал: «У Моллера, судя по его портретам и по живописи его „Поцелуй“, вероятно, был настоящий талант». Впрочем, Бенуа добавлял, что «талант этот весь ушел на вздорные брюлловские жанры»⁶⁷.

Существенно важно, что изучение Кауфмана не выявило источника увлеченности Боткина творчеством Моллера, хотя и интерес, и соответственно похвалы критика явно носят принципиальный характер. Так, обозреватель писал: «Все, что чувство любви имеет в себе сладостного, блаженствующего, страстного, тающего, — все это <...> дышит из „Поцелуй“ <...> Молодой кудреватый итальянец впервые целует любимую им девушку <...> Да, вы чувствуете, что это первый поцелуй <...> И какую страстную целомудренностью, каким благородством проникнута эта сцена любви! При всем лиризме — сколько глубокомысленного сочинения <...> Эта глубокомысленность сочинения особенно видна в лице девушки, в котором <...> внутренняя склонность с гневом и стыдливостью <...> так чудно слиты <...> что зритель готов потупить глаза, чтоб нескромным своим вниманием не увеличивать этой девственной стыдливости»⁶⁸.

20 октября 1853 г. Эжен Делакруа напишет в дневнике, что «успех искусства <...> в том, чтобы усилить, если это возможно, и продолжить ощущение, применяя все средства»⁶⁹. Боткина — это совершенно очевидно — восхитило в «Поцелуе» как раз «продолжение» средствами жанровой живописи ощущения или, если быть более точным, создание художником у зрителя поэтического настроения близости, нежности, которое любой человек

⁶⁶ Там же. — С. 65.

⁶⁷ Бенуа А. Н. Указ. соч. — С. 134; курсив А. Н. Бенуа.

⁶⁸ Боткин В. П. Выставка Императорской Санкт-Петербургской академии художеств в 1842 году... С. 39.

⁶⁹ Делакруа Эжен. Из дневника // Мастера искусства об искусстве: в 7 т. — М.: Искусство, 1970. — Т. 4. — С. 158.

стремится как можно дольше удерживать в сознании в процессе эстетического восприятия. Вот откуда боткинское «зритель готов потупить глаза».

Со всем тем критик делает вывод, что в картине Моллера «разлито столько внутреннего, жизненного огня, столько общечеловеческого, которое понятно каждому, что картины его вполне соответствуют значению искусства и дают художнику место среди великих мастеров»⁷⁰.

Тут можно было бы поставить точку, ограничившись признанием эстетизма и тонкого психологизма критического анализа в «Выставке... в 1842 году», а также, вспомнив о корреляции оценок живописи Моллера у Боткина и Бенуа. Только это будет упрощением, так как метод критика лишь при поверхностном рассмотрении выглядит соотносительным исключительно с теорией «искусства для искусства», последовательным сторонником которой признается Боткин.

Показателен подход обозревателя к оценке колористических решений Моллера. Боткин, например, пишет, что колорит в «Поцелуе» «горит, блещет и лирически волнуется», и «никакая гравюра не в силах передать того страстного блеска красок <...> пламенного веяния юга, которым облита вся картина. А вот «понятие о „Колечке“», по словам критика, «может еще сколько-нибудь дать хорошо снятая гравюра»⁷¹.

Иными словами, теплый золотисто-розоватый колорит «Поцелуя» представляется критику исключительным достижением. В «Колечке» же, как подчеркнуто в обозрении, «главное в выражении», и, тем не менее, по мнению автора «Выставки... в 1842 году», оно занимает между картинами Моллера «первое место»⁷².

Сюжет «Колечка» Боткин находит «простым» и «глубоким»: «Девушка, обручившаяся кольцом, вечером, раздеваясь, села, и смотря на кольцо это, впала в раздумье <...> Она знает, что это

⁷⁰ Боткин В. П. Выставка Императорской Санкт-Петербургской академии художеств в 1842 году... С. 39.

⁷¹ Там же.

⁷² Там же. — С. 40.

маленькое колечко — звено тяжелой цепи долга, какую окует ее общество <...> в каждой черте видно, что художник глубоко чувствовал свое создание — и не от того ли картина проникнута тайною, горячею жизнью, так, что мгновенно сродняется с душою зрителя <...> В том-то и заключается задача живописи, что она должна выбирать для себя такие явления истории и жизни, которые в представлении своем не требовали бы другого, постороннего объяснения, но которых самое представление было вместе и их объяснением»⁷³.

Если вспомнить боткинский разбор «Медного змия» Бруни, то приведенное критическое суждение приобретает особый смысл. В нем рельефно оттеняется сформулированная критиком в анализе сюжета «Колечка» программа, ориентирующая художников на создание «живых», «увлекательных» образов, неотделимых «от общечеловеческой почвы», а не таких, которые понятны «лишь в исключительном кружке художников и знатоков»⁷⁴. Ориентирная программа, в свою очередь, поясняет логику критика, полагающего, что творения мастеров живописи, отмеченные перечисленными выше достоинствами, способны заменить малопонятные произведения религиозного искусства в деле общественного воспитания новой публики, среднего класса, городского мещанства.

Определившиеся в анализе работ Моллера приоритеты автора обозрения академической выставки 1842 г. позволяют сделать вывод о том, что в начале 1840-х гг. Боткин-художественный критик считал основополагающим наличие в произведении изобразительного искусства потенциала воздействия на эмоции людей в воспитательных целях (формирование чувства долга и т. п.). Боткин находил, что образы, созданные художниками на основе близких и понятных современнику моментов действительности, могут производить более сильное впечатление на публику, нежели аллегоричные и исполненные символики сюжеты религиозного искусства.

В обозрении нашло выражение неприятие Боткиным романтической аффектации. Свойствами притягательности обладали

⁷³ Там же. — С. 38; курсив В. П. Боткина.

⁷⁴ Там же. — С. 39.

для критика прежде всего гармония и смысловая цельность произведения, способные обратить зрителя к поиску эстетического идеала в настоящем, в мире современности. Отрицание Боткиным значения исканий членов кружков (назарейцы) и представителей «ученой», академической живописи (Бруни) скрывает настороженное отношение критика к эксперименту, революционизирующему художественный процесс.

Отмеченные особенности идейно-эстетической позиции Боткина говорят о неоправданности рассмотрения его художественной критики периода 1840-х гг. в тесной связи с тенденциями, выразителем которых в эстетической мысли был Белинский. С большим основанием можно допустить близость концепций Боткина идейно-эстетическому комплексу европейского бидермейера, стиля, утверждавшего в художественной жизни идеалы среднего класса.

Это, в свою очередь, укрепляет во мнении, что идейная эволюция Боткина — закономерный процесс, одним из звеньев которого явилось обозрение академической выставки 1842 г. Вполне естественно, что следующая, хронологически более поздняя значительная художественно-критическая работа Боткина — опубликованное в № 11 «Современника» за 1855 г. обозрение «Выставка в Императорской академии художеств. Октябрь 1855 года» — продолжила линии, намеченные в начале 1840-х гг.

Обозрение очередной выставки в Санкт-Петербургской академии художеств — второе из вышедших из-под пера Боткина — было написано непосредственно после окончания известного периода реакции, «мрачного семилетия» (1848–1855 гг.) и несет на себе ощутимую печать времени. Автором оставлено в прошлом желание ограждать от критики французскую школу: сказались и отмеченное выше неприязненное отношение Боткина к революционности вообще, и возникшие у многих либеральных западников опасения, связанные с отгремевшей в 1848 г. революцией во Франции. Поэтому обозреватель «Современника», безусловно, верен себе, когда, обращаясь к проблемам развития национального искусства, пишет, что «утешительная сторона <...> русской школы состоит

в отсутствии всякой театральности и той романтической идеальности, которою, например, так заражена новейшая французская живопись»⁷⁵.

Не приобретает к середине 1850-х гг. принципиально иного смысла и борьба представителя «эстетической критики» с романтизмом. Вместе с тем на фоне масштабного общественного возбуждения, отметившего начальный период правления администрации Александра II, нелегко заметить почти неразличимые изменения оценок Боткина. И все-таки они есть. Критик, к примеру, в общем и целом пересматривает негативное отношение к творчеству Айвазовского, который, по выражению автора обозрения 1855 г., «владеет <...> тайной уловлять зыблющиеся, летучие формы неба и моря»⁷⁶. Нельзя, однако, сказать, что при этом был окончательно отринут негативизм во взгляде Боткина на некоторые особенности творческого почерка Айвазовского на то, в частности, что впоследствии историки искусства будут связывать с лежавшей на многих созданиях художника печатью «механистичности исполнения с применением трафаретов романтической живописи»⁷⁷. Скажем, многократно, начиная с 1850-х гг., возникавший в живописи пейзажиста мотив движения обоза чумаков по закатной украинской степи побуждает критика высказывать напоминающие об оценках более чем десятилетней давности замечания об отсутствии «общей гармонии тонов» и аффектированности колористического решения⁷⁸.

Однако много интереснее проследить, где истоки позитивности общей характеристики искусства мариниста, данной Боткиным в обозрении 1855 г. Современный исследователь Айвазовского выделяет в творчестве художника 1840–1860-х гг. два пока-

⁷⁵ Боткин В. Выставка в Императорской академии художеств. Октябрь 1855 года // Современник. — 1855. — № 11. — Отд. 2. — С. 74.

⁷⁶ Там же. — С. 75.

⁷⁷ Коваленская Т. М. Путеводитель: русское искусство второй половины XIX века / Государственная Третьяковская галерея. — Л.: Художник РСФСР, 1980. — С. 124–125.

⁷⁸ Боткин В. Выставка в Императорской академии художеств. Октябрь 1855 года... С. 76.

зательных во многих отношениях цикла. Прежде всего это серия «бурь», сложившаяся после того, как была написана показанная в 1850 г. сначала в Петербурге, а потом и в Москве картина «Девятый вал» [1850. Санкт-Петербург. Государственный Русский музей], ставшая «самой знаменитой из его марин»⁷⁹. Произведения, в которых в качестве сюжетной основы выступает буйство грозной стихии, в пейзаже Айвазовского середины XIX в. «чередуются с изображением спокойного элегического моря», причем одной из составляющих второй серии стали «утра»⁸⁰.

Указанная тенденция замечена Боткиным, писавшим: «Что касается до двух больших картин г. Айвазовского — „Буря 2-го ноября 1854 г.“ [Местонахождение не известно] и „Буря под Евпаторию“ [Местонахождение не известно. Возможно, более поздний вариант этой картины — «Буря под Евпаторией». 1861. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник. Петергоф], так как эти явления природы суть явления исключительные, то мы не беремся судить, до какой степени художник уловил их истину. В них очень много драматизма, и, без всякого сомнения, художник внес в них обычное свое мастерство, — но, признаемся, что они произвели на нас гораздо меньше впечатления, чем <...> его же „Туманное летнее утро“ [Утро на берегу залива (?). 1853. Феодосия. Феодосийская картинная галерея им. И. К. Айвазовского], к которому так идут эти два стиха Фета: „Утро, как сон новобрачной / Полно и стыда, и огня“»⁸¹.

Поскольку, формулируя главную мысль обозрения, Боткин говорит о таких преимуществах «русской школы», как «отсутствие театральности и романтической идеальности», указание на умиротворяющую элегичность отдельных пейзажей Айвазовского 1850-х гг. воспринимается как довод в обосновании тезиса. Это соображение может, на первый взгляд, показаться странными и даже парадоксальным, и, тем не менее, оно верно отражает сущность теории «эстетической критики», которая стано-

⁷⁹ Чурак Г. [Текст] // Иван Айвазовский [Альбом]. — М. : Белый город, 2001. — С. 39.

⁸⁰ Там же. — С. 39.

⁸¹ Боткин В. Выставка в Императорской академии художеств. Октябрь 1855 года... С. 76.

вилась средством «остановить вторжение общественной жизни в искусство»⁸², воспринимавшееся защитниками его «чистоты» как «радостная отдушина в невеселом мире»⁸³. Что же касается элегичности, медитативности понравившихся обозревателю марин Айвазовского, то эти их особенности объединяют воплощенную в пейзажах художественную идею с той, что, по мысли Боткина, определяла характер воздействия моллеровского «Колечка» на «средний класс».

В непосредственной связи с эстетическим идеалом Боткина 1840–1850-х гг. находится и понимание критиком процесса становления русской школы изобразительного искусства. Так, положительная оценка выставки 1855 г. связывается обозревателем «Современника» с ролью академии, которая, как полагает Боткин, значительна, так как, хотя «талант от бога», национальный центр художественного образования призван «хранить чистоту вкуса, чистоту классических преданий, хранить святыню правды и естественности в искусстве»⁸⁴. В этом Боткину видится «заслуга нашей Академии и благотворность ее влияния на русскую школу живописи»⁸⁵. Автор обозрения считает также, что «искусство есть результат долгой и многосторонней жизни государства. Это лучший цвет его, в котором, как в зеркале, отражается весь дух его народа; но цвет этот распускается только на почве много и глубоко разработанной»⁸⁶.

Надо заметить, критика Боткина 1840–1850-х гг. не нацелена на то, чтобы фиксировать принципиальные различия в направлениях и стилях изобразительного искусства России середины XIX в. В этом выразилась определенного рода проницательность обозревателя «Отечественных записок» и «Современника» в оценке развития художественного процесса, изучая который исторически, современный искусствовед приходит к выводу,

⁸² Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX в. (1848–1861). — Л. : Искусство, 1982. — С. 80.

⁸³ Там же. — С. 81.

⁸⁴ Боткин В. Выставка в Императорской академии художеств. Октябрь 1855 года... С. 73.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Там же. — С. 73–74.

что возникавшие в середине XIX в. «противоречия между классицизмом и романтизмом не были антагонистическими»⁸⁷. Поэтому важно, что Боткин-критик стремится обнаружить признаки эволюции русской школы в целом. Такой направленностью анализа объясняется и положительная оценка, которую он дает академии, сохраняющей «классические предания». Четко сформулирована в обозрении «Современника» мысль о значении античных образцов для становления художественной школы в России: «Без сомнения, — пишет Боткин, — все искусства воспитались на античных идеалах, но не формальным и механическим перенесением их на национальную почву; напротив, каждая национальность перерабатывала эти идеалы по-своему, сообразно со свойствами своего народного духа и характера. Призвание Академий состоит в том, чтобы постоянно указывать высшие образцы красоты; а как потом эта вечная красота принимает свои национальные условия, это уже не дело Академий, а самого общественного развития»⁸⁸.

Ориентация русского искусства на античные идеалы красоты, на утверждение моральных норм, принятых в среде городских сословий, русским мещанством и купечеством, с точки зрения Боткина, должно помочь приобщению горожан к высшим эстетическим ценностям и, что важнее, способствовать выражению идеалов национального единства. Однако эти намерения не освобождают критику либерала от внутренних противоречий. Боткин, к примеру, далек от признания определяющей роли сознательного начала в деле формирования национальной художественной школы.

Прозорливо отмечая свойства пейзажа настроения в произведениях Воробьева и Айвазовского и черты психологического реализма в портретах Тыранова, обозреватель, кажется, не учитывает того, что и художники, и критики (и сам он вместе с ними) ведут поиск национальных форм искусства. Программа Боткина

⁸⁷ Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. — М.: Искусство, 1990. — С. 13.

⁸⁸ Боткин В. Выставка в Императорской академии художеств. Октябрь 1855 года... С. 74.

на, ограниченная рамками представлений, выработанных сторонниками «чистого искусства» в известных спорах о художественности, отдает инициативу определения того, как «вечная красота принимает свои национальные условия», остающемуся где-то чуть ли не за пределами человеческого понимания «общественному развитию». Отсутствие ясности в данном вопросе говорит о недостаточном развитии научной базы русской критики 1840–1850-х гг., выступавшей за сложение национальной школы живописи.

1.2. Александр Дружинин о проблеме типа в национальном искусстве

Отсутствие исторических исследований художественной критики может в некоторых случаях препятствовать воссозданию картины развития национального изобразительного искусства. Это происходит по той причине, что искусствоведы, обращаясь к статьям и рецензиям критиков как к источнику, зачастую не располагают необходимыми данными о его особенностях и свойствах. Так, например, Д. В. Сарабьянов в монографии «П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века» стремится обнаружить линии связей, объединявших идейные искания Федотова и Гоголя.

Говоря о понимании писателем просветительской функции театра, историк искусства обращается к гоголевским текстам, в частности, к «Театральному разъезду» и XIV главе книги «Выбранные места из переписки с друзьями» «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности». Положение о наличии во взглядах Федотова параллелей к мысли Гоголя, писавшего, что театр — это «такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра»⁸⁹ Сарабьянов обосновывает, ссылаясь на очерк *Александра Васильевича Дружинина (1824–1864)* «Воспоминание о русском художнике Павле Ан-

⁸⁹ Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Выбранные места из переписки с друзьями: духовная проза. — М.: Патриот, 1993. — С. 77.

дреиче Федотове», впервые опубликованный в № 3 «Современника» за 1853 г.

Искусствовед пишет: «Друзья звали Федотова к высокому искусству, говоря о его способности творить красоту. Федотов же настаивал на назидательной идее, не разделяя прекрасное и поучительное»⁹⁰. В рассказе Дружинина о дискуссии, развернутой товарищами Федотова после посещения академической выставки 1848 г., где под названием «Поправка обстоятельств» впервые экспонировалась картина «Сватовство майора» [1848. Государственная Третьяковская галерея. Москва.], Сарабьянов видит свидетельство осведомленного мемуариста, который долгие годы был близок к художнику.

При этом историк искусства не учитывает, что в 40–50-е гг. XIX в. (в период, когда Дружинин приобретает известность как сотрудник лучших столичных журналов) мемуаристика в России, по точному замечанию авторитетного источниковеда, сближается с печатью и обретает «ярко выраженные публицистические функции, втягивается в живую современность, в идейно-политическое и литературное движение»⁹¹. Здесь надо искать причину того, что авторское коммуникативное намерение начинает играть в мемуарах не меньшую, а во многих случаях даже большую роль, нежели в произведениях, относящихся к другим родам литературной деятельности.

Последнее прямо относится к мемуаристике автора «Воспоминания о русском художнике Павле Андреиче Федотове». Выступив в конце 1840-х гг. на страницах «Современника» с циклом литературных фельетонов «Письма иногороднего подписчика», Дружинин, по мнению его раннего биографа С. А. Венгерова, «занял вакантное со смерти Белинского место „первого критика“»⁹². Вполне естественно, что обращение к поучитель-

⁹⁰ Сарабьянов Д. В. П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. — М.: Искусство, 1973. — С. 188.

⁹¹ Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в. — М.: Наука, 1991. — С. 221.

⁹² Венгеров С. А. Дружинин // Собр. соч. — 1-е изд. — 1–3, 5 т. — СПб.: Прометей, 1911. — Т. 5. — С. 5.

ному, и потому пристрастному, анализу наследия известного художника предполагала и избранная им при создании «Воспоминания» жанровая форма посвященного мастеру искусства мемуарного очерка, который, по замечанию литературоведа, как правило, «выходит за рамки „личностных впечатлений“ автора, наделяется функцией критического исследования»⁹³.

Надо заметить, специальных работ, посвященных изучению позиции Дружинина-художественного критика, нет. А эта позиция получает выражение не только в «Воспоминаниях о русском художнике Павле Андреиче Федотове», в плане формы тяготеющем еще и к жанру биографии, освоенному европейской критикой уже во времена Джорджо Вазари. Его главный труд — «Жизнеописание наиболее знаменитых итальянских живописцев, ваятелей и зодчих», кстати сказать, Дружинину был известен, свидетельства чему находим в еще одной публикации писателя, в которой он обращается к актуальным проблемам национального изобразительного искусства.

Речь о рецензии «Живопись и живописцы главнейших европейских школ. Настольная книга для любителей изящных искусств. А. Андреева», опубликованной без подписи в № 11 петербургского журнала «Библиотека для чтения» за 1856 г.⁹⁴ Несмотря на то что рецензия не включена в изданное под редакцией Н. В. Гербеля посмертное Собрание сочинений А. В. Дружинина (СПб., 1865–1867. В 8 т.), значение этой работы не стоит недооценивать. Во многом потому, что она появилась на страницах «Библиотеки для чтения» в ноябре 1856 г., когда Дружинина официально утверждают редактором крупного столичного жур-

⁹³ Баранов В. С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр). — Л.: Наука, 1985. — С. 275.

⁹⁴ Авторство Дружинина в отношении этой публикации (Б. а. [Дружинин А. В.] Живопись и живописцы главнейших европейских школ. Настольная книга для любителей изящных искусств. А. Андреева // Библиотека для чтения. — 1856. — № 11. — Отд. 6. — С. 1–6. — Рец. на кн.: Живопись и живописцы главнейших европейских школ. Настольная книга для любителей изящных искусств / А. Н. Андреев. — СПб.: М. О. Вольф, 1857. — 579 [3] с.) никогда не вызывало сомнений, см., об этом, напр.: Венгеров С. А. Дружинин. Библиография // Собр. соч.: 1–3, 5 т. — СПб.: Прометей, 1911. — Т. 5. — С. 222.

нала. Шеф «Библиотеки» в этот период «становится <...> лидером сторонников теории „чистого искусства“»⁹⁵ и публикует на страницах своего издания главным образом программные материалы (достаточно вспомнить печатавшуюся в № 11–12 «Библиотеки» за 1856 г. статью «Критика Гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения»).

Неправильно будет считать, что Дружинин расценивал рецензию как ординарный материал, поскольку она была напечатана до выхода в 1857 г. в свет содержательной книги *Александра Николаевича Андреева (1830/1824–1891)*, впоследствии награжденного за свой труд дипломом и избранного почетным членом Академии художеств⁹⁶. Критик, вероятно, ознакомился с сочинением Андреева в гранках и счел необходимым предvarить его выход из печати благожелательным отзывом.

В разборе книги редактор «Библиотеки для чтения» главным образом ставит вопросы, связанные с эволюцией русского искусства. Собственно и составление Александром Андреевым справочника, содержащего сведения о художниках ведущих европейских стран, рассматривается рецензентом как событие, способное положительно влиять на процесс сложения национальной художественной школы в России.

Автор рецензии пишет, что «для большей части молодых людей, теперь трудящихся на пользу искусства русского, творения Винкельмана (Иоганн Иоахим /1717–1768/ — немецкий историк искусства и археолог), Мишельса (Мишель Кретъен де /1737–1817/ — швейцарский гравёр, историк искусства), Блана (Огюст-Александр-Шарль /1813–1882/ — французский историк искусства), Вазари (Джорджо /1511–1574/ — итальянский живописец, архитектор и биограф), Тёрнера (Джозеф Мэллорд Уильям /1775–1851/ — английский живописец и гравёр; Дружинин, по всей видимости, упоминает его в рецензии как создателя извест-

⁹⁵ *Егоров Б. Ф.* Дружинин Александр Васильевич // *Русские писатели. 1800–1917: биограф. словарь.* — 1–5 т. Т. 2: Г — К. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. — С. 189.

⁹⁶ См.: *Алхазова М. Г., Данилова Л. С.* Андреев Александр Николаевич // *Русские писатели. 1800–1917: биограф. словарь.* 1–5 т. Т. 1: А — Г. — М.: Советская энциклопедия, 1989. — С. 64.

ной «Книги штудий»), есть недоступный клад, о котором только можно мечтать»⁹⁷. Недоступность изданных в Европе собраний гравюр и сочинений, которые должны использоваться в целях совершенствования образования молодых художников объясняется в рецензии тем, что они «объемисты <...> стоят дорого <...> писаны на чужом языке»⁹⁸.

Рецензент «Библиотеки» замечает, что в ходе обсуждений перспектив развития изобразительного искусства в России «о необходимости словаря живописи, настольной книги для художников говорилось весьма много, но дело кончалось одними разговорами»⁹⁹. Оценивая начинание восполняющего пробел Андреева, Дружинин пишет, что автор книги один, «без пособий и указаний» сумел реализовать масштабную программу, над которой следовало бы трудиться целому «комитету», «знатокам и дилетантам, профессорам и знаменитым художникам, трудиться усидчиво и добросовестно, проверяя друг друга, поддерживая мнения, в ней высказанные, авторитетом своих имен и своих заслуг отечественному искусству»¹⁰⁰.

Тем самым руководимая Дружининым «Библиотека для чтения» затрагивала вопрос об отсутствии дееспособной отечественной искусствоведческой науки. Не оставляет редактор «Библиотеки» вниманием и критику. По выражению Дружинина, в России «художественная критика в младенчестве»¹⁰¹. Ее аналитические возможности ограничены, прямым следствием чего становится бессодержательная комплиментарность критических суждений. Характеризуя положение дел в критике, Дружинин особо подчеркивает, что и «сами почтенные деятели родного русского искусства нашего еще не привыкли к суду ценителей художества»¹⁰².

⁹⁷ *Б. а. [Дружинин А. В.] Живопись и живописцы главнейших европейских школ. Настольная книга для любителей изящных искусств. А. Андреева // Библиотека для чтения.* — 1856. — № 11. — Отд. 6. — С. 2.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ Там же. — С. 5.

¹⁰² Там же. — С. 6.

Существенно, что, начиная с цитированных выражений, в тексте Дружинина становится ощутимым наличие интертекстуального знака. Высказывание рецензента «Библиотеки для чтения» вступает в семантическое взаимодействие с заключительными словами написанной в 1814 г. «Прогулки в Академию художеств». Ее автор К. Н. Батюшков придал первому в русской критике обозрению художественной выставки стилистические признаки послания. В этой связи понятен языковой облик последней фразы «Прогулки...»: «Признаюсь тебе, любезный друг, я боюсь оскорбить наших художников, которые нередко до того простирают ревность к своей славе, что малейшую критику, самую умеренную, самую осторожную, почитают личным оскорблением»¹⁰³.

В рецензии «Библиотеки» интертекст выступает как неявное средство выражения оценки положения дел в критике, которое, по мнению автора отзыва о книге Андреева, существенным образом не изменилось с момента выхода из печати обозрения Батюшкова. О видах на будущее Дружинин рассуждает, проводя сравнение художественного и литературного процессов, он пишет: «...у нас большая разница между литературой и живописью. Художник N и художник NN всегда готовы оскорбиться замечанием о своих трудах, замечанием, подобное которому всякий литератор примет с приличием и признательностью». И далее: «...попробуйте, например, напечатать, что Брюллов, при своих огромных дарованиях, имел несколько вредных понятий об искусстве <...> на вас станут глядеть как на вандала и Эрострата, — а между тем без подобных вандализмов не будет у нас никакой артистической оценки художникам»¹⁰⁴.

Говоря так, Дружинин как будто слышит «грозные» инвективы Владимира Стасова и Александра Дьякова, которые вскоре будут экспрессивно окрашивать художественно-критический дис-

курс. Способность судить о будущем развитии критики, и даже в какой-то мере предвозвещать его, рецензент получает в процессе вдумчивого анализа, показывающего, что глубина осмысления творчества русских мастеров пластических искусств — недостаточна, не соответствует возрастающим при формировании национальной художественной школы требованиям.

Вопрос о том, сложилась ли такая школа в России к середине XIX в., Дружининым решается положительно. Разделяли его точку зрения в тот период немногие. Скажем, автор обозрения академической выставки 1857 г., опубликованного в «Современнике» спустя полгода после выхода в свет дружининской рецензии, писал: «Русской школы еще не существует»¹⁰⁵. Что же касается отзыва «Библиотеки» о работе Андреева, то он — свидетельство того, что у редактора журнала относительно существования в России художественной школы сомнений не было.

О связанных с этой проблемой положениях рецензируемого сочинения Дружинин высказывался следующим образом: «...глава о русской живописи делает честь составителю „Настольной книги“», особенно если мы примем в соображение, что труд этот далеко не может быть так полон и обработан, как обозрение истории прочих европейских школ, над разработкою которой писатели начали трудиться прежде, чем русский человек сознал в себе способность владеть красками и кистью»¹⁰⁶.

Симптоматично, что Дружинин, оценивая «лестные приговоры г. Андреева», выносимые русским живописцам, делает акцент на уточнениях суждений автора книги о творчестве Федотова. В рецензии указывается, в частности, на ошибку Андреева, приписавшего художнику «четыре баталических картины», якобы написанные мастером в период, когда «он брал уроки у профессора Зауервейда»¹⁰⁷.

¹⁰³ Фалотов Иван [К. Н. Батюшков] Прогулка в Академию художеств. Письмо старого Московского жителя к приятелю, в деревню N // Сын отечества. — 1814. — Ч. 18. — № 51. — С. 215.

¹⁰⁴ Б. а. [Дружинин А. В.] Живопись и живописцы главнейших европейских школ... С. 5–6.

¹⁰⁵ А. М. [Майков А. Н.?] Выставка Императорской академии художеств, 1857 года // Современник. — 1857. — № 5. — Отд. 2. — С. 77.

¹⁰⁶ Б. а. [Дружинин А. В.] Живопись и живописцы главнейших европейских школ... С. 5.

¹⁰⁷ Там же. — С. 6.

Внимание, с каким рецензент «Библиотеки» относится к вопросу описания и изучения наследия создателя «Сватовства майора» и «Вдовушки», говорит о том, что Дружинин ясно понимал, сколь значительна роль Федотова в становлении национальной школы живописи. Конечно, значительно полнее, чем в рецензии, отношение Дружинина-критика к искусству мастера, основавшего традицию, которую будут развивать реалисты второй половины XIX в., выражено в написанном ранее «Воспоминании о русском художнике Павле Андреиче Федотове».

Предварительные замечания, автора «Воспоминания...», казалось бы, определяют подход к материалу как чисто субъективный: «Мы не гонимся ни за полнотой очерка, ни за хронологическим порядком, ни за правильностью изложения: нам хочется только изобразить личность нашего талантливого друга так, как мы собственно ее понимали»¹⁰⁸. В то же время характер присутствующих в очерке сопоставлений указывает на то, что за словом, фигурой речи всегда стоит принципиальная позиция критика.

Дружинин приводит данные об оценке искусства Федотова близко к нему стоявшими современниками, которые признавали, что «будущие труды нашего соотечественника, может быть, превзойдут труды сэра Давида Вильки и самого Гогарта»¹⁰⁹. В том, что достижения Федотова соотнесены с результатами творческой деятельности английских жанристов вроде бы нет ничего выходящего за рамки общеизвестных представлений о расхожих мнениях российских любителей искусства периода середины XIX в. (для них Уильям Хогарт традиционно выступал в «роли своего рода критерия оценки жанровой живописи»¹¹⁰). Но у Дружинина апелляция к опыту западных мастеров — не дань традиции, а знак внутренней убежденности в том, что русскому искусству следует в своем развитии ориентироваться на западно-европейские школы, преимущественно фламандскую, голландскую и английскую.

¹⁰⁸ Дружинин А. Воспоминание о русском художнике Павле Андреиче Федотове // Современник. 1853. — № 3. — Отд. 2. — С. 57.

¹⁰⁹ Там же. — С. 56.

¹¹⁰ Герман М. Ю. Уильям Хогарт и его время. — Л.: Искусство, 1977. — С. 206.

Есть в очерке высказывания критика, объясняющие его особый интерес к художественным школам, сложившимся в Нидерландах: «Русским начинающим художникам полезно изучать, как их старшие собратия, жившие, подобно нам, посреди природы угрюмой и неприветливой, силой своего гения осмыслили эту природу, передали ее чудеса в тысяче поэтических образов, сжились с ней и прославили ее по всему образованному свету»¹¹¹. По замечаниям о творчестве Генри Фюсли и Джона Мартина, сделанным в рецензии на книгу Андреева, можно судить и об основательности знакомства Дружинина с историей английской школы, которая также рассматривается в качестве образца¹¹².

В намечаемых таким образом ориентирах развития школы русской чувствуются как общий дух «западничества» 1840–1850-х гг., так и индивидуальные особенности взгляда Дружинина-пропагандиста достижений европейского искусства. Это находит выражение в оценках произведений Федотова, в которых, как пишет автор «Воспоминания...», «грация шла рядом с энергией, сатира со страстью, сила концепции с истинно фламандским вниманием к подробностям»¹¹³. В манере критически отражающего жизнь мастера Дружинин выделяет «глубокое отвращение к рисовке предметов *из головы*, то есть без натуры перед глазами»¹¹⁴.

В «Воспоминании...» говорится также о фактах, позволяющих выявлять такие «принципиальные стороны большинства композиций Федотова», как «сценичность построения»¹¹⁵. Автор очерка рассказывает о том, как художник, уточняя оставшийся неосуществленным замысел картины «Посещение Николаем I Патриотического института» (1850–1852), в поисках пространствен-

¹¹¹ Б. а. [Дружинин А. В.] Живопись и живописцы главнейших европейских школ... С. 4.

¹¹² Там же. — С. 5.

¹¹³ Дружинин А. Воспоминание о русском художнике Павле Андреиче Федотове... С. 56.

¹¹⁴ Там же. — С. 89; курсив А. В. Дружинина.

¹¹⁵ См.: Машковцев Н. Г. Павел Андреевич Федотов // Из истории русской художественной культуры исследования, очерки, статьи. — М.: Советский художник, 1982. — С. 133.

ных решений строил «с помощью картона, палочек и гласированной бумаги»¹¹⁶ макет, создавая, подобно Пуссену, своеобразную объемную модель: «размеривал по масштабу, клеил, раскрашивал и резал, а наконец, плодом его усилий вышла большая белая коробка с прорезанными окнами; внутри коробки, открытой сбоку, помещались белые колонны и ряды кроватей»¹¹⁷.

В критическом тексте доказывается закономерность эволюции Федотова-жанриста: «Павел Андреич, — пишет Дружинин, — постоянно понимал военную живопись по-своему и так называемых *батальных* картин с большими массами пехоты и конницы, с дымом и правильными движениями колонн рисовать никогда не готовился. Область его была не там, не посреди величественных и разрушительных картин боя массами: его в тысячу раз более привлекало изображение эпизодов малой войны, биваков, перевязочных пунктов, казарменных уголков, — одним словом, сцен немногосложных и отличающихся от живописи домашних сцен только тем, что фигуры одеты по-военному и имеют при себе оружие»¹¹⁸.

Тяготению художника к бытовым сюжетам, по представлению критика-биографа, способствовали и такие, отмеченные им качества, как: «великая терпимость Федотова, а еще более *его жадность к людям*, его вечная охота иметь перед собой новые предметы для наблюдений»¹¹⁹. В движении к осуществлению намерения «изобразить личность нашего талантливого друга так, как мы собственно ее понимали»¹²⁰ автор текста исполнен желаний обнаружить истоки правдивого таланта бытописателя.

Критиком подробно описывается известный эскиз Федотова «Приход дворцового гренадера в свою бывшую роту Финляндского полка» [1843–1846. Государственная Третьяковская галерея. Москва]. По замечанию Дружинина, он «прост и прав-

¹¹⁶ Дружинин А. Воспоминание о русском художнике Павле Андреиче Федотове... С. 91.

¹¹⁷ Там же. — С. 91.

¹¹⁸ Там же. — С. 68–69; курсив А. В. Дружинина.

¹¹⁹ Там же. — С. 62; курсив А. В. Дружинина.

¹²⁰ Там же. — С. 57.

див» и «в нем вы видите десяток военных типов без всяких украшений»¹²¹. Подытожено описание фразой о том, что живая картина типов «только и может быть изображена живописцем, знающим нравы солдата до тонкости»¹²².

Психологическая глубина создаваемых Федотовым образов-типов возникает, по Дружинину, во многом как следствие острого интереса к людям, интереса, ускорившего поиск типажей, облик которых мог выразить многосложность замысла художника. Автор очерка вспоминает, например, историю создания «Сватовства майора»: «Нужно было сыскать оригинал купца, застегивающего кафтан, его жены, удерживающей на картине невесту за платье, невесту, прислугу, жениха <...> Разыскание живых типов по широкому Петербургу не могло быть в тягость нашему наблюдателю»¹²³. Вместе с тем Дружинин указывает, что взгляд Федотова на проблему создания образа отличался разносторонностью и не основывался исключительно на наблюдении и исследовании натуры.

Характерен и описанный в «Воспоминании...» эпизод творческой истории «Вдовушки»: «В другой раз, не быв у Федотова с неделю, захожу утром и вижу новую картину — «Мадонну с младенцем»!!! — *Шутка вот какого рода*, — говорил <...> Павел Андреич [„Поговорка, которую он в жарком разговоре употреблял беспрестанно“ — примечание А. В. Дружинина. — С. Б.], смеясь моему изумлению <...> я захотел испробовать свои силы <...> мне нужно добыть себе мягкости, грации, неземной красоты в лицах. «Вдовушка» [Первый вариант. 1851. Ивановский областной художественный музей. Иваново] показала, что этюд Федотова не мог называться напрасным»¹²⁴.

Биографический материал дает автору критического текста возможность объяснить, как зарождалось в душе художника стремление изображать русских людей всех сословий. Приводится, например, рассказ Федотова о жизни в отцовском доме: «Возьмите <...> мое детство: я всякий день видел десятки наро-

¹²¹ Там же. — С. 66.

¹²² Там же. — С. 66.

¹²³ Там же. — С. 90.

¹²⁴ Там же. — С. 82; курсив А. В. Дружинина.

да самого разнохарактерного, живописного и сверх всего этого сближенного со мною. Наша многочисленная родня, как вы можете догадываться, состояла из людей простых, неуглаженных светскою жизнью; наша прислуга составляла часть семейства, болтала передо мной и являлась нараспашку <...> Представители разных сословий встречались на каждом шагу — и у тетушек, и у кумы отца, и у приходского священника, и около сенника, и на соседних дворах. Все, что вы видите на моих картинках (кроме офицеров, гвардейских солдат и нарядных дам), было видно и даже отчасти *обсуждено* во время моего детства»¹²⁵.

К изложению детских воспоминаний Федотова очеркиста побуждает не только желание обрисовать факты, объясняющие особенности мироощущения художника. В научной литературе уже высказывалась мысль о том, что Дружинин в очерке «подчеркивал те черты Федотова, которые ценил выше всего»¹²⁶. Продуманно, целенаправленно вводится автором в структуру текста и описание деталей биографии заглавного персонажа «Воспоминания...». Показательное сочетание подробностей несет на себе функцию обоснования критической концепции Дружинина, среди положений которой важное место занимала идея о том, что творческий человек всегда выступает как «примиритель, успокоитель враждующих классов»¹²⁷.

Публикации Дружинина проникались при этом пафосом беспристрастности и национального согласия¹²⁸, что сообщало им притягательность и проникновенность интонации. И. С. Тургенев в письме И. И. Панаеву от 6 марта 1853 г. писал: «Очень хорошо и тепло написана статья Дружинина о Федотове»¹²⁹. С другой сто-

¹²⁵ Дружинин А. Воспоминание о русском художнике Павле Андреече Федотове... С. 58; курсив А. В. Дружинина.

¹²⁶ Бройде Анамартин Михал. А. В. Дружинин. Жизнь и творчество. — Copenhagen: Rosenkilde & Bagger, 1986. — С. 32.

¹²⁷ См.: Чуковский К. Толстой и Дружинин в шестидесятых годах // Люди и книги шестидесятых годов. Статьи и материалы. — Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. — С. 14.

¹²⁸ См.: там же. — С. 27–28.

¹²⁹ Тургенев И. С. Письмо к И. И. Панаеву от 6 марта 1853 г. // Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Письма: в 13 т. Т. 2: 1851–1856 / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. — С. 137.

роны, следствием отрыва от живых интересов борющихся социальных слоев становились настойчивые попытки «примирителя и успокоителя враждующих классов» актуализировать проблему моральных регуляторов поведения человека.

Привлекший внимание Сарабьянова рассказ о беседе, состоявшейся после посещения академической выставки 1848 г., — тому пример. С учетом сказанного в достаточной степени ясно, что не столько Федотов, сколько описавший этот эпизод автор очерка «настаивал на назидательной идее». Дружинин в «Воспоминании...» вообще по большей мере руководствуется стремлением передать, что создания Федотова исполнены «драматизма и целительной сатиры, переходящей в поучение нравов»¹³⁰.

Однако при всем том в очерке не находит объяснения природа критицизма мастера, уже в «Свежем кавалере» [Свежий кавалер. Утро чиновника, получившего первый крестик. 1846. Государственная Третьяковская галерея. Москва] углубившего гоголевское понимание проблемы «маленького человека», который в картине Федотова «неожиданно оборачивался разнузданным хамом»¹³¹. В итоге новизна реализма Федотова остается нераскрытой, неподвластной анализу представителя эстетической критики.

¹³⁰ Дружинин А. Воспоминание о русском художнике Павле Андреече Федотове... С. 64.

¹³¹ Федотов: альбом / авт.-сост. Э. Д. Кузнецов. — М.: Изобр. искусство, 1990. — С. 8.

Глава II

На пути к научности критики изобразительного искусства (1840–1850-е гг.)

2.1.. Художественная критика Валериана Майкова и эстетические идеи Г.-Э. Лессинга

Известный критик *Валериан Николаевич Майков (1823–1847)* родился в дворянской семье, членов которой отличали образованность и широта культурных интересов. Дед Валериана Майкова, Аполлон Александрович — поэт и драматург, был в 1810—1821-х гг. управляющим московскими императорскими театрами, а в 1821–1825-х гг. — директором петербургских. Отец, Николай Аполлонович — академик исторической живописи, писал образа, картины для Исаакиевского собора и церкви Святой Троицы в Петербурге; известны также его «Отдыхающая купальщица» [Елагинский дворец. Санкт-Петербург] и женские головки, украшавшие интерьеры Елагинского дворца. Старший брат Валериана — поэт и художественный критик Аполлон Майков, младшие: прозаик, переводчик, издатель журналов Владимир и академик историк литературы Леонид.

Легко понять, что Валериан Майков воспитывался в атмосфере любви к искусству: захватывающие беседы о живописи и литературе велись в доме постоянно. Можно добавить, что в юношеский кружок Майковых входил молодой Владимир Стасов. А одним из домашних учителей, когда подрастали старшие сыновья Николая Аполлоновича, был Иван Гончаров. Выдающийся

писатель отметил тонкий вкус Валериана, когда тот был еще в отроческом возрасте.

В Петербургский университет на юридический факультет Валериан Майков поступил 15-летним юношей, а окончил его со степенью кандидата в 1842 г., девятнадцатилетним. После университета он некоторое время служил в Министерстве государственных имуществ, но очень скоро по состоянию здоровья вышел в отставку.

Духовные интересы Валериана Майкова были необычайно широки. Он занимался литературой, философией, социологией, историей, теорией сельского хозяйства, с увлечением изучал политэкономия. Его литературно-критическая деятельность, в русле которой возникла заинтересованность в рассмотрении явлений изобразительного искусства, началась в 1845 г. С января этого года Майков — сотрудник выходившего под редакцией Ф. К. Дершау журнала «Финский вестник», поддерживавшего реалистическое направление.

Наиболее полно деятельность Майкова-критика развернулась в «Отечественных записках» — Санкт-Петербургском «учено-литературном» журнале, который с 1839 г. издавал и редактировал А. А. Краевский. Когда в апреле 1846 г. издание оставил Белинский, Майков по рекомендации Тургенева занял в журнале Краевского место ведущего критика.

Побуждение к тому, чтобы выступить на страницах «Отечественных записок» в качестве художественного критика возникло у Валериана Майкова в связи с его глубоким интересом к творчеству Гоголя. Определенную роль при этом сыграло и еще одно обстоятельство.

В 1843 г. Майков выезжал на лечение в Европу. Поездка, в продолжение которой он посетил Германию, Италию и Францию, длилась почти 8 месяцев. Историк литературы отмечает, что в ходе поездки у кандидата Санкт-Петербургского университета была возможность наблюдать художественную жизнь Европы, посещать лекции в Сорбонне, знакомиться с трудами немецких философов¹³². Это оказало воздействие на становление мето-

¹³² Сорокин Ю. С. В. Н. Майков и его литературно-критическая деятельность // Майков В. Н. Литературная критика. — Л. : Худож. лит., 1985. — С. 9–10.

да критика и поэтому не может не вызывать исследовательского интереса, в основе которого — желание отметить следы влияния европейской эстетики, а именно идей Г.-Э. Лессинга, на литературную практику Валериана Майкова.

С впечатлениями, полученными в заграничном путешествии, без сомнения, связана посвященная проблемам изобразительного искусства публикация Майкова в № 2 «Отечественных записок» за 1847 г. В этом журнале им была анонимно опубликована рецензия «Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя „Мертвые души“»¹³³.

В рецензии, анализируя иллюстрации Александра Агина к «Мертвым душам» Гоголя, Майков обращается к положениям, сформулированным в знаменитой работе Лессинга «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии». Надо заметить, в конце 1840-х гг. трактат Лессинга еще не был знаком в России широкой публике. Русский перевод «Лаокоона», выполненный Евгением Эдельсоном, выйдет в свет лишь в 1859 г. Майков же познакомившись с трудами Лессинга, выступил в русской критике как интерпретатор идей классика европейской эстетики.

В согласии с мыслью Лессинга о том, что «временная последовательность — область поэта, пространство — область живописца»¹³⁴, Майков проводит в рецензии грань между временными и пространственными искусствами. Он, в частности, пишет: «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»¹³⁵.

¹³³ Б. а. [Майков В. Н.] Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души». Издание Е. Е. Бернардакского и А. Г. Рисовал А. Агин, гравировал на дереве Е. Бернардакский. Санктпетербург. В тип. Э. Праца. 1846. В 8-ю д. л. Выпуски I–XII // Отечественные записки. — 1847. — № 2. — Отд. 6. — С. 71–88; при воспроизведении цитат, имеющихся в работе Валериана Майкова, сохранены некоторые особенности орфографии рецензента, не устранены отдельные неточности.

¹³⁴ Лессинг Г.-Э. Указ. соч. — С. 457.

¹³⁵ Б. а. [Майков В. Н.] Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души»... С. 75.

Образец такой «исключительно поэтической картины» представляет собой, по убеждению Майкова, описание шествия каравана в аравийской степи из стихотворения Лермонтова «Три пальмы»:

«... в дали голубой
Столбом уж крутился песок золотой,
Звонков раздавались нестройные звуки,
Пестрели коврами покрытые выюки,
И шел, колыхаясь, как в море челнок,
Верблюд за верблюдом, взрывая песок.
Мотаясь, висели меж твердых горбов
Узорные полы походных шатров;
Их смуглые ручки порой подымали,
И черные очи оттуда сверкали;
И, стан худощавый к луке наклоня,
Араб горячил вороного коня.
И конь на дыбы подымался порой
И прыгал, как барс, пораженный стрелой,
И белой одежды красивые складки
По плечам фариса вились в беспорядке,
И, с криком и свистом несясь по песку,
Бросал и ловил он копые на скаку.
Вот к пальмам подходит, шумя, караван;
В тени их веселой раскинулся стан,
Кувшины, звуча, налились водою,
И, гордо кивая махровой главою,
Приветствуют пальмы веселых гостей,
И щедро поит их студеный ручей»¹³⁶.

Поэт, размещая сначала объекты в одной временной плоскости с характерным использованием форм глаголов прошедшего времени несовершенного вида¹³⁷, в финальной части фрагмента переходит от описания к динамическому повествованию. Его

¹³⁶ Там же.

¹³⁷ См.: Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // О языке художественной прозы. Избранные труды. — М.: Наука, 1980. — С. 231.

динамизм находит выражение в стремительной смене глагольных форм настоящего времени (*подходит ...Приветствуют ...поют*) и побуждает читателя стихотворения Лермонтова с поражающей ясностью ощущать последовательность смены действий. В этой связи Майков пишет: «Картина живописца, взявшегося за изображение явлений в их исторической последовательности, в свою очередь делается программой для поэта. Мы почти уверены, что „Три пальмы“ написаны Лермонтовым под влиянием какой-нибудь картины Ораса Верне, иными словами, что Орас Верне своею картиной бессознательно напророчил стихотворение Лермонтова»¹³⁸.

Интересно, кстати, что в удаленной от мировых центров искусства России Майков видит в творческом методе Верне особенность, отмеченную внимательным наблюдателем художественной жизни Франции второй трети XIX в. Шарлем Бодлером, который писал: «Эта африканская живопись холоднее, чем ясный день <...> Никакого единства, зато множество любопытных мелких эпизодов, будто на сцене эстрадного ревью <...> Г-н Орас Верне использовал прием; рассматривая его „хронику“, зритель освежает в памяти давние сведения: вот верблюд, вот лани, а вот палатка и т. д.»¹³⁹

Есть и еще примеры интерпретации в рецензии «Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя „Мертвые души“» положений «Лаокоона». Лессинг писал, что «каждая отдельная черта, каждое сочетание нескольких черт, посредством которых поэт придает такую жизненность описываемому предмету, что он представляется нам яснее, чем слова, употребляемые для его описания, такое сочетание и составляет то, что мы называем поэтической картиной, живописью в поэзии, ибо этими чертами поэт больше всего приближает нас к ощущению той иллюзии, к созданию которой по преимуществу способна живопись и которая прежде и легче всего создается при виде картины»¹⁴⁰.

¹³⁸ Б. а. [Майков В. Н.] Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души»... С. 75.

¹³⁹ Бодлер Шарль. Салон 1845 года // Об искусстве. — М., 1986. — С. 21–22.

¹⁴⁰ Лессинг Г.-Э. Указ. соч. — С. 442–443.

Автор рецензии на издание рисунков к «Мертвым душам» развивает эту мысль, когда пишет, что «каждое искусство имеет средства, ему исключительно принадлежащие, и в то же время — пределы, из которых не должно выступать, чтоб не утратить своей силы. Есть, например, задачи, которые могут быть решены только поэзией; есть и такие, в которых поэзия является слабою соперницей живописи, уступая место этому искусству, призывая его к деятельности. Как бы ни было хорошо литературное описание живописной местности или живописного момента, все-таки оно не более как превосходная программа для живописца <...> если литературное описание указывает живописцу все оттенки рисунка и красок, — это значит, что задача поэта истощена и что область поэзии дошла до пределов живописи»¹⁴¹. В подтверждение сказанному Майков приводит описание сада в имении Плюшкина:

«Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходящий на село и потом пропадавший в поле, заросший и заглохлый, казался, один освежал эту обширную деревню и один был вполне живописен в своем картинном опустении: зелеными облаками и неправильными, трепетолестными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе деревьев. Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурей или грозой, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная, сверкающая колонна; косою, остроконечный излом его, которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица. Хмель, глушивший внизу кусты бузины, рябины и лесного орешника и пробивавший потом по верхушке всего частокола, взбегал наконец вверх и обвивал до половины сломленную березу. Достигнув середины ее, он оттуда свешивался вниз, начинал уже цеплять вершины других деревьев или же висел на воздухе, завязавши кольцами свои тонкие, цепкие крючья, легко колеблемые воздухом. Местами расходились зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывали неосвещенное между них углубление, зиявшее как тем-

¹⁴¹ Б. а. [Майков В. Н.] Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души»... С. 74.

ная пасть; оно было все окинуто тенью, и чуть-чуть мелькали в черной глубине его: бежавшая, узкая дорожка, обрушенные перилы, пошатнувшаяся беседка, дуслистый дряхлый ствол ивы, седой чепыжник, густой щетиною вытыкавший из-за ивы иссохшие от страшной глушины, перепутавшиеся и скрестившиеся листья и сучья, и, наконец, молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои зеленые лапы-листы, под один из которых забравшись, Бог весть каким образом, солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный, чудно сиявший в этой густой темноте. В стороне, у самого края сада, несколько высокорослых, не вровень другим, осин подымали огромные вороньи гнезда на трепетные свои вершины. У иных из них отдернутые и не вполне отделенные ветви висели вниз вместе с иссохшими листьями. Словом, все было хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединятся вместе, когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы, уничтожит грубо ощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает не скрытый, нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создано в хладе размеренной чистоты и опрятности»¹⁴².

Завершив цитирование фрагмента гоголевского текста, в котором актуализированы в основном глаголы и прилагательные, акцентирующие качественный аспект описываемого, прежде всего цвет, Майков заключает: «Как не сказать, что к такой странице недостает картины Рюйсдаля¹⁴³, который один только сумел бы более обаятельно передать всю прелесть глухой зелени»¹⁴⁴. Так критик проводит мысль о том, что даже в соревновании с Гоголем живописец сумеет лучше отобразить «чудную игру света на кленовом листе, — резкими линиями определить перспективу темной чащи или затопленной кустарником дорожки»¹⁴⁵, при-

¹⁴² Б. а. [Майков В. Н.] Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души»... С. 74.

¹⁴³ Имеется в виду голландский художник Якоб ван Рейсдал (1628/1629–1682); см., напр., его пейзаж «Речка в лесу» [ок. 1656. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург].

¹⁴⁴ Б. а. [Майков В. Н.] Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души»... С. 74–75.

¹⁴⁵ Там же.

ближая «нас к ощущению той иллюзии, к созданию которой по преимуществу способна живопись».

Приведенный материал свидетельствует о том, что Майков был хорошо знаком с идеями «Лаокоона» и использовал в своем критическом творчестве положения трактата выдающегося немецкого просветителя. Вместе с тем в рецензии он углублял и конкретизировал подход Лессинга к художественным проблемам.

Лессинг, к примеру, констатируя наличие границ между сферами временных и пространственных искусств, с воодушевлением полемиста писал, что «в поэзии стремление к описаниям, а в живописи — жажда аллегорий» — порождение лжекритики¹⁴⁶. Автор рецензии на «Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя „Мертвые души“» без ошутимого осуждения смотрит на переполняющую порой литературные произведения описательность и сложную символику в изобразительном искусстве. Они, как думал в отличие от Василия Боткина Майков, — следствие органически присущего художественной натуре желания «выйти за предел возможного».

Иллюстратор же, сталкиваясь с этими порождениями творческой воли, возникающими в сознании человека искусства, потому как традиционные выразительные средства его «не удовлетворяют полностью», должен действовать подобно создателю «Трех пальм», «заметившему», что Орас Верне достиг границ осуществимого. Именно поэтому Майков высказывает в рецензии сожаление по поводу того, что художники «оставили без воспроизведения те дивные места поэмы, в которых Гоголь явился исключительно живописцем, совершенно независимым от себя как от рассказчика». Критику жаль, что они не продолжили намеченную Гоголем линию образного творчества средствами другого искусства.

По представлению Майкова, иллюстраторы «Мертвых душ» Гоголя должны были непременно остановить внимание и на

¹⁴⁶ Лессинг Г.-Э. Указ. соч. — С. 387.

«фигурах в черных фраках, бывших на бале у губернаторши»¹⁴⁷. Причем здесь рецензента привлекает именно образ-символ, ибо Гоголь, сравнив фигуры «с мухами, которые носятся над сахаром, при этом случае удивительно живописно нарисовал старую ключницу, колющую сахар»¹⁴⁸.

Интерес к символике не исключает признания критиком важного значения типичности пластического образа. Обсуждая вопрос о специфике сюжетостроения в изобразительном искусстве, Майков пишет: «Есть поэтические темы, вовсе недоступные живописи, темы, невыразимые ни для какой кисти. Однако ж примерами претензии на исполнение этих тем полна область живописи. Есть, например, множество картин, изображающих великих людей в положениях, которые сами по себе не выражают ничего характерного, но замечательны только по сопряженному с ними воспоминанию о каком-нибудь замечательном поступке, слове, событии. В последние годы на такие картины очень тороваты стали французские художники, пишущие картины из жизни Наполеона»¹⁴⁹. Это самая грубая ошибка в выборе сюжета, которую только можно себе представить. В нее особенно впадает Академия при раздаче тем на живописные конкурсы»¹⁵⁰.

В этом рассуждении, кстати сказать, тоже хорошо ощутимо влияние Лессинга, писавшего, что живопись должна воспроизводить тела, «которые лишь своими положениями заставляют думать о наличии каких-либо действий»¹⁵¹. Нельзя не отметить и высказанное критиком в связи с обращением к проблеме характерности пластического образа едва ли не первое в русском искусствознании аргументированное критическое суждение об академических программах.

¹⁴⁷ Б. а. [Майков В. Н.] Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души»... С. 82.

¹⁴⁸ Там же.

¹⁴⁹ По всей видимости, имеются в виду такие произведения Ораса Верне, как «Наполеон I в битве при Фридланде» [1836. Версальская галерея. Версаль].

¹⁵⁰ Б. а. [Майков В. Н.] Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души»... С. 75–76.

¹⁵¹ Лессинг Г.-Э. Указ. соч. — С. 444.

Воплощая в конкретных формах представление о типичности пластического образа, Майков дает привлекающую глубиной оценку одного из рисунков Александра Агина, гравированного Евстафием Бернадским. Он пишет: «Особенно хороша картинка номера 36, изображающая весьма тонкое объяснение Чичикова с Собакевичем, когда первый отстаивает цену — по два с полтиною с души, не смотря ни на какие возражения и убеждения Собакевича <...> Как хороша поза Чичикова! Как верно понял художник, что человек твердый и в то же время крайне благоприличный, высказывая что-нибудь не совсем приятное и чувствуя себя в то же время совершенно правым, непременно слегка барабанит пальцами или делает иное легкое движение, стараясь как бы рассеяться и скрыть некоторое внутреннее беспокойство, непременно пробужденное спором и неуступкою»¹⁵².

Здесь критик раскрывает смысл типизации, сущность передаваемых художником внешних и внутренних движений персонажа. Он показывает, как иллюстрация Агина, пользуясь выражением Валентина Курбатова, «осмеливалась на параллель гоголевскому сочинению», «хотела быть хрестоматией нравов и типов»¹⁵³.

Отмеченная связь критики Майкова с идеями Лессинга позволяет сделать и некоторые выводы частного характера. В книге «Очерки истории русской художественной критики: от Константина Батюшкова до Александра Бенуа» Рафаил Кауфман высказал предположение относительно принадлежности перу Валериана Майкова анонимной рецензии в № 3 «Отечественных записок» за 1847 г.¹⁵⁴. В этой публикации, посвященной рассмотрению последующих выпусков «Ста рисунков из сочинения Н. В. Гоголя: „Мертвые души“», есть ссылка на рецензию Майкова, что, вероятно, и стало основанием для атрибуции. Однако художественно-критический метод рецензента, чей отзыв был

¹⁵² Б. а. [Майков В. Н.] Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души»... С. 84–85.

¹⁵³ Курбатов В. Я. А. А. Агин. — Л. : Художник РСФСР, 1979. — С. 30.

¹⁵⁴ Кауфман Р. С. Очерки истории русской художественной критики: от Константина Батюшкова до Александра Бенуа... С. 73.

опубликован в № 3 «Отечественных записок», не позволяет говорить о знакомстве автора с работами Лессинга. Данное обстоятельство становится аргументом в пользу более ранней атрибуции Ю. С. Сорокина, приписавшего анонимную рецензию на рисунки к «Мертвым душам» в № 3 «Отечественных записок» за 1847 г. другу Валериана Майкова Р. Р. Штрэндману¹⁵⁵.

В целом же можно заключить, что в обращении Валериана Майкова к вопросам, поставленным в труде Лессинга «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии», раскрывается характер движения к научности русской художественной критики середины XIX в., участвовавшей в процессе становления национальной художественной школы. При этом в ходе поиска Майковым путей применения достижений европейской эстетики в критическом анализе развитие получила мысль Белинского о необходимости повышать теоретический уровень публичных суждений об изобразительном искусстве, высказанная в 1842 г. в рецензии на «Краткое руководство к познанию изящных искусств» В. П. Лангера¹⁵⁶.

2.2. Молодой Стасов и славянофилы (1850-е гг.)

В 1974 г. Виктор Плотников писал, что «стасовская концепция национального искусства, искусства реалистического и народного, — получит более рельефные и точные очертания, если будет изучена» «в связи и на фоне выступлений» критиков, расходившихся с ним во взглядах¹⁵⁷. Было бы преувеличением сказать, что задачу, выдвинутую почти четыре десятилетия назад, можно

¹⁵⁵ Сорокин Ю. С. Примеч. к тексту рецензии «Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя „Мертвые души“» // Майков В. Н. Литературная критика. — Л., 1985. — С. 382.

¹⁵⁶ См.: Белинский В. Г. Краткое руководство к познанию изящных искусств, основаных на рисунке, составленное В. Лангером // Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 5: Статьи и рецензии 1841–1844. — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — С. 618–619.

¹⁵⁷ Плотников В. И. В. В. Стасов и некоторые вопросы национального художественного наследия // Проблемы развития русского искусства / Академия художеств СССР; Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. — Л., 1974. — Вып. 6. — С. 64.

считать решенной. Немало обстоятельств идейной борьбы, в которую включался Владимир Васильевич Стасов (1824–1906), не исследовано, несмотря на то что необходимость в таких исследованиях очевидна.

Сохраняют актуальность проблемы, поднимавшиеся в ходе журнальных столкновений критика-демократа с представителями славянофильства. Интерес к ним во многом объясняется тем, что противоборствовавшие стороны многое объединяло. Стасов, как известно, полагал, что в искусстве «все великое есть истинно национальное, что национальность — живой родник для каждого настоящего художника»¹⁵⁸, в то же время и славянофилы, согласно выводам историка литературы, «дали толчок широкому развитию народознания, изучению русской национальной культуры»¹⁵⁹.

Рельефнее обозначить несходство, а порой совпадение взглядов на развитие искусства членов кружка славянофилов и Стасова позволяет анализ мнений, высказанных при обсуждении в периодике вопроса о художественных школах Голландии и Фландрии. Еще в 1938 г. Софья Гольдштейн писала, что эта развернувшаяся в 1856 г. на страницах «Русской беседы», «Русского вестника» и «Современника» полемика «чрезвычайно показательна для всего характера направлений художественной критики 50-х годов»¹⁶⁰. Живой интерес, проявленный к предмету обсуждения участниками полемики, ее отмеченная Гольдштейн показательность были во многом определены тем, что за вопросом, вызвавшим во второй половине 1850-х гг. дискуссию критиков, стояла проблема становления национальной художественной школы в России. Заметим, к тому времени в русской журнальной литературе уже сложилась прочная, понятная читателю традиция рассмотрения связанной с этим проблематики с учетом опыта европейских культур.

¹⁵⁸ Суворова Е. И. Указ. соч. — С. 49.

¹⁵⁹ Кошелев В. А. Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов (1840–1850-е годы). — Л.: Наука, 1984. — С. 188.

¹⁶⁰ Гольдштейн С. Н. Комментарий к статье В. В. Стасова «О голландской живописи» // Стасов В. В. Избранные сочинения: в 2 т. Доп. т.: Комментарии к «Избранным сочинениям В. В. Стасова». — М.; Л.: Искусство, 1938. — С. 34.

Полемическая статья Стасова «О голландской живописи» в № 12 «Современника» за 1856 г. стала откликом на выступление *Эммануила (Мануила) Александровича Дмитриева-Мамонова (1824/1823–1880/1883)* в первой книжке начавшей выходить в том же году «Русской беседы». Давшая толчок журнальной дискуссии публикация художника и искусствоведа Дмитриева-Мамонова «О фламандской¹⁶¹ живописи» была помещена в главном органе славянофилов с подписью «М. Д.-М.». К названию был присоединен подзаголовок «Письмо к К. С. А.....ву», позволявший осведомленному читателю видеть в статье обращение к одному из лидеров московских славянофилов *Константину Сергеевичу Аксакову (1817–1860)*.

При анализе материалов полемики привлекает внимание то, что оппоненты сотрудника «Беседы» по-разному определяли тезис «Письма к К. С. А.....ву». Первым включившийся в обсуждение статьи «Русской беседы» о живописи Нидерландов *Николай Федорович фон Крузе (1823–1901)* свои критические замечания направил в основном на соображения Дмитриева-Мамонова относительно роли материала в искусстве, которым фон Крузе, рассматривая статью, придавал первостепенное значение¹⁶², Стасов же «вопрос о масляной живописи», поднятый автором «Беседы», счел «только стороной предмета». С точки зрения сотрудника «Современника», «существенная мысль г. М. Д. М.» — «обвинение Гегеля в ложном понимании голландской живописи»¹⁶³. Разноречивость мнений критиков относительно главной мысли статьи Дмитриева-Мамонова «О фламандской живописи» объяснима, по всей видимости, особенностями замысла произведения.

¹⁶¹ Здесь и ниже слово приводится в авторской орфографии, в частности по той причине, что Э. А. Дмитриев-Мамонов в своей статье называет «фламандцами» жителей Голландии и Фландрии, которых он считает единым народом с общей художественной культурой.

¹⁶² См.: *Фон-Крузе Н. [Крузе фон Н. Ф.]* Несколько слов о фламандской живописи (По поводу статьи, помещенной в 1-й книжке Русской Беседы) // Русский вестник. — 1856. — № 6. — С. 290–297.

¹⁶³ *Стасов В.* О голландской живописи. По поводу статьи г. М. Д. М. в «Русской беседе» (книжка I) // Современник. — 1856. — № 12. — Отд. 2. — С. 93.

А в нем можно распознать некоторую нелогичность, связанную с кажущейся порой нарочитой непоследовательностью в реализации заявленных целей публикации. Намереваясь вначале анализировать высказанное в связи с рассмотрением практики голландской живописи XVII в. суждение Гегеля относительно того, что «жанровые картины должны быть небольшого размера и казаться также и в своем совершенно чувственном виде чем-то незначительным, чем-то из рамок чего мы выросли как в том, что касается изображаемого предмета, так и в том, что касается содержания»¹⁶⁴, Дмитриев-Мамонов, казалось бы, отходит от темы. С первых страниц статьи, он увлекает читателя аргументацией мысли о том, что при определении значения «какого-нибудь искусства, надо указать на его материал», ибо именно он всегда будет обязательным условием, как, например, «краска есть условие живописи, звук — условие музыки»¹⁶⁵.

Дмитриев-Мамонов с удивившей фон Крузе решительностью — и, подчеркнем, небезосновательно — утверждает, что «надо знать непременно: как именно краска употреблялась в известной школе и в известную эпоху, была ли то краска на яйце, или фреск, или что другое; тогда само собою уяснится значение самой школы»¹⁶⁶. Руководствуясь такими соображениями, критик «Русской беседы» задается целью объяснить «общую манеру писать, принадлежащую с легкими личными оттенками всей школе»¹⁶⁷.

Надо заметить, что автор статьи «О фламандской живописи» объединяет в своем разборе две сложившиеся в XVII в. на территории Нидерландов художественные школы: голландскую и фламандскую. В этом вопросе критик, в каком-то смысле, следует за Гегелем, который, рассуждая о голландской школе, писал, например: «Проникнутый <...> законным чувством национальной гордости, Рембрандт написал свою <...> знаменитую кар-

¹⁶⁴ *Гегель Г.-В.-Ф.* Лекции по эстетике. Кн. 1 // Сочинения: в 14 т. — М.: Соцэкгиз, 1938. — Т. 12. — С. 174.

¹⁶⁵ *М. Д.-М. [Дмитриев-Мамонов. Э. А.]* О фламандской живописи (Письмо к К. С. А.....ву) // Русская беседа. — 1856. — Т. 1. — Отд. 5. — С. 55.

¹⁶⁶ Там же.

¹⁶⁷ Там же.

тину «Ночная стража» [Ночной дозор. 1642. Государственный музей. Амстердам], Ван-Дейк — многие из своих портретов»¹⁶⁸.

В движении к поставленным целям Дмитриев-Мамонов впервые в русской критике дает развернутую образную, построенную во многом на использовании метафор и сравнений характеристику краски как особого предмета изображения: «Фламандец, — пишет критик, — изобрел масляную краску и полюбил ее; она совершенно по нём пришлась. Жирная, тучная, корпусная, отчасти неопрятная, она похожа на жирную, толстую, самодовольную, несколько плебейскую, но вместе добродушную фигуру самого фламандца»¹⁶⁹. При этом отношение критика к масляной живописи фламандских и голландских художников не нейтрально. «Фламандцы вообще считаются хорошими колористами», — пишет он, отмечая у мастеров «удивительное владение краскою <...> при ложном или, по крайней мере, не высоко изящном, каком-то плебейском тоне картины»¹⁷⁰.

Дмитриев-Мамонов приходит в статье к своеобразному, несходному с современным пониманием двойной функции живописи выводу. Выражение прикладного назначения картины усматривается им не в направленности художественной мысли на украшение плоскости, а в «вещном характере», который «лежит на всех картинах фламандских, как на миниатюрах, так и на колоссальных». Отвечая в третьей книжке «Русской беседы» за 1856 г. на полемические замечания фон Крузе, Дмитриев-Мамонов утверждает, что «всякая фламандская картина есть вещь по преимуществу»¹⁷¹.

Причем, декоративность живописного решения, по Дмитриеву-Мамонову, определяет не преобладание создающих ритмическую структуру линий, контуров и силуэтов, а обуславливающее, с точки зрения критика, «вещность» «отсутствие сюжета», которое отмечается в картинах нидерландских художников. «Фламандцу, — пишет автор статьи, — вообще сюжет не нужен; он им не стесняется ни

¹⁶⁸ Гегель Г.-В.-Ф. Указ. соч. — С. 174.

¹⁶⁹ М. Д.-М. [Дмитриев-Мамонов. Э. А.] О фламандской живописи... С. 56.

¹⁷⁰ Там же. — С. 57.

¹⁷¹ М. Д.-Мамонов. [Дмитриев-Мамонов. Э. А.] О фламандской живописи, по поводу возражения г. Фон-Крузе на статью мою о том же предмете, напечатанную в первой книжке «Русской беседы» // Русская беседа. — 1856. — Т. 3. — Отд. 5. — С. 114.

когда и далеко за ним не ходит; его не столько занимает мысль картины, сколько эффект освещения, эффект самой краски»¹⁷².

Своеобразие теоретических оснований художественного анализа Дмитриева-Мамонова в том, что критик, прикладному назначению произведения живописи противопоставляет не сосуществующее с ним стремление мастера к созданию иллюзии пластической формы и передаче пространственной глубины, а мысль. Хвалимая им итальянская школа признается величайшей, потому что «всякая итальянская картина есть мысль по преимуществу»¹⁷³.

Выраженное здесь, характерное для академизма отношение к категории содержания в живописи позволяет уточнить представление о позиции Дмитриева-Мамонова, базирующейся на принципах классицистической эстетики. Основываясь на них, он, собственно, и подвергает критике последовательно объединяемые в статьях, сложившиеся в XVII в. на юге и севере Нидерландов школы живописи (для автора «Письма к К. С. А. . . .ву» «и Рембрандт, и Рубенс чистые фламандцы, не по одному только происхождению, но и по характеру их живописи»¹⁷⁴). Критик полагает, что «в них мы видим <...> то же погружение в вещественную жизнь, тот же материальный взгляд, перенесенный даже на исторические и религиозные представления»¹⁷⁵.

Некоторые суждения Дмитриева-Мамонова уже в XIX в. могли восприниматься как архаичные. Так, например, в 1672 г. один из первых теоретиков академизма Джованни Пьетро Беллори делал упрек Рубенсу за то, что «он приближал лица своих персонажей к определенному типу и наделял их однообразными бородами, так что они выходили не лишеными сходства между собой и довольно простонародными»¹⁷⁶. В статье, подготовленной

¹⁷² М. Д.-М. [Дмитриев-Мамонов. Э. А.] О фламандской живописи... С. 56.

¹⁷³ М. Д.-Мамонов. [Дмитриев-Мамонов. Э. А.] О фламандской живописи, по поводу возражения г. Фон-Крузе на статью мою... С. 114

¹⁷⁴ М. Д.-М. [Дмитриев-Мамонов. Э. А.] О фламандской живописи... С. 54–55.

¹⁷⁵ Там же. — С. 55.

¹⁷⁶ Беллори Джованни Пьетро. Жизнеописание современных живописцев, скульпторов и архитекторов. Жизнеописание Пьетро Паоло Рубенса, живописца из Антверпена // Питер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. — М.: Искусство, 1977. — С. 356.

в ответ на критику фон Крузе, Дмитриев-Мамонов по существу вторит итальянскому искусствоведу XVII в., когда пишет: «Дорожит ли Рубенс истиной художественной в своем изображении Аполлона Бельведерского в картине, представляющей благоденствия правительства Марии Медичис? [Совет богов. 1622–1625. Лувр. Париж] Нет: он Аполлона сделал толстым фламандцем»¹⁷⁷. Или в том же пассаже: «Дорожит ли Рембрандт характером патриарха Иакова в своей гениально мастерской картине благословения детей Иосифа [Иаков благословляет сыновей Иосифа. 1656. Государственные художественные собрания. Кассель]? — Нет; Иаков представлен в таких чертах случайных, что в нем патриарха узнать нельзя: таким может быть любой старик»¹⁷⁸.

Чисто логическим путем Дмитриев-Мамонов приходит к заключению, что «все школы в мире более, или менее удачные или неудачные, тяготеют к одному; между ними есть различия, несогласия, оттенки, но все стремятся к идеалу, к которому ближе всех подошла школа итальянская»¹⁷⁹. Что же касается «фламандской» школы, то она, по представлению сотрудника «Русской беседы», «не есть только оттенок, но полный раскол во вселенском искусстве: она решительно отказалась от идеала, она отвергла не всем доступную историческую и художественную правду, она освободила себя от духа, — и за эту свободу поработилась веществу, прикрывая недостаток внутреннего творчества своим внешним мастерством»¹⁸⁰.

Известно, что «в искусстве Запада славянофилы обращали внимание на <...> чрезмерное выпячивание» «Я»¹⁸¹. Дмитриев-Мамонов отмечает свою приверженность доктрине направления, сравнивая Рафаэля с Рубенсом. Относительно создания «Сикстинской мадонны» [Сикстинская мадонна. 1513. Картинная галерея. Дрезден] сотрудник «Русской беседы» пишет, что

¹⁷⁷ М. Д.-Мамонов. [Дмитриев-Мамонов. Э. А.] О фламандской живописи, по поводу возражения г. Фон-Крузе на статью мою... С. 112.

¹⁷⁸ Там же. — С. 111–112.

¹⁷⁹ Там же. — С. 116.

¹⁸⁰ Там же.

¹⁸¹ Егоров Б. Ф. А. С. Хомяков — литературный критик и публицист // Хомяков А. С. О старом и новом: статьи и очерки. — М.: Современник, 1988. — С. 17.

Рафаэль «скрылся здесь для того, чтобы не нарушить тишины видения яркостью своего таланта; он хотел, чтобы видели Мадонну и не видели Рафаэля». Рубенс же «во всякой картине своей только высказывает себя»¹⁸².

Конечная цель критика «Беседы» в статьях о голландской и фламандской живописи — провозгласить приоритет мысли и идеала в пластических искусствах. Этой цели подчинено все. Верный своей логике Дмитриев-Мамонов с характерным тяготением к предполагающей единственный вариант решения проблемы однозначности оценок уверяет читателя: «Позднейшее развитие итальянской школы мы справедливо называем временем упадка искусства (имеется в виду маньеризм и барокко. — С. Б.); но в чем же этот упадок выразился? Именно в том, что внешнее мастерство взяло верх над содержанием, явилась бойкость кисти, сила колорита, но утратился идеал». Затем автор подводит это частное, хотя и небезосновательное, суждение под общее правило: «Вещество, пока оно есть служебное духу, есть необходимое тело; преобладающее вещество есть плоть»¹⁸³.

Очередной шаг авторского рассуждения уводит читателя далеко за рамки дедуктивного доказательства, так как критик, делая его, окончательно переходит в область единичного: делает неоправданную попытку произвольно согласовать интенцию Гегеля с вышеприведенным утверждением о первичности духа: «Поэтому-то, — размышляет Дмитриев-Мамонов, — Гегель и справедливо замечает материальное начало в фламандской живописи, что преобладание в нем мастерства внешнего над содержанием не считается упадком его, но высшею нормою, его задачей»¹⁸⁴.

За всем тем вполне очевидно, что Гегель в «Лекциях по эстетике» обращался к теме голландской живописи с иными намерениями. «В духовном мире, — писал он в первой книге «Лекций», — на самом деле существует внешне и внутренне орди-

¹⁸² М. Д.-Мамонов. [Дмитриев-Мамонов. Э. А.] О фламандской живописи, по поводу возражения г. Фон-Крузе на статью мою... С. 112.

¹⁸³ Там же.

¹⁸⁴ Там же.

нарная природа, которая внешне вульгарна именно потому, что вульгарна ее внутренняя сторона, и она в своих действиях и своем внешнем проявлении обнаруживает лишь стремления, продиктованные завистью, мелкой корыстью и чувственностью. Искусство может брать предметом своего изображения также и эту вульгарную натуру <...> Но в этом случае возможно одно из двух. Либо <...> существенно интересным остается единственно только изображение как таковое, искусность в его созидании, и в таком случае художник тщетно предъявлял бы требование к образованному человеку, чтобы его привлекало целиком все художественное произведение, т. е. также и его содержание. Либо художник должен своим особым пониманием предмета сделать из него еще нечто другое и более глубокое. Так называемая жанровая живопись не пренебрегла изображением таких предметов, и голландские живописцы довели до совершенства этот род искусства»¹⁸⁵.

Критик «Русской беседы» считает, что «при полном отсутствии идеала» в произведениях голландской и фламандской школ, мало что побуждает искать в них глубину содержания»¹⁸⁶. Уверившись в этом, Дмитриев-Мамонов, руководимый личным убеждением, ищет в высказываниях Гегеля указания на «низкий» характер сюжетов живописи Голландии и Фландрии: «Гегель говорит, что многие предметы фламандских картин должны быть изображены в малых размерах, потому что, будучи представлены в размерах действительного мира, они бы оскорбляли эстетическое чувство. Мне кажется: если предмет таков, что оскорбляет чувство нравственное, он оскорбляет его, в каком бы размере он не был представлен»¹⁸⁷.

Произвольные толкования положений «Лекций по эстетике» были замечены Стасовым. Разъяснение на страницах «Современника» умозрительного характера предложенных Дмитриевым-Мамоновым интерпретаций гегелевского сочинения выраста-

¹⁸⁵ Гегель Г.-В.-Ф. Указ. соч. — С. 172.

¹⁸⁶ М. Д.-Мамонов. [Дмитриев-Мамонов. Э. А.] О фламандской живописи, по поводу возражения г. Фон-Крузе на статью мою... С. 117.

¹⁸⁷ Там же. — С. 113.

ет в критику классицистической эстетики, взятой на вооружение «Русской беседой». Решительное неприятие вызывает у вступившего со страниц «Современника» полемиста стремление Дмитриева-Мамонова, формальным образом отталкиваясь от соображений Гегеля-эстетика, ранжировать сюжеты изобразительного искусства. Не допуская возможность подобного понимания гегелевских высказываний о сюжете в живописи, Стасов подчеркнул, что немецкий эстетик «признавал равномерную, совершенную законность всех сюжетов избранных и выполненных искусством»¹⁸⁸.

Помимо того, статья Стасова помогает увидеть скрытый смысл интригующих сравнений голландского искусства с мировым, которые проводит критик «Беседы». Дмитриев-Мамонов, к примеру, писал: «Когда ходишь по галереям Эрмитажа, в котором теперь различные школы помещены в отдельных для каждой залах, переход из одной залы в другую почти нечувствителен при беглом обзоре; в одной зале ваше требование могло удовлетвориться полнее, нежели в другой, — только. Но совершенно особый мир, особая жизнь обдает вас, когда вы вступаете в галерею фламандскую; ничего подобного ей вы в других залах не видали: там все боги и полубоги, здесь все толстяки да пузаны; там Апостолы, исцеляющие хромых и слепых, изгоняющие бесов, здесь доктора, щупающие пульс у чистоплотных фламандок; там лошадь, — она или Пегас, или апокалипсическое животное, здесь лошадь — белая вувермановская кобыла, на которой он так часто выезжает; там Авраамово стадо, — здесь бычок из фермы Поттера!»¹⁸⁹

Читателю по временам не ясно, как оценивается искусство Яна Стена, Филиппа Ваувермана и каково истинное отношение автора к знаменитому «Быку» Паулюса Поттера [Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург]. Кстати сказать, в опубликованных «Беседой» в 1856 г. статьях Дмитриева-Мамонова есть высказывания даже «усиливающие» ощущение мнимости ло-

¹⁸⁸ Стасов В. О голландской живописи... С. 99.

¹⁸⁹ М. Д.-Мамонов. [Дмитриев-Мамонов. Э. А.] О фламандской живописи, по поводу возражения г. Фон-Крузе на статью... С. 116–117.

гики осуждения «фламандской живописи»: «Русские, — пишет он, — вообще очень любят фламандскую живопись; нигде, может быть, в целом мире нет столько картин этой школы, как в России. И этого нельзя приписать только тому, что Россия познакомилась с западным искусством первоначально через Голландию; нет, в русском человеке есть чувство живого, которого нельзя отнять у фламандцев»¹⁹⁰.

Стасов, не принимая во внимание логические уловки, сознает, что же в действительности кроется за попытками критика «Беседы» провести мысль о «безыдеальности» эстетики некорректно объединяемых в статьях славянофила голландского и фламандского искусства XVII в. С этой целью полемист «Современника», апеллируя к Гегелю, отводит одно в настоящем смысле этого слова концептуальное утверждение Дмитриева-Мамонова, писавшего, что «нет школы всеобъемлющей», так как «всеобъемлющ только дух, который признает все явления, все школы, но которому ни одна школа не нужна»¹⁹¹. Цитированные слова критика «Беседы» вызывают исполненную иронии ремарку Стасова: «Быть может, эти рассуждения и советы очень хороши; но к Гегелю они, к несчастью, неприложимы»¹⁹². Тем самым насмешке со страниц «Современника» была подвергнута вера в возможность существования абсолютного наднационального «духа искусства», которому Дмитриев-Мамонов и противопоставлял «фламандскую живопись».

В то же время нельзя не учитывать, что выступление «Современника» не ставило точку в развернувшейся дискуссии, тема которой была не исчерпана. Это подтверждает факт публикации в 4-ой книжке «Русской беседы» за 1856 г. статьи А. Себинова «Почему большей частью миниатюрны фламандские картины?» Автор статьи, включаясь в дискуссию, высказывал замечания только по поводу напечатанных ранее в «Русской беседе» статей Дмитриева-Мамонова и полемических заметок фон Крузе в «Русском вестнике». С содержанием выступления Стасова

¹⁹⁰ М. Д.-М. [Дмитриев-Мамонов. Э. А.] О фламандской живописи... С. 58.

¹⁹¹ Там же. — С. 59.

¹⁹² Стасов В. О голландской живописи... С. 97.

Себинов едва ли был знаком: цензурное разрешение на выпуск последнего тома «Русской беседы» за 1856 г. было получено 20 декабря, а № 12 «Современника» вышел в свет 4 числа того же месяца.

Ответ на поставленный в заглавии вопрос полемист «Беседы» дает не на основании анализа высказывания Гегеля, который, без сомнения, имел в виду то, что сегодня принято именовать «языком формата». Немецкий философ, как помним, подчеркнул, что произведения «малых голландцев» в силу небольшого размера должны были «казаться» «в своем совершенно чувственном виде чем-то незначительным», обладая при этом в полной мере глубиной содержания (Стасов, надо заметить, ощутил, что Гегель вел речь именно об углублении образной структуры, усматривая «эстетическую необходимость малых размеров для жанра»¹⁹³).

Себинов же возражает обсуждавшим тему дискуссии Дмитриеву-Мамонову и фон Крузе (которые истолковали высказывание немецкого эстетика буквально и видели в увеличении формата выражение значительности сюжета), обращаясь к особенностям становления художественного рынка в различных европейских странах. Причину склонности голландских и фламандских живописцев к небольшим форматам он открывает в условиях жизни в Нидерландах, которые «не подходят под условия современной им итальянской жизни»¹⁹⁴. Аргументируя это положение, автор останавливает внимание на том, что в Италии мастера жили работами, которые производились «по заказам пап и монастырей, королей и герцогов» и к которым «по их громадности, призывался мастер не один, а вместе с учениками»¹⁹⁵.

Между тем «в другом углу Европы и начинающий Рембрандт, и Вуверман в эпоху полного развития своего таланта сами носили свои картины на продажу в город. Конечно, — делает оговорку Себинов, — и в Нидерландах водились заказы,

¹⁹³ Там же. — С. 100; курсив В. В. Стасова.

¹⁹⁴ Себинов А. [Аксаков К. С.?] Почему большей частью миниатюрны фламандские картины? (Посвящено кн. Е. А. Черкасской) // Русская беседа. — 1856. — Т. 4. — С. 122.

¹⁹⁵ Там же.

но <...> преобладала лавочная продажа картин; заказы оставались исключением»¹⁹⁶. Тем, что во Фландрии и Голландии «другая была жизнь, другие были потребности заказчиков», по подтвержденному ясными доводами мнению критика, объясняется и факт, «что верный сбыт существовал только для небольших и дешевых картин, которые и стали писаться в изумительном множестве и с непостижимой скоростью»¹⁹⁷.

Несложно заметить, что у Стасова и Себинова разные подходы к рассмотрению предмета полемики. В задачу Стасова, «приглашенного автора» «Современника», ощущавшего необходимость сосредоточиться на главном вопросе, в первую очередь входило исключить превратные толкования суждений Гегеля-эстетика о голландском реализме XVII в. Этим мотивирован решительный, не допускающий возражений тон критика «Современника»: «Гегель ничего не забыл, ничего не спутал, ничего не смешал, потому что знал очень твердо предмет, о котором писал...»¹⁹⁸ Себинов — явно не «приглашенный автор», а один из тех, кто в области критики изобразительного искусства формирует линию славянофильского издания и стремится дать ее идейно-теоретические обоснования.

Поэтому полемист «Беседы» свою задачу видит в углублении критического анализа «Лекций по эстетике», который выглядел неубедительным в диалоге Дмитриева-Мамонова и фон Крузе, так как они априори согласились с выдвинутым в связи с рассуждением об искусстве Голландии и Фландрии тезисом Гегеля о том, что «существуют <...> более высокие, более идеальные предметы для искусства, чем изображение такой радости и гражданской дельности в самих по себе все же незначительных частностях»¹⁹⁹. И Себинов подвергает критике положения гегелевской эстетики, одновременно вооружаясь против классицистической доктрины: «Откажемся признать за Гегелем, не благоволившим к фламандцам и ту долю истины, и ту оригиналь-

¹⁹⁶ Себинов А. [Аксаков К. С.?] Почему большей частью миниатюры фламандские картины... С. 122.

¹⁹⁷ Там же.

¹⁹⁸ Стасов В. О голландской живописи... С. 100.

¹⁹⁹ Гегель Г.-В.-Ф. Указ. соч. — С. 174.

ность, которые признает за ним г. М. Д. М. Напротив, чем-то знакомым, не современным и давно забытым, отзываются слова Гегеля и мало-помалу приводят нас на память суждения об искусстве, которые все мы слышали в старые годы и уже отвыкли слышать. Нам вспоминается, что *трагедия есть высокий род, а комедия — низкий*, и целый ряд суждений, в основе которых лежит известное подразделение художественных произведений по предмету или содержанию, на *высшие и низшие*»²⁰⁰.

Позиция Себинова, без сомнения, имеет точки соприкосновения с позицией, занятой Стасовым. А параллель с русской литературой, проводя которую критик приверженцев классицизма в изобразительном искусстве заканчивает статью в «Русской беседе», позволяет понять, как сотрудник славянофильского издания видит перспективу развития национальной художественной школы в России: «При появлении „Мертвых душ“ мы слышали в последний раз ожесточенные, но бессильные крики в защиту классических преданий. Гоголь занял первое место в нашей литературе, и теперь его противников не видно и не слышно. Полно, есть ли такие люди? Где они разглагольствуют, и кто с ними ведается?»²⁰¹

Возникает вполне понятное желание дать хотя бы самую краткую характеристику личности критика, который столь решительно противопоставил свои мнения точке зрения Дмитриева-Мамонова. Обнаружить близкие по времени, подписанные «А. Себинов» публикации не удалось. Между тем тот факт, что статья «Почему большей частью миниатюры фламандские картины?» напечатана с посвящением супруге В. А. Черкасского, княгине Екатерине Алексеевне Черкасской, говорит о принадлежности автора к сравнительно узкому аристократическому кругу московских славянофилов. Но сведений о носителях такой фамилии не содержат ни Московский, ни Петербургский, ни Провинциальный некрополи. Нет о них данных и в известных родословных книгах. Поэтому невольно возникает предположение, что «А. Себинов» — псевдоним, не учтенный в Словаре И. Ф. Масанова.

²⁰⁰ Себинов А. [Аксаков К. С.?] Почему большей частью миниатюры фламандские картины... С. 126; курсив автора.

²⁰¹ Там же.

Отсутствие документальных свидетельств о псевдониме не позволяет идти дальше гипотез. В то же время некоторые появляющиеся в этой связи соображения следует высказать. Во-первых, в статье Себинова не может не привлечь внимания свойственный, как правило, филологу подход к рассмотрению и описанию привлекаемого к анализу материала. Автор проявляет повышенный интерес к вопросам точности словоупотребления: «Г. М. Д. М. (имеется в виду Э. А. Дмитриев-Мамонов. — С. Б.) считает эпитет „миниатюрный“ приличным для определения только способа письма, а не размеров картины»²⁰². Анализ в статье строится с учетом семантики слов: «В этом случае мы на стороне г. М. Д. М.; но полагаем, что ему, на основании указанного г. Ф. Крузе ограничительного смысла слова „преимущественно“, надлежало решить вопрос о том, почему *большой частью* миниатюрны произведения фламандской школы живописи?»²⁰³. Особо в статье Себинова оговариваются варианты перевода иноязычной лексики: «Словами *охота*, *охотник* и пр. я перевожу иностранные *sport* <...> *amateur*»²⁰⁴.

Исключительное внимание создателя текста к слову побуждает к пытливым взглядам еще на одно обстоятельство. Если прочесть в обратном порядке буквы, составляющие фамилию «Себинов», — [vɛn'ib'ɛs], — можно понять намек автора, критикующего не только содержание, но и стиль публикации Дмитриева-Мамонова. Дело в том, что в статье последнего в характеристике особенностей фактуры живописи фламандской и голландской школ было использовано разговорное слово с экспрессией сниженности 'воня': «...его (фламандца. — С. Б.) картина не могла бы быть так исполнена ничем другим, как только маслом, — пишет Дмитриев-Мамонов, — потому что ему нужен не один цвет, но и густота самой краски, ее жир и корпусность; часто краска висит и торчит на картине: иногда под гастрономическим носом фламандца положен целый ком, которого жирную *воню* он обоняет с несказанным наслаждением, как вкусный пирог или блин, и действительно, этот блин производит такое

²⁰² Себинов А. [Аксаков К. С.?] Почему большей частью миниатюрны фламандские картины... С. 119.

²⁰³ Там же; курсив автора.

²⁰⁴ Там же. — С. 122; курсив автора.

действие, какого нельзя было бы достигнуть тонким слоем хотя того же самого цвета» (курсив мой. — С. Б.)²⁰⁵.

Конечно, о направленности критики Себиновым стиля статьи «О фламандской живописи» нужно судить не по аллюзиям. В тексте имеются ясные замечания, сделанные по этому поводу: «Известно, что исключительное поклонение Рафаэлю довело Эйнгра²⁰⁶ (*Ingres*) до ненависти к Рубенсу. В ту же крайность увлекается и г. М. Д. М. Спрашиваем: не явным ли предубеждением дышат его отзывы о фламандской живописи? не ощутительно ли его желание ополчить фламандцев, пощеголять на их счет изысканной тривиальностью выражений»²⁰⁷. Уместно здесь будет предположить, что, посвящая свое выступление на страницах «Русской беседы» отличавшейся душевной тонкостью и художественным вкусом супруге князя Черкасского, Себинов хотел оттенить претензии к «изысканной тривиальности выражений» «г. М. Д. М.» И, думается, есть основания полагать, что автором, скрывшимся под литературным именем «А. Себинов», был блестящий лингвист и критик Константин Аксаков, который ответил на опубликованную как письмо к нему работу Дмитриева-Мамонова о живописи Фландрии и Голландии.

Формулируя выводы полемической статьи «Почему большей частью миниатюрны фламандские картины?», автор указал на главные причины идейных расхождений с Дмитриевым-Мамоновым: «Современный взгляд на искусство, — читаем в статье, — требует от него народности. Добровольно отказывается от будущности и сознается во внутренней несостоятельности то искусство, которое уклоняется от народных начал, чтобы подчиниться началам чуждым, хотя бы и греческим. Поучительно вспомнить о французской школе времен республики и империи. Отдадим же должную справедливость искусству фламандскому, отмеченному резкой печатью национальности»²⁰⁸.

²⁰⁵ М. Д.-М. [Дмитриев-Мамонов. Э. А.] О фламандской живописи... С. 57.

²⁰⁶ Имеется в виду Жан-Огюст-Доминик Энгр (1780–1867), французский живописец, представитель классицизма.

²⁰⁷ Себинов А. [Аксаков К. С.?] Почему большей частью миниатюрны фламандские картины... С. 120; курсив автора.

²⁰⁸ Там же. — С. 126.

Однако тенденции, получившие выражение в статье «Почему большей частью миниатюрны фламандские картины?», нельзя считать объединяющими представителей славянофильского направления, которое не отличалось идейным единством. В. А. Кошелев в свое время обратил внимание на то, что «стихию славянофильской полемики (как внешней, так и внутренней) определяла „повышенная вариативность“»²⁰⁹. Варьировалось у славянофилов и понимание идеи национальности искусства: критики по-разному смотрели на пути ее воплощения в произведении. Пример тому дает опубликованная в первой книге третьего тома «Русской беседы» за 1858 г. статья *Алексея Степановича Хомякова (1804–1860)* «Картина Иванова. Письмо к редактору», в которой заметно стремление к развитию некоторых теоретических построений участников дискуссии о живописи Голландии и Фландрии.

Хомяков-критик подобно автору статьи «Почему большей частью миниатюрны фламандские картины?» стремится утверждать идеалы народности и национальности искусства, но при этом он отталкивается от мнений и оценок Дмитриева-Мамонова, сближаясь с ним во многих вопросах теории. Хомяков так же, как Дмитриев-Мамонов стоит на той точке зрения, что есть как обычные, так и «более высокие, более идеальные предметы для искусства». Высок, по представлению Хомякова, «характер всех произведений эпических и всех эпосов истинно народных», высоки и «явления мира христианского»²¹⁰.

В сделанном Хомяковым анализе картины Александра Иванова «Явление Христа народу» [1837–1858. Государственная Третьяковская. Москва] получает развитие и мысль Дмитриева-Мамонова о том, что художнику необходимо «скрываться от зрителя», чтобы «не нарушить тишины видения». Хомяков так пишет об этом: «Иванов устранил себя из своей картины и хотел, чтобы предмет сам перешел на полотно, посредством какой-то духовной дагерротипии, при которой исчезает самая личность

²⁰⁹ Кошелев В. А. Указ. соч. — С. 39.

²¹⁰ Хомяков А. С. Картина Иванова. Письмо к редактору // Русская беседа. — 1858. — Т. 3 : в 2 кн. — Кн. 1. — С. 9.

художника»²¹¹. Именно выход «из пределов тесной личности», по мнению критика, «является уже в высшем значении, как частное отражение всенародного Русского духа, просветленного Православною Верою»²¹².

В то же время, рассуждая об устранении из воображаемого мира произведения личности художника и, казалось бы, ориентируясь при этом, подобно Дмитриеву-Мамонову, на постулаты академизма, Хомяков фиксирует в Большой картине Иванова, свойственное реалистическому методу непосредственное саморазвертывание жизни. Критик пишет: «Иванов так и передал происшествие <...> Черты Спасителя остались сравнительно неопределенными: узнать его можно только по общему характеру образа, и какой-то странно знаменательной поступи, в которой видна несокрушимая сила кроткого смирения, идущего на подвиг деятельности и терпения. Зато, как живо и естественно сделалось все движение переднего плана <...> как наглядно выразилось все значение мира Ветхозаветного, радостно протягивавшего руки к грядущему лучшему Завету, к далекому образу, и, так сказать, иконе Христа»²¹³.

В произведенном в статье анализе «Явления Христа народу» возникают очертания концепции самобытности и особой исторической силы национальной художественной школы России. Формируя концепцию, Хомяков проводит разграничительную черту между искусством Иванова и творчеством современных ему западноевропейских художников, назарейцев и прерафаэлитов. Критик пишет: «...старались они об одном — о ближайшем подражании наивности древних живописцев (полуиконописцев), как в отношении к строгости и отчетливости выражения, так и в отношении к развитию внешнего символизма <...> Но все, что человек прививает себе насильно, остается бесплодным в искусстве. Наивность древних перешла в сухость, холодность и приторность»²¹⁴. Между тем в картине Иванова, полагает

²¹¹ Там же. — С. 8.

²¹² Там же. — С. 14.

²¹³ Там же. — С. 8.

²¹⁴ Там же. — С. 10.

Хомяков, «целая школа награждена <...> за свое смиренное отношение к искусству»²¹⁵.

Открывается, таким образом, возможность говорить о наличии в критике «Русской беседы» второй половины 1850-х гг. устойчивых тенденций, связанных с утверждением в художественном процессе идей народности и национальности изобразительного искусства. Выражение этих тенденций в выступлениях участников теоретической дискуссии, стоявших на разных мировоззренческих позициях, и осуждение классицистической эстетики, отчетливо прозвучавшее со страниц органа славянофилов в статье «Почему большей частью миниатюры фламандские картины?», несомненно, содействовали повышению уровня методологической вооруженности таких критиков-демократов, как Владимир Стасова в их борьбе за реалистическое искусство России, за русскую художественную школу.

2.3. О понимании Павлом Анненковым и его друзьями вопроса о «художественности» в конце 1840 — середине 1850-х гг.

В наше время термином «художественность» обозначается возникающее от столкновения действительности со «спонтанной поэтической фантазией» создателя произведения «сложное сочетание качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства»²¹⁶. Терминизация слова «художественность» в отечественной эстетике и искусствознании — длительный, не лишенный противоречий процесс.

Важные шаги в становлении одного из основополагающих понятий теории искусства были сделаны в России в 1840–1860-е гг. Тогда еще не установилось и не фиксировалось лексикографами

²¹⁵ Хомяков А. С. Картина Иванова... С. 21.

²¹⁶ Роднянская И. Б. Художественность // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Российская Академия наук. Институт науч. информации по общественным наукам. — М. : НПК «Интелвак», 2001. — Стб. 1179, 1177.

значение слова «художественность»²¹⁷, а развитие обозначаемого им понятия было предметом оживленных дискуссий критиков и публицистов. Критико-публицистическая практика, ставшая полем формирования понятия «художественность», привлекала внимание исследователей²¹⁸ во многом в силу того, что споры носили не отстраненно теоретический характер. Они вырастали в острые идеологические столкновения, в ходе которых уточнялись общественные позиции участников литературного движения середины XIX в.

О «новой» реальности художественного мира, создаваемой силой творческой фантазии автора произведения и в то же время прочно связанной с действительностью, размышлял Виссарион Белинский. В обозрении «Русская литература в 1843 году» он писал: «Если ваша картина будет верна — ее поймут без ваших рассуждений. Вы были только художником и хлопотали из того, чтоб нарисовать возникшую в вашей фантазии картину, как осуществление возможности, скрывавшейся в самой действительности; и кто ни посмотрит на эту картину, всякий, пораженный ее *истинностию*, и лучше *почувствует* и *сознает* сам все то, что вы стали бы толковать и чего бы никто не захотел бы от вас слушать...»²¹⁹

Через несколько лет после опубликования цитированного обзора, в конце 1840-х гг., разночинная демократия и дворянский

²¹⁷ См.: Словарь церковно-славянского и русского языка. Составленный Вторым отделением императорской Академии наук: в 4 т. — СПб. : В типогр. Императорской Академии наук, 1847; см. также: Словарь церковно-славянского и русского языка. Составленный Вторым отделением Императорской Академии наук: в 4 т. — 2-е изд. — СПб. : В типогр. Императорской Академии наук, 1867–1868.

²¹⁸ Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века (1848–1861)...; см. также: Зельдович М. Г. Эстетический трактат Н. Г. Чернышевского и общественно-литературное движение его времени (Н. Г. Чернышевский и П. Анненков в споре о проблемах художественности) // Освободительное движение в России : межвуз. науч. сб. / Саратов. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского ; Саратов : Изд-во Саратов. гос. ун-та, 1979. — Вып. 9. — С. 39–52; *Его же*. Страницы истории русской литературной критики. — Харьков : Изд-во при Харьковском гос. университете издательского объединения «Вища школа», 1984.

²¹⁹ Белинский В. Г. Русская литература в 1843 году // Полн. собр. соч. : в 13 т. Т. 8: Статьи и рецензии 1843–1845. — М. : Изд-во АН СССР, 1955. — С. 89; курсив В. Г. Белинского.

либерализм приобретают в России черты противоборствующих идейно-политических тенденций. Это, в частности, проявилось в осмыслении наследия Белинского представителями демократического крыла литературного движения и либеральными писателями, приверженцами теории «чистого искусства». В январе 1849 г. о своем понимании художественности писал П. В. Анненков, выступая в «Современнике» с обзорной статьей «Заметки о русской литературе прошлого года». Как заметил Н. И. Пруцков, публикация была «несколько расплывчата, неопределенна в своих общественных идеях»²²⁰.

Вынужденный использовать перифразы из-за того, что цензурой было запрещено упоминать имя Белинского в печати, Анненков тем не менее ссылаясь на статьи умершего в начале лета 1848 г. критика, оценивал их значение: «В последние пятнадцать лет, — писал либеральный обозреватель «Современника», — нашлись мыслящие люди, которые отстранили <...> бесплодную переключку всех литературных явлений и тем самым много поубавили из фальшивого, призрачного богатства нашей словесности <...> но они впали в ошибку другого рода. Проповедуя всю жизнь сочетание поэзии и мысли, как необходимого условия изящной литературы, они были увлечены образцами, в которых нашли его, и придали им невероятное значение. Время уже показало преувеличенность надежд, возлагавшихся на нравственное и художественное влияние этих образцов»²²¹.

Сделанный критиком вывод обнажает сущность позиции либерала, полемизирующего с выразителем идей разночинной демократии. Констатируя значительность роли Белинского в антиромантической кампании, автор «Заметок» в весьма осторожных и перифрастических выражениях высказывает несогласие с тезисом о диалектическом единстве в произведении искусства художественной формы и идейного содержания («поэзии и мысли»).

²²⁰ Пруцков Н. И. «Эстетическая критика (Боткин, Дружинин, Анненков) // История русской критики: в 2 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. — Т. 1 — С. 451.

²²¹ Анненков П. В. Заметки о русской литературе прошлого года // Современник. — 1849. — № 1. — Отд. 3. — С. 23.

Вооружаясь затем против принципов натуральной школы, Анненков утверждает, что после выхода в январе 1847 г. в свет «Выбранных мест из переписки с друзьями» надежды, которые Белинский возлагал на нравственное и художественное влияние Голя, надо считать преувеличенными.

Относительно «Заметок о русской литературе прошлого года» Анненкова историки критики высказывали несходные мнения. В начале 1980-х гг. оценка, которую давал статье Анненкова В. Е. Евгеньев-Максимов, пересматривалась Б. Ф. Егоровым, который писал: «Евгеньев-Максимов назвал статью Анненкова „вялой“ и „дворянски-реакционной“. С последним определением нельзя согласиться. Анненков субъективно, а во многом и объективно, стремился следовать заветам Белинского»²²². Думается, это слишком категоричное утверждение. Отвержение литературно-общественной позиции разночинца-демократа Белинского — факт для российского политического дискурса конца 1840-х гг. и характерный, и показательный²²³. Даже сам по себе такой факт дает основания для того, чтобы видеть в работе Анненкова выражение либеральных настроений дворянской интеллигенции.

Рассмотрим подробнее некоторые посылки, отмечающие путь к сделанному Егоровым выводу о том, что Анненков стремился следовать заветам Белинского. Исследователь, анализируя эстетические позиции либеральных западников, пишет, что в 1846 г. в период работы над «Парижскими письмами» Анненков декларировал отказ от «художественности», под влиянием чего и Боткин «заявил о своем отходе от „художественности“»²²⁴. Но, по мнению Егорова, «нужно осторожнее подходить к декларации Анненкова об отказе от художественности. В ней есть какая-то частица истины, но в остальном она, несомненно, скептическая

²²² Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века (1848–1861)... С. 223.

²²³ Ср., напр.: Погдин М. П. Несколько слов по поводу некролога г. Белинского // Москвитянин. — 1848. — № 8. — С. 43–45.

²²⁴ Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века (1848–1861)... С. 220.

и ироническая, как и вообще ироничен текст большинства „Парижских писем“. Если внимательно вчитаться в оценку драмы Сулье²²⁵ и в выводы да еще сопоставить с другими отзывами Анненкова о художественности, то скрытая ирония становится явной, а художественность остается главным мерилем ценности искусства. Наверное, это и Боткин вскоре понял. В письме к Анненкову от 24—25 августа 1847 г. он хвалит анненковский цикл за „артистический элемент“ и за „бесцельность“²²⁶. Такую интерпретацию, на наш взгляд, нельзя считать верной. Нет той истины, которую ищет Егоров в заявлении Анненкова об отказе от «художественности», понимаемой исследователем в синонимической связи с терминами «артистический элемент» и «бесцельность».

Следует заметить, что, анализируя статьи представителей «эстетической критики» второй половины 1840-х гг. и их переписку, Егоров истолковывает термин «художественность» не так, как он понимался либеральными критиками в этот период, а, скорее, основываясь на более поздней анненковской трактовке, данной в статье «О значении художественных произведений для общества» (Русский вестник. 1856. № 2). В ней автор пишет, что «искусство должно прежде всего поглотить предмет, переработать его и затем представить в новом виде, *параллельном*, если хотите, с материалами, из которых почерпнуло свою задачу, но несколько с ними не схожем»²²⁷.

Идейно-эстетическая позиция Анненкова, какой она предстает в опубликованной «Русским вестником» в 1856 г. работе, представляется Егорову «умеренной (не враждебной)». Вполне понятно, что исследователь говорит об отсутствии в статье «О значении художественных произведений для общества» проявлений враждебности по отношению к представителям демо-

²²⁵ Имеется в виду драма французского писателя Мельхиора-Фредерика Сулье (1800–1847) «Хуторок Женев».

²²⁶ Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века (1848–1861)... С. 220.

²²⁷ Анненков П. В. О значении художественных произведений для общества // Русский вестник. — 1856. — № 2. — С. 705–731; курсив П. В. Анненкова.

кратического освободительного движения, о чем, по мнению Егорова, свидетельствует тот факт, что Чернышевский «отозвался об этой статье не так уж плохо»²²⁸.

Такая направленность анализа должна подкреплять сделанный Егоровым ранее вывод о том, что Анненков «субъективно, а во многом и объективно, стремился следовать заветам Белинского». Однако отношение Анненкова к выразителям демократических идей в литературно-общественном процессе за десятилетие ничуть не изменилось. В 1850-е гг. оно оставалось таким же, как в конце 1840-х гг. — негативным. Продолжалась после окончания «мрачного семилетия» и полемика либерала с критиками и публицистами-демократами, которые не готовы были разделить мнение о, так сказать, «параллельности» художественного мира, и возникающей в этой связи его «несхожести» с реальной действительностью.

Автор статьи «О значении художественных произведений для общества», по верному замечанию М. Г. Зельдовича, признавал полемическое происхождение своей трактовки «художественности», которая «утверждается как результат „преодоления“ концепции Белинского»²²⁹. Полемическая заостренность многих пассажей в опубликованной Анненковым в журнале М. Н. Каткова статье вообще достаточно очевидна. Типично, например, высказывание Анненкова о том, что он не приемлет утверждений сторонников идейности художественного творчества, теория которых «требует, чтобы искусство отказалось от свободного выбора, от созерцания, от претензии создавать без отчета и посвятило себя преимущественно прямому служению обществу, как должности»²³⁰. С точки зрения автора статьи, «это требование <...> противно самому существу дела», так как опыты «всех веков доказали, что в униженном положении, на втором плане и в подчиненности, искусство всегда теряло способность производительности»²³¹.

²²⁸ Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века (1848–1861)... С. 235.

²²⁹ Зельдович М. Г. Страницы истории русской литературной критики... С. 20.

²³⁰ Анненков П. В. О значении художественных произведений для общества... С. 718.

²³¹ Там же.

Высказывалась мнение, что в статье «О значении художественных произведений для общества», «связывая свои надежды с художественностью, Анненков меньше всего говорит о том, как она достигается, каковы ее конкретные творческие предпосылки»²³². С этим нельзя полностью согласиться. Конечно, формулировки критика порой расплывчаты, могут производить двойственное впечатление. Анненков, как может показаться, вполне в духе диссертации Чернышевского, признает, что искусство почерпает «свою задачу» в материалах действительности. Однако критик подчеркивает, что оно поступает так «только по праву ничем не стесненного выбора» и «претензии создавать без отчета», исходя из «независимого хода фантазии»²³³. В этих словах уже отчетливо слышится возражение сторонникам идейности искусства, и вместе с тем здесь хорошо ощутима фиксированная Егоровым связь анненковских толкований «художественности», предложенных во второй половине 1850-х гг., с эмоциональными высказываниями приверженцев теории «чистого искусства» о таких основах творчества, как «бесцельность» и «артистический элемент».

В идейности искусства Анненков в 1850-е гг. видит одну из предпосылок художественности, характеризуя последнюю как особого рода «чутье»: «Все, что носит на себе печать идеала (набранное в тексте статьи «О значении художественных произведений для общества» курсивом слово обозначает мысленное воплощение позитивной тенденции социального развития. — С. Б.), — пишет либеральный критик „Русского вестника“, — застенчиво от природы и почти никогда не выступает вперед». Именно поэтому, — продолжает автор статьи, — «надо обладать особенною способностью чувствовать идеал, когда он возле вас, — это не всем дается, — затем надо еще угадать поводы и причины его действий и не ошибиться в них. Одно это уже требует не простой наблюдательности, а художнического чутья жизни, так сказать»²³⁴.

²³² Зельдович М. Г. Эстетический трактат Н. Г. Чернышевского и общественно-литературное движение его времени (Н. Г. Чернышевский и П. Анненков в споре о проблемах художественности)... С. 48; курсив М. Г. Зельдовича.

²³³ Анненков П. В. О значении художественных произведений для общества... С. 718.

²³⁴ Там же. — С. 728.

Автор статьи «О значении художественных произведений для общества» сознает социальную обусловленность процесса творчества, объективно оценивает значение типичности фактов, событий и характеров. Но понимание связанных с этим художественных проблем он ставит в зависимость от «особенной способности чувствовать идеал, когда он возле вас», способности, которая «не всем дается».

На это возразил Салтыков-Щедрин, полемизируя с Анненковым в статье «Стихотворения Кольцова». Статья о Кольцове, предназначенная для «Библиотеки для чтения», но не пропущенная петербургской цензурой, в сокращенном варианте была напечатана в Москве, в «Русском вестнике» (в октябре 1856 г. — С. Б.), и полностью была опубликована лишь в 1965 г. по сохранившимся гранкам. В статье Салтыков-Щедрин дал иронический комментарий к трактовке «художественности» представителем «эстетической» критики. Он, в частности, писал: «Что же разумеют под словом „художественность“ наши эстетики? Это <...> та прирожденная сила, которая дает художнику возможность всецело обладать избранным предметом, проникать во все его подробности и самому проникаться ими»²³⁵.

Следует, правда, сказать, что когда в 1856 г. Анненков искал обоснования своей трактовке понятия «художественность», а Салтыков-Щедрин истолковывал смысл этой трактовки, теория «чистого искусства» в целом уже оформилась и была противопоставлена ее адептами эстетике Чернышевского²³⁶. В конце же 1840-х гг. формирование теории не было завершено, и представители «эстетической» критики под «художественностью» понимали отнюдь не особую творческую силу, присущую поглощенному образным творчеством художнику.

В «Парижских письмах» (Письмо от 8 ноября 1846 г.) Анненков писал, что впечатление, произведенное на него драмой Сулье

²³⁵ Салтыков-Щедрин М. Е. Стихотворения Кольцова // Литературная критика. — М.: Современник, 1982. — С. 28.

²³⁶ См.: Зельдович М. Г. Эстетический трактат Н. Г. Чернышевского и общественно-литературное движение его времени (Н. Г. Чернышевский и П. Анненков в споре о проблемах художественности)... С. 39–52.

(«Хуторок Жене». — С. Б.), заставило «серьезно подумать о болезни, полученной <...> еще в молодости». Эту «болезнь» Анненков «за неимением лучшего» называет «п о з ы в о м к х у д о ж е с т в е н н о с т и»²³⁷ (разрядка П. В. Анненкова. — С. Б.). В свою очередь Боткин писал Анненкову 26 ноября 1846 г.: «Белинский, по ч т и освобождаясь от гегелианских теорий, еще крепко сидит в х у д о ж е с т в е н н о с т и, и от этого его критика еще далеко не имеет той свободы, оригинальности, того простого и дельного взгляда, к которым он способен по своей природе»²³⁸ (разрядка В. П. Боткина. — С. Б.).

Из сопоставления высказываний становится понятно, что слово «художественность» использовалось либеральными критиками в конце 1840-х гг. как своего рода временный терминологический паллиатив (см.: слова Анненкова «за неимением лучшего») для обозначения жесткой детерминации всех элементов и связей в произведении искусства единой идеей. В дальнейшем это качество будет именоваться тенденциозностью и доктринерством, в котором, по мнению Боткина, «погряз» хвалимый Белинским Гоголь, причем так, что «уже не может понять всей прелести „бесцельности“»²³⁹.

Что касается «бесцельности» и «артистического элемента», то эти термины были введены в середине 1840-х гг. для того, чтобы обозначить выражение в произведении спонтанности творческой фантазии, созерцательности художника «небрежно», по выражению Боткина, роняющего на бумагу «свои летучие стоquis»²⁴⁰ (*франц.* наброски. — С. Б.). Поэтому «бесцельность» и «артистический элемент» должны восприниматься в статьях и переписке представителей «эстетической» критики 1840-х гг. как антонимы «художественности».

Замена во второй половине 1850-х гг. позитивным прежнего негативного отношения к явлениям, обозначавшимся

²³⁷ П. В. Анненков и его друзья: Литературные воспоминания и переписка 1835–1885 годов. — СПб. : Изд. А. С. Суворина, 1892. — С. 254.

²³⁸ Там же. — С. 527.

²³⁹ Там же. — С. 546.

²⁴⁰ Там же. — С. 547.

Анненковым в «Парижских письмах» словом «художественность», была связана с необходимостью раскрытия полемического потенциала теории «чистого искусства» в предреформенный период, что предполагало большую четкость в выражении в произведениях критики и литературы единства идеи. Отчасти по этой причине в статье «О значении художественных произведений для общества» автором было переосмыслено значение понятия «художественность». В целом же дискуссии критиков и публицистов, в которых участвовал Анненков, его эстетические искания дали основание для фиксации в определении термина «художественность» момента «спонтанности поэтической фантазии».

Взгляд Анненкова на проблему художественности в 1840–1850 гг., несмотря на отмеченные колебания в подходе к трактовке термина, не лишен внутреннего единства. Не вызывает сомнения и то, что идейно-эстетическая позиция критика и мыслителя в споре о художественности была выражением настроений пореформенного дворянства. Вопрос о степени ее «реакционности» или «прогрессивности» выходит за рамки данного исследования.

Важно, что в критической публицистике Анненкова (как, впрочем, и Боткина) в предреформенный период постоянно присутствует мысль о моральных регулятивах социального поведения. По мере приближения к кульминационным моментам эпохи «Великих реформ» 1860-х гг. эта мысль становится одной из ключевых. С ней связаны надежды либеральных критиков на достижение в русском обществе консенсуса — основы для решения проблемы национального единства, которая, как справедливо отмечает Егоров, «будет акцентирована Анненковым в его искусствоведческой статье „О двух национальных школах живописи в XV столетии (Заметка по поводу последних художественных выставок в Петербурге)“»²⁴¹ (Библиотека для чтения, 1861, № 2).

²⁴¹ Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века (1848–1861)... С. 254.

Павел Анненков об образах национального искусства (1860-е гг.)

3.1. Анненков о национальных школах живописи в Европе XV в.

Тема «П. В. Анненков и изобразительное искусство» практически не затрагивалась искусствоведами и историками критики. Исключение составляют сделанные Кауфманом в его книге «Очерки истории русской художественной критики XIX века» замечания об отзыве Анненкова в «Парижских письмах» о Салоне 1847 г.²⁴² А между тем в 1861 г. в № 2 «Библиотеки для чтения», петербургского журнала, выходившего в то время под редакцией А. Ф. Писемского, была опубликована пространная, более 40 журнальных страниц, художественно-критическая работа «О двух национальных школах живописи в XV столетии (Заметка по поводу последних художественных выставок в Петербурге)». Она не привлекала внимания исследователей (исключение — цитированное выше суждение Б. Ф. Егорова) и не упоминается в списках произведений Анненкова в современных биографических словарях²⁴³.

В статье, опубликованной в «Библиотеке для чтения» сопоставляются две национальные школы живописи — нидер-

ландская и итальянская. Представителями первой автор выводит Яна ван Эйка и Ганса Мемлинга, а второй — Мазаччо (Томмазо ди сер Джованни ди Симоне Кассаи), Беноццо Гоццолли, Доменико Гирландайо, Андреа Мантенью, Аттаванте дельи Аттаванти. Сравнение проводится Анненковым с целью подойти с позиций историзма к вопросам, связанным с формированием национальной школы изобразительного искусства в России.

Наиболее подробно рассматривается творчество Яна ван Эйка, который назван Анненковым основателем нидерландской школы живописи. Его искусство возникает, по замечанию автора статьи, «при первом появлении во Фландрии в XV столетии реалистического направления»²⁴⁴. Присущее Яну ван Эйку стремление к изображению человека и природы, основанному на понимании и учете подлинных условий действительности, Анненков связывает с обращением мастера к традиции романского искусства²⁴⁵.

Автор статьи «О двух национальных школах живописи в XV столетии» считает братьев ван Эйк изобретателями масляной живописи²⁴⁶ и обосновывает мысль, что технические средства искусства не остаются нейтральными по отношению к его содержанию. В этом вопросе он присоединяется к точке зрения Эммануила Дмитриева-Мамонова. Вторя критику «Русской беседы», статья которого вызвала полемику о голландском и фламандском жанре XVII в., Анненков пишет: «Масляные краски уже заключают в себе необходимость реального направления, как глина условливает собой бедную постройку, предназначенную только для защиты человека от непогоды; как гранит — массивное, колоссальное здание; как мрамор — статую»²⁴⁷. Замечание относительно того, что материал — «масляные кра-

²⁴² Кауфман Р. С. Очерки истории русской художественной критики: от Константина Батюшкова до Александра Бенуа... С. 86–89.

²⁴³ См.: Мостовская Н. Н. Анненков Павел Васильевич // Русские писатели. 1800–1917: биограф. словарь: 1–5 т. Т. 1: А — Г. — М.: Советская энциклопедия, 1989. — С. 82.

²⁴⁴ Анненков П. В. О двух национальных школах живописи в XV столетии (Заметка по поводу последних художественных выставок в Петербурге) // Библиотека для чтения. — 1861. — № 2, 6-я пагинация. — С. 2.

²⁴⁵ Там же.

²⁴⁶ Это опровергнутое ныне восходящее к Джорджо Вазари мнение в середине XIX в. было распространенным.

²⁴⁷ Анненков П. В. О двух национальных школах живописи в XV столетии... С. 3.

ски» — «заклучают в себе необходимость реального направления» приобретает в устах Анненкова, который в 1849 г. впервые в русской эстетике использовал термин «реализм»²⁴⁸, особую значительность.

Знаки, указывающие на движение нидерландской живописи к «реальному направлению», обозреватель «Библиотеки для чтения» видит в знаменитом творении братьев ван Эйк «Гентском алтаре» [закончен в 1432. Собор Св. Бавона. Гент]. Русский критик оказывается среди тех историков искусства, которые считают старшего брата Яна ван Эйка, Губерта, во многом следовавшего «позднеготическим принципам идеализации»²⁴⁹, автором только лишь композиционного замысла центральной панели алтаря — «Поклонение Агнцу». Акцентируются Аннековым прежде всего «реальные стремления» завершавшего работу над «Поклонением Агнцу» Яна ван Эйка, для которого становится неприемлемым «неуловимое и неопределенное», т. е. характерное для средневекового искусства «условно-символическое». Его место заступает выражение «благородства и глубоко сознательного человеческого достоинства»²⁵⁰.

Анненковский анализ «Поклонения Агнцу» отличается тонкостью. Рассматривая группы персонажей, автор статьи замечает, что святые и мученицы «на заднем плане еще носят отпечаток старой идеализации: от близости к Агнцу все лица эти как будто сглажены одним чувством умиления и в нем пропадают». Иначе, подчеркивает критик, трактуются мастером образы в группах «на переднем плане, изображающих патриархов, апостолов и пророков с их мантиями и с их костюмами XV столетия»; их лица «уже принадлежат вполне самим себе»²⁵¹.

Исследователь отмечает, что в «Мадонне каноника ван дер Пале» [1436. Городской музей изящных искусств. Брюгге], картине при жизни Яна ван Эйка столь же популярной, как «Гент-

ский алтарь», достигает апогея присущее художнику «стремление придать изображению величайшую материальную убедительность, почти осязаемость, почти физическую реальность»²⁵². Эту черту манеры Яна ван Эйка фиксирует и поясняет Анненков. Он пишет: «Известно, что средневековая Фландрия отличалась производством богатейших тканей и выработкой драгоценных вещей, которыми снабжала всю тогдашнюю Европу. Вот почему в картинах ее живописцев парча, ковры, штоф и золотые украшения отделаны с изысканной любовью и вообще играют немаловажную роль. Гражданин промышленной страны не мог забыть об этом, превращаясь в художника»²⁵³.

Некоторой несообразностью звучат попытки Анненкова обнаружить в создании ван Эйка признаки сюжетного действия. Критик пишет: «Младенец <...> не разделяет спокойного ясного взора Мадонны: он смотрит с некоторым удивлением и даже робостью на странное, не совсем привлекательное лицо (донатора. — С. Б.)»²⁵⁴. Анненков не видит в «Мадонне каноника ван дер Пале» черт «святого собеседования». Конечно, в картине ван Эйка действительно «появляется момент естественного общения между персонажами, известной психологической взаимосвязи», но в художественном пространстве, как отмечает исследователь, существуют святые, «случайно оказавшиеся вместе по прихоти заказчика», и поэтому «сюжетное действие невозможно»²⁵⁵. И тут определенным преувеличением выглядят попытки Анненкова, интерпретируя «сюжет», делать заключение о социально-критической окрашенности замысла художника.

Критик пишет, например: «Если в „Поклонении Агнцу“ является торжественная, высокая сторона реализма, соответствующая, как нам кажется, лирическим местам шекспировской трагедии, то в „Канонике дела Пала“²⁵⁶ обнаруживается юмористическое свойство направления. Тут мы видим реализм, склоняю-

²⁴⁸ См.: Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века (1848–1861)... С. 223.

²⁴⁹ Сарабьянов А. Д. Ян ван Эйк. — М.: Изобр. искусство, 1990. — С. 16.

²⁵⁰ Анненков П. В. О двух национальных школах живописи в XV столетии... С. 4.

²⁵¹ Там же. — С. 5.

²⁵² Егорова К. С. Ян ван Эйк. — М.: Искусство, 1965. — С. 88.

²⁵³ Анненков П. В. О двух национальных школах живописи в XV столетии... С. 7–8.

²⁵⁴ Там же. — С. 8.

²⁵⁵ Егорова К. С. Указ. соч. — С. 88.

²⁵⁶ Имеется в виду «Мадонна каноника ван дер Пале».

щийся к жизненной прозе и овладевающий с не меньшей силой и с не меньшей долей поучения разнообразными явлениями общества в их наготу и пошлости. От знаменитого „Каноника“ до так называемого „жанрового“ рода в живописи шаг оставался не велик»²⁵⁷.

В критической интерпретации отразилось стремление актуализировать содержание картин ван Эйка. Ведь главная цель автора статьи не исследование произведений художника и даже не популяризация его творчества. Анненков-критик, обращаясь к рассмотрению истории развития европейского изобразительного искусства, ведет поиск обоснований для выводов и суждений относительно характера художественного процесса в России. И в этом смысле показательно, что автор статьи отмечает жизнеспособность традиции, созданной ван Эйком.

На его родине, в Нидерландах, «преимущественно романтическую сторону школы» развивал, как пишет критик, Ганс Мемлинг, который «нигде, может статься, так не выразил себя», как «в миниатюрах» Раки Св. Урсулы [ок. 1489. Музей Госпиталя Св. Иоанна и Ганса Мемлинга. Брюгге]²⁵⁸.

Характеристика искусства Мемлинга дается в статье с помощью сравнений. «Мемлинг, — пишет, в частности, Анненков, — по справедливости считается поэтом христианской германской живописи²⁵⁹ при конце средних веков и при обновлении ее новыми началами мысли и анализа. Фан-Эйк²⁶⁰ занят весь старанием подойти как можно ближе к жизни, отчего и пошлая, карикатурная сторона, наравне с лицевой стороной ее, входит в область его деятельности; Мемлинг уже следит за жизнью, природой и действительностью только в отражении собственного, идиллически настроенного духа»²⁶¹. Эта оценка схематизируется в порядке вы-

²⁵⁷ Анненков П. В. О двух национальных школах живописи в XV столетии... С. 8.

²⁵⁸ Там же. — С. 15.

²⁵⁹ Следуя традиции, сложившейся в европейском искусствознании в первой половине XIX в., П. В. Анненков видел в нидерландских художниках представителей немецкой школы (см., напр.: Шлегель Ф. Описания картин из Парижа и Нидерландов // Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. — М., 1983. — Т. 2. — С. 234.

²⁶⁰ Имеется в виду Ян ван Эйк.

²⁶¹ Анненков П. В. О двух национальных школах живописи в XV столетии... С. 11–12.

вода: «Он (Мемлинг. — С. Б.) был основателем романтического направления в школе великого своего учителя. Направление это должно было иметь своего представителя, как неотразимая потребность души и существенная сторона самой эпохи; вот отчего ван Эйк создавал типы, а Мемлинг искал идеалов»²⁶².

Используя в анализе творчества нидерландских художников XV в. терминологию, хорошо знакомую читателям российских журналов середины XIX в. («романтическое направление», «тип», «идеал»), Анненков, собственно, и стремится актуализировать содержание своего критического этюда. И все же нельзя не заметить, что он несколько переоценил значение поворота к субъективности у Мемлинга.

Ряд сравнений продолжен критиком в сопоставлении Северного и итальянского Возрождения. Так, например, Мазаччо автор статьи называет «чистым реалистом», который «соответствует Фан-Эйку»²⁶³. Параллель проводится и между искусством Беноццо Гоццоли и Мемлинга. Первый, как отмечается в статье, «разрабатывал преимущественно романтическую сторону новой школы»²⁶⁴, подтверждение чему «фрески его в часовне дворца Рикарди²⁶⁵ во Флоренции»²⁶⁶. Анненков полагает, что в «Шествии Волхвов» Гоццоли «сходство мотивов и сосредоточенного религиозного чувства с представлениями Мемлинга несомненно»²⁶⁷.

Возможно, параллель здесь невольно могла бы возникать из-за свойственной двум художникам нарядной декоративности композиций. Но в данном случае восприятие автора статьи направлял присущий Анненкову тонкий эстетизм. В творчестве Мемлинга и Беноццо Гоццоли его привлекает углубленность образов, так как во фресковом цикле «Шествие волхвов» и в росписях Раки Св. Урсулы объектом изображения яв-

²⁶² Там же. — С. 12.

²⁶³ Там же. — С. 24.

²⁶⁴ Там же.

²⁶⁵ Имеется в виду фресковый цикл «Шествие волхвов» в капелле палатцо Медичи-Рикарди во Флоренции (1459–1460).

²⁶⁶ Анненков П. В. О двух национальных школах живописи в XV столетии... С. 25.

²⁶⁷ Там же.

ляются не столько эпизоды из священной истории и жизни христианских мучениц, сколько театрализованное зрелище в их честь и память.

Размышляя об итальянском Возрождении, критик останавливается на вопросе об архетипических представлениях о мире и человеке или, если использовать термин М. В. Алпатова, изобразительных мифах²⁶⁸. Речь идет о понимании образа Девы Марии в близкой связи с изобразительным мифом о материнстве. «Еще с XIV столетия, — пишет Анненков, — с великой драматической школы Жиотто²⁶⁹ и Орканьи, уже являются итальянские „Мадонны“, которые свидетельствуют нам о начинающемся эстетическом воспитании народа. Вкус к условно изящному, жажда и потребность идеальной, отвлеченной красоты пробудились к этому времени благодаря возникшим преданиям древнего мира»²⁷⁰.

Критик сознает функциональное значение мифа, с одной стороны, отвечавшего народной потребности в придании церковному учению наглядного характера, а с другой — отразившего мотивы рыцарского культа почитания женщины²⁷¹. Соединение этих смыслов несет на себе, по Анненкову, функцию консолидации нации.

В более общем плане значимость сравнения двух национальных школ живописи — итальянской и нидерландской, которое проводит Анненков, открывается в анализе произведений миниатюристов XV — начала XVI в. В этой части статьи критик сначала обращается к работам художников франко-фламандской школы с тем, чтобы обнаружить тот широкий отклик, который вызвало в художественных центрах искусство Яна ван Эйка. Следы влияния нидерландского реализма он находит в произведениях Жана Фуке. Стремится Анненков отметить и факты отхода от «правдоподобия как важнейшего и основополагающего постулата» «*args nova*»²⁷².

²⁶⁸ Алпатов М. В. *Художественные проблемы итальянского Возрождения*. — М.: Искусство, 1976. — С. 186.

²⁶⁹ Имеется в виду Джотто ди Бондоне (ок. 1267–1337).

²⁷⁰ Анненков П. В. *О двух национальных школах живописи в XV столетии...* С. 29–30.

²⁷¹ См.: Алпатов М. В. *Указ. соч.* — С. 187.

²⁷² Панофский Э. *Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада*. — СПб.: Азбука-классика, 2006. — С. 258.

Показательные примеры он находит в иллюстрациях, созданных в мастерской Жана Фуке для французского перевода «Римской истории» Тита Ливия. Анненков пишет: «В миниатюре „Похищение Сабинянок“ толпа фламандских девушек сидит в такой странной благопристойности, в таких учтивых позах и в таких длинных платьях на руках своих тяжелых немецких похитителей, что все представление походит на комическую сцену и на маскарад»²⁷³.

В то же время автор статьи в «Библиотеке для чтения» отмечает живую связь миниатюр, выполненных мастерами франко-фламандской школы, — где «рядом с представлениями из священной истории стоят живописные комментарии на символическое ее значение, а эти в свою очередь привязаны к разнообразным пейзажам, изображающим годовые перемены земли, а эти опять стоят на одной линии с картинами дневных трудов человека, его отдыхов и забав»²⁷⁴, — с современностью, в частности с религиозно-романтической живописью назарейцев.

Неподдельное восхищение автора статьи «О двух национальных школах живописи...» вызывает Бrevиарий Гримани²⁷⁵. Анненков с восторгом говорит о тончайшей работе, тщательности в исполнении мельчайших деталей в миниатюре «Вавилонская башня», где «как она сама, так и площадь перед ней покрыта тысячами работников — крошек — в строгости исполнения невероятной»²⁷⁶. В иллюстрациях рукописной книги, соз-

²⁷³ Анненков П. В. *О двух национальных школах живописи в XV столетии...* С. 12.

²⁷⁴ Там же. — С. 19–20.

²⁷⁵ Бrevиарий Гримани («*Breviarium Grimani*») был создан предположительно между 1515 и 1520 гг. Свое название рукописная книга получила, когда была передана дожем Марино Гримани библиотеке Св. Марка в Венеции, где хранится поныне. В XIX в. считалось, что над украшением рукописи трудилась группа художников, в которую входили Ганс Мемлинг и Герард Давид. Говоря о создателях иллюминации манускрипта называли имена Герарда Хоренбоута и Сандерса Бенинга, работавшего в Генте и Брюгге (см. об этом: *Woermann K. Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*. — Leipzig; Wien, 1920. — Bd. 4. — S. 43); авторство последнего в отношении некоторых миниатюр, в частности «Вавилонской башни», признается и в настоящее время (см., напр.: *Чупрак К. А. Развитие темы Вавилонской башни нидерландскими художниками XV–XVI вв.* // *Вопросы искусствознания и культурологии*: сб. научн. тр. / Санкт-Петерб. гос. худож.-пром. акад. — СПб.: Изд-во Санкт-Петерб. гос. худож.-пром. акад., 2006. — Вып. 3. — С. 101).

²⁷⁶ Анненков П. В. *О двух национальных школах живописи в XV столетии...* С. 22.

дателей которой, как полагал критик «Библиотеки для чтения», направлял Мемлинг, во внимательном, любовном исследовании частностей критик видит и свидетельство постижения художниками общего.

Это ощущение открывает для автора статьи в миниатюрах манускрипта «глубоко продуманную и неимоверно терпеливо собранную эпопею», создавая которую художники преследуют «заданную себе цель — породнить все явления природы как между собою, так и с господствующим созерцанием, отыскать им один общий источник»²⁷⁷. Эпический характер, народную проблематику творений миниатюристов критик считает отличительной чертой нидерландской школы. «В итальянском искусстве, — пишет он, — мы видим иногда великих мастеров, как Леонарда де Винчи²⁷⁸, например, пытающихся заключить духовное содержание, весь нравственный смысл эпохи в черты и выражение одного человеческого лица, которое иногда есть не более, как портрет, но у Мемлинга и учеников его каждый предмет одушевленного и неодушевленного мира обязан отражать это содержание и этот смысл, как может и способен»²⁷⁹.

Сопоставляя произведения искусства Северного и классического Возрождения, Анненков обращается также к убранству хранящегося в Королевской библиотеке в Брюсселе служебника Матвея Корвина. Иллюминация этой рукописи была выполнена в 1485 г. знаменитым флорентийским миниатюристом Аттванте дельи Аттванти. Основываясь на рассмотрении манеры Аттванте, критик говорит «об итальянском поклонении совершенству форм, о вере в возможность осуществления идеальной, отвлеченной красоты, которую итальянцы получили из старого, исторического быта своего и никогда вполне не теряли, о вытекающих оттуда требованиях соразмерности, стройности, порядка»²⁸⁰.

В целом сравнение двух национальных школ живописи — итальянской и нидерландской — имеет в статье теоретический

²⁷⁷ Анненков П. В. О двух национальных школах живописи в XV столетии... С. 20.

²⁷⁸ Имеется в виду Леонардо да Винчи (ок. 1452–1519).

²⁷⁹ Анненков П. В. О двух национальных школах живописи в XV столетии... С. 20–21.

²⁸⁰ Там же. — С. 24.

характер. Автор специально оговаривается: «Сближая две великие школы, разделяющие внимание художественного мира, мы нисколько не имели в виду завести нелепый процесс о преимуществе которой-либо или направить выбор и предпочтение читателя в пользу одной из них»²⁸¹. При этом критик выделяет в рассматриваемых национальных школах несходные моменты.

Он, в частности, формулирует вывод о том, что эстетика итальянского Возрождения видела сущность «единой красоты» в соразмерности, гармонии пропорций и цвета. Анненков находит, что итальянские художники к концу XV столетия «заняты <...> созданием не столько жизненного, сколько *эстетического*, идеального типа красоты»²⁸².

Что касается анализируемой (на материале творчества Яна ван Эйка и Ганса Мемлинга) нидерландской школы, то ее отличительным признаком Анненков считает соединение эстетического идеала («прекрасного») с этическим («добрым»). Показательна в этой связи характеристика изображения мучителей святых дев, которые в росписях Раки Св. Урсулы, выполненных Мемлингом, «являются не только обыкновенными людьми, но еще и добродушными немцами»²⁸³. «Они, — пишет критик „Библиотеки для чтения“, — творят злое и не остаются в ответе перед зрителем; они умеют быть тиранами и мучителями, не возбуждая к себе ужаса и отвращения; они так преступны, как бывают преступны дети, истинно не ведающие, что творят»²⁸⁴.

Это суждение углубляет понимание поэтики создателя росписей Раки Св. Урсулы. Используя термин Вёльфлина, можно говорить, что нидерландское искусство представлено Анненковым искусством трансцендентальным²⁸⁵, выходящим «за пределы» изобразительных возможностей в воплощении этического идеала (в случае с мучителями — через его отсутствие в предмете изображения).

²⁸¹ Там же. — С. 33.

²⁸² Там же. — С. 27; курсив П. В. Анненкова.

²⁸³ Там же. — С. 17.

²⁸⁴ Там же.

²⁸⁵ Вёльфлин Генрих. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. — М.: ОГИЗ; ИЗОГИЗ, 1934. — С. 377.

В заключительной части статьи, Анненков пишет, что национальные школы живописи, «эти могущественные явления европейской цивилизации <...> должны постоянно обращать ум наш на самих себя»²⁸⁶. И здесь критик задается вопросом: «есть ли возможность возникновения и образования третьей школы живописи, с признаками славяно-европейского характера, которая могла бы стать, в дальнем будущем, наряду с двумя упомянутыми нами школами?»²⁸⁷

Поиски ответа вырастают в исследование предпосылок эволюции художественного процесса в России второй половины XIX в. Критик приходит к заключению, что «искусству <...> нужна идея, выражаемая национальностью»²⁸⁸. В отсутствие такой идеи, как пишет Анненков, можно «замешивать» «крестьянина, мещанина, дьячка, помещика, офицера и проч. в какие угодно представления, трагического или юмористического содержания», окружать «их какой угодно местностью и обстановкой — они всегда будут только неполными, односторонними типами»²⁸⁹.

«Полнота типа», по мнению критика, возможна в том случае, если художник не удовлетворяется одним лишь изображением действий персонажей. Автор статьи полагает, что «дело национальной школы уже не ограничивается более или менее верным, по внешности, представлением простонародных классов в их сферах, а открытием всего общества, понятого как одно нравственное лицо, живущее и действующее по законам своей природы»²⁹⁰.

Таким образом, Анненков-художественный критик, привлекая в статье «О двух национальных школах живописи в XV столетии» к анализу материалы истории классического европейского искусства эпохи Ренессанса, обосновывал вопросы формирования русской школы живописи. Ее эволюцию он

²⁸⁶ Анненков П. В. О двух национальных школах живописи в XV столетии... С. 34.

²⁸⁷ Там же. — С. 34.

²⁸⁸ Там же. — С. 36.

²⁸⁹ Там же.

²⁹⁰ Там же. — С. 37.

рассматривал в единстве с эстетическими (связь эстетического и этического идеала, утверждение реализма) и социальными проблемами.

3.2. Рецензия Анненкова на годовую выставку в Академии художеств («Библиотека для чтения». 1861. № 9)

Деятельность Павла Анненкова-мемуариста, литературного критика и литературоведа, подготовившего первое научное издание Сочинений А. С. Пушкина и «Материалы для биографии» поэта, никогда не выпадала из поля зрения исследователей. В то же время Анненков-критик изобразительного искусства, как уже было отмечено, меньше знаком историкам журналистики и искусствоведам. Отчасти так получилось потому, что в научный оборот не были введены все художественно-критические работы писателя.

В библиографической литературе упоминается только одна специально посвященная изобразительному искусству публикация Анненкова, стоящая из-за этого особняком среди произведений писателя, — анализированная выше статья «О двух национальных школах живописи в XV столетии (Заметка по поводу последних художественных выставок в Петербурге)»²⁹¹. В ней автор задается вызывавшим пристальный интерес художественной критики второй трети XIX в. вопросом о возможности формирования русской национальной школы изобразительного искусства.

Размышляя при этом о проблеме типического, критик приходит к заключению, что «найти поддержку или оправдание» художник может «только изнутри, с помощью игры моральных, ду-

²⁹¹ См.: Венгеров, С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала русской образованности до наших дней) : Т. 1–6 т. Т. 1: А. — СПб : Семен. типо-лит. (И. Ефрона), 1889. — С. 600; см. также: Языков Д. Д. Обзор жизни и трудов покойных русских писателей. Вып. 7: Русские писатели, умершие в 1887 году: Анненков Павел Васильевич // Библиографические записки. — 1892. — № 1. — С. 6.

шевных сил, преобразующих человека»²⁹². Современная живопись, по мнению Анненкова, «старается добыть понимание некоторых сторон народной жизни, вникнуть в некоторые убеждения ее». Но искусство, полагает критик, «ошибется, если ограничит усилия и горизонт свой одной внешне точной передачей крестьянского, мещанского, чиновничьего или вообще просто-народного быта <...> оно будет оправдано в потомстве, если, по возможности, укажет сатирой, юмором или лирическим воодушевлением несколько коренных нравственных отличий нашего племени, взятого в его общности, без всяких исключений и без пренебрежения к своеобразным наклонностям духовной его природы»²⁹³.

Определив позицию по актуальному для эстетической мысли в условиях середины XIX в. вопросу о народности искусства, Анненков в статье «О двух национальных школах живописи в XV столетии (Заметка по поводу последних художественных выставок в Петербурге)» не переходит к рассмотрению конкретных фактов художественного процесса в России. Иначе сказать, тема, заявленная в заглавии, остается не полностью раскрытой, и вследствие этого у читателя невольно возникает мысль, что рассуждение критика — лишь начало разговора. Справедливость такого предположения в каком-то смысле подтверждает публикация в разделе «Фельетон» № 9 «Библиотеки для чтения» за 1861 г. (8-я пагинация. С. 29–34) материала, озаглавленного «Выставка в Академии художеств», значительный фрагмент которого — рецензия на открывшуюся 10 сентября 1861 г. годичную академическую выставку. Это второе и последнее выступление Анненкова по вопросам изобразительного искусства в «Библиотеке для чтения» в период редакторства Писемского.

Прежде чем говорить о связи публикации в № 9 «Библиотеки для чтения» за 1861 г. со статьей «О двух национальных школах живописи в XV столетии», следует осветить вопрос о том, что помешало включению рецензии в библиографические перечни

²⁹² Анненков П. В. О двух национальных школах живописи в XV столетии... С. 17.

²⁹³ Там же. — С. 41–42.

произведений П. В. Анненкова в таких авторитетных изданиях, как «Критико-биографический словарь русских писателей и ученых» С. А. Венгерова и «Обзор жизни и трудов покойных русских писателей» Д. Д. Языкова.

Факт это, на первый взгляд, поразительный, так как указание на авторство текста сделано во введении. Вместе с тем надо заметить, что упомянутое введение, с одной стороны, не может быть отнесено к речи Анненкова, которая предстает в публикации в виде цитаты. А с другой — специфика внутритекстовых связей, объединяющих цитату и вводящие ее речения, не позволяет считать начальный фрагмент редакционным вступлением, т. е. самостоятельным текстом, который традиционно может содержать сведения об авторстве предвараемого сочинения.

Зачин публикации «Выставка в Академии художеств» представляет собой часть единого текста, имеющего жанровые признаки фельетона (в силу последнего обстоятельства, собственно, и оправдано его помещение в одноименном разделе журнала). Вероятно, именно цельность и связность текста «Выставки в Академии художеств» препятствовали тому, чтобы библиографы, в частности Венгеров и Языков, просматривая годовой комплект «Библиотеки для чтения», отметили авторство Анненкова в отношении цитируемой в публикации рецензии.

Автором введения, а значит и фельетона, судя по некоторым особенностям стиля, мог быть редактор «Библиотеки для чтения» — Алексей Писемский, в фельетонистике которого использование пространственных прецедентных текстов — употребительный прием²⁹⁴. Аргументируя предположение об авторстве фельетона, следует указать и на первую фразу первого абзаца текста, представляющую собой парадокс: «Давно уже, может быть, не было более бедной и однообразной выставки, как в нынешнем году, но все-таки она произвела на нас весьма приятное впечатление»²⁹⁵. Парадоксы же в публи-

²⁹⁴ См. об этом: Балух С. М. Публицистика А. Ф. Писемского на страницах «Библиотеки для чтения» // Филологические науки. — 2008. — № 3. — С. 6–8.

²⁹⁵ Б. а. [Писемский А. Ф.? Анненков П. В.] Выставка в Академии художеств // Библиотека для чтения. — 1861. — № 9, 8-я пагинация. — С. 29.

цистике Писемского часто используются как средство создания иронии²⁹⁶.

Упомянутое указание на принадлежность рецензии Анненкову делается во втором абзаце текста публикации «Выставка в Академии художеств». Автор введения пишет: «Здесь мы почти считаем себя обязанными повторить и повторить для молодых художников то, что уже было сказано в нашем журнале в статье П. В. Анненкова „О национальных школах живописи“»²⁹⁷. За вступительной фразой открываются кавычки, и приводится цитированный выше фрагмент статьи Анненкова, опубликованной в № 2 «Библиотеки для чтения» за 1861 г. Последние слова фрагмента: «укажет сатирую, юмором или лирическим воодушевлением несколько коренных нравственных отличий нашего племени, взятого в его общности, без всяких исключений и без пренебрежения к своеобразным наклонностям духовной его природы» — набраны курсивом.

После цитаты следуют заключительные предложения второго абзаца: «Значит, мало, что брать сюжеты из русской жизни, надобно знать, что брать, и как относиться к взятому. В этом случае современная литература может оказать живописи громадную помощь, но в то же время и повредить ей». Данные фразы обобщающего характера непосредственно предвзвешивают рецензию на академическую выставку, предстающую в качестве простирающейся от начала третьего абзаца и до конца текста цитаты, перед началом которой открываются кавычки. Цитата, несмотря на ее значительный объем (пять с половиной журнальных страниц), ввиду цельности, связности и жан-

²⁹⁶ См., напр., «парадокс лжеца», когда ведущий повествование в фельетоне «Отчет Никиты Безрылова своим врагам фельетонисту „Северной пчелы“ и хроникеру „Искры“» заявляет: «Я прямо и открыто говорю, что я, может быть, и вру...» (Библиотека для чтения. — 1862. — № 1. — Отд. 2. — С. 112).

²⁹⁷ Следует указать на весьма характерное для стиля Писемского использование количественно-определяющей частицы *почти* с целью передачи значения гипотетической модальности; ср.: в эссе Писемского «Сочинения Н. В. Гоголя, найденные после его смерти. Похождения Чичикова, или Мертвые души»: *Во всей моей статье, не касаясь великого писателя, как человека, что предоставляю будущим его биографам, я смотрел на него как на художника <...> и сверх того я высказал не свои почти мысли, а те, которые живут и вращаются между большей части искренних читателей его таланта.*

ровой определенности текста «Выставки в Академии художеств», должна рассматриваться как прецедентный текст.

Необходимо также заметить, что указание на авторство Анненкова в отношении рецензии на академическую выставку сделано в свойственной Писемскому-редактору и публицисту интригующей манере. Оно представляет собой своего рода отсылку, фиксирующую связь рецензии и статьи в № 2 «Библиотеки для чтения». Однако цитируемая в разделе «Фельетон» рецензия не может являться продолжением статьи «О двух национальных школах живописи в XV столетии», ибо выставка, о которой сообщается, открылась после выхода в свет февральского номера журнала Писемского. Нет оснований и для того, чтобы воспринимать два произведения в качестве частей единого цикла.

Поэтому побуждение читателя к восприятию рецензии наряду с ранее написанной Анненковым статьей — не что иное, как промежуточная цель речевых действий фельетониста «Библиотеки для чтения». Коммуникативное намерение публикатора критического отзыва (Писемского), чья журналистская установка объединяет текст «Выставки в Академии художеств», видится в стремлении выявить противоречия в позиции автора художественно-критического произведения (Анненкова).

Между тем в рецензии Анненкова отмечается, что «две лучшие и совсем уже народные картины на нынешней выставке» — это «Привал арестантов» В. И. Якоби [1861. Государственная Третьяковская галерея. Москва] и «Проповедь в селе» В. Г. Перова [1861. Государственная Третьяковская галерея. Москва]. В то же время критик видит в идейной направленности этих произведений необъективность, предвзятость: «...в некоторых подробностях сюжета вы так и чувствуете удар в известную сторону, желание понатянуть, пораскрасить»²⁹⁸.

Показателен критический анализ работы Перова. Анненков пишет: «В картине <...> священник говорит проповедь, а около самого <...> амвона помещик сидит и спит, а дочь его, тоже сидящая, перешептывается с молодым человеком. Смеем заверить молодого ху-

²⁹⁸ Б. а. [Писемский А. Ф.? Анненков П. В.] Выставка в Академии художеств... С. 30.

дожника, что ни в одной сельской церкви он не встретит, чтобы помещик сидел прямо и так близко перед иконостасом, а если они и сидят, то где-нибудь в сторонке; мы очень хорошо понимаем, что в этом случае он хотел показать то, о чем так много и с таким самоуслаждением говорится в наших газетах, забывая, что его мирозерцание должно быть гораздо спокойнее и правдивее, и что руководителем и помощником его должна быть другая литература»²⁹⁹.

Игра «моральных, душевных сил», будимых в сознании зрителя обличительным жанром Перова, по мнению рецензента, не органична, не может считаться характерной для русской жизни, а направление действия творческих сил художника, «преобразующих человека», не кажется Анненкову выбранным правильно. В то же время в статье «О двух национальных школах живописи в XV столетии» критик ратовал за воплощение в произведении живописи этического идеала³⁰⁰.

И фельетон, опубликованный в журнале Писемского, который во второй половине 1861 г. размежевывался с представителями либерального лагеря³⁰¹, намекает на то, что позицию рецензента определяют не моральные принципы, а сословные интересы. Однако нельзя сказать, что реализация целей публикатора произведения критики, поставленных с учетом его публицистических установок, способствует адекватному пониманию текста Анненкова.

Сочинение критика в антилиберальном фельетоне «Библиотеки для чтения» представлено в не совсем верном свете — как акт в большей мере политический. А между тем, по мнению историка искусства, реальность в анализированных Анненковым произведениях Перова конца 1850 — начала 1860-х гг., в частности в «Проповеди в селе», «подчинена пафосу протеста; в ней нет красоты», и обусловлено это во многом тем, что «содержательные искания художника явно обгоняли формальные»³⁰². Иначе говоря, цитирован-

²⁹⁹ Б. а. [Писемский А. Ф.? Анненков П. В.] Выставка в Академии художеств... С. 30.

³⁰⁰ Анненков П. В. О двух национальных школах живописи в XV столетии... С. 17.

³⁰¹ Подробнее см.: Балуев С. М. Писемский-журналист (1850–1860-е годы). — СПб.: Изд-во С-Петербург. ун-та, 2003. — С. 104–106.

³⁰² Сарабянов Д. В. История русского искусства второй половины XIX века. — М.: Изд-во МГУ, 1989. — С. 29.

ное эстетическое суждение автора рецензии, напечатанной в разделе «Фельетон» «Библиотеки для чтения», отличается пронизательностью.

В контексте обсуждения академической выставки 1860/61 г. в русской периодике рецензия из раздела «Фельетон» «Библиотеки для чтения» обращает на себя внимание в связи с логичностью и оригинальностью сделанных выводов. Скажем, Владимир Стасов в статье «По поводу выставки в Академии художеств», опубликованной в № 39 «Современной летописи» за 1861 г., безоговорочно приветствовал и «Привал арестантов» В. И. Якоби, и картину М. П. Клодта «Последняя весна» [1861. Государственная Третьяковская галерея. Москва]³⁰³. Анненков же, рассматривающий, подобно Стасову, экспонировавшиеся на выставке 1860/61 г. произведения в аспекте сюжета, оценивает работы Якоби и Клодта по-разному. Сюжет «Привала арестантов» оценен негативно. Комментируя эпизод, когда у умершего арестанта «стаскивает перстень с руки его закоренелый в зверстве собрат», Анненков восклицает: «Значит, все на одного. Подобные случаи, может быть, бывали, но что бы это было общим, постоянно повторяющимся явлением между нашими арестантами, мы этого не думаем, и зачем же художнику было вводить этот шарж в свою картину, в которой все прочее типично, спокойно и высоко правдиво»³⁰⁴.

Отмечая в произведении испытывавшего сильное влияние романтизма Якоби патетическую трактовку событий, автор рецензии, напечатанной в «Библиотеке для чтения», не усматривает ее в сюжете «Последней весны» Клодта. Жизненность воплощенного в образе безнадежно больной девушки конфликта между человеком и стихией несомненна для такого последовательного противника романтизма, каким Анненков представал перед читателем уже в обзоре Луврской картинной выставки 1847 г., включенном в «Парижские письма»

В рецензии «Выставка в Академии художеств» критик противопоставит не только романтизму, но и классицизму, существовав-

³⁰³ Дилеттант [Стасов В. В.] По поводу выставки в Академии художеств // Современная летопись. — 1861. — № 39 (Сентябрь). — С. 12.

³⁰⁴ Б. а. [Писемский А. Ф.? Анненков П. В.] Выставка в Академии художеств... С. 30.

шему в 1860-е гг. «как *направление* в академической исторической живописи»³⁰⁵. Обращаясь к анализу программы 1861 г. «Харон перевозит души через реку Стикс», Анненков категорически отвергает, в частности «ученический классицизм».

Нельзя сказать, что он при этом занимает позицию, принципиально отличавшуюся от тех, которые отстаивали другие критики академических программ, писавшие о выставке. Различия обнаруживаются скорее в подходе к рассмотрению объекта суждения. Стасов, по выражению которого «написали ученики опять такие вещи, от которых волосы дыбом становятся»³⁰⁶, и рецензент «Времени», отмечавший, вероятно, имея в виду экспонировавшееся на выставке произведение А. Д. Литовченко (вторая золотая медаль), что «ложноклассическое направление <...> требует непременно, чтобы Харон был представлен здоровенным мужчиной с сильно развитыми и резко обозначенными мускулами»³⁰⁷, тяготеют к языковым способам обозначения оценки. Формируя представление о программе 1861 г. «Харон перевозит души через реку Стикс», они используют экспрессивно-эмоциональные фразеологизмы (*такие вещи, от которых волосы дыбом становятся*) и дескриптивные слова с оценочным смыслом (*чтобы Харон был представлен здоровенным мужчиной с сильно развитыми и резко обозначенными мускулами*).

Когда же с оценкой выступает Анненков, он стремится к доказательности, строит рассуждение, начиная с признания того, что академические программы, вполне возможно, необходимы «для технического изучения искусства», особенно если «это приучает правильно ставить фигуры, правильно рисовать тело»³⁰⁸. Однако программа «Харон перевозит души через реку Стикс», как полагают критик, не содействует решению этой задачи. В поисках аргументов он обращается к работе Г.-Э. Лессинга «Лаокоон, или

³⁰⁵ Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века... С. 15; курсив А. Г. Верещагиной.

³⁰⁶ Дилеттант [Стасов В. В.] По поводу выставки в Академии художеств... С. 12.

³⁰⁷ Б. а. [Достоевский Ф. М.? Полонский Я. П.?] Выставка в Академии художеств за 1860–1861 год // Время. — 1861. — № 10. — С. 154; об авторстве обозрения см.: Нецаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время». 1861–1863. — М.: Наука, 1972. — С. 263–264.

³⁰⁸ Б. а. [Писемский А. Ф.? Анненков П. В.] Выставка в Академии художеств... С. 31.

о границах живописи и поэзии», приводя в рецензии в качестве цитаты развернутое обоснование положения о том, что живопись не может допустить различия между видимым и невидимым, ибо «для нее видимо все, и видимо одинаковым образом»³⁰⁹.

Цель цитирующего Лессинга критика — показать бессилие живописи, стремящейся обнаружить с легкостью передаваемые, например, Гомером различия между богами (Минервой и Марсом), с одной стороны, и смертными — с другой. Обращая внимание на специфику искусства, создающего видимые изображения на плоскости, Анненков приходит к заключению, что из слов Лессинга «ясно видно, до какой степени он советует живописи осторожно относиться к олимпийцам и по преимуществу к их *фантастическому* элементу, которого в Хароне вряд ли не более, чем и во всех вышеприведенных случаях»³¹⁰. Справиться с трудностями в передаче сверхъестественного обратившиеся к программе «Харон перевозит души через реку Стикс» молодые художники (Е. Е. Беляков, А. Д. Литовченко, К. Е. Маковский, К. П. Померанцев, Э. И. Шульц), по мнению автора рецензии, не смогли, так как остается непонятным, «почему <...> нарисованные тут человеческие фигуры суть души, а не живые люди»³¹¹.

Вместе с тем посылка Анненкова: «чудесное не может быть предметом живописи»³¹², без сомнения, ложна, чему в истории мирового изобразительного искусства можно найти массу подтверждений. Осознание этого факта побуждает вернуться к непростому вопросу о публикации рецензии в разделе «Фельетон» и придании тексту «Выставки в Академии художеств» черт произведения сатиры, в котором в функции инструмента и объекта обличения выступает центральный персонаж, либерал-рецензент.

Цель редакции «Библиотеки для чтения», когда она придает «фельетонный» смысл критической прозе, — представить в негативном освещении поведение персонажа, рассматриваемое в

³⁰⁹ Лессинг Г.-Э. Указ. соч. — С. 435.

³¹⁰ Б. а. [Писемский А. Ф.? Анненков П. В.] Выставка в Академии художеств... С. 33; курсив П. В. Анненкова.

³¹¹ Там же.

³¹² Там же. — С. 31.

аспекте политики. Однако при этом в силу действия закона тождества мишенью сатиры могут становиться все без исключения речевые действия рецензента. К примеру, рельефнее выделяется в рассуждении отмеченная ложность посылки, которая воспринимается читателем фельетона как проявление тенденциозности подхода либерала к анализу фактов.

Такой эффект речи возникает как результат некорректного отношения публикатора к тексту проницательного и тонкого художественного критика, который иногда просто не вполне точен. Причем отдельные неточности на периферии рассуждения объяснимы с учетом авторских приоритетов: тем, в частности, что рецензент высказывает эстетические суждения не с целью отстоять свой взгляд на природу определенного вида изобразительного искусства. Он поглощен другим: судит о путях прогресса русской живописи, который, по представлению Анненкова, невозможен без пересмотра отношения к классицистической эстетике и академической доктрине, приветствовавших обращение художников к мифологическим сюжетам.

Обосновывая мысль о том, что такое понимание проблемы характерно для критической концепции Анненкова, достаточно вспомнить его отзыв в «Парижских письмах» о картине Рембрандта «Ганимед в когтях орла»³¹³ [1635. Картинная галерея. Дрезден], где, по выражению критика, «один из героев Олимпа, приобретших <...> ходульно-академический облик, резко снижен до уровня обычных людей»³¹⁴. Поэтому, не модернизируя, конечно, оценки Анненкова-художественного критика, нужно видеть их содержательность и актуальность в конкретно-исторических условиях, о чем говорит и оставшаяся долгие годы неизвестной исследователям рецензия, напечатанная в разделе «Фельетон» № 9 «Библиотеки для чтения» за 1861 г.

³¹³ Анненков П. В. Путевые записки // Парижские письма. — М., 1983. — С. 273.

³¹⁴ Недошивин Г. А. Рембрандт Гарменс ван Рейн // Из истории зарубежного и отечественного искусства. Избранные труды. — М. : Советский художник, 1990. — С. 17.

Глава IV

Владимир Стасов о шедеврах русской школы («Бурлаки на Волге» и «Протодьякон» Ильи Репина): проблематика и стиль публикаций 1860–1870-х гг.

4.1. Экфрасис в художественной критике Стасова («Картина Репина „Бурлаки на Волге“ / Письмо к редактору „СПб. Вед.“»)»

Исследователь критики отмечает, что она «может <...> приближаться к художественному рассказу об искусстве, нести в себе элементы литературной образности», и «это выражается в яркости ее языка»³¹⁵. Во второй половине XIX в. наглядный тому пример — творчество Владимира Стасова. Однако, если проблематика выступлений критика изучалась искусствоведами, то его мастерство, которое является важным фактором привлечения внимания публики к актуальным вопросам художественного процесса, не становилось предметом специального анализа.

Сегодня не вызывает сомнений то, что при изучении мастерства художественного критика нельзя обойти вниманием проблему описания произведения искусства. Это объясняется спецификой используемой в процессе искусствоведческого и критического анализа «модели-перевода», в которой «произведение как материально-чувственная структура, как „вещь“ реализуется в

³¹⁵ Ванслов В. В. Искусствознание и критика: методологические основы и творческие проблемы. — Л. : Художник РСФСР, 1988. — С. 98.

описании»³¹⁶. Вполне понятно, что при создании упомянутой модели «под описанием мы понимаем нечто более пространное, нежели простое название»³¹⁷, а своеобразие и сложность возникающих построений такова, что исследователи даже выделяют так называемую «экфрасическую литературу»³¹⁸.

Конечно, экфрасис, — описание произведения искусства, — еще не вся критика, для которой искусство всегда — предмет осмысления, интерпретации. Но в то же время самой природой критического творчества, предполагающей сращение логико-понятийного начала и образности, обусловлен синкретизм доказательства и описания комплексов зрительских ощущений и, разумеется, самих произведений искусства.

Обратимся к статье Стасова «Картина Репина „Бурлаки на Волге“», впервые опубликованной в № 76 газеты «Санкт-Петербургские ведомости» от 18 (30) марта 1873 г. в рубрике «Корреспонденция» без заглавия, в разделе «I» с подписью: «В. С.». Ставшее известным в истории русского изобразительного искусства и художественной критики название — «Картина Репина „Бурлаки на Волге“ (Письмо к редактору „СПб. Вед.“)» — статья получила при второй публикации в Собрании сочинений Стасова (СПб., 1894).

В отличие от других представителей отечественной художественной критики начала 1870-х гг., которая «при всем признании яркого таланта Репина, отмечала это произведение (картину «Бурлаки на Волге» [1870–1873. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург]. — С. Б.) сдержанно», Стасов «сдержанности в своих похвалах Репину» не проявил³¹⁹. Сам худож-

³¹⁶ Бернштейн Б. М. Модель художественного произведения в структуре искусствоведческого знания // Вопросы методологии и социологии искусства : сб. науч. тр. / М-во культ. РСФСР. Лен. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. — Л., 1988. — С. 40.

³¹⁷ Брагинская Н. В. Поэтика описания. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. — М. : Наука, 1981. — С. 226.

³¹⁸ Bosveld J. Elastic Ekphrastic : Another Way Toward Portray [Электронный ресурс]. — URL : <http://www.puddinghouse.com/ekphrastic.htm>.

³¹⁹ Гольдштейн С. Н. Комментарий к статье В. В. Стасова «Картина Репина „Бурлаки на Волге“» // Стасов В. В. Избранные сочинения : в 2 т. Доп. т. : Комментарии к «Избранным сочинениям В. В. Стасова». — М. ; Л. : Искусство, 1938. — С. 70–71.

ник считал, что «главным глашатаем картины был поистине рыцарский герольд Владимир Васильевич Стасов»³²⁰. В книге «Далекое и близкое» Репин писал о критике: «Первым и самым могучим голосом был его клич на всю Россию, и этот клич услышал всяк сущий в России язык. И с него-то и началась моя слава по всей Руси великой. Земно кланяюсь его благороднейшей тени»³²¹.

Об экфрасисе из статьи «Картина Репина „Бурлаки на Волге“» с восхищением отзывался М. В. Алпатов, заметивший, что описание Стасова «так красочно и метко, что к нему нечего прибавить»³²². Гольдштейн писала, что именно «в том описании, которое он (Стасов. — С. Б.) дает „Бурлакам“ <...> сказывается не только признание огромного таланта Репина, но, вопреки большинству современников, и признание самого направления этого таланта: признание огромной реалистической глубины его»³²³.

В высказывании Софьи Гольдштейн особенно важна мысль о существенных особенностях процесса вербализации стасовской критической оценки. Важно то, что искусствовед признает за описанием функцию раскрытия внутренних свойств произведения, считает его инструментом доказательства определенных положений.

Экфрасис Стасова обширен, более половины объема всего текстового материала статьи. Смена объектов интереса критика вызывает необходимость неоднократно менять тактику описания, что помогает автору избежать утомительной монотонности. Сначала может сложиться впечатление, что описание разворачивается исключительно с целью сообщить читателю о признаках изображенных художником предметов. Но последовательное рассмотрение отдельных фрагментов в связи с движением

³²⁰ Репин И. Е. Далекое и близкое. — М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1960. — С. 281.

³²¹ Там же.

³²² Алпатов М. В. Работа Репина над картиной «Бурлаки на Волге» // Школа изобразительного искусства : в 10 вып. — М. : Искусство, 1966. — Вып. 7. — С. 60.

³²³ Гольдштейн С. Н. Комментарий к статье В. В. Стасова «Картина Репина „Бурлаки на Волге“»... С. 71.

критической мысли, формирующей и обосновывающей эстетическую оценку произведения Репина, опровергает такую точку зрения.

В первом абзаце экфрасиса критик вначале описывает Волгу. Он пишет: «В картине г. Репина перед вами широкая, бесконечная раскинувшаяся Волга, словно млеющая и заснувшая под палящим июльским солнцем»³²⁴. Затем внимание постепенно переключается на изображаемые художником движения и действия, которые, подобно пейзажу, оживотворяются восприятием автора и передаются как предстающие перед его взором. Стасов пишет: «Где-то вдали мелькает дымящийся пароход, ближе золотится тихо надвигающийся парус бедного суденышка, а впереди, тяжело ступая по мокрым отмелям и отпечатывая следы своих лаптей на сыром песке, идет ватага бурлаков. Запрягшись в свои лямки и натягивая постромки длинной бечеvy, идут в шаг эти одиннадцать человек, живая машина возовая, наклонив тела вперед и в такт раскачиваясь внутри своего хомута...»³²⁵

Хорошо заметно, как, нанизывая звенья ритмической структуры описательного фрагмента (*вдали... ближе... впереди*), критик отмечает сочленения планов развивающегося вглубь картины пространства. Выраженная живописцем средствами композиции сплоченность группы объединенных общим движением персонажей отображается в создаваемой критиком модели-переводе метафорически (*живая машина*).

Возбуждая в публике своим рассказом то особое воодушевление, которое овладевает человеком, представляющим не виденное, Стасов решает специфическую задачу. Ведь, как отмечал историк искусства, статья «Картина Репина „Бурлаки на Волге“» была предназначена «преимущественно для тех читателей, которые картины еще не успели повидать»³²⁶.

Вместе с тем критик не просто воодушевляет человека публики, но зовет его к постижению природы экспрессии мощной и

³²⁴ В. С. [Стасов В. В.] Корреспонденция. I // Санкт-Петербургские ведомости. — 1873. — 18 (30) марта. — С. 2.

³²⁵ Там же.

³²⁶ Алтатов М. В. Работа Репина над картиной «Бурлаки на Волге»... С. 60.

полнокровной живописи Репина. Стасов показывает, как симптоматичность пластических характеристик позволяет художнику выразить настроение, вызываемое социально обусловленным явлением жизни. С этой целью с использованием языковых средств раскрывается значение признаков передаваемых художником движений (*тяжело ступая по мокрым отмелям и отпечатывая следы своих лаптей на сыром песке, идет ватага бурлаков... идут в шаг эти одиннадцать человек... наклонив тела вперед и в такт раскачиваясь внутри своего хомута...*).

Логичен и обоснован вывод, который делается автором статьи, когда он заключает приведенный описательный фрагмент: «Что за покорное стадо, что за кроткая бессознательная сила...»³²⁷

После того, как сделан этот промежуточный вывод, следует еще один шаг в рассуждении, вводится очередная посылка: «...и тут же — что за бедность, что за нищета!»³²⁸ Реплика критика: «Нет ни одной цельной рубахи на этих пожженных солнцем плечах, ни одной цельной шапки и картуза — всюду дыры и лохмотья, всюду онучи и тряпье»³²⁹, — аргументирует суждение о бедности и вместе с тем дает возможность отметить характерность деталей костюма персонажей картины Репина.

Чтобы выделить тезис — мысль о том, что приемы обобщения художником фактов действительности говорят о типичности характеров персонажей, и поэтому искусство создателя «Бурлаков на Волге» жизненно, а не декларативно — критик использует выразительную риторическую фигуру. Автор отвергает возможное предположение читателя: «Но не для того, чтоб разжалобить и вырвать гражданские вздохи, писал свою картину г. Репин: его поразили виденные типы и характеры, в нем жива была потребность нарисовать далекую, безвестную русскую жизнь...»³³⁰

³²⁷ В. С. [Стасов В. В.] Корреспонденция. I... С. 2.

³²⁸ Там же.

³²⁹ Там же.

³³⁰ Там же.

Доводы, приводимые при обосновании тезиса, принимают вид цепи описаний-характерисм. Стасов пишет: «В этой ватаге бурлаков сошлись самые разнородные типы. Впереди выступают, словно пара могучих буйволов, главные, коренные. Это дремучие какие-то геркулесы, со всклоченной головой, бронзовой от солнца грудью и жилистыми, неподвижно висящими вниз руками. Что за взгляд неукротимых глаз, что за раздутые ноздри, что за чугунные мускулы! Тотчас позади них натягивает свою лямку, низко пригнувшись к земле, еще третий богатырь, тоже в лохмотьях и с волосами, перевязанными тряпкой: этот, кажется, всюду перебивал, во всех краях света отведал жизни и попытал счастья и сам стал похож на какого-то индейца или эфиопа. Тут же, за их спинами, немножко фальша и ухитрившись поменьше везти, идет отставной, должно быть, солдат, высокий и жилистый, покуривая коротенькую люльку; позади всех желтый как воск и иссохший старик; он страшно болен и изможден, и, кажется, немного дней остается ему прожить; он отвернул в сторону бедную свою голову и рукавом обтирает пот на лбу, пот слабости и безвыходной муки»³³¹.

Порядок следования характерисм во фрагменте обусловлен двоякой целью. Во-первых, автор полагает необходимым пояснить природу социального критицизма мастера, не стремящегося «разжалобить и вырвать гражданские вздохи» у зрителя, а обличающего допотопный уровень общественного развития великой страны (*выступают, словно пара могучих буйволов, главные, коренные; дремучие... геркулесы; третий богатырь, тоже в лохмотьях и с волосами, перевязанными тряпкой...*). Во-вторых, художественный критик преисполнен желания еще раз указать на потрясающую, увлекающую взгляд просторную глубину изображения (*Впереди... Тотчас позади них... Тут же, за их спинами... позади всех...*).

Тактику автора текста обнаруживает и синтаксический параллелизм. В определяющих структуру фрагмента предложениях сказуемые предшествуют подлежащим, что позволяет сосредоточить

³³¹ В. С. [Стасов В. В.] Корреспонденция. I... С. 2.

внимание на изображенных на первом плане персонажах (*выступают главные, коренные; натягивает лямку богатырь*). Критик пристально вглядывается в лица и фигуры, и детализация словесных образов (*со всклоченной головой, бронзовой от солнца грудью и жилистыми, неподвижно висящими вниз руками... взгляд неукротимых глаз... раздутые ноздри... чугунные мускулы*) — результат продуманного использования выразительной силы описания, указание на то, что Репин, изображая «главных, коренных», создает «настоящий тонко обрисованный портрет, какого мы не находим в фигурах второго и третьего плана»³³².

Обозначая повторами синтаксических конструкций мерный, спокойный ритм движения ватаги — мотива, на котором Репин строит композицию полотна³³³, — Стасов показывает, как художник передает в картине непрерывность и длительность времени. Оно интерпретируется критиком как настоящее историческое, расширенное. Тем самым подчеркнута мысль, что репинские бурлаки — не случайная толпа, а, как заметил Д. В. Сарабьянов, Русь, представленная «своими одиннадцатью героями»³³⁴. Оживляющие процесс критической интерпретации «Бурлаков» характерисмы, сливаясь в нераздельное гармоничное целое, помогают понять, почему Стасов всегда считал Репина «неподражаемым живописцем „хорового элемента“, масс народных и народных типов» и вместе с тем «выразителем „души солистов“»³³⁵.

Особая роль критика, выступающего в качестве посредника между художественным миром произведения и публикой, предполагает не только интерпретацию, но и усиливающую интерес зрителя импровизацию. Этим оправдано присутствие в описании разнообразной нефактической информации, поэтически-ирреальных допущений относительно обстоятельств

³³² Аллатов М. В. Работа Репина над картиной «Бурлаки на Волге»... С. 66.

³³³ См.: Прытков В. А. Репин // История русского искусства: в 2 т. Т. 2: в 2 кн. Кн. 1: Искусство второй половины XIX века / Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств Акад. художеств СССР. — М.: Изобразительное искусство, 1980. — Разд. 2. — Гл. 7. — С. 94.

³³⁴ Сарабьянов Д. В. История русского искусства второй половины XIX века... С. 185.

³³⁵ Каренин Влад. [Комарова В. Д.] Указ. соч. — С. 511.

и явлений действительности (этот, **кажется**, всюду перебывал, во всех краях света отведал жизни и попытал счастья; за их спинами, немножко фальши и ухитрившись поменьше везти, идет отставной, **должно быть**, солдат; **кажется**, немного дней остается ему прожить).

О персонажах, изображенных художником в перспективном удалении, критик пишет: «Вторую половину шествия составляют: крепкий, бодрый, коренастый старик; он прислонился плечом к соседу и, опустив голову, торопится на ходу набить свою трубочку из цветного кисета; за ним отставной рыжий солдат, единственный человек изо всей компании, обладающий сапогами и засунутыми туда суконными штанами, на плечах у него жилет с единственной болтающейся и сверкающей на солнце медной пуговицей; он суетливо и порывисто ведет свою работу и чистит ногами; еще дальше кто-то вроде бродячего грека, с чертами все еще наполовину античными, ему тут тошно и непривычно, он беспокойно поднимает свой все еще великолепный, несмотря на бесконечное мотовство жизни, античный профиль и широкими красивыми глазами озирается кругом. Последний тихо шагает, размахиваясь из стороны в стороны, как маятник, быть может, наполовину в дремоте, и совершенно опустив голову на грудь, бедный лапотник, последний и отделившийся от всех»³³⁶.

В предваряющем заключение фрагменте экфрасиса (четвертом абзаце) уже подлежащие предшествуют сказуемым. Изменение модели построения предложений позволяет перенести акцент на истолкование пластической выразительности телодвижений, на то, как они передают типы и характеры. В описательные блоки включены деепричастные и причастные обороты, которые запечатлевают разнообразные признаки движений и жестов, существенных при постижении жизненных смыслов произведения. Изобразительность при этом усиливают наречия (...**коренастый старик**... **прислонился плечом к соседу и, опустив голову, торопится на ходу набить свою трубочку из**

³³⁶ В. С. [Стасов В. В.] Корреспонденция. I... С. 2.

цветного кисета... Последний **тихо** шагает, размахиваясь из стороны в стороны, как маятник, быть может, **наполовину в дремоте, и совершенно опустив голову на грудь, бедный лапотник, последний и отделившийся от всех**).

Единство завершающей части описания картины Репина, его последнего абзаца, с предшествующим текстом проявляется, в частности, в соотнесенности видо-временных форм сказуемых. Кроме того, использование в качестве сказуемых перфективно функционирующих глаголов настоящего времени дает возможность подчеркнуть значительность изображаемого художником момента действительности: «И все это общество *молчит*: оно в глубоком безмолвии *совершает* свою воловью службу. Один только *шумит* и задорно *кипятится* мальчик, в длинных белых космах и босиком, являющийся центром и шествия, и картины и всего создания. Его яркая розовая рубашка раньше всего *останавливает* глаза зрителя на самой середине картины, а его быстрый сердитый взгляд, его своенравная, бранящаяся на всех, словно лающая фигурка, его сильные молодые руки, поправляющие на плечах мозолящую ляжку, — все это протест и оппозиция могучей молодости против безответной покорности возмужалых, сломленных привычкой и временем дикарей геркулесов, шагающих вокруг него впереди и сзади»³³⁷.

В построении синтаксической структуры определительного периода (третьего предложения) ощутимо изменение коммуникативного типа речи. Текст организован уже не в информативном, а в большей мере свойственном рассуждению генеритивном регистре, коммуникативная функция которого «обобщение, осмысление информации»³³⁸. Переходя в завершающую фазу, описание как бы полностью растворяется в рассуждении: в широких обобщениях, осмыслении эпического характера создания Репина.

В первую очередь логика рассуждения движет автором статьи, когда он определяет как композиционный фокус карти-

³³⁷ Там же.

³³⁸ Золотова Г. А., Ониненко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка / РАН. Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. — М., 2004. — С. 404.

ны — фигуру молодого бурлака Ларьки, по выражению исследователя, «как бы пытающегося сбросить с себя лямку»³³⁹. Чтобы пояснить важность композиционного центра для понимания произведения, Стасов опять увлекает читателя в мир вероятного, предстоящего на этот раз в образе звуковых ощущений. «Услышанный» в художественном пространстве «звук» не просто контрастно выделяет центр «и шествия, и картины и всего создания». Молодой шум-гул еще раз дает отчетливо почувствовать выявленное в критической «модели-переводе» размыкание временного предела созданного художником образа России, ощутить огромность обличительной силы «Бурлаков на Волге». Знаменательно, что описанная с тонким чувством метафоры молодость, протест которой отображен, по мнению автора статьи, в «лающей фигурке» Ларьки, выступает против «воловьей службы».

Без сомнения, здесь обнажена позиция критика, которая будет с предельной ясностью конкретизирована позже, в «Путевых набросках по Италии» 1881 г. Речь в них идет о художественно-промышленной выставке в Милане. Стасов в предварительном плане отмечает, что про эту выставку «у нас, кажется, писано уже во всех газетах еще с начала лета»³⁴⁰.

Затем критик говорит о душевном состоянии, в которое он пришел при встрече с европейской публикой, точнее, с представителями той ее части, какой не было в России второй половины XIX в. Стасов пишет: «Только нигде я не прочитал того известия, которое всего больше меня тут порадовало. И из Рима, и из Флоренции, и вообще из всех главных центров Италии отправлены в Милан, на счет местных муниципалитетов, депутации рабочих. Факт не новый; он, кажется, вошел теперь в европейские привычки, и не бывает такой всемирной или отдельной народной выставки, куда бы не по-

³³⁹ *Сарабьянов Д. В.* История русского искусства второй половины XIX века... С. 185–186.

³⁴⁰ *Стасов В. В.* Путевые наброски по Италии // Собр. соч.: в 3 т. — СПб.: В типогр. М. М. Стасюлевича, 1894. — Т. 3. — Стб. 1447.

сылали нынче больших отрядов рабочих, человек по 30, по 40. Но всякий раз, когда я снова с ними встречаюсь, я бываю в великом восхищении. Я никогда не забуду, как видел такие группы рабочих на всемирных выставках в Лондоне, Париже, Вене. Я жадными глазами провожал этих людей в синих блузах или белых холщовых куртках и деревенских башмаках, с загорелыми воловьими шеями и коренастыми ладонями, с блестящими и интеллигентными глазами, как они ходили с главным своим вожаком, толковавшим им, что он сам знал, или как они собирались любопытной кучкой вокруг того ученого — да, настоящего серьезного ученого, который всякий раз нарочно был отряжен комитетом выставки в каждый особый отдел, нарочно, чтобы давать объяснения рабочим. Вот как! Работники перестали быть вьючным животным, которому назначено только одно: „молчи и делай!“»³⁴¹

Извлечение дает возможность полнее представить общественную позицию «главного глашатая» картины «Бурлаки на Волге». Становится понятно, что в создаваемой образными средствами критической интерпретации произведения Стасов выступает сторонником повышения темпов социального прогресса, ускорения движения России по европейскому пути развития.

Подводя итог, можно заключить, что в экфрасисе Стасова в полной мере проявлено развитие оценивающей картину Репина критической мысли, раскрывается смысл трактовки художником-реалистом темы угнетенного народа. Изложение соображений критика отличается рельефностью, так как значение доводов приобретают сообщающие о признаках предметов и явлений описания-характерисмы, описания движений и действий персонажей. Мастерское использование средств описания позволяет Стасову показать, как в картине, выражены непрерывность и длительность времени, акцентировать приемы обобщения жизненных фактов, выдвинуть на первый план мысль о типичности образов одного из первых поистине великих произведений русской школы.

³⁴¹ Там же. — Стб. 1447–1448.

4.2. Владимир Стасов и Адриан Прахов о «Протодяконе» Репина

Горизонты изучения деятельности Стасова в области критики изобразительного искусства всегда были и остаются широкими. Вместе с тем искусствоведы и историки журналистики, как уже отмечалось, недостаточно внимания уделяют исследованию полемик, в которых он участвовал. А обращение к этой теме может расширить перспективы осмысления идейно-эстетической позиции, которую занимал критик, размышляя о путях становления художественной школы в России³⁴².

Необходимость изучения дискуссий, проходивших с участием Стасова, диктуется и тем, что полемический характер носили по существу все его публикации, отразившие обстоятельства эстетической борьбы середины и второй половины XIX в. Конечно, суждения, выносимые в острых диалогах, во многих случаях не выдерживают проверку временем. Но если увидеть их в живой связи, возникает возможность с большей точностью воссоздать картину исполненного противоречий процесса становления национальной художественной школы, каким его представляла критика, правильнее оценивать справедливость и историчность взглядов участников дискуссий о русском искусстве.

Правда, порой при воссоздании полемического контекста возникают специфические трудности, ибо споры нередко обрывались на полуслове. Так получилось и с полемикой Владимира Стасова с Адрианом Праховым. Начавшись в 1876 г., «когда Репин привез из заграницы своего „Садко в подводном царстве“»³⁴³, она носила характер «длительной принципиальной борьбы»³⁴⁴.

³⁴² См., напр.: *Плотников В. И.* Картина «Садко» и борьба за Репина в русской художественной критике 1870-х годов // Проблемы развития русского искусства / Академия художеств СССР; Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. — Л., 1972. — Вып. 3. — С. 31–47.

³⁴³ *Каренин Влад. [Комарова В. Д.]* Указ. соч. — С. 511.

³⁴⁴ См.: *Гольдштейн С. Н.* Комментарий к статье В. В. Стасова «Прискорбные эстетика» // Стасов В. В. Избранные сочинения: в 2 т. Доп. т.: Комментарии к «Избранным сочинениям В. В. Стасова». — М.; Л.: Искусство, 1938. — С. 102.

Искусствовед и художественный критик, профессор Петербургского и Киевского университетов *Адриан Викторович Прахов (1846–1916)* в 1875–1878 гг. читал курс истории искусств в Академии художеств и выступал со статьями и рецензиями на страницах иллюстрированного журнала «Пчела» (1875–1878), издававшегося М. О. Микешиним. Во второй половине 1870-х гг., когда шли печатные дискуссии Стасова и Прахова, взгляды последнего быстро эволюционировали. Если, отмечает Алла Верещагина, в середине 1870-х гг. Прахов выступает, с позиций «идеалистической эстетики», то на рубеже 1877–1878 гг. он становится «гораздо демократичнее, идея народности искусства доминирует в его статьях»³⁴⁵.

Такой вектор эволюции не исключал существенных различий в критических оценках Прахова и Стасова. Они имели место и в 1878 г., когда оба критика откликнулись на VI передвижную выставку. Но читатели не смогли задуматься над смыслом их разногласий, так как написанная для «Пчелы» статья Прахова о выставке не появилась в печати.

Причиной отказа в публикации, по всей видимости, стал гнев начальства. Рецензии и «художественные фельетон» Прахова, печатавшиеся в «Пчеле» под псевдонимом «Профан», вызвали раздражение президента Академии художеств великого князя Владимира Александровича³⁴⁶. Недовольство тем, что, по выражению шефа академии, критика Прахова «выходит из самых широких границ либерального приличия»³⁴⁷, повлекло за собой не только цензурные преследования, но и отстранение Прахова в июне 1878 г. от преподавания³⁴⁸.

³⁴⁵ *Верещагина А. Г.* Критика 1870-х годов // Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века. Очерки / Академия художеств СССР; Научн.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств; Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. — М.: Изобразительное искусство, 1979. — Разд. 2. — С. 130.

³⁴⁶ См.: *Плотников В. И.* А. В. Прахов — художественный критик (К проблеме национального художественного наследия в русской критике) // Проблемы развития русского искусства / Академия художеств СССР; Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. — Л., 1972. — Вып. 4. — С. 39.

³⁴⁷ См.: Там же.

³⁴⁸ См.: *Гольдштейн С. Н.* Комментарий к статье В. В. Стасова «Передвижная выставка 1878 г.» // Стасов В. В. Избранные сочинения: в 2 т. Доп. т.: Комментарии к «Избранным сочинениям В. В. Стасова». — М.; Л.: Искусство, 1938. — С. 87.

При жизни автора статья о выставке не публиковалась. Она увидела свет лишь в 1937 г. на страницах «Литературной газеты», где была напечатана с заголовком «Шестая передвижная выставка в доме Общества поощрения художеств». При первой публикации (1937 г.) статья, в сохранившихся гранках (1878 г.) подписанная псевдонимом Прахова «Профан», была без достаточных оснований приписана И. Н. Крамскому.

Гольдштейн писала, что эта работа, содержащая критический разбор «Протодякона» Ильи Репина и «Кочегара» Николая Ярошенко, «должна была по силе своего воздействия произвести в свое время впечатление, адекватное описываемым ею произведениям, почему, очевидно, и была в гранках изъята из печати»³⁴⁹. Несмотря на то что отзыв на Шестую выставку исследователи относят к «лучшим статьям Прахова»³⁵⁰, он не анализировался в обзорных трудах по истории русской художественной критики Н. И. Беспаловой, А. Г. Верещагиной и Р. С. Кауфмана. Не обращается к ее рассмотрению и В. И. Плотников в своем исследовании художественной критики Прахова.

Что касается обозрения Стасова «Передвижная выставка 1878 г.», впервые опубликованного в газете «Новое время» (1878. 29 и 30 марта), то о нем исследователь творчества критика отозвалась так: «Из всего <...> материала, прошедшего цензурные преграды, статья Стасова представляла собой наиболее развернутую и яркую характеристику таких произведений, как „Встреча иконы“, „Заклоченный“, „Кочегар“, „Протодякон“, — произведений, которые до сих пор воспринимаются как вехи на пути развития русского реалистического искусства XIX века»³⁵¹.

Сравнительный анализ произведений двух критиков представ-

³⁴⁹ Гольдштейн С. Н. Комментарий к статье В. В. Стасова «Передвижная выставка 1878 г.» ... С. 87.

³⁵⁰ Беспалова Н. И., Сысоев В. П. Вступ. статья к разделу «Передовая художественная критика в России 1870-х — 1910-х годов» // Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX — начала XX века: хрестоматия / Академия художеств СССР; Научн.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств. — М.: Изобразительное искусство, 1977. — С. 197.

³⁵¹ Гольдштейн С. Н. Комментарий к статье В. В. Стасова «Передвижная выставка 1878 г.» ... С. 87.

ляет интерес, потому что, непроизвольно вырастая в своеобразное послесловие к их полемикам, он позволяет уточнить представление о понимании Стасовым и Праховым специфики присущих изобразительному искусству форм обобщения жизненных фактов, проблем типа и характера в русской реалистической живописи XIX в. Рельефнее оттенить различия в идейно-эстетических позициях критиков можно, сопоставив разборы репинского «Протодякона», которые даны в статьях Стасова и Прахова. Это в соединении с изучением изобразительных и выразительных средств, использованных обладавшими литературным талантом мастерами критического жанра — цель проводимого сравнения.

В статье Прахова «Шестая передвижная выставка в доме Общества поощрения художеств» критическая оценка, обусловленная эстетическими и идеологическими факторами, выражается в основном не в виде доказательства, а образно, в расчете на эмоциональное восприятие читателя. Тезис критика «Пчелы», оценивающего «Протодякона», формулируется так: «Ожирелое тунеядство, прикрывающееся стихарем <...> нашло своего грандиозного портретиста в лице г. Репина»³⁵².

Обосновывается главная мысль с использованием метафор и иных стилистических фигур и приемов: «Представьте себе громадную (больше обыкновенной натуры) человеческую фигуру в одежде дякона, т. е. в подряснике, в цветном поясе и в характерном для духовного звания длинном пальто с широкими рукавами, с большим откидным воротником. В этой фигуре, видной из-за золотой рамы повыше колен, главную массу, центр всего существования, составляет обширное чрево, препоясанное пестрым широким гарусным поясом; на это чрево положена огромная клешня, то бишь, рука с растопыренными перстами, другая рука, левая, покоится на высоком камышовом посохе с серебряным набалдашником; выше, над чревом, исполинский пищеприем, в виде толстого мясистого лица, с круглым, как картофель, загорелым носом, с великолепными соболиными излучинами бровей над блестящими масляными глазами темно-карей масти, с жир-

³⁵² Профан [Прахов А. В.] Шестая передвижная выставка в доме Общества поощрения художеств (1878 г.) // Литературная газета. — 1937. — 10 июня. — С. 4.

ными щеками, покрытыми багровыми подтеками, с чувственными толстыми губами, из которых нижняя, вечно пьяная, рисуется великолепным малиновым пятном под свесившимися вниз седыми желтоватыми усами; мясистое лицо, в виде колоссальной румяной груши хвостом кверху, снизу обрамлено исполинской седой бородой-лопатой, сверху прикрыто скуфьей, когда-то новой и, может быть, не лишенной изящества, но теперь уже слегка распоровшеюся по швам и закапанною воском»³⁵³.

Выразительность экфрасиса повышают: метафора (*огромная клешня, то бишь рука*) и метафорический эпитет (*глаза темно-карей масти*). Лексемы, называющие признаки и части тела представителей животного мира (*масть, клешня*), выступают здесь в качестве материала для создания иронии, столь язвительной, что высказывание приобретает тональность сарказма. Гипаллага (*нижняя <зуба>, вечно пьяная*), вульгаризируемый в целях создания иронии церковнославянизм (*обширное чрево, препоясанное пестрым широким гарусным поясом*), а также стилистический неологизм (*исполинский пищеприем, в виде толстого мясистого лица*), имеющие выраженную оценочную окраску подчеркивают обличительный характер текста. Используя эти средства языка, критик формирует у читателя негативное отношение к предмету изображения.

Аналогичное намерение хорошо ощутимо в речевых действиях автора, когда он прибегает к использованию риторического приема — построенной на основе контаминации аллюзии (*лицо, в виде груши хвостом кверху*). Критик стремится намеком вызвать у читателя ассоциацию со знаменитой «Грушей», — увидевшей свет в 1831 г. на страницах сатирического еженедельника «Карикатур» литографией Оноре Домье, где лицо французского короля Луи Филиппа было изображено в виде груши, — и одновременно напомнить об известном сравнении, головы гоголевского Ивана Никифоровича с «редькой хвостом вверх». Тем самым Прахов подчеркивает, что в основе замысла Репина лежит желание создавать образ портретируемого, руководствуясь принципами сатирической типизации, представляя его концептуальное значение в гротеске.

³⁵³ Профан [Прахов А. В.] Шестая передвижная выставка в доме Общества поощрения художеств (1878 г.)... С. 4.

Доводы, подтверждающие мысль Прахова, звучат еще более решительно. Критик прямо заявляет, что персонаж Репина предстает перед зрителем «как фигура какого-то человекообразного животного, все части которого годами долгой практики приспособились, как не надо лучше, к настоящему своему назначению: лик, когда-то, должно быть, красивый, ожирел, побагровел, превратившись в простой пищеприем; эти две лапы-клешни, кажется, созданы лишь для того, чтобы, захватив порядочную порцию съедобного и питейного, закладывать то и другое в жевальную машину; наконец, низ торса превратился в исполинский раздувшийся резервуар, в котором неукоснительно и в образцовом порядке происходят все процессы пищеварения, всасывания и выделения»³⁵⁴.

Выстроенные в тексте ассоциативные ряды, в которых гротесковое неотделимо от монструозного, ведут читателя к итогам и заключениям. В только лишь кажущемся хаотичным движении к выводам усилия, как было показано, прилагаются критиком преимущественно к тому, чтобы, выявляя иконографическую значимость черт облика персонажа, обнаружить основания для интерпретации созданного Репиным портретного образа как типического, а картины — как произведения обличительного. С подкупающей ясностью выражено Праховым представление об объекте обличения, «типе ожирелого тунеядства», который, по мнению автора «Шестой передвижной выставки...», Репин нашел в среде духовенства.

Стасов подходит к описанию портрета не сразу: во вводной части фрагмента, посвященного разбору «Протодрякона», сначала обобщаются зрительские оценки создания Репина. Критик пишет: «...мнения разделились. Одни — конечно, из благой среды бонтонных комильфо — признавали громадную силу кисти и красок в картине, но с негодованием жаловались на выbranную натуру, находили оригинал противным, отталкивающим, уверяли, что ни за что не хотели бы, чтоб подобный „отвратительный“ субъект висел у них перед глазами, в их кабине-

³⁵⁴ Профан [Прахов А. В.] Шестая передвижная выставка в доме Общества поощрения художеств (1878 г.)... С. 4.

те. Уморительные люди! Точно вся живопись на то только и существует, чтоб висеть у них на стене перед глазами! Но я это думал только про себя, а громко отвечал, что если так, то надо уже зараз повыкидать вон из музеев сотни гениальных картин величайших нидерландцев XVII века, тоже „отвратительных“; а если что отталкивает здоровое чувство, что в самом деле противно, то это разве те картины с голыми нимфами, паточными и „грациозными“, которых ни один из всех этих охранителей истинного искусства не задумался бы повесить у себя, на веки веков, на стене кабинета. Вот что им нужно. Прилизанная ложь и ничтожество никому не противны, одна только здоровая правда страшна и негодна»³⁵⁵.

Филиппики Стасова произносятся по адресу сторонников теории «чистого искусства». Полемизируя с ними, критик с целью изобразить идейную позицию адептов идеалистической эстетики в непривлекательных тонах прибегает к оружию памфлета: употребляет оценочную лексику (в самом деле *противно*), наполняет речь сарказмами (*Прилизанная ложь и ничтожество никому не противны, одна только здоровая правда страшна и негодна*).

В формировании приведенного стасовского сарказма участвует неприятно действующий контраст, когда народно-разговорное *зараз повыкидать* используется, чтобы выразить неприемлемое для автора отношение к «гениальным картинам величайших нидерландцев XVII века». Адвербиальное сочетание при этом изолируется в системе лексических связей отрезка речи. Но средству языка сообщается новая энергия, которая определяет его вступление в другие связи в пределах контекста, и читателю хорошо понятна необходимость переадресовки, при которой задористое *зараз повыкидать* оказывается обращенным к тем, кому «здоровая правда страшна и негодна». Любопытно, что *лишние* в залах Шестой передвижной выставки люди, представлены критиком через использование плеоназма *бонтонные комильфо*.

³⁵⁵ В. С. [Стасов В. В.] Передвижная выставка. II // Новое время. — 1878. — 30 марта. — С. 2.

«Тонким эстетикам» противопоставлен другой отряд публики — искренние поклонники передвижнического реализма Репина. Стасов пишет о них с восхищением: «...было, по счастью, множество ценителей совершенно иного склада. И эти понимали „Протодиякона“ во всей его силе и талантливости. Им казалось, что тут у них перед глазами воплощение одного из самых истых, глубоко национальных русских типов, „Варлаамище“ из пушкинского „Бориса Годунова“. Как же, должно быть, живуч и упорен этот тип на нашей стороне, когда вот теперь, почти через полстолетия после пушкинского создания, его можно встретить прохаживающимся по площадям и улицам»³⁵⁶.

Очеркнув восприятие созданного художником образа «новой», демократической публикой, критик переходит к характеристике произведения: «Заслуга г. Репина вся в том, что он остановился на этом типе, когда с ним встретился, и нервной, порывистой кистью записал его на холсте <...> Что за огонь горел, должно быть, в душе у того художника, который писал этого страшного, этого грозного „Варлаама“. Мне кажется, кисть не ходила, а прыгала тигровыми скачками по полотну. Все это было начато и кончено в немного часов, словно какой-то демон водил его рукой. Эти брови, толстыми пиявками поднявшиеся врозь от переносья вверх по лбу, эти глаза, точно пробуравленные в лице и оттуда глядящие гвоздями, эти пылающие щеки и нос башмаком, свидетельствующие о десятках лет, проведенных по-варлаамовски, эта всклокоченная густая седина, эта рука подушкой, улегшаяся толстыми распушенными пальцами по животу и груди, другая рука, торжественно выставленная с крепко охваченным посохом, как скипетром, старая, продырявленная, потертая бархатная шапочка на голове, ветхая ряса на тучном теле — какой все это вместе могучий, характерный тип, какая могучая, глубокая картина»³⁵⁷.

Для манеры Стасова-критика, как, впрочем, и Прахова, характерно тропическое употребление слов. Речь автора «Передвижной выставки...» насыщена метафорами (*брови, толстыми пиявками поднявшиеся; глаза... глядящие гвоздями*), эпитетами

³⁵⁶ Там же.

³⁵⁷ Там же.

(рука, торжественно выставленная; могучий... тип), сравнениями (глаза, точно пробуровленные в лице; посох, как скипетр). Чтобы отметить композиционный и смысловой центр экфрасиса, используется скрытое сравнение, антономазия (*Варлаам вместо протодьякона*).

Вместе с тем у Стасова в описании репинского персонажа нет пейоративной лексики (ср. у Прахова: *фигура какого-то человекаобразного животного*). Хорошо заметно и то, что автор «Передвижной выставки...», в отличие от Прахова, пользуется средствами стилистической отделки текста не для того, чтобы утвердить оценку персонажа, а с тем, чтобы передать ощущение былинной мощи, которое вызывает заполняющая собой весь холст фигура протодьякона. Исходной основой описания становится определительный период, в котором эмоционально-выделительную функцию несут на себе анафоры (*эти... эти; какой... какой*).

Стасовский период как бы воссоздает процесс развертывания композиции «Протодьякона» по вертикали, сверху вниз, к прочному основанию у нижней границы формата. Прослеживая движение взгляда, скользящего по деталям изображения, слитная, цельная и гармоничная периодическая речь обретает способность передавать свойства избранного художником композиционного решения, в основе которого — стремление к монументализации образа русского человека. Богатство репертуара стилистических и риторических приемов обеспечивает автору критической статьи возможность направлять восприятие зрителя на путь понимания пластического языка мастера и, помимо этого, помогает формировать у читателя представление о технических свойствах исполнения картины. Так, например, особенности мазка Репина, которые критик выявляет, всматриваясь в следы ударов кисти, характеризуются посредством сопоставления: «кажется, кисть не ходила, а прыгала тигровыми скачками по полотну».

Анализ выразительных средств показывает, что Стасов не видит в образе протодьякона сословно-типического, того, что иногда интерпретируется искусствоведами в качестве «обнажено критической» характеристики, «раскрывающей животное

нутро одного из церковных мракобесов»³⁵⁸. В то же время нужно признать справедливым заключение о том, что «обличительная сила» таких произведений, как «Протодьякон», «говорила ярче всяких слов и революционных прокламаций»³⁵⁹. Только она, эта сила, по мысли критика, находит выражение не в суровости оценки живописцем персонажа картины; пусть даже Репин и отзывался с нескрываемой неприязнью о ставшем моделью при создании портрета чугуевском дьяконе Иване Уланове: «...ничего духовного — весь он плоть и кровь, лупоглазие, зев и рев...»³⁶⁰

Автор «Передвижной выставки» распознал в произведении кисти Репина могучий народный тип: различил в зверином реве дьяконской октавы, гул стихийного протеста и облек свое ощущение в образную форму. Поэтическое выражение амбивалентности этого таящего в себе тяжелую угрозу протеста: «Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли: всё нам равно, было бы вино...»³⁶¹ — доносится Стасовым от «этого страшного, этого грозного „Варлаама“» до вглядывающейся в «Протодьякона» разночинно-демократической публики, которая, по мысли автора статьи, в состоянии видеть в портретном образе не сословно-типическое, не локальный объект обличения. Новый зритель, верил критик, будет вместе с художником обличать не сословие, а гнетущую человека социальную действительность.

Сопоставив приведенные отзывы о «Протодьяконе», нельзя разделять высказанное в 1938 г. и до сих пор не опровергнутое в принципе мнение Софьи Гольдштейн о том, что дискуссия второй половины 1870-х гг. о творчестве создателя «Бурлаков на Волге» была полемикой Стасова с критиком (имеется в виду А. В. Прахов. — С. Б.) «высоко ценившим талант Репина, однако, во всех тех проявлениях его, которые характеризовали Репина как художника хотя и высокоодаренного, но безразлично-

³⁵⁸ Зингер Л. С. Очерки теории и истории портрета. — М.: Изобразительное искусство, 1986. — С. 162.

³⁵⁹ Лебедев А. К., Солодовников А. В. В. Стасов. М.: Искусство, 1982. — С. 131.

³⁶⁰ И. Е. Репин и И. Н. Крамской. Переписка. 1873–1885. М.; Л.: Искусство, 1949. — С. 126.

³⁶¹ Пушкин А. С. Борис Годунов // Полн. собр. соч.: в 10 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1957. — Т. 5. — С. 244.

го к самому объекту изображения»³⁶². Основываясь на материале проведенного сравнения, можно сделать вывод, что интерес Репина к объекту изображения интерпретировался Праховым. В то же время, оценивая «Протодьякона», критик «Пчелы», как показано, акцентировал в портрете гротескность, рассматривая созданный Репиным образ в узком смысле как инструмент и объект сатирического по существу обличения. Стасов же в своем разборе раскрыл психологическую глубину и социальную значимость типа, не оставив при этом в стороне индивидуальное в характере персонажа картины Репина. Можно лишь сожалеть, что из-за цензурной политики взгляды двух критиков не были противопоставлены в открытой полемике, вызванной насущными проблемами развития национальной художественной школы в России второй половины XIX в.

³⁶² Гольдштейн С. Н. Комментарий к статье В. В. Стасова «Прискорбные эстетики»... С. 102.

Глава V

Художник, критик, зритель: проблема личности в критическом творчестве Дмитрия Григоровича и Всеволода Гаршина

5.1. Григорович о творческой свободе художника и инфраструктуре искусства

В последние десятилетия повысился интерес к деятельности в сфере культурного строительства известного писателя второй половины XIX в. *Дмитрия Васильевича Григоровича (1822–1900)*. Автор популярных романов и повестей, рассказов и очерков Григорович выступал в печати и как художественный критик. Эта часть его творческого наследия привлекала внимание как историков литературы³⁶³, так и искусствоведов³⁶⁴. Однако далеко не все аспекты деятельности Григоровича-критика исследовались: в наименьшей степени изучены особенности проблематики и стиля посвященных изобразительному искусству произведений писателя периода 1860-х гг.

Григорович с детства любил рисовать³⁶⁵. В 1840 г. будущий писатель поступил в Академию художеств, которую не окончил, не потеряв, впрочем, интереса к живописи. В начале 1840-х гг.

³⁶³ См.: Мещеряков В. П. Д. В. Григорович — писатель и искусствовед. — Л. : Наука, 1985. — С. 128–136.

³⁶⁴ См.: Сутрун Л. Я. Роль Д. В. Григоровича в художественной культуре России // Научные чтения памяти В. М. Василенко : сб. ст. / Всероссийский музей декоративно-прикладного искусства. — М., 2001. — Вып. 3. — С. 113–123.

³⁶⁵ Григорович Д. В. Литературные воспоминания. — М. : ГИХЛ, 1961. — С. 32.

он, переживая сильное увлечение литературой, все свободное от занятий писательством время посвящает изобразительному искусству и коллекционированию. К середине 1850-х гг. Григорович, располагая весьма скромными средствами, сумел приобрести ценные произведения, которые составили вызывавшее интерес знатоков собрание.

В 1860-е гг. писатель полностью отдается искусствоведению, художественной критике и деятельности в Обществе поощрения художников, секретарем которого он стал в 1864 г. и оставался вплоть до 1884 г. Работая там, Григорович много сделал для расширения выставочной, издательской и образовательной деятельности Общества. Основанная в 1839 г. под наблюдением Комитета Общества Рисовальная школа, во многом благодаря усилиям Григоровича, превратилась в центр художественно-промышленного образования, при котором был основан музей произведений декоративно-прикладного искусства³⁶⁶.

Григорович-критик обращался ко многим актуальным вопросам культурной жизни России второй половины XIX в. В начале 1860-х гг. его публикации появляются на страницах изданий М. Н. Каткова. В издававшейся Катковым «Современной летописи» (1863. № 3) Григорович печатает статью «Несколько слов о поощрении художеств в России (Заметка по поводу постоянной выставки Общества любителей художеств в Москве)». Автора, как видно из заглавия, в преимущественном плане интересуют организационно-финансовые аспекты художественной жизни.

Тезис статьи сформулирован во вводной части: «Стоит внимательно присмотреться к состоянию изящных искусств в России, — пишет критик, — чтоб убедиться, что у нас менее, чем где-нибудь могут они обойтись без покровительства и поощрения»³⁶⁷. Отправной момент в рассмотрении причин не-

³⁶⁶ См.: Носович Т. Н. Русские художественно-промышленные училища // Историзм в России: стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820–1890-х годов / Гос. Эрмитаж. — СПб., 1996. — С. 118–122, 120.

³⁶⁷ Григорович Д. Несколько слов о поощрении художеств в России (Заметка по поводу постоянной выставки Общества любителей художеств в Москве) // Современная летопись. — 1863. — № 3. — С. 1.

прочного положения пластических искусств — экскурс в историю вопроса: «Художество на русской почве, — замечает критик, — явление совершенно случайное. Мы не говорим здесь о знаменитых школах иконной живописи в шестнадцатом столетии: иконная живопись лучшего времени не заключала в себе творчества; она ограничивалась, так сказать, трафаретным подражанием греческим иконописным образцам и разнилась в своих произведениях более или менее усовершенствованною техникой; наконец, даже и самые эти школы вряд ли, впрочем, достигли бы такого значения, если бы предоставлены были сами себе; они точно так же обязаны своим успехом поддержке и покровительству частных лиц, между которыми особенно содействовали их процветанию члены именитой фамилии Строгановых»³⁶⁸.

Конечно, слова Григоровича о том, что русская «иконная живопись» «ограничивалась трафаретным подражанием греческим иконописным образцам» отзываются преуменьшением степени развития художественной культуры в допетровской Руси и очевидной недооценкой значения иконописного подлинника. Однако в этом нужно видеть, скорее, риторику критика, фигуру речи, использование которой обусловлено настойчивостью в стремлении аргументировать тезис статьи. Это становится понятно, когда обращаешься к одной из главных посылок рассуждения Григоровича, который пишет, что, «если бы класс художников, так случайно возникший при академии, не поддерживался постоянно правителями; если бы правительство, в видах поощрения, не открывало обширной деятельности всем родам искусства, предпринимая огромные постройки, делая значительные заказы, нет возможности думать, чтобы художество наше сделало какие-нибудь успехи»³⁶⁹.

Нельзя не признать, что эта мысль критика во многом справедлива. Причем автор не ограничивается декларациями: в движении к выводам он рассматривает возможности интенсификации художественной жизни России, нивелировки тотальной зависимости искусства от государства. В связи с этим ставится ряд

³⁶⁸ Там же.

³⁶⁹ Там же.

вопросов. Во-первых, о меценатах. Причину отсутствия интереса к русскому искусству у состоятельных людей Григорович видит в том, в частности, что изобразительное искусство в России в XVIII — начале XIX в. развивалось, испытывая сильное воздействие западноевропейской традиции.

Критик замечает: «Когда русское искусство было исключительно занято подражанием итальянскому, русские охотники имели случай покупать оригиналы итальянских мастеров; в последующее время происходило то же самое с картинами <...> школы Давида³⁷⁰ <...> во Франции»³⁷¹. Григорович полагает, что никаких изменений в этом отношении не произошло и во второй половине XIX в. Он пишет: «Если любители наши преимущественно покупают произведения иностранных мастеров, винить их, безусловно, не за что: не логичнее ли приобрести оригинал Калама, Лейса или Ахенбаха³⁷², чем подражания, которые часто обходятся так же дорого, как оригинал»³⁷³.

Григорович указывает и на еще одну опасную, с его точки зрения, тенденцию, которую обнаруживает художественная жизнь России: «Прогрессивное размножение <художников>, — пишет он, — по недостатку в той же пропорции потребности в них, очевидно обращается во вред самим же художникам»³⁷⁴. Причина такого положения, по мнению автора статьи, в том, что в России, в отличие от Европы, не сформировался рынок труда в области изобразительного искусства и художественной промышленности. Критик замечает, что в европейских странах сложилась весьма благополучная в этом плане ситуация, когда «неудавшийся художник, не находя сбыта своим произведениям, не риску-

³⁷⁰ Имеется в виду школа Жака Луи Давида (1748–1825), французского живописца, представителя классицизма.

³⁷¹ Григорович Д. Несколько слов о поощрении художеств в России... С. 1.

³⁷² Имеются в виду Александр Калам (1810–1864), швейцарский живописец, пейзажист; Гендрик Лейс (1815–1869), бельгийский живописец, работавший в историческом и бытовом жанрах; Андреас Ахенбах (1815–1910), немецкий живописец, маринист (возможно, Григорович пишет о его брате и ученике Освальде (1827–1907), который получил известность как пейзажист).

³⁷³ Григорович Д. Несколько слов о поощрении художеств в России... С. 1.

³⁷⁴ Там же.

ет еще остаться без хлеба». В России же, констатирует Григорович, «фабрики и заводы пользуются иностранными образцами; издания выписывают готовые уже доски или даже отпечатки. Если даже и существовали у нас промышленные предприятия, как в Европе, художники у нас слишком односторонне подготовлены даже по своей части, слишком мало развит их вкус, их изобретательность»³⁷⁵.

Подведя неутешительные итоги, Григорович переходит к перспективам. Он находит, что только, «когда из среды общества начинают протягиваться руки, чтобы прийти на помощь русскому художеству и его деятелям», можно рассчитывать на позитивные сдвиги. «С недавнего времени, — продолжает эту мысль критик, — в Москве, несколько частных лиц составили <...> новое общество, „Общество любителей художеств“; цель его <...> содействовать развитию национального искусства, поддерживать художников, развивать постоянно вкус публики, сближать ее с искусством»³⁷⁶.

Такого рода начинания приветствуются автором статьи. Однако критик отмечает, что дело поощрения художеств в России стопорится из-за крайне неудовлетворительного состояния пропаганды искусства в народной среде. Он пишет: «В Москве около четырехсот тысяч жителей; из них всего восемь тысяч посетили за прошлый год выставку Общества любителей художеств, не считая той <выставки>, которая была сделана для картины Иванова. Впрочем, и то сказать надо: самая картина Иванова привлекла всего только пятнадцать тысяч посетителей. Сочувствие четырехсот тысяч жителей к художеству, — подводит итог писатель, — выразилось, следовательно, в прошлом году на 4000 р<ублей> сер<ебром>»³⁷⁷.

Выход Григорович видит в создании системы распространения знаний в области изобразительного искусства. Ориентиром тут, по его мнению, должна служить Европа, где в музеях «постоянно толпа; в этой толпе <...> сплошь и рядом встречаются

³⁷⁵ Там же.

³⁷⁶ Там же. — С. 2.

³⁷⁷ Там же. — С. 4.

мастеровые, блузники, солдаты, женщины самого бедного про-
стого класса»³⁷⁸.

Линия, намеченная в статье «Несколько слов о поощрении художеств в России», продолжена в другой значительной работе критика, вышедшей в свет в том же 1863 г. в «Русском вестнике» (№ 2, 3). Эссе Григоровича в журнале, издателем которого также был Михаил Катков, было опубликовано под заглавием «Картины английских живописцев на выставках 1862 г. в Лондоне». Автор, не внося сколько-нибудь существенных изменений в текст, неизменно включал это произведение в собрания своих сочинений, подчеркивая тем самым его значимость.

В эссе находят дальнейшее развитие размышления критика о подражательном характере национальной школы изобразительного искусства в России. Высказывания Григоровича по этому поводу отличаются прямотой. Он, например, пишет: «Русская школа пока еще не имеет самобытного характера; она подражает то Италии, то Франции, то Бельгии»³⁷⁹.

В поиске альтернатив писатель обращается к английскому искусству. Он замечает: «Английское искусство, — и в этом отличительная черта его, — ни у кого не заимствовалось; оно родилось на своей почве, и развивалось силою собственного национального гения»³⁸⁰. Здесь в критическом суждении, как и в приведенных выше словах об иконописном подлиннике, ощутима тенденциозность критика-публициста. Достаточно вспомнить, каким был взгляд на проблему сложения национального стиля в пластических искусствах самих английских художников. Скажем, Николас Хиллиард в начале XVII в. писал: «...я всегда подражал манере Гольбейна и считаю ее наилучшей по той причине, что поистине все изящные искусства, особенно живопись, скульптура, ювелирное дело, вышивание, равно как и свободные науки пришли к нам от иноземцев»³⁸¹.

³⁷⁸ Григорович Д. Несколько слов о поощрении художеств в России... С. 3.

³⁷⁹ Григорович Д. В. Картины английских живописцев на выставках 1862 года в Лондоне // Русский вестник. — 1863. — № 2. — С. 818.

³⁸⁰ Там же.

³⁸¹ Хиллиард Николас. Трактат, касающийся искусства миниатюрной живописи // Мастера искусства об искусстве: в 7 т. — М.: Искусство, 1966. — Т. 2. — С. 377.

Григорович прекрасно знает о роли, которую сыграли в процессе формирования английской национальной школы живописи и Ганс Гольбейн Младший, и Антонис Ван Дейк. Критик, понимает, к примеру, что последний окончательно упрочил в Англии тип парадного портрета. Понимает и все-таки стремится в неисторичном сравнении цветового строя произведений живописцев разных эпох отыскать подтверждения своему суждению. Обозреватель «Русского вестника» пишет: «Гольбейн и Вандейк <...> оба оставили там (в Англии. — С. Б.) бездну произведений: было, кажется, у кого поучиться и чем позаимствоваться! Рейнольдс, действительно, внимательно изучал обоих мастеров, но делал все-таки свое. Если портреты его имеют на первый взгляд что-то общее с портретами Вандейка, так это только в типах лордов и леди, которые служили моделями тому и другому. Рейнольдс — живописец английской аристократии своего времени, точно так же, как Вандейк был живописцем аристократии Карла I³⁸² <...> Письмо Рейнольдса бойко и смело <...> Колорит его не имеет ничего общего с гармоническим серебристым колоритом Вандейка»³⁸³.

В данном случае очевидная предвзятость критического суждения также объяснима, так сказать, идейными соображениями, а именно желанием обосновать общую эстетическую значимость в искусстве фактора личности художника. Григорович, в частности пишет: «Эта самобытность (английского искусства. — С. Б.) распространяется не только на всю школу, но отмечает почти каждую отдельную личность в многочисленном кругу английских художников. Здесь каждый свободно отдается влечению своего таланта, руководствуется только собственным своим взглядом, подчиняется личному характеру, вкусу, капризу»³⁸⁴. Не требует развернутой аргументации утверждение о том, что позиция критика носит тут подчеркнуто полемический характер.

Вызывает интерес то обстоятельство, что незаменимость личности человека искусства Григорович оправдывает в про-

³⁸² Английский король, на престоле в 1625–1648 гг.

³⁸³ Григорович Д. В. Картины английских живописцев на выставках 1862 года в Лондоне... С. 825–826.

³⁸⁴ Там же. — С. 818–819.

тивовес концепциям академизма. Он так пишет об английских художниках: «Каждый делает по-своему, как знает. Поэтому-то самому, здешние картины так и поражают отсутствием всего условного, тождественного в приемах, во взгляде на искусство, в способах изображения природы, то есть всего того, что бросается в глаза на картинах других школ и что, очевидно, может объясняться у последних только влиянием школ и академий»³⁸⁵.

Вопрос об эстетическом значении личности в искусстве остается в центре внимания автора эссе и когда он переходит к рассказу о картинах английских художников XVIII–XIX вв. Характерно описание известного портрета кисти Джошуа Рейнольдса. Григорович пишет: «Портрет мисс Боуль, более известный под именем: „Нелли Обрайен“³⁸⁶ <...> изображает хорошенькую девушку, одетую в широкое белое атласное платье и черную кружевную мантилью, наброшенную на плеча; соломенная широкополая шляпа с цветами бросает тень на ее лицо, освещенное снизу отражением платья; из кружевных рукавов, пышных как морская пена, выходит кругленькая обнаженная ручка, которая рассеянно придерживает мохнатую собачонку, лежащую на коленях своей госпожи. Это одна из тех впечатлительных, страстно-мечтательных девушек, с воображением, разгоряченным чтением поэтов и романов, тех девушек, которым минутами тесно бывает в домашней прозаической среде; она убежала в парк, отыскала самое затанное, глухое место в зелени, уселась на скамью и вся отдалась своим мечтам. Нельзя сказать, чтобы эти мечты были мрачного свойства; совсем напротив: приподняв слегка брови, раскрыв улыбающиеся губки, наклонив голову, она как будто прислушивается к чтению собственных мыслей и вместе с тем не пропускает таинственного говора природы и трепета осенних листьев. Выражение ее лица прелестно; вся фигура потоплена золотистым полусветом, и только кой-где, на обнаженной руке, на шее и по платью переливаются

³⁸⁵ Григорович Д. В. Картины английских живописцев на выставках 1862 года в Лондоне... С. 819.

³⁸⁶ Имеется в виду «Портрет Нелли О'Брайен» Джошуа Рейнольдса [ок. 1763, Собрание Уоллес, Лондон].

солнечные пятна. Портрет, по всей вероятности, верен оригиналу; внутренне чувствуется, — так сильно здесь присутствие жизни. Но кроме материального сходства, картина проникнута поэзией; выражение, поза, расположение, неожиданный эффект полусвета, общий мотив, — все, очевидно, принадлежит художнику, и придает картине характер поэтического создания. Письмо необыкновенно просто, без всяких фокусов; в самых легких прозрачных полусветах тела краска наложена густо, и плотна как эмаль. Сильная могучая растительность, тронутая местами желтизной осени, служит фоном этому замечательному произведению»³⁸⁷.

Критиком акцентируется качественный аспект описываемого («широкое белое атласное платье», «черная кружевная мантилья», «мохнатая собачонка»). Сосредоточенность на признаках изображенных художником предметов помогает автору обзора концентрировать внимание читателя на разнообразных приметах и знаках, зовущих к постижению характера и настроения портретируемой.

С той же целью используются образные средства, в частности, двупланное олицетворение: «...из кружевных рукавов, пышных как морская пена, выходит кругленькая обнаженная ручка...» Эмоциональная окрашенность олицетворения неожиданным для читателя образом не связывается с ситуацией рождения Венеры. Так возникает метафорическая тема, нарушающая плавность олицетворения, но вместе с тем углубляющая образ.

Экспрессивность придает описанию и смешение различных его планов. Скачкообразность, прерывистость, «незапрограммированность» — неотъемлемые черты восприятия произведения изобразительного искусства, и художественно-критическое произведение как бы стремится воспроизвести этот процесс в показательных проявлениях.

Чтобы обобщенно охарактеризовать сюжет картины, Григорович переходит от деталей изображения к возникающим ассоциациям. Критик замечает, что героиня произведения Рейнольдса, держащая

³⁸⁷ Григорович Д. В. Картины английских живописцев на выставках 1862 года в Лондоне... С. 826–827.

на коленях собачонку, рассеянна. И далее пишет, что это «одна из тех впечатлительных, страстно-мечтательных девушек <...> которым, минутами, тесно бывает в домашней прозаической среде; она убежала в парк <...> и вся отдалась своим мечтам. Нельзя сказать, чтобы эти мечты были мрачного свойства...» Здесь автор ради достижения эффекта ритмизированного нагнетания напряженности перемещает свой «наблюдательный пункт» и возвращается взглядом к живописному полотну. Он говорит о мимике и жесте персонажа («...приподняв слегка брови, наклонив голову...»). Вслед за этим вновь подъем в область ассоциаций («...она как будто прислушивается к чтению собственных мыслей и вместе с тем не пропускает таинственного говора природы и трепета осенних листьев»).

Прагматическая установка критика открывается тут отнюдь не в том, чтобы предложить публике литературный комментарий к созданию живописца. Григорович с иной целью набрасывает психологический портрет героини Рейнольдса, имеющий в основании увлекающие читателя авторские ассоциации. Под пером критика, в сущности, формируется образ внутренних движений, переживаний духовно богатой личности, персонажа Рейнольдса.

Создаваемые Григоровичем образы достаточно точно отражают живописное изображение, построенное художником с использованием эмоционального эффекта света. Кстати, о свете в полотне Рейнольдса Григорович высказывается непосредственно уже в начальных строках описания («...соломенная широкополая шляпа с цветами бросает тень на ее лицо, освещенное снизу отражением платья...»). В заключительной части экфрасиса, когда критик подытоживает наблюдения, проводится мысль, что именно верность отношений полутени к свету и тени во многом определяет в портрете правдивость, «присутствие жизни», и что «неожиданный эффект полусвета» играет важную роль в создании поэтического настроения.

Отметив эти особенности живописного решения, критик переходит к композиции портрета («поза, расположение»), находя ее удачной, а потом высказывает отличающееся ясностью сужде-

ние о фактуре («...в самых легких прозрачных полусветах тела краска наложена густо и плотна как эмаль»).

Рассмотрение описания позволяет сделать вывод относительно аудитории художественной критики Григоровича. Автор обозрения, каким он предстает, рассказывая о портрете Нелли О'Брайен, явно не рассчитывает на интерес широкой публики, и в этом его отличие, скажем, от Владимира Стасова, всегда искавшего средств повышения доступности языка критики. Слово Григоровича адресовано специализированной аудитории, знатокам живописи, представителям художественной элиты, творческой молодежи.

Тот же читательский адрес и у художественной критики писателя конца 1860-х гг., свидетельство чему — «Обзор Парижской Всемирной выставки 1867 года», впервые опубликованный в 9-м выпуске издававшегося по инициативе Григоровича продолжающегося издания «Художественное образование в приложении к промышленности». Писатель включал «Обзор...» в собрания своих сочинений с заглавием «Художественное образование в приложении к промышленности на Всемирной Парижской выставке 1867 года». Цель публикации, как отмечает автор, «заключается в том, чтобы изложить главнейшие способы художественного образования, принятые во Франции и Англии, и вместе с тем указать, насколько отразились они в промышленности и были ей полезны собственно в артистическом отношении»³⁸⁸.

Фундаментальным основанием художественно-промышленного образования Григорович считает многогранную деятельность музеев декоративно-прикладного искусства. Критик пишет, например, о Кенсингтонском музее в Англии, который «не есть <...> более или менее мертвое соединение коллекций, составленных год за год, согласно установленной однажды программе; коллекции музея пополняются ежеднев-

³⁸⁸ Григорович Д. В. Художественное образование в приложении к промышленности на Всемирной Парижской выставке 1867 года // Полн. собр. соч. : в 12 т. — СПб. : А. Ф. Маркс, 1896. — Т. 11. — С. 327.

но; они составлены так умно, так практично, что служат полезной школой учащимся <...> успеху его действий сочувствуют все классы государства; каждое лицо, обладающее художественными предметами, считает долгом своим предложить временно музею все, что может прибавить к его богатствам»³⁸⁹.

Большой интерес у автора статьи вызывают и некоторые обстоятельства развития музейного дела во Франции. В частности, то, что «теперь общество и правительство соперничают друг с другом, стараясь умножать и обогащать музеи, распространяя везде школы, открывая повсюду артистические выставки»³⁹⁰. Критический анализ постановки художественного образования во Франции тоже отличается обстоятельностью, вниманием к подробностям.

Григорович в деталях описывает методики обучения рисованию орнаментов в школе при Училище специального образования в Клуэни. Автор «Обзора...» предстает противником курса на профилирование художественно-промышленных учебных заведений. В связи с этим он позитивно оценивает «общее художественное образование, принятое в лионском „Училище искусств“», потому что оно «должно служить основой всякой артистической карьеры»³⁹¹.

Рассматривает писатель в «Обзоре..» и произведения художественной промышленности. Описания творческих манер мастеров вызывают и сегодня специальный интерес. Так, об одном из экспонентов выставки, французском мастере художественной обработки серебра критик пишет: «...чекан у Фаньера играет роль краски, колорита, он одушевляет предмет, дает ему фибр, что-то животрепещущее. Замечательная черта в таланте г. Фаньера заключается в том, что фантазия его, при всей своей поэтической игривости, никогда не переходит линии, за пределом которой предмет, ею созданный, перестает быть практическим, годным к употреблению; он, как никто, постигает мудре-

³⁸⁹ Григорович Д. В. Художественное образование в приложении к промышленности... С. 380.

³⁹⁰ Там же. — С. 333.

³⁹¹ Там же. — С. 337–338.

ную задачу художества в приложении к предмету промышленного производства»³⁹².

Высказывание Григоровича об органичности соединения утилитарной и эстетической функций произведения декоративно-прикладного искусства — новаторское, ведь широко обсуждаться в русской художественной критике поднятая им проблема будет лишь в XX в. Еще важнее другое. В конце 1860-х гг. Григорович отходит от веры в эффективность просветительского воздействия на общество в целях пропаганды достижений изобразительного искусства. «Обзор Парижской Всемирной выставки 1867 года» говорит о понимании критиком того, что решающую роль в повышении уровня эстетического образования человека играет предметный мир, когда составляющее его бытовые вещи имеют художественное значение.

Таким образом, можно сделать заключение о том, что в 1860-е гг. Дмитрий Григорович проводил в своей художественной критике мысль об особой эстетической ценности личности, ставил вопрос о необходимости выведения художественной жизни из состояния тотальной зависимости от государства. Писатель считал, что этому может способствовать своеобразная «конкуренция» между правительством и выразителями общественной инициативы — крупными меценатами и ассоциациями «частных лиц», цель которых «содействовать развитию национального искусства». Обращаясь в своей художественной критике к специализированной, осведомленной в проблемах культурного строительства аудитории, писатель содействовал развитию в России художественно-промышленного образования и художественной промышленности, видя в них одну из основ сложения национальной школы изобразительного искусства, важнейший компонент ее инфраструктуры. Произведение же художественной промышленности — бытовая вещь, по мнению Григоровича, сама по себе является действенным средством пропаганды эстетических знаний или, как он писал, «распространения красоты».

³⁹² Там же. — С. 347.

5.2. О полемичности

«Заметок о художественных выставках»

Гаршина

Наследие *Всеволода Михайловича Гаршина (1855–1888)*-художественного критика невелико — несколько газетных и одна журнальная публикация. Но, думается, всегда будет оставаться справедливым сделанное более полувека назад замечание исследователя о том, что Гаршин был «выдающимся критиком живописи»³⁹³.

В книге «Репин и Гаршин (Из истории русской живописи и литературы)» С. Н. Дурылин так пишет о начале художественно-критической деятельности писателя: «Из рассказов покойного худ<ожника> М. Малышева, я знаю, что Гаршина понуждали к этому сами художники: в их глазах он был таким идеальным зрителем, что они настоятельно желали, чтоб он стал их идеальным критиком»³⁹⁴. Первые рецензии на выставки, напечатанные в газете «Новости», написаны Гаршиным в 1877 г., когда он был еще студентом Горного института. В 1880 г., после возвращения из действующей армии, в составе которой писатель добровольцем принимал участие в Русско-турецкой войне, Гаршин вернулся к художественной критике и поместил в «Русских ведомостях» еще два обзора.

В мартовском номере журнала «Северный вестник» за 1887 г. увидели свет «Заметки о художественных выставках» Гаршина. В «Заметках...» — последнем выступлении писателя в жанре художественной критики, главное внимание уделено разбору двух выдающихся произведений русской школы, экспонировавшихся на XV передвижной выставке, — картинам В. Д. Поленова «Христос и грешница (Кто без греха?)» [1888 /окончательный вариант/. Государственный Русский му-

³⁹³ Бялый Г. А. В. М. Гаршин [Вступ. статья] // Гаршин В. М. Сочинения. — М. : ГИХЛ, 1955. — С. XIX.

³⁹⁴ См.: Дурылин С. Репин и Гаршин (Из истории русской живописи и литературы) / Государственная Академия художественных наук. История и теория искусств. — М., 1926. — Вып. 7. — С. 26.

зей. Санкт-Петербург] и В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» [1887. Государственная Третьяковская галерея. Москва]. Статья вызвала интерес историков искусства. Идеино-эстетическую позицию Гаршина исследователи склонны были объяснять влиянием на творчество писателя либерально-народнической идеологии, в частности теории «непротивления злу»³⁹⁵.

Эта трактовка восходит к цитированной книге Дурылина, который акцентировал в идейном облике автора «Заметок...» черты, связывавшие писателя с народничеством. Исследователь писал, например, что «Гаршин явился прекрасным глашатаем, формулировавшим <...> идею общественного служения искусства, причем формула этого служения была уже иная, чем в 60-х гг.: она требовала не обличительного искусства Перова, а искусства как выразителя социальных нужд и недугов трудящихся масс деревни и города»³⁹⁶.

Подобные утверждения сколько-нибудь обстоятельно не аргументировались и не оспаривались. Поэтому есть повод для изучения суждений Гаршина-художественного критика, причем изучения, построенного «в направлении от текста», так как именно анализ установок критика, прагматического значения его высказываний, косвенных смыслов, намеков, иносказаний, а также отношения автора к тому, что он сообщает, может способствовать уточнению представления о проблематике и идейной направленности художественной критики писателя.

Продуктивен будет такой анализ и при рассмотрении, возможно, наиболее значительного художественно-критического произведения Гаршина «Заметок о художественных выставках». Уже во вступительной части статьи автор обозначает главные средства, которые используются им для выражения смысла текста. Приведем первый абзац «Заметок...», отрывок, который обычно, в силу важности его содержания, с максимально

³⁹⁵ См.: Беспалова Н. И. Критика 1880-х — начала 1890-х годов // Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века (очерки). — М. : Изобразительное искусство, 1979. — Разд. 3. — С. 136, 203–205.

³⁹⁶ Дурылин С. Указ. соч. — С. 22.

возможной полнотой цитируется исследователями³⁹⁷. Гаршин пишет: «Велика дерзость, с которою я, человек толпы, решаюсь говорить о живописи. Несколько лет тому назад в одной из больших газет было высказано мнение по поводу рецензий г. Стасова, что-де Стасов карандаша в руки взять не умеет, а с великим задором берется судить и рядить о произведениях пластических искусств. Положим, все это правда; почтенный художественный критик сам не рисует и судит не без некоторого задора, что известно всем, посещающим выставки картин и желающим уяснить себе их достоинства или недостатки при помощи чтения трудов г. Стасова. Но, тем не менее, г. Стасов сорок лет, как о том свидетельствует превосходно исполненный нашими художниками адрес, выставленный теперь на акварельной выставке, пристально следит за искусством. Из самого тона его статей читатель может судить о степени его привязанности к нему. В качестве заведующего художественным отделом Публичной библиотеки В. В. Стасов десятки лет состоит в буквальном смысле слова заваленным всевозможными художественными произведениями. Понятно, ему и книги в руки во всем, что касается рисунка, лепки, колорита, линейной и воздушной перспективы и прочих таких вещей; понятно, что, следя за развитием нашей живописи еще с той поры, когда не было русской школы, когда начал работать первый русский живописец Федотов, и, продолжая состоять в роли оберегателя и пестуна нашей живописи, в роли, исполняемой им с самоотверженностью цепного пса, готового растерзать всякого врага родной школы, Владимир Васильевич приобрел полное право судить и рядить, раздавать отметки, возводить картины в ранг перлов творения или объявлять их „гнилью“ и жалкою мазнею. Прочтите адрес, о котором я говорил, и вы убедитесь, что и наши художники думают то же»³⁹⁸.

³⁹⁷ См., напр.: Гольдштейн С. Н. Комментарий к статье В. В. Стасова «Выставка передвижников» // Стасов В. В. Избранные сочинения : в 2 т. Доп. т.: Комментарии к «Избранным сочинениям В. В. Стасова». — М.; Л.: Искусство, 1938. — С. 121.

³⁹⁸ Гаршин В. М. Заметки о художественных выставках // Северный вестник. — 1887. — № 3. — Отд. 2. — С. 160.

Софья Гольдштейн, приводя в своем комментарии этот отрезок текста, высказывает мысль, что Гаршин «начинал свою статью с выступления в защиту Стасова»³⁹⁹. С заключением искусствоведа нельзя согласиться, потому что во фрагменте представлены иронические оценки деятельности критика.

Средством создания иронии становится, в частности трансформация фразеологических оборотов: **ему и книги в руки во всем, что касается рисунка, лепки, колорита, линейной и воздушной перспективы и прочих таких вещей** вместо **ему и карты в руки; возводит картины в ранг перлов творения** вместо **возводит в перл творения (создания)**.

Казалось бы, чтобы сблизить ироничного повествующего и читателя на психологической основе, используются глаголы в форме повелительного наклонения и местоимение *вы* в обобщающем значении: **Прочтите адрес, о котором я говорил, и вы убедитесь, что и наши художники думают то же**. Кроме того, в текст вводятся построения, опирающиеся на структуру диалога: *Несколько лет тому назад в одной из больших газет было высказано мнение по поводу рецензий г. Стасова, что-де Стасов карандаша в руки взять не умеет, а с великим задором берется судить и рядить о произведениях пластических искусств. Положим, все это правда; почтенный художественный критик сам не рисует и судит не без некоторого задора*.

Однако существенным образом такое «сближение» автора с читателем не смягчает иронию, которая в статье Гаршина отличается язвительностью и едкостью. Показателен, например, переход от употребления архаично-книжной лексики (*в роли оберегателя и пестуна нашей живописи*) к использованию грубо-просторечного фразеологизма (*в роли, исполняемой им с самоотверженностью цепного пса, готового растерзать всякого врага родной школы*). В высказывании такое движение как бы параллельно противоестественной, по мнению автора статьи, для художественного процесса эволюции: перехода критика

³⁹⁹ Гольдштейн С. Н. Комментарий к статье В. В. Стасова «Выставка передвижников»... С. 121.

(Стасова), представившего перед публикой к качеству «заботливого воспитателя и защитника нарождавшейся русской школы живописи», к исполнению роли агрессивного грубияна, «объявляющего» картины «„гнилью“ и жалкою мазнею». Контраст стилистически разнородных слов *оберегатель, пестун / цепной пес* придает фразе саркастический смысл.

Характеристика Стасова воспринимается при этом как некий приговор, обличение критика, склонного к нормативности суждений и продолжающего пестовать уже вполне, с точки зрения автора «Заметок...», сложившуюся «родную школу» изобразительного искусства (под «нормативностью» в данном случае понимается «воздействие на анализ какой-либо эстетической, этической и т. д. нормы, идеала»⁴⁰⁰).

Правда, едкие замечания в адрес Стасова сочетаются в тексте Гаршина с авторской самоиронией. Скажем, зачин «Заметок...» начинается словами: «Велика дерзость, с которою я, человек толпы, решаюсь говорить о живописи». Здесь ироническая окраска выражения *я, человек толпы*, на первый взгляд, сводит цитируемую фразу к формуле притворного самоуничтожения (а анализированную выше характеристику Стасова побуждает воспринимать как шутивную).

Такая трактовка находит подтверждение при обращении к современному толковому словарю, дающему значение существительного *толпа* — «обыкновенные люди, масса, в противоположность героям, выдающимся личностям». Однако в фиксировавших языковую ситуацию XIX в. словарях аналогичного значения еще нет. В «Словаре живого великорусского языка» В. И. Даля слово *толпа* толкуется через «скопище, сборище, сходьбище, толкотня». Семантика приводимых Далем обозначений «группы людей, собравшихся вместе и не имеющих полной свободы действий (см. особо: «толкотня»)», не вызывает прямых ассоциаций с противопоставлением «выдающаяся личность / обыкновенный человек».

⁴⁰⁰ См.: Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века (1848–1861)... С. 7.

Объяснить намерения создателя «Заметок...» можно, рассматривая приведенное высказывание в контексте журнальной борьбы, привлекая к анализу опубликованный в журнале «Пчела» в 1876 г. фельетон известного оппонента Стасова Адриана Прахова «Выставка в Академии художеств произведений, представленных для соискания степеней». Прахов писал: «Для оригинальности начну с конца. Я ни ученый, ни художник: у меня нет ни немецкого педантизма и доскональности, которая заставляет вас, начав с „Азов“, проговорить и „просмаковать“ всю азбуку до „Ижицы“, ни счастливой способности сынов Аполлона, которая заставляет их качаться перед картиною из стороны в сторону, наклонять голову то немножко направо, то немножко налево, то отступить два шага назад, то выступить два шага вперед — и все это перед каким-нибудь нагим мужиком — любясь дельтовидными, бицепсами, дентатусами, и пр. и пр. Я просто человек из толпы, случайно забредший в красивое здание, услышав, что там есть „пища уму и чувству“, одним словом легкомысленный профан, и потому как бабочка на огонь, так и я бросаюсь прежде всего на то, что блестит»⁴⁰¹.

Нетрудно заметить, что поза автора «художественного фельетона» «Пчелы», представляющегося читателю «человеком из толпы», получает пародийное освещение в «Заметках о художественных выставках». Иначе сказать, Гаршин вступает в «Заметках...» в скрытую полемику с Праховым, чьим выступлениям в печати нормативность была присуща не в меньшей степени, чем критике Стасова⁴⁰².

При этом пародийность как средство создания иронии сообщает критике Гаршина не шутивный насмешливый характер, а свойственную его литературному творчеству эпическую глубину, знаки которой всегда специфичны и неожиданны. Так, например, в «Заметках...» переосмысливается семантика лично-

⁴⁰¹ Профан [Прахов А. В.] Выставка в Академии художеств произведений, представленных для соискания степеней (Художественный фельетон) // Пчела. — 1876. — № 45. — С. 14.

⁴⁰² См. об этом, напр.: Беспалова Н. И., Сысоев В. П. Указ. соч. — С. 196–197.

го местоимения 1-го лица множественного числа, традиционно используемого в критике и публицистике для выражения субъективно-эмоционального характера восприятия и оценки действительности.

Автор «Заметок...» пишет, например: «„Это хорошо, то плохо“, говорим *мы* в полном убеждении, что *наше* отношение к художникам заключает в себе главным образом оценку их достоинств, и, заметьте, преимущественно технических. *Мы* не можем понять, что нашего мнения в технических вопросах никто не спрашивает, что художник сам всегда знает, что у него в технике слабо, что хорошо. Он не просит у нас отметки за рисунок, письмо, колорит и перспективу. Ему хотелось бы заглянуть в нашу душу поглубже и увидеть то настоящее, что *мы* так упорно скрываем, то впечатление, на которое он рассчитывал всю свою работу... (курсив мой. — С. Б.)»⁴⁰³

Мы в «Заметках...» звучит тревожным диссонансом. *Мы* объединяет критика и человека публики, не убеждает читателя в справедливости взглядов людей, принадлежащих к определенному культурному слою. *Мы*, наоборот, отделяет иронически остранненный образ произносящего патетические фразы повествователя и его воображаемых сторонников от авторской инстанции, от создателя произведения, чья позиция не сразу обретается в контексте иронической речи конкретные черты.

Отчетливее намерения Гаршина-критика проявляются в той части «Заметок...», которая посвящена рассмотрению картины «Христос и грешница». В следующем за вступлением описании композиции Поленова критик пишет: «Группа учителя с учениками полна спокойного ожидания. В бедных запыленных дорожных одеждах, в грубой обуви сидят они: юноша Иоанн, вперивший в толпу задумчивый взгляд, два брата Заведеевы, с некрасивыми, но умными и сильными лицами; тут же и человек, носящий суму через плечо, с острыми, сухими чертами лица, с общим характером доктринерства, какое и владело его душой и погубило его, — казначей Иуда. Вблизи них и учитель. Он

⁴⁰³ Гаршин В. М. Заметки о художественных выставках... С. 161.

обернулся к разъяренной толпе, ведущей преступницу, и спокойно ждет вопроса предводителей»⁴⁰⁴. Здесь придающий описанию драматизм повтор (*толпу... толпе...*) не только скрепляет фрагмент, но и выделяет главную образную мысль, важным средством выражения которой выступает в «Заметках» концепт «толпа».

Разбор критиком картины «Христос и грешница» дает повод для того, чтобы выразить несогласие с мнением Н. И. Беспаловой, которая, изучая статью, отметила, что «Гаршин в своей критической деятельности иногда бывал излишне педантичен в требовании „пользы искусства“. Находя ее („пользу искусства“. — С. Б.) прежде всего в содержании, Гаршин подчас недостаточно акцентировал значение пластического языка, способствующего глубокому эмоциональному восприятию всего строя художественного произведения»⁴⁰⁵.

Думается, автор «Заметок...» в критическом анализе ни в коей мере не отрывает содержание от формы. Раскрывая особенности изобразительного языка Поленова, он последователен прежде всего как критик, чьи слова обращены к читающей публике, а не специальной аудитории. Подобно Стасову, который, как правило, воздерживался от употребления искусствоведческой терминологии, автор «Заметок о художественных выставках» стремится к свойственной языку публицистики доступности изложения. При этом так же, как Стасов в одном из лучших его сочинений «Картина Репина „Бурлаки на Волге“ (Письмо к редактору „СПб. Вед.“)», Гаршин достигает своих целей, прибегая в основном к выразительным средствам образной речи.

Чтобы характеризовать их использование критиком, надо вкратце описать многозначительно составленную композицию произведения Поленова. Сцена, изображенная живописцем, вписана в горизонтальный формат, предполагающий статическое построение. Вместе с тем вертикально-горизонтальное членение картинной плоскости, выделяемое стволами кипарисов и

⁴⁰⁴ Там же. — С. 163–164

⁴⁰⁵ Беспалова Н. И. Критика 1880-х — начала 1890-х годов // Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. Указ. соч. — С. 205.

геометрически ясными очертаниями строгой архитектуры храма, совмещается в картине Поленова с диагональным. «Спокойствие» формата едва ощутимо нарушается звучащей приглушенным мажорным аккордом «диагональю борьбы», линией, идущей слева направо в глубину и вверх. Она несет функцию оси развертывания действия. Возникающее напряжение скрадывает другая, умиротворяющая линия, «направляемая» взглядом Христа линия голов толпящихся в возбуждении людей.

Приемы построения диагональных композиций подробно исследованы Н. М. Тарабукиным. Специфику динамического эффекта, возникающего при использовании в композиционном построении «диагонали борьбы», искусствовед усматривал в темповых характеристиках. Тарабукин подчеркивал, что хотя это и «самая активная диагональ», движение по ней не отличается быстротой⁴⁰⁶, а «развертывается медленно, потому что встречает на своем пути препятствия, которые требуют преодоления»⁴⁰⁷.

У Поленова изменению положения персонажей, перемещению людской массы направо препятствуют, сохраняющие в своем облике прошлое движение, предводители толпы: фанатики-фарисеи. Они увлекают людей в направлении, противоположном движению «вправо и в глубину». В этой связи автор «Заметок...» акцентирует выразительность противопоставленной фарисеям в пластическом отношении фигуры грешницы, в которой художник «предошутил» будущее движение по оси развертывания действия. Гаршин пишет: «Инстинктивно упираясь назад, конвульсивно сжав руки в кулаки, стоит эта преступница-полуребенок, ожидающая казни или милости <...> она, как попавшийся дикий зверек, только жметя и пятится...»⁴⁰⁸

Будущему общему движению толпы, «угаданному» в пластике фигуры грешницы, дается еще одно важное оправдание — свет в

⁴⁰⁶ См.: Тарабукин Н. М. Смысловое значение диагональных композиций в живописи // Труды по знаковым системам / Тартуский государственный ун-т. — Тарту, 1973. — Т. 6. — Вып. 308. — С. 475.

⁴⁰⁷ Там же. — С. 473.

⁴⁰⁸ Гаршин В. М. Заметки о художественных выставках... С. 164–165.

картине. Он льется слева сверху из-за спин Учителя и апостолов. В единстве со светом солнца, который слепит глаза требующим казни, их безудержную ярость останавливает и спокойная сила взглядов расположившихся у храма путников. Критик, создавая ткань описания, передает тончайшие нюансы найденного художником пластического выражения момента действия, момента неустойчивого равновесия, когда сливаются воедино статика и динамика, когда маятник застыл, но, кажется, вот-вот качнется, когда общее возбуждение достигло предела, а слова, от которых толпящиеся в страхе шарахнуться прочь, сейчас прозвучат.

Снимая не нужную ему более маску «человека толпы», автор пишет: «Толпа передана художником живою. Он проник в самую сущность массового движения и выразил стадное чувство, большею частью преобладающее в нем. Большинство толпы — равнодушные, повинующиеся только этому чувству, которое велит бить — будут бить, велит плакать — будут плакать, велит кричать „осанна!“ и подстилать одежды, — будут сами ложиться под ноги грядущего. Они горят не своим огнем; *все дало им общее возбуждение*; как стадо овец, *они готовы шарахнуться* (курсив мой. — С. Б.)»⁴⁰⁹.

Скрытая «энергия» гаршинского критического текста побуждает читателя эстетически переживать переданное средствами пластического языка Поленова. Но намерение создателя «Заметок...» не только в этом. Еще в 1877 г. Гаршин, задумываясь над впечатлениями, полученными в ходе войны на Балканах, пришел к заключению, что видеть раненых «на картинах» психологически значительно тяжелее, чем в действительности⁴¹⁰. Десятилетие спустя, как свидетельствует мемуарист, писатель задумал написать «ряд статей, где ему хотелось провести те взгляды на искусство, какие он считал справедливыми...»⁴¹¹ Отчасти этот замысел был реализован в «Заметках о художественных выставках» — первой и, к сожалению, оказавшейся единственной частью задуманного цикла.

⁴⁰⁹ Там же. — С. 164.

⁴¹⁰ Гаршин В. М. Письмо к И. Е. Малышеву от 29 июля 1877 г. // Полн. собр. соч. : в 3 т. — М. ; Л. : ГИХЛ, 1934. — Т. 3. — С. 135.

⁴¹¹ Бибииков В. И. Всеволод Гаршин // Современники о Гаршине. Воспоминания. — Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1977. — С. 154.

В «Заметках...» мысли Гаршина об особенностях восприятия искусства получают развитие. Критика волнует вопрос о том, как оградить понимание и осмысление человеком произведения от искажающих влияний. Скажем, отмеченную в статье саркастичность высказываний о роли Стасова в художественном процессе последней четверти XIX в. нужно, как представляется, рассматривать в связи с выстраиваемой Гаршиным системой отношений «критик — читатель».

Автор «Заметок...» соединил с пафосом неприятия всякого рода стадности и дурной массовости не только моральные чувства, будимые произведениями живописцев, но и чувства эстетические. Критик не приемлет положения, когда зритель, посетитель выставки картин уясняет «себе их достоинства или недостатки при помощи чтения трудов г. Стасова» или, добавим, Прахова. Можно поэтому сделать вывод, что «Заметки о художественных выставках» Гаршина явились выступлением против «направленства», попыток обусловить эстетические переживания принадлежностью к какой-либо тенденции, выступлением, в котором убедительную трактовку получила мысль об индивидуальном характере восприятия искусства человеком.

Заключение

Время от середины XIX в. до 1880-х гг. стало для России эпохой перемен. В период подготовки и осуществления реформ 1860-х гг., в годы, когда русское общество жило интересами обновления, наполнилось отзвуками преобразований, были сделаны решительные шаги и на пути сложения национальной художественной школы. В эти годы творили Александр Иванов, Павел Федотов, Александр Агин, Василий Перов, общероссийскую славу снискал Илья Репин.

Содействовала становлению русской школы и критика изобразительного искусства. Начиная с середины XIX в., авторы критических публикаций проявляют повышенный интерес к вопросам совершенствования научной базы анализа и оценки художественной практики отечественных мастеров. Пример реализации эстетических идей Лессинга в этот период дают критические статьи Василия Боткина и Павла Анненкова. Ориентация на подходы автора «Лаокоона» к исследованию произведений пластических искусств заметна в разборе Валериана Майкова иллюстраций Агина к «Мертвым душам». Обращение к «снятому» художественному опыту европейского искусства — к эстетике Лессинга — создавало дополнительные возможности в объяснении типичности передаваемых Агиным внешних и внутренних движений гоголевских персонажей.

Повышению уровня теоретической оснащенности отечественной критики способствовала и завязавшаяся в 1856 г. полемика о живописи Голландии и Фландрии. Дискуссия Эммануила Дмитриева-Мамонова, Николая фон Крузе, А. Себинова (Константина Аксакова?) и Владимира Стасова актуализировала в художественном процессе проблемы восприятия произведе-

ний голландских жанристов XVII в., поднятые Гегелем в «Лекциях по эстетике». Это повысило интерес художников и публики к острым вопросам развития жанровой живописи в России.

Соответствующий требованиям времени уровень научности анализа критика обеспечивала, развивая традицию рассмотрения развития русской школы с учетом опыта европейских культур. Упомянутая дискуссия о живописи Голландии и Фландрии, как, впрочем, и обзор академической выставки 1842 г., написанное Боткиным, и рецензия Майкова на первые выпуски «Старисунков из сочинения Н. В. Гоголя: „Мертвые души“» (1847), и более поздняя статья Павла Анненкова «О двух национальных школах живописи в XV столетии» (1861) связывали факты художественной жизни России с процессами, протекавшими в европейском искусстве.

Критики, опираясь на эстетические суждения европейских и российских мыслителей, углубляли художественный анализ, совершенствовали его методы. Достижений в этом добились Павел Анненков, Василий Боткин и Александр Дружинин, имена которых, как правило, звучат в связи с формированием теории «чистого искусства». Заметную роль в ее становлении в России в 1840–1850-е гг. сыграло обсуждение в периодике вопроса о «художественности», в которое включились Анненков и Боткин.

Обобщения и выводы, сделанные в ходе дискуссии о «художественности», учитывались критиками, влияли на характер их интерпретаций фактов художественного процесса. Поиск ответов на специальные вопросы о природе «художественности», у писателей западной ориентации сочетался со стремлением придать теории «чистого искусства» публичный характер, использовать потенциал «эстетической критики» в ожесточенной идейной борьбе, разгоревшейся в пореформенный период. Это указывает на живую связь критической литературы с обстоятельствами исторического развития русского общества.

Пример тому написанные Боткиным обзоры академических выставок 1842 и 1855 гг., где присутствует характерная для либерального просветительства мысль о моральных регуляторах социального поведения, которые способна укоренять

в общественном сознании школа живописи России. Эта особенность подхода Боткина проявилась в оценках живописи Федора Моллера и Ивана Айвазовского. В анализе произведений этих мастеров ощутима связь критической концепции Боткина с идейно-эстетическим комплексом европейского бидермейера, стиля, представлявшего в художественной жизни идеалы среднего класса. Боткин с настойчивостью проводит в своих публикациях мысль о необходимости утверждения художниками моральных норм, принятых в среде городских сословий, русским мещанством и купечеством. В такой направленности творческих исканий художников критик видит знаки выражения искусством национального характера, черту русской школы изобразительного искусства.

Выступавший в начале 1840-х гг. против романтизма назарейцев и Федора Бруни Боткин в то же время сохранял приверженность созерцательности и субъективности, что говорит о сравнительно близкой связи концепций критика с романтическими идеалами. Это особенно хорошо заметно в разборах морских пейзажей Ивана Айвазовского, рассматривая которые Боткин пленяется элегическими маринами художника и делает небезуспешные попытки анализировать изобразительный язык мастера.

В 1850-е гг. критика Боткина не была нацелена на то, чтобы фиксировать принципиальные различия в направлениях и стилях изобразительного искусства России середины XIX в. Показательно, что в обзоре 1855 г. Боткин выступает сторонником ориентации русской школы на выработанные в эпоху Античности идеалы красоты, что, как он полагал, поможет приобщению городской публики к высшим эстетическим ценностям, которые воспринимались критиком иерархически. В примирительном отношении к краеугольным камням академической доктрины проявилась определенного рода проницательность обозревателя «Отечественных записок» и «Современника», видевшего в утверждении ценностей согласия и единения залог успешного развития национальной художественной школы.

Предметом пристального внимания авторов, писавших об отечественном искусстве, становится во второй половине XIX в. творчество художников, эволюция которых отражала закономерности развития национальной школы живописи. Анализ искусства Александра Иванова посвятит в 1858 г. специальную статью Алексей Хомяков. Волновавшую русских критиков тему затронул и Александр Дружинин, предложивший свою интерпретацию творческой биографии Павла Федотова.

В мемуарном очерке «Воспоминание о русском художнике Павле Андреиче Федотове» (1853) Дружинин, используя возможности «биографической критики», ставит проблему типа и типизации. Автор «Воспоминания...» подходит к ней с позиций просветительской эстетики. Он акцентирует интерес Федотова к «естественному» и «нормальному» как первоосновам образов национального искусства. Внимание Дружинина привлекали и вопросы отражения живописью нравов и обычаев, которые воспринимались в национальной культуре в непосредственной связи с ценностями морали. С его точки зрения, правдивая картина типов «только и может быть изображена живописцем, знающим нравы»⁴¹².

Если примирительность общего тона критики Боткина не считалась с открытым игнорированием интересов борющихся социальных слоев, то у Дружинина настойчивое стремление актуализировать в художественном процессе проблему моральных регуляторов поведения человека соединялось с пафосом беспартийности и понимаемых абстрактно национального согласия и социального оптимизма. В связи с этим важное место в концепции критика занимала мысль о том, что истинный представитель национальной художественной школы всегда выступает как примиритель враждебно настроенных по отношению друг к другу социальных групп.

Попытки автора «Воспоминания...» воплотить такого рода идеи в образе Павла Федотова препятствовали раскрытию нова-

⁴¹² Дружинин А. [В.] Воспоминание о русском художнике Павле Андреиче Федотове... С. 66.

торского характера реализма художника, в созданиях которого, особенно в последний период творчества, представлена исполненная драматизма тема трагического одиночества личности во враждебном социальном окружении.

В начале 1860-х гг. тенденции, которые утверждали в отечественной критике изобразительного искусства Василий Боткин и Александр Дружинин, развивает Павел Анненков. То обстоятельство, что его публикации, посвященные пластическим искусствам, долгое время оставались вне поля зрения исследователей, несомненно, препятствовало воссозданию достоверной картины эволюции художественной критики России. Отчасти из-за этого обеднялось представление об историко-культурном контексте, в котором происходило формирование критического метода Владимира Стасова.

В своей главной художественно-критической работе, статье «О двух национальных школах живописи в XV столетии (Заметка по поводу последних художественных выставок в Петербурге)» (1861) Анненков, в отличие от Боткина и Дружинина, не настаивает на том, что русская школа изобразительного искусства уже существует. Впрочем, это ни коим образом не означает, что автор публикации вступает в полемику с другими сторонниками теории «чистого искусства». Наоборот, в статье прослеживается преемственная связь с критикой Боткина и Дружинина.

Сопоставляя две школы живописи — нидерландскую и итальянскую, Анненков продолжает линию, намеченную в рецензии Дружинина «Живопись и живописцы главнейших европейских школ» (1856). Можно увидеть в статье Анненкова живой отклик на замечание Дружинина о том, что «русским жрецам и любителям изящного, необходимо хорошее сочинение <...> в котором была бы передана вся, так сказать, философия голландской и фламандской школ живописи»⁴¹³. В процессе изучения особенностей школы живописи Нидерландов на материале творчества представителей Северного Возрождения Яна ван Эйка и Ганса Мемлинга Анненков приходит к выводу о том, что ее, нидер-

⁴¹³ Б. а. [Дружинин А. В.] Живопись и живописцы главнейших европейских школ... С. 4.

ландской школы, специфической чертой уже на начальных этапах развития стало стремление художника к соединению эстетического идеала («прекрасного») с этическим («добрым»). Искусство Яна ван Эйка и Мемлинга, дающее примеры такого синтеза, Анненков характеризует как трансцендентальное, выходящее «за пределы» изобразительных возможностей в воплощении этического идеала.

Поиски критиком ответа на вопрос: «Есть ли возможность возникновения и образования третьей школы живописи, с признаками славяно-европейского характера?» вырастают в исследование предпосылок эволюции художественного процесса в России XIX в. Анненков связывает перспективы становления русской школы изобразительного искусства с решением эстетических проблем, поставленных им в анализе достижений мастеров Северного Возрождения, в творчестве которых критик открывает истоки традиции реалистической жанровой живописи.

В раздумьях о том, как русскому искусству найти дорогу к воплощению типичного, отражающего общую судьбу и общий интерес народа, Анненков приходит к мысли, что освоение художником различных областей национальной жизни не достижимо без проникновения во внутренний мир человека, в сферу морального сознания. Изображенный по случайному выбору, пусть даже и с высокой точностью, крестьянский, мещанский, чиновничий быт не теряет, по представлению критика, характера записи о частном случае, если в образах не будут отождествлены нравственные черты, объясняющие психологию близости людей, в большом мире нации. В этом, полагал Анненков, кроются важные основания оригинальности становящейся русской художественной школы.

К анализу конкретных обстоятельств художественного процесса в России Анненков обращается в рецензии на годовую выставку 1861 г. в Академии художеств. Во второй, и последней посвященной изобразительному искусству, публикации в «Библиотеке для чтения» Алексея Писемского критик выступил одновременно против романтизма и классицизма. Оценки рецензента определяет при этом намерение проникнуть в общерусский смысл произведений художников.

Главное внимание Анненков сосредоточивает на картинах Якоби и Перова. Критик даже называет их «совсем уже народными», но содержание, поэтический смысл и эстетическую форму — «образность» — в «Привале арестантов» и «Проповеди в селе» приемлет с существенными оговорками. Анненков ищет типичности образов, он всецело поглощен стремлением фиксировать творческие поиски художников, выявляющих «коренные нравственные отличия нашего племени, взятого в его общности». Что же касается рассмотренных в таком аспекте образов картин экспонентов годичной выставки, то рецензия не находит их типическими и по этой причине выделяет в обличительных жанрах Перова и Якоби свойственное романтизму выражение отдельных частных интересов.

Стремление Анненкова-критика подняться в художественном анализе от случайного к типическому и обрести надежные основания для суждений об искусстве русских жанристов — момент, имевший для самоопределения национального искусства исключительное значение. В нем нельзя не увидеть важную веху на пути, по которому двигалась отечественная критика, влиявшая на сложение художественной школы в России. Это имеет существенное значение, тем более, потому, что критика 1860-х гг. была полна суждений, свидетельствовавших об отсутствии ясности в понимании природы типа в искусстве.

Даже такой крупный критик, как Дмитрий Григорович в эссе «Картины английских живописцев на выставках 1862 г. в Лондоне» смешивал общесоциологический и собственно эстетический подходы к проблеме типического, когда утверждал, что если портреты Рейнольдса «имеют на первый взгляд что-то общее с портретами Вандейка, так это только в типах лордов и леди»⁴¹⁴. Подобные примеры оттеняют определенность идейно-эстетической позиции Анненкова в исследовании вопроса о типическом образе.

Представителей другого крыла отечественной общественной мысли, славянофилов, отличало от либеральных запад-

⁴¹⁴ Григорович Д. В. Картины английских живописцев на выставках 1862 года в Лондоне... С. 825.

ников отсутствие тесного идейного единства. Не столь масштабной как у западников, но имевшей большое значение была деятельность славянофилов в области критики изобразительного искусства. Опубликованная в 1856 г. в «Русской беседе» статья члена московского славянофильского кружка Эммануила Дмитриева-Мамонова «О фламандской живописи (Письмо к К. С. А.....ву)», продолжавшая традицию рассмотрения вопросов становления национальной художественной школы с учетом опыта европейских культур, вызвала отклик Владимира Стасова.

Целью Дмитриева-Мамонова в его работах о голландской и фламандской живописи, публиковавшихся в главном органе славянофилов, было — провозгласить приоритет мысли и идеала в пластических искусствах. При этом важное место в концепции критика занимали такие принципы классицистической эстетики, как иерархия жанров. Отталкиваясь от произвольных толкований суждений Гегеля о голландском реализме XVII в. Дмитриев-Мамонов критиковал сложившиеся в ту эпоху на севере и юге Нидерландов школы живописи за отсутствие глубины содержания. В то же время Дмитриев-Мамонов впервые в русской критике поставил проблему материала в изобразительном искусстве и дал комплексную характеристику краски как особого предмета изображения.

В полемике с Дмитриевым-Мамоновым Стасов отстаивал в статье «О голландской живописи» (1856) «равномерную, совершенную законность всех сюжетов избранных и выполненных искусством». Насмешке со страниц «Современника», где публиковалась статья Стасова, была подвергнута вера в возможность существования абсолютного наднационального искусства, которому Дмитриев-Мамонов противопоставлял живопись Голландии и Фландрии. Интересна была развернувшаяся дискуссия о реалистическом голландском и фламандском жанре XVII в. и тем, что точки соприкосновения с позицией Стасова обнаруживаются в публикации «Почему большей частью миниатюрны фламандские картины?» (1856), появившейся в «Русской беседе» в ходе обсуждения поднятой Дмитриевым-Мамоновым темы.

Полемист, в котором есть основания видеть скрывшегося под псевдонимом «А. Себинов» Константина Аксакова, углубил анализ гегелевских «Лекций по эстетике», который выглядел убедительным в диалоге Дмитриева-Мамонова с включившимся в дискуссию с ним сотрудником «Русского вестника» Николаем фон Крузе. В статье «Почему большей частью миниатюрны фламандские картины?» автор подвергает критике положения эстетики Гегеля, выступая одновременно против классицистической доктрины, одним из постулатов которой было подразделение художественных произведений по «предмету или содержанию, на высшие и низшие».

Принципиальную позицию занимает критик классицизма из «Русской беседы» и в оценке голландского и фламандского реалистического жанра XVII в. Он видит в рассуждениях Дмитриева-Мамонова «желание опошлить фламандцев», живопись которых провозглашается в статье «Почему большей частью миниатюрны фламандские картины?» образцом народного, национального искусства. На основании анализа истории художественного рынка автор статьи объясняет тяготение голландских и фламандских жанристов к малому формату потребностями заказчиков произведений живописи. А. Себинов (Константин Аксаков?) выражает категорическое несогласие в этом вопросе с Дмитриевым-Мамоновым и фон Крузе, которых объединяло желание видеть в увеличении формата картины выражение значительности сюжета.

Понимание идей народности и национальности искусства, убежденным сторонником которых предстает перед читателем автор статьи «Почему большей частью миниатюрны фламандские картины?», в славянофильской критике варьировалось. Пример тому — статья Алексея Хомякова «Картина Иванова. Письмо к редактору» (1858), в которой заметно стремление к развитию некоторых теоретических положений, сформулированных участниками дискуссии о живописи Голландии и Фландрии. Хомяков-художественный критик, без сомнения, стремится утверждать идеалы народности и национальности, но при этом в вопросах теории искус-

ства и эстетики он сближается не с автором статьи «Почему большей частью миниатюры фламандские картины?», а с Дмитриевым-Мамоновым.

Хомяков стоит на той точке зрения, что есть как обычные, так и «более высокие, более идеальные предметы для искусства». Высок, по его представлению, «характер всех произведений эпических и всех эпосов истинно народных», высоки и «явления мира христианского». Проявление самобытности национальной русской школы живописи и выражение народности искусства критик видит в творчестве создателя «Явления Христа народу». По мысли Хомякова, работая над этим произведением, Александр Иванов нашел путь к подлинной народности и национальности потому, что «устранил себя из своей картины». Именно выход «из пределов тесной личности», согласно концепции критика, открыл художнику путь к отражению «всенародного Русского духа, просветленного Православною Верою».

В то же время, рассуждая об устранении из воображаемого мира произведения личности художника и, казалось бы, ориентируясь, подобно Дмитриеву-Мамонову, на постулаты академизма, Хомяков фиксирует в «Явлении Христа народу» свойственное реалистическому методу непосредственное саморазвертывание жизни. Отмеченное утверждение начал народности и национальности искусства членами кружка славянофилов, которые стояли на разных теоретических позициях, осуждение классицистической эстетики, отчетливо звучавшее со страниц «Русской беседы» в статье «Почему большей частью миниатюры фламандские картины?» — все это, несомненно, укрепляло положение таких критиков-демократов, как Владимир Стасов в их борьбе за реалистическое изобразительное искусство России и русскую художественную школу.

Надо заметить, работы Стасова всегда отличала рекурсивность, то есть хорошо ощутимая связь публикаций с получившими в литературно-общественном процессе отклик обстоятельствами, которые, разумеется, рассматривались критиком избирательно и всегда на новом уровне осмысления фактов и тенденций. Так, например, близкая либеральным «эстетикам» идея

внешней, принужденной гармонизации жизни общества представлялась Стасову нежизненной. Однако совсем другим было его отношение к поднятой Анненковым проблеме отображения мастерами отечественного искусства национального типа. Исследование этого вопроса, поиск в образах, созданных современниками, как Стасов выражался, «русской типичности», было для критика предметом постоянной заботы.

Ненайденный Анненковым и его последователями-сторонниками теории «чистого искусства» общерусский тип был увиден Стасовым в стихии народного протеста, обретавшего эстетическую и этическую значимость на полотнах Ильи Репина. Критик писал о том, как «глубоко национален» художник, заметивший среди понурых бурлаков «могучую молодость» Ларьки, в образе которого находила выражение огромная Россия, собирающая воедино свои моральные силы на пути социального переустройства. Публикации Стасова становились фактором того общественного движения, которое проникало пафосом обновления жанровую и историческую живопись русской школы. Эффективность воздействия печатного слова была определена его демократичностью, тем, что слово критика разрушало казавшиеся непроницаемыми стены сословных различий.

Это становилось достижимым, потому что Стасов иначе, нежели предшественники, с демократических позиций подходил к вопросу единства русской жизни. Он всегда с удивлявшей современников настойчивостью искал возможностей обращения к как можно более широкой аудитории. При этом важное значение приобретал фактор стиля публикации. Экспрессия текста определялась образностью и вместе с тем доступностью используемого Стасовым языка публицистики, освобожденного в значительной мере от искусствоведческой терминологии, непонятной читателю-разночинцу, которого критик стремился привлечь в залы передвижных выставок. Интерпретация изобразительных средств и идейного содержания таких произведений Репина, как «Бурлаки на Волге» и «Протодьякон» была построена Стасовым на основе использования образных ресурсов языка.

Описание произведения искусства (экфрасис) у Стасова всегда объединяет интерпретацию и оценку. В описании в полной мере проявляется развитие критической мысли. Изложение критиком разного рода соображений и выводов отличается ясностью, так как доводы зачастую находят выражение не в традиционной для рассуждения форме, а в сообщающих о признаках предметов и явлений описаниях-характерисмах, а также в описаниях движений и действий персонажей. Это дает Стасову возможность, не ограничиваясь использованием оценочной лексики и фразеологии, показывать, как в картине, переданы непрерывность и длительность времени, акцентировать приемы обобщения жизненных фактов, выдвигая на первый план мысль о типичности характеров персонажей.

Возможности автора текста в создании у читателя живого представления о пластическом и идейном богатстве произведений художников расширяют фигуры речи, широко используемые в статьях и полемических заметках Стасова. Фактором углубления содержания оценочных высказываний становится и метафоричность полемического стиля критика. Как показал анализ речевой структуры материалов полемики Стасова с Праховым, в ходе которой два критика по-разному истолковали содержание картины Репина «Протодиякон», мастерское использование тропов позволило Стасову дать верную трактовку созданного портретистом реалистического образа-характера. Стасов, не фиксируя в нем сословно-типическое, раскрыл в портрете-типе социально-психологическую глубину, народность и национальность. В этом проявилось коренное отличие его идейно-эстетической позиции от более узкого взгляда на реалистическую живопись Прахова, понимавшего созданный Репиным образ как гротесковый, уплощенный.

Современник Стасова влиятельный критик и организатор многих начинаний в художественной жизни России Дмитрий Григорович был долгое время близок к кругу либеральных литераторов, приверженцев теории «чистого искусства». Не случайно в эссе Григоровича «Картины английских живописцев» (1863) получило развернутое обоснование одно из центральных положений художественной критики либеральных западников о необ-

ходимости учитывать опыт основных европейских художественных школ в культурном строительстве в России.

Решающим фактором самобытности английского искусства, рассмотренного в этой связи, Григорович считает творческую свободу, располагая которой каждый мастер «отдается влечению своего таланта, руководствуется только собственным своим взглядом, подчиняется личному характеру, вкусу, капризу»⁴¹⁵. Желанием Григоровича всемерно утверждать эстетическую ценность личности, причем не только в рассмотрении вопроса о суверенности мира художника, но и применительно к проблеме создания образа-характера, в какой-то мере объясняется отсутствие у критика ясного представления о соотношении в произведении, с одной стороны, характерного, типичного, и с другой — неповторимого индивидуального.

К наиболее значимым чертам позиции Григоровича-участника художественного процесса надо отнести нацеленность его критики на поиск материальных оснований, которые могли бы обеспечить творческую свободу мастеров русской школы, возможность художественного исследования духовной жизни человека. Критик поднимал вопрос об отсутствии в России рынка произведений изобразительного искусства, без которого нельзя было вывести художественную жизнь из состояния тотальной зависимости от государства. По мысли Григоровича, решению этой проблемы могла способствовать своеобразная «конкуренция» между правительством и выразителями общественной инициативы — крупными меценатами и ассоциациями «частных лиц», содействующих развитию национального искусства.

Обращаясь в основном к осведомленной в проблемах художественной жизни аудитории, Григорович использовал искусствоведческую терминологию, изысканные средства поэтического языка, вследствие чего не мог рассчитывать на максимально широкий интерес публики. В этом отличие его метода от подхода Стасова, всегда искавшего возможности повышения доступности языка критики. Вместе с тем интерес Григоровича к

⁴¹⁵ Григорович Д. В. Картины английских живописцев на выставках 1862 года в Лондоне... С. 818–819.

теме культурного строительства вылился в обсуждение вопросов создания инфраструктуры национального искусства, в частности развития в России художественной промышленности и художественно-промышленного образования.

Соображения Григоровича относительно эстетизации подхода к производству бытовой вещи и роли художественной промышленности в развитии национального искусства закрепились в художественно-критическом дискурсе. Уже в начале 1870-х гг. Стасов сумеет придать публичный характер обсуждению задач «формирования пространственно-предметной среды» и воздействия этого процесса на сознание людей⁴¹⁶.

Надо, однако, заметить, что резонанс, который получали статьи и рецензии критиков, не всегда оказывался предсказуемым. Скажем, разгоревшиеся в периодике второй половины 1870-х гг. споры Стасова и Прахова вызывали реакцию, на которую дискутировавшие критики едва ли рассчитывали. Всеволод Гаршин не считал различия в позициях полемистов существенными в такой степени, чтобы стоило побуждать публику принять чью-либо сторону. В «Заметках о художественных выставках» он представил критическую деятельность участников дискуссии в пародийном ключе. Критик показал, что он не приемлет положения, когда посетитель выставки картин уясняет «себе их достоинства или недостатки при помощи чтения трудов г. Стасова» или Прахова.

Автор «Заметок о художественных выставках» в данном случае протестовал против модификации представлений и понятий публики, осуществлявшейся, с его точки зрения, критикой (позже, в эпоху «Мира искусства» такое формирующее воздействие на мнения зрительской аудитории назовут «направленством»). Справедливость сделанных писателем упреков, по всей вероятности, может быть поставлена под сомнение. Однако протест Гаршина против попыток обусловить эстетические переживания человека принадлежностью к какой-либо тенденции, явился одним из первых в русской художественной критике выступлений, в котором отчетливо прозвучала мысль об индивидуальном характере восприятия искусства.

⁴¹⁶ См.: Кисунько В. Г. В. В. Стасов: программа реализма и эстетизация среды // Декоративное искусство СССР. — 1974. — № 1. — С. 40.

Не менее важно другое: Гаршин подверг критике позицию Стасова, который продолжал «пестовать и самоотверженно оберегать» уже вполне, как полагал автор «Заметок...», сложившуюся «родную школу» изобразительного искусства. Тем самым статья Гаршина специфическим образом отмечала завершение важнейшего этапа на пути становления национальной художественной школы. Ее образование в России ставило отечественную критику перед перспективой решения новых задач, таких, прежде всего, как углубление анализа изобразительных средств, используемых мастерами, и повышение доступности языка интерпретаций.

Именной указатель

- А. М. (псевдоним А. Н. Майкова?) ... 41
Агин А. А. 50, 57, 153
Айвазовский (Гайвазовский) И. К. 20–21, 31–34, 155–156
Аксаков К. С. (см. также: А. Себинов) 60, 68–73, 76, 153, 161
Александр II 31
Алпатов М. В. 92, 109–110, 113
Алхазова М. Г. 38
Андреев А. Н. 37–41, 43
Анненков П. В. ... 76–106, 153–154, 157–159, 163
Аттаванте делья Аттаванти ... 87, 94
Ауэрбах Эрих 25
Ахенбах Андреас 132
Ахенбах Освальд 132
Балуев С. М. 82, 85
Барахов В. С. 37
Батюшков К. Н. 40
Белинский В. Г. 4, 12, 14–15, 26, 49, 58, 77–79, 81, 84
Беллори Джованни Пьетро 63
Беляков Е. Е. 105
Бенинг Сандерс 93
Бенуа А. Н. 5, 6, 10, 27–28
Бернардский Е. Е. 50, 57
Бернштейн Б. М. 108
Беспалова Н. И. 10, 120, 147
Бибиков В. И. 151
Блан Огюст-Александр-Шарль ... 38
Бодлер Шарль 52
Борев Ю. Б. 9
Боткин В. П. 14–35, 55, 78–80, 84–85, 154–157
Брагинская Н. В. 108
Бройде Анамартин Михал 46
Брюллов К. П. 40
Бруни Ф. А. 24–26, 29–30, 155
Бялый Г. А. 142
В. С. (псевдоним В. В. Стасова) 110–111, 114
Вазари Джорджо 37–38, 87
Ван Дейк Антонис 62, 135, 159
Ванслов В. В. 107
Вауверман (Вуверман) Филипп... 67, 69
Венгеров С. А. 36–37, 97, 99
Верещагина А. Г. 10, 24–25, 34, 119–120, 143, 149
Верне Орас 52, 55–56
Вёльфлин Генрих 95
Винкельман Иоганн Иоахим 38
Вильки Давид (см.: Уилки Девид)
Виноградов В. В. 51
Винчи Леонардо да (Винчи Леонардо)
де) 94
Владимир Александрович, вел. кн. 119
Воробьев М. Н. 21–24, 34
Ганич О. Ф. 12, 15
Гаршин В. М. 142–152, 166–167
Гегель Г.-В.-Ф. 60–62, 65–70, 154, 160–161
Гербель Н. В. 37
Герман М. Ю. 42
Герострат (Эрострат) 40
Гирландайо Доменико 87
Гоголь Н. В. 35, 47, 49–50, 52–57, 71, 79, 84, 100
Гольбейн Младший Ганс ... 134–135
Гольдштейн С. Н. 6–7, 59, 108–109, 127–128, 144–145
Гомер 48–49
Гончаров И. А. 36
Горбунова Т. В. 9
Гоццолли Беноццо 87, 91
Григорович Д. В. 129–141, 159, 164–166
Гримани Марино 93
Громов Е. С. 11
Гюден Жан Антуан Теодор 21
Давид Герард 93
Давид Жак Луи 132
Даль В. И. 146
Данилова Л. С. 38
Данте А. 18
Декам (см.: Декан Александр Габриэль)
Декан Александр Габриэль 17
Делакруа Эжен 17, 27
Дершау Ф. К. 49
Джотто (Жиотто) ди Бондоне 92
Дилеттант (псевдоним В. В. Стасова)
) 103–104
Дмитриев-Мамонов Э. А. 60–75, 87, 153, 160–162
Домье Оноре 122
Достоевский Ф. М. 104
Дружинин А. В. 35–47, 78, 154, 156–157
Дурылин С. Н. 142–143
Дьяков А. А. 40
Евгеньев-Максимов В. Е. 79
Егоров Б. Ф. 33, 37, 64, 77, 79–82, 85–86, 88, 146
Егорова К. С. 88–89
Зауервейд А. И. 41
Зельдович М. Г. 77, 81–83
Зингер Л. С. 126–127
Зись А. Я. 11
Золотова Г. А. 115
Иванов А. А. 74–76, 133, 156, 161–162
Каган М. С. 14
Калам Александр 132
Каренин Влад. (псевдоним Комаровой В. Д.) 6, 113, 118
Карл I Английский 135
Катков М. Н. 81, 130, 134
Кауфман Р. С. 3, 10, 15, 26, 57, 86, 120
Клодт М. П. 103
Коваленская Т. М. 31
Комарова В. Д. 6, 113, 118
Кольцов А. В. 83
Корвин Матвей (Матьяш Хуньяди) ..
..... 94
Корнелиус Питер фон 16, 18

- Кошелев В. А. 59, 74
 Краевский А. А. 49
 Крамской И. Н. 120, 127
 Крузе Н. Ф. фон (Н. Фон-Крузе)... 60–62, 64–65, 69–70, 153, 161
 Кузнецов Э. Д. 47
 Курбатов В. Я. 57
 Кутейникова Н. С. 3, 12–13

 Лажечников И. И. 20
 Лангер В. П. 58
 Лебедев А. К. 127
 Лейс Гендрик 132
 Лермонтов М. Ю. 51–52, 55
 Лессинг Г.-Э. 23–24, 48–58, 104–105, 153
 Ливий Тит 93
 Литовченко А. Д. 104–105
 Лукьянов Б. Г. 7
 Людвиг I Баварский 18

 М. Д.-М. [М. Д. М.] (псевдоним Эммануила /Мануила/ Дмитриева-Мамонова) 60–63, 68, 71–73
 М. Д.–Мамонов (псевдоним Эммануила /Мануила/ Дмитриева-Мамонова) 62–67
 Мазаччо (Томмазо ди сер Джованни ди Симоне Кассан) 87, 91
 Майков А. А. 48
 Майков А. Н. 41, 52
 Майков Вал. Н. 48–58, 153–154
 Майков Вл. Н. 48
 Майков Л. Н. 48
 Майков Н. А. 48
 Маковский К. Е. 105
 Малышев И. Е. 151
 Малышев М. Г. 142

 Мантенья Андреа 87
 Мартин Джон 43
 Масанов И. Ф. 71
 Машковцев Н. Г. 43
 Медичи (Медичис) Мария 64
 Мемлинг Ганс 87, 90–95, 157–158
 Мещеряков В. П. 129
 Микешин М. О. 119
 Мишель (Мишельес) Кретьен де ... 38
 Моллер Ф. А. 26–29, 30, 155
 Мостовская Н. Н. 86

 Наполеон I Бонапарт 56
 Недошивин Г. А. 106
 Нечаева В. С. 104
 Никитенко А. В. 26
 Николай I 43
 Новицкий А. П. 4–5, 12
 Носович Т. Н. 13

 Образцов Г. А. 8
 О’Брайен (Обрайен) Нелли 136–138
 Овербек Фридрих 16
 Онипенко Н. К. 115
 Орканья Андреа 92

 Панаев И. И. 46
 Панфски Эрвин 92
 Перов В. Г. 101–102, 143, 153, 159
 Писемский А. Ф. 86, 98–102, 105–106, 158
 Плетнев П. А. 26
 Плеханов Г. В. 16
 Плотников В. И. 8, 58, 118–120
 Погодин М. П. 79
 Поленов В. Д. 21, 142–143, 148–151

 Поленова Н. В. 21
 Полонский Я. П. 104
 Померанцев К. П. 105
 Поттер Паулюс 67
 Прахов А. В. 8, 10, 118–123, 125–128, 147, 152, 166
 Профан (псевдоним А. В. Прахова) .. 119–121, 123, 147
 Пруцков Н. И. 78
 Прытков В. А. 113
 Пуссен Никола 44
 Пушкин А. С. 97, 127

 Рафаэль Санти 64–65, 73
 Репин И. Е. 6, 8, 11, 107–128, 149, 153, 163–164
 Рёйсдал (Рюйсдаль) Якоб ван 54
 Рейнольдс Джошуа 135–139, 159
 Рембрандт Гарменс ван Рейн 61–64, 69, 106
 Роднянская И. Б. 76
 Рубенс Питер Пауэл 63–65, 73

 Салтыков-Щедрин М. Е. 83
 Сарабьянов А. Д. 88
 Сарабьянов Д. В. 35–36, 47, 102, 113
 Себинов А. (псевдоним К. С. Аксакова?) 68–73, 76, 161
 Сидорова М. Ю. 115
 Смирнов Г. В. 24
 Собко Н. П. 4–5
 Солодовников А. В. 127
 Сорокин Ю. С. 46, 58
 Стасов В. В. 3–13, 40, 48, 58–60, 66–71, 76, 103–104, 107–128, 139, 144–147, 149, 152–153, 157, 160, 162–167

 Стен Ян 67
 Суворова Е. И. 4, 8–9, 59
 Сулье Мельхиор-Фредерик 80, 83–84
 Супрун Л. Я. 129
 Суриков В. И. 143
 Сысоев В. П. 120, 147
 Сю Эжен 17

 Тарабукин Н. М. 150
 Тартаковский А. Г. 36
 Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям 38–39
 Толстой Л. Н. 46
 Тургенев И. С. 46, 49
 Тыранов А. В. 20, 34

 Уилки (Вильки) Девид 42
 Уланов И. 127

 Фалотов Иван (псевдоним К. Н. Батюшкова) 40
 Фаньер 140–141
 Фан-Эйк (см.: Эйк Ян ван)
 Федотов П. А. ... 35–37, 41–47, 153, 156
 Фет А. А. 32
 Филострат Старший 108
 Фуке Жан 92–93
 Фюсли Генри 43

 Хиллиард Николас 134
 Хогарт (Гогарт) Уильям 42
 Хомяков А. С. 64, 74–76, 156, 161–162
 Хоренбоут Герард 93
 Черкасский В. А. 71
 Черкасская Е. А. 71, 73
 Чернышевский Н. Г. 9, 77, 81–83

Чуковский К. И.	46	Эйк Губерт ван	88
Чупрак К. А.	93	Эйк Ян ван	87–91, 95, 157–158
Чурак Г. С.	32	Энгр (Эйнгр) Жан Огюст Доминик ...	73
Шевырев С. П.	16–19	Языков Д. Д.	99
Шлегель Фридрих	90	Якоби В. И.	101, 103, 159
Штрандман Р. Р.	58	Ярошенко Н. А.	120
Шульдц Э. И.	105		
		Bosveld J.	108
Эдельсон Е. Н.	50	Woermann K.	173

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Эстетическая критика 1840–1850-х гг. о русской школе живописи ...	14
1.1. Вопросы становления национальной школы изобразительного искусства в России в обозрениях академических выставок Василия Боткина	14
1.2. Александр Дружинин о проблеме типа в национальном искусстве	35
Глава 2. На пути к научности критики изобразительного искусства (1840–1850-е гг.)	48
2.1. Художественная критика Валериана Майкова и эстетические идеи Г.-Э. Лессинга	48
2.2. Молодой Стасов и славянофилы (1850-е гг.)	58
2.3. О понимании Павлом Анненковым и его друзьями вопроса о «художественности» в конце 1840 — середине 1850-х гг.	76
Глава 3. Павел Анненков об образах национального искусства (1860-е гг.)	86
3.1. Анненков о национальных школах живописи в Европе XV в.	86
3.2. Рецензия Анненкова на годовичную выставку в Академии художеств («Библиотека для чтения». 1861. № 9)	97
Глава 4. Владимир Стасов о шедеврах русской школы («Бурлаки на Волге» и «Протодякон» Ильи Репина): проблематика и стиль публикаций 1860–1870-х гг.	107
4.1. Экфрасис в художественной критике Стасова («Картина Репина „Бурлаки на Волге“ / Письмо к редактору „СПб. Вед.“/»).....	107
4.2. Владимир Стасов и Адриан Прахов о «Протодяконе» Репина	118
Глава 5. Художник, критик, зритель: проблема личности в критическом творчестве Дмитрия Григоровича и Всеволода Гаршина	129
5.1. Григорович о творческой свободе художника и инфраструктуре искусства	129
5.2. О полемичности «Заметок о художественных выставках» Гаршина	142
Заключение	153
Именной указатель	168

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научное издание

Сергей Михайлович Балувев

КРИТИКА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА 1840–1880-х гг.
В СТАНОВЛЕНИИ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ

Монография

Макет *Е. П. Смирновой*

ООО «Книжный Дом», лицензия № 05377 от 16.07.2001

191186, Санкт-Петербург, М. Конюшенная ул., д. 5

Подписано в печать 04.02.2013.

Гарнитура Times. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.

Объем 11 печ. л. Тираж 500 экз. Заказ №

Отпечатано в типографии ООО «Инжиниринг Сервис»

190020, Санкт-Петербург, ул. Циолковского, д. 13

ДЛЯ ЗАМЕТОК