

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего профессионального образования  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
имени А. Л. ШТИГЛИЦА»  
Кафедра искусствоведения и культурологии

С. М. Балуев

Критика  
изобразительного искусства  
на начальных этапах  
становления  
русской художественной школы

КНИЖНЫЙ ДОМ  
Санкт-Петербург  
2015

УДК 7.072.3 7.072  
ББК 71.08  
Б20

*Печатается по постановлению редакционно-издательского совета  
ГОУ СПГХПА им. А. Л. Штиглица,  
протокол № 2 от 16.04.2015*

Рецензенты: д-р искусствоведения *А. В. Корнилова* (СПГХПА  
им. А. Л. Штиглица),  
д-р филол. наук *М. Н. Приёмывшева* (ИЛИ РАН)

**Балуев С. М.**

Б20 Критика изобразительного искусства на начальных этапах становления  
русской художественной школы. — СПб.: Книжный дом, 2015. — 184 с.  
ISBN 978-5-94777-381-1

Монография посвящена истории русской художественной критики XV — первой половины XIX в. Автор обращается к рассмотрению малоизученных аспектов функционирования критики в процессе сложения школы изобразительного искусства в России. Исследуется критическое творчество писателей, художников и журналистов, освещавших в периодике события и явления жизни искусства: Епифания Премудрого, Иосифа Владимировича, М. В. Ломоносова, Н. М. Карамзина, А. А. Писарева, О. М. Сомова, А. А. Бестужева, Ф. В. Булгарина, А. Ф. Воейкова, В. П. Лангера, А. Г. Венецианова, Н. В. Гоголя и др. Исследование выполнено в искусствоведческой и лингвокультурологической плоскостях.

Для искусствоведов, филологов, историков журналистики.

ISBN 978-5-94777-381-1

© С. М. Балуев, 2015  
© Оформление ООО «Книжный дом», 2015

## *Введение*

Традиция критического рассмотрения явлений художественной жизни насчитывает в России шесть веков. Однако продолжает оставаться малоизученной история русской критики изобразительного искусства. Работы по этой тематике, опубликованные до настоящего времени, не решали проблему в целом и, как правило, создавались в жанре очерков<sup>1</sup>. Чтобы создать фундаментальную историю отечественной художественной критики, потребовалось бы, очевидно, объединить усилия многих искусствоведов, литературоведов и исследователей журналистики.

В то же время предпосылки для совершенствования подходов к историческим исследованиям критики в последние десятилетия создавались в процессе построения научной теории этой отрасли искусствознания. Сдвиги в этой работе связаны с опубликованием в 1970–1980-х гг. целого ряда методологических исследований, имевших принципиальный характер. Так, например, в статье Б. М. Бернштейна «История искусств и художественная критика» были выявлены принципиальные различия способов освоения искусства наукой и критикой.

Научные подходы к искусству, по представлению автора статьи, «либо сознательно, либо стихийно ориентированы на возможно более последовательное исключение ценностного отношения. Это обстоятельство отнюдь не делает их мало научными или ненаучными, ибо исключение оценочного момента свойственно научно-познавательному подходу, так сказать, по определению»<sup>2</sup>. Что же касается ценностного

<sup>1</sup> Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века: очерки / Академия художеств СССР, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств, Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина; под ред. М. М. Раковой. — М.: Изобразительное искусство, 1979; Верещагина А. Г. Критика и искусство: очерки истории русской художественной критики середины XVIII — первой трети XIX века / Российская академия художеств; Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств. — М.: Прогресс-Традиция, 2004; Кауфман Р. С. Очерки истории русской художественной критики: от Константина Батюшкова до Александра Бенуа. — М.: Искусство, 1990 и др.

<sup>2</sup> Бернштейн Б. М. История искусств и художественная критика // Советское искусствознание '73. Вып. 2. — М.: Советский художник, 1974. — С. 257.

отношения, то его «кристаллизацией» «и в то же время его инструментом является критика»<sup>3</sup>.

Русское слово «критика» произошло от греческого *kritikē*, которым обозначалось понятие «искусство суждения», т. е. умение судить о вещи. Говоря о критике в наши дни, надо отдавать себе отчет в том, что в современном понимании «она предполагает активное, пристрастное отношение, заинтересованную позицию» в затронутом вопросе, а потому «критика — уже решение, уже выбор»<sup>4</sup>. Критика изобразительного искусства «анализирует и оценивает явления современной художественной жизни» и соотносит их «с идеалами современной эпохи»<sup>5</sup>.

Поскольку задача критики и при разборе отдельного произведения, и в рассмотрении целого направления — дать фактам искусства «обоснованную, взвешенную оценку»<sup>6</sup>, хорошо понятна строгая необходимость обеспечения научности критических суждений. Именно в силу этого обстоятельства художественная критика наряду с историей искусства и его теорией признается разделом искусствознания, «органической частью науки об искусстве»<sup>7</sup>. Неотрывность критики от науки, в свою очередь, обуславливает комплексность методов изучения достижений критиков прошлого.

Исследования критики изобразительного искусства ушедших в прошлое эпох неосуществимы без такого ориентира, как принцип историзма. Такие исследования могут проводиться только в рамках историко-теоретического подхода, позволяющего анализировать оценки, данные фактам и обстоятельствам художественного процесса прошедшей эпохи, в непосредственной связи с рассмотрением той методологической базы, которую использовал в целях обеспечения основательности суждений автор статьи или рецензии.

Актуальность критики, ее включенность в контекст общественной жизни не позволяют отрешиться и от вопросов, касающихся связей критического текста с процессом социального развития. В силу этого обстоятельства в ходе плодотворных дискуссий о природе художественной критики, проходивших в 1970–1980-х гг., были высказаны интересные

<sup>3</sup> Бернштейн Б. М. Указ. соч. — С. 258.

<sup>4</sup> Ионин Л. Г. Слово и дело критики. — М.: Политиздат, 1989. — С. 10.

<sup>5</sup> Грачева С. М. История русской художественной критики. XX век / Российская академия художеств, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. — 2-е изд. — СПб.: СПбИЖСА, 2010. — С. 3–4.

<sup>6</sup> Ионин Л. Г. Указ. соч. — С. 8.

<sup>7</sup> Кауфман Р. С. Русская и советская художественная критика (с середины XIX века до 1941 года). — М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1978. — С. 3.

соображения о ее публицистичности, т. е. обогащении ее произведений «постановкой современных вопросов и ответами на запросы современной аудитории в связи с проблемами текущей действительности»<sup>8</sup>.

Публицистичность, несомненно, отличительная черта критики, но она не может изменить природу критической литературы, подменив собой художественно-эстетический анализ произведения искусства, не может превратить критику в публицистику. Обращаясь к проблеме публицистичности критики, М. С. Каган писал: «...критика *лежит в той же информационной плоскости*, что художественное творчество и художественное восприятие, но она *родственна восприятию, а не творчеству*, так как выступает в форме *интерпретационного сотворчества*. Однако и от него критика отличается тем, что должна *перекодировать переживание художественного произведения на язык публицистики*»<sup>9</sup>.

Отмеченная культурологом особенность художественной критики предполагает наличие еще одного аспекта ее изучения — лингвистического. По сути дела, только анализ языка критики во многих случаях позволяет прийти к аргументированным выводам относительно того, каким образом и какие ценности отстаивал и утверждал критик прошлого. Поэтому стилистические и риторические исследования, органически перерастающие в рассмотрение художественно-критического дискурса, обоснованно претендуют на то, чтобы быть важной составляющей исторических разборов текстов, посвященных событиям жизни изобразительного искусства.

С учетом сложности материала для анализа представляется целесообразным отказ в отдельном историческом исследовании художественной критики от претензий на всеобъемлющую широту охвата проблем ее развития и сосредоточенность на том, как в критическом творчестве отстаивались определенные ценности. До настоящего момента ученых в основном интересовала роль отечественной критики в борьбе идей, стилей и направлений, в то время как утверждение ею идеалов национального искусства уходило на второй план.

Такова была методологическая установка. Составители подготовленного в 1961 г. в НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств «Краткого словаря терминов изобразительного искус-

<sup>8</sup> Прохоров Е. П. Введение в теорию журналистики / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. — 6-е изд. — М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 2005. — С. 301.

<sup>9</sup> Каган М. С. Художественная критика и научное изучение искусства // Искусствознание и художественная критика. — СПб.: ООО «Издательство Петрополис». — С. 116; курсив М. С. Кагана. — С. Б.

ства» отмечали: «Не ограничиваясь делением по школам, марксистское искусствознание требует дальнейшего исторически-классового анализа и разграничения мастеров внутри различных “школ”»<sup>10</sup>. Обосновывалась установка тем, что «стилистическое, тематическое и техническое родство представителей ш<кол> часто совмещается со значительными отличиями в идейном содержании и общей направленности их творчества»<sup>11</sup>.

Со временем отношение к понятию «школа» в искусствознании стало меняться. В 1986 г. авторы одноименной статьи «Популярной художественной энциклопедии» уже особо подчеркивали, что термин «школа» синонимичен термину «национальное искусство» и применяется «к национальному искусству целой страны (*голландское искусство, фламандское искусство*), отличающемуся яркими своеобразными чертами»<sup>12</sup>. В настоящей работе ставилась цель рассмотреть движение критической мысли к постановке вопроса о необходимости сложения в России особой школы изобразительного искусства, самобытной и способной выражать особенности народного мировосприятия.

И еще несколько необходимых текстологических и библиографических замечаний. Извлечения из произведений древней русской литературы до XV в. включительно приводятся по первоначальной орфографии, но без соблюдения титл, надстрочных знаков и юсов; тексты XVII в. — по современной орфографии, но с сохранением фонетических и морфологических особенностей их написания. Цитаты из сочинений критиков XIX в. приведены по первопечатным периодическим изданиям, так как именно эти публикации оказывали непосредственное влияние на художественный процесс. Произведения В. Г. Белинского, Н. В. Гоголя, М. В. Ломоносова и А. С. Пушкина цитируются по полным собраниям сочинений.

Хочу выразить глубокую признательность сотрудникам фундаментальных библиотек Санкт-Петербурга, благодаря которым работа над книгой приносила мне столько радости. Среди них мне хотелось бы особо поблагодарить заведующую главным читальным залом Библиотеки Российской академии наук И. С. Смирнову, главного библиотекаря отдела редкой книги этой библиотеки Т. Ф. Филиппову и главного библиотекаря отдела рукописей Российской национальной библиотеки Н. Б. Рогову.

<sup>10</sup> Краткий словарь терминов изобразительного искусства / Академия художеств СССР; Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств; под общ. ред. Г. Г. Обухова. — М.: Советский художник, 1961. — С. 184.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Популярная художественная энциклопедия: архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство / гл. ред. В. М. Полевой; редкол.: В. Ф. Маркузон, Д. В. Сарбьянов, В. Д. Синюков: в 2 кн. — М.: Сов. энциклопедия, 1986. — Кн. 2. — С. 396.

## Глава 1

# Критический анализ проблем художественной жизни в литературе Руси XV–XVII вв.

### 1.1. Становление метода критики изобразительного искусства в «Послании Кириллу»

В Древней Руси не было в прямом смысле художественной критики. Историки русской культуры отмечают лишь ее элементы, отзывы писателей Средневековья о явлениях изобразительного искусства, содержащиеся в произведениях литературы различных жанров. Тем не менее известны сочинения, которые с учетом специфики их содержания и коммуникативной направленности можно соотносить с текстами критического жанра. Первые шаги в формировании метода национальной художественной критики были сделаны создателями этих произведений.

Большой интерес исследователей русского искусства вызывает «Послание Кириллу»<sup>13</sup>. Известное по сохранившемуся отрывку (ОР РНБ. — Соловецкое собрание. — № 15/1474. — [Б. м.]: XVII в. — Л. 130–132), оно адресовано архимандриту Спасо-Афанасьева монастыря Корнилию (в схиме Кириллу) и, как считают историки древнерусской литературы, принадлежит перу Епифания Премудрого<sup>14</sup>. Литературоведы полагают, что послание было создано в начале XV в. (ок. 1415 г.). Для русской культуры это был период подъема, связанный с обращением общественной мысли к традициям домонгольской Руси.

Предположительный автор послания *Епифаний Премудрый* (вторая половина XIV — первая четверть XV в.) жил в княжение Дмитрия Донского (1359–1389) и Василия I Дмитриевича (1389–1425). Свое прозвание — Премудрый — Епифаний, монашествовавший сначала

<sup>13</sup> См., напр.: *Грбавь И. Э.* Феофан Грек // Моя жизнь: автобиография. Этюды о художниках / сост., вступит. ст. и коммент. В. М. Володарского. — М.: Республика, 2001. — С. 333–336.

<sup>14</sup> См.: *Седельников А. Д.* Из области литературного общения в начале XV века (Кирилл тверской и Епифаний «московский») // Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук СССР. — Л.: Изд-во АН СССР, 1926. — Т. 31. — С. 164–173.

в Ростове, в монастыре Григория Богослова, а потом в Троицкой обители Сергия Радонежского, получил за образованность и литературный талант. Автор «Слова о житии и учении Стефана Пермского» и «Жития Сергия Радонежского», живописец-миниатюрист, он был одним из наиболее известных деятелей искусства Руси конца XIV — начала XV в., времени, которое часто называют Предвозрождением.

Принадлежащие перу Епифания Премудрого сочинения, проникнутые идеями Предвозрождения, отмечены живым интересом к человеческой личности, к внутреннему миру персонажей. Стилистические особенности созданных писателем текстов во многом определены канонами витиеватого, несколько нарочито изысканного стиля «плетения словес».

Д. С. Лихачев писал, что «“плетение словес” основано на внимательнейшем отношении к слову — его звуковой стороне (аллитерации, ассонансы и т. п.), к этимологии (сочетания однокоренных слов, этимологически одинаковые окончания и т. п.), к тонкостям его семантики (сочетания синонимические, тавтологические и пр.), — на любви к словесным новообразованиям, составным словам, калькам с греческого и пр.»<sup>15</sup>. У Епифания эти черты стиля «плетения словес» сочетаются с меткими замечаниями, изложенными простым образным языком.

Подобные стилистические особенности отличают «Послание Кириллу». При наблюдении над текстом нельзя не отметить и характерных проявлений смешения и неясного различия разновидностей эпистолярно-публицистического жанра. Объясняются эти факты, в частности, тем, что при создании произведений древнерусской литературы несходство жанровых форм наряду с другими признаками нередко определяли «не литературные особенности изложения, а самый предмет, тема, которой было посвящено произведение»<sup>16</sup>.

В тематическом поле послания, небезосновательно приписываемого перу Епифания, внимание читателя удерживает взволнованный «живой» рассказ “другу Кириллу”<sup>17</sup>. Но обсуждается специальный вопрос: отдельные моменты творческой истории «написанных» автором книжных миниатюр с изображением собора Святой Софии в Константинополе. Миниатюры до нас не дошли, и, надо заметить, представления об утраченных произведениях «Послание Кириллу» существенным образом не расширяет.

<sup>15</sup> Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV — начало XV в.). — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. — С. 52.

<sup>16</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — 2-е изд., доп. — Л.: Худож. лит., 1971. — С. 46.

<sup>17</sup> Седельников А. Д. Указ. соч. — С. 167.

Автор сообщает только, что «написал» для некоего манускрипта четырех евангелистов и храм «четверообразнъ» |в четырех видах|, добавляя при этом, что «поставихомъ таковый храмъ въ моей книзѣ въ четырехъ мѣстахъ: 1. въ началѣ книги въ Матѳеевѣ евангеліи, идѣже столпъ Юстиніана идѣже Матѳея евангелиста образъ бѣ; 2. же храмъ въ началѣ Марка евангелиста; 3. же предѣ началомъ Луки евангелиста; 4. же внегда начатися Иоаннову благовѣстію |и мы поместили таковой храмъ в своей книге в четырехъ мѣстахъ: 1) в начале книги в Матѳеевѣ евангелии, где столп Юстиніана и образ евангелиста Матѳея; 2) в начале Марка-евангелиста; 3) перед началом Луки-евангелиста и 4) перед началом Иоаннова благовѣстия|<sup>18</sup>.

Украшавшие Евангелие иллюстрации не описываются даже в самой краткой форме. Не задается автор послания и целью сформировать у читателя определенное понятие о созданном Феофаном Греком (не позднее 1378 г. приехал на Русь, где работал как живописец не менее 27 лет) изображении церкви Святой Софии, которое послужило образцом при «написании» миниатюры Епифанием. Иначе говоря, трактовка Феофаном образа константинопольского храма не принимает на себя функцию темы.

Включаясь в общение с читателем, автор обращается к риторической стилизации, связывающей текст с византийской литературной традицией. С уверенностью можно говорить о том, что для жанровой формы сочинения в определенной степени характерны черты панегирической литературы — похвального слова, или энкомия, так как событием рассказывания становится оценка значения творческой деятельности Феофана Грека.

Феофан предстает важнейшим персонажем послания, а изображение типических черт его поведения формирует ценностный центр произведения. Вместе с тем, перечисляя выполненные художником в известных на Руси новгородских и московских храмах иконописные и стенописные работы, повествующий не говорит о конкретных живописных решениях в произведениях Феофана. Мысли писателя о творчестве мастера обнаруживают себя перед читателем в иносказаниях и характерных для стиля «плетения словес» аналогиях.

Автора удивляет то, как свободно держится Феофан, работая над фреской: «...но мянешся, яко иному пишущу, рукама убо изобразая писаше, ногама же безъ покоя стояше, языкомъ же бесѣдуя съ приходящими глаголаше, а умомъ дальная и разумная обгадываше; чувствен-

<sup>18</sup> Из послания иеромонаха Епифания, писавшего к некоему другу своему Кириллу / подгот. текста архимандрита Леонида (Льва Александровича Кавелина) // Православный палестинский сборник. — СПб., 1887. — Т. 5. — Вып. 3 (15). — С. 5–6; текст послания приводится по этому изданию; перевод В. Н. Лазарева.

ныма бо очима разумныма разумную видяше доброту си» |он же, казалось, руками пишет роспись, а сам беспрестанно ходит, беседует с приходящими и умом обдумывает высокое и мудрое, чувственными же очами разумную видит доброту|<sup>19</sup>. Н. Н. Воронин и И. Э. Грабарь, отмечая своеобразие трактовки центрального образа произведения, сравнивали Феофана Грека, изображенного писателем в моменты работы живо беседующим и стремительно расхаживающим, с Леонардо да Винчи<sup>20</sup>. А изучавший «Послание Кириллу» В. Н. Лазарев высказал мысль о том, что поведение Феофана, представляемое в тексте как совокупность проявлений творческой личности, выражает чувства, аналогичные тем, которые будит живопись выдающегося художника<sup>21</sup>.

Иначе сказать, текст послания, несущий на себе функцию художественной критики, наделен качествами перевода на язык литературного искусства знаков и специфических выразительных средств исполненной эмоций живописи Феофана Грека. Авторская символика, несомненно, приобретала бы форму понятного лишь немногим подтекста, не будь писателем с предельной ясностью конкретизирована главная образная мысль произведения.

В «Послании Кириллу» читаем: «...егда назнаменующе ему или пишущу, никогда же нигдѣже на образцы видяще его когда взирающе, якоже нѣцѣи наши творятъ иконописцы, иже недоумѣнїя наполнишася присно приницающе, очима мешуще сѣмо и овамо, не толма образующе шарми, елико нудяхуся на образъ часто взирающе» |когда он (Феофан Грек. — С. Б.) рисовал или писал, никто не видел, чтобы он когда-либо взирал на образцы, как делают некоторые наши иконописцы, которые в недоумении постоянно [в них] всматриваются, глядя туда и сюда, и не столько пишут красками, сколько смотрят на образцы|<sup>22</sup>. Автор текста, как отметил Грабарь, имеет здесь в виду использование художниками русского Средневековья иконописных подлинников, «переводов»<sup>23</sup>, представлявших собой «рисованные образцы, снятые на бумагу с икон на дереве и на стенах, как с русских, так и с греческих, которые, без сомнения, всякий раз привозили с собою греческие мастера, когда были вызываемы на Русь»<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> Из послания иеромонаха Епифания... С. 4.

<sup>20</sup> См.: Воронин Н. Н. Введение, гл. II // История русской литературы: в 10 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1945. — Т. 2. — Ч. 1. — С. 190; Грабарь И. Э. Указ. соч. — С. 348.

<sup>21</sup> Лазарев В. Н. Примеч. к «Посланию Кириллу» // Мастера искусства об искусстве: в 7 т. — М.: Искусство, 1969. — Т. 6. — С. 30.

<sup>22</sup> Из послания иеромонаха Епифания... С. 4.

<sup>23</sup> Грабарь И. Э. Указ. соч. — С. 348.

<sup>24</sup> Буславев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи // Древнерусская литература и православное искусство. — СПб.: Лига Плюс, 2001. — С. 64.

Создатель текста, противопоставляя Феофана другим иконописцам, пытается решить одну из труднейших задач критики, которую историк искусства определяет как стремление «повлиять на художественный процесс»<sup>25</sup>. Не так легко, однако, найти ответ на вопрос, какую направленность имеет это влияние.

В современном мире обращенные к художнику слова о творческой свободе, о необходимости отказа от трафаретных решений неизменно сохраняют актуальность, хотя могут при этом казаться банальными, а то и вообще излишними. Но во времена Епифания Премудрого призыв отказаться от освященных историческим опытом решений, особенно если такой призыв затрагивал практику использования мастером ресурсов иконописного подлинника, не мог вызвать реакцию, даже отдаленно напоминающую ту, которая явилась бы вполне понятной в наши дни.

Поэтому заблуждением будет полагать, что средневековый писатель, который «сам был “изографом”», и, конечно, хорошо знал средю иконников и их художественную кухню»<sup>26</sup>, намеревался подорвать ту «последовательную в проведении общих начал по отдельным подробностям» систему, в какую начинал складываться иконописный подлинник<sup>27</sup>. Больше того, автор послания не только не стремится переосмыслить роль «образцов» в художественном процессе, но и понимает их значение, как бы сейчас выразились, вполне традиционно.

Достаточно сказать, что он акцентирует момент превращения в образец написанного Феофаном Греком вида знаменитого константинопольского храма. «От того листа, — говорится в «Послании Кириллу», — нужда бысть и прочіимъ иконописцемъ московскимъ, яко мнози бяху и у кождо преписующе себѣ, другъ предъ другомъ ретующе и от друга приємлюще. Послѣди же всѣхъ изволися и мнѣ, аки изографу, написати четверообразнѣ» |От того листа была великая польза и прочим московским иконописцам, так как многие перерисовывали его себе, соревнуясь друг перед другом и перенимая друг у друга. После всех решил и я как живописец написать это|<sup>28</sup>.

Во включенном в текст описании православной святыни, изображая которую Феофан Грек, как он признается автору, может передать лишь «яко отъ сотыя части, аки отъ многа мало» |сотую долю, от множества малость|<sup>29</sup>, звучит неподдельный восторг: «...еяже качество и величество

<sup>25</sup> Турчин В. С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII–XIX веков. — М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1986. — С. 6.

<sup>26</sup> Грабарь И. Э. Указ. соч. — С. 348.

<sup>27</sup> Буславев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи. — С. 63.

<sup>28</sup> Из послания иеромонаха Епифания... С. 5.

<sup>29</sup> Там же.

нѣции повѣдаша яко Московскій кремль внутреградя и округъ коло ея и основаніе и еже обходиши округ ея; въ нюже аще страненъ видеть безъ проводника, безъ заблужденія не моши ему вонь излести, аще и зѣло мудръ быти мнится, множества ради столпотворенія и околостолпія, сходовъ и восходовъ, переводовъ и преходовъ, и различныхъ полатъ, и церквей, и лѣствиць, и хранильницъ, и гробницъ, и многоименитыхъ преградъ и предѣль, и окон, и путей, и дверей, впазовъ и изпазовъ, и столповъ каменныхъ вкупѣ» *[некоторые говорили, что по качеству и величине (церковь Святой Софии в Константинополе. — С. Б.) — это Московский Кремль внутреннего города, такова она в окружности и основание ее, когда обходишь кругом: если странник войдет сюда и пожелает ходить без проводника, то ему не выйти, не заблудившись, сколь бы он ни казался мудр, [и это] ввиду множества столпов и околостолпий, сходов и восходов, переводов и переходов, различных палат и церквей, лестниц и хранильниц, гробниц, разного наименования отделений и приделов, окон, проходов и дверей, входов и выходов, а также каменных столпов]*<sup>30</sup>.

Приподнятость стиля, создаваемая, в частности, через использование возможностей амплификации «множества ради столпотворенія и околостолпія, сходовъ и восходовъ <...> многоименитыхъ преградъ и предѣль», контрастирует с самоумалением повествующего, который решается повторить «аки изографъ» *[как живописец]* созданное Феофаном изображение храма Святой Софии последним, «послѣди же всѣхъ» *[после всех]*. Контраст выступает как средство эмфатического выделения, сообщая дополнительную энергию желанию повествующего сблизиться с читателем-иконописцем на основе принадлежности к единому профессионально-творческому сообществу.

Даже выборочный анализ употребленных фигур речи подтверждает известную мысль о том, что «средневековая эпистолография могла носить не только частный, но и открытый характер» и «в большинстве своем древнерусские авторы стремились создать произведения, которые <...> были адресованы широкому кругу читателей и обладали непреходящим воспитательным значением»<sup>31</sup>. Стилистическая отделка текста оттеняет такого рода направленность «Послания Кириллу».

Закономерность возникновения у автора отмеченной коммуникативной интенции подтверждает и суждение академика Лихачева о том, что Предвозрождение на Руси, охватывая жизнь городов и монастырей, различные виды искусства, богословие, философию и публицистику, во всех этих областях «ограничивалось по преимуществу интеллигенцией,

<sup>30</sup> Из послания иеромонаха Епифания... С. 4–5.

<sup>31</sup> Любарский Я. Н. Михаил Пселл. Личность и творчество: к истории византийского предгуманизма. — М.: Наука, 1978. — С. 13.

высшими проявлениями культуры и городской, и церковной жизни»<sup>32</sup>. Иначе говоря, желание создателя произведения сузить представление об адресате послания выглядит типичным для своего времени.

Очевидно, что его текст значительно глубже, чем простой клирик (лишь в общих чертах знакомый с искусством иконописцев и иллюминаторов) мог понять художник, который «был нередко начитанным эрудитом»<sup>33</sup>, а, по мнению Ф. И. Буслаева, порой даже стоял «во главе просвещенных людей Древней Руси»<sup>34</sup>. Эстетический и нравственный смысл идей, воплощенных в образе Феофана, который, подобно прославленному Пселлом Григорию Назианзину, «сам был для себя первообразом»<sup>35</sup>, открывался именно творцам, во все времена стремившимся к раскрепощению созидательных сил. Обращаясь к ним, автор послания и указывал на неиссякаемый источник свободы творения — православный храм Святой Софии Цареградской.

В то же время повествующий делится с читателем-художником угнетающим его тягостным чувством, рассказывая о том, как «бѣжахъ от лица Едегева на Тверь, устращихся» *[устраишась Едигея, бежал в Тверь]*<sup>36</sup>. Создатель текста говорит, что на Куликовом поле не сброшено окончательно ордынское иго и темная, наступающая с поработителем-Едигеем сила грозит нарушить связь с великой материнской культурой, символом которой выступает в произведении константинопольский храм Святой Софии.

Тем самым Епифаний неразрывно соединил воплощенное в образе Феофана Грека стремление художника к творческой свободе и порыв человека Древней Руси к национальной независимости. Так писатель-публицист прокладывал путь изобразительному искусству эпохи Андрея Рублева и формировал главное основание метода русской художественной критики.

## 1.2. Иосиф Владимиров о профессиональном искусстве на Руси в XVII в. «Послание к Симону Ушакову»

Искусствоведами и историками давно отмечен тот факт, что в средневековой русской «иконописи сосуществовали господский и крестьянский» стили<sup>37</sup>. В XVII в., когда «в большей степени, чем в предыдущую

<sup>32</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — С. 38.

<sup>33</sup> Там же. — С. 25.

<sup>34</sup> Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи... С. 63.

<sup>35</sup> Цит. по: Любарский Я. Н. Михаил Пселл. Личность и творчество. — С. 135.

<sup>36</sup> Из послания иеромонаха Епифания... С. 6.

<sup>37</sup> Миронов Г. Е. Иконопись XVII века: находки и утраты // История государства Российского: хрестоматия. Свидетельства. Источники. Мнения. XVII в. / авт.-сост. Г. Е. Миронов: в 2 кн. — М.: Изд-во «Книжная палата», 2000. — Кн. 2. — С. 318.

эпоху, проявляется социальная неоднородность русского общества»<sup>38</sup>, эти стилевые направления вступили в противоречие. Раскрыть его смысл помогает привлекавшее начиная с XIX в. внимание исследователей «Послание к Симону Ушакову». Рукопись принадлежит перу *Иосифа Владимировича, работавшего в 1640–1660-е гг.* в качестве живописца и знаменщика (рисовальщика. — С. Б.) в Ярославле, Москве и Ростове Великом.

Автор произведения входил в круг известных представителей сообщества изографов второй половины XVII в. Тесная дружба связывала его с адресатом послания, близким ко двору Симоном Ушаковым, признанным мастером-иконописцем, который в 1648–1664 гг. работал знаменщиком Серебряной палаты, «а с 1664 по 1686 год занимал место первого художника в Оружейной палате»<sup>39</sup>. В первой половине 1660-х гг. Владимиров — единственный штатный знаменщик Московского печатного двора, типографии, которая, превратившись к середине XVII в. в центр разработки идеологии правящей династии, «была в большое состояние и умножение произведена»<sup>40</sup>.

В 1964 г. Е. С. Овчинникова опубликовала «Послание к Симону Ушакову»<sup>41</sup>, которое датируется 1656–1658 гг.<sup>42</sup> Во вступительной статье историком были подвергнуты критике редакторы, подготовившие в 1937 г. фрагменты рукописи для публикации в четырехтомнике «Мастера искусства об искусстве». Овчинникова, в частности, выделила факт недопустимого вмешательства в текст, когда, печатая произведение под заглавием «Трактат об иконописании», «издатели не оговаривают даже, что название является их собственным домыслом»<sup>43</sup>.

<sup>38</sup> *Мионов Г. Е.* Указ. соч. — С. 318.

<sup>39</sup> *Бекенева Н. Г.* Симон Ушаков. 1626–1686. — Л.: Художник РСФСР, 1984. — С. 12.

<sup>40</sup> См.: *Покровский А. А.* Печатный Московский двор в первой половине XVII века // Древности: труды Императорского московского Археологического общества. — М.: [В типографии В. И. Воронова], 1914. — Т. 23. — Вып. 2. — С. 72.

<sup>41</sup> См.: *Владимиров И.* Послание некоего изюграфа Иосифа к цареву изюграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу // Древнерусское искусство. XVII век / АН СССР; Ин-т истории искусств Министерства культуры СССР; редкол.: В. Н. Лазарев, О. И. Подобедова, В. В. Косточкин. — М.: Наука, 1964. — С. 24–61; в дальнейшем при цитировании текст послания приводится по этому изданию, где он опубликован по списку из собрания А. С. Уварова, хранящемуся в отделе рукописей Государственного исторического музея, с учетом всех известных списков; перевод Е. С. Овчинниковой.

<sup>42</sup> См.: *Салтыков А. А.* Эстетические взгляды Иосифа Владимировича (по посланию к Симону Ушакову) // Труды Отдела древнерусской литературы. — Л.: Наука, 1974. — Т. XXVIII: Исследования по истории русской литературы XI–XVII вв. — С. 273.

<sup>43</sup> *Овчинникова Е. С.* Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве // Древнерусское искусство. XVII век / АН СССР; Ин-т истории искусств Министерства культуры СССР; редкол.: В. Н. Лазарев, О. И. Подобедова, В. В. Косточкин. — М.: Наука, 1964. — С. 9.

Овчинникова сочла, что название «Трактат об иконописании» — неудачное, «необоснованно суживающее содержание этого труда, обширного по своему замыслу»<sup>44</sup>. В сборнике «Древнерусское искусство. XVII век» рукопись напечатана под заглавием «Послание некоего изюграфа Иосифа к цареву изюграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу». Оно приведено публикатором по единственному имеющемуся заголовку списка сочинения Владимировича из собрания Российской национальной библиотеки (ОР РНБ. — ОСРК. — № Q. I. 1101. — [Б. м.]: конец XVII в. — Л. 277).

В то же время в предпосланной публикации статье Овчинникова называет произведение изюграфа Иосифа трактатом об искусстве. Тем самым исследователь подчеркивает, что проблематика сочинения Владимировича в большей степени относится к области науки. Однако нельзя игнорировать то обстоятельство, что в трудах русских библиографов и историков литературы начиная с 1820-х гг. труд Владимировича фигурирует именно как «Послание царскому изюграфу Симону Федоровичу от изюграфа Иосифа»<sup>45</sup>.

Это заглавие говорит о сосредоточенности автора на важных, представляющих интерес для царского иконописца проблемах. К. Ф. Калайдович и Ф. И. Буслаев, надо полагать, видели здесь выражение публицистичности произведения и именно поэтому именовали рукопись посланием. Ведь в допетровской литературе «послание существовало как прозаический эпистолярно-публицистический жанр: обращение какого-либо авторитетного общественного или политического деятеля к другому лицу по важному вопросу»<sup>46</sup>.

В тексте Владимировича имеются прямые авторские маркировки эпистолярно-публицистического жанра — названия: **«Цареву агиографу и мудрейшему живописцу Господину Симону Федоровичю, упованием будущих благ о бозе радоватися | Царскому художнику и искуснейшему живописцу господину Симону Федоровичу желаю радоватися**

<sup>44</sup> *Овчинникова Е. С.* Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве. — С. 16.

<sup>45</sup> См.: Обстоятельное описание славяно-русских рукописей, хранящихся в Москве в библиотеке тайного советника, сенатора, Двора Его Императорского Величества действительного камергера и кавалера графа Федора Андреевича Толстого: издание К. Калайдовича и П. Строева. — М.: [В типографии С. Селивановского], 1825. — С. 239–240; см. также: Из послания изюграфа Иосифа к цареву живописцу Симону Федоровичу Ушакову (по рукоп. графа А. С. Уварова) // Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков / подгот. текста Ф. И. Буслаева. — М.: [В университетской типографии], 1861. — Стб. 1449–1454.

<sup>46</sup> *Артемюва С. Ю.* Стихотворное послание // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамирченко. — М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. — С. 177.

о бже в надежде на дарование будущих благ»<sup>47</sup>; «И о сих **благоразсудный господине, Симоне Феодоровичю**, елико ти бог просветит очи сердечнии, усердно вся наша разсмотри |И об этом, рассудительный господин Симон Феодорович, поскольку бог просветил твои “сердечные очи”, усердно все [написанное здесь нами] рассмотри|»<sup>48</sup> и др.

И тем не менее изучавшие произведение исследователи не склонны относить его к критической публицике. Так, принадлежность «Послания к Симону Ушакову» к научной прозе в 1974 г. обосновывал А. А. Салтыков, обративший внимание на то, что в состоящем из двух частей произведении «в обеих частях рассматриваются одни и те же вопросы живописи», но во второй части они «разработаны с большей полнотой». По мнению исследователя, фиксированная им «сложность построения “Послания” такова, что по существу оно выходит за рамки обычного эпистолярного произведения и приобретает характер “научного” для своего времени трактата»<sup>49</sup>.

Такая аргументация суждения о типе текста явно недостаточна. В завершающей части послания автор, полемизируя с архидиаконом Иоанном Плешковичем, подчас действительно развивает и углубляет положения, выдвинутые в первой части сочинения. Но это делается в рамках единой стратегии: в начальном разделе вопросы ставятся и обсуждаются позитивно, в обращениях к alter ego пишущего, во второй же части Владимиров оспаривает мнение своего идейного противника.

Резкое противопоставление образов сподвижника автора и его антагониста обнаруживает в тексте художественность и тем самым повышает эффективность убеждающей коммуникации. Характерная для патетической публицики барокко антитеза оттеняется эпитетами, метафорами и выразительными олицетворениями. «Мудрейшему живописцу Господину Симону Феодоровичю» обращены такие, например, слова: «Иосиф Изуграф твоему **благоумному верху** целование воздаю <...> много обогатихся слухом **доброполезных** словес в **сладкогласной** беседе **медоточных уст твоих** |*[Я] Иосиф художник, приветствую твою высокую мудрость <...> [Я] много обогатился <...> слушая хорошие и полезные речи из твоих медоточивых уст*|»<sup>50</sup>.

В иной тональности во второй части говорится о «сурове и злоречиве хульнике на живописание святых икон» |*грубом и злоречивом хулителе*

<sup>47</sup> Владимиров И. Послание... (л. 1) // Древнерусское искусство. — С. 24.

<sup>48</sup> Владимиров И. Послание... (л. 63 об.) // Древнерусское искусство. — С. 28.

<sup>49</sup> Салтыков А. А. Указ. соч. — С. 275.

<sup>50</sup> Владимиров И. Послание... (л. 1) // Древнерусское искусство. — С. 24.

живописания святых икон| Иоанне Плешковиче<sup>51</sup>. Позиция оппонента характеризуется автором послания с подлинно публицистической страстностью: «Ты ли ныне, блекотливый козлице, своими ложными вещаньми хочещи живописание низложити |*Теперь ты, пустословящий козлице, своими ложными вещаниями хочещь живописное искусство низвергнуть*|»<sup>52</sup>.

Свойственная барочной публицике сгущенная эмоциональная окраска высказываний, сочетание средств высокого стиля (*ложными вещаньми, низложити*) и просторечия (*блекотливый*) делают хорошо заметными главные смысловые акценты, выделяя тенденции, которые отстаивает автор. В результате читатель получает возможность быстро ориентироваться в тексте произведения. К тому же эмоциональность типичной для публицики, обращенной в будущее и построенной как совет (делиберативной) речи оттеняет субъективный характер авторских оценок. Эффект усиливается за счет обнажения перед читателем личности публициста (с этой целью и показаны: его сердечный друг и идейный враг).

При всем том личностный характер высказываний в «Послании к Симону Ушакову» ни в коей мере не обуславливает снижения научного уровня авторской мысли. Такое снижение лишило бы текст смысла, так как речь в произведении Владимирова идет об многосложных обстоятельствах художественной жизни, осмыслить которые можно, лишь имея теоретическую подготовку. Но в отличие от автора научного текста, задача которого — объективное представление выработанных знаний, публицист их не просто презентует, но использует, применяет в ходе анализа фактов, отобранных с учетом актуальности и общественной значимости.

Проводя намеченную таким образом границу, можно с определенными основаниями видеть в послании царскому изографу произведение критической публицики. Это, между прочим, ощущает и Александр Салтыков, когда ставит в статье «Эстетические взгляды Иосифа Владимирова» цель: «уточнить его (Владимирова.— С. Б.) место в развитии русской художественно-общественной мысли XVII в.»<sup>53</sup>. И все же исследователь выявляет преимущественно научный, теоретический характер сочинения средневекового русского книжника.

Основываясь на подробном разборе фактов, Салтыков характеризует труд Владимирова как попытку «преодолеть интерпретирующий характер

<sup>51</sup> Владимиров И. Послание... (л. 2) // Древнерусское искусство. — С. 24.

<sup>52</sup> Владимиров И. Послание... (л. 60 об.) // Древнерусское искусство. — С. 55.

<sup>53</sup> Салтыков А. А. Указ. соч. — С. 272; курсив мой. — С. Б.

древнерусского искусства и поставить новые художественные задачи». Сочинение изографа Иосифа, пишет исследователь, показало: в русской эстетике XVII в. намечился «разрыв с символично-истолковательным содержанием древнерусского искусства при незначительном еще отходе от сложившихся форм»<sup>54</sup>. Салтыковым сделан также вывод о том, что источник эстетических идей автора «Послания к Симону Ушакову» «в конечном смысле» западный, хотя он «и его современники еще слишком чужды психологизму западноевропейского искусства»<sup>55</sup>.

Искусствовед отмечает «глубоко противоречивый характер теории «живоподобия», выдвинутой Владимиром. Ее центральное положение — писать «светло и румяно, тенно и живоподобно»<sup>56</sup>, наделяя при этом образ свойствами «идеального», — не могло, по мнению исследователя, «удовлетворить потребности искусства, и поэтому “живо-подобный” стиль скоро был отброшен в ходе коренных преобразований XVIII в., не оказав никакого влияния на дальнейшее развитие русского искусства»<sup>57</sup>.

Думается, выводы относительно значения, которое приобрели мнения и оценки Владимирова в процессе становления национальной школы изобразительного искусства, можно дополнить не пересматривая понятных объяснений их исторически обусловленной ограниченности. Более полное представление о роли изографа Иосифа в процессе развития художественно-общественной мысли России второй половины XVII в. можно составить в исследовании коммуникативных намерений автора «Послания к Симону Ушакову» как критико-публицистического произведения.

Уже отмечалось, что Салтыков, рассматривая теорию «живоподобия», делает ударение на отсутствии в ней резкого разрыва со средневековой традицией. Искусствовед находит, что в основе требования идеализации изображения лежит сделанная теоретиком «важная уступка прошлому»<sup>58</sup>. По мнению исследователя, «то, что современники воспринимали как едва ли не революционные преобразования в искусстве, на фоне общего исторического развития оказалось всего лишь компромиссом. Но дух компромисса, — заключает Салтыков, — неприемлем для истории»<sup>59</sup>.

<sup>54</sup> Салтыков А. А. Указ. соч. — С. 288.

<sup>55</sup> Там же.

<sup>56</sup> Владимир И. Послание... (л. 54 об.) // Древнерусское искусство. — С. 52.

<sup>57</sup> Салтыков А. А. Указ. соч. — С. 288.

<sup>58</sup> Там же. — С. 281.

<sup>59</sup> Там же. — С. 288.

Спорное утверждение скрывает незамеченную взаимосвязь традиции и новаторства в теориях русского книжника XVII в. А между тем еще в 1861 г. академик Буслаев, публикуя в «Исторической хрестоматии церковнославянского и древнерусского языков» отрывки из «Послания к Симону Федоровичу», писал, что сочинение это служит «существенным дополнением к *иконописным подлинникам*»<sup>60</sup>. Изограф Иосиф, бесспорно, видит в них «выражение деятельности мастеров многих поколений»<sup>61</sup>.

Вместе с тем критик-публицист пишет о невозможности использования подлинника в качестве инструмента для придания художественной жизни импульса развития: «Что же ныне рещи о подлинниках тех? У кого они есть истиннии и где аще и обрящещи у иконописцов зде, но различны суть и неправлены, ни весьма свидетельствованы, или из друкарни бы выданы |*Что же ныне сказать о тех подлинниках? У кого они верные [исправные]? И если где и найдутся здесь [у кого-нибудь из] иконописцев, то все они различны [между собой] и неисправны, не освидетельствованы и не напечатаны в типографии*|»<sup>62</sup>.

В описанной ситуации, по словам Владимирова, «по презорству ли то мудрых, или начальнейших нерадением, и небрежением духовных поущена ведомость такова художества простаком и неучам на самовольстве без подобника неискусне марати злообразные и неистовые иконы |из-за пренебрежения ли то разумных, или по нерадению начальников, или по небрежности духовных [лиц] допущено ведать художеством простакам и неучам, которые самовольно, без подлинника неискусно марают злообразные и плохие иконы|»<sup>63</sup>. Ответ на содержащийся здесь косвенный вопрос о причинах падения художественного уровня произведений иконописи дается во второй части послания.

Среди инвектив, которыми автор осыпает Иоанна Плешковича, есть такая: «Не и ты ли ныне, Плешковиче, подобне мудрствуешь, со жиды пресветлому и радостотворному лицу Христову зазираеши, и законополагаешь постным и умерщвленным лицом Христов образ описывать? И укажуешь во образец закоптелые и старые иконы, были меженью олифлены или в печи подсмяжены. То бо не премудраго художества, но просальское

<sup>60</sup> Буслаев Ф. И. Примеч. к публикации «Из послания изографа Иосифа к цареву живописцу Симону Федоровичу Ушакову (по рукоп. Графа А. С. Уварова)» // Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков. — М.: [В университетской типографии], 1861. — Стб. 1453—1454; курсив Ф. И. Буслаева. — С. Б.

<sup>61</sup> Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи. — С. 63.

<sup>62</sup> Владимир И. Послание... (л. 17 об.) // Древнерусское искусство. — С. 32.

<sup>63</sup> Владимир И. Послание... (л. 17 об.—18.) // Древнерусское искусство. — С. 33.

мшелодейство есть |*Не ты ли ныне, Плешкович, подобно рассуждаешь, в согласи с судеями пресветлый и дарящий радость лик [образ] Христов осуждаешь и требуешь, чтобы изображали Христа с постным и изможденным лицом? И указываешь художникам, [в качестве] образца, закоптелые и старые иконы, которые были меженью олифлены или в печи задымлены [поджегою], это ведь не искусное художество, а торгашеская корысть*|»<sup>64</sup>.

Широкомасштабное производство «злообразных» икон, которые «в печи подсмяжены», становится возможным, «бо дерзость плохописания иконного пронице от неискусных мазарев и от осначев тех, кои иконоторжством кормятся |*потому что дерзость плохого написания икон проникла к нам от неискусных “мазарей” и перекупщиков, которые кормятся от торговли иконами*|»<sup>65</sup>. Свойственная барочной публицистике экспрессия, соединяясь с эмоциональностью, рельефно выделяет жизненный смысл, заложенный в произведение автором, который ставит вопрос о подрыве экономических основ существования на Руси профессионального искусства.

Владимиров описывает то, как действуют в погоне за прибылью корыстолюбивые посредники: «И простую чадь осначи те своими бядословьми обаяючи, глаголют, яко от доброписания прощи не бывает, а в чудотворных иконах, и плохово де письма, много. И то слышавше, сельстии жители добрых писем не збирают, а ищут дешевых икон. Егда и зело плоху видят икону, но мнят такое письмо и чудотворно, а се и купят непроторно |*И перекупщики, своими обманными словами обольщая простой народ, говорят, что от хорошо написанных [икон] не бывает прощения грехов, а в иконах плохого-де письма много чудотворной [силы]. И то услышав, сельские жители не покупают хорошо написанных икон, а ищут дешевых. Когда и очень плохую увидят икону, думают, что такое письмо чудотворно и тут же покупают ее*|»<sup>66</sup>.

Намерение автора послания, стремившегося представить в сочинении «критику существующего положения» дел в искусстве<sup>67</sup>, без сомнения, реализуется. Однако не все введенные в научный оборот

подтверждающие это факты комментировались. Так, например, изучая сохранившиеся списки сочинения изографа Иосифа, Екатерина Овчинникова установила, что в тексте экземпляра из собрания РГБ<sup>68</sup> имеется правка, которая была внесена не Владимировым<sup>69</sup>. По всей видимости, результатом редакторского вмешательства было и сокращение текста<sup>70</sup>.

Предположение о природе купюр имеет под собой основания. В заключительном фрагменте, отсутствующем в списке из отдела рукописей РГБ, патриарх Никон титулуется великим государем<sup>71</sup>. Кроме того, в сокращенных редактором начальном и заключительном фрагментах послания делаются ссылки на решения Стоглавого собора (1551 г.) об «иконном благоустроении». Причем мнение, на которое, как считает Владимиров, подобает опираться, подкрепляя суждения о данном вопросе, — царское. Автор «Послания к Симону Ушакову» ищет и находит прямые для себя указания у «благоверного государя царя и великого князя Иоанна Васильевича <...> в книзе |*книге*| его <...> по главам: в 27 и в 41, и в 43, и 74, и в последней, в 100 главе»<sup>72</sup>.

Так и священство, с точки зрения изографа Иосифа, должно руководствоваться волей монарха даже в чисто, казалось бы, церковных делах, подобных «иконному благоустроению». Такой смысл придает рассуждению интертекстуальный знак, цитата из «Стоглава»: «во царствующем убо граде Москве и по всем градом по царскому совету преосвященному митрополиту и архиепископом и епископом: беречи о много различных церковных чинех, паче ж о святых и честных иконах и о живописцах, и каковым подобает им быти |*в царствующем городе Москве и по всем городам по царскому совету преосвященному митрополиту, архиепископам и епископам: заботиться о многих различных церковных чинах больше же всего о святых и честных иконах и о живописцах, и каким им подобает быть*|»<sup>73</sup>. Принимая это во внимание, можно толковать намерения редактора Владимирова.

Он не мог не учитывать тот факт, что в 1666 г. патриарх Никон был осужден и низложен московским собором архиереев главных церквей

<sup>64</sup> Владимиров И. Послание... (л. 54) // Древнерусское искусство. — С. 52; Е. С. Овчинникова ошибочно переводит словосочетание «просальское мшелодейство» как *деревенское изделие*, см: Владимиров И. Трактат об искусстве // Мастера искусства об искусстве: в 7 т. — М.: Искусство, 1969. — Т. 6. — С. 40.

<sup>65</sup> Владимиров И. Послание... (л. 23 об.) // Древнерусское искусство. — С. 36.

<sup>66</sup> Владимиров И. Послание... (л. 19) // Древнерусское искусство. — С. 33.

<sup>67</sup> Овчинникова Е. С. Россия семнадцатого и восемнадцатого веков. Изобразительные искусства // История европейского искусствознания. От Античности до конца XVIII века / отв. ред. Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — [разд.] 6. — [§] 2. — С. 326.

<sup>68</sup> Рассуждение об иконописном мастерстве // Хронограф. Летописец от сотворения мира. — ОР РГБ. — Ф. 256. — № 458. 2. — [Б. м.]: первая половина XVII в. — Л. 820–834 об.

<sup>69</sup> См.: Овчинникова Е. С. Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве. — С. 20.

<sup>70</sup> Список РГБ начинается, если сравнивать с послужившим основой для публикации Овчинниковой списком из собрания А. С. Уварова, с л. 12 об. и обрывается на л. 51 об., об этом см.: Овчинникова Е. С. Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве. — С. 20.

<sup>71</sup> См.: Владимиров И. Послание... (л. 60 об., 61) // Древнерусское искусство. — С. 55.

<sup>72</sup> См.: Владимиров И. Послание... (л. 2 об.) // Древнерусское искусство. — С. 25.

<sup>73</sup> Владимиров И. Послание... (л. 62) // Древнерусское искусство. — С. 55.

православного Востока, после чего, как прекрасно понимал, сокращая текст, редактор, исключалось его титулование великим государем. Помимо этого логика сокращений отразила стремление редактора проникнуть послание духом компромисса, достигнутого на «Великом соборе». Его участники, как известно, отвергли притязания Никона на то, чтобы признавать «священство выше царства». Но в то же время греческие и русские иерархи после долгих споров пришли к согласию относительно того, что царь должен иметь преимущество в государственных делах, а патриарх — в церковных<sup>74</sup>.

Объяснение мотивов правки текста Владимирова подтверждают результаты проведенного Екатериной Овчинниковой палеографического анализа, основываясь на которых она пришла к выводу о том, что список РГБ сделан после 1666 г.<sup>75</sup>, т. е. после окончания «Великого собора». В сложившейся ситуации редактор сочинения Владимирова, а им, как с определенной долей уверенности предположила Овчинникова, мог быть С. Ф. Ушаков<sup>76</sup>, стремился актуализировать идеи Владимирова, обеспечивая читателю доступ к его сочинению в новых политических условиях.

Вдумчивый и заинтересованный читатель-редактор, естественно, хотел выделить те положения, ради сохранения которых в общественном сознании и осуществлялась модернизация текста. Поэтому обнаруженная Овчинниковой в списке РГБ правка — уникальный источник. Исправления и дополнения указывают на то, как «человеком, близко стоящим к автору послания»<sup>77</sup>, воспринимались коммуникативные намерения иконографа Иосифа.

Характерны, например, поправки на л. 824 об. списка, вpletенного в Хронограф № 458 из собрания РГБ. Первоначально в рукописи было: «Художницы ж тых мудрии зографи и во градех даньми и тяготами и налоги отягощаются облагаются умоляются, крываются мнозии |А в городах искусных художников-живописцев облагают податями и отягощают тяглом, [из-за этого] многие мельчают, скрываются|»<sup>78</sup>. Редактор высказанную мысль конкретизирует: «Художницы ж тых мудрии зографи и во градех презираются и, яко простолюдины, даньми и тяготами обла-

<sup>74</sup> См., напр.: Дело о патриархе Никоне. — СПб.: Изд. Археографической комиссии, 1897. — С. 323–329.

<sup>75</sup> См.: Овчинникова Е. С. Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве. — С. 20.

<sup>76</sup> См.: Там же.

<sup>77</sup> См.: Там же.

<sup>78</sup> Рассуждение об иконописном мастерстве // Хронограф. Летописец от сотворения мира. — ОР РГБ. — Ф. 256. — № 458. 2. — [Б. м.]: первая половина XVII в. — Л. 824 об.; см. также: Владимирова И. Послание... // Древнерусское искусство. — С. 35.

гаются мнозии |А в городах многих искусных художников-живописцев считают недостойными [людьми] и как простолюдинов унижают и облагают податями и отягощают тяглом|»<sup>79</sup>.

Следом за этим в текст вносится дополнение: «кузнецом оклады и корм больш[e] и портным мастером; кузнецы и каменщики обелены; подьячий же чин честнее дослуживаются дьячества |кузнецы и портные обелены [находятся в более выгодном положении, чем тяглые (черные) люди], их содержание и довольствие больше; подьячие могут, служба честно, стать дьяками|»<sup>80</sup>. Если рассматривать дополнение наряду с описанными выше поправками, обнаруживается стратегия редактирования: текст совершенствуется с целью привнести важные оттенки смысла в суждения автора о крайне неудовлетворительном положении иконографов.

Вносимые исправления помогают читателю осознать: проблема в том, что не определено место художника в структуре общества. Он не служит государству, как приказный (подьячий, дьяк), и не «обелен», подобно ремесленникам, исполняющим заказы воинства (кузнецам и портным). Анализ обнаруженных Овчинниковой на листах списка РГБ исправлений дает основания для формирования не одностороннего, а широкого взгляда на то, как в «Послании к Симону Ушакову» ставится вопрос о разделении ремесла и искусства.

Салтыков увидел «очевидную пристрастность» Владимирова в его критике «народной иконописи». Искусствовед пишет: «Объектом этой очень резкой критики является современное ему (Владимирову. — С. Б.) “неискусное” иконописание — “плошь”. С чувством немалого превосходства он обрушивается на шуян, холуян и палешан, которые пишут дешевые иконы и распространяют их в народе»<sup>81</sup>.

В действительности же автором послания движет не чувство превосходства над мастерами иконописных промыслов, а обеспокоенность, если не сказать страх, который вызван мыслью о судьбах профессионального искусства. Угрозу «премудрому иконному художеству», по мнению Владимирова, таит в себе диктат рынка ремесленной продукции. И главные игроки на нем не шуяне и палешане, а посредники-перекупщики, «езде бо по деревням и по селом прасолы и осначи иконы крошнями таскают <...> прасол у прасола перекупают, что и простаго щепья по сту и по тысящи |потому что везде по деревням и по селам прасолы

<sup>79</sup> Рассуждение... Л. 824 об.; см. также: Владимирова И. Послание... // Древнерусское искусство. — С. 35.

<sup>80</sup> Рассуждение... Л. 824 об.; см. также: Владимирова И. Послание... // Древнерусское искусство. — С. 35.

<sup>81</sup> Салтыков А. А. Указ. соч. — С. 277.

и оснати таскают иконы корзинами <...> продавец у продавца перекупает [иконы те] по сто и по тысяче, как простое щепье»<sup>82</sup>.

Владимиров понимает: профессиональное, «премудрое» искусство располагает потенциалом постоянного обновления. Однако критик-публицист видит, что многое препятствует его раскрытию русскими изографами, которые «не токмо от своих пользуетельная наказания готовы принимать, но иностранных достойная ко исправлению желают |не только от своих художников готовы принимать полезные указания, но и от иностранцев — все достойное [важное] для усовершенствования искусства|»<sup>83</sup>. Несмотря на это, движение к новому, по существу, невозможно, так как мастерам, не имеющим никаких социальных гарантий, приходится противостоять натиску рынка.

Владимиров ярко и выразительно обосновывает необходимость изменения положения. В «возразительном отписании» Плешковичу показано, что профессиональное искусство близко устремленному в будущее русскому народу: «Мню, яко от невежескаго его (Плешковича. — С. Б.) разсуждения тако мудрствует или от лукаваго помышления хотя покусити ны, возмнев, яко Русии безрасудне, всякую старину любят и того ради инья и неправописание во иконах вещи не в лепоту за старинский обычай похваляет [Думаю, что [он] (Плешкович. — С. Б.) из-за неосведомленности так рассуждает [предпочитая старые иконы новым] или от лукаваго помысла, желая искушать нас, возмнив, что русские безрасудно, всякую любят старину; и ради того они неправильно написанные, некрасиво изображенные на иконах вещи хвалят за старину]»<sup>84</sup>.

Сочинение Владимирово оказало глубокое воздействие на процесс становления русской художественной школы. По всей видимости, соображения изографа Иосифа о социальном статусе иконописцев были учтены при составлении «жалованной им грамоты царя Алексея Михайловича 1669 года», где он их называет «тщаливии и честные икон святых писатели, яко истинные церковницы, благолепия художницы»<sup>85</sup>. А полвека спустя в столице России откроется — и не одно — организованное по европейскому образцу «премудрое живописующих училище»<sup>86</sup>, какие восхищали критика.

<sup>82</sup> Владимиров И. Послание... (л. 18 об.) // Древнерусское искусство. — С. 33.

<sup>83</sup> Владимиров И. Послание... (л. 74 об.) // Древнерусское искусство. — С. 60.

<sup>84</sup> Владимиров И. Послание... (л. 4) // Древнерусское искусство. — С. 25.

<sup>85</sup> См.: Кукольник Н. В. Русская живописная школа // Картины русской живописи / под ред. Н. В. Кукольника. — СПб.: [В типографии III Отдел. Собств. Е. И. В. канцелярии], 1846. — С. 7.

<sup>86</sup> Владимиров И. Послание... (л. 61 об.) // Древнерусское искусство. — С. 55.

У приехавших из Европы по приглашению Петра I «мастеров в живописных науках», как называл их Владимиров, станут учиться будущие профессионалы. Пройдет столетие с момента, когда было написано «Послание к Симону Ушакову», и в российском государстве создадут Петербургскую академию художеств — национальный центр профессионального изобразительного искусства. Будет воплощаться в жизнь смелая мысль русского иконописца-книжника, первым в стране критически судившего о том, «яко же свободну быти живописующему художеству благочестивому и всечестному делу»<sup>87</sup>.

<sup>87</sup> Рассуждение... Л. 824; см. также: Владимиров И. Послание... // Древнерусское искусство. — С. 35.

## Глава 2

# Новое время русского искусства и художественная критика

### 2.1. «Слово благодарственное на освящение Академии художеств» Михаила Ломоносова

Есть, подчеркнула А. Г. Верещагина, все основания для того, чтобы считать образец ораторской прозы *Михаила Васильевича Ломоносова (1711–1765)* «Слово благодарственное Е[я] И[мператорскому] В[еличеству] на освящение Академии художеств, именем ея говоренное» произведением художественной критики<sup>88</sup>. И главное из них то, что в сочиненном в период с конца июня по сентябрь 1764 г. панегирике оценивается создание в России национального центра художественного образования — Академии художеств, членом которой 10 октября 1763 г. был избран Ломоносов.

Из текста речи видно, что он предполагал произнести ее 22 сентября 1764 г. в день «официального» открытия академии, приуроченный к годовщине коронации Екатерины II. Как известно, в качестве самостоятельного учреждения Академия художеств была создана в России по инициативе И. И. Шувалова правительственным указом от 7 ноября 1757 г. В 1763 г. Шувалов по приказанию императрицы разработал проект регламента и штата академии, но вскоре его положение при дворе пошатнулось, и он вынужден был уехать за границу.

2 марта 1763 г. учреждение было передано в управление И. И. Бецкому, который дал возможность Екатерине II как бы снова открыть Академию художеств, оказавшись в роли ее учредительницы. Этому событию и посвятил свою речь Ломоносов. Речь не была произнесена, так как торжественное открытие отложили и оно состоялось лишь в июле 1765 г. после смерти Ломоносова, последовавшей 4 (15) апреля 1765 г. В «Слове благодарственном...» автором утверждаются просве-

<sup>88</sup> См.: Верещагина А. Г. Критики и искусство. — С. 40.

дательские идеи, разделявшиеся, как отмечает исследователь, ученым и художником<sup>89</sup>.

В речи ритор ориентируется и на некоторые канонические положения европейской художественной мысли эпохи классицизма. Так, например, рассуждая о зодчестве, он ведет речь об известной триаде Витрувия: «firmitas, utilitas, venustas»<sup>90</sup>. Ломоносов замечает, что архитектурное искусство «воз[д]вигнет здания, к обитанию удобныя, для зрения прекрасныя, для долговременности твердыя»<sup>91</sup>.

Правда, порой отношение автора «Слова...» к канонам классицизма критично. Он, к примеру, пишет: «О коль великое удивление и удовольствие произвести может Россия помощью художеств в любопытном свете, который едва уже не до отвращения духа чрез многие веки повторяет древния Греческия и Римския, по большей части баснотворныя деяния»<sup>92</sup>. Впрочем, находя малостоящими античные мифологические сюжеты, широко используемые европейским академическим изобразительным искусством, Ломоносов тут же высказывается вполне в духе Никола Пуссена, который, как свидетельствует Беллори, полагал: «Первое, которое является фундаментом всего остального заключается в том, чтобы содержание и сюжет были величественны, как, например, битвы, героические подвиги...»<sup>93</sup>. Российский критик мечтает о том времени, когда скульптора представит «виды Героев и Героинь Российских в благодарность заслуг их к Отечеству, в пример и в поощрение потомкам к мужес[т]венной добродетели»<sup>94</sup>.

Противоречия тут нет. Ломоносов, несомненно, остается сторонником классицизма, но его заботит вопрос о том, как упрочить положение изобразительного искусства в условиях, когда заказчиком художественных работ было практически одно лишь самодержавное государство. Поэтому критик и формулирует пропагандистскую, по сути дела, программу, реализация которой могла стать государственной задачей. Такая позиция отличалась реалистичностью, особенно если сравнивать ее

<sup>89</sup> См.: Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII века. — М.: Искусство, 1983. — С. 85.

<sup>90</sup> Прочность, польза, красота. — *Лат.*

<sup>91</sup> Ломоносов М. В. Слово благодарственное Е[я] И[мператорскому] В[еличеству] на освящение Академии Художеств, именем ея говоренное // Полн. собр. соч.: в 11 т. — М., Л.: Изд-во АН СССР, 1959. — Т. 8. — С. 808.

<sup>92</sup> Там же. — С. 809.

<sup>93</sup> Беллори Джованни Пьетро. Жизнеописания современных живописцев, скульпторов и архитекторов // Мастера искусства об искусстве: в 7 т. — М.: Искусство, 1970. — Т. 3. — С. 278.

<sup>94</sup> Ломоносов М. В. Слово благодарственное Е[я] И[мператорскому] В[еличеству]... С. 808.

со взглядами на общественное значение изобразительного искусства, которые обнародовались в России в тот период.

К примеру, по мнению редакции московского журнала «Собрание лучших сочинений», опубликовавшего переведенное Д. И. Фонвизиным «Рассуждение господина Рейтштейна о приращении рисовального художества, с наставлением в начальных основаниях оного», необходимость развития рисовального и, шире, изобразительного искусства была тем более насущной, «чем больше общему учинилась из него польза человеческому роду»<sup>95</sup>. Создатель же «Слова благодарственного...» мыслит конкретно, а не абстрактно и ясно сознает потребностный характер творчества в области изобразительного искусства.

Следует, однако, заметить, что определяемое жанром панегирика отсутствие в «Слове...» разветвленной системы доказательства скрадывает логику автора. Раскрыть смысл текста помогает лингвистический анализ, не прибегая к которому невозможно понять намерения критика уже потому, что в речи присутствуют слова с архаической семантикой. Так, например, слово *владычество* употребляется с устарелым значением «действия верховной власти»; слова *обращая* и *обращение* выступают в значениях: «преображая», «преображение, превращение»; архаична и семантика словосочетания *удобообращательные мышцы*, которое использовано в «Слове благодарственном...» для обозначения понятия «преобразующие силы».

К категории опорных слов текста надо отнести и существительное *отмена*. Если не учесть, что это слово употреблено в значении «различие», нельзя ощутить и оценить того, насколько глубоко и точно понимал Ломоносов природу живописи как искусства пространственной иллюзии. Приведем фрагмент текста Ломоносова, где используются отмеченные семантические архаизмы:

«Лишь только посмотрим в пространные пределы обширного вашего владычества, везде богатая видим материи, которая из неупотребления в пользу, из грубости в приятность, из простоты в великолепие, из презрения в славу превратить может трудолюбие художеств, вашею монаршескою щедротою питаемых, вашею властью покрываемых и оживляемых люблением вашим.

<sup>95</sup> Рассуждение господина Рейтштейна о приращении рисовального художества, с наставлением в начальных основаниях оного // Собрание лучших сочинений к распространению знания и произведению удовольствия или Смешанная Библиотека о разных физических, экономических, також до мануфактур и до коммерции принадлежащих вещах. — 1762. — Ч. 2 (апрель, май, июнь). — С. 182.

Архитектурное искусство, напрягая сильные плечи и обращая великия дерева и тяжкие камни, воз[д]вигнет здания, к обитанию удобныя, для зрения прекрасныя, для долговременности твердыя.

Скульптурного художества удобообращательныя мышцы, оживляя металл и камень, представят виды Героев и Героинь Российских в благодарность заслуг их к Отечеству, в пример и в поощрение потомкам к мужес[т]венной добродетели.

Живописныя хитрости зиждательные персты, отменою цвѣтов, света и тени возвышая равную плоскость похвальным обольщением зрения, пренесут в настоящее время минувшия российския деяния показать древнюю славу праотцев наших, счастливыя и противныя обращения и случаи и тем подать наставление в делах, простирающихся к общей пользе»<sup>96</sup>.

Сначала критик представляет желаемое положение дел в изобразительном искусстве. Потом характеризуется состояние, которое наступит в результате основания национального центра художественного образования. Такое раздвижение времени — черта фольклорная<sup>97</sup>. Деятельность, о которой ведется речь, как бы исходит из настоящего времени, простираясь в будущее в завершительных моментах процесса. Похвалы же, таким образом, удастаивается «щедрота» просвещенного монарха, результатом которой становятся артистические действия, отнесенные в будущее.

Оценочные выражения типа (*Лишь только посмотрим в пространные пределы обширного вашего владычества, везде богатая видим материи, которая из неупотребления в пользу, из грубости в приятность, из простоты в великолепие, из презрения в славу превратить может трудолюбие художеств, вашею монаршескою щедротою питаемых, вашею властью покрываемых и оживляемых люблением вашим*) можно рассматривать как акты совета. Наличие внутренней связи между оценкой и советом в данном случае препятствует тому, чтобы видеть в монархе адресата поучения, как иногда делают исследователи<sup>98</sup>.

<sup>96</sup> Ломоносов М. В. Слово благодарственное Е[я] И[мператорскому] В[еличеству]... С. 808–809.

<sup>97</sup> Подр. об этом см.: Брагинская Н. В. Поэтика описания. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы / отв. ред. С. С. Аверинцев. — М.: Наука, 1981. — С. 259–260.

<sup>98</sup> См.: Павлова Г. Е. Комментарий к «Слову благодарственному е[я] и[мператорскому] в[еличеству] на освящение Академии художеств, именем ея говоренному» // Ломоносов М. В. Избр. произведения: в 2 т. — М.: Наука, 1986. — Т. 2. — С. 465.

При таком взгляде в суждениях критика была бы ощутима тавтология, оттого что, предполагая позитивные последствия действий, предусмотренных советом, автор произведения может иметь в виду только помощь развитию художеств и без того «оживляемых люблением» монарха. В действительности же более широкую направленность совета манифестирует адресация в приступе речи «просвещенному собранию любителей, почитающих искусства»<sup>99</sup>, побуждаемых, как становится понятно, ритором к царской «щедроте» в отношении искусства. Иначе говоря, Ломоносов в «Слове благодарственном...» впервые в русской художественной критике ратует за распространение меценатства.

Чтобы объяснить, чем обусловлено использование в критике Ломоносова риторического приема соединения восхваления с советом, надо обратиться к показательным фактам художественной жизни первой половины XVIII в. В статье «Первые шаги академического искусства в России (1716–1730)» Е. М. Гаршин приводит фрагмент из письма в Германию придворного скульптора Петра I Ганса-Конрада Оснера, который, в частности, писал: «Если бы я не состоял на жалованье, то мне нечем было бы существовать, так как здесь нет ни одного любителя искусства, кроме Его Величества»<sup>100</sup>. За четыре десятилетия, отделяющие время создания «Слова благодарственного...» от Петровской эпохи, изменилось немного.

Поэтому, реалистически оценивая ситуацию, Ломоносов в своей речи, как отметил П. Н. Берков, «излагает свой взгляд на зависимость развития искусств и наук от деятельности “просвещенных монархов”»<sup>101</sup>. При этом критик, подчеркнувший в приступе «Слова...», что пользу искусств «не всяк ныне объемлет и мыслям представляет, чего со временем ожидать должно»<sup>102</sup>, стремится придать публичный характер проблеме развития и популяризации светского изобразительного искусства в России XVIII в.

В практике критики, искавшей пути воздействия на художественный процесс, и ранее использовался риторический прием соединения восхваления с советом. Так, Пьетро Аретино — о редкостном «критическом

<sup>99</sup> Ломоносов М. В. Слово благодарственное Е[я] И[мператорскому] В[еличеству]... С. 808.

<sup>100</sup> Гаршин Е. М. Первые шаги академического искусства в России (1716–1730) // Вестник изящных искусств, издаваемый при Императорской Академии художеств. — 1886. — Т. 4. — С. 206.

<sup>101</sup> Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750–1765. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. — С. 80.

<sup>102</sup> Ломоносов М. В. Слово благодарственное Е[я] И[мператорскому] В[еличеству]... С. 807–808.

чутье» которого писал А. К. Дживилегов<sup>103</sup> — в письме к Тициану ратует похвалы великому художнику, рисуя в своем представлении еще не созданный им пейзаж — вид Венеции<sup>104</sup>.

Создатель «Слова благодарственного...», подобно своему итальянскому предшественнику, стремится отражать конкретные обстоятельства жизни искусства в России середины XVIII в. Критика восхищает столичное строительство 1750 — начала 1760-х гг. Торжественная монументальность дворцов и храмов, возводившихся в Петербурге по проектам зодчих Франческо Бартоломео Растрелли, Михаила Земцова и Саввы Чевакинского, вызывает неподдельный восторг ратора. Высказывания в «Слове благодарственном...» о том, что архитектура создает строй образов, эстетизированную, волнующую человека среду, — пример динамизма и барочного метафоризма ломоносовского высокого стиля, который полно выражает стилистику «петербургского барокко», переживавшего в те годы бурный расцвет.

«Ровную и низкую земли плоскость подостлала натура, — пишет критик, — как бы нарочно, для помещения гор, рукотворенных для доказанья исполинского могущества России, ибо хотя нет здесь натуральных возвышений, но здания огромны вместо их восходят. Взирая на великолепны Монаршеския дома и при них знаменитых богатых особ, подумать можно, что здесь обитают многих держав владетели. Распростертыя рядом по главным берегам невским и меньших протоков государственныя и обывательския палаты каким великолепием восхищают зрения, усугубляя красоту в струях спокойных изображением, пресекающимся то от волнения, то от плавающих многочисленных судов»<sup>105</sup>.

Петербург у Ломоносова отражается не только в невских водах, но и в не созданных еще художниками ведутах. «Оживление сего прекрасного места от множества разных обывателей и гостей, — говорится в «Слове благодарственном...», — невидав, по слуху всяк уже изобразить может, когда представит разные чины, разныя мастерства и торги и стечение разноплеменных народов и языков»<sup>106</sup>. Важно, что здесь, как и в суждениях о барочной архитектуре, видится отражение конкретных обстоятельств художественного процесса.

<sup>103</sup> Дживилегов А. К. Очерки итальянского Возрождения. Кастильоне. Аретино. Челлини. — М.: Федерация, 1929. — С. 151.

<sup>104</sup> См.: Дживилегов А. К. Указ. соч. — С. 152–153.

<sup>105</sup> Ломоносов М. В. Слово благодарственное Е[я] И[мператорскому] В[еличеству]... С. 812.

<sup>106</sup> Там же. — С. 813.

Говоря о том, что Петербург можно изобразить, «невидав, по слуху», автор «Слова...» определенно имеет в виду размещенные в загородном доме К. Г. Разумовского виды Петербурга, написанные масляными красками учеником Каналетто в Венеции с гравюр на меди, исполненных в Санкт-Петербургской академии наук<sup>107</sup>. Обращаясь в своей риторической художественной критике<sup>108</sup> к этому факту, Ломоносов, подобно Аретино, содействует утверждению пейзажа в русской живописи. Одновременно критик думает и о привнесении в городской пейзаж элемента жанра бытописания.

Можно, таким образом, заключить, что Ломоносов в «Слове благодарственном...» придает публичный характер проблеме развития и популяризации профессионального светского изобразительного искусства в России. При этом он ратует и за распространение меценатства. Еще более важным представляется вывод относительно того, что риторическая критика Ломоносова, утверждая принципы классицистической эстетики, отразила конкретные обстоятельства жизни искусства и архитектуры в России середины XVIII в. В частности, интерпретацию и оценку получили такие явления, как расцвет «петербургского барокко» и возникновение в художественной жизни интереса к городскому пейзажу.

## 2.2. Наследие Ломоносова и дискуссия Н. М. Карамзина, А. И. Тургенева и А. А. Писарева о сюжетах для исторической живописи России

Интереснейший эпизод истории русской художественной критики первого десятилетия XIX в. — развернувшаяся в журнальной периодике дискуссия о сюжетах для исторической живописи. Начало обсуждению темы было положено в статье *Николая Михайловича Карамзина (1766–1826)* «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств». Статья с подзаголовком «Письмо к господину NN» была в 1802 г. напечатана в журнале «Вестник Европы» (Ч. 6. — № 24) под псевдонимом «О. О.».

Возражения Карамзину высказал *Александр Иванович Тургенев (1784–1845)*, поместивший в 1804 г. в журнале «Северный вестник»

<sup>107</sup> *Малиновский К. В.* Примеч. к рукописи Якоба Штелина «История картин в России» // Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России: в 2 т. — М.: Искусство, 1990. — Т. 1. — С. 386.

<sup>108</sup> Термин А. П. Чубовой, см.: *Чубова А. П., Иванова А. П.* Античная живопись. — М.: Искусство, 1966. — С. 10.

«Критические примечания, касающиеся до древней славяно-русской истории» (Ч. 2. — № 6). Следом за ним включился в обсуждение *Александр Александрович Писарев (1780/1781/1782–1848)*. Его пространное сочинение «Предметы для художников из Российской истории и прочих сочинений», подписанное криптонимом «”————”», также было опубликовано в «Северном вестнике» (1804.— Ч. 4. — № 10–12; 1805. — Ч. 5. — № 1; предпосланное статье «Письмо к издателям» подписано: «Любитель изящного»).

К диалогу критиков проявляли интерес искусствоведы. Что касается дискуссии о сюжетах для исторической живописи в целом, то в ней историку художественной критики видится свидетельство того, «сколь актуальна была национальная историческая тематика в ту эпоху»<sup>109</sup>. Выступления участников диалога, их позиции анализировались Т. В. Алексеевой, Н. А. Нарышкиной и А. Г. Верещагиной<sup>110</sup>.

В точке зрения Карамзина на сюжеты исторической живописи, выраженной в статье «Вестника Европы», Верещагина увидела воплощение мыслей сентименталиста об искусстве<sup>111</sup>. Алексеева высказала не вызывавшее впоследствии возражений и, без сомнения, верное суждение о том, что Александр Тургенев в своих «Критических примечаниях...» сформулировал «принцип романтической исторической живописи, утверждение которого имело немалое положительное значение для углубления реалистических начал в искусстве той поры»<sup>112</sup>. Взгляды Писарева исследователи порой склонны характеризовать как имеющие «определенно верноподданнический характер»<sup>113</sup>.

Содержательные комментарии к материалам дискуссии даны историками литературы. Так, Л. Г. Фризман верно заметил, что за присоединением подзаголовка «Письмо к господину NN» к заглавию статьи Карамзина «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» стоит не только указание на особенности жанровой формы произведения, но и наличие конкретной адресации.

В примечаниях к публикации Карамзина Фризман писал: «Письмо обращено к А. С. Строганову, который, будучи президентом Академии художеств, предложил внести в ее устав дополнение, утвержденное

<sup>109</sup> *Верещагина А. Г.* Критики и искусство. — С. 236.

<sup>110</sup> См.: *Алексеева Т. В.* Введение // История русского искусства / под общ. ред. И. Э. Грабаря и др.: в 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — Т. 8. — Кн. 1. — С. 31–36; *Нарышкина Н. А.* Художественная критика пушкинской поры. — Л.: Художник РСФСР, 1987. — С. 7–8; *Верещагина А. Г.* Критики и искусство. — С. 219–242.

<sup>111</sup> *Верещагина А. Г.* Критики и искусство. — С. 225–226.

<sup>112</sup> *Алексеева Т. В.* Введение. — С. 35.

<sup>113</sup> *Верещагина А. Г.* Критики и искусство. — С. 239.

22 октября 1802 года: “Сообразуясь с истинною и благороднейшею целию искусств, которая состоит в том, чтобы сделать добродетель ощутительною, предать бессмертию славу великих людей, заслуживавших благодарность отечества, и воспламенить сердца и разум к последованию по стезям соотчичей наших, соизволяем, чтобы по собственному избранию и назначению Нашему того из великих мужей российских, который заслуживает честь сию предпочтительно, или такого знаменитого происшествия, которое имело влияние на благо государства, Академия художеств задавала ежегодно программы для живописи и скульптуры”<sup>114</sup>.

Прочитав «Записку...» Строганова, адресованную Н. Н. Новосильцову, Фризман, однако, делает ошибочное заключение: «Первую попытку составления подобной “программы” предпринял Карамзин. Почин его был поддержан. Спустя несколько лет появился обширный труд А. А. Писарева»<sup>115</sup>. Такая трактовка событий (в особенности суждение о том, что Карамзин первенствовал в подготовке академических программ) изолирует «дискуссию о сюжетах» от предшествовавших ей фактов и обстоятельств.

А между тем начиная с середины 1760-х, т. е. до момента внесения упомянутых дополнений в Устав академии, ее выпускникам и художникам, ищущим званий, программы задавали. Данные об этом введены в научный оборот<sup>116</sup>. Известно, например, что «как программы» были исполнены картины исторического жанра: «Владимир и Рогнеда» А. П. Лосенко [1770. ГРМ. Санкт-Петербург], «Испытание силы Яна Усмаря» Г. И. Угрюмова [1797. ГРМ. Санкт-Петербург] и др.

Надо заметить, в XVIII в., как и в начале XIX, к формированию сюжетного фонда исторической живописи была привлечена литературная мысль. Так, в письме вице-канцлеру А. М. Голицыну от 24 января 1764 г. Ломоносов сообщал, что по поручению Екатерины II, переданному президентом Академии художеств И. И. Бецким, выбирал «из

русской истории знатные приключения, для написания картин», которые должны «украсить при дворе некоторые комнаты»<sup>117</sup>.

Результатом разысканий выдающегося ученого, поэта и художника стали «Идеи для живописных картин из российской истории» (при жизни автора сочинение напечатано не было; впервые рукопись «Идей для живописных картин» опубликовали лишь во второй половине XIX в.<sup>118</sup> В. Г. Лисовский отметил, что в этом сочинении Ломоносов разработал сюжеты для исторической живописи, «которые должны были способствовать большему распространению в русском искусстве конкретной национальной тематики»<sup>119</sup>.

«Знатные приключения», выбранные из российской истории автором «Идей для живописных картин», неизменно вызвали у художников профессиональный интерес. Показательно, например, что 11 декабря 1802 г. участники Большого собрания Академии художеств (первого после того, как были утверждены дополнения, внесенные в академический Устав), «рассуждая о предметах для <...> программ», нашли «достоинейшими и ближайшими к исполнению» именно сюжеты, разработанные Ломоносовым: «Крещение великого князя Владимира», «Побоище Мамаево», «Свержение ига татарского»<sup>120</sup> (в работе Ломоносова соответственно: «Основание христианства в России», «Начало сражения с Мамаем» и «Низвержение татарского ига»<sup>121</sup>).

Художники обнаруживали интерес к ним и по прошествии почти ста лет после того, как ломоносовские «Идеи...» родились. К примеру, П. П. Чистяков, обратившись к одному из приводившихся Ломоносовым сюжетов, написал картину «Патриарх Гермоген отказывает полякам подписать грамоту» [1860. НИМ РАХ. Санкт-Петербург]. Так что граф Строганов, которому 24 января 1800 г. император Павел I повелел указом быть президентом Академии художеств, был не оригинален, когда обратился к Карамзину с просьбой придать современные черты ориенти-

<sup>114</sup> Фризман Л. Г. Примеч. к статье «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» // Литературная критика 1800–1820-х годов. — М.: Худож. лит., 1980. — С. 295; см. также: Строганов А. С. Записка Н. Н. Новосильцову // Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / под ред. и с примеч. П. Н. Петрова: в 3 ч. — СПб.: [В типографии комиссионера Императорской Академии художеств Гогенфельдена и К°], 1864. — Ч. 1. — С. 576.

<sup>115</sup> Фризман Л. Г. Указ. соч. — С. 295–296.

<sup>116</sup> См.: Верещагина А. Г. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XIX века. — Л.: Искусство, 1973. — С. 13.

<sup>117</sup> Ломоносов М. В. Письмо А. М. Голицыну от 24 янв. 1764 г. // Полн. собр. соч.: в 11 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. — Т. 10. — С. 581; подр. об этом см.: Свирская В. Р. Примеч. к работе М. В. Ломоносова «Идеи для живописных картин из российской истории» // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: в 11 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. — Т. 6. — С. 594–595.

<sup>118</sup> См.: Записки Императорской Академии наук. — СПб.: [В типографии императорской Академии наук], 1868. — Т. 13. — Кн. 1. — С. 180–186.

<sup>119</sup> Лисовский В. Г. Академия художеств: историко-искусствоведческий очерк. — 2-е изд. — Л.: Лениздат, 1982. — С. 15.

<sup>120</sup> Строганов А. С. Указ. соч. — С. 576.

<sup>121</sup> Ломоносов М. В. Идеи для живописных картин из российской истории // Полн. собр. соч.: в 11 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. — Т. 6. — С. 367–370.

рованным на национальную тематику сюжетам, служившим основанием для академических программ.

Непосредственным поводом для обращения Строганова стало, по всей видимости, посещение Академии художеств Павлом I, относившимся к ней в начальные годы своего царствования скептически. Император «как-то узнал», что там написаны три «замечательные исторические картины»: «Избрание Михаила Федоровича на царство 14 марта 1613 года» [1799. ГРМ. Санкт-Петербург] и «Взятие Казани» [1799. ГРМ. Санкт-Петербург] Г. И. Угрюмова, а также «Петр I в сражении под Полтавой (Полтавская победа)» [1800. Местонахождение неизвестно] В. К. Шебуева, и решил их увидеть<sup>122</sup>. Произведения Угрюмова и Шебуева, как пишет Н. А. Рамазанов, «восстановили в этом государе доброе мнение об Академии»<sup>123</sup>.

Без сомнения, в связи с упомянутым эпизодом царствования Павла I в статье «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств», опубликованной уже в начале «дней Александровых», звучит фраза: «Вы говорите о трех исторических картинах, уже написанных в нашей Академии художеств: содержание их достойно похвалы. “Взятие Казани”, “Избрание Михаила Федоровича” и “Полтавское сражение” представляют нам важные эпохи российской истории»<sup>124</sup>.

Отметив успехи, достигнутые отечественной исторической живописью, Карамзин благодарит адресата письма за предложение «советоваться <...> в рассуждении дальнейшего выбора предметов для живописцев и ваятелей», т. е. за приглашение к дискуссии<sup>125</sup>, характер и направление которой, как подчеркнуто Карамзиным, во многом определялись прежними достижениями. Правильно будет говорить и о том, что в выступлениях участников «дискуссии о сюжетах» начала XIX в. проявляется преемственная связь с наследием Ломоносова, в частности с его работой «Идеи для живописных картин из российской истории».

На наличие такого рода связи указал А. Ф. Смирнов<sup>126</sup>. Однако историк не привел аргументов, подтверждающих справедливость своего суж-

дения. Между тем наблюдения над текстом статьи Карамзина «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» дают повод считать, что ее автор был знаком и с написанной Ломоносовым «Древней Российской историей...», и с рукописью «Идей для живописных картин из российской истории». Основание для этого обнаруживается при сопоставлении некоторых текстовых фрагментов.

В своей статье Карамзин указал, что ориентируется на «Повесть временных лет», так как «другие летописи слишком новы, баснословны и списаны с польских, также весьма новых и баснословных»<sup>127</sup>. Между тем создатель «Повести...», изображая при изложении сюжета «о смерти Олеговой» движение персонажа, использует глагол, обозначающий направленное действие: «И **вступи** ногою **на** лобь»<sup>128</sup> («И **ступил** он ногою **на** череп...») /Пер. Д. С. Лихачева/. Ломоносов в работе над текстом «Древней Российской истории...» использует, по сути, те же средства языка. Он пишет: «Итак, поехал на место, где лежали голые кости, и, голый лоб увидев, сошел с коня, **наступил на** него...»<sup>129</sup>.

Однако в «Идеях для живописных картин из российской истории», сочинении, предназначенном для художников, Ломоносов уточняет характеристику образа действия. Он пишет: «Представить головную лошадиную кость, кою Олег **пихнул** ногою»<sup>130</sup>. Так же интерпретировано контактно-направленное действие героя в статье «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств». «Геройство, — пишет Карамзин, — не спасало тогда людей от суеверия: Олег, поверив волхвам, удалил от себя любимого коня; вспомнил об нем через несколько лет — узнал, что он умер, — захотел видеть его кости — и, **толкнув** ногою череп, сказал: “Это ли для меня опасно?” Но змея скрывалась в черепе, ужалила Олега в ногу, и герой, победитель Греческой Империи умер <...> Я изобразил бы Олега в то мгновение, как он с видом презрения **отталкивает** череп...»<sup>131</sup>.

С учетом того, что сочинения Ломоносова и Карамзина имеют сходный читательский адрес (деятели искусства, художников. — С. Б.),

<sup>122</sup> См.: Солнцев Ф. Г. Моя жизнь и художественно-археологические труды // Русская старина. — 1876. — Т. 15. — № 1. — С. 116.

<sup>123</sup> Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России. — М.: [В Губернской типографии], 1863. — С. 103.

<sup>124</sup> О. О. [Карамзин Н. М.] О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств // Вестник Европы. — 1802. — Ч. 6. — № 24. — С. 291.

<sup>125</sup> О. О. [Карамзин Н. М.] Указ. соч. — С. 291–292.

<sup>126</sup> Смирнов А. Ф. Комментарий к статье Карамзина «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» // Карамзин Н. М. Избранные статьи и письма. — М.: Современник, 1982. — С. 285.

<sup>127</sup> О. О. [Карамзин Н. М.] Указ. соч. — С. 293.

<sup>128</sup> Повесть временных лет // Повести Древней Руси. XI–XII века / сост. Н. В. Поньрко; вступ. ст. Д. С. Лихачева. — Л.: Лениздат, 1983. — С. 37.

<sup>129</sup> Ломоносов М. В. Древняя Российская история от начала российского народа до кончины великого князя Ярослава Первого, или до 1054 года, сочиненная Михайлом Ломоносовым, статским советником, профессором химии и членом Санктпетербургской императорской и королевской Шведской Академий наук // Полн. собр. соч.: в 11 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. — Т. 6. — С. 225.

<sup>130</sup> Ломоносов М. В. Идеи для живописных картин из российской истории. — С. 371.

<sup>131</sup> О. О. [Карамзин Н. М.] Указ. соч. — С. 294–295.

единообразие подхода к изображению действий персонажей приобретает значение характерного признака. Отметив реминисценцию, можно с определенной долей уверенности предполагать, что автор статьи «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств», был знаком с рукописью Ломоносова.

Обнаруживается и соотнесенность с текстом «Идей для живописных картин...» некоторых приемов словесной работы Писарева. Он, к примеру, писал: «В Вестнике же Европы есть предмет и для *философической* картины: представить кончину Олега от угрызения змеи, когда он на поле рассматривал кости своего любимого коня»<sup>132</sup>. Использование существительного с архаической семантикой *угрызение* в приводимом «Словаре Академии Российской» значении, ‘уязвление зубами, укушение’ в данном случае показательно. Ведь словоупотребление отсылает к названию сюжета о смерти Олега, которое дается в работе «Идеи для живописных картин...» («Олег, угрызен от змея, умирает»), а не к тексту «Древней истории...».

Связь с наследием Ломоносова вообще важный, объединяющий сочинения участников «дискуссии о сюжетах» момент. Все они обращаются к трудам Ломоносова. Ссылки на «Древнюю Российскую историю...» есть в полемических заметках Писарева<sup>133</sup>. А в «Критических примечаниях, касающихся до древней славяно-русской истории» Тургенева читаем, например: «Мне кажется также, что если бы трогательную сцену Владимира с Гориславою изобразить с большею историческою верностью, то есть так, как нам описывает ее Ломоносов, — она бы не только не потеряла в своем интересе, но еще бы выиграла. Не слезы прекрасной Гориславы тронули Владимирово сердце, не они обезоружили мстительную руку его; но юный Изяслав (сын их), который, видя раздраженного Владимира, готового заколоть мать его, говорит ему: “Если ты один, Государь, жить хочешь, то умертви прежде меня, дабы я не видел горького мучения и крови своей матери”»<sup>134</sup>.

Глубоко верно, что в выводах раздела своего исследования, посвященного «дискуссии о сюжетах», Верещагина акцентировала не различие взглядов, а близость позиций Карамзина, Писарева и Тургенева.

<sup>132</sup> “——” [Писарев А. А.] Предметы для художников из Российской истории и прочих сочинений // Северный вестник. — 1804. — Ч. 4 — № 10. — С. 27; курсив А. А. Писарева. — С. Б.

<sup>133</sup> Там же. — С. 21–22.

<sup>134</sup> Тургенев А. Критические примечания, касающиеся до древней славяно-русской истории // Северный вестник. — 1804. — Ч. 2. — № 6. — С. 281; ср.: Ломоносов М. В. Древняя Российская история... С. 257–258; ср. также: Ломоносов М. В. Идеи для живописных картин... С. 368–369.

Историк искусства объяснила ее общностью задач, связанных с созданием «произведений национально-патриотической тематики, героических образов, сюжетно связанных с героями отечественной истории»<sup>135</sup>. Такая общность, без сомнения, определялась и обращением участников дискуссии к работам Ломоносова, который в «Идеях для живописных картин из российской истории» выделил эту проблему среди других по степени значимости.

Однако если на начальных стадиях формирования сюжетного фонда русской исторической живописи, в 60-е гг. XVIII в., Ломоносов действовал «в пределах того литературного течения, которое господствовало тогда в европейских литературах, в пределах классицизма»<sup>136</sup>, то на рубеже XVIII–XIX вв. положение изменилось. Классицистическая эстетика постепенно теряла актуальность. Стала явственнее ощущаться неспособность разума и воли человека противостоять надвигающемуся кризису абсолютистской системы.

Поэтому в глазах критиков, стремившихся в начале XIX в. открыть перед исторической живописью и скульптурой новые горизонты, героико-патриотические сюжеты в большей степени воплощали уже характерную для романтизма идею того, что «личное стремление находит завершение в общем деле»<sup>137</sup>. В качестве конструктивного принципа создания художественной действительности в этот период обретала в глазах творцов привлекательность «поэтика тайны и настроения», которую В. М. Жирмунский назвал «основной особенностью романтического творчества»<sup>138</sup>.

Причастность к этим тенденциям сближала и литераторов, включившихся в начале XIX в. в обсуждение вопросов сюжетостроения в пластических искусствах. В ходе продуктивной дискуссии отчасти утрачивали свое значение, бесспорно, существовавшие различия в их идейно-эстетических позициях. Не были здесь исключением ни Тургенев, увидевший Рюрика и его братьев отважными корсарями, ни Карамзин, ни даже, казалось бы, убежденный пропагандист классицистической эстетики Писарев.

В связи с этим нельзя не вспомнить карамзинскую интерпретацию сюжета «о Гориславе», где в реакциях Владимира акцентируется

<sup>135</sup> Верещагина А. Г. Критики и искусство. — С. 242.

<sup>136</sup> Берков П. Н. Проблемы исторического развития литератур. — Л.: Худож. лит., 1981. — С. 228.

<sup>137</sup> Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. — СПб.: Акнома, 1996. — С. 113.

<sup>138</sup> Жирмунский В. М. Указ. соч. — С. 30.

настроение «великого примирения», предошущения прихода на Русь христианства. Показателен и известный в основном в связи с «протестом 14» предложенный Писаревым сюжет «о рае храбрых Валгалла», который стал основой «едва ли не самой романтической из всех заданных Академией программ»<sup>139</sup>.

Поэтому обоснованным будет вывод о том, что непосредственно связанная с именем и наследием Ломоносова «дискуссия о сюжетах для исторической живописи» начала XIX в. явилась в истории отечественной художественной критики событием, отметившим проникновение в русское искусство романтических идей.

### 2.3. Об оценке произведения искусства

Константином Батюшковым.

«Прогулка в Академию художеств»

Не угасает интерес историков искусства к написанной *Константином Николаевичем Батюшковым (1787–1855)* во второй половине 1814 г. «Прогулке в Академию художеств», впервые опубликованной в журнале «Сын отечества» (1814. — Ч. 18. — № 49–51) с подзаголовком «Письмо старого московского жителя к приятелю, в деревню его N.». Отзывы исследователей об этом произведении, непосредственным поводом для создания которого стала проходившая в 1814 г. в Академии художеств выставка, разноречивы.

Расходятся мнения ученых о проблематике «Прогулки в Академию художеств». Кауфман в известном исследовании истории русской художественной критики высказал мысль, что Батюшков «своей “Прогулкой” выступил против <...> архаического языка классицизма в живописи с позиций романтизма»<sup>140</sup>. В своем анализе историк искусства приводит критические высказывания одного из персонажей «Прогулки...», Старожилова, относительно «Истязания Спасителя» кисти видного представителя русского классицизма А. Е. Егорова [1814. ГРМ. Санкт-Петербург]. Принимая во внимание это обстоятельство, Кауфман заключает, что в «Письме старого московского жителя» «классицизму Егорова противопоставлен романтизм Кипренского»<sup>141</sup>, работы которого вызвали восхищение посетителей выставки, изображенных Батюшковым.

<sup>139</sup> *Верещагина А. Г.* Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX в. — М.: Искусство, 1990. — С. 34.

<sup>140</sup> *Кауфман Р. С.* Очерки истории русской художественной критики: от... Батюшкова... С. 29.

<sup>141</sup> Там же. — С. 30.

По-другому, не соглашаясь с Кауфманом, смотрит на проблематику «Прогулки...» Верещагина. Она полагает, что, соединяя в тексте подчас противоположные мнения персонажей о работах экспонентов выставки, Батюшков — художественный критик «создает цельную картину, раскрывает художественную ценность произведения, его достоинства и недостатки»<sup>142</sup>.

Анализируя «Прогулку...», Верещагина делает еще два вывода. Во-первых, отмечается, что посетители выставки, «хотя и по разным причинам, приемлют направление в искусстве, которое является господствующим — классицизм в том его содержании, какое отвечало началу XIX века»<sup>143</sup>. Во-вторых, исследователь предпринимает попытку интерпретировать значение, которое приобретают в критическом опыте Батюшкова образы рассказчика и «молодого художника N.». Верещагина пишет, что эти персонажи, подобно многим патриотически мыслящим людям того времени, видели в героических образах, часто определяющих содержание произведений искусства классицизма, «прямую связь с современностью, особенно когда художники обращались к отечественной тематике»<sup>144</sup>.

С этими выводами трудно не согласиться, но в то же время полемику Верещагиной с Кауфманом нельзя считать завершенной. Отношение критика к классике «как к великому наследию в академической школе»<sup>145</sup>, присутствие в произведении патриотических идей, несомненно, отличительные черты «Прогулки в Академию художеств». Однако они в той или иной мере были присущи и сочинениям предшественников Батюшкова в истории русской художественной критики. Достаточно вспомнить работы Тургенева и Писарева. Так что остается невыясненным, в чем новаторство создателя «Прогулки...», упоминать о котором давно стало привычным делом. Кроме того, Верещагина оставляет без внимания утверждение Кауфмана о «политическом консерватизме», нашедшем выражение в позиции Батюшкова-критика.

Неосвещенным в ходе полемики остался вопрос о том, что во мнениях персонажей «Прогулки...», которые рассматриваются исследователями в качестве аргумента, обращает на себя внимание отсутствие внутреннего единства, выраженной тенденции. Так, молодой худож-

<sup>142</sup> *Верещагина А. Г.* Критики и искусство. — С. 330.

<sup>143</sup> Там же.

<sup>144</sup> Там же.

<sup>145</sup> Там же. — С. 325.

ник, которого восхищает выполненная по проекту Ю. М. Фельтена ограда Летнего сада<sup>146</sup> — один из признанных «шедевров русского классицизма»<sup>147</sup>, — категорически не приемлет классицистический, идеальный пейзаж, создававшийся вне живой связи с природным ландшафтом какой-либо местности.

Совершая вместе с рассказчиком прогулку, он произносит следующий монолог о Петербурге: «Единственный город! <...> Сколько предметов для кисти художника! умеи только выбирать. И как жаль, что мои товарищи мало пользуются собственным богатством; живописцы перспективы охотнее пишут виды из Италии и других земель, нежели сии очаровательные предметы. Я часто с горестью смотрел, как в трескучие морозы они трудятся над пламенным небом Неаполя, тиранят свое воображение — и часто взоры наши. Пейзаж должен быть портрет. Если он не совершенно похож на природу, то что в нем?»<sup>148</sup>

Руководствуясь логикой Н., пейзажист, совершенно очевидно, создаст произведение, лишенное признаков «сельского» или «героического» стиля ландшафтов, которые только лишь и выделяла теория классицизма. Читатель Батюшкова, кстати, мог познакомиться с ней в книге Писарева «Начертание художеств...»<sup>149</sup>, опубликованной незадолго до выхода в свет «Прогулки...». Что же касается желания Н. «портретировать» природу, то оно, скорее, обнаруживает параллель с взглядами дрезденского романтика Каспара Давида Фридриха, поднявшего «художническое понимание ландшафтной живописи на новую ступень»<sup>150</sup>.

Фридрих, выступая за самостоятельность национальной художественной школы в процессе ее развития и против сковывающих творческие силы мастера канонов «идеального» пейзажа, писал: «Господам критикам уже мало нашего немецкого Солнца, нашей Луны, наших звезд, наших скал, лесов и трав, долин, рек и озер.

<sup>146</sup> Иван Фалотов [Батюшков К. Н.] Прогулка в Академию Художеств. Письмо старого московского жителя к приятелю, в деревню N. // Сын отечества. — 1814. — Ч. 18. — № 49. — С. 129.

<sup>147</sup> Петров А. Н. Памятники архитектуры Ленинграда / А. Н. Петров, Е. А. Борисова, А. П. Науменко, А. В. Повелихина; редкол.: Г. Н. Булдаков (гл. ред.) и др. — 4-е изд., перераб. — Л.: Стройиздат, 1975. — С. 122.

<sup>148</sup> Иван Фалотов [Батюшков К. Н.] Прогулка... № 49. — С. 128.

<sup>149</sup> См.: Писарев А. А. Начертание художеств или правила, в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре с присовокуплением разных отрывков, касательно до художеств, выбранных из лучших сочинителей А. Писаревым. — СПб.: Изд. В. Антонов [в типогр. В. Плавильщикова], 1808. — С. 20–21.

<sup>150</sup> Emmrich I. Caspar David Friedrich. — Dresden, 1971. — S. 3.

Все должно быть итальянским, а тогда уж и притязать на величие и красоту»<sup>151</sup>. Германский художник призывал собрата по искусству: «Воспроизводи в картине все именно так, как оно тебе представляется в действительности»<sup>152</sup>.

Цитированные сочинения при жизни Фридриха не публиковались, а первые контакты с ним представителей русской культуры (в частности, близкого к Батюшкову В. А. Жуковского) относятся к началу 1820-х гг.<sup>153</sup> Поэтому Батюшков не мог прямо заимствовать идеи немецкого романтика. Однако текст автора «Прогулки...», несомненно, свидетельство проникновения в пространства романтической мысли, но при всем том критический опыт Батюшкова не выразил идеалы борьбы за романтизм.

Отсутствие тенденции такого плана подтверждает анализ использования в «Прогулке...» искусствоведческих терминов. Рассказчик, к примеру, употребляет термин «приятность». Описывая впечатления от экспонировавшихся на академической выставке работ О. А. Кипренского, ведущий повествование замечает: «Но с каким удовольствием смотрели мы на портреты г. Кипренского<sup>154</sup>, любимого живописца нашей публики! Правильная и необыкновенная приятность в его рисунке, свежесть, согласие и живость красок — все доказывает его дарование, ум и вкус нежной»<sup>155</sup>. Характерное использование термина «приятность» позволяет сделать заключение об ориентации автора текста на конкретную его трактовку.

Писарев, акцентируя в «Начертании художеств...» хвалимые им во всем «правильность» и «правила», отмечал: «Приятность в живописи и в ваянии состоит в легкости очерчений (contours), в нежности выражений, в совершенном строении членов, в полной соразмерности и в правильном их соединении (emmanchement)»<sup>156</sup>. Для сравнения: Роже

<sup>151</sup> Фридрих К.-Д. Высказывания при осмотре собрания картин художников по большей части ныне здравствующих или недавно скончавшихся // Эстетика немецких романтиков / сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. В. Михайлова; редкол.: М. Ф. Овсянников (пред.) и др. — М.: Искусство, 1987. — С. 507.

<sup>152</sup> Фридрих К.-Д. Из афоризмов // Мастера искусства об искусстве: в 7 т. — М.: Искусство, 1967. — Т. 4. — С. 410.

<sup>153</sup> Михайлов А. В. Краткие биографические справки // Эстетика немецких романтиков / сост., пер., вступ. статья и коммент. А. В. Михайлова; редкол.: М. Ф. Овсянников (пред.) и др. — М.: Искусство, 1987. — С. 712.

<sup>154</sup> На выставке в Академии художеств в 1814 г. экспонировались выполненные О. А. Кипренским портреты великих князей Николая Павловича (1814) и Михаила Павловича (1814), оба — в Павловском дворце-музее.

<sup>155</sup> Иван Фалотов [Батюшков К. Н.] Прогулка... № 51. — С. 205.

<sup>156</sup> Писарев А. А. Начертание художеств... С. 16.

де Пиль, считавший, что «природа и гений стоят выше правил и более всего способствуют сложению мастера»<sup>157</sup>, в хорошо известном в кругу Академии художеств (благодаря переводу, сделанному скульптором А. М. Ивановым) трактате «Идея совершенного живописца» (1699) предлагал иное определение термина «приятность».

Французский критик писал: «Приятность есть то, что без соучастия разума нравится и пленяет сердце. Приятность и красота суть два различные качества. Красота нравится только через правила, а приятность и без них»<sup>158</sup>. Очевидно, что определение «правильная», присоединяемое в речи персонажа Батюшкова наряду с эпитетом «необыкновенная» к термину «приятность», отсылает не к трактовке де Пилиа, а к толкованию Писарева, восходящему к предложенному Винкельманом определению грации (корреляту «приятности») как «осмысленно-пленительного»<sup>159</sup>. И все же нельзя сказать, что данная в «Прогулке...» в совокупности с описанием свойств колорита характеристика рисунка в живописных работах Кипренского относит его произведения к классицистической традиции.

Кстати, о колорите в критике Батюшкова тоже говорится скорее с опорой на сочинение автора «Начертания художеств...». Но вводимое Писаревым для выражения понятия целостности цветового строя картины словосочетание «соответственность красок (*harmonie*)»<sup>160</sup> (у Батюшкова, если быть точным, — «согласие». — С. Б.) в речи рассказчика дополнено указанием на их «свежесть» и «живость». За модификацией фразеологии представителей русского классицизма, по представлению которых «живописное решение картины сводилось к локальному цвету»<sup>161</sup>, а «рисунком, — как считал их идеолог, — и без

<sup>157</sup> *Пиль Рожэ де*. Беседы о понимании живописи и о том, как должно судить о картинах // Питер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. Переводы / сост., вступит. ст. и примеч. К. С. Егоровой. — М.: Искусство, 1977. — С. 380.

<sup>158</sup> *Иванов А. [М]. [Пиль Рожэ де]*. Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах: [пер. с фр. и ит.]. — СПб., 1789. — С. 17.

<sup>159</sup> *Винкельман И.-И.* О грации в произведениях искусства // История искусства древности. Малые сочинения / изд. подгот. И. Е. Бабанов. — СПб.: Алетейя; Изд-во Гос. Эрмитажа, 2000. — С. 377; см. также: *Алексеев М. П.* Примечания к трактату У. Хогарта «Анализ красоты» // Хогарт У. Анализ красоты: [пер. с англ.] / вступ. ст. и примеч. М. П. Алексеева. — 2-е изд., испр. и доп. — Л.: Искусство, 1987. — С. 207–208.

<sup>160</sup> См.: *Писарев А. А.* Начертание художеств... — С. 19–20.

<sup>161</sup> *Петрова Е. Н.* [вступит. ст.] // Художники русского классицизма. А. Е. Егоров (1776–1851), А. И. Иванов (1775–1848), В. К. Шебуев (1777–1855). Рисунок: каталог выставки / Гос. Русский музей. — Л., 1978. — С. 7.

красок можно изобразить все то, что природа нам представляет или воображение внушает»<sup>162</sup>, стоит эстетическая оценка.

Изменяя закрепившиеся в традиции словесные формулы, Батюшков-критик придает остроту мысли о новизне манеры Кипренского — интенсивности звучания цвета и живописности моделировки в портретах «зачинателя романтизма в русской живописи»<sup>163</sup>, написанных в 1814 г. В то же время ориентация на классицистические трактовки понятий оберегает новое в искусстве от возможных нападков ретроградов.

Основываясь на вышесказанном, можно фиксировать отличительную черту критического метода Батюшкова: рассматривая создания художников, он не стремится искать и устанавливать различия между изобразительными системами, направлениями и стилями. Поэтому несколько нарочитая скульптурность поз в «Истязании Спасителя», сухость живописной манеры Егорова, с одной стороны, и интерес к колористическим возможностям живописи в портретах Кипренского 1814 г. — с другой, вопреки логике Кауфмана, не противопоставляются.

Не будет преувеличением сказать, что, создавая образы персонажей «Прогулки в Академию художеств», автор стремится смягчить различия во мнениях, высказываемых в ходе обсуждений конкретных произведений искусства. Характерный пример: «строгий судья» живописи Егорова — Старожилов, не прошло и нескольких минут после завершения спора об «Истязании Спасителя», «шепнул молодому художнику, “согласитесь, что кроме картины Егорова мы ничего еще не видели совершенного или близкого к совершенству”»<sup>164</sup>.

Позиция Батюшкова-критика, воплощаемая в диалогах, образном строе «Прогулки...», становится более принципиальной только в тех случаях, когда дается оценка обусловленности изобразительного языка мастера, его стилистики и художественных форм задачами создания эстетической реальности. Показательно суждение о картине работавшего в начале XIX в. реставратором в Эрмитаже Никола де Куртейля<sup>165</sup> «Спартанец при Фермопилах» [1814. Местонахождение не известно].

<sup>162</sup> *И. У. [Иван Уранов]*. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. — СПб., 1793. — С. 3.

<sup>163</sup> *Валицкая А. П.* О национальных истоках творческого метода Кипренского // Орест Кипренский: новые материалы и исследования / Государственный Русский музей. — СПб.: Искусство-СПб, 1993. — С. 58.

<sup>164</sup> *Иван Фалотов [Батюшков К. Н.]* Прогулка... № 51. — С. 204.

<sup>165</sup> См.: *Левинсон-Лессинг В. Ф.* История Картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). — Л.: Искусство, 1985. — С. 167.

Прологом к беседе о ней становится описание картины, отнесенное к речи рассказчика, сообщающего своему корреспонденту: «Картина г. Куртеля “Спартавец при Фермопилах” привлекла наше внимание. Прекрасный юноша, сразившийся за свободу Греции, умирает один, без помощи, без друга, в местах пустынных. Кровавый долг Спарте отдан, оружие избито, кровь пролита ручьями из ран глубоких и смертельных, и последние минуты убегающей жизни принадлежат ему: последние взоры, исполненные страдания и любви, устремлены на медальон, изображающий черты ему любезные»<sup>166</sup>.

Подытоживает описание рассказчик следующим образом: «Вот прекрасная мысль, — сказал я моим товарищам, — и выраженная мастерскою кистию»<sup>167</sup>. Позитивность отзыва вызывает замечания спутников рассказчика относительно того, «что в фигуре нет ни соразмерности, ни согласия»<sup>168</sup>. «Это туловище небольшого фавна, приставленное к ногам Боргезского борца<sup>169</sup>», — говорит молодой художник. «Конечно, — продолжает Н., — много истины в выражении лица и мертвенности других членов, но признаюсь вам, я неохотно смотрю на подобные сему изображения! И можно ли смотреть спокойно на картины Давида и школы, им образованной, которая напоминает нам одни ужасы революции: терзания умирающих насильственною смертью, оцепенение глаз, трепещущие, побледневшие уста, глубокие раны, судороги — одним словом, ужасную победу смерти над жизнью. Согласен с вами, что это представлено с большою живостию, но эта самая истина отвратительна, как некоторые истины из природы почерпнутые, которые не могут быть приняты в картине, в статуе, в поэме и на театре»<sup>170</sup>.

Нетрудно догадаться, что, проводя аналогию, молодой художник имеет в виду «Смерть Марата» [1793. Королевский музей изящных искусств. Брюссель] Жака Луи Давида, а также работы Жана Антуана Гро «Бонапарт, посещающий зачумленных в Яффе 11 марта 1799 года» [1804. Лувр. Париж] и «Наполеон на поле битвы при Эйлау 9 февраля 1807 года» [1808. Лувр. Париж]. Картины такого рода, с точки зрения персонажа «Прогулки...», не должны «быть приняты» как произведения искусства.

Можно увидеть в суждении Н. некую связь с искусствознанием XX в. Лионелло Вентури, к примеру, замечал о «Смерти Марата», что

<sup>166</sup> Иван Фалотов [Батюшков К. Н.] Прогулка... № 51. — С. 211.

<sup>167</sup> Там же.

<sup>168</sup> Там же.

<sup>169</sup> Боргезский боец — традиционное название мраморной статуи II в. до н. э.; в настоящее время хранится в Лувре, ранее была в собрании рода Боргезе.

<sup>170</sup> Иван Фалотов [Батюшков К. Н.] Прогулка... № 51. — С. 211–212.

«картина передает не боль об утерянном друге, но смятение перед кровавым зрелищем», и задавался вопросом, «действительно ли перед нами произведение искусства»<sup>171</sup>.

Применительно к школе Давида об остановивших на себе внимание Вентури обстоятельствах говорится и в трудах отечественных искусствоведов. Е. Ф. Кожина писала, имея в виду «Зачумленных в Яффе»: «Смелость и решительность кисти, находившей живописность и красоту тона в самых обыденных антиэстетических деталях, должна была казаться еще поразительнее: это опрокидывало все привычные представления о прекрасном и вульгарном, величественном и пошлом»<sup>172</sup>.

Приведенные мнения, разумеется, нельзя рассматривать как повод для того, чтобы говорить о сохранении актуальности звучания цитированных отзывов в «Прогулке...» об искусстве «Давида и школы, им образованной». Русский критик начала XIX в., вне всякого сомнения, поднимал вопрос об «антиэстетических деталях» с позиций, весьма далеких от тех, на которых стояли искусствоведы века XX.

Начать с того, что цитированные фразы художника Н. в произведении — финальные, итоговые. В силу этого обстоятельства автор, уходя от конкретизации, — не называя работы французских мастеров, — придает обобщающий характер мысли о первостепенном значении в критике созданий художников эстетической оценки.

В ряду моментов, обнаруживающих движение критической мысли в этом направлении, — беседа в верхнем вестибюле здания Академии художеств. Здесь, когда спутники взошли по парадной лестнице, молодой художник произносит филиппику об использовании в архитектурном декоре мотива кариатид. «Можно ли, — рассуждает Н., — видеть без отвращения прекрасную женщину, страдающую под тягостным бременем и с необыкновенным усилием во всех членах и мускулах поддерживающую целое здание или огромную часть оно? Одно жестокое сердце может любить такого рода изображения, и затем-то, может быть, французские артисты, тайно угождая вкусу Наполеона, ставили кариатиды везде, где только можно было»<sup>173</sup>.

Сущность высказывания Н. не в том, чтобы указать на отступление от древнего канона, не допускавшего напряженности в позе кариатиды, а в том, чтобы представить абсолютно неприемлемым положение, когда

<sup>171</sup> Вентури Л. Художники нового времени / пер. с ит. Л. М. Бродской. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — С. 128.

<sup>172</sup> Кожина Е. Ф. Романтическая битва: очерки французской романтической живописи 1820-х годов. — Л.: Искусство, 1969. — С. 13–14.

<sup>173</sup> Иван Фалотов [Батюшков К. Н.] Прогулка... № 50. — С. 167.

в наполеоновской Франции неназванные ампирные архитекторы и декораторы трансформировали идеал красоты в интересах решения политических задач — «переодевания, — по выражению Д. Е. Аркина, — новой власти во всемирно-исторические одежды Римской империи»<sup>174</sup>.

Доказательная логика автора «Прогулки...» противоречит тому, чтобы видеть в критических суждениях относительно западноевропейского искусства рубежа XVIII–XIX вв. направленность на ампир или революционный классицизм. Критик использует факты художественной жизни Франции в качестве аргумента в обосновании тезиса о приоритетном значении эстетической оценки. Отсюда абстрагирующий подход к их трактовке.

По этой причине сказанное критиком о школе Давида не может служить достаточным основанием для того, чтобы обнаруживать в очерке выражение «политического консерватизма»<sup>175</sup>. Создавая «Прогулку...», Батюшков в первую очередь с энтузиазмом первооткрывателя стремился умалить значение неэстетических соображений в оценке произведения искусства.

Типичен в этом отношении отзыв рассказчика о картине М. Н. Воробьева «Торжественное молебствие русских войск в Париже» [1814. Местонахождение не известно]: «Вот празднование Пасхи в Париже Александром и его победоносными войсками. Какой предмет для патриота! С каким чистейшим удовольствием смотрел я на сию картину! Толпы народа и войска представлены ясно — но я заметил, что цвет неба и облаков холоден и тяжел»<sup>176</sup>.

Таким образом, Батюшков, рассматривая работы экспонентов академической выставки 1814 г., обосновал в своем произведении впервые отчетливо прозвучавшее в художественном процессе России, общепонятное теперь положение, что «в основу мнения критика должен быть положен эстетический критерий оценки»<sup>177</sup>.

<sup>174</sup> Аркин Д. Е. Адмиралтейство // Образы архитектуры и образы скульптуры. — М.: Искусство, 1990. — С. 203.

<sup>175</sup> Кауфман Р. С. Очерки истории русской художественной критики : от... Батюшкова... С. 30.

<sup>176</sup> Иван Фалотов [Батюшков К. Н.] Прогулка... № 51. — С. 201–202.

<sup>177</sup> Верещагина А. Г. Критики и искусство. — С. 6.

## Глава 3

### Художественная критика на страницах журнала «Сын отечества» в 1820 г.

#### 3.1. Н. И. Гнедич — обозреватель выставки Императорской Академии художеств (1820)

Пожалуй, в прошлом русской художественной критики не так много эпизодов, которые вызывали бы у немногочисленных исследователей истории отечественного искусствознания не просто несходные, но взаимоисключающие оценки. В этом смысле публикация обзоров академических выставок на страницах журнала «Сын отечества» во второй половине 1820 г. скорее исключение. По поводу материалов о художественной жизни России, опубликованных в журнале, выходящем в тот период под редакцией А. Ф. Воейкова и Н. И. Греча, в работах искусствоведов были высказаны мнения, которые, по существу, невозможно согласовать.

Наталья Нарышкина в книге «Художественная критика пушкинской поры» (Л., 1987) характеризует принадлежащий перу Николая Ивановича Гнедича (1784–1833) обзор академической выставки 1820 г. как значительное событие. Она отмечает, что Гнедич, опубликовавший свое обозрение в «Сыне отечества» (1820. — Ч. 64. — № 38–40) без подписи под заглавием «Академия художеств. Сентября 7, 1820», «так же, как Батюшков (в «Прогулке в Академию художеств». — С. Б.), кладет в основу критических суждений <...> принцип романтической художественной критики — личные впечатления»<sup>178</sup>.

По представлению Нарышкиной, Гнедич, построивший свое беллетризованное обозрение «на диалогах»<sup>179</sup>, перенимал литературные приемы Батюшкова-критика, который в словесных изображениях споров персонажей передавал столкновения разнящихся мнений публики. При этом точка зрения автора во многих случаях оказывалась представлен-

<sup>178</sup> Нарышкина Н. А. Указ. соч. — С. 11.

<sup>179</sup> Там же. — С. 11.

ной в тексте имплицитно. Нарышкина полагает, что в вопросах метода критики Гнедич следовал за Батюшковым, «как будто не навязывая авторского мнения читателю»<sup>180</sup>.

Кауфман, сравнивая отзыв Батюшкова об академической выставке 1814 г. с публикацией Николая Гнедича, утверждал: «Ни концепционной четкости, ни литературного артистизма “Прогулки” в ней (публикации Гнедича. — С. Б.) нет и следа»<sup>181</sup>. В своем рассуждении Кауфман приходит к выводу: «Борьбу с академической рутинной, начатую Батюшковым, Гнедич не поддержал». Что же касается положительной программы Гнедича, то историк критики полагает, что «все его симпатии на стороне классицизма»<sup>182</sup>.

Неблагоприятное мнение Кауфмана о критике Гнедича нельзя считать справедливым. В обозрении «Академия художеств. Сентября 7, 1820» находим немало черт, объединяющих его с сочинением Батюшкова, притом не только в плане стиля. Гнедичем приводятся суждения, развивающие мысли, сформулированные в «Прогулке в Академию художеств». Есть у Гнедича и соображения по поводу так называемой академической рутинной.

Выше уже говорилось о том, как, восхищаясь красотами Петербурга, персонаж Батюшкова, молодой художник Н., высказывал сожаление по поводу того, что мастера ландшафтной живописи в России продолжают тяготеть к идеальности пейзажа, в то время как «пейзаж должен быть портрет»<sup>183</sup>. В свою очередь, Гнедич вкладывает в уста художника Т. (несущего на себе примерно такую же функцию, как и упомянутый персонаж Батюшкова) весьма характерное высказывание об экспонированных на выставке 1820 г. петербургских пейзажах «работы пенсионера Академии Щедрина»<sup>184</sup>.

По словам художника Т., важно, что «в картинах (Сильвестра Щедрина. — С. Б.) нет красок неба и земли Итальянской, какие рабский подражатель до сих пор употребляет в пейзажах русских. Колорит местной, верной и живой»<sup>185</sup>. Здесь видим наглядное свидетельство тяготения

<sup>180</sup> Нарышкина Н. А. Указ. соч. — С. 11.

<sup>181</sup> Кауфман Р. С. Очерки истории русской художественной критики: от... Батюшкова... — С. 32.

<sup>182</sup> Там же.

<sup>183</sup> Иван Фалотов [Батюшков К. Н.] Прогулка... № 49. — С. 128.

<sup>184</sup> Б. а. [Гнедич Н. И.] Академия Художеств. Сентября 7, 1820 // Сын отечества. — 1820. — Ч. 64. — № 39. — С. 257; имеются в виду написанные Сильвестром Щедриным до его отъезда в 1818 г. в Италию пейзажи: «Вид на Биржу с набережной Невы» [1817. Частное собрание. Финляндия], «Вид с Петровского острова в Петербурге» (1816) и «Вид на Петровский остров в Петербурге» (1817) [обе — ГРМ. Санкт-Петербург].

<sup>185</sup> Б. а. [Гнедич Н. И.] Указ. соч. — № 39. — С. 257.

автора обзора к теме национальной самобытности русского изобразительного искусства. Об этом говорит использование в стилистической отделке текста морфологических вариантов, свойственных народной речи (*местной, верной*) и контрастно оттененных заимствованным в конце XVIII в. из итальянского языка словом *колорит*.

Вместе с тем вполне очевидная рекурсивность концентрирует внимание вдумчивого читателя «Сына отечества» на актуальных проблемах понимания эволюции жанра пейзажа в русской живописи первой четверти XIX в. Кроме того, обращение к вопросу, затронутому ранее на страницах «Сына отечества» Батюшковым, позволяет Гнедичу подчеркнуть тот факт, что мастерство молодого пейзажиста совершенствуется. Ведь автор «Прогулки в Академию художеств» нелестно отозвался о картине Сильвестра Щедрина «Александр I у Шафгаузенского водопада» [1814. ГРМ. Санкт-Петербург], отметив «падение Рейна, не весьма удачно написанное»<sup>186</sup>.

Иначе говоря, подход Гнедича к анализируемому материалу не был самопроизвольным, в нем ощутима четкость критической концепции, сложившейся, несомненно, под воздействием Батюшкова. В то же время автор обозрения академической выставки 1820 г. совершенствовал метод критики. Утверждавшееся Батюшковым в качестве постулата положение о приоритете эстетического критерия в оценке произведений живописи, скульптуры и архитектуры Гнедич в своих разборах совмещал с мыслью о необходимости выработки национальных форм искусства.

Если, отзываясь о петербургских ландшафтах Сильвестра Щедрина, обозрение Гнедича открывало дорогу национальному восприятию пейзажа, то в разговоре о гравюрах Николая Уткина поднимаются проблемы иного рода. На выставке 1820 г. был представлен выполненный выдающимся мастером портрет князя А. В. Суворова [1818. С оригинала И.-Г. Шмидта. Офорт, резец]. Современный искусствовед подчеркивает, что у этой гравюры «художественные достоинства чрезвычайно велики», и, в частности, потому, что созданный Уткиным образ полководца в идейном плане связан «с задачами воспитания национального самосознания»<sup>187</sup>.

Это ощущает и критик первой четверти XIX в.: Гнедич пишет: «Что касается до портрета Суворова, гравированного Уткиным, мы теперь можем, не краснея казать иностранцам и передать потомству черты первого из полководцев нового мира»<sup>188</sup>. По мнению автора обзора,

<sup>186</sup> Иван Фалотов [Батюшков К. Н.] Прогулка... № 51. — С. 201.

<sup>187</sup> Принцева Г. А. Николай Иванович Уткин. — Л.: Искусство, 1983. — С. 67.

<sup>188</sup> Б. а. [Гнедич Н. И.] Указ. соч. — № 38. — С. 225.

портрет историка Н. М. Карамзина [1818–1819. С оригинала А. Г. Варнека. Офорт, резец] «также поддержал в сей выставке славу русского гравера»<sup>189</sup>. Исполненные величавой торжественности выражения переводчика гомеровской «Илиады» несут в себе мысль о том, что портретное искусство Николая Уткина пробуждает в зрителе чувство национальной гордости.

Говоря об этом, надо заметить, что в вопросе о народности, национальности искусства Гнедич крайне осмотрителен. Так, например, персонаж, ведущий в обозрении повествование, рассказывает о весьма любопытных эпизодах. Начинается все с того, что «несколько зрителей из народа стояли и весело улыбались перед картиною». Улыбки простолудинов вызвала композиция «“Русская зимняя почтовая упряжка”, работы академика П. П. Свинына [1820. Местонахождение не известно]»<sup>190</sup>. Описывать произведение повествующий не находит нужным, потому что, по его словам, «кто видел кибитки, лошадей, ямщиков и тому подобное в неподражаемых рисунках Орловского<sup>191</sup>, тот почти отгадает все в картине почтовой упряжки почтенного академика»<sup>192</sup>.

К оценке ироничного рассказчика тут же присоединяется другой персонаж: в адрес уличенного в несамостоятельности живописца летят сарказмы, брошенные художником Т., которого не удовлетворяет то, как Павел Свинын подходит к вопросу об освещении, отчего «отгадать трудно», дневное оно или ночное. Неожиданно в диалог героя-рассказчика и художника вмешивается некий ехидный посетитель выставки. Он говорит: «...тут нет ни дня, ни ночи; намалевана просто почтовая кибитка, да и все тут»<sup>193</sup>. Согласные с этим суровым отзывом приятели удаляются, «удивляясь более смелости, нежели успехам артиста»<sup>194</sup>.

С юмором переданные Гнедичем сцены у картины говорят читателю о том, что само по себе обращение к теме национального быта еще не определяет народности произведения. Как становится понятно из некоторых замечаний рассказчика, чтобы избежать фарсовости

<sup>189</sup> Б. а. [Гнедич Н. И.] Указ. соч. — № 38. — С. 225.

<sup>190</sup> Б. а. [Гнедич Н. И.] Указ. соч. — Академия Художеств... № 39. — С. 258.

<sup>191</sup> Имеются в виду работы русско-польского живописца и графика А. О. Орловского (1777–1832).

<sup>192</sup> Б. а. [Гнедич Н. И.] Указ. соч. — № 39. — С. 258.

<sup>193</sup> Там же.

<sup>194</sup> Там же. — С. 258–259.

в подходе к изображению народной жизни, художник должен обладать талантом и проявлять особую требовательность к себе. Подкрепляя этот вывод, стоит отметить, что рассказчик из обозрения Гнедича значительно ближе к авторской инстанции, чем ведущий повествование, изображенный в «Прогулке...» Батюшкова.

Функции, которые несут на себе повествующие участники диалогов в обозрениях Батюшкова и Гнедича, лишь примерно одинаковы. Объединяющие их черты сочетаются с различиями в природе повествования. Его субъективный характер хорошо ощутим в произведении Гнедича, в частности в преамбуле второй части беллетризованного обозрения «Академия художеств. Сентября 7, 1820». Эта часть берет начало с сетований повествующего, которого изрядно огорчило то обстоятельство, что посетители выставки «задыхались от тесноты, какой в посещениях Академии и не помнят»<sup>195</sup>.

Причиной огорчений, конечно же, стало не возрастание интереса публики к отечественному изобразительному искусству, а нечто совсем другое, о чем в интригующей манере сообщает герой Гнедича: «Многие порядочные люди от ворот ея возвращались домой, а особенно когда услышали, что в залах изящных искусств, показывается также скромное искусство, как из чужих карманов вещи переводить в свои, и что некоторые из посетителей платят за это платками, табакерками и даже книжками с деньгами»<sup>196</sup>. Сделанный вывод кажется на первый взгляд резонным: «Это, — подытоживает ведущий повествование, — обыкновенные, почти неотвратимые следствия публичных мест, когда вход в них позволен без всякого разбора»<sup>197</sup>.

Заявленная рассказчиком тема получает развитие в диалоге художника Т. и его доброго знакомого NN, который, начав с риторического вопроса: «Есть ли, однако ж, существенная польза от этого безразборного впуска?» — высказывается вслед за тем четко и категорично: «Эти матросы, извозчики, лакеи, которые глядят, ничего не видя; эти женщины в лохмотьях, которые толпятся, сами не зная куда, толкаются, и не дают средства смотреть на предметы, как должно — одним словом, вся эта праздная толпа зевающего народа зачем вошла сюда (в выставочные залы Академии художеств. — С. Б.), и что отсюда вынесет для ума или для сердца?»<sup>198</sup>

<sup>195</sup> Б. а. [Гнедич Н. И.] Указ. соч. — № 39. — С. 255.

<sup>196</sup> Там же; курсив Н. И. Гнедича. — С. Б.

<sup>197</sup> Там же.

<sup>198</sup> Там же. — С. 255–256.

Художник Т. такое мнение не разделяет. «Но зачем же народ лишать удовольствия?» — спрашивает он и слышит в ответ от NN: «Но для народа есть народные гулянья, а залы искусств и художеств — не площади гор и качель. Знаю, что народ не с меньшим удовольствием бродит в Академии, как и в темном лесу или на площади под качелями; но за это его удовольствие платит неудовольствиями то состояние людей, которое в залы искусств входит не для одной прогулки и которое народу забавляться под качелями никогда не мешает»<sup>199</sup>.

Наталия Нарышкина пишет, что в этих фрагментах «впервые в поле внимания критика попадает и зритель, более того Гнедич дифференцирует посетителей, говоря об “избранных посетителях” и “задыхающихся от тесноты” матросах, извозчиках и женщинах в лохмотьях»<sup>200</sup>. Думается, такую характеристику можно дополнить, потому как в цитированном диалоге персонажей о разрядах публики нашла выражение впервые сформулированная отечественной критикой мысль о существовании в России первой четверти XIX в. двух культур: элитарной и массовой. Сам по себе этот факт говорит, что Гнедич, в главном следуя за Батюшковым, совершенствовал подход к разбору обстоятельств художественного процесса.

Гнедичу, так же как и Батюшкову, была свойственна убежденность в том, что в анализе созданий художников приоритетное значение имеет эстетический критерий оценки. Отличало Гнедича и характерное для критики на начальных этапах становления русской художественной школы нежелание противопоставлять стили и направления. Однако такая установка формируется у автора обзора «Академия художеств. Сентября 7, 1820» в связи с соображениями о необходимости выработки национальных форм изобразительного искусства и сочетается с попытками производить социологический анализ его аудитории.

Высказанные в выставочном обзоре Гнедича суждения вызвали в литературно-общественном процессе показательную реакцию. В № 44 «Сына отечества» за 1820 г. в разделе «Корреспонденция» было напечатано «Письмо к издателю» Николая Бестужева, которое переводило начатый разговор в плоскость политики и морали. Бескомпромиссная оценка, которую дает будущий декабрист позиции обозревателя выставки, убеждает в том, что замечания относительно точки зрения Гнедича, выраженной в речи рассказчика и диалогах персонажей, справедливы.

<sup>199</sup> Б. а. [Гнедич Н. И.] Указ. соч. — № 39. — С. 256.

<sup>200</sup> Нарышкина Н. А. Указ. соч. — С. 12.

### 3.2. Братья Николай и Александр Бестужевы в полемике с Гнедичем

Непосредственным поводом для выступления *Николая Александровича Бестужева (1791–1855)* на страницах «Сына отечества» стала не выставка в залах Академии художеств, а другое событие, заинтересовавшее жителей Петербурга, — доставка и установка колонн для возводившегося в столице Исаакиевского собора. Автор публикации писал: «Мы ищем удивительных вещей в чужих краях, с жадностью читаем древние истории, повествующие нам о исполинских подвигах тогдашней архитектуры, за каждой строчкой восклицаем: чудно! невероятно!.. И проходим мимо сих чудных, невероятных колонн с самым обыкновенным любопытством»<sup>201</sup>.

Обозначив тему публикации, автор переходит к изложению завуалированного смысла своего «Письма...». С этой целью применен риторический прием аллюзии: создать подтекст помогла ссылка на исторический анекдот о том, что «Д'Аламбертова мамка свела после всех о великом уме своего питомца»<sup>202</sup>. Будущий декабрист скрыл за словами о женщине, вскормившей своим молоком французского энциклопедиста, намек на то, что родной стране не позволено знать о замечательных качествах простых тружеников, остающихся в России на положении неродных сынов отечества.

Автор «Письма к издателю» восполнял этот пробел, описывая ситуацию, возникшую в ходе доставки к месту возведения Исаакиевского собора огромных гранитных колонн. «Когда, — писал Бестужев, — первые колонны были привезены, то встретились <...> препятствия и затруднения о способах выгружать оныя, и я уверен, что если бы все оное дело не состояло под управлением одного из наших знатнейших и коренных вельмож и истинного патриота: то явились бы тотчас к выгрузке иностранцы с выдумками и чертежами; за что, одни попросили бы привилегий, другие — денег, третьи — чинов и т. п., и все оное, конечно, было бы очень хорошо, только выдумки сии, будучи, вероятно, одна другой лучше, заняли бы много времени для рассмотрения оных. Одним словом: выгрузка была препоручена тем же мужичкам, которые ломали и грузили колонны»<sup>203</sup>.

Далее следует короткий рассказ о трудовом подвиге простых русских людей, совершенном при строительстве главного храма столицы.

<sup>201</sup> Бестужев Н. Письмо к издателю // Сын отечества. — 1820. — Ч. 65. — № 44 — С. 173.

<sup>202</sup> Там же.

<sup>203</sup> Там же. — С. 176.

«Они, — читаем в «Письме к издателю», — приступили к делу с обыкновенною своею механикою: привязали покрепче судно к берегу — подложили ваги, бревна, доски, завернули веревки — перекрестились — крикнули громкое “ура!” — и гордые колоссы послушно покатались с судна на берег, и, прокатясь мимо Петра, который, казалось, благословлял сынов своих рукою, легли смиренно к подножию Исаакиевской церкви»<sup>204</sup>.

Спасительная в условиях цензурного гнета аллюзия использована и для проведения линии связи между публикацией Николая Бестужева в «Сыне отечества» и обозрением академической выставки, написанным Гнедичем. Бестужев намекает на существование этой связи во вводящих речениях «Письма к издателю», которые выглядят так: «Странно, М<илостивый> Г<осударь>, что мы до сих пор не знаем ничего о колоннах, назначенных для Исаакиевского собора, кроме того, что сказали о них двое споривших в вашем журнале, *pro et contra* перевода, сделанного с Монферранова описания Исаакиевской церкви»<sup>205</sup>.

Но о колоннах Исаакиевского собора ни разу не упомянули ни И. Р. (по всей видимости, И. Т. Раджицкий), ни В. Г. Анастасевич, которые вступили на страницах «Сына отечества» в запутанный спор о достоинствах и недостатках выполненного и опубликованного Анастасевичем перевода текста из увража Огюста Монферрана<sup>206</sup>. Речь о колоннах собора шла в обозрении Гнедича. О них с восхищением отзывались рассказчик и приятель его NN, которые на пути в Академию художеств колонны видели и удивлялись их грандиозности.

Еще только подходя к Исаакиевской площади, NN заранее предварил зрелище. Вот как об этом вспоминает повествующий: «Знаешь ли, — говорил он мне издали, — знаешь ли, что мы увидим по дороге, здесь, на берегу Невы? Гранитные, цельные колонны, в восемь сажень длины!»<sup>207</sup>. Потом предметом повествования становятся охватившие друзей при виде величественных опор чувства: «Мы их увидели и оцепенели. Я невольным образом взглядывал несколько раз на Петра и на эти ужасные громады, как бы у ног его лежавшие “Это столпы России!” — сказал NN после некоторого молчания. “Твоей России! — воскликнул

я, обращаясь к Петру, — державы, покрывающей седьмую часть лица земного, — и вот на каких колоссах твой достойный Преемник созидает храм ее Веры и величия”»<sup>208</sup>.

Николай Бестужев, намекая на эту описанную в обозрении выставки 1820 г. беседу, вступает в скрытую полемику с художественным обозревателем «Сына отечества». Ассоциациям, возникающим в связи с колоннами собора, оппозиционер придает не такие значения, как лояльный правительству Гнедич. По мысли Бестужева, подлинные «столпы России» — это живущие в родной стране скромно, без громкой славы русские труженики.

Разработку поставленных в «Письме к издателю» вопросов продолжил брат Николая, *Александр Александрович Бестужев (1797–1837)*, опубликовавший в том же номере журнала, только в разделе «Изящные искусства», еще одно «Письмо к издателю» — рецензию на академическую выставку, подписанную: «А-рь Б-ж-вь».

В ней Александр Бестужев намеревался, как отмечено во вводящей части, заявить о своей точке зрения на представленные в выставочных залах Академии художеств картины, скульптуры и эстампы, в оценке которых он был «или не совсем, или совсем не согласен»<sup>209</sup> с суждениями, высказанными Гнедичем. Кауфман, сравнивая сочинения Гнедича и Александра Бестужева, не увидел принципиальной разницы во мнениях двух критиков. Кауфман писал: «От другого рецензента этой выставки — Бестужева, автора молодого, будущего участника событий на Сенатской площади, а позднее беллетриста-романтика, — можно было, кажется, ждать чего-то иного при подходе к произведениям современного искусства»<sup>210</sup>.

По мнению историка критики, спор Бестужевым «ведется не столько о выборе произведений для статьи или их оценке сколько об эмоциональной окраске их характеристики»<sup>211</sup>. Кауфман также полагал, что в своей рецензии «вопроса об академизме и противостоящих ему явлениях русского искусства он (Бестужев. — С. Б.), как и Гнедич, не касается»<sup>212</sup>. Думается, исследователь составил слишком субъективное мнение о критике Александра Бестужева.

<sup>204</sup> Бестужев Н. Указ. соч. — С. 176–177.

<sup>205</sup> Там же. — С. 173.

<sup>206</sup> См.: 1) Б. а. Новые книги: 1820 // Сын отечества. — 1820. — Ч. 63 — № 31. — С. 227; 2) Анастасевич В. К издателю «Сына Отечества». Mendasicemenda // Сын отечества. — 1820. — Ч. 63. — № 31. — С. 274–277; 3) И. Р. Письмо к издателю // Сын отечества. — 1820. — Ч. 64. — № 34. — С. 36–41.

<sup>207</sup> Б. а. [Гнедич Н. И.] Указ. соч. — № 38. — С. 206.

<sup>208</sup> Б. а. [Гнедич Н. И.] Указ. соч. — № 38. — С. 206.

<sup>209</sup> А-рь Б-ж-в [Бестужев А. А.] Письмо к издателю // Сын отечества. — 1820. — Ч. 65. — № 44. — С. 157.

<sup>210</sup> Кауфман Р. С. Очерки истории русской художественной критики: от ... Батюшкова... С. 32–33.

<sup>211</sup> Там же. — С. 33.

<sup>212</sup> Там же.

Убедиться в этом позволяет рассмотрение некоторых эпизодов полемики Бестужева с Гнедичем. К примеру, близкий к авторской инстанции повествующий в обозрении «Академия художеств. Сентября 7, 1820» замечает, что на выставке «не без удовольствия можно было смотреть на работу академика Токарева: “Улисс, натянувший тетиву на лук”». Оценка статуи, изваянной академиком, в целом положительна. Интерес у знакомящихся с экспозицией персонажей Гнедича вызывает как статуя в целом, так и отдельные ее детали. Например, по словам ведущего повествование, «характер головы, образованной, кажется, по известным головам Улисса на древних камнях, исполнен благородства»<sup>213</sup>.

Правда, придирчивый NN обращает внимание на то, что поскольку скульптор изобразил Одиссея «в том положении, когда он готовится избивать пирующих женихов Пенелопы, то взгляд и движение головы, кажется, холодны в отношении к обстоятельствам; а лук, по своей необыкновенной малости, производит неприятное впечатление: он кажется игрушкой в руках Улисса». Но общий вывод сделанный повествующим все-таки позитивный. Рассказчик делает заключение, что «в статуе Улисса много достоинства и <...> она ручается за талант, идущий по хорошей дороге»<sup>214</sup>.

Взгляд Александра Бестужева на статую «Улисс, натянувший тетиву на лук», в корне отличается от изложенного в обозрении Гнедича. Ироничный Бестужев начинает с того, что называет почтенного академика учеником: «...я остановился перед Улиссом, готовящимся убивать женихов Пенелопы, трудов ученика Токарева»<sup>215</sup>. Далее следует гневная, иначе не скажешь, тирада, обращенная критиком против токаревского ученического эпигонского классицизма<sup>216</sup>: «Где жизнь? где порыв страсти, волнующей героя? — спросил я у самого себя. Где сила, необходимая для согбения лука? ибо положение (не говорю движение) рук показывает, что он натягивает тетиву. Лицо распаленного гневом супруга разглажено рукою художника, вероятно, для придания ему *форменного очертания*»<sup>217</sup>.

Не увидеть в словах будущего соперника Лермонтова романтического порыва, кажется, просто невозможно. Логика развития кри-

тического суждения постепенно преобразует отзыв о произведении Н. А. Токарева в образец характерного для литературной манеры Александра Бестужева иронического стиля<sup>218</sup>. Рецензент-романтик пишет: «В движении, в повороте тела нет силы, но все оно выразительнее головы. Подобные контрасты происходят (как я имел случай заметить) у художников, работающих к срочному времени, от привычки отделку начинать всегда с туловища, не полагая головы *за важную часть*, и оставляя ее вчерне до последней проходки. Срок налетает как снег — и вот причина, отчего случаются Геркулесы с головами Фавнов и фигуры с разноцветными лицами»<sup>219</sup>.

Разителен контраст и в отношении, с каким Гнедич и Бестужев подходят к первым успехам только лишь завершавшего обучение в Академии художеств Карла Брюллова. По представлению Николая Гнедича, «фигура Нарцисса<sup>220</sup> есть ничто иное, как ученическое упражнение с натуры»<sup>221</sup>. В то же время Бестужев видит в Брюллове не ученика, а «молодого артиста» и отзывается о его картине с искренним воодушевлением: «Нарцисс его прекрасен в полной силе слова, — художник избрал самое рисовальное положение: посмотрите, как пристально любит Нарцисс свою красоту; он едва дышит, он *внимает* ей; левою рукою, мнит, отводит он легкое дуновение ветерка, который бы мог смутить зеркало потока...»<sup>222</sup>.

Нельзя не сказать и об отборе полемизирующим с Гнедичем рецензентом материала для анализа экспозиции. Бестужев совершает этот выбор как будущий участник событий на Сенатской площади. Гнедич, скажем, не обратил внимания на эстампы работы Абрахама Реймбаха, а Бестужев высоко оценивает произведения приобретенного в Европе известность мастера: «В эстампах видно, что изящный вкус изострил резец его (Реймбаха. — С. Б.): рисунок верен, округлости четки»<sup>223</sup>. Острый интерес критика-декабриста вызывает содержательная сторона, идейно-тематическая направленность гравюры, выполненной

<sup>213</sup> Б. а. [Гнедич Н. И.] Указ. соч. — № 38. — С. 222.

<sup>214</sup> Там же. — С. 223.

<sup>215</sup> А-рь Б-ж-в [Бестужев А. А.] Письмо к издателю... С. 159.

<sup>216</sup> Термин А. Г. Верещагиной. См.: Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. — М.: Искусство, 1990. — С. 15.

<sup>217</sup> А-рь Б-ж-в [Бестужев А. А.] Письмо к издателю... С. 159—160; курсив А. А. Бестужева. — С. Б.

<sup>218</sup> См., напр.: Архипова А. В. Литературное дело декабристов. — Л.: Наука, 1987. — С. 147.

<sup>219</sup> А-рь Б-ж-в [Бестужев А. А.] Письмо к издателю... С. 160; курсив А. А. Бестужева. — С. Б.

<sup>220</sup> Имеется в виду картина К. П. Брюллова «Нарцисс, смотрящийся в воду» [1819. ГРМ. Санкт-Петербург].

<sup>221</sup> Б. а. [Гнедич Н. И.] Указ. соч. — № 40. — С. 306—307.

<sup>222</sup> А-рь Б-ж-в [Бестужев А. А.] Письмо к издателю... С. 169; курсив А. А. Бестужева. — С. Б.

<sup>223</sup> Там же. — С. 162.

по картине Дэвида Уилки «Деревенские политики» [1806. Частное собрание. Великобритания].

Бестужев пишет: «Мне особенно понравились деревенские политики, которые, кажется, спорят уже о процессе королевы английской. Смотри на сих, добрых людей, я воскликнул: “Не верю величию души твоей, гордый Людовик XIV, когда ты мог презирать полезнейший класс народа”»<sup>224</sup>. О том, что «полезнейшим классом народа» автор рецензии считает крестьян, делается намек в подстрочном примечании: «Известно, что он (Людовик XIV. — С. Б.) велел вынести из своей картинной галереи все Теньеровы пейзажи, где представлены были сельские праздники»<sup>225</sup>.

Чтобы выразить свою общественную позицию, автор рецензии, противопоставляет французскую и английскую монархии: абсолютизм и парламентский строй, который после принятия в 1701 г. «Акта об устройении» укрепился в Великобритании. Акт, который часто называют законом о престолонаследии, лишил права на английскую корону стоявшего во главе партии роялистов сына Якова II и провозгласил наследницей престола датскую принцессу Анну Стюарт. В период ее пребывания на троне процесс перехода власти к парламенту стал необратимым. Об этих проблемах, как Бестужеву «кажется, спорят» изображенные Дэвидом Уилки деревенские политики.

В условиях парламентаризма они могут беспрепятственно искать пути улучшения жизни простых тружеников, поэтому симпатии будущего декабриста на их стороне, а выступающий в рецензии символом абсолютизма Людовик XIV велит вынести из своей картинной галереи «сельские праздники» Тенирса, некстати напоминающие королю о народе. Так Александр Бестужев придает жанровой живописи то исключительное значение, которое она будет иметь для демократически ориентированных участников художественного процесса в России вплоть до последней четверти XIX в. В отзыве Бестужева намечился и долговременный интерес русской критики к искусству Дэвида Уилки.

Творчество этого живописца будет для нее показательным примером при рассмотрении вопросов становления национальной художественной школы. Так, в 1862 г. Д. В. Григорович напишет: «Глядя на его (Дэвида Уилки. — С. Б.) произведения, нельзя ошибиться в их английском происхождении; они насквозь проникнуты духом национальности; перенесите в картину любой школы последнее незаметное лицо картины

<sup>224</sup> *А-ръ Б-ж-в [Бестужев А. А.] Письмо к издателю...* С. 162.

<sup>225</sup> Там же. — С. 162–163.

Вильки, — оно будет резко отделяться своим типом от всего остального; вы безошибочно скажете, что сюда затесался англичанин»<sup>226</sup>.

Побуждения к тому, чтобы связать художественный процесс в России с глубинными тенденциями, намечавшимися, как думали будущие декабристы, в жизни русской нации, вполне могли остаться втуне. Благородные стремления не нашли бы выражения в периодике без поддержки со стороны руководителей печатных изданий. Таковую поддержку Бестужевы получили в редакции «Сына отечества», где в 1820–1821 гг. отдел критики вел Александр Воейков<sup>227</sup>, с которым братьев в начале 1820-х гг. объединил интерес к народной жизни и национальной истории.

Об общности устремлений и даже определенной идейной близости писателей, имевшей место в тот период, говорят факты литературно-общественного процесса. Так, например, Александр Бестужев в 1821 г. подготовил для журнала «Соревнователь просвещения и благотворения» отчет «Торжественное заседание Императорской российской академии». В публикации сообщалось, что участникам собрания был прочитан «отрывок из поэмы члена Академии А. Ф. Воейкова “Искусства и науки” “Петр Великий под Прутом”»<sup>228</sup>.

В прочитанном в академическом собрании фрагменте особенный интерес Бестужева вызвал один из мотивов: указание на допустимость ограничения абсолютной власти монарха во имя национальных интересов России. Бестужев писал, в частности: «Какое сердце не бьется восторгом при имени Великого Петра, какой русский не трепетал при чтении эпизода г. Воейкова, об указе Его, писанном из среды враждебной, окружавшей русскую армию? Автор прекрасно изложил стихами истинно царское повеление: Сенату не слушать собственных Его (Петра I. — С. Б.) приказаний, если он будет вынужден турками повелеть противное выгодам и чести России»<sup>229</sup>.

Эффективное сотрудничество авторов и руководившего критическим отделом «Сына отечества» Воейкова принесло ощутимые плоды: проблема народности и национальности пластических искусств получила в начале 1820-х гг. рельефное выражение на страницах одного из самых популярных российских журналов того времени. Мысли Александра

<sup>226</sup> *Григорович Д. В.* Картины английских живописцев на выставках 1862 года в Лондоне // *Русский вестник.* — 1863. — № 3. — С. 44–45.

<sup>227</sup> См.: *Песков А. М.* Воейков Александр Федорович // *Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь.* 1–5 т. — М.: Советская энциклопедия, 1989. — Т. 1: А—Г. — С. 457.

<sup>228</sup> *Ал. Бес. жев [Бестужев А. А.] Торжественное заседание Императорской российской академии // Соревнователь просвещения и благотворения.* — 1821. — Ч. 13. — С. 306.

<sup>229</sup> Там же. — С. 308–309.

Бестужева о народности жанровой живописи так же, как тонкие замечания о своеобразии русского пейзажа, сделанные Николем Гнедичем, без сомнения, оказали положительное воздействие на художественно-общественный процесс.

### 3.3. Орест Сомов о развитии инфраструктуры искусства в России. Обозрение Салона 1819 г.

Сосредоточенность на широких национальных интересах, отличавшая одного из редакторов «Сына отечества», Александра Воейкова, сказывалась на стратегии выбора тем, которые обсуждались в 1820 г. на страницах издания. Наряду с литературными проблемами журнал, как было подчеркнуто, освещал коренные, наиболее острые вопросы жизни изобразительного искусства в России. Говоря об этом, нельзя не упомянуть опубликованного в «Сыне отечества» обозрения парижского Салона 1819 г., которое было написано *Орестом Михайловичем Сомовым (1793–1833)*.

До этого никто в России не пытался выступать в периодике с обзором главной французской выставки изобразительного искусства. Сомов был первым и, несмотря на это, сумел разобраться во многих ситуациях художественной жизни Франции. Достаточно сказать, что в поле зрения парижского корреспондента «Сына отечества» попали те вошедшие в луврскую экспозицию статуи и картины, которые определили дальнейшую судьбу их создателей. Так, в обозрении Сомова, озаглавленном «Новые произведения изящных искусств, выставленные в Лувре (1819 года). Письмо к А. Р. Шидловскому», рассматриваются «Плот “Медузы”» Теодора Жерико [1818–1819. Лувр. Париж] и «Амур и Психея» Франсуа-Эдуара Пико [1817. Лувр. Париж].

Текст Сомова лично окрашен: насыщен восклицаниями, поэтическими метафорами, многоточия отмечают многозначительные паузы. Если судить о литературной форме обзора, то она — это можно сразу заметить — характерна для манеры яркого представителя русского романтизма. Но при всем том картина первого из корифеев французской романтической живописи, Жерико, не вызывает у обозревателя особенно ярких впечатлений; бегло пересказав сюжет, он замечает только, что художник «изобразил в ней истинное происшествие»<sup>230</sup>.

<sup>230</sup> Сомов О. Новые произведения изящных искусств, выставленные в Лувре (1819 года). Письмо к А. Р. Шидловскому // Сын отечества. — 1820. — Ч. 66. — № 51. — С. 223.

Симпатии критика скорее на стороне Пико, ученика Давида и одного из основателей Академии изящных искусств Франсуа-Андре Венсана. Вот несколько фраз из описания персонажей картины Пико: «Как они прелестны! они точно живые! эти слова готовы сорваться с языка, когда увидишь Амура и Психею г. Пико (Picot). Красавица еще спит: мечты удовольствий носятся над нею в приятных сновидениях; сии уста еще влажны от поцелуев, еще жар наслаждения в прекрасном ее лице и нежном теле, еще грудь не перестала волноваться страстными вздохами... я вижу, она и теперь подымется, сия грудь, престол любви и неги!»<sup>231</sup>

Используя образные средства, Сомов умеет в критическом разборе картины Пико указать важную тенденцию. Ее проявление исследователи отмечают, анализируя вопросы, возникающие в связи с творчеством некоторых экспонентов Салона 1819 г. Речь о том, что во многих произведениях, представленных на выставке, действие «из мира идеальных категорий, который уже в силу своей идеальности несоизмерим с душевной жизнью зрителя», переносится в область «совершенно реальную», и, «не вводя непосредственно действительность в свои картины, художники делают их созвучными этой действительности»<sup>232</sup>.

Вот и любовь персонажей Франсуа-Эдуара Пико. Она — не мифическая, не возносимая создателем картины над зрителем. Она — живая и наполняет юных любовников ощущением всем понятного счастья. Чтобы его пережил зритель, художник избирает для изображения момент, когда «Амур, тихо встав со своего места, готов отлететь»<sup>233</sup>. Следуя оригинальной логике Пико, описание Сомова, включает бога в контекст земной жизни: «место его на постеле еще обмято: кажется, он со вздохом его оставляет», а потом «снова оглядывается на милую и снова не может ею налюбоваться»<sup>234</sup>.

Когда уже выражена эта главная, объединяющая весь экфрасис мысль о своеобразии подхода Пико к разработке мифологического сюжета, критик, демонстрируя основательную теоретическую подготовленность, переходит к обобщениям и выводам. О созданном французским мастером образе античного божества он рассуждает как знаток канонов академизма: «Сей Амур точный идеал бога любви; таким я привык воображать его: прекрасные черты лица, страстный и вместе

<sup>231</sup> Сомов О. Указ. соч. — С. 219.

<sup>232</sup> Кожина Е. Ф. Указ. соч. — С. 68.

<sup>233</sup> Сомов О. Указ. соч. — С. 219.

<sup>234</sup> Там же. — С. 220, 219–220.

коварный взор, коему живописец умел дать какую-то тень *величия*, нежное, эфирное тело — словом, это *истинный образец красоты*<sup>235</sup>.

В тексте обзора вообще много подтверждений осведомленности иностранного корреспондента «Сына отечества». Как следствие, его критика доказательна: Сомову, к примеру, известны подробности творческой истории картины «Амур и Психея», познакомившись с которыми он делает замечания о том, что «г. Пико писал сию картину в отечестве Рафаэлей и Тицианов: без сомнения, был он одушевляем превосходными образцами и пламенным небом Италии»<sup>236</sup>. И думается, не стоит искать противоречия в том, что русский критик-романтик отдаст предпочтение не Жерико, а ученику метров неоклассицизма, Пико, творчество которого отразит романтические настроения лишь десятилетия спустя.

Ведь обозрение Салона 1819 г. в первую очередь было адресовано просвещенным любителям художеств (не случайно оно публиковалось с подзаголовком «Письмо к А. Р. Шидловскому», знатоку и коллекционеру). Представители этой категории читателей «Сына отечества» понимали, что в России национальное изобразительное искусство к 1820-м гг. еще не достигло европейского уровня развития. Надо полагать, поэтому автора, обозначившего в подзаголовке читательский адрес публикации, борьба направлений и стилей в художественном процессе Франции занимает мало.

Отсутствие пристального интереса к ней объясняется тем именно, что в первой четверти XIX в. русская художественная школа окончательно не сложилась, и вопросы, связанные с ее становлением, представлялись деятелям искусства, критикам и просвещенной публике значительно более важными, чем борьба стилей. Указания на это можно найти в работах Верещагиной. Есть они в рассуждении исследователя о полемике Александра Бестужева с Николаем Гнедичем.

Верещагина приходит к выводу, что Гнедичу был «близок классицизм», а идейно-эстетическая позиция Бестужева «соотносится со становлением романтических тенденций в русской художественной критике»<sup>237</sup>. Однако, сделав такое заключение, историк искусства считает необходимым «во имя научной точности» подчеркнуть, что противопоставлять ориентации критиков на тот или иной стиль «можно лишь с очень большой осторожностью и оговорками»<sup>238</sup>.

<sup>235</sup> Сомов О. Указ. соч. — С. 220; курсив мой. — С. Б.

<sup>236</sup> Там же.

<sup>237</sup> Верещагина А. Г. Критики и искусство. — С. 347.

<sup>238</sup> Там же.

Столь же осторожно надо подходить и к определению того, какова ведущая тема обозрения Салона 1819 г., напечатанного в «Сыне отечества». Автора публикации, как становится понятно, в особенности интересуют не стили и индивидуальные манеры экспонентов выставки. Сомов задумывается о причинах расцвета французского искусства в целом, о том, как одной из ведущих художественных школ Европы оказывается поддержка со стороны общества. Обозревателя, например, восхищает, что периодическая печать делает имена художников известными «не только в целой Франции, но и во всей Европе»<sup>239</sup>.

Тем самым периодика, как показывает критик, содействует окончательному утверждению рыночных отношений в сфере искусства, в результате чего «французы и чужестранцы щедрою рукою платят дань свою славным художникам» и «обогащаются отличными произведениями»<sup>240</sup>. Выразителем общественной инициативы в деле поддержания славы французской художественной школы и совершенствования механизмов реализации ее произведений выступает, согласно наблюдениям Сомова, «заведение, которое и самых посредственных художников «поощряет к новым усилиям»<sup>241</sup>.

Критик имеет в виду парижское Общество любителей изящных искусств (Société des amis des Arts). Проводимые добровольным союзом друзей искусств мероприятия вызывают у Сомова живейший интерес: он ставит перед собой задачу «в коротких словах начертать <...> цель его и действия»<sup>242</sup> и начинает с того, что подчеркивает роль объединения как одного из активных игроков на художественном рынке: «Общество сие состоит из великого числа членов; каждый вносит ежегодно по сту франков <...> Из сумм, составляющихся от таких взносов, покупаются у художников картины, эстампы, статуи, гравированные доски, медали»<sup>243</sup>.

Потом покупатель становится продавцом, а вслед за тем и организатором лотерей. «В известное время, — читаем в «Сыне отечества», — Общество любителей изящных искусств открывает собственную экспозицию, состоящую из купленных им картин, статуй и т. п. <...> В сих экспозициях члены и посторонние могут покупать с согласия Общества, желаемые ими произведения искусств. Из остальных делается лотерея, в которой каждый член, вносящий 100 франков, имеет свою долю, ибо

<sup>239</sup> Сомов О. Указ. соч. — С. 225.

<sup>240</sup> Там же. — С. 226.

<sup>241</sup> Там же.

<sup>242</sup> Там же.

<sup>243</sup> Там же.

каждый билет есть выигрышный»<sup>244</sup>. Примеры деятельности французских друзей искусства, служащей «к ободрению и распространению художеств»<sup>245</sup>, вдохновляют критика.

В завершающей части обзора он строит смелые планы. «Как бы я радовался, — восклицает Сомов, — если бы подобное Общество составилось в нашем отечестве, а всего лучше в стенах Петербурга! Тогда и наши русские художники не опасались бы, что труды их останутся у них в рабочей (в мастерской. — С. Б.) <...> Тогда мы увидели бы картины исторические, представляющие нам великие события отечественной истории, коими она столь изобильна; увидели бы в пейзажах очаровательную природу»<sup>246</sup>. Заканчивается обзор словами: «И кто знает, может быть, через некоторое время российская школа не только бы сравнялась, но и превзошла многие из современных школ живописи?»<sup>247</sup>.

Нельзя не отметить того факта, что постановка критиком журнала «Сын отечества» Орестом Сомовым вопроса о необходимости общественной поддержки деятелей изобразительного искусства дала толчок созданию в Петербурге Общества поощрения художников. Оно было образовано в столице России в 1821 г. А в целом написанное Сомовым обозрение способствовало приданию публичного характера проблеме становления русской художественной школы.

<sup>244</sup> Сомов О. Указ. соч. — С. 227.

<sup>245</sup> Там же. — С. 228.

<sup>246</sup> Там же.

<sup>247</sup> Там же. — С. 229.

## Глава 4

### Полемиические диалоги о национальном искусстве в обозрениях академических выставок 1827 и 1830 гг.

#### 4.1. Под покровами иронии.

##### Булгарин — художественный критик

Известный историк русского искусства XIX в. А. В. Корнилова сочла, что *Фаддей Венедиктович Булгарин (1789–1859)* в обозрении «Петербургские записки. Посещение Императорской Академии художеств»<sup>248</sup> «не преминул упрекнуть отечественных живописцев, что они мало пишут исторических картин»<sup>249</sup>. А между тем это не совсем точно: Булгарин начинает напечатанный в 1827 г. в «Северной пчеле» обзор академической выставки такими словами: «В Риме, Париже и Лондоне богатство выставки произведений художеств измеряется числом исторических картин. У нас время от времени число исторических картин уменьшается на выставках, и на нынешней их гораздо менее, нежели было когда-либо. Из этого, однако ж, нельзя заключить, чтоб у нас, в России, было менее отличных и даже знаменитых художников, нежели во Франции и Англии. Кто виноват, что у нас не пишут исторических картин: художники или публика? Уж, конечно, не художники»<sup>250</sup>.

Аргументируя высказанную точку зрения, Булгарин сначала констатирует, что и «у нас <...> отличные художники не живут праздно». Однако жизнь, по мнению критика, заставляет их заниматься своим «делом по вкусу и по требованию публики, и если на нынешней выставке мы не находим исторических картин знаменитых наших художников <...> то не должно предполагать, что кисть их и палитра оставались без употребления. Многие из них трудились по заказу над украшением

<sup>248</sup> Z. [Булгарин Ф. В.] Петербургские записки. Посещение Императорской Академии художеств // Северная пчела. — 1827. — 8, 10, 13, 17, 20, 22, 27, 29 сент., 4, 6, 8 окт.

<sup>249</sup> Корнилова А. В. Жизненный путь А. Г. Венецианова в письмах, воспоминаниях, документах // Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике / сост., вступ. статья А. В. Корниловой. — Л.: Искусство, 1980. — С. 32.

<sup>250</sup> Z. [Булгарин Ф. В.] Посещение... 8 сент. — С. 2.

храмов Божиих<sup>251</sup> <...> другие занимались писанием портретов»<sup>252</sup>. Ведь там, «где стараются приобретать произведения художеств, там много для них трудятся и род в них избирается всегда по вкусу публики»<sup>253</sup>.

Декларация Булгарина — сторонника развития рынка произведений искусств, без сомнения, известна Корниловой. Дело в том, что с этим именно обвинением публики попытался выразить несогласие Алексей Венецианов в не публиковавшемся при жизни художника «Письме к Н. И.», которое обстоятельно анализируется в подготовленной Анной Корниловой книге «Жизненный путь А. Г. Венецианова в письмах, воспоминаниях, документах». Но историк искусства все-таки прочитывает в рассуждениях критика «Северной пчелы» упрек, брошенный художникам.

Здесь нет противоречия: исследователь просто не может не ощутить притворности заступничества Булгарина за деятелей академического изобразительного искусства и скрытой в словах критика насмешки. Вместе с тем разборы того смысла, какой дает иронии автор «Посещения Императорской Академии художеств», никогда не были в кругу задач искусствоведов, которые обращались к обозрению, являющемуся важным источником при изучении художественного процесса первой трети XIX в. В связи с этим возникает необходимость проанализировать природу и сформировать представление о значении булгаринской иронии.

Разъяснить смысл иронии в «Посещении императорской Академии художеств» помогает анализ приемов словесной работы Булгарина, отражающих своеобразие его языка, который А. Г. Алтунян характеризует как «сочный и образный»<sup>254</sup>.

При изучении состава и функций лексики в первой части обозрения, принадлежность которой перу Булгарина никогда не оспаривалась<sup>255</sup>,

<sup>251</sup> Имеются в виду, в частности, А. Е. Егоров и В. К. Шебуев.

<sup>252</sup> Z. [Булгарин Ф. В.] Посещение... 8 сент. — С. 3.

<sup>253</sup> Там же.

<sup>254</sup> Алтунян А. Г. «Политические мнения» Фаддея Булгарина (Идейно-стилистический анализ записок Ф. В. Булгарина к Николаю I). — М.: Изд-во УРАО, 1998. — С. 6.

<sup>255</sup> Историки искусства приписывали Фаддею Булгарину лишь первые части «Посещения Императорской Академии художеств» (опубликованные в № 108–110 «Северной пчелы» за 1827 г. [см.: Алексеева Т. В. Примеч. к «Письму к Н. И.» А. Г. Венецианова // Мастера искусства об искусстве / под ред. А. А. Губера и др.: в 7 т. — М.: Искусство, 1969. — Т. 6. — С. 198]), автор последующих не устанавливался. А между тем осведомленный современник редактора «Северной пчелы», А. Ф. Воейков, в своем обзоре академической выставки 1830 г., цитируя последующие части «Посещения...», называет автором публикации Ф. В. Булгарина [см.: Воейков А. О выставке в Императорской Академии художеств в 1830 году // Русский инвалид или Военные ведомости. — 1830. — 29 сент. — С. 987; 30 сент. — С. 990]. Обзор Воейкова вышел в свет после

обращает на себя внимание то, что распространенные в литературном языке первой половины XIX в. слова часто перемещаются автором из стилей поэзии в прозу. Причем фон не видоизменяет семантико-стилистического облика державшихся в поэтической речи славянизмов и других лексических средств с высокой и книжной окраской, когда критик пишет, например: «В Италии, Франции и Англии богатые люди украшают свои *чертоги* и загородные *домы* произведениями отечественных или лучших иностранных художников, отдавая всегда первенство своим»<sup>256</sup>. Что же касается экспрессии высказывания, то, как показывает пример, при таком выборе вариантов она повышается.

Характерна и нередко встречающаяся в произведениях Булгарина риторическая фигура — повтор, которым «с античных времен пользуются, с одной стороны, ораторы и политики, с другой — поэты»<sup>257</sup>, — так, приводимый ниже отрезок текста «Посещения Императорской Академии художеств» скрепляют сквозные повторы.

«Для нас все равно, — пишет Булгарин, — родился ли художник на берегах Миссисипи, Темзы или Волги; ибо все доброе, полезное, изящное, по нашему мнению, принадлежит сперва *человечеству*, а после уже отечеству. Мы думаем, что прежде надобно быть *человеком*, а после уже *русским*, французом или англичанином; прежде должно гордиться тем, что приносит честь роду *человеческому*, а после разбирать, кому принадлежит честь подвига, *русским* или французам. Мы душевно желаем, чтобы все, что только есть хорошего в мире, сделано было *русскими*; это, однако ж, не обязывает нас хвалить одно *русское* и хулить все, что *нерусское*. Мы радуемся и тому, что *русские* во всех добродетелях и во всех отраслях *человеческой* образованности имеют свои отечественные примеры и образцы, и беспрестанно стремятся

опубликования Цензурного устава 1828 г., защищавшего право на литературную собственность. Напечатанное в «Северной пчеле» под объединяющим текст псевдонимом «Z» «Посещение Императорской Академии художеств» представлялось в цензуру, а значит, ее органам могло быть известно имя автора, поэтому опытный журналист и издатель Воейков не стал бы при цитировании ссылаться на лицо, перу которого произведение не принадлежало. Да и Булгарин в 1830 г. продолжал оставаться активным участником литературно-общественного процесса и не преминул бы опровергнуть не соответствующие истине утверждения Воейкова об авторстве. Эти факты дают основание приписывать «Посещение Императорской Академии художеств» Ф. В. Булгарину, а «Z» считать еще одним его литературным псевдонимом, который не учтен в «Словаре псевдонимов» И. Ф. Масанова.

<sup>256</sup> Z. [Булгарин Ф. В.] Посещение... 8 сент. — С. 2.

<sup>257</sup> Москвин В. П. Стилистика русского языка. Теоретический курс. — 4-е изд., перераб. и доп. — Ростов н/Д, 2006. — С. 436.

выше. Повторяем, что мы не почитаем патриотизмом хулить все, что не наше»<sup>258</sup>.

Помимо пронизывающих речевую единицу сквозных повторов (*русским... русское; человечеству... человеческой*) в приведенном фрагменте представлены также: анафора (**Мы** думаем... **Мы** душевно желаем... **Мы** радуемся... **мы** не почитаем), эпимона — повтор словосочетаний и фраз с небольшими вариациями (*...все доброе, полезное, изящное, по нашему мнению, принадлежит сперва человечеству, а после уже отечеству. Мы думаем, что прежде надобно быть человеком, а после уже русским, французом или англичанином; прежде должно гордиться тем, что приносит честь роду человеческому, а после разбирать, кому принадлежит честь подвига, русским или французам*). Выразительную силу повторов увеличивают антитезы (*сперва... после; хвалить... хулить*) и противопоставления (*русское... нерусское; человечеству... отечеству*).

Характерно для стиля Булгарина и то, что текст «Посещения Императорской Академии художеств» проникнут вопросительными и восклицательными интонациями риторического характера (*Что же остается делать художникам в таких обстоятельствах? Трудиться для бессмертия, для потомства, не правда ли?* (З. [Булгарин Ф. В.]. Посещение... 8 сент. — С. 3.); *Кто виноват, что у нас не пишут исторических картин: художники или публика?* [Там же. — С. 2]; *кажется, видишь оживленный лик незабвенного монарха!* [Там же. — С. 4]). Приведенные примеры показывают, что Булгарин, нисколько не остерегаясь, создает многочисленные контексты, отмеченные экспрессией риторства.

Есть, однако, обстоятельства, которые не позволяют воспринимать это просто как черту, отличающую текст нейтральной модальности. Чтобы пояснить сказанное, приведем фрагмент обозрения, где описывается созданный Джорджем Доу (1790–1848) парадный портрет Александра I:

«В середине (конференц-зала Академии художеств. — С. Б.), под богатым балдахином находится колоссальный портрет блаженной памяти Императора Александра I, назначенный для Военной галереи в Эрмитаже. Сходство лица гораздо разительнее, нежели в других портретах сего же художника. Прекрасные черты незабвенного Монарха оживляет сладкая улыбка, и физиономия одушевлена той благостью, с которою Он приветствовал свои победоносные войска и своих верных подданных, Белая лошадь (та самая, на которой Миротворец

<sup>258</sup> З. [Булгарин Ф. В.] Посещение... 8 сент. — С. 3.

Европы въезжал в Париж) изображена в укороченном виде (*en raccourci*), и эта трудность в живописи и рисунке побеждена г. Довом с великим искусством. Гордая поступь лошади, ее пылающие взоры, кажется, говорят, что она чувствует свое предопределение. Положение всадника на коне отменно хорошо: видишь, что лошадь при всей своей пылкости повинуется искусной руке. Эффект удивительный: при входе в залу невольно останавливаешься; очарованное воображение обманывает чувство: кажется, видишь оживленный лик незабвенного Монарха! Возле триумфальных ворот, через которые въезжал Герой, лавр распространяет свои ветви: эмблема военного поприща, обильного победными венками. Сия картина есть достойный памятник художеств Великому Монарху: исполнение совершенно соответствует величию предмета»<sup>259</sup>.

В одном из микроконтекстов отрывка с использованием лексем и фразеологизмов, обычно употребляемых при описании человека, автор ведет речь о животном: *Гордая поступь лошади, ее пылающие взоры, кажется, говорят, что она чувствует свое предопределение*. Этим несоответствием создается комический эффект. И поскольку отрицание в смехе в данном случае явно преобладает над утверждением, ироническое отношение автора, несомненно, распространяется на изображение, которое он рассматривает.

Вводно-модальное слово '*кажется*' со значением неуверенности, проблематичной достоверности авторскую иронию не смягчает, а, наоборот, усиливает ироническую коннотацию. Так происходит, потому что вводно-модальное слово акцентирует субъективное употребление стилистически высокой лексики, неуместной в описании животных, для сферы которых «характерна наиболее нейтральная лексика»<sup>260</sup>. Ирония по отношению к объекту критического рассмотрения, нарочитый риторизм сочетаются с пародийностью.

Использование средств высокого стиля позволяет Булгарину имитировать патетичный и одновременно раболопный тон речи редактора журнала «Отечественные записки» Павла Петровича Свиньина (1787–1839). Представление об особенностях литературной манеры этого журналиста и критика дает выдержка из статьи 1820 г. «Открытие Академии художеств и чрезвычайное оной собрание». «Общее внимание, — пишет Павел Свиньин, — привлекли на себя портреты г. Дова, коим посвящена целая комната, как по отличному искусству художника, так и потому, что всякой из русских видел в нем того артиста, коему судьба предоставила

<sup>259</sup> З. [Булгарин Ф. В.] Посещение... 8 сент. — С. 3–4; разрядка Ф. В. Булгарина. — С. Б.

<sup>260</sup> Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — С. 334.

счастье передать потомству лики российских генералов, предводительствовавших воинствами, кои в 1812 году отразили несметные полчища Наполеона и входили два раза победителями в Париж, лики, кои время сделает еще священнее, особливо когда их найдут украшающими царские чертоги»<sup>261</sup>.

Историки искусства художественную критику Свинына анализировали. Правда, внимание в первую очередь уделялось оценке обстоятельств художественного процесса с социологической точки зрения: тому, что Свинын «высказывался враждебно по поводу передачи иностранцу работы над Галереей (имеется в виду Военная галерея Зимнего дворца. — С. Б.)»<sup>262</sup>, а также отмеченному редактором «Отечественных записок» факту: неблагоприятному техническому состоянию работ Доу, которые «темнели и трескались от излишка асфальты»<sup>263</sup>. Вопрос же о парадном портрете Александра I кисти Доу как смысловом центре полемики Булгарина и Свинына и его оценке этими критиками не рассматривался.

А между тем в обозрении «Выставка в Академии художеств»<sup>264</sup> редактор «Отечественных записок», объявив, что вступает в спор с Булгариным, сразу же знакомил читателя со своим видением причин возникновения полемического диалога. Они, по мнению Свинына, сводились к тому, что его оппонент, совершенно не зная эстетических теорий, руководствовался в критических оценках исключительно собственным вкусом.

Свинын назидательно замечал в преамбуле «Выставки в Академии художеств»: «Разница вкусов есть неоспоримо первое благодеяние к нам природы, а с тем вместе и семя несогласий, раздражающих род человеческий. Редко можно найти двух человек, которым бы один предмет нравился или не нравился в одинаковой степени, кои бы смотрели на оный с одинакой точки зрения, и только одно изящное, одно превосходное соединяет все вкусы, так сказать — оковывает пристрастие и равнодушие»<sup>265</sup>.

<sup>261</sup> Б. а. [Свинын П. П.] Открытие Академии художеств и чрезвычайное оной собрание // Отечественные записки. — 1820. — № 5 (Ч. 3). — С. 283; авторство опубликованной анонимно статьи устанавливается самим Свиныным в обозрении «Выставка в Академии художеств», подписанном псевдонимом Свинына «П. С.», см.: Отечественные записки. — 1827. — Ч. 32. — № 90. — С. 141.

<sup>262</sup> Макаров В. К. Джордж Доу в России // Труды Отдела западноевропейского искусства / Государственный Эрмитаж. — Л., 1940. — Т. 1. — С. 178.

<sup>263</sup> Глинка В. М. Пушкин и Военная галерея Зимнего дворца. — Л.: Лениздат, 1988. — С. 34.

<sup>264</sup> П. С. [Свинын П. П.] Выставка в Академии художеств // Отечественные записки. — 1827. — Ч. 32. — № 90. — С. 130–157; № 91. — С. 311–335.

<sup>265</sup> П. С. [Свинын П. П.] Выставка в Академии художеств... С. 130.

Далее следовало обоснование авторитетности мнений самого Павла Свинына, которого, по его собственному признанию, отличает от рассуждающего по-дилетантски «почтенного издателя “Северной пчелы”» профессионализм. Свинын пишет: «... в суждениях моих я старался сколь можно ближе держаться правил истины и беспристрастия. Но вместе с тем непростительны были бы мне, как члену Академии, те упущения, а еще более того неуместные похвалы, кои извинительны для всякого частного писателя, кои, всякой другой может расточать без малейшей ответственности, следуя единственно своему вкусу, может не только сравнивать, но даже величать любимого портретиста выше Рафаэля — по одному своему капризу!»<sup>266</sup>

В споре с оппонентом Свинын-полюемист пытался использовать потенциал классицистической эстетики. Критик «Отечественных записок» обращался мыслью и к проблеме идеала («изящное», «превосходное»), и к культуре Рафаэля. Но — об этом необходимо сказать особо — всегда с главной целью: отвести «неуместные похвалы», расточаемые Булгариным в «Посещении Императорской Академии художеств» в адрес Доу. Имея в виду такое намерение критика «Отечественных записок», можно понять, что он ощущал иронический характер восхвалений Булгарина. Что же касается непосредственно портрета Александра I, то Свинын высказался о нем следующим образом:

«К сожалению г. Дов не был столь счастлив в изображении Александра на коне, которое предназначено для Военной галереи. Тщетно будете искать в лице великодушного победителя той ангельской улыбки, которая обворожила парижан при первом появлении Его в пределах оногo; тщетно наблюдатель желал бы проникнуть, разгадать высокую мысль, занимавшую тогда душу нового Агамемнона: из сего мрачного взгляда, на сем равнодушном челе, он ничего не откроет, ничего не прочтет. О лошади не станем и говорить: не было зрителя, который бы не заметил ее важных недостатков и не пожелал, чтоб они были исправлены художником при отделке ее»<sup>267</sup>.

Булгарин откликнулся на выступление «Отечественных записок» статьей «Антикритика. Ответ П. П. Свиныну на замечания его о трудах г. академика Дова»<sup>268</sup>. Доводам оппонента «в расчете на неосведомленность» (приводимым в доказательство того, что «неуместные похвалы» «извинительны для частного писателя»), но не для профессионала,

<sup>266</sup> П. С. [Свинын П. П.] Выставка в Академии художеств... С. 130–131.

<sup>267</sup> Там же. — С. 141.

<sup>268</sup> Б. а. [Булгарин Ф. В.] Антикритика. Ответ П. П. Свиныну на замечания его о трудах г. академика Дова // Северная пчела. — 1827. — 13 дек. — С. 2–4.

каким отрекомендовался читателям Свиный) редактор «Северной пчелы» противопоставил ссылки на авторитет. В «Антикритике...» цитируется подписанное А. Рамирецом де Монтальво официальное письмо Флорентинской Академии художеств от 20 сентября 1827 г. о присуждении «знаменитому живописцу г. Дову» академического звания.

Дополнительным аргументом в споре со Свиным становится прибавление к цитации сообщения о том, «что г. Дов получил первые призы по исторической живописи в Королевской Лондонской Академии, которая приняла его в свои члены; что Императорская С. Петербургская Академия художеств приняла его с такою же почестью, как Канову, Веста и малое число великих художников, без программы; что Стокгольмская Академия также почтила его достоинства дипломом»<sup>269</sup>.

Отрицание Булгариным мнений Свинына окрашено едкой иронией. Ее направленность на доктринерство критика «Отечественных записок» становится очевидной, когда автор, подводя черту в перечислении успехов Доу, придает высказыванию нарочито мажорную тональность: «Вот сколько академических суждений представляю я, в подкрепление моего суждения о превосходном даровании г. Дова, вопреки одному академическому суждению П. П. Свинына»<sup>270</sup>.

Нельзя не сказать и о высказываниях художественного обозревателя «Северной пчелы» о проблеме сходства в искусстве портрета, ибо этот вопрос имеет принципиальное значение для Булгарина-эстетика. Он пишет в «Антикритике...»: «Все посетители академической выставки удивлялись необыкновенному сходству всех портретов работы г. Дова. П. П. Свиный сознается в этом, но чтобы ослабить сие достоинство, он говорит, что сходство сие в портретах, назначенных для военной галереи, *не необходимо* (!!!): “ибо лики героев (слова П. П. Свинына) должны перейти в потомство, которое мало будет заботиться о разительном сходстве такого-то генерала, а, смотря на изображение его, будет припоминать себе единственно его деяния”»<sup>271</sup>.

Характеристика, данная Булгариным взгляду редактора «Отечественных записок» на проблему портретного сходства, исполнена сарказма: «Читаю, перечитываю и не верю глазам своим! — Неужели это сказано П. П. Свиным, академиком? Сказано и написано, а что написано пером, того не вырубишь и топором. Итак, П. П. Свиный,

<sup>269</sup> Б. а. [Булгарин Ф. В.] Антикритика. Ответ П. П. Свиныну... С. 3; разрядка Ф. В. Булгарина. — С. Б.

<sup>270</sup> Там же. — С. 3; курсив Ф. В. Булгарина — С. Б.

<sup>271</sup> Там же. — С. 3–4; курсив Ф. В. Булгарина — С. Б.

смотря на портреты Петра Великого, Суворова, не всматривается в черты великих мужей, не заботится о том, сходны ли сии изображения, а только оценивает одну отделку! Зачем же бюсты и портреты? Не лучше ли выставить медную доску с начертанием подвигов великого человека или поставить на полке его жизнеописание?»<sup>272</sup>

В отличие от Павла Свинына, Булгарин полагает верными те пути исторической живописи, на которых образы человека теряют отвлеченно-символический характер и приобретают реальные, жизненные черты. Во главу угла ставится при этом критиком не «прекрасное», а «характерное», «индивидуальное». Отстаивая занятую позицию, Булгарин использует в полемике со Свиным выразительные возможности иронии, решительно отвергая точку зрения оппонента на искусство портрета.

При этом редактор «Северной пчелы» в «Антикритике...», полемизируя со Свиным, утверждает: портрет покойного русского самодержца, выполненный Доу — подлинный шедевр. Булгарин пишет: «Колоссальный портрет Императора Александра на лошади, составляющий славу г. Дова, привлекавший взоры и сердца всех людей образованных — также не нравится П. П. Свиныну. Он не находит на челе Благословенного Монарха той кротости, важности, той одушевленной улыбки, того привлекательного, светлого взора, которые изображены художником с необыкновенной точностью, и столь живо припоминают Незабвенного»<sup>273</sup>.

Модальность текста в данном случае может быть выявлена только при рассмотрении фрагмента в общем контексте полемики Булгарина с «Отечественными записками», т. е. при сравнении приведенного отрывка «Антикритики...» с цитированной выше характеристикой работы Доу в обзоре «Посещение Императорской Академии художеств». Там высказывания об изображении Александра I были окрашены иронией. И все же вопреки поверхностной логике извлечение из «Антикритики...», которое обнаруживает позитивную на первый взгляд оценку портрета императора, нельзя интерпретировать как свидетельство противоречивости позиции Булгарина-полемиста.

Начать с того, что главная цель автора «Антикритики...» видится в желании отвергнуть негативную оценку предназначенного для Военной галереи парадного портрета российского самодержца. Собственно, нападки критика «Северной пчелы» на Свинына, как показывают

<sup>272</sup> Б. а. [Булгарин Ф. В.] Антикритика. Ответ П. П. Свиныну... С. 4; разрядка Ф. В. Булгарина. — С. Б.

<sup>273</sup> Там же. — С. 4; разрядка Ф. В. Булгарина. — С. Б.

наблюдения над текстом, в основном и вызваны тем, что оппонент Булгарина говорит о неудаче, постигшей Джорджа Доу в работе над этим произведением. С большой долей уверенности можно утверждать, что неприятие Булгариным такого подхода к произведению английского живописца обусловило и отказ в публикации на страницах «Сына отечества» «Письма к Н. И.» Венецианова, который, аргументируя в своей статье отрицательное мнение о портрете Александра I, писал:

«Я художник, и завидую его (Джорджа Доу. — С.Б.) таланту, счастливым себя почитаю, знаю цену его достоинства, но между тем скажу, что он с перспективой, которая, по-моему, то же, что грамматика в литературе, ни мало не знаком или ею пренебрегает, что делали многие отличные художники и еще продолжают, в рисунке нерадивы, почему в колоссальном портрете государя Александра I, имеющего столько достоинств, лошадь хоть тенью и светом разительна, но не нарисована, ноги не соответствуют голове, голова груди и задней части, просто сказать, в картине нет горизонта, а горизонта нет оттого, что г-н Дов не знаком с перспективой или пренебрегает ею, а без правил линейной перспективы нельзя написать такой картины»<sup>274</sup>.

Воспрепятствование публикации статьи Венецианова, говорящее о желании Булгарина (в 1827 г. соредатора и соиздателя «Сына отечества») не допустить резкой критики произведения Доу, вызывает вопросы. Позиция автора текста, как, впрочем, и противопоставление Булгариным в полемике своего мнения взгляду Свиньина на художественные достоинства конного портрета Александра I, казалось бы, не согласуется с иронией по поводу создания Доу.

Перестать видеть здесь парадокс можно, отметив наличие у полемистов различных оценочных стереотипов. Нужно иметь в виду, что Свиньин и Венецианов оценивали созданное Доу изображение покойного императора, руководствуясь академической доктриной, в аспекте соответствия «правилам». Ироническое высказывание Булгарина в «Посещении Императорской Академии художеств» по поводу портрета Александра I относит оценку к иному концептуальному миру.

Для критика «Северной пчелы» признак (соответствия / несоответствия правилам) является возможным, но не обязательным основанием оценки. В работе Доу Булгарин фиксирует характерное для живописи романтизма намеренное искажение формы, анаморфозу, оценивая

<sup>274</sup> Венецианов А. Г. Письмо к Н. И. // Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике / сост. и вступ. статья А. В. Корниловой. — Л.: Искусство, 1980. — С. 48.

владение этим приемом формообразования позитивно: «Белая лошадь (та самая, на которой Миротворец въезжал в Париж) изображена в укороченном виде (en raccourci), и эта трудность в живописи и рисунке побеждена г. Довом с великим искусством»<sup>275</sup>.

Что же касается иронии, то она обращена не на изображение в плане его эстетического совершенства, а на созданный портретистом образ всадника, чьи черты «оживляет сладкая улыбка», чьей «искусной руке» повинуется изображенная «в укороченном виде (en raccourci)» и бросающая на зрителя «пылающие взоры» лошадь. Говорить подробнее и яснее, не прибегая к иронии, критик по вполне понятным причинам не мог. Вспомним: по цензурным причинам при жизни Пушкина не была напечатана датируемая 1828–1829 гг. эпиграмма «К бюсту завоевателя», в которой, как полагают исследователи, говорится о бюсте Александра I работы Бертеля Торвальдсена («Напрасно видишь тут ошибку: / Рука искусства навела / На мрамор этих уст улыбку, / А гнев на хладный лоск чела. / Недаром лик сей двуязычен. / Таков и был сей властелин: / К противочувствиям привычен, / В лице и в жизни арлекин»<sup>276</sup>).

Для нас важно, что суждение Булгарина, современника и критика Джорджа Доу, о гротесковости ныне утраченного произведения английского художника подтверждает важность результатов иконографического анализа, к которому в 1940 г. обратился С. П. Яремич. Обобщая сделанные на основе разысканий выводы, исследователь подчеркнул: «...недаром портрет Александра I, исполненный для Галереи, был забракован»<sup>277</sup>. Сохранившийся в очень точной репродукции этюд с натуры дает нам облик сухого, желчного и коварного тирана»<sup>278</sup>.

Соотнесение оценки Булгарина-критика с данными Яремича позволяет сделать некоторые выводы относительно замысла Джорджа Доу. Английский художник, работая над портретами для Военной галереи в Зимнем дворце, противопоставил гротескный образ непопулярного в Европе российского монарха исполненным обаяния и жизненной правды изображениям генералов победившей Наполеона армии. Устрем-

<sup>275</sup> Z. [Булгарин Ф. В.] Посещение... 8 сент. — С. 3.

<sup>276</sup> Пушкин А. С. К бюсту завоевателя // Полн. собр. соч. [1837–1937] / АН СССР; ред. ком.: М. Горький и др.: в 16 [1] т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. — Т. 3: в 2 полутоммах. — Полутом 1. — С. 206.

<sup>277</sup> В Военной галерее работу Джорджа Доу не поместили, там экспонируется портрет Александра I кисти немецкого живописца Франца Крюгера, выполненный по заказу Николая I. О местонахождении большого конного портрета Александра I кисти Доу сведений нет [см.: Макаров В. К. Джордж Доу в России. — С. 189].

<sup>278</sup> Яремич С. П. Джордж Доу // Труды Отдела западноевропейского искусства / Государственный Эрмитаж. Т. 1. — Л., 1940. — С. 173.

ление мастера ощутил его русский критик и сумел выразить свое понимание идеи произведения и эстетики Джорджа Доу.

Заслуга автора «Посещения Императорской Академии художеств» видится и в том, что, используя средства романтической иронии, он сумел отделить в творчестве Доу искусство от пропаганды. А полемика о творчестве блистательного английского живописца, в которой приняли участие Алексей Венецианов, Павел Свиньин и Фаддей Булгарин, имела для художественной критики России исключительно важное значение. Она продемонстрировала остроту и значимость проблемы основания национальной художественной школы, мастера которой смогли бы самостоятельно реализовать грандиозные проекты, подобные Военной галерее Зимнего дворца.

#### 4.2. Обзорение «О выставке в Императорской Академии художеств в 1830 году». Скрытая полемика Александра Воейкова с Фаддеем Булгариным

В ряду «авторитетных сотрудников» периодических изданий первой трети XIX в. историки журналистики называют писателя, члена Российской академии, участника Отечественной войны 1812 г. *Александра Федоровича Воейкова (1778/1779–1839)*<sup>279</sup>, который был «близок к Жуковскому, к Бестужеву и Рылееву, к Пушкину и его друзьям»<sup>280</sup>. Исследователи отмечают «популярность» Воейкова в 1820–1830-е гг.<sup>281</sup>

Редактора-издателя газеты «Русский инвалид или Военные ведомости» (1822–1838) и трех приложений к ней: «Новости литературы» (1822–1826), «Славянин» (1827–1830), «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”» (1831–1837), автора памфлетов и фельетонов, остроумного полемиста, Воейкова отличало тонкое понимание вопросов тактики газетных дискуссий. В то же время известный деятель периодической печати был и незаурядным стратегом: он, к примеру, отдавал себе ясный отчет в том, что подмена обсуждения острых вопросов малозначительными рассуждениями неблагоприятно отражается на распространении идей.

Наглядное тому подтверждение — обращенная к Воейкову как редактору «Литературных прибавлений к “Русскому инвалиду”» просьба

<sup>279</sup> *Есин Б. И.* История русской журналистики XIX в. — М.: Высш. шк., 1989. — С. 23.

<sup>280</sup> *Мордовченко Н. И.* Журналистика двадцатых—тридцатых годов // История русской литературы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом): в 10 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. — Т. 6. — С. 584.

<sup>281</sup> Там же.

Пушкина о Гоголе: «Ради бога, возьмите его сторону, если журналисты, по своему обыкновению, нападут на неприличие его выражений, на дурной тон и проч. Пора, пора нам осмелить les précieuses ridicules<sup>282</sup> нашей словесности, людей, толкующих вечно о прекрасных читательницах, которых у нас не бывало, о высшем обществе, куда их не просят...»<sup>283</sup>.

При всем том критико-публицистическое творчество Воейкова — тема мало изученная исследователями. Историками литературы она рассматривается, как правило, обзорно. Не анализируют подробно деятельность Воейкова — художественного критика и искусствоведа. Этот вопрос лишь затронут в фундаментальном труде Аллы Верещагиной<sup>284</sup>. Между тем опубликованное в 13 выпусках газеты «Русский инвалид» обзорение Воейкова «О выставке в Императорской Академии Художеств в 1830 году», приближающееся, подобно Салонам Дидро, по объему к небольшой книге, не может не вызывать специального интереса<sup>285</sup>.

Внимательному читателю обзора легко понять, что автор всячески подчеркивает неотрывность своей публикации от контекста художественно-общественного процесса. Воейков неоднократно приводит выдержки из критических работ Батюшкова, Гнедича, Булгарина. Самым тесным образом выставочное обзорение, напечатанное на страницах «Русского инвалида», связано с полемикой о предыдущей академической выставке, проходившей в 1827 г.

Знаки этой связи разнообразны. К примеру, в точности как один из главных участников дискуссии о выставке 1827 г. — автор «Посещения Императорской Академии художеств», Фаддей Булгарин, отрекомендовавшийся своему читателю «простым любителем»<sup>286</sup>, — Воейков замечает во вводной части: «Я не художник, я *простой любитель* изящного; не умею, а потому и не стану судить и пересушивать произведений живописи и ваения с дерзким самонадеянием»<sup>287</sup>.

При наблюдении над текстом обзора, опубликованного в «Русском инвалиде», можно заметить многочисленные отголоски мыслей,

<sup>282</sup> Жеманниц. — *Фр.*

<sup>283</sup> *Пушкин А. С.* Письмо к издателю «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду» // Полн. собр. соч. / АН СССР: в 16 [1] т. [1837–1937] — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. — Т. 11. — С. 216; курсив А. С. Пушкина. — С. Б.

<sup>284</sup> *Верещагина А. Г.* Критики и искусство. — С. 512–513.

<sup>285</sup> См.: *Воейков А.* О выставке в Императорской Академии Художеств в 1830 году // Русский инвалид или Военные ведомости. — 1830. — 28, 29, 30 сент., 1, 3, 4, 6, 7, 9, 11, 14, 23 окт., 3 нояб.

<sup>286</sup> *Z. [Булгарин Ф. В.]* Посещение... 8 сент. — С. 3.

<sup>287</sup> *Воейков А.* О выставке... в 1830 году... 28 сент. — С. 982; курсив мой. — С. Б.

высказанных редактором «Северной пчелы» в ходе обсуждения академической выставки. Вот, например, какой отзвук вызывает в обозрении Воейкова нередко привлекающее внимание историков русского искусства болгаринское «сожаление по поводу уменьшения числа исторических картин»<sup>288</sup>. Критик «Русского инвалида» пишет: «Нынешняя (выставка. — С. Б.) <...> несравненно превосходит прошедшую: качеством и количеством картин исторических»<sup>289</sup>.

Расценивая факт экспонирования многочисленных произведений исторической живописи в 1830 г. как достижение, свидетельство прогресса, Воейков в скрытой форме противопоставляет свою позицию мнениям и оценкам обозревателя «Северной пчелы». Ведь когда Булгарин констатировал, что «число исторических картин уменьшается на выставках»<sup>290</sup>, — он имел в виду, что «не все благополучно <...> с исторической живописью, “главным жанром” в академической системе художественных ценностей»<sup>291</sup>. И таким образом критик «Пчелы» выражал мысль о бессилии академизма, который к началу 1830-х гг. был уже не способен питать своими идеями русское изобразительное искусство.

Если обращать внимание на подобные моменты, становится понятно: заявления Воейкова о том, что он будет высказываться о произведениях экспонентов академической выставки 1830 г., «не пересуживая», т. е. не вступая в полемику, носят притворный характер. Чтобы яснее определить, в чем своеобразие позиции, занятой художественным критиком газеты «Русский инвалид», надо выяснить, почему им был избран лишенный простоты путь скрытой полемики. Вопрос этот возникает в связи с тем, что Воейков со страниц «Славянина», в печатавшейся там с 1828 г. «Хамелеонистике», постоянно провоцировал открытые столкновения с Булгариным.

В истории взаимоотношений — если не сказать вражды — двух литераторов есть даже обстоятельства, выходящие из ряда обычных. Н. И. Греч рассказывает в мемуарах, что у Воейкова «хранилась на всякий случай записка, полученная им в 1820 г. от Булгарина, проигравшего дело свое в Сенате: “Все пропало. Я погиб. Злодеи меня сгубили. Проклинаю день и час, когда я приехал в Россию. Не знаю, что делать и на что решиться, чтобы выпутаться из ужасного моего положения.

<sup>288</sup> Корнилова А. В. Указ. соч. — С. 32.

<sup>289</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 28 сент. — С. 983.

<sup>290</sup> З. [Булгарин Ф. В.] Посещение... 8 сент. — С. 2.

<sup>291</sup> Верецагина А. Г. Критики и искусство. — С. 489.

Ф. Булгарин”. Воейков прибавил к этому только число: “15-го декабря 1825 г.” — и представил в полицию»<sup>292</sup>.

Над Булгариным тогда нависла серьезная угроза, правда, «дело вскоре разъяснилось», и он «сумел доказать, что в заговоре (имеется в виду восстание декабристов 14 декабря 1825 г. — С. Б.) не принимал ни малейшего участия, но все же он был “оставлен в подозрении”»<sup>293</sup>. Эти обстоятельства вкратце обрисованы здесь с целью подчеркнуть, что лишенное открытой враждебности отношение автора обозрения «О выставке в Императорской Академии Художеств в 1830 году» к мнениям и оценкам Булгарина — факт изолированный, требующий объяснения.

В своем главном художественно-критическом произведении Воейков, интерпретируя суждения конкурента на рынке периодики, стремился стереть воспоминания читателя о болгаринской иронии, лишая одновременно и свою речь наступательного духа, придавая ей иногда почти эпическое спокойствие. Можно сказать, что и в целом тексте обзора Воейкова в «Русском инвалиде» свойственна лишенная резкости интонация. Так, например, Воейков с подчеркнутой осмотрительностью проводит сравнение живописи Кипренского с произведениями превозносимого Булгариным Джорджа Доу, вокруг портретов которого завязалась главная интрига дискуссии критиков 1827–1828 гг.

Обозреватель «Русского инвалида» пишет, что Кипренскому, пленившему «нас живостью красок, совершенством отделки, разнообразием положений и поэзией предметов <...> втайне сердца отдавали мы преимущество перед захваленным и перехваленным Довом»<sup>294</sup>. Здесь нельзя не увидеть сходства оценок искусства Кипренского, с которыми выступают в русской художественной критике Воейков и оппонент Булгарина в полемике об академической выставке 1827 г. Иван Сергеевич Мальцов (1807–1880). Последний в своем отзыве<sup>295</sup> ставил «Кипренского выше Доу»<sup>296</sup>, и Воейков вслед за Мальцовым поступает так же. Правда, разделяя мнение участника утихнувшей дискуссии, он пытается дать развитие высказанным предшественниками мыслям.

<sup>292</sup> Греч Н. И. А. Ф. Воейков // Записки о моей жизни / под ред. и с коммент. Иванова-Разумника, Д. М. Пинеса. — М.; Л.: Academia, 1930. — С. 659.

<sup>293</sup> Мецераков В. П. А. С. Грибоедов: литературное окружение и восприятие. — Л.: Наука, 1983. — С. 160.

<sup>294</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 28 сент. — С. 982–983.

<sup>295</sup> См.: И. М. [Мальцов И. С.] Письмо к редактору М. В. о выставке в Академии художеств // Московский вестник. — 1828. — Ч. 7. — С. 123–134.

<sup>296</sup> Кауфман Р. С. Очерки истории русской художественной критики: от... Батюшкова... — С. 39.

Обозреватель «Русского инвалида» называет Доу, который, выполняя императорский заказ, писал для Военной галереи Эрмитажа портреты генералов — героев войны 1812 г., «создателем особого рода живописи, столь удивительного в его произведениях и столь ничтожного у его подражателей»<sup>297</sup>. За такой постановкой вопроса просматривается желание Воейкова характеризовать жанровое своеобразие портретного искусства английского художника.

Мальцов только приближался к решению этой задачи, когда писал: «Одним словом, скажу, что г. Дов эффектный живописец и отличный декоратор»<sup>298</sup>. Надо заметить, в «декоративности» портретов Доу автор отзыва, опубликованного в «Московском вестнике», видел особенность индивидуальной манеры мастера, а не отличительный признак явления более общего характера. В целом в своем рассуждении Мальцов приходил к выводу, что произведения англичанина «несколько поверхностны, неглубоки»<sup>299</sup>. Что же касается Воейкова, то, говоря об «особом роде» живописи, он скорее проводит мысль о некорректности противопоставления в данном случае психологической глубины и декоративности.

По существу, на пути к точной и историчной характеристике жанрового своеобразия произведений Доу нужно было сделать последний шаг. Оставалось назвать декоративную репрезентативность портретной живописи англичанина (изначально предназначенной для украшения стен Зимнего дворца) жанрообразующим признаком, особенностью формы парадного портрета, определявшейся в творчестве таких европейских мастеров, как Антонис Ван Дейк, Никола Ларжильер, Джузеппе Гисланди и др. Отдадим тут справедливость Воейкову: его попытка вести речь о жанровых разновидностях портрета — показатель достаточно высокого теоретического уровня русской художественной критики первой трети XIX в.

Оценивая экспозицию академической выставки 1830 г. в общем, Воейков обращает внимание на то, что в ее составе больше, чем прежде, «видов морских и сельских»<sup>300</sup>. Мнение о представленных на выставке пейзажах обозреватель газеты «Русский инвалид» опять формулирует в развитие высказанных критиками ранее суждений. При этом мы вновь сталкиваемся с нетипичным для Воейкова отношением к Булгарину.

В 1827 г. автор «Посещения Императорской Академии художеств» разбирал произведения М. Н. Воробьева. «Г. Воробьев, — писал Булга-

<sup>297</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 28 сент. — С. 982.

<sup>298</sup> См.: И. М. [Мальцов И. С.] Указ. соч. — С. 125.

<sup>299</sup> Верещагина А. Г. Критики и искусство. — С. 487.

<sup>300</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 28 сент. — С. 983.

рин, — совокупил в себе все совершенства живописца перспективного и пейзажиста. Войдя в тот зал Академии, где находятся картины сего отличного художника, останавливаясь в радостном удивлении и с народною гордостью говоришь себе: это писал русский! И чем более всматриваешься в сии картины, тем более убеждаешься в их совершенстве, тем полнее чувствуешь это самодовольствие. Смотри на «Петербургское утро, или Восхождение солнца над Невою»<sup>301</sup>, невольно забываешься. Кажется, это не картина: это точно Горный кадетский корпус с обоими берегами Невы, теряющимися постепенно в длинной живой перспективе»<sup>302</sup>.

Использование автором в рассказе о восприятии произведения (картины «Вид Невы при восходе солнца от Горного института». — С. Б.) оценочного слова «самодовольствие» придает речи ироническую окраску, после чего и модальность текста в целом уже осознается как ироническая. Интерпретация передаваемых при этом критиком оттенков мысли дает возможность углубить понимание булгаринской оценки пейзажа Воробьева.

Так, в приведенном отрывке тень иронии брошена на две фразы: «Смотри на *“Петербургское утро, или Восхождение солнца над Невою”*, невольно забываешься. Кажется, это не картина: это точно Горный кадетский корпус с обоими берегами Невы». Авторская оценочная точка зрения здесь выражена не прямо; мы сталкиваемся со сложно закодированным «вторичным смыслом». В качестве преувеличенной воспринимается похвала критика. И это невольно вызывает воспоминание о «винограде Зевксиса», который «склеивали» птицы. Обогащенное таким образом дополнительными оттенками смысла критическое суждение не признает художественной правды в стремлении пейзажиста к иллюзорности.

В 1830 г. в Академии художеств тоже экспонировались работы Максима Воробьева — полотна, созданные на материале этюдов и зарисовок, выполненных в 1828–1829 гг. на Балканах, где прикомандированный к свите императора художник находился во время русско-турецкой войны. Воейков отнесся к произведениям заинтересованно. Об этом упоминает в своем исследовании Верещагина, не останавливаясь, однако, на причинах того, почему автору обозрения «О выставке в Императорской Академии Художеств в 1830 году» «нравятся» «морские баталии М. Н. Воробьева»<sup>303</sup>.

<sup>301</sup> Имеется в виду пейзаж М. Н. Воробьева «Вид Невы при восходе солнца от Горного института». [Первая половина 1820-х гг. Местонахождение не известно]. — С. Б.

<sup>302</sup> З. [Булгарин Ф. В.] Посещение... 17 сент. — С. 3–4.

<sup>303</sup> Верещагина А. Г. Критики и искусство. — С. 513.

А между тем отзывы о полотнах этого мастера наряду с разборами произведений Венецианова и Федора Толстого занимают очень важное место в обозрении Воейкова. Целенаправленная сосредоточенность критика понятна, поскольку картины Воробьева стали одним из главных событий академической выставки и ввиду того, что в конце 1820-х гг. художник вошел в пору расцвета творчества, и отчасти потому, что в экспозиции 1830 г. не были представлены работы Сильвестра Щедрина, Василия Тропинина и Ореста Кипренского.

Раскрывая достоинства включенных в экспозицию 1830 г. картин Воробьева, Воейков как бы продолжает мысль Булгарина, говорившего о «длинной живой перспективе» в ландшафтах художника. Любопытно «прочтение» выполненной по заказу А. Х. Бенкендорфа работы «Вид военного телеграфа под Варною» [1829. ГРМ. Санкт-Петербург]. Рассматривать произведение обозреватель начинает «из глубины», его взгляд перемещается от дальних пространственных планов в направлении картинной плоскости.

Воейков пишет: «Вот Варна, с двух сторон окруженная водою, на крайней оконечности мыса, как будто бы из моря вышедшая, обставленная нашими войсками, громимая нашею артиллериею; вот проворные матросы ставят морской телеграф для сигналов. Вот окрестности Варны! станьте немного подалее; всмотритесь в эту бесконечную перспективу; предметы, так сказать, встают одни из-за других, яснее, растут, отделяются в этом тонком, прозрачном воздухе, на берегу этого, зеленью отливающегося, дышащего прохладой моря. Вы удивляетесь их согласию в разнообразии, их соразмерности, несмотря на разность расстояний, их слиянию без запутанности, их движению без столкновения; удивляетесь, что каждый предмет, каждая вещь дышит, действует, не мешая другим жить и в ее кругу действовать. Душа утопает в наслаждениях. Но где же искать источник сего чистого наслаждения? В верности, с какою снята сия картина с природы благоговейным ее поклонником, глубоким знатоком перспективы и строгим ее блюстителем»<sup>304</sup>.

Критик, в общем, не расходится с Булгариным во мнении о перспективной живописи Воробьева, но углубляет понимание искусства мастера, подчеркнув, как в картине, основанной на наблюдении природы («снята сия картина с природы благоговейным ее поклонником»), отразилась острота и эмоциональность восприятия природы, слитности пространства, его воздушности. Вместе с тем Воейков видит в картинах,

<sup>304</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 28 сент. — С. 983.

написанных на основе военных впечатлений, отображение искусством жизни нации.

Подходы Воейкова и редактора «Северной пчелы» к этой проблеме трудно назвать близкими. В цитированном коротком вступлении к отзыву Булгарина о пейзажах Воробьева («Войдя в тот зал Академии, где находятся картины сего отличного художника, оставаешься в радостном удивлении, и с народною гордостью говоришь себе: это писал русский! И чем более всматриваешься в сии картины, тем более убеждаешься в их совершенстве, тем полнее чувствуешь это самодовольствие») оценочное слово «самодовольствие», как уже отмечалось, организует ироническую модальность текста. Следует добавить, что такое использование выразительных возможностей данной единицы речи конкретизирует и направленность оценки на ее субъект. В результате хорошо заметная самоирония автора текста дает Булгарину-критику возможность выразить скептическое отношение к «народной гордости», рождаемой ощущением того, что картину «писал русский».

Подтверждение такому объяснению интенции критика «Северной пчелы» есть в тексте «Посещения Императорской Академии художеств»: в первой части обозрения автор со всей определенностью высказывался по проблеме национального и общечеловеческого в понимании искусства. Критик, напомним, замечал, что ему «все равно, родился ли художник на берегах Миссисипи, Темзы или Волги; ибо все доброе, полезное, изящное <...> принадлежит сперва человечеству, а после уже отечеству», добавляя, что «прежде должно гордиться тем, что приносит честь роду человеческому, а после разбирать, кому принадлежит честь подвига, русским или французам»<sup>305</sup>.

Выражения Булгарина в «Посещении Императорской Академии художеств», заключавшие в себе такие скрытые оттенки смысла, вызывают у Воейкова желание показать, что эти заметные лишь немногим экспрессивно-эмоционально-оценочные обертоны неуместны. Обращаясь к публике, критик, с точки зрения обозревателя газеты «Русский инвалид», должен, наоборот, всемерно прояснять ситуацию. В связи с этим Воейков — в отличие от Булгарина — ощущает, что использование силы иронии в обсуждении общезначимых вопросов, касающихся, в частности, связи школы изобразительного искусства с жизнью нации, существенным образом ограничено.

Характерно, что такую позицию занимает литератор, владевший словом никак не хуже Булгарина. Известно, скажем, что делать заклю-

<sup>305</sup> Z. [Булгарин Ф. В.] Посещение... 8 сент. — С. 3.

чения относительно печатной похвалы Воейкова следует с величайшей осторожностью: писатель иронизирует, по меньшей мере, столь же изощренно, как и Булгарин. Батюшков вообще считал: «Гибель тому, кого он (Воейков. — С. Б.) хвалит. У него в одной руке кадило с фимиамом, в другой бич сатиры»<sup>306</sup>. Эту особенность стиля критико-публицистической прозы Воейкова отмечали и другие его современники. По словам И. И. Панаева, «преувеличенная похвала» у Воейкова «более походила на иронию»<sup>307</sup>.

Вполне понятно, что разбор тематики выбранных Воейковым в качестве показательного объекта работ Воробьева, экспонировавшихся на академической выставке 1830 г., не предполагал такого рода приемов и восприятий, потому что сюжеты включенных в экспозицию картин этого мастера были, как уже говорилось, построены на основе эпизодов русско-турецкой войны. Если бы их интерпретатор был ироничен, окраска, придаваемая тексту, к примеру, через гиперболизацию позитивной оценки на фоне использования средств высокого стиля, могла обусловить негативное отношение к патриотической теме.

Этого обозреватель «Русского инвалида», газеты, обсуждавшей военную тематику с патриотических позиций, конечно, никак не желал. Но критик полотен Воробьева, в которых отображались боевые столкновения на Черном море, должен был выполнить и главное условие: дать верную оценку художественности, увидеть творчески изобретательный характер создания мастером своих произведений.

Судить, насколько это удалось Воейкову, можно, ознакомившись с отзывом о «Взрыве Варны» Воробьева [1829. Тюменский художественный музей. Тюмень]. Критик пишет: «Вид взрыва укреплений оной (Варны. — С. Б.) — большая картина, на которой довольно было места для чудотворной кисти нашего артиста, умевшей живо изобразить ярость кипящей пучины и палящий зной песчаных пустынь. Как сквозит это кристально-голубое небо, как ярко оно сияет! Как жидко это бирюзовое море! Как подобраны, как наложены краски и как слит голубоватый эфир с бирюзовою полосой воды, переходящею в голубоватость»<sup>308</sup>.

Обозреватель газеты «Русский инвалид», как видим, высоко оценивает батальную картину Воробьева: колористическое решение, кладку красок («как подобраны, как наложены краски»), характерное

<sup>306</sup> Батюшков К. Н. Письмо к П. А. Вяземскому. 10 янв. [1815] // Нечто о поэте и поэзии / сост., вступ. статья и коммент. В. А. Кошелева. — М.: Современник, 1985. — С. 285.

<sup>307</sup> Панаев И. И. Литературные воспоминания / редакция текста, вступ. статья и примеч. И. Г. Ямпольского. — ГИХЛ, 1950. — С. 37.

<sup>308</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 28 сент. — С. 983–984.

воробьевское сфумато, «смягчение контуров» («как слит голубоватый эфир с бирюзовою полосой воды, переходящей в голубоватость»)<sup>309</sup>. При выражении мнения о картине обозревателем широко используются средства высокого стиля: грецизмы (*эфир*), славянизмы (*пучина*), причастия и прилагательные, образованные от старославянских глаголов (*кипящей, палящий, чудотворный*). Надо заметить, такого рода средства языка, использованные Воейковым, выглядят уместными в критической интерпретации героического сюжета «Взрыва Варны».

О сюжете картины у Воейкова говорится как о последовательности эпизодов и, кроме того, как о субъективном переживании течения времени. Его дыхание, становление образа во временном потоке, по мнению критика, воплощены Воробьевым в противопоставлении, с одной стороны, спокойствия, тихой красоты причерноморского ландшафта, а с другой — вида мощного взрыва. Разительность контраста обеспечивает создателю батальной картины возможность передать не только остроту момента, когда происходит главное событие, но и атмосферу предшествующего ему напряженного ожидания, в котором концентрируется драматическое действие, вызывающее сложную гамму чувств. Критик обнаруживает тонкое понимание замысла живописца, когда пишет: «Знойный полдень... перуны молчат и в русском осадном корпусе, и на флоте, и в крепости... глубокая тишина, ожидание чего-то необыкновенного, ужасного...»<sup>310</sup>

Важную роль играют и поясняющие замечания, которыми Воейков снабжает свой текст. Ими обозначена реальная основа картины Воробьева и определено направление восприятия ее образов. В первом подстрочном примечании намечается хронологическая канва имевших место при штурме Варны действительных событий: «Для любопытствующих узнать, когда и какое именно событие из истории осады Варны представляет сия картина г. Воробьева, выписываем из Р<усского> И<нвалида> 1928 года, напечатанное в № 247 известие: “Другой подкоп заложен был на правом фесе второго северного бастиона. Рукав его был открыт и заряжен полковником Шильдером, с отменно неустрашимостью под самыми выстрелами неприятеля, который, узнав о производимых работах, четыре раза напал на оные ночью; но всегда был отбит с уроном. Взрыв последовал около 3 часов после обеда, и успех

<sup>309</sup> Об отмеченной Воейковым черте творческой манеры М. Н. Воробьева см.: Федоров-Давыдов А. А. Молодой Максим Воробьев // Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII — начала XX века. — М.: Советский художник, 1986. — С. 126.

<sup>310</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 28 сент. — С. 984.

совершенно удовлетворил нашим ожиданиям. Таким образом, в укреплениях Варны сделаны два пролома, в двух бастионах»<sup>311</sup>.

Назначение другого примечания к тексту — подчеркнуть исключительную важность одного из изображенных на картине объектов (корабля русского флота «Париж»), на что критик указывает не непосредственно, а проявляя вызывающую интерес щепетильность в отношении деталей. Воейков пишет: «Моряки заметили, что корма корабля “Париж” нарисована с старинной Гишпанской, и что завязка парусов на нем неверна. Жаль этого!»<sup>312</sup>

Лишь после того, как введением фактологического комментария ограничена допустимость произвольных объяснений сюжетной ситуации, внимание направляется обозревателем на главное событие — взрыв бастиона турецкой крепости. При его описании Воейков дает трактовку символики изображения того, чему живописец, используя пластический язык, находит условное обозначение. «И вот, — пишет критик, — с корабля “Париж”, на котором имеет пребывание Громовержец, Душа воинства, дан знак — подкоп взорван: земля потряслась, море заколебалось — и Северный бастион рухнул к победоносным стопам Императора Николая»<sup>313</sup>.

За намерением сузить круг толкований содержания «Взрыва Варны» хорошо просматривается анализирующая мысль художественного обозревателя газеты «Русский инвалид». Критик увидел в картине Воробьева отображение воинской силы нации, направляемой, как подчеркнуто, волей вождя. Образ незримо присутствующего в художественном пространстве картины императора воспринимается Воейковым как символ национальной славы.

В ходе скрытой полемики с Булгариным Воейков представляет русского самодержца «Душой воинства», а не «коварным тираном», каким, по мнению исследователя, хвалимый обозревателем «Северной пчелы» Джордж Доу изобразил старшего брата Николая I на предназначенном для Военной галереи портрете<sup>314</sup>. Неверно было бы видеть в подходе Воейкова сервиллизм, заурядную рептильность. Напротив, в незримости возникающего в сознании критика образа-символа ощущается даже своеобразная антитеза идеализации, которая была столь характерна для академизма и сочеталась часто с «оттенком раболепия, столь свойственного портретистам его времени»<sup>315</sup>.

<sup>311</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 28 сент. — С. 984.

<sup>312</sup> Там же.

<sup>313</sup> Там же.

<sup>314</sup> См.: Яремич С. П. Указ. соч. — С. 173.

<sup>315</sup> Там же. — С. 172.

Воейков-критик подходит к художественному анализу научно, в его действиях видится строгая логика: сначала раскрыт характер образности создания Воробьева, потом рассмотрена «ее порождающая модель» — символ, иначе сказать, исходный материал при ее (модели) конструировании<sup>316</sup>. Далее Воейков показывает читателю, как значение символа «просвечивает», проглядывает в сюжетной ситуации, апофеозный момент которой изображен в заключительной части эфрасиса.

В ней концентрируется и оценка выбранного живописцем момента действия. «Какой смертный, — пишет обозреватель выставки, — осмелиться изобразить сей миг? Воробьев осмелился — и увенчался совершенным успехом. Смотрите: огненный столп встал от земли до неба, огромные камни и тяжкие земляные глыбы разбросаны на дальнейшее расстояние, сизый дым сокрыл все окружные предметы; кажется, слышны стоны умирающих, вопли изувеченных... бросаю перо и предоставляю другим красноречивейшим писателям довершить то, что мною только слегка очерчено»<sup>317</sup>.

В критическом анализе «Взрыва Варны» Воейков выявляет и экспрессивность сюжета (в частности, выражение «напряженного ожидания»), а также занимающие в романтической поэтике важное место символы «неопределенного, невыразимого»<sup>318</sup>. В то же самое время линии взаимодействий, связывающие живопись Воробьева с романтической традицией, представлены критиком в достаточной степени условными. Нет следов характерного для романтического направления разрыва мечты и действительности. События в художественном мире развиваются не под воздействием стихийных сил — источника жизненного движения, какой обычно виделся мастеру эпохи романтизма.

«Огненный столп от земли до неба», которым размётаны «на дальнейшее расстояние» «огромные камни и тяжкие земляные глыбы», — это сила русского оружия, и не бездушная и стихийная, а направляемая волей Громовержца. Рисуя вслед за живописцем образы войны, критик доказывает, что романтический сюжет у Воробьева не безразличен к тематическому материалу и перерабатывается, по сути дела, на реалистической основе.

Можно заключить, что Воейков в обозрении академической выставки 1830 г. привлекал внимание публики к важным событиям художественной жизни, используя выразительные возможности рекурсив-

<sup>316</sup> Об эмпирическом исследовании символа см.: Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: Искусство, 1976. — С. 144.

<sup>317</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 28 сент. — С. 984.

<sup>318</sup> Турчин В. С. Теодор Жерико. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — С. 135.

ности критического текста. Автор обзора продолжал и развивал мысли, высказанные в ходе дискуссии художественных критиков 1827–1828 гг. Эта задача решалась как позитивно, так и в полемике. Отвергая романтические концепции искусства, Воейков в неявной форме полемизировал с Булгариным. Virtuозно владея приемами спора, редактор «Русского инвалида» избегал резкости выражений. Он нивелировал провоцирующую, а порой имевшую скандальный характер болгаринскую иронию, полагая, что она неуместна при обсуждении общезначимых вопросов развития национальной художественной школы.

#### 4.3. Александр Воейков о становлении русской школы в творчестве мастеров 1820–1830-х гг.

В картинах, представленных в экспозиции академической выставки 1830 г. Воейков настойчиво искал одушевленности, человеческого измерения. Это видно, например, из отзыва о пейзаже Михайлова<sup>319</sup> «Вид Парголово» [До сентября 1830. Местонахождение не известно]. Критик пишет о нем так: «... часто и уже несколько лет сряду посещая летом сие картинное место, я не помню такой точки, с которой бы открывались вдруг все предметы, на сей картине изображенные <...> перспектива, может быть, и правильна, но бездушна»<sup>320</sup>.

Показательно, что «бездушие» перспективы объясняется отчужденностью художника, который, отходя от правды жизни, «корректирует» естественные красоты (*я не помню такой точки, с которой бы открывались вдруг все предметы, на сей картине изображенные*). Нарушение связей создателя «идеального пейзажа» с действительностью, с природой отмечено критиком и в другом ландшафте Михайлова. «Вид Елагинского дворца, — читаем в обозрении Воейкова, — на картине угрюм, — а в натуре весел; он сходен с подлинником, как холодный архитектурный чертеж, так же высок, такое же имеет число окон; но сух и не миловиден, а в Елагинском дворце не огромном, не великолепном — всего более прелести»<sup>321</sup>.

Критик высказывается здесь в том смысле, что «миловидность», «прелесть» картины, т. е. наличие у произведения потенциала воздействия на чувства зрителя, не обуславливается только лишь сходством с натурой. Чтобы придать рельефность этой мысли, Воейков противопо-

ставляет свою точку зрения на актуальные вопросы практики пластических искусств мнению, которое в 1827 г. высказывал Булгарин.

Воейков пишет: «Мазон<sup>322</sup>, художник; его — две лошади (в экспозиции выставки 1830 г. — С. Б.)<sup>323</sup> <...> Не видав в натуре сих лошадей, я не могу судить об их сходстве; работа весьма хорошая и тщательная»<sup>324</sup>. Здесь налицо отсылка к тексту обзора академической выставки 1827 г., к тем фрагментам, где Булгарин комиковал, используя в описании лошади Александра I слова и фразеологизмы, допустимые лишь в характеристике мира человека<sup>325</sup> (у Булгарина: *лошадь — пылающие взоры* / у Воейкова: *лошадь — портретное сходство*).

В сарказмах Булгарина Воейков распознает узкое формалистическое отношение к фундаментальной проблеме сходства изображения и его предмета. Можно понять, что обозреватель газеты «Русский инвалид» не считает необходимыми и достаточными выводы Булгарина-изобличителя Свинына (последний допускал, что на парадном портрете исторический деятель может быть не похож на себя<sup>326</sup>). Воейков показывает, что взгляд на проблему сходства должен быть более широким.

Так, например, вне зависимости от наличия или отсутствия сходства он оценивает работу Мазона как «весьма хорошую и тщательную». Предполагается, что в изображении скаковой лошади для художника важнее передать характеристические черты животного, а не индивидуальное сходство. Следующий шаг в рассуждении критик делает, отзываясь о пейзаже кисти Мазона: «Вид Охты<sup>327</sup> снят с большою точностью: это живой портрет и охтенской природы, и самого этого красивого, на манер русских богатых сел, выстроенного селения»<sup>328</sup>.

Критик делает акцент на «живости», жизненности архитектурного пейзажа, в котором выявлены типические черты (*на манер русских богатых сел, выстроенного селения*). Что касается особенностей портрета, то Воейков, продолжая рассуждать о волновавшей его проблеме

<sup>322</sup> Имеется в виду В. Мазон (1784–1832).

<sup>323</sup> Речь идет о двух экспонированных на выставке 1830 г. работах Мазона, изобразившего лошадей английской породы: по кличке Крамор, принадлежавшей кн. Долгорукому, и по кличке Элтерор, принадлежавшей Мельгунову [Обе — до сентября 1830. Местонахождение не известно] (см.: *Собко Н. П.* Материалы для истории живописи в России. Мазон. — ОР РНБ. — Ф. 708. — № 465. — [Б. м.]: 1867–1892. — Л. 2).

<sup>324</sup> *Воейков А.* О выставке... в 1830 году... 9 окт. — С. 1031.

<sup>325</sup> См.: *Z. [Булгарин Ф. В.]* Посещение... 8 сент. — С. 3.

<sup>326</sup> См.: *Б. а. [Булгарин Ф. В.]* Антикритика. Ответ П. П. Свиныну... С. 3–4.

<sup>327</sup> Местонахождение пейзажа «Вид Охты» кисти В. Мазона не известно.

<sup>328</sup> *Воейков А.* О выставке... в 1830 году... 9 окт. — С. 1031; курсив мой. — С. Б.; в отзыве о картине Мазона ошутимо влияние К. Н. Батюшкова, ср.: «Пейзаж должен быть портрет», см.: *Иван Фалотов [Батюшков К. Н.]* Прогулка... № 49. — С. 128.

<sup>319</sup> По всей видимости, имеется в виду Александр Степанович Михайлов (?–1860).

<sup>320</sup> *Воейков А.* О выставке... в 1830 году... 6 окт. — С. 1019.

<sup>321</sup> Там же. — С. 1019–1020.

сходства, замечает, что, даже когда традиционно понимаемое портретное изображение человека ближайшим образом соотносено с оригиналом, бесспорное, казалось бы, подобие порой не способствует разрушению стены зрительской безучастности.

Воейков пишет: «Максимов<sup>329</sup> снял портрет с госпожи Ланской [До сентября 1830. Местонахождение не известно]. Может быть, он и похож и, следственно, для родственников, друзей и знакомых сей госпожи имеет великое достоинство; но для посторонних, кои судят о портрете как о произведении искусства, он невысокой цены и между любителями живописи не найдется у него ни родственников, ни друзей, ни знакомых. Будь же списан портрет с госпожи Ланской, или с какой другой особы Кипренским, Довом, Яненкой<sup>330</sup>, он никогда не осиротеет и через двести лет найдет почитателей, которые, не заботясь о сходстве его с подлинником, отведут ему почетное местечко в своей картинной галерее и будут его лелеять с таким усердием, как будто бы он был снят с родной их матери»<sup>331</sup>.

Нельзя сказать, что критик присоединяется тут к точке зрения оппонента Булгарина, последовательного сторонника академизма Павла Свинына, писавшего в ходе полемики с «Северной пчелой», что «пожертвование главнейшими правилами и приятностями живописи одному сходству нисколько <...> не необходимо»<sup>332</sup>. Постулат о том, что изображение должно быть сходно с его предметом, Воейков принимает в рассуждение без доказательства, но в то же время оценку критика всегда определяет живая связь изображаемого с чувством художника, находящим свое продолжение в создании творца («как будто бы он /портрет Ланской. — С. Б./ был снят с родной их матери»).

Воплощенность в произведении артистической эмоции Воейков исследует на примере работы Ф. П. Толстого «Семейный портрет» [1830. ГРМ. Санкт-Петербург]. Это, как пишет обозреватель выставки, «небольшая, но богатая красотою всякого рода, картина», которую «рисовало сердце, ум только помогал ему», привлекает «и знатоков и незнатоков верным рисунком, верною перспективою, верным освещением — истинною»<sup>333</sup>.

Эмфатическое повторение эпитета *верный* обогащает фразу критика сопутствующим, но существенно важным семантическим оттенком.

<sup>329</sup> Речь идет об Алексее Максимовиче Максимове (1810–1865).

<sup>330</sup> Имеется в виду Яков Феодосиевич Яненко (1800–1852).

<sup>331</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 9 окт. — С. 1031.

<sup>332</sup> П. С. [Свинын П. П.] Выставка в Академии художеств... С. 138.

<sup>333</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 3 окт. — С. 1003; курсив А. Ф. Воейкова. — С. Б.

Ведь повтор акцентирует, усиливает конкретное лексическое значение — ‘соответствующий истине’. Напомним, обсуждая перспективу в пейзаже Михайлова «Вид Парголово», Воейков использовал другой эпитет — *правильный* («перспектива, может быть, и правильна, но бездушна»), в значении ‘соответствующий правилу, норме’. У Толстого же перспективу нельзя назвать правильной.

Художник в «Семейном портрете» совмещает разные точки зрения: горизонт при развертывании пространства вглубь, к дальним планам, повышается. Воейков, однако, видит в таком подходе к изображению пространства искание *художественной истины*, которая порой не укладывается в прокрустово ложе норм академизма. На это указывает использованная автором текста стилистическая фигура, повтор. Лейтмотивом же критического исследования становится соображение относительно того, что перспектива в картине Толстого *не бездушна* и ведет в мир людей. Поэтому обозреватель не смотрит на персонажи, среду, обстановку как на нечто разрозненное, существующее по отдельности.

Критик говорит о переданном художником ощущении глубины, последовательно отмечая пространственные планы анфилады фигурами персонажей: «В гостиной, т. е. ближайшей к зрителю комнате, сидит сам граф и вылепливает льва, на столе перед ним находящегося. Старшая дочь его подле него. Графиня, супруга его, стоит подле стола; к ней ласкается меньшая дочь ее. <...> На их лицах можно читать их мысли. Во второй комнате (средней) собачка; в третьей самой отдаленной видно трюмо и мебели; в ней находится дама, которая чем-то занимается. Это картина семейственного счастья»<sup>334</sup>.

Мысль о направленности чувств, воплощенных Толстым в «Семейном портрете», Воейков поясняет аналогией: «Она (картина Ф. П. Толстого. — С. Б.) в живописи то, что сочинения М. Н. Муравьева в словесности»<sup>335</sup>. Сопоставление картины Толстого с поэзией Муравьева — с его идилликой, воспевающей родные дол и дом, — проливает дополнительный свет на критическую концепцию Воейкова. Его явно привлекает исполненное «спокойного оптимизма»<sup>336</sup> мироощущение Михайлы Никитича Муравьева, стремление поэта утверждать ценность первооснов национального жизненного уклада, идеалы доверия, душевной открытости и взаимной расположенности.

<sup>334</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 3 окт. — С. 1003.

<sup>335</sup> Там же.

<sup>336</sup> Дружинин Н. М. Декабрист Никита Муравьев // Избранные труды: революционное движение в России в XIX в. — М.: Наука, 1985. — С. 49.

Объединяющим настроением обзор проникается в непосредственной связи с побуждением критика к тому, чтобы укреплять колеблемое «романтическим отчуждением» единство художника и жизненной среды. На первый план выдвигаются две тактические задачи: *первая* — снижать остроту суждений и *вторая* — ослаблять борение стилей и направлений в процессе становления национальной художественной школы. Вместе с тем главным критерием оценки произведения у Воейкова всегда остается эстетическая ценность, и в этом художественный обозреватель газеты «Русский инвалид» — прямой последователь Константина Батюшкова.

В разборах картин у Воейкова мы не столкнемся с тональностью приговора, но в то же время критик всегда сохраняет принципиальность. Вот, к примеру, выдержка из отзыва о работе художника-дилетанта Клевецкой<sup>337</sup> «Бракосочетание Юрия Милославского» [До сентября 1830. Местонахождение не известно]: «Надобно отдать полную справедливость госпоже Клевецкой, что она, — написав бракосочетание Юрия Милославского, сцену из славного исторического романа, сочиненного М. Н. Загоскиным, — умела воспользоваться энтузиазмом русских: около ее картины толпилось зрителей более, чем перед “Афинскою школою” Карла Брюллова<sup>338</sup> и мадоннами Егорова<sup>339</sup>. Если судить по этому, то картина госпожи Клевецкой должна стать наряду со знаменитейшими произведениями Доминикина, Альбана и Корреджо<sup>340</sup>; если же судить о ней по сочинению, расположению фигур, освещению, по краскам и теням... то это дело другое»<sup>341</sup>.

Деликатная ирония, которой окрашено сопоставление работы Клевецкой с созданиями Корреджо и видных представителей болонского классицизма, с одной стороны, подтачивает такие положения академической доктрины, как иерархия жанров и героизация сюжетов. Вместе с тем ироническое снижение соотносено с важными аспектами главной темы обзора, которая в полной мере выражена в разделе, посвященном работам А. Г. Венецианова.

Воейков решительно поддерживает поиски русского художника в области жанра. «Если б я осмелился дать совет г. Венецианову, —

<sup>337</sup> Вероятно, имеется в виду Елизавета Александровна Клевецкая (1804–?).

<sup>338</sup> Воейков пишет о входившей в экспозицию академической выставки 1830 г. копии фрески Рафаэля в Ватиканском дворце, выполненной К. П. Брюлловым.

<sup>339</sup> Имеются в виду экспонировавшиеся на выставке 1830 г. композиции А. Е. Егорова «Богоматерь с младенцем» и «Обручение Св. Екатерины» [До сентября 1830. Местонахождение не известно].

<sup>340</sup> Имеются в виду Доменикино (Доменикино Цампери /1581–1641/, Франческо Альбани /1578–1660/ и Корреджо, настоящее имя — Антонио Аллегри /ок. 1490–1534/).

<sup>341</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 6 окт. — С. 1020.

пишет критик, — то просил бы его не ограничиваться изображением отдельно одних голов русских крестьян; но живописать сцены деревенской жизни: свадьбы, похороны, работы, забавы. Напр<имер>, сколько поэзии, игры страстей, сильных движений на сельской мирской сходке, перед почтовою станциею, в питейном доме, в харчевне; при рекрутском наборе! Я находил достойные кисти даже в игре в городки, в свайку, в бабки»<sup>342</sup>.

Совет критика, выступившего за обновление сюжетного фонда отечественной художественной школы, приобретает заманчивую форму апологии жанровой живописи. Риторика Воейкова, надо заметить, отличалась привлекательностью. Эффект не заставил себя ждать: широко известен тот факт, что уже в 1836 г. в экспозицию отчетной выставки в Академии художеств были включены статуи А. В. Логановского («Парень, играющий в свайку» [1836. ГРМ. Санкт-Петербург]) и Н. С. Пименова («Парень, играющий в бабки» [1836. ГРМ. Санкт-Петербург]), выполненные молодыми скульпторами по заданию академии «как программы на золотую медаль»<sup>343</sup>.

Пушкин, увидев на выставке статуи, «порадившие его как новизной идейного содержания, так и верностью, живостью в передаче образов “парней”, играющих в национальные русские игры», скажет: «Слава богу, наконец, и скульптура в России явилась народная»<sup>344</sup>.

Есть основания полагать, что замечания Воейкова о бытовом жанре, высказанные в обзоре академической выставки 1830 г. в форме совета известному мастеру, оказали непосредственное воздействие на творчество Венецианова. Писатель был близок к живописцу. Не случайно критический этюд — «Письмо к издателю “Литературных прибавлений к «Русскому инвалиду»” от известного нашего художника А. Г. Венецианова о картине “Берлинский парад”, писанной Крюгером» 25 апреля 1831 г. опубликовала газета, издателем-редактором которой был Воейков.

Цитированный выше отзыв в выставочном обзоре, а также инициатива Воейкова — публикатора критики Венецианова, которую в 1827 г. отказались печатать издатели «Северной пчелы», — свидетельства значительного интереса, который проявлял редактор «Русского инвалида» к искусству жанриста. Очевидна и осведомленность Воейкова

<sup>342</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 30 сент. — С. 991.

<sup>343</sup> Преснов Г. М. Путеводитель: Государственный Русский музей: скульптура. — Л.; М.: Искусство, 1940. — С. 62.

<sup>344</sup> См.: Шмидт И. Николай Степанович Пименов. 1812–1864. — М.: Искусство, 1953. — С. 8–9.

относительно результатов творческой деятельности Венецианова. Достаточно сказать, что в тексте обзора специально поименованы произведения, определившие признание художника в публике: «Изящнейшими его картинами знатоки признают: 1. внутренность гумна; 2. приготовленные впрок зелени и овощей в деревне; 3. спящий мужичок»<sup>345</sup>.

Принимая это во внимание, резонно предположить, что, если бы Венецианов к 1830 г., к моменту открытия академической выставки, закончил работу над своими известными жанровыми полотнами: «На пашне. Весна» [ГТГ. Москва] и «На жатве. Лето» [ГТГ. Москва], они, вероятнее всего, были бы упомянуты в обзоре и рассуждение критика было бы построено несколько иначе. Знай обозреватель о двух шедеврах, он, публично обращаясь к художнику, не «просил бы его не ограничиваться изображением отдельно одних голов русских крестьян; но живописать сцены деревенской жизни: свадьбы, похороны, работы».

Сами по себе эти факты могут показаться малозначительными, однако они являются косвенным подтверждением правоты А. Н. Савинова, полагавшего, что «На пашне» и «На жатве» создавались не 1820-е, как теперь принято считать, а в 1830-е гг.<sup>346</sup> Перечень таких подтверждений будет не полон, если не вспомнить о том, что ведущие художественные критики конца 1820-х гг. Булгарин и Свиньин не упоминают об этих произведениях Венецианова в обзорах выставки, проходившей в 1827 г. в Императорской Академии художеств. Если же датировка Савинова верна, появляется еще одно свидетельство воздействия критики Воейкова на художественную жизнь, воздействия, которое, впрочем, при всех условиях было существенным.

Говоря в общем, написанное Александром Воейковым обозрение стало важной составляющей художественного процесса. Оно отразило стремление автора укреплять колеблемое «романтическим отчуждением» единство художника и жизненной среды. Однако, выступая противником романтизма, критик не становился сторонником академизма, так как, по его представлению, движение к художественной истине обеспечивалось наблюдениями природы, остротой и эмоциональностью ее восприятия. Воейков разделял увиденное им в творчестве Венецианова намерение утверждать ценности национального жизненного уклада. Именно оно определило его интерес к жанровой живописи, убежденным

пропагандистом которой обозреватель газеты «Русский инвалид» был в художественно-общественном движении первой трети XIX в.

Уход от остроты суждений и противопоставления стилей в процессе сложения национальной художественной школы сочетался в критической концепции Воейкова с признанием эстетической ценности созданий художников главным критерием их оценки. И в этом Воейков-критик был прямым последователем Батюшкова.

<sup>345</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 30 сент. — С. 990; имеются в виду работы А. Г. Венецианова: «Гумно» (1821–1822), «Очищение свеклы» (ок. 1820), «Спящий пастушок» (ок. 1824); все — ГРМ. Санкт-Петербург.

<sup>346</sup> См.: А. Г. Венецианов. Альбом / сост. и вступ. ст. А. Савинова. — М.; Л.: Изогиз, 1963.

## Глава 5

# Художественная критика времени Пушкина и Венецианова в поисках путей к реализму (1830-е гг.)

### 5.1. Пушкин и Лангер

В 1960-е гг. ученым-библиографом Е. М. Блиновой был обследован и описан корпус произведений *Валериана Платоновича Лангера (1802 — между 1865 и 1874)*, художественного критика «Литературной газеты», выходящей в 1830–1831 гг. вначале под редакцией А. А. Дельвига, а затем О. М. Сомова. Результаты работы по выявлению на страницах издания принадлежащих перу Лангера публикаций были введены в научный оборот в составленном Блиновой библиографическом справочнике «“Литературная газета” А. А. Дельвига и А. С. Пушкина. 1830–1831. Указатель содержания» (М., 1966).

Эти разыскания Елизаветы Блиновой не привлекли к себе внимания историков русского искусства и журналистики. Изучение критического наследия Лангера, основы которого были заложены известным книговедом и библиографом, не продолжалось, хотя вполне очевидны поводы для возникновения интереса к этой теме. Так, например, газета Дельвига, сотрудники которой проявляли постоянную заботу о повышении литературного уровня публикуемых материалов, в одной из рецензий писала, что «г-н Лангер блесит» «чистотой и легкостью языка»<sup>347</sup>. Но вдвойне важно то, что Лангер, будучи одним из постоянных авторов «Литературной газеты», печатного органа «писателей, группировавшихся вокруг Пушкина»<sup>348</sup>, испытывал на себе его прямое влияние.

<sup>347</sup> Б. а. [Сомов О. М.?] Посольство в Китай. Сочинение Фан-дер-Фельде. Повесть из последней половины осмнадцатого столетия. Перевел с немецкого Валериан Лангер. 2 части. — С.П.б. В тип. Департамента народного просвещения. 1830 // Лит. газета. — 1830. — 18 сент. — С. 139.

<sup>348</sup> Степанов Н. Л. «Литературная газета» // Очерки по истории русской журналистики и критики: в 2 т. — Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1950. — Т. 1. — Гл. 16. — С. 383.

Следы этого влияния отчетливо видны в помещенном в «Литературной газете» без подписи обзоре «Письма художнику-любителю в\*\*\* о выставке Императорской Академии Художеств, 21 сентября 1830», который Блинова небезосновательно приписала Лангеру. В преамбуле обзора, которая знакомит читателя с общими принципами общественно-литературной позиции автора, обозреватель признается: «Я всегда думал, что произведение художника должно отличать от самого лица его, точно так же, как книгу от сочинителя оной, и что несовершенство трудов их отнюдь не мешает им оставаться благородными и хорошими людьми»<sup>349</sup>. Заметим: с еще большей прямоотой и определенностью осенью 1830 г. свое отношение к этому вопросу высказывал Пушкин. «Критику и читателю, — писал он, — дело до моей книги и только»<sup>350</sup>.

Размышляя в 1830 г. о необходимости обеспечивать беспристрастность критического суждения, Пушкин подчеркивал: «...кто в критике руководствуется чем бы то ни было кроме чистой любви к искусству, тот уже нисходит в толпу, рабски управляемую низкими, корыстными побуждениями»<sup>351</sup>. И опять обращает на себя внимание то, что примерно так же высказывается в этот период автор «Писем художнику-любителю...». Во вводной части обзора он заверяет читателя: «... в суждениях моих не будет пристрастия, ибо я, как тебе известно, человек совершенно посторонний, не имеющий никаких *особенных* связей ни с одним из здешних художников»<sup>352</sup>.

Что касается ориентиров Лангера в общественно-литературном процессе начала 1830-х гг., то они намечались критиком с учетом позиции издания, которая во многом была определена Пушкиным, принужденным, в частности, противодействовать нападкам Булгарина и Николая Полевого на так называемый «аристократизм» «Литературной газеты»<sup>353</sup>. Любопытно, что Лангер, выступая как критик изобразительного искусства, сумел интерпретировать выдвинутое Пушкиным в ходе журнальной борьбы принципиально важное положение о том, что «в литературе дворянства нет»<sup>354</sup>.

<sup>349</sup> Лит. газета. — 1830. — 28 окт. — С. 201.

<sup>350</sup> Пушкин А. С. Опровержение на критики // Полн. собр. соч. [1837–1937]: в 16 [1] т. — М.: Изд-во АН СССР, 1949. — Т. 11. — С. 162; статья при жизни автора не печаталась, автограф датируется сент. — окт. 1830 г.

<sup>351</sup> Пушкин А. С. О критике // Полн. собр. соч. [1837–1937]. — Т. 11. — С. 139; черновой набросок не публиковавшейся при жизни Пушкина заметки датируется 1830 г.

<sup>352</sup> Лит. газета. — 1830. — 28 окт. — С. 201; курсив В. П. Лангера. — С. Б.

<sup>353</sup> См.: Мордовченко Н. И. Указ. соч. — С. 594.

<sup>354</sup> Пушкин А. С. Опровержение на критики // Полн. собр. соч. [1837–1937]. — Т. 11. — С. 152.

В полемике с Булгариным Пушкин с настойчивостью проводил эту мысль. Лангер, в свою очередь, писал в первом «Письме художнику-любителю...»: «Звание художника равняет все состояния. Происходит ли художник из низкого рода, или от знатной фамилии; обладает ли богатством, или носит рубище: все равно. Он в обществе муз, которые требуют, чтобы он следовал их законам и блестел только талантом, а не породой»<sup>355</sup>.

Знаменательно, что это отнюдь не декларативное заявление было сделано после того, как 23 октября 1830 г. «Литературная газета» опубликовала полемические заметки Лангера «Нельзя пропустить без замечания одной статьи о выставке...». Реакцию полемиста вызвал пассаж из печатавшегося в газете «Русский инвалид» обзора экспозиции, развернутой в залах Академии художеств. «Сазонов»<sup>356</sup>, — писал критик «Русского инвалида» Александр Воейков, — был крепостным незабвенного покровителя наук и искусств, канцлера графа Румянцева<sup>357</sup>, который, приняв охоту его за талант, не только дал ему свободу, но и отправил на своем иждивении в Рим. Он прожил 6 лет в Италии, но по своей бездарности воспользовался плохо сим бесценным преимуществом. Сначала сей художник, старательный и прилежный, метил в исторические живописцы, а впоследствии попал в портретные»<sup>358</sup>.

За этой приведенной в публикации «Литературной газеты» цитатой следовала резкая отповедь Воейкову. «Может ли подобная критика назваться благонамеренною? — задавался вопросом Лангер. — Говорить свету про художника, что он совершенно без дара и таланта и уверять, что благодетель его понапрасно старался об его воспитании, не есть ли личное оскорбление?... Но что думать о самом критике, когда мы докажем, что все сказанное им несправедливо?» Выступая в защиту репутации Сазонова, Лангер писал о том, что этот живописец получил во время обучения в Академии художеств «две золотые медали», что давало ему «право на отправление в чужие края, и потому граф Румянцев отнюдь не ошибся, сделав г. Сазонову сие благодеяние»<sup>359</sup>.

<sup>355</sup> Лит. газета. — 1830. — 28 окт. — С. 201.

<sup>356</sup> Имеется в виду Василий Кондратьевич Сазонов (1789–1870), с 1830 г. академик, исторический живописец и портретист.

<sup>357</sup> Николай Петрович Румянцев (1754–1826), государственный деятель, меценат и коллекционер, был владельцем одной из лучших в России библиотек, переданной после смерти государству, на ее основе в 1925 г. была создана Российская государственная библиотека.

<sup>358</sup> См.: Воейков А. О выставке... в 1830 году... 7 окт. — С. 1022; см. также: Лит. газета. — 1830. — 23 окт. — С. 196.

<sup>359</sup> Лит. газета. — 1830. — 23 окт. — С. 196; курсив В. П. Лангера. — С. Б.

Следующий довод полемиста, возможно, даже более показателен, так как открывает в критике «Литературной газеты» проницательного наблюдателя художественной жизни, обратившего внимание на тот факт, что творчество Сазонова встретило отклик не только в профессиональном сообществе, но также и среди меценатов. Явно в противовес высказанному Булгариным в 1827 г. мнению о том, что историческая картина и произведения, созданные на основе религиозных и мифологических сюжетов, не востребованы на российском художественном рынке<sup>360</sup>, Лангер называет «несколько главнейших произведений» Сазонова, выполненных по договору с частными лицами.

Автор заметки упоминает в этой связи о копии шедевра Микеланджело Меризи да Караваджо «Положение во гроб» [1602–1604. Пинакотека Ватикана. Рим], сделанной художником в Италии по заказу графа Остермана-Толстого<sup>361</sup>. Лангер пишет также, что по договору с княгиней Зинаидой Волконской Сазоновым была выполнена композиция «Марфа Посадница, застающая старца Феодосия за молитвою» [До сентября 1830. Местонахождение не известно]. Приводятся данные и еще о двух исторических картинах: «Феодосий, благословляющий Мирослава, при вручении ему меча с надписью: “Чести моей никому не отдам”» [До сентября 1830. Местонахождение не известно], заказанной г. Шидловским<sup>362</sup>, и «Дмитрий Донской на Куликовом поле» [До сентября 1830. Местонахождение не известно], созданной Сазоновым по заказу барона Гана<sup>363</sup> (за эту картину, а также за копии произведений Караваджо и Тициана<sup>364</sup> Сазонов получил в 1830 г. звание академика<sup>365</sup>).

Среди упомянутых Лангером меценатов — выдающиеся представители просвещенного русского дворянства первой половины XIX в. Такие как, например, генерал Остерман-Толстой, которого, как известно,

<sup>360</sup> См.: Z [Булгарин Ф. В.] Посещение... 8 сент. — С. 3.

<sup>361</sup> Имеется в виду герой Отечественной войны 1812 г. генерал от инфантерии граф Александр Иванович Остерман-Толстой (1770–1857), портрет которого, изображающий генерала во время хирургической операции над ним на поле битвы под Кульмом [Местонахождение не известно], был написан Сазоновым после возвращения художника из Рима.

<sup>362</sup> По всей видимости, имеется в виду А. Р. Шидловский, писатель 1820–1830-х гг., с которым был знаком О. М. Сомов.

<sup>363</sup> Вероятно, имеется в виду Фридрих-Август (Феодор Августович) фон Ган (1767–1851), действительный статский советник и кавалер, в 1830 г. помощник Санкт-Петербургского почт-директора; вариант картины «Дмитрий Донской на Куликовом поле», датированный 1824 г., был приобретен для Императорского Эрмитажа, из которого композиция в 1897 г. поступила в Русский музей, где хранится в настоящее время.

<sup>364</sup> В. К. Сазонов сделал во время пребывания в Италии копию картины Тициана «Любовь земная и любовь небесная» [1515–1516. Галерея Боргезе. Рим].

<sup>365</sup> См.: Лит. газета. — 1830. — 23 окт. — С. 196.

отличали редкостная храбрость, «глубоко врезанное чувство русской народности»<sup>366</sup>, а также смелость суждений и независимость общественной позиции: воин мог даже позволить себе «не поладить с императором» Николаем I<sup>367</sup>. А Зинаида Волконская вошла в историю как хозяйка московского дома, который, по словам П. А. Вяземского, «был изящным сборным местом всех замечательных и отборных личностей современного общества»<sup>368</sup>. Позднее римская вилла княгини Волконской стала центром жизни русской колонии. Там бывали К. П. Брюллов, Ф. А. Бруни, С. И. Гальберг, а с террасы случалось «по полусуткам смотрел в голубое небо» Гоголь<sup>369</sup>.

Пушкин именно такое, просвещенное, дворянство «признавал одним из носителей народного начала»<sup>370</sup>, а Булгарин, принимая в расчет, что еще свежа была память о событиях 25 декабря 1825 г. и «правительство с большой настороженностью относилось ко всем дворянским группировкам»<sup>371</sup>, обвинял поэта в «аристократизме» и тем самым провоцировал резкую реакцию властей на выступления интеллектуального лидера конкурирующего издания. Сотрудник Пушкина, его соученик по Царскосельскому лицей и критик «Литературной газеты», Лангер понял, насколько важна в контексте полемики с Булгариным мысль поэта о том, что в искусстве «дворянства нет» и с публицистической остротой интерпретировал ее.

Защищая от нападок талант и достоинство живописца, происходившего из крепостных крестьян, и саму сферу профессионального искусства от грубых посягательств, Лангер пишет: «Что касается до родословной г. Сазонова, то звание отличного художника давно облагородило его»<sup>372</sup>. Нужно отметить принципиальность позиции, занятой критиком в журнальной борьбе начала 1830-х гг., принципиальность, всегда, что важно, сочетавшуюся с конструктивностью подхода к рассматриваемым вопросам.

<sup>366</sup> Вяземский П. А. Полн. собр. соч.: в 12 т. — СПб.: Изд. графа С. Д. Шереметева, 1883. — Т. 8: Старая записная книжка. — С. 299.

<sup>367</sup> См., напр.: Помарницкий А. В. Александр Иванович Остерман-Толстой (1770–1857) // Глинка В. М., Помарницкий А. В. Военная галерея Зимнего дворца / Государственный орден Ленина Эрмитаж. — Л.: Искусство, 1981. — С. 146.

<sup>368</sup> Вяземский П. А. Мицкевич о Пушкине // Эстетика и литературная критика. — М.: Искусство, 1984. — С. 294.

<sup>369</sup> Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Литературные воспоминания. — Л.: Гослитиздат, 1960. — С. 92.

<sup>370</sup> Степанов Н. Л. Пушкин-критик // Очерки по истории русской журналистики и критики: в 2 т. — Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1950. — Т. 1. — Гл. 18. — С. 431.

<sup>371</sup> См.: Мордовченко Н. И. Указ. соч. — С. 594.

<sup>372</sup> Лит. газета. — 1830. — 23 окт. — С. 196.

Лангер, к примеру, с одной стороны, указал проявления интереса к исторической живописи дворян-меценатов. И тем самым подход критика к анализу художественной жизни был противопоставлен позиции Булгарина, который в обозрении академической выставки 1827 г. писал, что в России в дворянской среде вкус к картинам исторического жанра «охладел»<sup>373</sup>. С другой стороны, на страницах «Литературной газеты», объединявшей, особенно на первом этапе ее истории, сподвижников Пушкина, затрагивалась глубоко волновавшая поэта тема развития в сфере искусства рыночных отношений<sup>374</sup>.

Излагали эту тему и в материалах отдела изобразительного искусства. Так, 1 апреля 1830 г. в опубликованной с подписью «В. Л-рь» заметке «Любителям художеств, без сомнения, приятно услышать...» сообщалось, что «в книжном магазине Сленина на Невском проспекте выставлена ныне на суд публики картина, изображающая Св. Деву Марию с младенцем Иисусом, приписываемая Рафаэлю»<sup>375</sup>. В свое время внимание исследователей привлекли изложенные в заметке факты: ссылаясь на них, М. А. Цявловский высказал предположение, что именно о картине, экспонированной в магазине Сленина, идет речь в стихотворении Пушкина «Мадонна»<sup>376</sup>.

Рассматривая в связи с этим публикацию «Литературной газеты», пушкинист отдает должное точности приведенного в заметке описания произведения живописи; Цявловским также отмечено взыскательное отношение критика к выносимым суждениям: «...картину в 1830 г. приписывали Рафаэлю, что с большой осторожностью поставил под сомнение Лангер»<sup>377</sup>. Исследователь привлекает к анализу тот факт, что поэт не мог видеть картину, к примеру, в Эрмитаже «уже по одному тому, что в таком случае Пушкин не написал бы, что он купил бы картину, если бы у него было сорок тысяч»<sup>378</sup>.

<sup>373</sup> См.: Z. [Булгарин Ф. В.]. Посещение... 8 сент. — С. 3.

<sup>374</sup> См.: Пушкин А. С. План статьи о правах писателя // Полн. собр. соч. [1837–1937]: в 16 [1] т. — М.: Изд-во АН СССР, 1949. — Т. 12. — С. 209–210.

<sup>375</sup> Лит. газета. — 1830. — 1 апр. — С. 154.

<sup>376</sup> См.: Цявловский М. А. Стихотворение «Мадона» // Звенья: сб. материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIV–XX вв. [Вып.] IX. — М.: Госкультпросветиздат, 1951. — С. 158.

<sup>377</sup> Там же. — С. 159.

<sup>378</sup> Там же. — С. 156; здесь исследователь имеет в виду строки из письма Пушкина к Н. Н. Гончаровой: «Прекрасные дамы просят меня показать ваш портрет и не могут простить мне, что его у меня нет. Я утешаюсь тем, что часами простаиваю перед белокурой мадонной, похожей на вас как две капли воды; я бы купил ее, если бы она не стоила 40,000 рублей» (Пушкин А. С. Письмо к Н. Н. Гончаровой [к невесте]. 30 июля 1830 г. Петербург [оригинал по-французски] // Полн. собр. соч. [1837–1937]: в 16 [1] т. — М.: Изд-во АН СССР, 1941. — Т. 14. — С. 104, перевод: С. 414).

Содержащая сведения, необходимые биографу Пушкина, публикация Лангера важна и для историка российского арт-рынка. Критик «Литературной газеты» писал в заметке о новостях из магазина Слёнина: «Желательно было бы, чтобы художники и просвещенные любители наши обратили внимание на сию, по справедливости замечательную картину, и если она действительно принадлежит Рафаэлю, или хотя по крайней мере его школе, то жаль будет, ежели кто-либо из богатых наших соотечичей не приобретет оную для своей галереи»<sup>379</sup>.

Пример поощрения продаж произведений изобразительного искусства не единичный. Критический отдел «Литературной газеты» проявлял целенаправленную заботу о становлении рынка художественных произведений. На этой тематике газета останавливается, публикуя без подписи в выпуске от 12 марта 1830 г. заметку Лангера «Панорама Невского проспекта». В ней анонсируется проект одноименного издания, осуществлявшийся по инициативе комиссионера Общества поощрения художников А. М. Прево.

Впоследствии панорама принесет славу замечательному графику, в начале 1830-х гг. еще крепостному княгини Н. П. Голицыной Василию Садовникову<sup>380</sup>, выполнившему акварели, которые потом литографировали и склеивали, чтобы они, как писала «Литературная газета», составили «свиток или бумажную ленту около 10 аршин длиною и 6 вершков шириною для одной, и столько же для другой стороны Невского проспекта»<sup>381</sup>.

Автор публикации подчеркивает, что создание панорамы «поручено двум *молодым* русским художникам: гг. Садовникову и Иванову»<sup>382</sup>. Тему заметки образуют два связанных мотива: приведение в известность имен начинавших путь в искусстве петербургских графиков и продвижение продаж их произведений. Публикация знакомит читателей с условиями подписки на издание. «Первая часть, изображающая правую сторону Невского проспекта, — читаем в «Литературной газете», — выдана будет гг. подписавшимся в апреле месяце, вторая — в августе. Подписная цена 40 руб., а по окончании подписки, панорама сия будет продаваться по 50 руб. <...> Подписка принимается: в залах Выставки произведений русских художников, на Невском проспекте, № 65, где можно видеть и отпечатанные картинки; также: в С. Петербурге, у гг. Беллизара и К°,

<sup>379</sup> Лит. газета. — 1830. — 1 апр. — С. 154.

<sup>380</sup> Василий Семенович Садовников (1800–1879).

<sup>381</sup> Лит. газета. — 1830. — 12 марта. — С. 122.

<sup>382</sup> Там же; автор имеет в виду Петра Иванова (первая половина XIX в.), учившегося в Академии художеств с 1809 г.; курсив мой. — С. Б.

в книжном их магазине; а в Москве: у книгопродавцов Рисса, Готье, Урбена, Семена и в магазине братьев Беккеров»<sup>383</sup>.

В своей критической деятельности Лангер часто обращался к самому популярному из изобразительных искусств — графике. На страницах «Литературной газеты» он много писал о получившем распространение в России начиная с 1810-х гг. литографском искусстве, в истории которого сам занимает приметное место. Известный историк отечественной графики сообщает, что «воспитанник Царскосельского лицея Валериан Лангер исполнил двенадцать литографированных видов Царскосельского парка»<sup>384</sup>.

Не было поверхностным и знакомство Лангера с творчеством петербургских графиков первой половины XIX в. Это в полной мере отразили его публикации на страницах «Литературной газеты». Много в них говорит о тонком критическом чутье обозревателя художественного отдела, обратившего, как уже отмечено, внимание на работы Василия Садовникова, когда блестящий акварелист только начинал свой путь в искусстве. Не в меньшей степени показательны и постоянные упоминания в заметках Лангера об Александре Сандоури<sup>385</sup>, который, по мнению исследователя, был «виднейшим портретистом-литографом той поры»<sup>386</sup>.

На страницах «Литературной газеты» читатель мог найти сообщения о том, что петербургские графики разрабатывают героико-патриотическую тему. Посвященные этому заметки заставляют задуматься об обоснованности звучавших в научной литературе утверждений о том, что формировавшие программу «Литературной газеты» «Пушкин и его единомышленники осуждали войну 1828–1829 годов»<sup>387</sup>. В справедливости такого мнения при исследовании публикаций раздела изобразительных искусств возникают большие сомнения.

Как известно, после выхода в свет 64-го номера от 12 ноября 1830 г. выпуск газеты Дельвига, обвиненного А. Х. Бенкендорфом в якобинстве, был приостановлен. А за два месяца до этого «Литературная газета» информировала читателя: «В книжном магазине И. В. Слёнина, против Казанского собора, в доме Имзена, продается литографированный

<sup>383</sup> Лит. газета. — 1830. — 12 марта. — С. 122.

<sup>384</sup> Голлербах Э. [Ф.] История гравюры и литографии в России. — М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. — С. 98; см. также: Альбом двенадцати видов Царского Села. Снимал и на камне рисовал воспитанник Императорского Лицея Валериан Лингер. — [СПб.], 1820.

<sup>385</sup> Сандоури Александр Иванович (1795–1833).

<sup>386</sup> Голлербах Э. [Ф.] Указ. соч. — С. 101.

<sup>387</sup> Еремин М. П. Пушкин — публицист. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Худож. лит., 1976. — С. 142.

портрет флигель-адъютанта Его Императорского Величества, флота капитан-лейтенанта Александра Ивановича Козарского, выдержавшего на бриге “Меркурии” сражение против двух линейных турецких кораблей, 14 Мая 1829 года»<sup>388</sup>.

В ходе развертывания структуры хроникальной заметки отмечается: «Портрет сей рисован с натуры г-м Осокиным, а на камне г-м Сандомури. Цена экземпляру — 2 руб. 40 коп., с пересылкою 3 руб.»<sup>389</sup>. Изложив условия продажи литографии, автор текста заключает: «Без сомнения, многие из русских захотят иметь у себя изображение храброго своего соотечественника, принесшего подвигом своим столь великую честь Российскому флоту»<sup>390</sup>. Читая эти строки, трудно усомниться в том, что редакторы «Литературной газеты», помещая на страницах печатного органа сообщение о портрете капитан-лейтенанта Козарского, занимали в вопросе о победоносной русско-турецкой войне 1828–1829 гг. взвешенную патриотическую позицию.

Есть, кстати, интересное подтверждение того, что патриотизм редакторов и сотрудника отдела изящных искусств газеты Дельвига — Пушкина, готовивших публикацию, не был показным. О продаже в книжной лавке Глазунова портрета еще одного героя войны 1828–1829 гг., адмирала А. С. Грейга, литографированного Сандомури также по рисунку Осокина, информировала другая хроникальная заметка. Она была опубликована в № 65 от 17 ноября 1830 г., т. е. уже после отмены распоряжения о приостановке выпуска «Литературной газеты», когда демонстрация верноподданнических чувств была бы, кажется, как нельзя кстати. Однако текст заметки отличается краткостью и практически лишен пафоса<sup>391</sup>.

Тяготение Лангера к точке зрения Пушкина на проблему оценки критикой произведения искусства не сразу заметно. Исследователи отмечают, что высокий теоретический уровень анализа в соединении с широтой общественно-политического кругозора сделали Пушкина «одним из родоначальников новой критики, во многом предупредившим появление Белинского»<sup>392</sup>. Пушкин рассматривал явления искусства «в их исторической обусловленности, в их соотношении с жизнью» и поднимался «до социологических обобщений»<sup>393</sup>. В то же время

эстетический критерий не имел для него исключительного значения и «самодовлеющей роли» не играл<sup>394</sup>.

Иное дело Лангер: если Пушкина, воспринявшего традицию литературной мысли у Карамзина и Батюшкова, отличало ясное видение задач, стоявших перед русской словесностью, то обозреватель изящных искусств «Литературной газеты» в начале 1830-х гг. по объективным причинам не мог с такой полнотой оценивать перспективы развития еще только формировавшейся национальной художественной школы.

Обрести понимание общих проблем теории искусства Лангер смог, изучая эстетические идеи И.-Г. Зюльцера и других философов школы Христиана Вольфа, который, «уготовляя дорогу» «к познанию природы и искусства»<sup>395</sup>, акцентировал мысль о значимости эмоций в искании истины и образном творчестве. «Мы искушаем, — писал Вольф, — все то, что познаем, когда о наших чувствах примечаем»<sup>396</sup>.

Очевидно, что именно в русле идей учеников Вольфа в программном заявлении Лангера в «Литературной газете» проводится мысль о приоритете чувственного познания при формировании критической и зрительской оценки произведения искусства. «Цель писем моих, — читаем в преамбуле обзора, — исполнить только твое желание и сказать о достойных внимания, по *моим* понятиям, произведениях *мое* мнение»<sup>397</sup>.

Стоит отметить, что за автономию эстетического переживания человека, выступающего с критической оценкой, несколькими годами позже будет со страстью ратовать и молодой Белинский. Дебютируя в «Молве» как театральный критик, он напишет: «Легко может статься, что мое мнение будет очень не важно как в глазах артиста, так и в глазах публики, но оно должно быть важно для меня, ибо тот недобросовестен, кто не дорожит своими мнениями как человек, если не как литератор»<sup>398</sup>.

Вместе с тем привлекает внимание одно обстоятельство: тенденции в критике Лангера, о которых говорится выше, сочетаются с линией, наметившейся явно под воздействием личности и творчества Пушкина. В посвященной ваянию третьей части обзора академической выставки 1830 г., делая предварительные замечания о скульптурном

<sup>388</sup> Лит. газета. — 1830. — 18 сент. — С. 140; разрядка в тексте «Литературной газеты». — С. Б.

<sup>389</sup> Лит. газета. — 1830. — 18 сент. — С. 140.

<sup>390</sup> Там же.

<sup>391</sup> Лит. газета. — 1830. — 17 нояб. — С. 238.

<sup>392</sup> Степанов Н. Л. Пушкин-критик. — С. 415.

<sup>393</sup> Там же. — С. 417.

<sup>394</sup> Степанов Н. Л. Пушкин-критик. — С. 417.

<sup>395</sup> Вольф Х. Разумные мысли о силах человеческого разума и их исправном употреблении в познании правды / пер. с нем. Б. М. — СПб.: Тип. Артиллерийского и инженерного Шляхетного кадетского корпуса, 1765. — С. 148.

<sup>396</sup> Вольф Х. Указ. соч. — С. 133.

<sup>397</sup> Лит. газета. — 1830. — 28 окт. — С. 201; курсив В. П. Лангера. — С. Б.

<sup>398</sup> Белинский В. Г. И мое мнение об игре г. Каратыгина // Полн. собр. соч.: в 13 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — Т. 1. — С. 188.

искусстве, обозреватель «Литературной газеты» выступает с осуждением классицизма. Надо заметить, Лангер начинал свою деятельность в газете Дельвига — Пушкина, имея основательную подготовку.

В 1827 г. в Петербурге вышла из печати переведенная им на русский язык книга итальянского теоретика классицизма и архитектора Франческо Милиции «Об искусстве смотреть на художества по правилам Зульцера и Менгса». Переводчик хорошо знал эстетику классицизма и, комментируя текст Милиции, заинтересованно пояснял ее положения. В этой связи неожиданное впечатление оставляет обоснование неактуальности классицистической доктрины, построенное Лангером на фундаменте историзма, который «был тем новым и особенно важным, что внес Пушкин в тогдашнюю критику»<sup>399</sup>.

Рассуждая на страницах «Литературной газеты» об историческом пути скульптуры, Лангер заводит речь о реальности, послужившей основой для развития классического искусства античности. Критик начинает с того, что человек в те времена еще не был озарен «светом христианской религии» и видел «повсюду влияние высшей, непостижимой силы, почитал каждое отдельное действие оной отдельным, самостоятельным божеством». Тогда «каждый ручей имел свою нимфу, каждая роща своего сатира, каждая хижина своего пената <...> каждая способность души человеческой была олицетворена и каждая страсть имела своего бога»<sup>400</sup>. В таких условиях «человек с благоговением преклонял колена перед осуществлениями резца ваятеля и ваяние, составляя предмет религии, предмет необходимости — процветало и усовершалось»<sup>401</sup>.

Потом Лангер констатирует неопровержимость того факта, что условия жизни людей с течением времени изменились и этим, в свою очередь, были вызваны коренные изменения мотивов, которые направляли как творческую деятельность, так и восприятие предметов скульптурного искусства: «Прошли века заблуждений, человек перестал поклоняться идолам и произведения ваяния перестали быть необходимою принадлежностью его храмов; тщетно стали бы мы требовать, ныне, от ваятелей наших новых венер, новых аполлонов, новых лаокоонов и несправедливо было бы упрекать их в слабом изображении таких предметов, коих идеальную прелесть и совершенства не в состоянии уже постигать ни мы, ни они»<sup>402</sup>.

<sup>399</sup> Степанов Н. Л. Пушкин-критик. — С. 418.

<sup>400</sup> Лит. газета. — 1830. — 17 нояб. — С. 234.

<sup>401</sup> Там же.

<sup>402</sup> Там же.

Отметим, что в цитированном отрывке обозреватель свободно оперирует понятиями «идеальная прелесть» и «совершенство», а между тем соответствующие термины истолкованы в книге Франческо Милиции. Это обстоятельство надо рассматривать как косвенное подтверждение мнения Блиновой, приписавшей «Письма художнику-любителю в\*\*\* о выставке Императорской Академии художеств, 21 сентября 1830» перу Лангера, переводчика труда известного итальянского теоретика искусства<sup>403</sup>.

Далее критик переходит к обоснованию возможности создания произведений скульптурного искусства в условиях современной ему действительности. Он делится с читателем убежденностью в том, что, «ваятелям нашим еще не прегражден путь к совершенству; они могут еще достичь лаврового венка и по примеру древних соделать искусство свое предметом необходимости»<sup>404</sup>. Для достижения такой цели Лангер в духе выдвинутой еще Ломоносовым концепции предлагает: «Пусть обратят они резец свой на увековечение отечественных событий, на иссечение памятников отечественным героям, на возвышение славы отечественной и на сохранение оной потомству»<sup>405</sup>.

Перспективность такого пути признана критиком. По словам Лангера, он «может привести нас к совершенству», т. е. к изящному, к созданию произведений подлинного искусства<sup>406</sup>. Однако при этом делается оговорка: «Правда, что сей круг действия гораздо теснее»<sup>407</sup>, нежели обширная область творческой деятельности ваятеля античности. Таким образом, был затронут вопрос об узости классицистического репертуара тем, ставилась на повестку дня проблема его обновления. Так, проникаясь идеями Пушкина, Лангер-критик подводил читателя «Литературной газеты» к пониманию необходимости обращения русского искусства к сюжетам, теснее связанным с жизнью.

## 5.2. Полемика о скульптуре Ивана Мартоса начала 1830-х гг.

В произведениях, созданных крупнейшим мастером русского классицизма Иваном Мартосом в 1830-е гг., историки искусства видят результат «упадка самого направления, представителем которого был»

<sup>403</sup> См.: Милиция Ф. Об искусстве смотреть на художества по правилам Зульцера и Менгса / пер. с ит. Валериана Лангера. — СПб.: [В типографии Генерального штаба], 1827. — С. 37–39.

<sup>404</sup> Лит. газета. — 1830. — 17 нояб. — С. 234.

<sup>405</sup> Там же.

<sup>406</sup> См. трактовки терминов: Милиция Ф. Указ. соч. — С. 39.

<sup>407</sup> Лит. газета. — 1830. — 17 нояб. — С. 234.

скульптор<sup>408</sup>, тогда как автор публиковавшегося в «Русском инвалиде» обозрения академической выставки 1830 г. Александр Воейков находил в поздних работах ваятеля любопытные свидетельства связи его творчества с жизнью. Анализируя костюм в статуе светлейшего князя Таврического, он писал: «Одев Потемкина в широкие солдатские шаровары, наш художник хотел сим напомнить об одной из важнейших заслуг сего военачальника, переодевшего русских воинов, сообразно климату, тепло, просторно и величаво»<sup>409</sup>.

В высказывании ироничного Воейкова в данном случае нет ответственности тона. По мнению авторитетного биографа Потемкина А. М. Ловягина, взгляды генерал-фельдмаршала на военное обмундирование «далеко опережали его время»<sup>410</sup>. При проведении преобразований в строевой службе и экипировке Потемкин «переменил невыгодную одежду русских войск, велел обрезать косы, бросить пудру», и после того, как «солдаты были переодеты им в куртки, широкие шаровары, полусапожки и удобные каски», нововведения «были даже воспеты в особой солдатской песне»<sup>411</sup>.

Так что Воейков думал о связи с жизнью найденных ваятелем решений. При этом критик не уходил и от вопроса об очевидных диссонансах в костюме персонажа Мартоса, справедливо полагая, что «согласить» шаровары «с щегольским верхним одеянием Сципиона и Цесаря» едва ли возможно<sup>412</sup>. Но все же в целом у Воейкова оценка искусства Мартоса позднего периода тяготела к позитивности и историчности. Обсуждение экспонированных на академической выставке скульптур мастера обозреватель газеты «Русский инвалид» начинал с исторического экскурса.

Приводя строки из «Прогулки в Академию художеств», он напоминал читателю, как «красноречивый Батюшков» восторгался созданным Этьеном Морисом Фальконе памятником Петру I. Вслед за этим Воейков писал: «Но Фальконет был иностранец, а мы имеем теперь своего собственного художника, не уступающего знаменитейшим европейским ваятелям, — Мартоса! Его памятник Минину и князю Пожарскому есть

<sup>408</sup> См., напр.: Коваленская Н. Н., Алексеева Т. В., Петров В. Н. И. П. Мартос // История русского искусства / АН СССР; Ин-т истории искусств Мин. культуры СССР; под общ. ред. И. Э. Грабаря и др.: в 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — Т. 8: в 2 кн. — Кн. 1. — С. 316.

<sup>409</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 23 окт. — С. 1080.

<sup>410</sup> Ловягин А. [М]. Потемкин, Григорий Александрович // Русский биографический словарь / под наблюдением А. А. Половцова. — СПб.: [Типография И. Н. Скороходова], 1905. — Том «Плавильщиков—Примо». — С. 656.

<sup>411</sup> Ловягин А. [М]. Указ. соч. — С. 656.

<sup>412</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 23 окт. — С. 1080.

произведение гениальное»<sup>413</sup>. У слов о монументе героям русской нации сложный смысл. Воейков словно бы говорит том, что исполнен давний завет Ломоносова, восклицавшего в мечтании о будущем Академии художеств: «Коль сладко вкушение плодов собственного насаждения!»<sup>414</sup>

После опубликования отзыва Воейкова в «Литературной газете» вышло в свет третье «Письмо художнику-любителю в\*\*\* о выставке Императорской Академии Художеств, 21 сентября 1830» — заключительная часть подготовленного изданием выставочного обозрения. В нем Валериан Лангер с иной точки зрения рассмотрел включенные в экспозицию работы скульптора, который «украсил Москву группою Минина и Пожарского», создал памятники герцогу Ришелье в Одессе и Ломоносову в Архангельске<sup>415</sup>.

Представленные в залах Академии художеств модели монументов: Александру I — для Таганрога и князю Г. А. Потемкину-Таврическому — для Херсона, по мнению обозревателя «Литературной газеты», «по вымыслу и исполнению своему едва ли не должны уступить всем вышеупомянутым»<sup>416</sup>. Отрицательная оценка эскиза статуи Александра I усилена посредством включения в ее описание иронически окрашенных риторических вопросов. Задавая их, автор обозрения указывает на ускользание смысла аллегорических образов и на неэффективность использования важнейшего средства изобразительного языка скульптуры — положения фигуры<sup>417</sup>.

Лангер пишет: «Г. Мартос изобразил Императора Александра в военном российском костюме нашего времени; левая рука его лежит на эфесе шпаги, в правой свиток; у ног орел с перунами в когтях. Ясно, что изображение сие аллегорическое, но как толковать его? Положим, что свиток означает закон; шпага, вложенная в ножны, — мир и спокойствие; зачем же дано М о н а р х у положение идущего вперед человека? Зачем левая рука его лежит на эфесе шпаги? Означает ли действие сие готовность разить противников? Но А л е к с а н д р не предписывал никому законов силою. Как согласить сии противоречия?»<sup>418</sup>

Искусствоведы выражали убежденность в том, что «приверженность Мартоса классицистическим идеалам была очень последовательной,

<sup>413</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 23 окт. — С. 1079–1080.

<sup>414</sup> Ломоносов М. В. Слово благодарственное Е[я] И[мператорскому] В[еличеству]... С. 809.

<sup>415</sup> Лит. газета. — 1830. — 17 нояб. — С. 234.

<sup>416</sup> Там же.

<sup>417</sup> О выразительной силе положения фигуры в скульптуре см.: Милиция Ф. Указ. соч. — С. 11.

<sup>418</sup> Лит. газета. — 1830. — 17 нояб. — С. 234; разрядка В. П. Лангера. — С. Б.

ни при каких обстоятельствах скульптор им не изменял»<sup>419</sup>. Однако высказанные Лангером в «Письмах художнику-любителю...» соображения в каком-то смысле опровергают такую точку зрения. Дело в том, что в обозрении «Литературной газеты» создания Мартоса подвергнуты критике как раз за отступление от канонов классицизма.

Стилистический анализ моделей памятников Александру I и князю Потемкину-Таврическому дается Лангером в их сопоставлении. Так, по представлению критика, «в фигуре, изображающей Потемкина, мысль выражена еще темнее»<sup>420</sup>, чем в статуе императора. Характерно, что сравнение двух произведений скульптора делается здесь в плане содержания, которое в академической доктрине признавалось «фундаментом всего остального»<sup>421</sup>.

Описание фигуры Потемкина строится с целью показать, как мало в ее положении величественности. Критик пишет: «Князь стоит подле пня дерева, покрытого его плащом, опустив на оный правою рукою фельдмаршальский жезл, левою рукою держится за рукоять висящего при бедре его меча; левая нога его отставлена несколько вперед, верхняя часть тела повернута несколько влево; голове дано такое положение, что он смотрит через левое плечо»<sup>422</sup>.

Категорично звучит сделанное Лангером заключение: «Не говоря уже о том, что подобное положение весьма принужденно — оное совершенно ничего не означает»<sup>423</sup>. Указания на неестественность и незначительность позы Потемкина, несомненно, вердикт, выносимый по поводу отсутствия в произведении черт величественного стиля, которые, в соответствии с канонами классицизма, непременно должны отличать памятник герою.

Последняя точка в характеристике статуи князя Таврического ставится, когда обозреватель «Литературной газеты» отмечает отсутствие органической цельности в том, как скульптором костюмирована фигура персонажа: «Костюм Потемкина есть самая странная смесь одежды новейшей с одеждою рыцарей средних веков: туловище и руки его покрыты латами, на ногах брюки, у пояса повешен римский меч»<sup>424</sup>.

<sup>419</sup> Каганович А. [Л]. [Вступ. ст.] Иван Петрович Мартос. — М.: Изогиз, 1960. — С. [4].

<sup>420</sup> Лит. газета. — 1830. — 17 нояб. — С. 234.

<sup>421</sup> См.: Беллори Джованни Пьетро. Жизнеописания современных живописцев, скульпторов и архитекторов [Фрагменты] // Мастера искусства об искусстве: в 7 т. — М.: Искусство, 1967. — Т. 3 — С. 278.

<sup>422</sup> Лит. газета. — 1830. — 17 нояб. — С. 234.

<sup>423</sup> Там же.

<sup>424</sup> Там же.

На фоне мнений Воейкова об экспонированных в залах осенней выставки 1830 г. произведениях Мартоса оценки Валериана Лангера выглядят радикальными и воспринимаются как возражения обозревателю «Русского инвалида». За непривычной для того времени резкостью оценок произведений Ивана Мартоса, создателя одного из национальных символов России — памятника Минину и Пожарскому, не сложно потерять нить, связующую отрицание с утверждением, с позитивной программой Лангера.

Однако многое в его обозрении академической выставки убеждает в том, что подход критика к анализу творчества крупнейшего представителя русского классицизма все же был конструктивным. Это можно понять, внимательно читая отзывы Лангера о двух представленных в экспозиции академической выставки 1830 г. терракотах Мартоса, выполненных на сюжеты из античной литературы, — «Сафо и Фаон» и «Анакреон и Амур».

Сначала Лангер не без иронии — впрочем, весьма легкой — констатирует: «Оба эскиза сии имеют свои достоинства и могут служить доказательством, что почтенный ваятель, несмотря на преклонность лет своих, не утратил еще прежней пылкости творческого своего воображения и не лишился прежних живых вдохновений»<sup>425</sup>. Даже без учета сигналов, которые автор посылает читателю, иронически окрасив эти высказывания, отзыв о «группе, изображающей Анакреона и Амура», — а к ней обозреватель проявляет заинтересованное внимание — нельзя считать положительным.

Проводя сравнение этой представленной на выставке в Санкт-Петербурге скульптурной композиции с известным барельефом Бертеля Торвальдсена «Анакреон принимает Купидона» [1827. Музей Торвальдсена. Копенгаген], Лангер склоняется не на сторону Мартоса. Произведение датчанина он находит более значительным: пусть «художник сей (Торвальдсен. — С. Б.) сделал большое отступление от греческого поэта, но зато мысль его выражена, кажется, яснее»<sup>426</sup>.

Высказав это соображение, Лангер неожиданно заканчивает шуткой и разбор терракот Мартоса, и, вместе с ним, третью, посвященную ваянию часть обозрения: он замечает, что «Анакреон и того и другого художника посадил бы подле себя и выпил бы ними по бокалу греческого вина, заставив самого Эраста быть им Ганимедом»<sup>427</sup>. В шутливом

<sup>425</sup> Лит. газета. — 1830. — 17 нояб. — С. 235.

<sup>426</sup> Там же.

<sup>427</sup> Там же.

обращении критика к анакреонтике хорошо ощутима аллюзия. Критик намекает на то, что заимствованные известными продолжателями классицистической традиции из античной литературы и мифологии сюжеты безнадежно далеки от жизни.

Приведенные отзывы о терракотах Мартоса помогают понять логику мысли автора обозрения: вначале Лангер осуждает создателя памятников императору Александру I и князю Потемкину за отступление от канона классицизма, а затем, перейдя к терракотам, выступает с критикой самой классицистической традиции. Такой ход, без сомнения, исполнен скрытого смысла: совершенно очевидно, что, делая его, критик призывает русское искусство обратиться к действительности.

Однако признание этого факта не убавляет интереса к скрытой полемике «Литературной газеты» и «Русского инвалида» о поздних скульптурах Мартоса. Интерес к ней не угасает не только потому, что в наши дни нельзя увидеть уничтоженный после трагедии 1917 г. памятник основателю Херсона, выдающемуся русскому военачальнику Григорию Потемкину. Критические статьи 1830-х гг. помогают раскрыть значение экспериментов Мартоса в разработке деталей монумента, в частности костюма персонажа.

Уже было отмечено, что в обозрении «Русского инвалида» оценка костюмировки фигуры Григория Потемкина выглядит более сдержанной, чем та, что дается на страницах «Литературной газеты». Думается, причина — более широкий, как бы охватывающий пространство за статуей взгляд Воейкова, которого, в отличие от Лангера, волновал и вопрос о том, какое воплощение получают представленные на выставке модели, когда «статуи поставятся на пространных площадях»<sup>428</sup>.

Между тем в архитектурном ландшафте статуя воспринимается силуэтно. Тогда детали костюмировки могут, согласно замыслу творца, не производить яркого впечатления: и диссонирующие с древними доспехами детали солдатской одежды, как, впрочем, и военный мундир начала XIX в., в который скульптор облачил фигуру Александра I, не будут останавливать на себе оценивающие взгляды. Это, без сомнения, ощущал Мартос, отличавшийся тонким пониманием «содружества пространственных форм»<sup>429</sup>.

В то же время деталь в поздних статуях Мартоса отразила сближение русской скульптуры с жизнью, а ведь Лангер, по сути дела, желал именно этого. Он стремился приблизить будущее отечественного искус-

<sup>428</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 23 окт. — С. 1080.

<sup>429</sup> Преснов Г. М. Путеводитель: Государственный Русский музей: скульптура. — Л.; М.: Искусство, 1940. — С. 43.

ства, освободить его от подчинения академическому канону, отрицание которого, как показала полемика критика «Литературной газеты» с Воейковым, стало в какой-то момент излишне формальным.

В конечном итоге Лангер все же увидел в тенденции к частичному нарушению образного единства наметившуюся в творчестве Мартоса тягу к обновлению и пересмотрел свое отношение к статуе Потемкина. В июне 1831 г. художественная жизнь Петербурга дала обозревателю «Литературной газеты» повод к тому, чтобы еще раз высказаться о произведениях крупнейшего русского скульптора первой половины XIX в., — в одной из мастерских Литейного дома Академии художеств публике представили статую князя Потемкина-Таврического, которую по модели, выполненной автором, «из бронзы отлил <...> и чеканил известный по своему отличному искусству литейный мастер Василий Петрович Екимов»<sup>430</sup>.

Опубликованная без подписи в № 34 «Литературной газеты» за 1831 г. заметка «Изящные искусства. Ваяния» была с достаточным основанием приписана Блиновой Лангеру. Публикация не выпадает из длинного ряда подготовленных обозревателем отдела изящных искусств комментариев к событиям художественной жизни столицы России. Автор традиционно подчеркивает роль в пропаганде русского искусства Общества поощрения художников, в помещении постоянной выставки которого «на Невском проспекте, в доме Марса, у комиссионера г. Прево»<sup>431</sup>, распространялись билеты на развернутую в Литейном доме экспозицию.

Обозревателю «Литературной газеты», как видно из текста, знакомы известные из риторики приемы оказания влияния на аудиторию, возбуждения у читателя желания разделить взгляды критика. Чтобы достигнуть этой цели, Лангер ссылается в ходе рассуждения на мнения авторитетных персон. Он, к примеру, пишет: «Барон Александр Гумбольдт, коего знаниям и тонкому вкусу отдает справедливость вся образованная Европа, любовался сочинением сей статуи, постановкой и идеальным костюмом ее»<sup>432</sup>.

На сей раз общая оценка статуи Потемкина — позитивна. Она основывается на художественном анализе, в котором присутствуют традиционно вызывающие интерес Лангера мотивы. Критика восхищает умение скульптора набрасывать на фигуру одежду. «Драпировка плаща, накинутого на князя Потемкина, — читаем в заметке, — замечательна по своей

<sup>430</sup> Лит. газета. — 1831. — 15 июня. — С. 277.

<sup>431</sup> Там же.

<sup>432</sup> Там же.

простоте, легкости и естественности»<sup>433</sup>. Обозреватель «Литературной газеты» находит удачным сюжетное решение темы: «Художник весьма хорошо постиг свой предмет»<sup>434</sup>. Отмечено и то, что Мартос «вполне выразил характер того мужа, которого должен был изобразить»<sup>435</sup>.

Вместе с тем утверждение об исторически и психологически мотивированной трактовке образа военачальника находит развитие, выходящее за рамки привычных для классицистической эстетики представлений. Лангер, к примеру, проводит в своем отзыве мысль о том, что в основе успеха скульптора лежит желание сохранить в изображении верность оригиналу. Критик пишет: «В чертах князя Потемкина многие почтенные особы преклонных лет, знавшие его лично, находят великое сходство; и в этом каждый убедится, когда узнаёт, что маститый наш ваятель И. П. Мартос еще при жизни князя делал другую статую и лепил портрет его с натуры»<sup>436</sup>.

Так в ходе обсуждения на страницах «Русского инвалида» и «Литературной газеты» произведений, созданных Мартосом в 1830-е гг., критика определяла наметившуюся в художественном процессе тенденцию к сближению русской скульптуры с действительностью. Разноречивость мнений обозревателей при этом не свидетельствует о принципиальном характере их разногласий, хотя по временам все же вызывает мысль о скрытой полемике Александра Воейкова и Валериана Лангера.

Надо полагать, предельная внимательность, с которой Воейков высказывался об искусстве Мартоса, в какой-то мере способствовала смягчению оценок созданий мастера обозревателем «Литературной газеты». Впрочем, резкость некоторых суждений Лангера о статуях известного представителя академического искусства говорила о том, что критика классицизма в отечественном художественном процессе постепенно начала сливаться с поиском путей правдивого отражения жизни.

В общем и целом в товарищеской полемике сотрудников двух периодических изданий пушкинской поры сложился конструктивный подход к интерпретации достижений и отдельных просчетов в работах Ивана Мартоса начала 1830-х гг. Лежащие в основе такого подхода принципиальность и взыскательность в соединении с бережным вдумчивым отношением к поискам мастера обеспечили верное освещение проблем эволюции скульптора, через творчество которого шел процесс становления русской школы изобразительного искусства.

<sup>433</sup> Лит. газета. — 1831. — 15 июня. — С. 278.

<sup>434</sup> Там же. — С. 277.

<sup>435</sup> Там же.

<sup>436</sup> Там же.

### 5.3. Лангер-критик в борьбе за престиж русского искусства

Объектом рассмотрения в критике Лангера становилась и архитектурная графика. Надо прямо сказать, пишущие по вопросам изобразительного искусства писатели и журналисты не слишком часто обращаются к рисункам и чертежам, которые выполняют зодчие в процессе приобретения и совершенствования профессиональных навыков, а также в архитектурной практике, на различных этапах зарождения и раскрытия творческого замысла. В «Литературной газете» эта тема широко освещалась. Так, в № 9 от 10 февраля 1830 г. была без подписи напечатана рецензия «Thermes de Pompéi. Par Alexandre Brulloff, élève de l'Académie Impériale des Beaux-arts de St. Pétersbourg. Paris, typographie de Firmin Didot, 1829»<sup>437</sup>, автором которой признается Лангер.

Рецензировался подготовленный выпускником Академии художеств А. П. Брюлловым отчет о работе, сделанной им в 1822–1829 гг. в заграничной поездке. Лангер высоко оценил разыскания зодчего, которым руководило стремление раскрыть природу выразительности древней архитектуры, ибо, как отмечалось в рецензии, «великолепные остатки римских терм», обнаруженные археологами в Помпеях в 1824 г., «говорят языком для нас непонятным»<sup>438</sup>.

В увраже, изданном в Париже в заведении знаменитого французского гравера и типографа Фирмена Дидо, были сведены воедино результаты историко-архитектурных штудий Брюллова и произведенных им обмеров помпейских терм. Во вступительной части рецензии в общих чертах описано роскошное парижское издание, в котором «15 стр. текста и 9 чертежей в лист самого большого размера лучшей велен-«своей» бумаги»<sup>439</sup>. Специальное подстрочное примечание ставило читателя в известность о том, что книгу можно приобрести «у автора, в доме Академии художеств и в магазине И. В. Слёнина на Невском проспекте, в доме Имзена. Цена экземпляру 50 руб.»<sup>440</sup>

Критик подчеркивал практическую значимость работы Брюллова, изучавшего «остатки бань, любопытные как по самому предмету, так по сохранности своей и по изящному вкусу архитектуры»<sup>441</sup>. Текст, «с умом

<sup>437</sup> «Термы Помпей» Александра Брюллова, воспитанника Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств. Париж: В типографии Фирмена Дидо, 1829. — *Фр.*

<sup>438</sup> Лит. газета. — 1830. — 10 фев. — С. 72.

<sup>439</sup> Там же.

<sup>440</sup> Там же.

<sup>441</sup> Там же.

и знанием дела» написанный воспитанником Санкт-Петербургской Академии художеств, в соединении с рисунками Брюллова, которые «были выгравированы по его поручению лучшими французскими и английскими граверами», как заметил рецензент, привлекает внимание к тому, что в помпейских термах «большая часть сводов еще существует и сообщает новейшим прелестные образцы для комнатных украшений»<sup>442</sup>.

Акцентированная критиком мысль об открытии нового богатого источника архитектурных реминисценций позднее получит воплощение в творчестве самого Брюллова, который применил «познания в области зодчества и живописи древнего города при проектировании художественного убранства Помпейской столовой Зимнего дворца»<sup>443</sup>. Есть и еще одна причина, по которой общий вывод рецензента о том, что «труд русского художника <...> займет по праву одно из почетных мест в библиотеках»<sup>444</sup>, получает глубокое значение.

Лангер сумел передать в рецензии свое понимание того, что исследования и архитектурная графика Александра Брюллова — наглядное свидетельство участия в европейском художественном процессе молодого деятеля искусств из России, который, трудясь за границей, получает от «короля Обеих Сицилий дозволение снять рисунки» с помпейских терм<sup>445</sup>, сотрудничает с фирмой знаменитого типографа Фирмена Дидо, дает поручение лучшим французским и английским мастерам гравировать свои рисунки.

Причастность к художественной жизни западноевропейских стран, с точки зрения обозревателя «Литературной газеты», могла открыть перед деятелем искусства перспективу быстрого творческого роста и выдвинуть его на ведущие позиции в искусстве отечественном. А образование национальной художественной элиты Лангер признавал приоритетной задачей, решению которой должна была содействовать критика.

Не случайно вступление к «Письмам художнику-любителю в\*\*\*» о выставке Императорской Академии Художеств, 21 сентября 1830», написанное с целью изложить общие положения критической концепции Лангера, начинается словами: «Я не стану исчислять тебе всех вообще художественных произведений нынешней академической выставки; не буду делать замечаний на каждый незамечательный ученический

<sup>442</sup> Лит. газета. — 1830. — 10 февр. — С. 72.

<sup>443</sup> Гусева Н. Ю., Петрова Т. А. Историзм. 1830–1880-е гг. // Художественное убранство русского интерьера XIX века / Государственный Эрмитаж; под общ. ред. И. Н. Ухановой. — Л.: Искусство, 1986. — С. 77.

<sup>444</sup> Лит. газета. — 1830. — 10 февр. — С. 72.

<sup>445</sup> Там же.

труд, ибо не хочу утомлять тебя мелочными, отнюдь незанимательными подробностями и повторять то, что ты, вероятно, давно уже успел прочитать в «Инвалиде»»<sup>446</sup>.

Лангер не считает нужным, подобно Воейкову, приводить в обзоре сведения обо «всех вообще» составляющих экспозиции выставки. Критик полагал, что упоминания заслуживают прежде всего произведения, выходящие из общего ряда. Чтобы оттенить эту мысль, он даже нарушает закрепившуюся традицию критического жанра: говорит, начиная обзор, не о работах живописцев, а об архитектурном разделе, потому как находит, что «нынешняя выставка была гораздо богаче изящными произведениями по сей части, нежели в 1827 году»<sup>447</sup>. Показательно, что при этом первыми названы «недавно возвратившиеся из чужих краев молодые архитекторы наши Константин и Алекс<андр> Тон и Алекс<андр> Брюллов»<sup>448</sup>.

Они, пишет Лангер, «представили на суд публики чертежи и архитектурные рисунки, показывающие, что все сии три художника имеют основательные теоретические сведения, богатое воображение и вкус: отличительные качества истинных талантов»<sup>449</sup>. С тем чтобы «дать понятие о важности трудов»<sup>450</sup> Константина Тона, творческим достижениям которого в «Письмах художнику-любителю...» уделено большое место, обозреватель «Литературной газеты» апеллирует к авторитету европейских художественных корпораций, а также цитирует отзывы зарубежных ученых об экспонированных на выставке произведениях. В этом различим отзвук полемики Булгарина со Свинымым, в ходе которой критик «Северной пчелы» использовал аналогичные приемы в аргументации.

Описание графической реконструкции святилища Фортуны в Пренесте, выполненной Константином Тоном, Лангер дополняет сведениями о том, что во время пребывания в Италии зодчий был удостоен нескольких почетных званий: стал членом Римской академии св. Луки, профессором Флорентинской академии художеств и членом-корреспондентом Римской археологической академии. Автор обзора не обходит и тот факт, что увражи, подготовленные по материалам реконструкции, «изданы г. Тоном в свете с описаниями на итальянском языке, сделанными для храма Палестринского знаменитым профессором археологии Нибби»<sup>451</sup>.

<sup>446</sup> Лит. газета. — 1830. — 28 окт. — С. 200–201.

<sup>447</sup> Там же. — С. 201.

<sup>448</sup> Там же.

<sup>449</sup> Там же.

<sup>450</sup> Там же.

<sup>451</sup> Там же.

Написанный Антонио Нибби текст, который в альбоме реконструкций Константина Тона предпослан гравированным чертежам планов, фасадов и разрезов храма Фортуны, в обзоре обильно цитируется. По мнению Нибби, попытки предшественников Тона создавать изображения утраченного сооружения оказались неудачными, так как предлагавшиеся варианты реконструкции не были согласованы с сохранившимися фрагментами древней постройки.

Итальянский археолог пишет, что эти «причины и любовь к своему искусству побудили г-на К. Тона, отличного русского архитектора, пенсионера Его Императорского Величества, издать в свет точный план и проект возобновлению<sup>452</sup>, дабы принести пользу любителям классической учености и дать занимающимся изящными искусствами лучшее понятие о различных частях столь удивительного здания»<sup>453</sup>.

За тяготением Лангера к цитированию, к опосредствованию оценок в данном случае стоит сделанный критиком вывод о том, что одним из условий существования в культуре страны самобытной художественной школы является признание достижений ее представителей за рубежом, в странах, где национальное искусство уже приобрело черты, определяющие его своеобразие. Руководствуясь этими соображениями, обозреватель «Литературной газеты» стремился подробно анализировать творчество тех художников и архитекторов, которые сумели успешно включиться в европейский художественный процесс.

В 1833 г. эти мысли Лангера были приняты во внимание, когда в Обществе поощрения художников решили издать сборник отзывов итальянских и французских журналистов и искусствоведов о картине Карла Брюллова «Последний день Помпеи». Важность борьбы за престиж русского искусства в Европе была, таким образом, осознана в кругу меценатов и посредством издания сборника донесена до русской публики.

#### 5.4. Из истории формирования в России художественно-критического дискурса (Лангер, Воейков и Венецианов)

Мастерство Лангера-критика, основательность его теоретической подготовки привлекали внимание членов журналистского сообщества. Многочисленные свидетельства интереса к творчеству Лангера находим

<sup>452</sup> Имеется в виду воссоздание памятника архитектуры.

<sup>453</sup> Лит. газета. — 1830. — 28 окт. — С. 202; разрядка В. П. Лангера. — С. Б.

в художественной критике Воейкова. Руководимый им «Русский инвалид» многократно вступал в диалог и полемику с «Литературной газетой» по вопросам изобразительного искусства. Опытнейший журналист и проницательный критик Александр Воейков, работая над обзорением академической выставки 1830 г., использовал лексику, терминизированную в работах Лангера.

Так, например, расценивая живописную манеру Василия Сазонова, обозреватель газеты «Русский инвалид» замечает, что «он пишет *выисканно*, а фигуры ставит в принужденную позицию»<sup>454</sup>. Между тем причастие *выисканный* в функции прилагательного Лангер впервые использовал в терминологическом значении в заметке «Любителям художеств, без сомнения, приятно услышать...», в которой «Литературная газета» сообщала читателям, что в магазине Слёнина выставлена «на суд публики» приписываемая Рафаэлю «картина, изображающая св. Деву Марию с младенцем Иисусом»<sup>455</sup>.

Выражая сомнение в том, что произведение принадлежит кисти великого итальянского мастера, автор заметки писал: «Неужели это *выисканное*, принужденное положение младенца написано Рафаэлем?»<sup>456</sup> Значение термина Лангер пояснит позже, полемизируя с Антоном Рафаэлем Менгсом в своей книге «Краткое руководство к познанию изящных искусств, основанных на рисунке» (СПб., 1841).

На страницах книги Лангер опровергает изложенный Менгсом важнейший принцип академической доктрины, сводящийся к тому, что «художник может вникнуть в природу, усмотреть совершенства оной, составить выбор из лучших частей ее и образовать, таким образом, идеальное целое»<sup>457</sup>. Русский теоретик искусства задается возникающим в связи с этим вопросом: «Ежели формы сего состава не суть идеальные, то каким же образом целое будет таковым?»<sup>458</sup> — и приходит к выводу о бесперспективности метода соединения найденных (выисканных) природных форм (лучших частей) в статуе или идеальном пейзаже.

Автор «Краткого руководства...», доказывая ложность утверждений Менгса, пишет: «Формы (виды), сколько бы прекрасны ни были, никогда не могут превзойти природу, иначе они будут неестественны; а следова-

<sup>454</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 7 окт. — С. 1022; курсив мой. — С. Б.

<sup>455</sup> Лит. газета. — 1830. — 1 апр. — С. 154.

<sup>456</sup> Там же. — С. 154; курсив мой. — С. Б.

<sup>457</sup> См.: Лангер В. Краткое руководство к познанию изящных искусств, основанных на рисунке, составленное В. Лангером. — СПб.: [В типографии Х. Гинце], 1841. — С. 15.

<sup>458</sup> Лангер В. Краткое руководство... — С. 15.

тельно, и не будут нравиться взору. Массы и ударения света тогда только нравятся, когда естественны и верны; если же приметно, что художник старался *выискать* их, тогда произведение его нам не нравится; таким же образом не могут пленять нас и краски, ежели постепенное смягчение их и общее согласие противно природе»<sup>459</sup>.

Так в полемике с видным европейским теоретиком классицизма представитель художественной мысли России сделал один из первых шагов на пути утверждения в русском искусстве эстетических принципов реализма. Не вызывает, однако, сомнения, что и до выхода в свет «Краткого руководства...» журналисты и писатели, формировавшие в 1830-е гг. художественно-критический дискурс, употребляли термин *выисканный* вполне осознанно, понимая, для обозначения какого понятия он был введен Лангером.

Показательный пример опять дает критическое творчество Александра Воейкова. Высказываясь в обозрении академической выставки 1830 г. о стремлении точно и верно изображать реальность, отличавшем А. А. Алексеева, Воейков удачно и высшей степени уместно использовал термин «выисканность»: «Два маленьких мужских портрета (кисти А. А. Алексеева. — С. Б.) показывают старание быть близким к природе без грубости, и тщательным в отделке без выисканности»<sup>460</sup>.

Проявления взаимного интереса художественных обозревателей периодических изданий в начале 1830-х гг. играли определяющую роль в формировании дискурса, контекстом которого была жизнь изобразительного искусства в России. Наряду с общими заботами об использовании искусствоведческой терминологии критиков, конечно же, объединяли темы разборов. Так, в 1831 г. в центре внимания сотрудников отделов изобразительного искусства оказывается творчество немецкого художника Франца Крюгера, картина которого «Парад в Берлине» [1830. Национальная галерея. Берлин] в феврале 1831 г. была показана публике в Концертном зале Зимнего дворца.

Первой на событие художественной жизни столицы откликнулась «Литературная газета», опубликовавшая без подписи в № 12 от 25 февраля 1831 г. рецензию «Парад в Берлине. Картина г. Крюгера», которая обоснованно приписана Блиновой перу Лангера. Обращаясь во вступлении к читателю, автор текста уверенно и веско характеризует общее направление критики изобразительного искусства, представленной на страницах издания. Он, в частности, пишет: «“Литературная газета”

неоднократно извещала читающую нашу публику о новых произведениях изящных искусств, и тем охотнее, когда известия сии заключали в себе нечто лестное для народного самолюбия русских»<sup>461</sup>.

Оценить материалы отдела изящных искусств в комплексе мог бы, наверное, и возглавлявший редакцию после смерти Дельвига Орест Сомов, который имел опыт выступлений в прессе в качестве художественного критика. Однако взгляды Сомова, известного своей теорией «прогрессивного романтизма»<sup>462</sup>, трудно согласовать с утверждениями автора рецензии на «Парад в Берлине». Характерные замечания о вкусе, с каким Крюгер передает натуру, фиксация свидетельств безупречного владения «художником-наблюдателем» правилами линейной и воздушной перспективы выдают в авторе рецензии Лангера.

В отзыве на произведение Крюгера, к примеру, читаем: «Архитектурная часть картины <...> выполнена с отличным вкусом. Здания Оперы, университета, Публичной библиотеки и королевской кордегардии, украшающие Дворцовую площадь в Берлине, списаны с большою верностью и глубоким знанием линейной перспективы; в местностях также соблюдена истина и постепенность в тоне красок, до самых отдаленных планов»<sup>463</sup>.

Есть и косвенное указание на авторство Лангера в отношении цитированного критического этюда. Его находим в тексте отзыва «О картине г-на профессора Крюгера, изображающей большой парад, бывший в Берлине на Дворцовой площади 22 сентября 1824 года», напечатанного 25 марта 1831 г. в газете «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”», которая издавалась Александром Воейковым.

Если Лангер нередко полемически противопоставлял свои мнения суждениям обозревателя «Русского инвалида», то в художественной критике Воейкова диалог с «Литературной газетой» чаще получал иное выражение. Редактор-издатель газеты «Русский инвалид», как было отмечено, использовал в работе над обзором осенней выставки 1830 г., проходившей в залах Академии художеств, термины, а порой и сценарии анализа, введенные в практику Лангером.

Интертекстуальные знаки такого плана, собственно, и обретали выразительную силу приема, средства построения дискурса. Так, например, в опубликованном без подписи в «Литературных прибавлениях...» отзыве о произведении Крюгера весьма отчетливо слышатся отголоски

<sup>459</sup> Лангер В. Краткое руководство... С. 15; курсив мой. — С. Б.

<sup>460</sup> Воейков А. О выставке... в 1830 году... 1 окт. — С. 998.

<sup>461</sup> Лит. газета. — 1831. — 25 февр. — С. 96.

<sup>462</sup> См.: Ермолаева И. И. Сомов О. М. // Русские писатели: библиографический словарь / редкол.: Д. С. Лихачев и др. — М.: Просвещение, 1971. — С. 601.

<sup>463</sup> Лит. газета. — 1831. — 25 февр. — С. 97.

рецензии «Литературной газеты» на картину немецкого художника. Скажем, Лангер в рецензии останавливается на «группах первого плана, где живописец, кажется, истощил все чародейство своего прекрасного таланта, где чудное сходство разных лиц»<sup>464</sup>. В газете же Воейкова, как эхо, звучит: «Художник наблюдал сходство <...> тут все списано с натуры великим художником; во всем блеске высказывается чародейство его необыкновенного таланта»<sup>465</sup>.

Отзвук цитированного выше фрагмента рецензии «Литературной газеты», где дается оценка тому, как Крюгер строит перспективу, тоже слышен в высказываниях критика «Литературных прибавлений...»: «Архитектура гордится зданиями, кои столь тщательно, с такою окончательностью здесь (в картине Крюгера. — С. Б.) начертаны: Липовая улица, театр, Публичная библиотека, университет и королевская кордегардия величественно окружают обширную площадь, отделяясь от полотна и обманывая зрение волшебною перспективой»<sup>466</sup>.

Примеры, показывающие, как рецензент «Прибавлений» откликнулся на слово Лангера, звучавшее со страниц «Литературной газеты», можно приводить еще и еще. Скрепки, знаки связи критических текстов двух авторов сливаются в их порой не слышимый читателю, но очень важный для определения пульса художественной жизни диалог. Принимая это во внимание, можно узнать в анонимах Лангера и Воейкова, которых этот диалог объединял еще до публикации откликов на экспонирование в Петербурге картины Франца Крюгера.

Стоит добавить, что интертекстуальные контакты, связывавшие критику Воейкова с публикациями отдела изобразительного искусства «Литературной газеты», обеспечивали и выполнение важной функции текстов периодики — рекурсивной. При этом глубины анализа Воейкова цитирование несколько не умаляло. Больше того, некоторые соображения автора опубликованного в «Литературных прибавлениях...» отзыва о живописи Крюгера существенно углубляли представления о создании немецкого художника.

Воейков, например, начиная свое критическое исследование, признавал, что «трудно определить, к какому роду живописи принадлежит» картина «Парад в Берлине»: жанр «исторический присваивает ее себе, портретный по всем правам называет ее своей собственностью»,

<sup>464</sup> Лит. газета. — 1831. — 25 февр. — С. 97.

<sup>465</sup> Б. а. [Воейков А.?] О картине гн-а профессора Крюгера, изображающей большой парад, бывший в Берлине на Дворцовой площади 22 сентября 1824 года // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». — 1831. — 25 марта. — С. 190.

<sup>466</sup> Б. а. [Воейков А.?] О картине гн-а профессора Крюгера... С. 189.

и «домашний (peinture du genre<sup>467</sup>) не чуждается оной»<sup>468</sup>. Здесь существенно важно то, что отмеченный критиком выход произведения за пределы пространства жанровой живописи говорит об отрицании художником правил академизма.

Позиция рецензента в полной мере раскрывается, только когда признание им того факта, что Крюгер отходит от академического канона, воспринимается в соединении с кажущимися иногда даже несколько преувеличенными восторгами от живописи немецкого мастера. Восторженные высказывания критика раскрепощают русскую школу, открывают живописцам путь к освобождению от гнета правил академизма. А как же Лангер, инициатор обращения петербургской художественной журналистики к анализу полотна Крюгера? Он при этом остается позади?

Ничуть нет. Приведенные соображения Воейкова, собственно, и обретают убедительность в рамках дискурса, в непосредственной связи с проблематикой рецензии Лангера, который писал в «Литературной газете»: «Если бы нам позволено было предугадать будущую судьбу картины г-на Кригера, мы предсказали бы, что через несколько столетий картина сия по праву займет место подле произведений лучших мастеров фламандской школы, ежели сии произведения уцелеют, и, может быть, заменит славную картину Теньера “Строй Антверпенских стрелков”»<sup>469</sup>.

Иначе говоря, направление критической мысли, размывающей академический канон, задано Лангером. Ведь изначально было его желание объединить в рамках единой традиции произведение видного представителя немецкого бидермейера Крюгера и радостную, нарядную, обладающую в полной мере качествами декоративности живопись Давида Тенирса Младшего.

Мысль Лангера об этом богата, тонка и состоятельна исторически. Заметим, что и современный историк фламандского искусства приходит к заключению, что написанный Тенирсом «Групповой портрет членов антверпенского магистрата и старшин стрелковых гильдий» — «произведение своеобразного смешенного жанра, в котором и городской пейзаж, и портрет, и бытовая сцена сливаются в нерасторжимое единство»<sup>470</sup>.

<sup>467</sup> Жанровая живопись. — Фр.

<sup>468</sup> Б. а. [Воейков А.?] О картине гн-а профессора Крюгера... С. 189.

<sup>469</sup> Лит. газета. — 1831. — 25 февр. — С. 98; Лангер имеет в виду работу Давида Тенирса Младшего «Групповой портрет членов антверпенского магистрата и старшин стрелковых гильдий» [1843. ГЭ. Санкт-Петербург].

<sup>470</sup> Грицай Н. И. Фламандская живопись XVII века. — Л.: Искусство, 1989. — С. 179–182.

Побуждение Лангера к тому, чтобы покончить с доминированием академизма в русском искусстве, как бы спрятано от неопытных взглядов. Оно кроется за объяснением особенностей творческой манеры Крюгера фактом наличия связи его искусства с традицией, основанной живописцами Фландрии. Проницательному Воейкову тенденция была понятна, и он с готовностью продолжил мысль сотрудника Пушкина и Дельвига. Есть и другие свидетельства того, что Лангер в движении к поставленным целям руководствовался примерами из истории европейского художественного процесса.

Еще Н. В. Соловьев указал на ту роль, которую играл Лангер в ходе подготовки Обществом поощрения художников в начале 1830-х гг. собрания отзывов итальянской и французской критики о картине Карла Брюллова «Последний день Помпеи». Ранний биограф критика писал, что перевод на русский язык статьи итальянского археолога П. Висконти «был поручен члену общества В. Лангеру, *который присоединил* к нему переводы еще 3 итальянских статей»<sup>471</sup>. Соловьев, правда, не совсем точен в определениях: Лангер не просто переводил, но и реферировал упомянутые статьи. Не случайно в сборнике за их текстами — подпись: «В. Лангер», а не «С италиан. В. Лангер» как подписан перевод работы Висконти.

Во включенном в сборник по предложению Лангера авторизованном рефератном изложении одного из разделов обозрения Миланской художественной выставки, принадлежащего перу Джузеппе дель Кьяппи, приводится смелое (если рассматривать его в контексте подцензурной печати Российской империи) высказывание итальянского критика: «Г. Брюллов наравне с некоторым малым числом современных художников понял великую истину, что настало уже время сбросить с себя иго так называемого стиля академического <...> и, напившись достаточно всем, что может составлять предмет *великого*, что в состоянии потрясти душу — писать так, как внушают воображение и сердце»<sup>472</sup>.

Конечно, до развенчания академизма в российском художественном процессе было еще очень далеко, но дорога к такой цели уже объединяла романтиков, стремившихся передавать способные «потрясти душу» чувства, с первыми выразителями реалистических тенденций. Критики 1830-х гг. в не отличавшейся ясностью ситуации пытались в ходе

<sup>471</sup> Соловьев Н. [В]. Валериан Лангер. — СПб.: [Тип.«Сириус»], 1912. — С. 17; курсив мой. — С. Б.

<sup>472</sup> Лангер В. Из описания художественной выставки в Милане. 30 сентября 1833 года // Собрание описаний картины Карла Брюллова «Последний день Помпеи». — СПб.: [В типографии Х. Гинце], 1833. — С. 26; курсив В. П. Лангера. — С. Б.

дискуссий как-то определить общие ориентиры процесса обновления художественной жизни. Диалог об этом, который вели Лангер и Воейков, получил резонанс и вскоре перерос в полилог.

25 апреля 1831 г. в газете Воейкова было напечатано «Письмо к издателю «Литературных Прибавлений» от известного нашего художника А. Г. Венецианова, о картине: «Берлинский парад», писанной Крюгером». Одно из самых выразительных в русской литературе описаний произведения живописи, входящее текст *Алексея Гавриловича Венецианова (1780–1847)*, восхитило Лангера, который, отзываясь о публикации, подчеркнул, что «совершенное знание своего дела и долговременные об оном размышления служивали нашему художнику в приискании слов самых точных, выражений самых отчетливых для изображения разных предметов, на которые он хотел указать в картине Крюгера»<sup>473</sup>.

Лангер, бесспорно, прав — яркость впечатления, производимого эфрасисом Венецианова, на самом деле объясняется как высочайшей компетентностью автора в вопросах изобразительного искусства, так и тщательностью в отборе средств языка. Они отобраны критиком с главной целью: показать, что Крюгер, художник, у которого «езде отчетность, везде наблюдение природы»<sup>474</sup>, реалистично переносит в произведение формы и краски природы.

Экспрессию описательному тексту, воссоздающему процесс творчества, строительства художественного мира картины придает выразительная сила предикатов — страдательных причастий, использованных в сочетании с субъектом — носителем результативного признака и одновременно объектом действия: «*Не красками написана, а просто из камня сложена, железом кровля покрыта, и белую краскою окрашена; на картину поставлена и солнцем освещена королевская кордегардия*»<sup>475</sup>.

Автор текста чуждается позиции отстраненного наблюдателя, который остановился перед картиной, чтобы разгадывать ее загадки. В своих мыслях критик как бы неотделим от художника и, увлеченно следя за его переживаниями и действиями, ведет своего рода репортаж о процессе творения. Довольно подробно Венецианов говорит о возникновении жизненного впечатления: «В летнее время, при серенькой погоде, когда голубое небо бывает распещрено облачками и когда говорят: к вечеру

<sup>473</sup> Лит. газета. — 1831. — 1 мая. — С. 206.

<sup>474</sup> Венецианов А. Г. Письмо к издателю «Литературных Прибавлений» от известного нашего художника А. Г. Венецианова, о картине: «Берлинский парад», писанной Крюгером // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». — 1831. — 25 апр. — С. 260.

<sup>475</sup> Венецианов А. Г. Письмо к издателю «Литературных Прибавлений»... С. 260.

быть дождю! Каждому случалось видеть по земле идущую пятнами тень, быть самому в ней, и предметы в сажени от себя видеть солнцем озаренными; потом чрез секунду — тень, с себя сошедшую на предметы, прежде солнцем освещенные, замечать в том какую-то тихую игру облаков на земле»<sup>476</sup>.

Можно сказать, что палитра автора текста не так и богата: незатейливые метафоры, всем понятные эпитеты (*идущая пятнами тень; серенькая погода; тихая игра облаков*). В то же время критику удастся сказать о самом главном, о том, как глаз художника распознает таинственные изменения, производимые на земле солнечным светом, вдруг проливающимся в промежутки между облачков, и читателю уже кажется, что разрозненные ощущения вот-вот сложатся в картину. Венецианов как бы в ответ на это сообщает, что живописец действительно приносит свои впечатления в художественный мир: «...наблюдатель природы Крюгер схватил это время и поставил на своей картине!»

Вслед за этим критик описывает, как пережитое чувство ищет и находит свое воплощение в создании мастера: «Он написал голубоватое небо, — не итальянское небо, но вить Берлин не в Италии, — распустил по нём легкие мгляные облачка и тучку. Тень от них разложил по земле и, под сею тенью поставил те группы и фигуры, посредством которых ему нужно было другие осветить, — осветить солнцем, оживотворить; оттого на офицерах серебро и золото блестит, как настоящее серебро и золото, а сукно на мундирах и фраках освещено солнечным тепловатым цветом»<sup>477</sup>.

Особенно выразительны здесь придающие описанию динамизм глаголы прошедшего времени совершенного вида (*написал голубоватое небо; распустил по нём легкие мгляные облачка; Тень от них разложил по земле; под сею тенью поставил те группы и фигуры*). Выступая в функции сказуемого, они следуют за подлежащим и концентрируют внимание на действиях художника.

С другой стороны, поскольку упор делается на описательную, изобразительную функцию речи, определяющими становятся «оттенки “перфектного” значения, выражающего результат или состояние в настоящем»<sup>478</sup>. Такая реализация выразительных возможностей глаголов позволяет пояснить в описании логику художественной мысли

мастера, который добивается результата, наделяя картину эстетическим значением.

В приведенном фрагменте особый смысл приобретает и неполноструктурность второго предложения (*Тень от них разложил по земле и, под сею тенью поставил те группы и фигуры...*). Отрыв предиката от субъекта действия акцентирует то, что свет и «разложенная» Крюгером по земле тень облаков живут на полотне своей жизнью, а сияние золота офицерских эполет не надуманный (выисканный!) эффект, но частица тихой игры облаков в оживотворившей картину своим присутствием природе.

Надо сказать и об использовании средств народного языка (*случалось, вить, по нём*). Они несут на себе особую функцию, указывая кажущуюся простоту, ладность действий мастера, которая зовет любоваться его работой, созиданием как оно есть. Не случайно редакторский карандаш академика Воейкова этих слов не коснулся.

В газете Дельвига — Пушкина об опубликованном в «Литературных прибавлениях» письме художника Лангер написал: «Мы видим в г-не Венецианове уже не только сведущего, опытного живописца, но и тонкого эстетика в живописи <...> Весьма бы хорошо было, если бы подобные статьи лучших наших художников чаще являлись в русских журналах: они бы пролили новый свет на теорию искусств начертательных, весьма еще у нас недостаточную»<sup>479</sup>. И, может быть, замысел первого в России руководства по теории изобразительного искусства, адресованного художникам, родился у обозревателя «Литературной газеты» в размышлениях над письмом Венецианова.

<sup>476</sup> Венецианов А. Г. Письмо к издателю «Литературных Прибавлений»... С. 260.

<sup>477</sup> Там же; курсив А. Г. Венецианова. — С. Б.

<sup>478</sup> Виноградов В. В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. — М.; Л.: Учпедгиз, 1947. — С. 562.

<sup>479</sup> Лит. газета. — 1831. — 1 мая. — С. 206.

## Глава 6

# Обсуждение вопросов теории художественной критики в 1840-е гг.

### 6.1. Белинский — критик Лангера

В 1827 г. в России в столичной типографии Генерального штаба вышла из печати книга Франческо Милиции «Об искусстве смотреть на искусства по правилам Зульцера и Менгса». Перевод с итальянского был выполнен Валерианом Лангером, который снабдил теоретический трактат известного европейского эстетика XVIII в. своими комментариями. Спустя полтора десятилетия, в 1841 г., также в Петербурге было опубликовано сочинение самого Лангера «Краткое руководство к познанию искусств, основанных на рисунке».

Выход в свет переведенной Лангером книги Ф. Милиции вызвал отклики в периодике. Заметным событием в культурной и научной жизни страны стала и публикация посвященного теоретическим вопросам «Краткого руководства к познанию искусств, основанных на рисунке». Тому есть серьезное свидетельство: в 1843 г. впервые в России сочинение по теории искусства было удостоено главной премии Академии наук — Демидовской.

И тем не менее теоретическое творчество Лангера не вызвало целенаправленного интереса историков русской культуры XIX в. Возможно, одной из причин этого стало закрепившееся в научной литературе мнение относительно консервативности взглядов Лангера. Не случайно поводом для немногочисленных изолированных суждений культурологов о его работах обычно становилась опубликованная в № 2 «Отечественных записок» за 1842 г. рецензия *Виссариона Григорьевича Белинского (1811–1848)* на «Краткое руководство к познанию искусств, основанных на рисунке»<sup>480</sup>.

<sup>480</sup> См.: *Белинский В. Г.* Краткое руководство к познанию изящных искусств, основанных на рисунке, составленное В. Лангером // Полн. собр. соч.: в 13 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — Т. 5 — С. 614–619.

М. С. Каган, упоминая об этой рецензии, писал, что Белинский «резко критиковал эстетические взгляды В. Лангера, автора “Краткого руководства к познанию изящных искусств, основанных на рисунке”, именно потому, что книга эта была <...> написана “в духе Баттё и кое-каких французских сочинений XVIII века” — то есть трактовала образительное искусство с позиций эстетики классицизма»<sup>481</sup>. Типичным выглядит в связи с этим и соображение Аллы Верещагиной относительно того, что аналогичная задача — ориентировать «художников XIX века на классицистические идеалы века прошедшего»<sup>482</sup> — решалась и в переведенной Лангером с итальянского книге Ф. Милиции «Об искусстве смотреть на искусства по правилам Зульцера и Менгса».

Обосновывая свою точку зрения, Верещагина проанализировала оценку, данную современником Лангера факту публикации в России трактата Франческо Милиции. Она исследовала напечатанный в «Московском вестнике» (1827. — Ч. IV. — № 16) отзыв В. Ф. Одоевского на работу итальянского теоретика искусства и сделала заключение, что в словах рецензента отчетливо слышен протест «против диктата “правил” классицизма»<sup>483</sup>. Историк критики, в частности, имеет в виду слова Одоевского о том, что «коренная ошибка, общая всем системам, не на законах человеческого духа основанным» имеет одну причину, потому как стоит заглянуть «в любую теорию, написанную последователями Лагарпа и Баттё, и везде найдете, что правила выведены из наблюдения произведений и что по сим правилам оцениваются те же произведения»<sup>484</sup>.

При беглом взгляде на приведенные выше комментарии исследователей к рецензиям Одоевского и Белинского невольно может возникнуть мысль о сходстве позиций критиков в вопросе о трудах Лангера. Хотя на самом деле романтический протест Одоевского против «“правил” классицизма», прозвучавший в конце 1820-х гг., конечно же, мало что связывает с критико-публицистической деятельностью Белинского, содержание которой в начале 1840-х гг. определялось исканием путей преобразования действительности.

<sup>481</sup> *Каган М. С.* В. Г. Белинский о русской живописи // Искусствознание и художественная критика. Избранные статьи. — СПб.: ООО «Издательство “Петрополис”», 2001. — С. 79; см. также: *Белинский В. Г.* Краткое... С. 615.

<sup>482</sup> *Верещагина А. Г.* Критики и искусство. — С. 499.

<sup>483</sup> Там же. — С. 500.

<sup>484</sup> *К. [Одоевский В. Ф.]* Об искусстве смотреть на искусства по правилам Зульцера и Менгса, соч. Ф. Милиции. Перевод с итальянского Валериана Лангера. Петербург: В Типографии Генерального Штаба. 1827, in 8°. 186 с. // Московский вестник. — 1827. — Ч. 4. — С. 412.

Поэтому можно предположить наличие иных поводов для формирования критического отношения Белинского к работе Лангера, не связанных с тем, что последняя была написана «в духе Баттё и кое-каких французских сочинений XVIII века». Начать с того, что, по замечанию В. С. Спиридонова, интерес рецензента «Отечественных записок» книга вызвала потому, что «трактовала о тех же вопросах, которые в это время разрешал и Белинский»<sup>485</sup>. А в конце 1839 г. он планировал написать «Теоретический и критический курс русской литературы».

Работу над ним Белинскому не удалось завершить, но в начале 1840-х гг. он напечатал несколько статей, в том числе «Разделение поэзии на роды и виды» (Отечественные записки. — 1841. — № 3), которые «должны были войти в задуманный критиком» труд<sup>486</sup>. Кроме того, в «проспекте» будущего издания, оформленном в виде подстрочного примечания к статье «Разделение поэзии на роды и виды», были изложены «идея и план» «Теоретического и критического курса русской литературы»<sup>487</sup>.

Подход к воплощению замысла книги будет в дальнейшем конкретизирован Белинским. Но новизна выдвинутого метода историко-литературного исследования в полной мере определилась уже в «проспекте» 1841 г. Новым в идейном плане было отличавшее впоследствии журнальные выступления Белинского «признание огромной роли общественной (публицистической) критики в формировании сознания общества»<sup>488</sup>.

В подстрочном примечании к статье «Разделение поэзии на роды и виды» Белинский, обращаясь к этому вопросу, констатирует, что в русской литературе «пробудилось» «сильное критическое движение» и в периодике «являются более или менее примечательные статьи в критическом роде, духе и направлении». Белинским было отмечено и повышенное внимание к ним публики, которая «читает в журналах критики и рецензии почти с таким же интересом, как повести и другие

произведения изящной словесности»<sup>489</sup>. Сам по себе такой факт, как подчеркнуто в подстрочном примечании Белинского, «обнаруживает в обществе живую потребность эстетического образования, живое стремление к разумному сознанию законов изящного»<sup>490</sup>.

Трезво оценив настроения публики, Белинский хотел наметить меры по расширению участия критики в процессах формирования общественного сознания. При этом в постановке задачи воспитания публики он отчасти следовал за гегелевской «Эстетикой»<sup>491</sup>. В начале 1840-х гг. Белинский продолжил ее изучение по оставленным ему М. Н. Катковым тетрадам с конспектами лекций немецкого философа и, по признанию, сделанному в письме Боткину, «из них целиком брал места и вставлял в свою статью»<sup>492</sup>.

Свидетельства обращения Белинского к «тетрадам Каткова» есть и в тексте отзыва «Отечественных записок» о книге Лангера. Признаки интертекстуального контакта с гегелевскими «Лекциями по эстетике» можно заметить, когда рецензент, без сомнения вторя Г.-В.-Ф. Гегелю, пишет: «Вообще, элемент религиозный так же присущен искусству, как дух телу <...> Когда речь идет об искусстве как об одном из явлений мирового духа, то должно разуметь не прихотливые произведения человеческой фантазии и шаловливого произвола, а необходимые, вечные явления духа, запечатлевающего свое историческое движение памятниками, свидетельствующими о законах и непреложном порядке этого движения. Божественное есть единство природы и духа; обе стороны принадлежат к абсолютному, составляя его гармонию»<sup>493</sup> (Ср.: в «Лекциях по эстетике»: «...изящное искусство <...> лишь тогда разрешает свою *высшую* задачу, когда оно становится в одном общем кругу с религией и философией и является только одним из способов познания и выражения *божественного*, глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа»<sup>494</sup>).

<sup>485</sup> Спиридонов В. С. Примеч. к рецензии В. Г. Белинского «Краткое руководство к познанию изящных искусств, основанных на рисунке, составленное В. Лангером. Санктпетербург. 1841. В тип. Гинце. В 8-ю д. л. 294 с.» // Белинский В. Г. Собр. соч. / под ред. С. А. Венгерова: в 13 т. — Л.: Огиз; Гослитиздат, 1948. — Т. 13. — С. 439.

<sup>486</sup> Там же.

<sup>487</sup> См.: Спиридонов В. С. Примеч. к статье В. Г. Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — Т. 5. — С. 783.

<sup>488</sup> Березина В. Г. Белинский и вопросы истории русской журналистики. — Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1973. — С. 45.

<sup>489</sup> Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Полн. собр. соч.: в 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — Т. 5. — С. 7.

<sup>490</sup> Там же.

<sup>491</sup> См.: Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике. Кн. 1 // Сочинения: в 14 т. — М.: Соцэкгиз, 1938. — Т. 12. — С. 12.

<sup>492</sup> Белинский В. Г. Письмо к В. П. Боткину. 1841, марта 1, СПб // Полн. собр. соч.: в 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1956. — Т. 12. — С. 24; Белинский имеет в виду статью «Разделение поэзии на роды и виды». — С. Б.

<sup>493</sup> Белинский В. Г. Краткое... С. 616.

<sup>494</sup> См.: Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике. Кн. 1. — С. 8; курсив в тексте «Лекций по эстетике». — С. Б.

Интертекст в данном случае несет на себе функцию убеждения. Узнаваемые в кругу просвещенных читателей «Отечественных записок» рассуждения о «мировом духе» и категории «божественного» Белинский соединяет с обретающей под его пером жизненную конкретность мыслью об «историческом движении» искусства и влиянии, которое оно наряду с философией и религией оказывает на общественное сознание. В результате реминисценция становится средством убеждения в том, что эстетический критерий оценки критикой произведения искусства непременно «дополняется (а в некоторых случаях заменяется) критерием общественно-историческим»<sup>495</sup>.

Рассмотрение способа воплощения в тексте позиции критика в очередной раз показывает, как в непосредственной связи с изучением идей диалектики, являющихся базой эстетики Гегеля, в критике Белинского усиливались материалистические тенденции. И в перспективности построения художественного анализа на новой основе рецензент стремился убедить создателя «Краткого руководства...». Неудовлетворенный состоянием методологической вооруженности критики изобразительного искусства Белинский, несомненно, желал отвлечь ее от «плохих источников выбранных указаний»<sup>496</sup>, которые утверждают приоритет эстетического критерия оценки произведений.

Однако главную задачу диалектик Белинский видит не в том, чтобы бичевать сковавшие, по его мнению, художественно-общественное движение «недостаток мыслительности, отсутствие системы, произвольность и устарелость взглядов и понятий»<sup>497</sup>. В основании позиции рецензента «Отечественных записок» лежит намерение сделать критику изобразительного искусства союзницей прогрессивной литературной критики, чем объясняется наличие в тексте рецензии интересных подтверждений того, что разбор книги Лангера — пример, по сути дела, товарищеской полемики.

Так, в построении диалога с автором рецензируемой книги используются стилистические возможности развернутого обратного олицетворения. Лангер — теоретик искусства представлен в тексте Белинского как «Руководство», которое «понимает», «говорит искренно, определяя изящное», имеет «намерение» «ратовать против “идеальной изящности”» и т. п. Такого рода стилистические преобразования дают возможность смягчить авторскую иронию и подчеркнуть, что рецензент не намерен выступать в роли обличителя.

<sup>495</sup> Березина В. Г. Указ. соч. — С. 25.

<sup>496</sup> Белинский В. Г. Краткое... С. 615.

<sup>497</sup> Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. — С. 7.

Неожиданный поворот в развитии диалога с Лангером намечает еще одно ироническое высказывание. Белинский пишет: «Как же назвать такое определение искусства, которым начинается “Руководство”: “Слово искусство в обширном смысле (!?!) означает способ производить что-либо по известным правилам, с известною целью” <...> Что же после этого значат указания “Руководства” на Лессинга, Зульцера, Канта, Гумбольдта? Уже не говоря о том, что сочинения и теории этих глубокомысленных писателей поступили в наше время в исторический архив науки об изящном, — если б автор прочел с надлежащим вниманием хотя одного из них, он, наверно, был бы недоволен своею книгою и написал бы новую»<sup>498</sup>.

Здесь рецензент, казалось бы едко иронизируя, на самом деле дает своему оппоненту понять, что видит в нем не столько цензора, заслужившего прозвание «бич журналов»<sup>499</sup>, сколько собрата по перу, в недавнем прошлом пронизательного обозревателя отдела изящных искусств «Литературной газеты», сотрудника Пушкина и Дельвига. Проникнуть в смысл призыва Белинского, обращенного к Лангеру, помогает рассмотрение мастерски построенной создателем критического текста фигуры «самоумаления автора».

Трудно спорить с тем, что рецензент «Отечественных записок» выглядит по меньшей мере незадачливым, призывая переводчика книги Ф. Милиции «Об искусстве смотреть на художества по правилам Зульцера и Менгса», изобилующей ссылками на труды эстетиков XVIII в., «с надлежащим вниманием» прочитать сочинения этих «глубокомысленных писателей». Ведь Белинский, без сомнения, знал, что автора «Краткого руководства...» и переводчика трактата Милиции отличало основательное знакомство с научной литературой XVIII в. по проблемам эстетики и теории изящных искусств.

Это обстоятельство критик не мог не отметить, еще работая в библиотеках Н. И. Надеждина и братьев Н. А. и К. А. Полевых в период написания «Литературных мечтаний», когда «им были изучены и просмотрены “de visu”»<sup>500</sup> комплекты российских периодических изданий, в числе которых были и «Литературная газета», и «Московский вестник», опубликовавший в 1827 г. вышеупомянутую рецензию Одоевского, с которой связан возникающий в тексте Белинского пародийный мотив.

Информацию о его истоках, как представляется, следует искать, обратившись к «Литературным мечтаниям», в тексте которых есть

<sup>498</sup> Белинский В. Г. Краткое... С. 616.

<sup>499</sup> Панаев И. И. Литературные воспоминания. — Л.: Гослитиздат, 1950. — С. 190.

<sup>500</sup> Березина В. Г. Указ. соч. — С. 8.

оценочное высказывание о том, что «мало, чрезвычайно мало, сметливости и догадливости» было у «Московского вестника»<sup>501</sup>, со страниц которого звучали филиппики в адрес Франческо Милиции. Отзыв Одоевского о трактате итальянца вполне мог вызвать у Белинского сомнения в «сметливости и догадливости» рецензента и побуждение к тому, чтобы иронически оценивать его позицию.

Дело в том, что Ф. Милиция, обращаясь в своей книге прежде всего к знатокам и ценителям, рассуждал в основном о восприятии художественных произведений — о том, как на них следует смотреть. Итальянский теоретик держался распространенного в европейской гуманитарной науке XVIII в. мнения, что «формы, пропорции, положения, драпировка, стиль и проч. — суть не что иное, как средства для выражения»<sup>502</sup>. Поэтому Милиция и овладение искусством «смотреть на искусства» связывал с познанием публикой ресурсов изобразительного языка.

Одоевский же в рецензии на выполненный Лангером перевод итальянского трактата судит отнюдь не об этом. Вопросы, поднятые Милицией, интересуют его лишь постольку, поскольку они дают повод изложить основанный на принципах романтической эстетики взгляд на теорию изящных искусств. Поэтому Одоевский, «описав» присутствующий, с его точки зрения, в доказательствах итальянца «порочный круг» («правила выведены из наблюдения произведений и... по сим правилам оцениваются те же произведения»), восклицает: «Нет, Милиция! Изящество имеет какое-то другое основание. Это основание не в видимой внешней природе: оно в законах человеческого духа. И природа управляется ими — так! но она выражает их совершенно только в бесконечной совокупности своих творений: ни одно частное никогда не возвысится до произведений мысли, до сих божественных идеалов, в которых ясно сияет вся гордость человеческой самобытности!»<sup>503</sup>

Возражения рецензента «Московского вестника» встречает то, что художественную деятельность автор трактата связывает с миметическим принципом, при последовательной реализации которого в процессе воспроизведения предметов и явлений действительности «все взято из природы»<sup>504</sup>. Полагающий, что «основание красоты» создается актом

<sup>501</sup> Белинский В. Г. Литературные мечтания // Полн. собр. соч.: в 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1953. — Т. 1. — С. 89.

<sup>502</sup> Милиция Ф. Указ. соч. — С. 58.

<sup>503</sup> К. [Одоевский В. Ф.] Об искусстве смотреть... С. 419.

<sup>504</sup> Милиция Ф. Указ. соч. — С. 38.

духа», романтик Одоевский<sup>505</sup> не приемлет даже трактовку итальянским теоретиком вопросов, связанных с формированием понятия о наглядности произведения пластического искусства. Тот факт, что это искусство создает изображения видимого мира, способ воздействия которых на зрителя строится, как отмечено Ф. Милицией, на «доставлении удовольствия зрению»<sup>506</sup>, автора рецензии не останавливает.

Лангер, к слову сказать, в своем руководстве в целом признает обоснованным как подход Милиции к проблеме наглядности образов пластических искусств, так и его теоретические основания. «Вольф, — пишет Лангер, — может быть, всех справедливее сказал, что изящное есть то, что нравится; а поелику то, что нравится, доставляет ощущение приятное, или уничтожает неприятность — что все равно: то посему изящное в художествах есть все то, что нравится глазу»<sup>507</sup>.

Белинский толкует это утверждение иронически. «“Руководство”, — пишет критик, — очень благосклонно к Вольфу (блаженной памяти) и признает, что “он всех справедливее сказал, что изящное есть, что *нравится*”. Прекрасно! Одному, например, нравится “Помпея” Брюллова, другому суздальская литография, как мыши кота погребают, — следственно, “Помпея” и “Погребение кота” суть изящное»<sup>508</sup>.

Чтобы понять значение иронии Белинского, нужно определить, в чем он хочет убедить своего читателя? В том, что философия Христиана Вольфа, университетского наставника «отца европейской эстетики» Александра-Готлиба Баумгартена и русского ученого и поэта Михаила Ломоносова, устарела? Но для решения подобной задачи формат рецензии слишком узок. Поэтому следует учитывать то, что ключевую роль в оформлении содержания речи играет в данном случае не ироническая ремарка о наследии Вольфа, а сравнение картины Карла Брюллова с образцами «масс-культуры» XIX в.

За проведенным сравнением кроется озабоченность Белинского проблемой ограниченности перспектив профессиональной художественной

<sup>505</sup> Каменский З. А. Московский кружок Любомудров / АН СССР; Ин-т философии. — М.: Наука, 1980. — С. 156.

<sup>506</sup> Милиция Ф. Указ. соч. — С. 37; см. также: Зильцер И.-Г. Иоанна Георга Сульцера разговоры о красоте естества с его же нравственными рассуждениями о особенных предметах естественной науки, с немецкого на русский язык переведенные Михаилом Протопоповым. — [СПб], При Императорской Академии наук, 1777. — С. 154–157; *Его же*. Новая теория удовольствий, сочинение Сульцера, переведенное с французского языка Иваном Левитским, изданное от Главного правления училищ. — СПб.: [При Императорской Академии наук], 1813. — С. 84–87.

<sup>507</sup> Лангер В. Краткое руководство... С. 14; курсив В. П. Лангера. — С. Б.

<sup>508</sup> Белинский В. Г. Краткое... С. 617; курсив В. Г. Белинского. — С. Б.

деятельности, обладающей большим потенциалом воздействия на зрителя. Причина обеспокоенности ясна: в 1840-е гг. отсутствовала реальная возможность вызвать широкий общественный интерес к проблемам развития национального изобразительного искусства.

В России в тот период еще не сложилась его аудитория, не было ее передового отряда — демократической публики, роль которой в художественном процессе благодаря усилиям Владимира Стасова определится двумя десятилетиями позже. В свете этого обретает конкретные очертания представленный в тексте имплицитно тезис рецензии Белинского. Он передан в высказываниях об обманутых надеждах ее автора. Любопытно, что, подобно писавшему о трактате Франческо Милиции Одоевскому, «незадачливый рецензент» «Отечественных записок», образ которого несет в себе черты пародии, хочет видеть в тексте Лангера не то, чему он посвящен.

Рецензент словно бы принимает за действительное только лишь желаемое — собственную убежденность в том, что написанное Лангером «руководство к уразумению различных частей искусства», подобно трактату Милиции, объясняет человеку публики, как нужно смотреть на создание художника. Надо заметить, в этой связи становится понятен и цитированный выше окрашенный иронией пассаж Белинского о том, что, прочти Лангер «с надлежащим вниманием хотя одного из» эстетиков XVIII в., «он, наверно, был бы недоволен своею книгою и написал бы новую».

Мысль о необходимости формирования в России аудитории изобразительного искусства вообще проходит красной нитью через рецензию Белинского, тогда как Лангер руководствовался иными соображениями. Во введении к своей книге он подчеркнул, что «для истинного художника не достаточно одного только механического навыка; он должен иметь, кроме сего, ясное понятие об изящном <...> и сию тонкую разборчивость, которую г. Собри<sup>509</sup> называет поэзиею искусств»<sup>510</sup>. Анализ содержания и структуры сочинения Лангера убеждает в том, что оно представляет собой предназначенный для художников курс «Введение в научное изучение искусства», помогающий специалистам составить «понятие об изящном».

Что же касается классицистической доктрины, то целый ряд положений «Краткого руководства к познанию искусств, основанных на рисунке» решительно ей противоречит. Лангер категорически

<sup>509</sup> Имеется в виду французский эстетик Жан-Франсуа Собри (1743–1820).

<sup>510</sup> Лангер В. Краткое руководство... С. 10.

не приемлет — и это, кстати, подчеркнуто Белинским — концепцию «идеальной изящности», которая предполагала «выбор лучших частей, соглашение оных между собой и состав из них совершенного или изящного-целого»<sup>511</sup>. Операции по «выбору» и «составу» Лангер не отождествляет, как это делал, к примеру, Ф. Милиция, с «подражанием изящной природе».

Лангер считал, что «достичь» «совершенства в выражении» художник может «только старанием заучивать те случаи, в которых природа обнаруживается с большею силою или изящностью»<sup>512</sup>. Настаивая на необходимости искать материал для образного творчества в природе, он игнорирует даже классицистическую иерархию жанров. В рассуждении русского теоретика искусства исторической картине отводится отнюдь не первая позиция.

Автор руководства в связи с этим пишет: «Ежели же он [художник] не находит возможности видеть», «случаи, в которых природа обнаруживается с большею силою», «то пусть ищет их в исторических, или стихотворных описаниях и выбирает из них только такие, которые наиболее сходны с природою. Вкус научит его находить приличное и сообразное обстоятельствам»<sup>513</sup>.

Но даже такая постановка вопроса, в которой нельзя распознать отражение консервативных тенденций, не представлялась Белинскому необходимой и достаточной: он непременно хотел видеть создание Лангера, яркого, прекрасно образованного критика, обращенным к публике. Поэтому в рецензии он и выдает за действительность желаемое: «Если судить по названию, какое носит эта книга, — то она преимущественно назначалась для незнающих, т. е. не столько для людей, занимающихся искусствами, сколько для большинства публики»<sup>514</sup>.

Выявление в тексте рецензии «Отечественных записок» на книгу Лангера интертекстуальных знаков и фиксация иронической окраски ряда высказываний дает возможность внести коррективы в сделанное исследователем заключение о роли в художественном процессе России первой половины XIX в. Виссариона Белинского. Каган писал о нем так: «Белинский не был ни в коей мере специалистом в области истории и теории изобразительных искусств, он испытывал постоянный и все возрастающий интерес к этой области художественного творчества, и это позволяло ему высказать в своих статьях целый ряд глубоких суждений

<sup>511</sup> Милиция Ф. Указ. соч. — С. 38.

<sup>512</sup> Лангер В. Краткое руководство... С. 29.

<sup>513</sup> Там же.

<sup>514</sup> Белинский В. Г. Краткое... С. 614.

о сущности живописи и скульптуры и о состоянии русского изобразительного искусства в 40-х годах XIX века»<sup>515</sup>.

С такой оценкой трудно согласиться в целом. Думается, дилетант едва ли смог бы поставить один из важнейших вопросов развития русской художественной школы — вопрос о формировании ее аудитории как фактора развития профессионального искусства. Более того, не простой осведомленности, а глубоких знаний в области теории искусства требовало и само обсуждение актуальной проблемы искусствознания в диалоге с Лангером, проницательным и подготовленным теоретически художественным критиком. Между прочим, обращенный к нему призыв Белинского не остался незамеченным: в 1845–1846 гг. Лангер преподавал по своей книге в Лицее в Царском Селе теорию изящных искусств.

## 6.2. «Художественная газета» о критике изобразительного искусства

Русская художественно-общественная мысль, пройдя школу полемики первой трети XIX в., в начале 1840-х гг. проявляет повышенный интерес к теоретическим вопросам искусствознания. Именно тогда была опубликована первая в России специальная работа, в которой предлагались варианты решения ряда проблем теории критики изобразительного искусства.

Четыре статьи, объединенные общим заглавием «О художественной критике», были напечатаны в 1840 г. в петербургской «Художественной газете», в четырех выпусках: от 1 и 15 января и от 1 и 15 февраля. Их опубликование по времени совпало с переходом этого издания, которым в 1836–1839 гг. руководил *Нестор Васильевич Кукольник (1809–1868)*, под редакцию *Александра Николаевича Струговицкого (1808–1878)*. Новый редактор намеревался широко представить в газете критику, в связи с чем, вероятно, и возник замысел публикации<sup>516</sup>.

Относительно авторства первой статьи («О художественной критике» (Художественная газета. — 1840. — 1 янв. — С. 19–25) в тексте указывалось, что ее содержание «заимствовано из сочинения мюнхенского искусствоведа Рудольфа Маркграфа»<sup>517</sup>. В трех последующих номерах

<sup>515</sup> *Каган М. С. В. Г. Белинский о русской живописи.* — С. 71.

<sup>516</sup> См.: *Кауфман Р. С. Очерки истории русской художественной критики: от... Батюшкова...* С. 54.

<sup>517</sup> *Маркграф Рудольф, Струговицков А. Н.? О художественной критике.* Статья 4 // Художественная газета. — 1840. — (№ 4) 15 февр. — С. 4.

публикация серии продолжилась, и, как отметила редакция, содержание 2, 3 и 4-й статей, «за исключением весьма незначительных заимствований, принадлежит самой газете»<sup>518</sup>.

На своих страницах «Художественная газета» обсуждала весьма актуальные вопросы, важные в контексте развития отечественной теоретической мысли. В первой статье, принадлежащей перу Маркграфа, было сформулировано положение о научности художественной критики. Ее главным делом немецкий искусствовед полагал «труд испытания и изучения»<sup>519</sup>. Условием успеха признавалось стремление критики основываться на «ясном понятии о сущности как искусства вообще, так и отдельно взятого, разбираемого <...> произведения»<sup>520</sup>. Наряду с этим утверждался приоритет критики эстетической, составляющей, по мнению Маркграфа, «средоточие других родов»<sup>521</sup> искусства интерпретации и оценки.

Подготовленный читатель первой статьи, открывшей серию, без затруднений мог понять, что Маркграф в своих рассуждениях основывался на установках классицистической эстетики. Об этом говорит, например, признание немецким теоретиком постулата об иерархии жанров. «Легчайший род искусства, — утверждал он, — так называемый *de genre* (жанр. — *Фр.*), может, по существу, своих произведений, скорее всего, вызвать неопытное суждение; но творения более важного, более глубокого содержания, заключающие в себе идею, суть иероглифы, которых уразумение не легко: оно зависит от множества условий образования и опытности, которые даются не всякому»<sup>522</sup>.

Между тем, в отличие от сторонника классицизма Маркграфа, Струговицков и продолжавший сотрудничать с «Художественной газетой» после ухода с редакторского поста Нестор Кукольник были приверженцами романтических взглядов. Надо полагать, в значительной степени по этой причине члены редакции сочли необходимым дистанцироваться от точки зрения немецкого искусствоведа. Сделанные ими в тексте оговорки и пояснения нарушали единство мысли в пространстве публикации, но они явно представлялись редакторской инстанции необходимыми и, по всей видимости, предопределили внесение упомянутых уточнений относительно авторства заключительных статей серии.

<sup>518</sup> *Маркграф Рудольф, Струговицков А. Н.? О художественной критике.* Статья 4 // Художественная газета. — 1840. — (№ 4) 15 февр. — С. 4.

<sup>519</sup> *Маркграф Рудольф, Струговицков А. Н.? О художественной критике.* Статья 1 // Художественная газета. — 1840. — (№ 1) 1 янв. — С. 24.

<sup>520</sup> Там же. — С. 22.

<sup>521</sup> Там же. — С. 23.

<sup>522</sup> Там же. — С. 21.

Некоторые суждения в «принадлежащих самой газете» статьях, противопоставленные мнению немецкого теоретика, выглядят вполне понятным выражением адаптивных реакций отечественного искусствознания, которое осмысливало положение русской школы в общем потоке европейской художественной жизни. К примеру, в заключительной части серии читаем: «В одной из предшествующих статей было сказано, что мы более страждем от излишка похвал, нежели от строгости суждений; и это, говоря вообще, справедливо, но только не в отношении нас самих, не в отношении художеств в России, где они, не составляя необходимых условий жизни, не достигли еще той самостоятельности, которая бы, не имея надобности ни в снисхождении, ни в покровительстве, могла безвредно выдерживать нападения критики»<sup>523</sup>.

Надо заметить, в научной литературе уже отмечался компилятивный характер журналистики и критики Кукольника и Струговщикова<sup>524</sup>. Что же касается публикации «О художественной критике», то она дает интересные примеры сочетания компилирования и самостоятельных исканий истины. Правда, порой такое соединение перестает быть органичным. Это происходит, когда какие-то утверждения в подготовленных редакцией частях не согласуются с мыслями Маркграфа, высказанными в первой статье серии.

Диссонансы возникают, например, когда по существу врез с тезисом о научности критики «Художественная газета» в духе пророчеств Новалиса наполняет критическую деятельность религиозным смыслом. «Но вообще вся наша ученость, наглядность и знание, — пишет газета Струговщикова, — будут жалким имуществом, если мы его не переработаем в себе, не усвоим его себе так, чтобы оно могло быть для нас живым источником сознания прекрасного в прекрасном Божьем мире. Совершеннейший образец искусства будет для нас не более как *совершеннейший образец*, если в сознании его совершенства не будет принимать участия душа наша. Выраженную в осязаемой форме святыню любви, поймет только одна любовь; Божественное может действовать Божественно только на того, кому не чуждо присутствие Бога. Стало быть, высшая степень эстетической оценки предполагает, кроме исчисленных условий, — и влияние благодати»<sup>525</sup>.

<sup>523</sup> Маркграф Рудольф, Струговщиков А. Н.? О художественной критике. Статья 4. — С. 5; ср.: Статья 1. — С. 20.

<sup>524</sup> См.: Стернин Г. Ю. Россия. Изобразительные искусства // История европейского искусствознания: первая половина XIX века. — М.: Наука, 1965. — С. 209.

<sup>525</sup> Маркграф Рудольф, Струговщиков А. Н.? О художественной критике. Статья 4. — С. 3; курсив в тексте «Художественной газеты». — С. Б.

Рассуждая о влиянии религиозного чувства на формирование эстетических оценок, «Художественная газета» приступает к решению никогда не теряющей актуальности задачи. Ведь бессмысленно отрицать многочисленные факты такого влияния. Однако подход авторов газеты к решению вопроса, который, безусловно, важен и для теории художественной критики, и для теории искусства — не чужд упрощенчества. В словах автора о том, что «высшая степень эстетической оценки *предполагает* <...> влияние благодати»<sup>526</sup>, определенно прочитывается намерение регламентировать действия духовных сил человека.

Сталкиваясь с подобными регламентациями, нельзя не вспомнить меткую характеристику Г. Ю. Стернина, назвавшего «казенно-романтическими» взгляды Нестора Кукольника<sup>527</sup>, идейного вдохновителя большинства начинаний «Художественной газеты», сохранившего и после ее перехода под редакцию Струговщикова право вмешиваться в редакционную политику<sup>528</sup>. Но в то же время в заслугу авторам подготовленных газетой статей должно быть поставлено их желание указать на участие в исканиях критика религиозного чувства. Оно не только возможно, но порой и необходимо, потому как сближение в сознании человека эстетического и религиозного переживаний — явление не редкое.

Не случайно высказанная в последней из статей «О художественной критике» мысль: «Божественное может действовать Божественно только на того, кому не чуждо присутствие Бога» — красной нитью пройдет по сочинениям современников. Достаточно вспомнить о том, что Гоголь в XXIII части книги «Выбранные места из переписки с друзьями» напишет: «Пока в самом художнике не произошло истинное обращение ко Христу, не изобразить ему того на полотне...»<sup>529</sup>

<sup>526</sup> Маркграф Рудольф, Струговщиков А. Н.? О художественной критике. Статья 4. — С. 3; курсив мой. — С. Б.

<sup>527</sup> См.: Стернин Г. Ю. Указ. соч. — С. 210.

<sup>528</sup> См.: Кауфман Р. С. Очерки истории русской художественной критики: от... Батюшкова... С. 55.

<sup>529</sup> Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Полн. собр. соч.: в 14 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — [М.]: Изд-во АН СССР, 1952. — Т. 8. — С. 331.

## Глава 7

# Гоголь о пространственных искусствах с позиций критического реализма

### 7.1. Ирония в статье «Об архитектуре нынешнего времени»

Художественная критика *Николая Васильевича Гоголя (1809–1852)* традиционно привлекает внимание историков искусства и литературы. Искусствоведы обращаются к изучению ее проблематики<sup>530</sup>, анализируют критические суждения Гоголя, осмысливая факты художественного процесса второй трети XIX в.<sup>531</sup> Исследуют этот материал и филологи<sup>532</sup>. Но есть еще в критическом наследии писателя аспекты малоизученные. Так, не было обращено достаточно внимания на вопрос о приемах и средствах выразительности, использованных в критике Гоголя, тогда как их рассмотрение позволит глубже понять гоголевские «прочтения» созданных художниками и архитекторами образов.

В 1835 г. в Санкт-Петербурге вышел в свет сборник произведений Гоголя «Арабески» (ч. 1–2). В первой части «Арабесок» была опубликована статья «Об архитектуре нынешнего времени». А. Л. Пунин пишет, что в ней Гоголь «резко критиковал архитекторов-классицистов»<sup>533</sup>. Тем самым автор «Арабесок» констатировал в зодчестве кризис классического стиля, утратившего в новых условиях свой прежний идейно-эстетический потенциал и уступавшего место на исторической сцене «иным художественным тенденциям, которые отвечали новым потребностям времени, новым этическим и эстетическим идеалам»<sup>534</sup>.

<sup>530</sup> Алпатов М. Гоголь о Брюллове // Русская литература. 1958. — № 3. — С. 130–134; Верецагина А. Г. Критики и искусство. — С. 583–606.

<sup>531</sup> Пунин А. Л. Архитектурные памятники Петербурга: Вторая половина XIX века. — Л., 1981. — С. 35–41.

<sup>532</sup> См.: Анненкова Е. И. Статьи Н. В. Гоголя о живописи в свете христианской традиции // Духовные основы русского искусства. — Вел. Новгород, 2001. — С. 47–49; Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. — М., 1988. — С. 79–80, 184–186, 199–201, 234.

<sup>533</sup> Пунин А. Л. Архитектурные памятники... С. 37.

<sup>534</sup> Там же.

Пунин отмечает, что «эти идеалы впервые выдвинул романтизм — мощное идейно-художественное движение, развернувшееся в 1820–1830-х годах»<sup>535</sup>. Методологически связано с таким пониманием кризиса классицизма и следующее наблюдение искусствоведа: «...романтизм сыграл очень важную роль в общем процессе художественной эволюции архитектуры, способствуя отходу от классицизма и развитию нового творческого метода, основанного на обращении к наследию всех стилей»<sup>536</sup>. В этом, замечает историк архитектуры, отчетливо проявилось «творческое credo эклектики»<sup>537</sup>.

Наметившееся движение на пути эволюции архитектурных направлений и было тонко определено Гоголем. Писатель выдвинул «принцип программного многостилья»: «Город должен состоять из разнообразных масс, если хотим, чтобы он доставлял удовольствие взорам. Пусть в нем совокупится более различных вкусов. Пусть в одной и той же улице возвышается и мрачное готическое, и обремененное роскошью украшений восточное, и колоссальное египетское, и проникнутое стройным размером греческое»<sup>538</sup>.

Справедливо усматривая в этих положениях гоголевской статьи не существовавшую прежде эстетическую программу, Пунин полагает, что Гоголь формулировал «новые архитектурные принципы с позиций романтической эстетики»<sup>539</sup>. Какая-то частица истины в утверждении исследователя есть, и тем не менее будет ошибкой видеть в концепции гоголевской статьи выражение романтической эстетики. В статье поставлены и решаются задачи иного плана: пристальный интерес автора вызывают прежде всего проблемы восприятия и воздействия архитектурного искусства. Понять это помогает анализ некоторых нюансов словесной работы критика.

В свое время М. В. Алпатов отмечал присутствие в художественной критике Гоголя «привкуса риторики», оценивая эту особенность гоголевского стиля скорее негативно, нежели позитивно<sup>540</sup>. А между тем риторизм в гоголевских высказываниях, как правило, нарочитый,

<sup>535</sup> Пунин А. Л. Архитектурные памятники... С. 38.

<sup>536</sup> Там же. — С. 39.

<sup>537</sup> Пунин А. Л. Национальное и интернациональное в архитектуре эпохи историзма // Историзм в России: стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820–1890-х годов / Государственный Эрмитаж. — СПб., 1996. — С. 3.

<sup>538</sup> Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени // Полн. собр. соч.: в 14 т. — [М.]: Изд-во АН СССР, 1952. — Т. 8. — С. 71.

<sup>539</sup> Пунин А. Л. Архитектурные памятники... С. 39.

<sup>540</sup> Алпатов М. Указ. соч. — С. 130.

и использование риторических приемов служит для выражения тончайших оттенков мысли.

Интересна, например, попытка Гоголя дать обоснование величия и колоссальности образов готической архитектуры. Писатель так высказывался по этому вопросу: «Весьма не мешает вспомнить великую старую истину, что народ не в силах понять религии в такой же самой чистоте и бестелесности, как получившие высшее образование; что на него более всего производят впечатление видимые предметы; что чем меньше этот видимый предмет на него действует, тем слабее его энтузиазм и простая вера. Великолепие повергает простолюдина в какое-то онемение, и оно-то единственная пружина, двигающая диким человеком»<sup>541</sup>.

В приведенном фрагменте во фразе «*Великолепие повергает простолюдина в какое-то онемение, и оно-то единственная пружина, двигающая диким человеком*» обращает на себя внимание двусмысленность (синтаксическая амфиболия), связанная с использованием слова-заместителя. При поверхностном взгляде не сразу можно понять, что является «пружиной, двигающей диким человеком», *великолепие* или *онемение*. Лишь концентрация внимания на семантике этих слов позволяет исключить возможность того, что «пружиной» может быть состояние, связанное утратой способности к действию.

В том, что нарочитая двусмысленность — характерный для Гоголя-критика прием, позволяет убедиться обращение к еще одному ироническому контексту, присутствующему в произведении. В статье Гоголя читаем: «Башни огромные, колоссальные необходимы в городе, не говоря уже о важности их назначения для христианских церквей. Кроме того, что они составляют вид и украшение, они нужны для сообщения городу резких примет, чтобы служить маяком, указывавшим бы путь всякому, не допуская сбиться с пути. Они еще более нужны в столицах для наблюдения над окрестностями. У нас обыкновенно ограничиваются высотой, дающей возможность обглядеть один только город. Между тем как для столицы необходимо видеть, по крайней мере, на полтораста верст во все стороны, и для этого, может быть, один только или два этажа лишние — и всё изменяется. Объем кругозора по мере возвышения распространяется необыкновенною прогрессией. Столица получает существенную выгоду, обозревая провинции и заранее предвидя всё; здание, сделавшись немного выше обыкновенного, уже приобретает величие; художник выигрывает, будучи более настроен

колоссальностью здания к вдохновению и сильнее чувствуя в себе напряжение»<sup>542</sup>.

В высказываниях «*Объем кругозора по мере возвышения распространяется необыкновенною прогрессией; Столица получает существенную выгоду, обозревая провинции и заранее предвидя все...*» критиком преднамеренно нарушаются онтологические связи, деформируется нормальная картина мира. Нарушение предстает в форме контраста средства и цели: нет возможности даже с самого высокого здания «обозревать провинции, чтобы заранее все предвидеть». Параонтологический прием становится средством создания иронии.

Прибегая к нему, автор акцентирует мысль о том, что для тех, кто смотрит снизу, башня — ориентир и важная составляющая архитектурного облика города. Взвизывающим же на людей сверху архитектурная доминанта нужна, чтобы, осуществляя надзорную функцию, «обглядеть» окрестность. Употребление глагола, имеющего народно-разговорную окраску, позволяет подчеркнуть отрицательную оценку образа «вышестоящего» наблюдателя.

Такая оценка формируется и через двусмысленность, отмеченную выше. Исключительно сухая, не оживляемая образностью слова грамматическая схема видна в рассмотренной гоголевской фразе («*Великолепие повергает простолюдина в какое-то онемение, и оно-то единственная пружина, двигающая диким человеком*») только наблюдающему «сверху», смотрящему поверхностно. Ведь именно надзиратель всегда мечтает о том, чтобы «повергнуть» нижестоящего человека «в какое-то онемение». Именно желающему «обглядеть» человека сверху ненавистно все, что помимо его указаний движет людьми.

Используя риторические и стилистические приемы, писатель, судивший о жизни и искусстве с позиций критического реализма, противопоставляет системе казенно-бюрократического управления простого горожанина. Понимание гоголевской иронии не позволяет видеть в нем «дикого человека», потому что его завораживает величие архитектурного образа: «Необыкновенное поражает всякого, но тогда только, когда оно смело, резко и разом бросается в глаза». И здесь, продолжает свою мысль Гоголь, «прочь всякое скряжничество и расчет! В противном случае этот расчет будет не расчет, и выгода, возникшая из него, будет выгода одного человека перед выгодою целого человечества»<sup>543</sup>.

<sup>541</sup> Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени. — С. 65–66.

<sup>542</sup> Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени. — С. 62.

<sup>543</sup> Там же. — С. 66.

Так впервые русская критика увидела архитектуру в социальной среде и предприняла смелую попытку оценить искусство зодчих с демократических позиций, «перед благом целого человечества». При этом на концепции статьи Гоголя сказались и воздействие гуманистической модели мира.

Критик проявляет глубокую заботу о том, чтобы простой человек заметил, вернее сказать, не мог не заметить искусства. Он пишет: «Со мною согласиться всякой, что нет величественнее, возвышеннее и приличнее архитектуры для здания христианскому богу, как готическая». Поэтому, по убеждению Гоголя, в современном мире должна жить древняя архитектурная традиция создания образов «величественного, колоссального, при взгляде на которое мысли устремляются к одному и отрывают молельщика от низкой его хижины»<sup>544</sup>.

Сказанное выше приобретает значение аргумента, подтверждающего справедливость суждений Т. А. Славиной, писавшей, что статью Гоголя «можно счесть своеобразным манифестом архитектуры эпохи эклектизма», воспринявшей «идеалы гуманизма и демократизма, интерес к “мужицкой” культуре»<sup>545</sup>.

## 7.2. «Прекрасная земля наша». Гоголь о картине Карла Брюллова «Последний день Помпеи»

Статья «Об архитектуре нынешнего времени» не единственное обращение Гоголя к художественной критике в «Арабесках». Широко известен также опубликованный в этом сборнике отзыв писателя о картине «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова [1830–1833. ГРМ. Санкт-Петербург]. Не потерял актуальности возникший в связи с этой публикацией вопрос о некоторых «ошибочных», как порой полагали исследователи, суждениях Гоголя о главном произведении Брюллова<sup>546</sup>.

Тут уместно будет вспомнить интересное замечание, сделанное в опубликованной в 1952 г. работе С. Н. Дурылина. Искусствовед подчеркивал: «Все писавшие об этой статье Гоголя, укоряли его за восторги перед Брюлловым и укоряли совершенно неверно, подходя к делу антиисторически. Картина Брюллова имела огромный успех в России. Перед художником преклонялись Пушкин и Герцен. Восторг Гоголя перед Брюлловым не единичное, а общее явление эпохи»<sup>547</sup>.

<sup>544</sup> Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени. — С. 65.

<sup>545</sup> Славина Т. А. Архитектура 1830–1890-х гг. // История русской архитектуры / под общ. ред. Ю. С. Ушакова, Т. А. Славиной. — 2-е изд. — СПб.: Стройиздат, 1994. — Гл. 10. — С. 429.

<sup>546</sup> См., напр.: Алтатов М. Указ. соч. — С. 130.

<sup>547</sup> Дурылин С. Н. Гоголь об искусстве // Вопросы философии. — 1952. — № 3. — С. 71.

Историк искусства обоснованно обращает внимание на элемент осознанности в подходе Гоголя к мнению общества, которое учитывал писатель, высказываясь о картине Брюллова. Важно и то, что, понимая значение общественного признания произведения искусства, Гоголь-критик основывал свои оценки не только на базе собственных эстетических переживаний. В суждениях писателя о живописи Брюллова прослеживается связь с европейской критикой, которая обращалась к рассмотрению «Последнего дня Помпеи». Такую возможность обеспечивало издание в Петербурге в начале 1834 г. сборника отзывов о картине русского художника зарубежной прессой<sup>548</sup>, а также опубликование практически в то же время в журнале «Библиотека для чтения» этих материалов, но в других переводах<sup>549</sup>.

Статья Гоголя «Последний день Помпеи (Картина Брюллова)», помещенная во второй части «Арабесок», была написана, когда после экспонирования в Салоне брюлловский шедевр привезли из Парижа в Петербург. Поэтому в августе 1834 г. Гоголь, работая над отзывом, мог привлечь к анализу материалы упомянутых журнальных и книжных публикаций, и наблюдения над текстом его статьи показывают, что переводы обзоров и рецензий европейских критиков и искусствоведов были знакомы писателю. Не стоит предполагать, что Гоголю были неизвестны и цели развернутой в периодике кампании.

Ее направленность на пропаганду достижений русских художников становилась понятна из предисловия к сборнику отзывов о произведении Брюллова, написанного секретарем Петербургского Общества поощрения художников *Василием Ивановичем Григоровичем (1786–1865)*. Один из инициаторов этого издательского проекта, Григорович, писал: «Картина сия, получившая наименование “Последнего дня Помпеи”, составляла лучшее украшение Миланской выставки нынешнего года и как в сем городе, так и в Риме имела столь блестящий успех, какого давно не представляли летописи художеств. Она была предметом литературных статей во многих периодических изданиях, целых отдельных описаний и даже вдохновения нескольких итальянских поэтов»<sup>550</sup>.

Не желая быть голословным, Григорович перечислял в своей заметке выступления в периодике и публикации литераторов, посвященные евро-

<sup>548</sup> Собрание описаний картины Карла Брюллова «Последний день Помпеи». — СПб.: [В типографии Х. Гинце], 1833 (на обложке: Последний день Помпеи. — СПб., 1834).

<sup>549</sup> «Последний день Помпеи», картина Карла Брюллова // Библиотека для чтения. — 1834. — Т. 1. — С. 119–138.

<sup>550</sup> Григорович В. [Вступит. заметка] // Последний день Помпеи: собрание описаний... С. 3–4.

пейскими авторами произведению Брюллова. В переводах Валериана Лангера некоторые из перечисленных материалов были опубликованы в сборнике. К печати издание подготовили по решению ОПХ, которое в 1830-е гг. было уже весьма авторитетной в России организацией, направлявшей главные усилия на поддержку талантливых участников художественного процесса и пропаганду достижений отечественного искусства.

И думается, нельзя исключать того, что мажорная тональность отзывов итальянской прессы о картине русского художника вызвала отклик у патриотически настроенного Гоголя. Критики писателя не задавались целью связать его восторженную оценку картины Брюллова с контекстом художественно-общественного процесса. Обсуждая статью Гоголя, они вслед за В. В. Стасовым подчеркивали только, что «не сбылось пророчество насчет всемирной славы» автора «Помпеи»<sup>551</sup>. Правда, делавший подобное заключение Стасов в развитие этой мысли замечал: «Гоголь был прав, говоря своим всегда метким словом, что “Последний день Помпеи” — светлое воскресенье живописи, пребывавшей долгое время в каком-то полумертвом состоянии. Только это воскресенье совершалось в ту минуту для нас, а не для всего света, как воображал Гоголь»<sup>552</sup>.

Мысль о «светлом воскресении» русской живописи, провозвестником которого стал Брюллов, в сознании Стасова связывалась прежде всего с тем, что создатель «Помпеи» «положил конец мертвенности, деревянности и холоду прежней школы», иначе говоря, с тем, что выдающийся мастер «приучил нашего зрителя, столько же как и нашего художника, непременно требовать от картины природы, представления каждого предмета живым, выпуклым, выходящим из полотна, таким, чтобы он казался настоящею действительностью»<sup>553</sup>.

Гоголь, как представляется, шел даже дальше в оценке метода Брюллова. Глубина понимания писателем художественно-эстетической природы «Последнего дня Помпеи» осталась не до конца раскрытой и в анализе Стасова. Не случайно Алпатов, полагавший, что статье Гоголя о картине Брюллова «не хватает прежде всего ясности построения, последовательности в развитии мыслей», все же находил ее «замеча-

тельной» и ставил задачу: «разобраться в том, что в его (Гоголя. — С. Б.) статье может быть отнесено за счет недолговечного увлечения, что сохранило ценность до наших дней»<sup>554</sup>.

Без сомнения, сохраняют актуальность высказывания писателя о свете в живописи. Гоголь-критик считает объединяющее многих живописцев стремление к созданию эффектов освещения показательной тенденцией, позволяющей конкретизировать оценку состояния пластических искусств в XIX в.: «Но что сильнее всего постигнуто в наше время, так это освещение <...> Весь этот эффект, который разлит в природе, который происходит от сражения света с тенью, весь этот эффект сделался целью и стремлением всех наших артистов»<sup>555</sup>. В этих словах заключена характеристика приемов романтической живописи с ее тяготением к контрастам света и тени, усиливающим патетичность звучания темы.

Однако в картине Брюллова, по мнению Гоголя, освещение обусловлено не только и не столько стремлением к эффекту, который теперь «всякой, от первого до последнего — торопится произвести»<sup>556</sup>. Свет в «Последнем дне Помпеи» особенный: льющийся из правого верхнего угла как бы наперерез объединенным в общем движении персонажам, этот свет, кажется, таит в себе смертельную опасность. Художник направил поток света, руководствуясь замыслом, или, как его называет Гоголь: «мыслью», которая «у него (у Брюллова. — С. Б.) разрослась огромно и как будто нас самих захватила в свой мир»<sup>557</sup>. Недостаточно будет сказать, что критик в своей статье описывает найденное мастером решение, Гоголь его воспекает: «...он (Брюллов. — С. Б.) схватил молнию и бросил ее целым потоком на свою картину. Молния у него залила и потопила всё, как будто бы с тем, чтобы всё выказать, чтобы ни один предмет не укрылся от зрителя. Оттого на всем у него разлита необыкновенная яркость»<sup>558</sup>.

Как отмечает Г. К. Леонтьева, «яркий холодный свет молний в какой-то степени оправдывал, делал более естественной предельную яркость красок»<sup>559</sup>. Не противоречит взгляду современного искусство-

<sup>551</sup> Стасов В. О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве. Карл Брюллов. I–V // Русский вестник. — 1861. — № 9. — С. 8; ср.: «...пророчество Гоголя насчет всемирного значения “Помпеи” не сбылось», см.: Алпатов М. Указ. соч. — С. 134.

<sup>552</sup> Стасов В. В. О значении... Карл Брюллов. I–V // Русский вестник. — 1861. — № 9. — С. 16; разрядка В. В. Стасова. — С. Б.

<sup>553</sup> Стасов В. О значении... Карл Брюллов. VI–IX // Русский вестник. — 1861. — № 10. — С. 357.

<sup>554</sup> Алпатов М. Гоголь о Брюллове // Русская литература. — 1958. — № 3. — С. 130.

<sup>555</sup> Гоголь Н. В. Последний день Помпеи (Картина Брюллова) // Полн. собр. соч. / АН СССР. Ин-т рус.лит. (Пушкин. Дом): в 14 т. — [М.]: Изд-во АН СССР, 1952. — Т. 8. — С. 108.

<sup>556</sup> Гоголь Н. В. Последний день Помпеи. — С. 108.

<sup>557</sup> Там же. — С. 110.

<sup>558</sup> Там же.

<sup>559</sup> Леонтьева Г. К. Картина К. П. Брюллова «Последний день Помпеи». — Л.: Художник РСФСР, 1985. — С. 44.

веда и критическая оценка Гоголя, обратившего внимание на то, что создатель «Помпеи» ослепительностью света мотивирует фантастическую четкость контуров и прозрачность светотени, по временам позволяющей угадывать в карнациях отдаленное сходство с мрамором. Гоголь пишет об этом так: «Выпуклость прекрасного тела у него (в картине Брюллова. — С. Б.) как будто просвечивает и кажется фарфоровою; свет, обливая его сиянием, вместе проникает его. Свет у него так нежен, что кажется фосфорическим»<sup>560</sup>.

Нередко в научной литературе подчеркивается, что красота фигур в «Последнем дне Помпеи» «приходит в некое странное противоречие с правдой»<sup>561</sup>. Разделяющий это мнение историк искусства рассуждает так: «Смягчая обнаженный трагизм, он (Брюллов. — С. Б.) словно торопится уверить зрителя в своем преклонении перед идеальным прекрасным героем»<sup>562</sup>. Гоголь иначе судит о взаимной обусловленности образов в «Последнем дне Помпеи»: «Вообще во всей картине выказывается отсутствие идеальности, т. е. идеальности отвлеченной, и в этом-то состоит ее первое достоинство. Явись идеальность, явись перевес мысли, и она бы имела совершенно другое выражение, она бы не произвела того впечатления; чувство жалости и страстного трепета не наполнило бы души зрителя, и мысль прекрасная, полная любви, художества и верной истины, утратилась бы вовсе. Нам не разрушение, не смерть страшны; напротив, в этой минуте есть что-то поэтическое, стремящее вихрем душевное наслаждение; нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша. Он постигнул во всей силе эту мысль»<sup>563</sup>.

Приподнятость интонации авторской речи, отмеченной экспрессией торжественности и риторичности (находящей выражение, к примеру, в использовании сложного эпитета-причастия *стремящее вихрем душевное наслаждение*), вдруг в завершительных моментах периода оборачивается простым и понятным: «нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша». Пример показывает, что риторизм критика продиктован замыслом, заострен против «внешнего», видимого без усилия души. А просто и безыскусственно Гоголь пишет о том, что художник таил за виртуозностью живописной отделки и блеском красок, о том, что скрыл напряженный ритм движения мятущихся людей, у которых впереди нет больше жизненного пути. Отображенные

<sup>560</sup> Гоголь Н. В. Последний день Помпеи. — С. 112.

<sup>561</sup> Леонтьева Г. К. Указ. соч. — С. 54.

<sup>562</sup> Там же.

<sup>563</sup> Гоголь Н. В. Последний день Помпеи. — С. 111–112.

в картине мысли живописца о ценности человеческой жизни, по мнению Гоголя, «доступны всякому», их «могут понимать (хотя неодинаково) и художник, имеющий высшее развитие вкуса, и не знающий, что такое художество»<sup>564</sup>.

Несколько ранее европейская критика различила похожие настроения в полотне Теодора Жерико «Плот “Медузы”» [1818–1819. Лувр. Париж], представленном в Салоне 1819 г. Исследователь живописи романтизма Е. Ф. Кожина приводит показательный факт: по признанию отметившего в произведении Жерико идеи сочувствия и солидарности критика Шарля Клемана, он «не мог видеть картину» без того, чтобы с губ не сорвалось слово «человечность». Но Клеман, пишет Кожина, «не считает эти поиски и открытие новой сферы переживаний и мыслей действительно ценными для искусства»<sup>565</sup>.

Между тем Гоголь противопоставляет «Последний день Помпеи» произведениям английского художника-романтика Джона Мартина (1789–1854), «известного своими драматическими изображениями катастроф и катаклизмов»<sup>566</sup>. В этих картинах, по мнению критика, которое, кстати сказать, не противоречит современному взгляду на творчество англичанина, «мы чувствуем только страшное положение всей толпы, но не видим человека, в лице которого был бы весь ужас им самим зримого разрушения»<sup>567</sup>. Точное замечание Гоголя, сделавшего в период «Арабесок» решительный шаг «в сторону реализма»<sup>568</sup>, дает ориентир на пути к пониманию персонажей Брюллова, каждый из которых по-особому связан с миром, неповторимо индивидуален.

Гоголь идет дальше известной в переводах российскому читателю первой половины 1830-х гг. европейской критики, которая увидела в «Последнем дне Помпеи» произведение романтика. Джузеппе дель Кьяппа в обзоре Миланской выставки 1833 г. отметил, «что Брюллов, подобно нескольким современным художникам, признал ту великую истину, что надобно непременно отложиться от так называемого академического стиля <...> а потом писать так, как ему внушают фантазия и сердце, когда они сильно напитаны высоким, производя-

<sup>564</sup> Гоголь Н. В. Последний день Помпеи. — С. 113.

<sup>565</sup> Кожина Е. Ф. Романтическая битва: очерки французской романтической живописи 1820-х годов. — Л., 1969. — С. 44–45.

<sup>566</sup> Путеводитель по искусству / под ред. Яна Чилверса / пер. с англ. — М., 2004. — С. 350.

<sup>567</sup> Гоголь Н. В. Последний день Помпеи. — С. 110.

<sup>568</sup> Манн Ю. В. Гоголь Николай Васильевич // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь / редкол.: П. А. Николаев (гл. ред.) и др. — М., 1989. — Т. 1: А–Г. — С. 595.

щим истинное потрясение в душе»<sup>569</sup>. А Гоголя «стремящее вихрем» не занимает, без пафоса говоря о человечности художественной идеи и жизненности образов Брюллова, он вместе с русским искусством ищет путь реализма.

### 7.3. Гоголь об искусстве Александра Иванова и казенно-бюрократических методах управления художественной жизнью

Если знакомство Гоголя с Брюлловым биографы не называют близким<sup>570</sup>, то с Александром Ивановым писателя связала дружба. Это не могло не сказаться на содержании и интонации письма «Исторический живописец Иванов», входящего в качестве XXIII части в опубликованную в 1847 г. книгу «Выбранные места из переписки с друзьями». Волнение, которым проникнут текст, изначально возникло из-за материального положения Иванова, «постоянно жившего под угрозой лишения казенного пенсионера и возврата на родину до окончания работы над картиной “Явление Мессии”»<sup>571</sup>.

В подзаголовке XXIII части «Выбранных мест из переписки с друзьями» есть принимающее вид прозрачного намека указание на адресата послания («*Письмо к гр. Матв. Ю. В. . . . . . му*»). Автор, обращаясь к влиятельному лицу, каким являлся тогда граф Матвей Виельгорский — в 1840-е гг. вице-председатель Общества поощрения художников, — просит его принять участие в Иванове, содействовать в том, чтобы «даны были ему средства»<sup>572</sup> для окончания работы над картиной.

В письме не оставлены в стороне и проблемы мастерства исторического живописца. Полно охарактеризованы принцип взаимной связи образов внешних и внутренних движений персонажей и выбор художником момента действия. Собственно говоря, гоголевская характеристика представляет собой особый синтезирующий разбор, так как критик стремится уловить и выразить общий смысл произведения: «Картина изображает пустыню на берегу Иордана. Всех видней Иоанн Креститель, проповедывающий и крестящий во имя того, которого еще никто не видал

из народа. Его обступает толпа нагих и раздевающихся, одевающихся и одетых, выходящих из вод и готовых погрузиться в воды <...> Всё, отправляя свои различные телесные движенья устремляется внутренним ухом к речам пророка <...> выражая на различных лицах своих различные чувства: на одних — уже полная вера; на других — еще сомненье; третьи уже колеблются; четвертые понурили главы в сокрушении и покаянии; есть и такие, на которых видна еще кора и бесчувственность сердечная. В это самое время, когда всё движется такими различными движеньями, показывается вдали тот самый, во имя которого уже совершилось крещение, — и здесь настоящая минута картины»<sup>573</sup>.

Отмечая историческую достоверность образов, автор письма связывает категории вечного и временного: «Самые лица получили свое типическое, согласно Евангелию, сходство и с тем вместе сходство еврейское. Вдруг слышишь по лицам, в какой земле происходит дело»<sup>574</sup>. Объяснение своеобразия пейзажа сопровождается экскурсом в творческую историю картины: говорится, что при разработке «ландшафтной части» Иванов «просиживал по нескольким месяцам в нездоровых Понтийских болотах и пустынных местах Италии, перенес в свои этюды все дикие захолустья, находящиеся вокруг Рима, изучил всякий камешек и древесный листик». Восторг критика вызывает пластичность драпировки: «Всё, что ни относится до <...> одежды человека и до обдуманной ее наброски на тело, изучено в такой степени, что всякая складка привлекает внимание знатока»<sup>575</sup>.

В произведении Иванова критик находит нестандартность в подходе к построению сюжета: «Предмет картины <...> слишком значителен. Из евангельских мест взято самое труднейшее для исполнения, доселе еще небранное никем из художников даже прежних богомольно-художественных веков, а именно — первое появление Христа народу»<sup>576</sup>.

Подтверждением убедительности критического анализа Гоголя стали факты истории восприятия «большой картины» Иванова. Ее название — «Явление Христа народу» [1837–1857, ГТГ. Москва], которое, как заметил Н. Г. Машковцев, «вытекало из статьи Гоголя», — укрепились вопреки тому, что «сам Иванов называл свою картину “Явление Мессии”, иногда “Появление Мессии”, “Явление в мир Мессии” и “Иоанн, указывающий на Мессию” и никогда “Явление Христа народу”»<sup>577</sup>.

<sup>569</sup> *Кьятта Джузеппе дель*. Отчет о выставке изящных искусств в Милане, в 1833 году // «Последний день Помпеи», картина Карла Брюллова // Библиотека для чтения. — 1834. — Т. 1. — С. 130.

<sup>570</sup> *Машковцев Н. Г.* Гоголь в кругу художников: очерки. — М.: Искусство, 1955. — С. 6–7.

<sup>571</sup> *Машковцев Н. Г.* Указ. соч. — С. 90.

<sup>572</sup> *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями. — С. 328.

<sup>573</sup> *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями. — С. 330.

<sup>574</sup> Там же. — С. 331.

<sup>575</sup> Там же.

<sup>576</sup> Там же. — С. 329–330.

<sup>577</sup> *Машковцев Н. Г.* Указ. соч. — С. 90.

И все же толкование смысла произведения и оценка художественной формы не исчерпывали всей задачи критика. В марте 1847 г. он писал Иванову: «Нечто, как о вашей картине, так и о положении вашем, как художника, сказано мною в одном из моих писем, напечатанных отдельно книгою»<sup>578</sup>. О положении друга писатель в «Переписке с друзьями» говорил с твердым расчетом на реакцию в обществе, в публике.

В другом письме Гоголя к Иванову, написанном раньше, есть, наверное, интриговавшие адресата строки о посвященной художнику части «Переписки...»: «Относительно вас совесть моя покойна: я сделал для вас то, что повелел мне собственный мой рассудок, а не ваш. Если <бы> вы потерпели хотя немного времени, то увидите этого плоды»<sup>579</sup>. Ожидание не затянулось надолго: в ноябре 1847 г. Иванов сообщил писателю: «Академия устыдилась и изумилась, и я полагаю, что вследствие сего <выслала> ко мне на полгода содержание. Григорович очень вами недоволен»<sup>580</sup>.

Хотя художник, писавший Гоголю в ноябре 1847 г., «Переписку...» еще не читал, нетрудно прийти к заключению о том, что мнение о переполохе в академических кругах, вызванном ее опубликованием, формировалось в разговорах с А. И. Герценом, который к тому времени с книгой уже успел познакомиться. О том, что обсуждал с ним «Переписку с друзьями», Иванов сообщал в цитированном письме к Гоголю.

Вызывает интерес предположение художника о мотивах поспешных действий чиновников Академии художеств. В реакции администрации действительно можно увидеть своего рода глухой и односложный ответ на моральные суждения в письме «Исторический живописец Иванов». Они отчетливо звучат в тексте, когда Гоголь, раскрыв смысл сюжета произведения Александра Иванова, пишет: «Но как изобразить то, чему еще не нашел художник образца? Где мог найти он образец для того, чтобы изобразить главное, составляющее задачу всей картины, — представить в лицах весь ход человеческого обращения ко Христу? Откуда мог он взять его? Из головы? Создать воображеньем? Постигнуть мыслью? Нет, пустяки <...> пока в самом художнике не произошло истинное обращение ко Христу, не изобразить ему того на полотне. Иванов молил

<sup>578</sup> Гоголь Н. В. Письмо к А. А. Иванову. 25 марта н. ст. 1847. Неаполь // Полн. собр. соч.: в 14 т. — [М.]: Изд-во АН СССР, 1952. — Т. 13. — С. 266.

<sup>579</sup> Гоголь Н. В. Письмо к А. А. Иванову. Неаполь. Февраля 4 <н. ст. 1847> // Полн. собр. соч.: в 14 т. — [М.]: Изд-во АН СССР, 1952. — Т. 13. — С. 201–202.

<sup>580</sup> Иванов А. А. Письмо к Н. В. Гоголю. Между 23–28 ноября (5–10 декабря) 1847 г. Рим // Переписка Н. В. Гоголя / сост. и коммент. А. Карпова и М. Виралайнен: в 2 т. — М.: Худ. лит., 1988. — Т. 2 — С. 475.

Бога о ниспослании ему такого полного обращения <...> а в это время упрекали его в медленности и торопили его <...> укоряли даже знавшие его люди, даже приятели, думая, что он просто ленится, и помышляли сурьезно о том, нельзя ли голодом и отнятием всех средств заставить его кончить картину»<sup>581</sup>.

Если в «Помпее» неприметная на первый взгляд фраза «нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша» включала читателя в речь автора и в художественное пространство картины, то в письме «Исторический живописец Иванов» пункт и момент вхождения в мир произведения никак нельзя специально отметить. Поразительный результат здесь дает совмещение художественного и этического планов: задумавшись невольно, пусть даже с неохотой и раздражением, над «читанной ему моралью», человек, в сущности, и попадает туда, «на берег Иордана».

В движении к финалу XXIII части «Переписки...» проникновенность проповеднической речи неожиданно оборачивается контрастирующими с ней сарказмами. Ироническую окраску в завершающем фрагменте письма «Исторический живописец Иванов» фиксировал Ю. Я. Барабаш, но исследователь ограничился тем, что выделил «не лишенный оттенка юродства пафос “нищенской сумки”, нищенства во имя искусства»<sup>582</sup>. Между тем можно отметить и по-иному окрашенные выражения, исполненные едкой иронии.

Обращаясь в заключительной части письма к влиятельному лицу, Гоголь пишет: «Поступите же справедливо, а письмо мое покажите многим, как моим, так и вашим приятелям, и особенно таким, которых управлению вверена какая-нибудь часть, потому что труженики, подобные Иванову, могут случиться на всех поприщах, и все-таки не нужно допустить, чтобы они умерли с голоду»<sup>583</sup>.

Ощутимая здесь ирония возвышается до трагизма. В основе приема, которым достигается ее создание, — использование союза недифференцированного типа в сопровождении лексического конкретизатора *и все-таки*. Этот союз употребляется, чтобы указать на то, что действия, названные в следующей за ним части фразы (*не нужно допустить, чтобы они умерли с голоду*), совершаются безотносительно к тому, о чем говорится в первой ее части (*труженики, подобные Иванову, могут случиться на всех поприщах*). Вместе с тем стилистический экс-

<sup>581</sup> Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. — С. 331–332.

<sup>582</sup> Барабаш Ю. Гоголь. Загадка «Прощальной повести» («Выбранные места из переписки с друзьями»). Опыт непредвзятого прочтения. — М.: Худ. лит., 1993. — С. 192.

<sup>583</sup> Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. — С. 336–337.

перимент показывает, что в данном контексте не соблюдены требования обоснованности мышления, предусмотренные законом достаточного основания: *«Не следует допускать того, чтобы труженики, подобные Иванову, умирали с голоду, несмотря на то, что их может быть не так уж мало»*.

Впечатление от преднамеренного нарушения причинно-следственной связи усиливается еще и потому, что союз *и все-таки* сигнализирует об ослаблении требований к истинности высказывания. Логическое несоответствие участвует в создании экспрессии, выступая в качестве средства создания иронии и выполняя интригующе-актуализирующую функцию.

Иронию в письме «Исторический живописец Иванов» нельзя считать безотносительной. Чтобы обозначить направленность сатирического обличения, автор прибегнул к перифрастическому употреблению канцеляризма (*вашим приятелям, и особенно таким, **которых управлению вверена какая-нибудь часть***). Усиливает эффект и непосредственное обращение к адресату письма (*Поступите же справедливо...*), влиятельному лицу, принадлежащему к кругу тех именно высших чиновников, «которых управлению вверена какая-нибудь часть». Кстати сказать, сатирическое применение обращения подтверждает верное мнение В. В. Гиппиуса о том, что «Выбранные места из переписки с друзьями» — «чисто литературное произведение — ряд статей, которым — и то не всем — придана лишь форма писем, иногда к реальным, а иногда к мнимым адресатам»<sup>584</sup>.

Обличительную силу делают значительнее, заметнее рекомендации, которые даются представителям бюрократической элиты: «Если случится, что один, отделившись от всех других, займется крепче всех своим делом, хотя бы даже и своим собственным, но если он скажет, что это, по-видимому, собственное его дело будет нужно для всех, считайте его как бы на службе и выдавайте насущное прокормление. А чтобы удостовериться, нет ли здесь какого обмана, потому что под таким видом может пробраться ленивый и ничего не делающий человек, следите за его собственной жизнью; его собственная жизнь скажет все. Если он так же, как Иванов, плюнул на все приличия и условия светские, надел простую куртку и, отогнав от себя мысль не только об удовольствиях и пирушках, но даже мысль завестись когда-либо женою и семейством или каким-либо хозяйством, ведет жизнь истинно монашескую, корпя день и ночь над своей работой и молясь ежеминутно, — тогда нечего

<sup>584</sup> Гиппиус В. В. Гоголь // Гиппиус В. В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь / предисл. и сост. Л. Аллена. — СПб.: Logos, 1994. — С. 134.

долго рассуждать, а нужно дать ему средства работать, незачем также торопить и подталкивать его — оставьте его в покое: подтолкнет его Бог без вас; ваше дело только смотреть за тем, чтобы он не умер с голода. Не давайте ему большого содержания; дайте ему бедное и нищенское даже...»<sup>585</sup>

Наблюдения над текстом позволяют выявить еще один путь иронического осмысления сообщаемой информации. Авторская точка зрения, которая обнаруживает себя в совете и обычно связана с положительной оценкой содержания речи (так как считается, «что действие, предусмотренное советом, повлечет хорошие последствия для адресата»<sup>586</sup>), в гоголевском письме получает прямо противоположное значение.

Кроме того, смысл советов высшему чиновничеству выражен с использованием народно-разговорных фразеологизмов (*плюнуть на... приличия; завестись... женою; корпеть день и ночь; бог подтолкнет*), что вульгаризирует речь и придает ей оттенок презрительности. Не удивительно, что письмо Гоголя вызвало крайнее недовольство конференц-секретаря Академии художеств Василия Григоровича, о чем Иванов упомянул в переписке с писателем.

Функцию иронического акцентирования несут в тексте Гоголя и повторы. Так, например, гоголевское рондо (*и все-таки не нужно допустить, чтобы они умерли с голоду... ваше дело только смотреть за тем, чтобы он не умер с голода*) получает необычную выразительность, обрамляя саркастические замечания о необходимости чиновничьего надзора за такими, как Иванов. Кольцо способствуют более точному и полному восприятию читателем смысла протеста против абсурдности ситуации, в которой шанс не «умереть с голода» художнику дает лишь унижительная, связанная с вмешательством в частную жизнь опека представителей казенно-бюрократических структур.

Ирония придает письму «Исторический живописец Иванов» силу памфлета, обращенного против несвободы творческой личности, во многом обусловленной бюрократизацией Академии художеств, масштабы которой увеличились после того, как в 1829 г. центр художественного образования перешел под управление Министерства императорского двора. Была доказана эффективность взятого критиком на вооружение морализаторского подхода. Успех определялся как публичностью, сенсационной открытостью обсуждения вопроса об отсутствии средств,

<sup>585</sup> Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. — С. 336–337.

<sup>586</sup> Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки / вступ. ст. Н. Д. Арутюновой, И. И. Чельшевой. — 3-е изд. — М., 2006. — С. 124.

необходимых Иванову для продолжения работы над картиной, так и характером этого обсуждения, в ходе которого звучали вызывавшие общественный резонанс моральные обвинения.

Произведенный анализ позволяет также фиксировать преемственную связь проблематики художественно-критической прозы Гоголя 1830–1840 гг. Слово представителя литературы критического реализма не только запечатлевало связь архитектуры и изобразительного искусства с социальной средой и увлекало человека публики в художественный мир картин крупнейших русских живописцев середины XIX в. Карла Брюллова и Александра Иванова. Критика Гоголя, отстаивая свободу творца, вмешалась в деятельность структур, в ведении которых находились организационные вопросы, непосредственно связанные с художественной жизнью, и дала пример эффективного воздействия на механизм принятия решений в этой сфере.

## *Заключение*

Как известно, в период расцвета русская художественная школа вступит во второй половине XIX в. Этот временной промежуток отметят собой и яркие достижения отечественной критики изобразительного искусства, но нельзя забывать, что успехам Владимира Стасова и Александра Бенуа предшествовала богатая история. На начальных этапах эволюции критики в русской культуре формировалась ее теория, ориентирующая пишущих об искусстве писателей и журналистов. Критическая мысль длительное время вырабатывала способы анализа явлений художественного процесса, приемы исследования произведений его участников.

В XV в. поиск оснований для критических оценок начал автор «Жития Сергия Радонежского» Епифаний Премудрый. В написанном ок. 1415 г. «Послании Кириллу» он помогает своему читателю увидеть тесную связь двух помыслов: порыва человека Древней Руси к национальной независимости и стремления художника к творческой свободе. Тем самым выдающийся представитель искусства Средневековья наметил далекую перспективу развития русской критики, которую будет отличать убежденность в том, что свобода творца и самоопределение нации нераздельны.

Обстоятельства исторического развития русского общества всегда влияли на построение критиком анализа художественной практики. Автор, предстающий перед читателем в «Послании Кириллу», писал виды храма Святой Софии по образцу, созданному великим византийцем Феофаном Греком, а потом «бѣжахъ от лица Едегева на Тверь, утрашихся». Епифаний соединяет эти факты, показывая, что на Куликовом поле не сброшено окончательно ордынское иго и темная, наступающая с поработителем Едигеем сила грозит нарушить связь с великой материнской культурой, символом которой выступает в послании константинопольский храм.

В «Послании к Симону Ушакову», написанном в XVII в. Иосифом Владимировым, читатель также воспринимает авторскую мысль как частицу общего потока социально-политической жизни. Дополнительные возможности открывает перед критиком-публицистом включение тезиса послания в событийный контекст эпохи противоборства царя

Алексея Михайловича и патриарха Никона. Поднятые изографом Иосифом проблемы обновления изобразительного языка иконописи выходят при этом за пределы сферы профессионального общения, обретают социальную значимость.

Со времен Античности остается актуальной для исследователей художественной культуры и критиков проблема жизни профессионального искусства в обществе. Драгоценен опыт ее осмысления писателями и художниками прошлого. Автор «Послания к Симону Ушакову» иконописец и талантливый публицист Иосиф Владимиров выразил в своем произведении тревогу, вызванную судьбами художников-профессионалов на Руси. Владимиров ощутил угрозу «премудрому иконному художеству», которую в XVII в. начинает представлять диктат рынка икон ремесленного производства.

Владимиров высказал в послании и ряд соображений относительно неопределенности социального статуса художников-иконописцев, которые, как можно небезосновательно предполагать, были учтены при составлении «жалованной им грамоты» царя Алексея Михайловича. В «Послании к Симону Ушакову» была затронута и тема профессионального художественного образования. Примеры его организации Владимиров нашел в культуре западноевропейских государств.

Когда спустя столетие по образцу европейских школ изобразительного искусства в Петербурге был создан национальный центр профессионального образования художников, программа его развития была намечена Ломоносовым. В «Слове благодарственном Е[я] И[мператорскому] В[еличеству] на освящение Академии художеств» выдающийся ученый, писатель и критик реалистично оценил перспективы творческой жизни российских мастеров изобразительного искусства в условиях, когда заказчиком художественных работ могло быть только самодержавное государство.

В своей речи Ломоносов указал на роль меценатов, поддерживающих профессиональное искусство, однако в России XVIII в. их деятельность еще не приобрела широкого размаха. Отчасти поэтому акцент в риторической критике великого ученого и писателя делается на использовании пропагандистского потенциала искусства. В центре внимания оказываются историческая живопись и монументальная скульптура, прославляющие деяния «Героев и Героинь Российских». Выполнение художниками работ такой направленности, как доказывал критик, входит в сферу интересов государства, которое становится гарантом развития искусства.

Со временем практика показала, что безраздельное господство государства в сфере реализации произведений искусства становится тормозом его развития. Сложившимся условиям отвечала и реакция критики. Орест Сомов в опубликованном в 1820 г. обозрении Салона 1819 г. пришел к выводу, что достижения французских художников стали возможны благодаря поддержке, оказываемой искусству со стороны общества. В его содействии, по мнению критика, нуждались и участники художественного процесса в России.

Постановка критикой вопроса не просто о меценатстве, а о системе общественной поддержки мастеров изобразительного искусства дала толчок созданию в Петербурге в 1821 г. Общества поощрения художников. Правда, мероприятия, осуществляемые ОПХ: выставки-продажи, лотереи, финансирование заграничных командировок выпускников Академии художеств — не были направлены на повышение социального статуса художников. На это обратила внимание объединявшая писателей пушкинского круга «Литературная газета».

На ее страницах художественный критик Валериан Лангер проводил линию, намеченную Пушкиным. Отзвук известной мысли поэта о том, что «в литературе дворянства нет»<sup>587</sup> — слышим в словах Лангера: «Звание художника равняет все состояния»<sup>588</sup>. Защищая от нападок талант и достоинство живописца Василия Сазонова, происходившего из крепостных крестьян, и сферу профессионального искусства от грубых посягательств, Лангер писал: «Что касается до родословной г. Сазонова, то звание отличного художника давно облагородило его»<sup>589</sup>.

Затронутую «Литературной газетой» тему разрабатывал впоследствии Гоголь. В письме «Исторический живописец Иванов» (XXIII часть «Выбранных мест из переписки с друзьями») он сосредоточился на положении мастера-профессионала — главной фигуры национальной художественной школы. Гоголевская ирония придала письму силу памфлета, обращенного против несвободы творческой личности, во многом обусловленной бюрократизацией Академии художеств, масштабы которой возросли после того, как в 1829 г. центр художественного образования перешел под управление Министерства императорского двора.

Писатель, таким образом, сумел в условиях цензурного гнета выразить протест против абсурдности ситуации, в которой не «умереть с голода» художник мог, лишь попадая под унижительную, связанную с вмешательством в частную жизнь опеку представителей казенно-

<sup>587</sup> Пушкин А. С. Опровержение на критики. — С. 152.

<sup>588</sup> Лит. газета. — 1830. — 28 окт. — С. 201.

<sup>589</sup> Лит. газета. — 1830. — 23 окт. — С. 196.

бюрократических структур. Вместе с тем Гоголь не замыкался в кругу профессиональных проблем деятелей искусства. В статье «Об архитектуре нынешнего времени» критик-публицист указал эстетические потребности простого человека, горожанина, предпринимая смелую попытку оценивать искусство зодчих с демократических позиций.

Проявления демократизма в статьях Гоголя об искусстве не изолированные факты. В них ощутима тенденция, наметившаяся еще в декабристской художественной критике, когда братья Николай и Александр Бестужевы на страницах «Сына отечества» вступили в полемику с автором обозрения академической выставки 1820 г. Гнедичем. Обсуждая тему строительства Исаакиевского собора, Николай Бестужев проводил в «Письме к издателю» мысль о том, что подлинники «столпы России» — это живущие в родной стране скромно, без громкой славы русские труженики.

Разработку поставленных братом вопросов продолжил Александр Бестужев. В рецензии на выставку в Императорской Академии художеств 1820 г. он внушал своему читателю мысль, что «полезнейшим классом народа» является крестьянство. Жизнь русских крестьян, как полагал будущий декабрист, можно улучшить лишь при парламентаризме, а не в условиях абсолютистской монархии. Ее символом в рецензии Бестужева выступает Людовик XIV, который велит вынести из своей картинной галереи знаменитые «сельские праздники» Тенирса, нескстати напоминавшие королю о народе.

Понятно, что утверждать в художественном процессе проникнутые демократическим духом социальные идеалы можно, лишь опираясь на общественную поддержку. Поэтому для художественной критики России начиная с первой половины XIX в. характерна устремленность к публике, к делу привлечения ее внимания к искусству. Конкретные шаги в этом направлении были сделаны «Литературной газетой» Дельвига — Пушкина, обозреватель которой, Валериан Лангер, регулярно публиковал на страницах издания хронику изобразительных искусств, анонсировал выставки, проводимые Обществом поощрения художников.

В опубликованной в 1842 г. рецензии на работу Лангера «Краткое руководство к познанию искусств, основанных на рисунке» вопрос о публике выдвинул Белинский. В своем отзыве великий критик убеждал и читателя, и автора руководства в том, что в подобной книге в первую очередь нуждаются «незнающие»: не столько люди, занимающиеся искусствами, сколько большинство публики. Тем самым впервые в России подчеркивалась необходимость формирования аудитории изо-

бразительного искусства, в отсутствие которой не было возможности развивать русскую художественную школу.

Критика всегда стремилась осмысливать те обстоятельства жизни искусства, которые на пути сложения русской школы влияли на ее становление. Первое подтверждение этому — освещение Епифанием Премудрым в XV в. практики использования мастерами Средневековья иконописных подлинников, которые стали со временем «выражением деятельности мастеров многих поколений»<sup>590</sup>. Епифаний первым признал значение для развития русского искусства той системы, в какую начал складываться иконописный подлинник, и фиксировал момент превращения в образец написанного Феофаном Греком вида константинопольского храма Святой Софии.

В XVII в., спустя более чем два столетия, Иосиф Владимиров уже писал в «Послании к Симону Ушакову» о том, что иконописный подлинник стал изживать себя. Обосновывая мысль о невозможности использования его с целью придания искусству импульса развития, Владимиров констатировал, что рисованные образцы «все различны между собой и неисправны». Поэтому, по мнению критика, и были необходимы реформы в сфере художественной жизни и художественного образования.

С открытием в Петербурге Академии «трех знатнейших искусств» актуальность на путях обновления приобрели иные темы. После того как Ломоносовым был сделан вывод о том, что важное место в культуре обновленной России займут картины и скульптуры на исторические сюжеты, возникла необходимость в подготовке «программ» для русских художников. Критики Карамзин, Тургенев и Писарев в ответ на это развернули в начале XIX в. на страницах печати дискуссию о сюжетах для исторической живописи. Так получило продолжение дело формирования сюжетного фонда национальной художественной школы, начатое Ломоносовым в «Идеях для живописных картин из российской истории».

Усилия критиков в разработке построенных на материале истории России сюжетов способствовали расширению возможностей исторического жанра. Продуктивной в первой четверти XIX в. была и деятельность критики в области ландшафтной живописи. Высказанные в «Прогулке в Академию художеств» Батюшковым замечания о точной передаче природы в пейзаже вызвали интересный отклик в выставочном обозрении 1820 г., написанном Николаем Гнедичем. Критик, оценивая картины Сильвестра Щедрина, писал о том, что в них «колорит местной,

<sup>590</sup> Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи. — С. 63.

верной и живой». Тем самым была поставлена проблема самобытности пейзажной живописи.

Внимания заслуживает и то обстоятельство, что подход Гнедича к анализируемому материалу не был самопроизвольным. Критик поддерживал идейно-художественную позицию Батюшкова, основой творческой концепции которого была мысль о приоритете эстетического критерия оценки произведений пластических искусств. Причем, рассматривая создания художников, Батюшков не стремится искать и устанавливать различия между изобразительными системами, направлениями и стилями.

В значительной степени по этой причине искусствоведы избегали однозначных суждений, когда речь заходила о том, какое направление отстаивали Батюшков и его последователь, Гнедич<sup>591</sup>. Осторожность Батюшкова, стремление критика поддерживать изобразительное искусство в целом послужили примером не только Гнедичу. Характерное для русской критики на начальных этапах становления национальной художественной школы нежелание заострять вопрос о противоположности стилей отличало и Александра Воейкова. В этом Воейков, подобно Гнедичу, был последователем Константина Батюшкова.

Впервые линию, разделившую академизм и романтизм, провел в полемике с Гнедичем Александр Бестужев, поместивший в «Сыне отечества» яркое «Письмо к издателю». Однако, начиная на страницах подцензурной печати борьбу за новое искусство, критик-декабрист вынужден был скрывать свои истинные цели под завесой иронии и аллюзий. Ироничен был и Фаддей Булгарин, с позиций романтизма обличавший в выставочном обозрении 1827 г. академическое доктринерство Павла Свинына. Только ирония обозревателя «Северной пчелы» была лишена революционного, как у Бестужева, пафоса.

Вместе с тем и Александр Бестужев, и Булгарин, руководствуясь разными, но в том и другом случае, в значительной степени социально-политическими целями, не рассматривали отвержение академизма в качестве главной задачи. Поэтому романтические идеи не были ими резко и прямо противопоставлены методу академизма. По-иному эволюционировали в отечественном художественном процессе идеи реализма. Испытавший сильное влияние Пушкина Валериан Лангер в 1830 г. в третьем «Письме художнику-любителю в\*\*\* о выставке Императорской Академии Художеств» дал построенное на фундаменте историзма объяснение неактуальности классицистической доктрины.

<sup>591</sup> См.: *Верещагина А. Г.* Критики и искусство. — С. 347.

Именно влиянием Пушкина объясним наметившийся в критическом творчестве Лангера сдвиг в сторону реализма. Это движение, различимое в материалах отдела искусств «Литературной газеты» Дельвига — Пушкина, продолжится в критике Гоголя, который, говоря о человечности художественных идей Карла Брюллова, призвал русское искусство обратиться к реальной действительности. В этом Гоголь оказался проницательнее итальянских критиков, которые хотя и приветствовали довольно бурно создателя «Последнего дня Помпеи», но не нашли в произведении художника-романтика дороги к реализму.

Еще в первых известных историкам отечественной культуры критических суждениях о гении Феофана Грека, высказанных Епифанием Премудрым, начала определяться одна из важных задач художественной критики. Отличавшийся прозорливостью автор «Послания Кириллу» признал значение деятельности Феофана как одного из основателей традиции русской живописи. Много позднее в пушкинскую пору критиками будет осознана необходимость давать оценку искусства мастеров, чья творческая эволюция влияет на формирование традиции и отражает закономерности развития отечественной школы.

Один из ведущих обозревателей художественного процесса 1830-х гг. Александр Воейков искал в работах современников жизненности изображения. В творчестве Венецианова критик отметил остроту взгляда на мир и правдивость в передаче природы; эти качества соединялись с желанием мастера утверждать ценности национального бытового уклада. Положительно оценивая такие черты в критических разборах, Воейков сделался убежденным пропагандистом жанровой живописи Венецианова, которая в тот период во многом определяла ход эволюции русского искусства.

В мир созданий крупнейших живописцев середины XIX в. Карла Брюллова и Александра Иванова человека публики увлекало слово Гоголя. Писатель доказывал, что автор «Помпеи» положил конец мертвенности прежней школы. Перспективный результат дал и гоголевский анализ «Явления Христа народу», в котором критик указал на совмещение Ивановым в его картине эстетического и этического планов. В трактовке темы Гоголем также фиксировался тонкий психологизм, который в будущем отличит лучших мастеров изобразительного искусства России.

С первых шагов на пути сложения русской школы участники художественного процесса старались обрести объективные основания для суждений о произведении искусства и творческой манере его автора. Налицо, например, свидетельство того, что Ломоносов, размышляя об

архитектуре, предварительно ознакомился с положениями труда Витрувия. Начиная с XVIII в. забота об укреплении теоретической, научной базы критики и искусствознания в целом была постоянной и целенаправленной.

К деятельности Петербургской Академии художеств в этом направлении подключились отечественные знатоки искусства. Скульптор А. М. Иванов в конце XVIII в. переводит и публикует трактат Роже де Пиля «Идея совершенного живописца». Из печати выходят труды теоретической направленности, написанные Урвановым и Писаревым. Эта работа приносила результаты. Взвешенность оценок и точность выражений Константина Батюшкова в «Прогулке в Академию художеств» во многом обеспечивались тем, что критик обращался к теоретическими исследованиям.

Ответом на запросы писавших о живописи и скульптуре литераторов, художников и знатоков стало издание в 1827 г. книги известного итальянского эстетика Франческо Милиции «Об искусстве смотреть на искусства по правилам Зульцера и Менгса», переведенной на русский язык Валерианом Лангером. Переводчик сочинения европейского теоретика искусства вскоре после его опубликования стал сотрудником «Литературной газеты» Дельвига — Пушкина.

Научный уровень разборов Лангера привлекал внимание его коллег. В публикациях обозревателя отдела художественной жизни «Литературной газеты» почерпал терминологию и приемы анализа картин и скульптур такой авторитетный журналист, как Александр Воейков. Заинтересованное отношение критиков и художников к теоретическим вопросам искусствознания стимулировало Лангера к исследованиям в этой области. В 1841 г. он публикует «Краткое руководство к познанию искусств, основанных на рисунке». Книга стала первым в России сочинением по теории искусства, удостоенным главной премии Академии наук — Демидовской.

В начале 1840-х гг. русская художественная мысль проявляла повышенный интерес к теории изобразительного искусства. Проблемам критического анализа его произведений в 1840 г. посвящает серию статей «Художественная газета». В публикации была предпринята попытка изучить природу эстетической оценки, основываясь на положениях идеологии романтизма. В том, как вопрос освещался, ощущалось тяготение к регламентации действий духовных сил человека, но в то же время нельзя отрицать указанную авторами возможность участия религиозного чувства в исканиях критика.

На начальных стадиях формирования русской художественной школы критическое суждение часто строилось на материале неразвернутого сравнения явлений из жизни искусства России и европейских стран. Русская критика, намечая перспективы отечественного художественного процесса, учитывала опыт Европы. Нередко она отталкивалась от него, но зачастую и отвергала: для Епифания Премудрого византийская архитектура и живопись — высокий образец, а Ломоносов находил малостоящими античные мифологические сюжеты, к которым постоянно обращалось европейское академическое искусство.

Батюшков в «Прогулке в Академию художеств» факты художественной жизни Франции привлекал к анализу, аргументируя тезис о приоритетном значении эстетической оценки произведений искусства. Между тем гравюра с картины «Деревенские политики» кисти Девида Уилки в выставочном обозрении Александра Бестужева скорее предлог для того, чтобы навести читателя на мысль о необходимых России социальных преобразованиях.

Подход к теме искусства Европы и деятельности его представителей в России углубили критики второй половины 1820-х — начала 1830-х гг. В полемике Фаддея Булгарина и Павла Свинына о произведениях английского живописца Джорджа Доу были акцентированы острота и значимость проблемы формирования русской художественной школы, мастера которой могли бы самостоятельно, без привлечения деятелей искусства из западноевропейских стран, реализовать грандиозные проекты, подобные Военной галерее Зимнего дворца.

Валериан Лангер признал одной из приоритетных задач критики содействие образованию в России художественной элиты. Путь к ее решению, по представлению обозревателя «Литературной газеты», пролегал через участие выпускников Академии художеств в европейском художественном процессе. Это открывало перед ними перспективы творческого роста и помогало быстро занять ведущие позиции в отечественном искусстве. В то же время оценка успехов русских художников европейскими знатоками и критиками означала фактическое признание существования в России национальной школы изобразительного искусства.

Стремление авторов обзоров и рецензий к тому, чтобы повысить эффективность критики, усиливало интерес пишущих к вопросам использования выразительных возможностей языка и стилистической отделки произведений. Известен мимолетный отзыв Батюшкова об этой стороне критической деятельности. Обмолвившись в письме Гнедичу

о «Прогулке в Академию художеств», Батюшков с подчеркнутой скромностью замечает: «Канва его (А. Н. Оленина. — С. Б.), а шелки мои»<sup>592</sup>. С Батюшковым невозможно спорить, один из основателей традиций художественной критики в русской литературе, он действительно придал ее языку чистоту и подлинно шелковый блеск.

У Батюшкова эстафету подхватили критики пушкинской поры. В конце 1820-х гг. в унисон с настроениями публики, у которой еще не остыли воспоминания о разгроме восстания декабристов, звучали изысканные мрачноватые сарказмы Булгарина. Но журналиста заботило не только внимание аудитории. Используя в словесной работе тонкую иронию, он указал на проблемы государственной идеологии, в решении которых важную роль должно было сыграть русское искусство. Обратившись в выставочном обозрении 1827 г. к вопросу о национальной памяти, Булгарин отделил искусство от пропаганды в творчестве англичанина Джорджа Доу, создателя портретов для Военной галереи.

В начале 1830-х гг. влияние на процесс расширения возможностей языка русской критической литературы и совершенствования ее стиля оказывал Александр Воейков. К созданию экфрасиса он подходил научно: стремился раскрывать в нем характер образности. В описаниях, вышедших из-под пера Воейкова, всегда концентрируется оценка произведения художника. В критическом анализе работ современников Воейков мастерски выявляет экспрессивность сюжета, наглядно показывая читателю, как в сюжетной ситуации «просвечивает» значение символов.

Интерпретационный и оценочный аспекты анализа органично сочетаются и в экфрасисе Венецианова. Создавая критический текст, он чуждался позиции наблюдателя, который, проходя мимо создания художника, мимоходом разгадывает его тайны. В своих суждениях Венецианов-критик неотделим от автора разбираемой картины и, увлеченно следя за его душевными состояниями и действиями, ведет своего рода репортаж о процессе творения. Достоинства и недочеты произведения при этом не просто отмечаются, а переживаются критиком эстетически, лично.

Метод Венецианова-критика вступал в противоречие с классицистической доктриной. Конечно, в 1830-е гг. до ее развенчания было далеко, но дорога к такой цели уже объединяла романтиков, стремившихся передавать способные «потрясти душу» чувства, с первыми выразителями реалистических тенденций. Критики пушкинской поры в не отличав-

шейся ясностью ситуации пытались в ходе дискуссий определить общие ориентиры процесса обновления жизни искусства. Примером такой дискуссии стало обсуждение картины Крюгера «Парад в Берлине», в котором участвовали Лангер, Воейков и Венецианов.

Диалоги пишущих о живописи, скульптуре и графике, их полемики, интертекстуальные контакты — все это связывало статьи и рецензии в едином пространстве художественно-критического дискурса. Тексты критики, неотделимые от событий, происходивших на пути становления русской художественной школы, обнаруживали единство, а полифония мнений и оценок усиливала звучание хора голосов.

<sup>592</sup> Батюшков К. Н. Письмо к Н. И. Гнедичу. [Сентябрь 1816] // Нечто о поэте и поэзии... С. 303.

## *Именной указатель*

- Александр I 48, 70–73, 75–77, 91, 111, 112, 114  
Алексеев А. А. 122  
Алексеева Т. В. 33, 68, 110  
Алексей Михайлович 24, 162  
Алпатов М. В. 144, 145, 148, 150, 151  
Алтунян А. Г. 68  
Альбани (Альбан), Франческо 94  
Анастасевич В. Г. 56  
Анна Стюарт 60  
Анненков П. В. 102  
Анненкова Е. И. 144  
Аретино, Пьетро 30–32  
Аркин Д. Е. 48  
Артемова С. Ю. 15  
Барабаш Ю. Я. 157  
Баттё, Шарль 131, 132  
Батюшков К. Н. 40–51, 53, 54, 79, 86, 91, 94, 97, 107, 110, 143, 165, 166, 168–170  
Баумгартен, Александр-Готлиб 137  
Бекенева Н. Г. 14  
Бекеры, братья 105  
Белинский В. Г. 6, 107, 130–140, 164  
Беллизар 104  
Беллори, Джованни Пьетро 27, 112  
Бенкендорф А. Х. 84, 105  
Бенуа А. Н. 161  
Березина В. Г. 132, 134, 135  
Берков П. Н. 30, 39  
Бернштейн Б. М. 3, 4  
Бес..жев Ал. (псевдоним А. А. Бестужева) 61  
Беспалова Н. И. 3  
Бестужев А. А. 55, 57–62, 64, 78, 164, 166, 169  
Бестужев Н. А. 54–57, 164  
Боткин В. П. 133  
Брагинская Н. В. 29  
Бруни Ф. А. 102  
Брюллов К. П. 59, 94, 102, 120, 126, 137, 148–154, 160, 167  
Брюллов А. П. 117–119  
Булгарин Ф. В. 67–86, 88, 90–92, 96, 99–103, 119, 166, 169, 170  
Буслаев Ф. И. 10, 11, 13, 15, 19, 165  
Валицкая А. П. 27, 45  
Ван Дейк, Антонис 82  
Варнек А. Г. 52  
Василий I Дмитриевич 7  
Венецианов А. Г. 68, 76, 78, 84, 94–96, 98, 120, 127–129, 167, 170, 171  
Венсан, Франсуа-Андре 63  
Вентури, Лионелло 46, 47  
Верещагина А. Г. 3, 26, 33, 34, 38–41, 48, 58, 64, 79, 80, 82, 83, 131, 144, 166  
Виельгорский М. Ю. 154, 157, 158  
Винкельман, Иоганн Иоахим 44  
Виноградов В. В. 128  
Винчи, Леонардо да 10  
Висконти П. 126  
Витрувий 27, 168  
Владимир Святой 38, 39  
Владимиров, Иосиф 13–25, 161, 162, 165  
Воейков А. Ф. 49, 61, 62, 68, 69, 78–97, 100, 110, 111, 113–116, 119–127, 129, 166–168, 170, 171  
Волконская З. А. 101, 102  
Вольф Е. М. 159  
Вольф, Христиан 107, 137  
Воробьев М. Н. 48, 82–89  
Воронин Н. Н. 10  
Вяземский П. А. 102  
Гальберг С. И. 102  
Ган Ф. А. 101  
Гаршин Е. М. 30  
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих 133  
Герцен А. И. 148, 156  
Гиппиус В. В. 158  
Гисланди, Джузеппе 82  
Глазунов И. П. 106  
Глинка В. М. 72, 102  
Гнедич Н. И. 49–59, 62, 64, 79, 164–166, 169  
Гоголь Н. В. 6, 79, 102, 143–159, 163, 164, 167  
Голицын А. М. 34, 35  
Голицына Н. П. 104  
Голлербах Э. Ф. 105  
Гончарова Н. Н. 103  
Горислава (Рогнеда) 34, 38, 39  
Готье И. И. 105  
Грабарь И. Э. 7, 10, 11  
Грачева С. М. 4  
Грейг А. С. 106  
Греч Н. И. 49, 80, 81  
Григорович В. И. 149, 156, 159  
Григорович Д. В. 60, 61  
Грицай Н. И. 125  
Гро, Жан Антуан 46  
Гумбольт, Александр 115

- Гумбольдт, Вильгельм *135*  
Гусева Н. Ю. *118*
- Давид, Жак Луи *46–48, 63*  
Д'Аламбер (Д'Аламберт), Жан Лерон *55*  
Дельвиг А. А. *98, 105, 106, 108, 123, 126, 129, 135, 164, 167, 168*  
Дживилегов А. К. *31*  
Дидо, Фирмен (Firmin Didot) *117, 118*  
Дидро, Дени *79*  
Дмитрий Донской *7*  
Долгорукий В. А. *91*  
Доменикино (Доменикин) Цампьеры *94*  
Доу (Дов), Джордж *70, 72–78, 81, 82, 88, 169, 170*  
Дружинин Н. М. *93*  
Дурылин С. Н. *148*
- Егоров А. Е. *40, 45, 68, 94*  
Едигей *13, 161*  
Екатерина II *26, 34*  
Екимов В. П. *115*  
Епифаний Премудрый (Московский) *7–13, 161, 165, 167, 169*  
Еремин М. П. *105*  
Ермолаева И. И. *123*  
Есин Б. И. *78*
- Жерико, Теодор *62, 64, 153*  
Жирмунский В. М. *39*  
Жуковский В. А. *43, 78*
- Загоскин М. Н. *94*  
Зевксис *83*  
Земцов М. Г. *31*  
Зульцер (Сульцер) Иоганн-Георг *107, 108, 130, 131, 135, 137, 168*
- И. М. (псевдоним И. С. Мальцова) *81, 82*  
И. Р. (псевдоним И. Т. Радожичского ?) *56*  
И. У. (псевдоним Ивана Урванова) *45*  
Иванов А. А. *154–160, 163, 167*  
Иванов А. М. *44, 168*  
Иванов Петр *104*  
Иванова А. П. *32*  
Иисус Христос *19, 20, 103, 121, 155, 156, 167*  
Изяслав, сын Владимира Святого *38*
- Имзен, домовладелец *105, 117*  
Иоанн Креститель *154, 155*  
Иоанн Васильевич (Иван IV Васильевич Грозный) *21*  
Ионин Л. Г. *4*
- К. (псевдоним В. Ф. Одоевского) *131, 136*  
Каган М. С. *5, 131, 139, 140*  
Каганович А. Л. *112*  
Калайдович К. Ф. *15*  
Каменский З. А. *137*  
Каналетто (Канале, Антонио) *32*  
Канова, Антонио *74*  
Кант, Иммануил *135*  
Караваджо, Микеланджело Меризи *101*  
Карамзин Н. М. *32–40, 52, 107, 165*  
Катков М. Н. *133*  
Кауфман Р. С. *3, 4, 40, 41, 45, 48, 50, 57, 81, 140, 143*  
Кипренский О. А. *40, 43–45, 81, 84, 92*  
Клевецкая Е. А. *94*  
Клеман Шарль *153*  
Коваленская Н. Н. *110*  
Кожина Е. Ф. *47, 63, 153*  
Козарский А. И. *106*  
Корнилий (в схиме Кирилл) *7*  
Корнилова А. В. *67, 68, 80*  
Корреджо (Антонио Аллегри) *94*  
Крюгер (Кригер), Франц *77, 95, 122–129, 171*  
Кукольник Н. В. *24, 140–143*  
Куртейль (Куртель), Никола де *45, 46*  
Кьяппа, Джузеппе дель *126, 153, 154*
- Лагарп, Жан-Франсуа *131*  
Лазарев В. Н. *9, 10*  
Лангер В. П. *98–109, 111–140, 150, 163, 164, 166–169, 171*  
Ланская *92*  
Ларжильер, Никола *82*  
Левинсон-Лессинг В. Ф. *45*  
Леонид, архимандрит (Лев Александрович Кавелин) *9*  
Леонтьева Г. К. *151, 152*  
Лермонтов М. Ю. *58*  
Лессинг Готхольд-Эфраим *135*  
Лисовский В. Г. *35*  
Лихачев Д. С. *8, 12, 13, 37, 123*  
Ловягин А. М. *110*  
Логановский А. В. *95*  
Ломоносов М. В. *6, 26–32, 34–40, 109, 111, 137, 162, 165, 167, 169*  
Лосев А. Ф. *89*  
Лосенко А. П. *34*  
Л-рь В. (псевдоним В. П. Лангера) *103*  
Любарский Я. Н. *12*  
Любитель изящного (псевдоним А. А. Писарева) *33*  
Людовик XIV *60, 164*
- Мазон В. *91*  
Макаров В. К. *72, 77*  
Максимов А. М. *92*

- Малиновский К. В. 32  
 Мальцов И. С. 81, 82  
 Манн Ю. В. 144, 153  
 Маркграф, Рудольф 140–143  
 Марс, домовладелец 115  
 Мартин, Джон 153  
 Мартос И. П. 109–116  
 Масанов И. Ф. 69  
 Машковцев Н. Г. 154, 155  
 Мельгунов П. И. 91  
 Менгс, Антон Рафаэль 108, 121, 122, 130, 131, 135, 168  
 Мещеряков В. П. 81  
 Милиция, Франческо 108, 109, 111, 130, 131, 135–139, 168  
 Миронов Г. Е. 13, 14  
 Михайлов А. С. 90, 93  
 Михайлов А. В. 43  
 Монтальво, А. Рамирец де 74  
 Монферран Огюст 56  
 Мордовченко Н. И. 78, 102  
 Москвин В. П. 69  
 Муравьев М. Н. 93
- Надеждин Н. И. 135  
 Назианзин Григорий 13  
 Нарышкина Н. А. 33, 49, 50, 54  
 Наполеон I Бонапарт 46, 47, 72, 77
- Нибби, Антонио 119, 120  
 Николай I 77, 88, 102  
 Никон, патриарх 21, 22, 162  
 Новалис (Фридрих фон Харденберг) 142  
 Новосильцов Н. Н. 34
- О. О. (псевдоним Н. М. Карамзина) 32, 36, 37  
 Овчинникова Е. С. 14, 15, 20–23  
 Одоевский В. Ф. 131, 135–137  
 Олег 37, 38  
 Ленин А. Н. 170  
 Орловский А. О. 52  
 Оснер Ганс-Конрад 30  
 Осокин, Иван 106  
 Остерман-Толстой А. И. 101, 102
- П. С. (псевдоним П. П. Свиньина) 72, 73, 92  
 Павел I 35, 36  
 Панаев И. И. 86, 135  
 Павлова Г. Е. 29  
 Песков А. М. 61  
 Петр I 25, 30, 110  
 Петров А. Н. 42  
 Петров В. Н. 110  
 Петрова Е. Н. 44  
 Петрова Т. А. 118  
 Пико, Франсуа-Эдуар 62–64
- Пиль, Роже де 44, 168  
 Пименов Н. С. 95  
 Писарев А. А. 32–34, 38, 40–44, 165, 168  
 Плешкович, Иоанн 16, 17, 19, 20, 24  
 Покровский А. А. 14  
 Полевой К. А. 135  
 Полевой Н. А. 99, 135  
 Помарницкий А. В. 102  
 Потемкин Г. А. 110–112, 114–116  
 Прево А. М. 104, 115  
 Преснов Г. М. 95, 114  
 Принцева Г. А. 51  
 Прохоров Е. П. 5  
 Пселл Михаил 13  
 Пунин А. Л. 144, 145  
 Пуссен Никола 27  
 Пушкин А. С. 6, 77, 78, 95, 98–100, 102–109, 126, 129, 135, 148, 163, 164, 166–168
- Радожицкий И. Т. 56  
 Разумовский К. Г. 32  
 Рамазанов Н. А. 36  
 Растрелли, Франческо Бартоломео 31  
 Рафаэль Санти 73, 103, 104, 121  
 Реймбах, Абрахам 59  
 Рейтштейн 28
- Рисс Ф. 105  
 Рогова Н. Б. 6  
 Рублев Андрей 13  
 Рылеев К. Ф. 78  
 Румянцев Н. П. 100  
 Рюрик 39
- Савинов А. Н. 96  
 Садовников В. С. 104, 105  
 Сазонов В. К. 100–102, 121, 163  
 Сандомури А. И. 105, 106  
 Салтыков А. А. 14, 16–18, 23  
 Санников В. З. 71  
 Свиньин П. П. 52, 71–76, 78, 91, 92, 96, 119, 166, 169  
 Свирская В. Р. 35  
 Седельников А. Д. 7, 8  
 Семен А. И. 105  
 Сергей Радонежский 8  
 Славина Т. А. 148  
 Слёнин И. В. 103–105, 117, 121  
 Смирнов А. Ф. 36  
 Смирнова И. С. 6  
 Собко Н. П. 91  
 Собри, Жан-Франсуа 138  
 Солнцев Ф. Г. 36  
 Соловьев Н. В. 126  
 Сомов О. М. 62–66, 98, 101, 123, 163

- Спиридонов В. С. 132  
 Стасов В. В. 138, 150, 161  
 Степанов Н. Л. 98, 102, 106–108  
 Стернин Г. Ю. 142, 143  
 Стефан Пермский 8  
 Строганов А. С. 33–36  
 Струговщиков А. Н. 140–143  
 Суворов А. В. 51, 75  
 Сципион 110
- Тенирс (Теньер) Младший, Давид 60, 125, 164  
 Тициан Вечеллио 31, 101  
 Толстой Ф. П. 92, 93  
 Токарев Н. А. 58, 59  
 Тон А. А. 119  
 Тон К. А. 119, 120  
 Торвальдсен, Бертель 77, 113  
 Тропинин В. А. 84  
 Тургенев А. И. 32, 33, 38, 39, 41, 165  
 Турчин В. С. 11, 89
- Уваров А. С. 14, 15, 19, 21  
 Угрюмов Г. И. 34, 36  
 Уилки (Вильки) Дэвид 60, 61, 169  
 Урбень 105  
 Урванов И. 45, 168
- Уткин Н. И. 51, 52  
 Ушаков С. Ф. 13–19, 21–25, 161, 162  
 Уэст (Вест) Бенджамин 74
- Фалотов Иван (псевдоним К. Н. Батюшкова) 42, 43, 45–48, 50, 51, 91  
 Фальконе, Этьен Морис 110  
 Федоров-Давыдов А. А. 87  
 Фельтен Ю. М. 42  
 Феофан Грек 9–13, 161, 165, 167  
 Филиппова Т. Ф. 6  
 Фонвизин Д. И. 28  
 Фридрих, Каспар Давид 42, 43  
 Фризман Л. Г. 33, 34
- Цезарь (Цесарь), Гай Юлий 110  
 Цявловский М. А. 103
- Чевакинский С. И. 31  
 Чистяков П. П. 35  
 Чубова А. П. 32
- Шебуев В. К. 36, 68  
 Шидловский А. Р. 62, 64, 101  
 Шильдер К. А. 87  
 Шмидт И.-Г. 51
- Шмидт И. М. 95  
 Шувалов И. И. 26
- Щедрин Сильвестр Ф. 50, 51, 84, 165
- Юстиниан 9
- Яков II 60  
 Яков III 60
- Яненко Я. Ф. 92  
 Яремич.С. П. 77, 88
- Emmrich I. 42  
 Z. (псевдоним Ф. В. Булгарина) 67–71, 77, 79, 80, 83, 85, 91, 100, 103  
 ”——” (криптоним А. А. Писарева) 33, 38

## Список сокращений

ГРМ	—	Государственный Русский музей
ГТГ	—	Государственная Третьяковская галерея
ГЭ	—	Государственный Эрмитаж
НИМ РАХ	—	Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств
ОСРК	—	Основное собрание рукописных книг Российской национальной библиотеки
РНБ	—	Российская национальная библиотека
РГБ	—	Российская государственная библиотека

## Содержание

Введение .....	3
Глава 1. Критический анализ проблем художественной жизни в литературе Руси XV–XVII вв. ....	7
1.1. Становление метода критики изобразительного искусства в «Послании Кириллу» .....	7
1.2. Иосиф Владимиров о профессиональном искусстве на Руси в XVII в. «Послание к Симону Ушакову» .....	13
Глава 2. Новое время русского искусства и художественная критика .....	26
2.1. «Слово благодарственное на освящение Академии художеств» Михаила Ломоносова .....	26
2.2. Наследие Ломоносова и дискуссия Н. М. Карамзина, А. И. Тургенева и А. А. Писарева о сюжетах для исторической живописи России .....	32
2.3. Об оценке произведения искусства Константином Батюшковым. «Прогулка в Академию художеств» .....	40
Глава 3. Художественная критика на страницах журнала «Сын отечества» в 1820 году .....	49
3.1. Николай Гнедич — обозреватель выставки Императорской Академии художеств (1820) .....	49
3.2. Братья Николай и Александр Бестужевы в полемике с Гнедичем .....	55
3.3. Орест Сомов о развитии инфраструктуры искусства в России. Обзорение Салона 1819 г. ....	62
Глава 4. Полемические диалоги о национальном искусстве в обзорениях академических выставок 1827 и 1830 гг. ....	67
4.1. Под покровами иронии. Булгарин — художественный критик .....	67

4.2. Обзорение «О выставке в Императорской Академии художеств в 1830 году». Скрытая полемика Александра Воейкова с Фаддеем Булгариным .....	78
4.3. Александр Воейков о становлении русской школы в творчестве мастеров 1820–1830-х гг. ....	90
Глава 5. Художественная критика времени Пушкина и Венецианова в поисках путей к реализму (1830-е гг.) .....	98
5.1. Пушкин и Лангер .....	98
5.2. Полемика о скульптуре Ивана Мартоса начала 1830-х гг. ....	109
5.3. Лангер-критик в борьбе за престиж русского искусства .....	117
5.4. Из истории формирования в России художественно-критического дискурса (Лангер, Воейков и Венецианов) .....	120
Глава 6. Обсуждение вопросов теории художественной критики в 1840-е гг. ....	130
6.1. Белинский — критик Лангера .....	130
6.2. «Художественная газета» о критике изобразительного искусства .....	140
Глава 7. Гоголь о пространственных искусствах с позиций критического реализма .....	144
7.1. Ирония в статье «Об архитектуре нынешнего времени» .....	144
7.2. «Прекрасная земля наша». Гоголь о картине Карла Брюллова «Последний день Помпеи» .....	148
7.3. Гоголь об искусстве Александра Иванова и казенно-бюрократических методах управления художественной жизнью .....	154
Заключение .....	161
Именной указатель .....	172
Список сокращений .....	180

*Научное издание*

**Сергей Михайлович Балув**

**КРИТИКА  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА  
НА НАЧАЛЬНЫХ ЭТАПАХ СТАНОВЛЕНИЯ  
РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ**

*Монография*

Выпускающий редактор А. С. Балужева  
Корректор Н. Э. Тимофеева  
Компьютерная верстка Л. А. Шитова

ООО «Книжный Дом», лицензия № 05377 от 16.07.2001  
191186, Санкт-Петербург, М. Коношенная ул., д. 5  
Подписано в печать 15.05.2015. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.  
Объем 11,5 печ. л. Тираж 500 экз. Заказ №

Отпечатано в типографии ООО «Инжиниринг Сервис»  
190020, Санкт-Петербург, ул. Циолковского, д. 13