

УДК 821.161.1.01/09

DOI: 10.17223/19986645/41/13

О.В. Седельникова

**ЛИТЕРАТУРА И ЖИВОПИСЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ
А.Н. МАЙКОВА. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ. ОСНОВЫ СБЛИЖЕНИЯ
СЛОВЕСНОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВ
В КРИТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ А.Н. МАЙКОВА¹**

В статье впервые представлено комплексное изучение вопроса о взаимодействии литературы и живописи в критическом наследии А.Н. Майкова. Установлено, что разговор о живописи становится следствием глубокого интереса критика к закономерностям, определяющим развитие современного искусства, дает особую точку зрения на литературу, с которой можно наглядно осмыслить проблемы, актуальные для современного словесного искусства, открывает новые возможности, учит использованию смыслового потенциала пластически зримых образов.

Ключевые слова: А.Н. Майков, художественная критика, литература, живопись, выставки в Императорской Академии художеств.

На протяжении всех этапов развития европейской культуры словесное и изобразительное искусство существовали в непосредственной взаимосвязи и очевидном обогащающем взаимовлиянии. В связи с этим проблеме взаимодействия литературы и живописи посвящено значительное количество исследований, демонстрирующих ее осмысление с разных методологических позиций [1–8]. Критическое наследие А.Н. Майкова дает богатый материал для изучения различных аспектов указанной проблемы в истории русской эстетической мысли и литературы середины XIX в., однако в силу комплекса обстоятельств [9. С. 34–35] оно еще не становилось предметом научного исследования.

В контексте эстетической ситуации 1840-х гг. и всего многовекового интереса литературы к пластическим искусствам обращение А.Н. Майкова к созданию статей о живописи [9, 10] оказывается закономерным явлением. В период эстетического самоопределения поэт осознанно реализовал себя в качестве художественного критика. При этом он выбрал предметом историко-теоретической рефлексии такой вид искусства, который оказывается очень близким литературе в силу ряда своих особенностей. Уже при беглом знакомстве с текстами статей становится очевидным, что к рассмотрению произведения изобразительного искусства Майков подходит, опираясь на свой опыт литературного творчества, учитывая те оценки и требования, которые выдвигали читатели и критики к современной литературе, в том числе к его собственным стихотворениям и поэмам. Он рассматривает произведение живописи с точки зрения тех эстетических задач, которые заострили современ-

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ (проект № 15-04-00395а).

ная русская литература и литературная критика. Здесь проявляет себя важнейшее свойство статей Майкова о выставках в Академии художеств: восприятие литературы и живописи как двух искусств, использующих разные подходы и технические приемы, но отвечающих общим требованиям, как вечным, так и эпохальным, решающих общие задачи и служащих одному делу. Такой подход обусловлен тем, что в сознании Майкова-критика, наследующего принципы В.Г. Белинского, разные виды искусства живут по одним законам и подчиняются одним и тем же требованиям¹, предъявляемым уровнем нравственного, духовного и умственного развития современного человека. Поэтому за осмыслением той или иной проблемы изобразительного искусства всегда стоит размышление о литературе, а произведения современных писателей становятся зеркалом для трактовки содержания картин самых разных жанров. Живопись и литература выступают здесь в неразрывном единстве.

Важно принять во внимание и то, что изобразительное искусство в данную историческую эпоху несколько отставало от литературы, руководствуясь отжившими принципами нормативной эстетики, настойчиво оберегаемыми Академиями художеств по всей Европе [12. С. 42, 44–45]. Изменения в нем только назревали, но еще не стали всеобъемлющими, не начали определять все в содержании и формальном осмыслении предмета. Такова была ситуация в европейском изобразительном искусстве и искусствознании, важно подчеркнуть эту взаимосвязь. В литературе 1840-х гг. уже утвердились принципы реалистического изображения действительности. Эти принципиальные изменения в сфере содержания и формы уже были зафиксированы литературной критикой, хотя и не получили еще всестороннего осмысления. В изобразительном искусстве пока сохраняли господство эстетические теории, выработанные в эпоху классицизма.

Обращаясь в своих статьях к разбору представленных на выставках произведений изобразительного искусства, Майков смотрит на них с точки зрения тех актуальных потребностей современной культуры, которые обозначены литературно-эстетической борьбой тех лет, и опирается на традиции философской теории эстетики и литературную критику в целом и особенно на методологические позиции Белинского, обосновавшего в своих статьях важнейшие тенденции развития современной литературы. Такой подход проявился уже в путевом дневнике Майкова 1842–1843 гг. [13].

Принцип взаимоотражения двух видов искусств проявляется в осмыслении всех значимых для критика проблем. Выделим важнейшие из них, организуя проблематику статей в целом. Основой для последующих аналитических построений в статьях Майкова становится принцип историзма, воспринятый им у Белинского, применившего его к оценке литературных произведений. Только такой подход, по его мнению, позволяет дать адекватную оценку и отдельному произведению искусства, и деятельности представителей целого направления. В связи с этим очень важным для Майкова становится вопрос о современном содержании произведений искусства. Решая его,

¹ В.Г. Белинский утверждал эту идею неоднократно. Одно из развернутых ее выражений см. в статье «Ответ «Москвитянину»» [11. Т. 10. С. 248].

он спорит с распространенным в европейской художественной критике убеждением в том, что современное искусство переживает глубокий упадок, лишившись высокого содержания и обратившись к изображению обыденной жизни [14, 15]. Подобный аргумент использовали и противники «натуральной школы», видевшие в обращении к реалистическому изображению жизни признак деградации литературы, отказ от художественности. Размышляя о должном предмете современного искусства, Майков требует отказа художника от ультраромантического мировосприятия, лишённого истинного представления о жизни и отрицающего прекрасное в современной действительности. Молодой критик отстаивает предельно широкий взгляд на проблему, подчеркивая необходимость художественного воспроизведения обыденной жизни в ее типичных проявлениях, внимания ко всем ее сферам (в том числе к изображению социальных пороков), подсвеченного сочувствием художника предмету изображения. Отстаивая свою позицию, он обращается к образу читателя / зрителя и рисует портрет современного человека, чьи духовные потребности определяют предмет изображения в современном искусстве:

В самом деле, он ценит и восхищается Гомером; даже читая его в переводе, понимает лучше, чем понимали реставраторы древности в Египте, говорившие не иначе как языком Гомера и Цицерона; он слушает трагедии Корнеля и Расина, отделяя в них, что принадлежит эпохе, что вечно, истинно и прекрасно; но он же с жадностью читает Диккенса, с жадностью следит развитие тех чувств и положений, в которых сам находился¹. Вот почему в живописи он более всего сочувствует так называемому *genre*'у [16. С. 33].

Майков выявляет историзм культурного сознания современного человека и подчеркивает отсутствие риторической заданности в представлениях об изображении того или иного жизненного сюжета или образа. Кроме того, способность сочувствовать и проникаться тем, что близко человеческому опыту, позволяет критику обосновать то, что предметом изображения в современном искусстве должна быть обыденная жизнь, так как только она, а не идеальные сюжеты понятна современному человеку и вызывает его сочувствие.

Исходя из этой характеристики потребности читателя и зрителя, Майков обращается к осмыслению проблемы художественного метода и жанра, позволяющей художнику ответить на запросы публики, и выявляет ретроградность традиционного понимания жанровых форм в европейских академиях живописи. В начале первой статьи о выставке в Императорской Академии художеств 1847 г. критик обращается к размышлению о формализме традиционных жанровых дефиниций и необходимости переосмысления этого подхода с опорой на опыт литературы [17. С. 64]. В статьях следующих лет Майков развивает эти идеи, рассматривая традиционно применяемые в современном искусствознании категории вкуса, стиля и т. п.:

¹ Здесь и далее в цитатах при отсутствии специальных указаний курсив автора, разрядка моя. — О.С.

...вкус в некоторых картинах с успехом разбивает оковы мнимого *стиля*... Вот слово, которое вы часто слышали из уст знатоков; но спросите их, что они понимают под этим словом, они не дадут вам ясного определения. Это, если угодно, остаток своего рода риторики в теориях искусств – то же самое, что слог высокий, средний и низкий в литературе. <...> Эти забавные толкования в последствии времени изменились, но несколько не уяснили предмета. Под стилем стали понимать «соблюдение известных законов вкуса; при выполнении их – картина хороша, а при опущении – дурна. *Стилю* противопоставляют *манеру*: манера – личное качество художника; так можно иметь *хорошую манеру* и написать картину *без стиля*»... Не видите ли вы из употребления этих слов, что стиль есть то же, что *слог*, а манера – *язык*? Так говорят, что, например, у Гоголя нет *слога*, но язык *хорош*; у Пушкина (в его прозе) не находили *слога*, но не могли не отдать справедливости языку. Как *слог* был принадлежностью произведений писателей псевдоклассической школы, так и понятие о *стиле* родилось в эпоху академического классицизма в искусствах, и стиль тогда разделяли, как мы видели, тоже на *высокий, средний и низкий*, который только назван *champêtre*¹. В академиях, принявших в основание эстетических начал теории Менгса и Винкельмана, а еще более «очищенный вкус» школы Давида, произошла своего рода сортировка художников <...>. Из этого уже видно, что *высокого* стиля искали преимущественно в условной красоте рисунка и в выборе только тех подробностей обстановки, которые не напоминали ничего обыкновенного; здесь повторилось то же, что и на театре: *высокий* стиль живописи соответствует классической трагедии, и родство его так велико, что этот стиль лучше всего характеризует название *театрального*; от истинной драмы, от драмы жизни, какую мы видим у Шекспира, классические трагедии так же далеки, как и театральный, классический, *высокий* стиль живописи. Таким образом, грация, наивность, истина, мысль, чувство и оригинальность были поглощены *стилем*...» [18. С. 59–60].

Осмысливая проблему стиля, критик постоянно переходит от живописи к литературе, опираясь на общность этих искусств, заключающуюся в возможности прямого изображения жизни и восходящую к теории мимесиса. Сама постановка общих проблем, характеризующих состояние современного изобразительного искусства, свидетельствует о том, что живопись и литература составляют для Майкова единый эстетический контекст, позволяющий реализовать принципы аналогии и уподобления. Такой подход к осмыслению современной живописи возможен потому, что эти проблемы уже эмпирически переосмыслены Майковым на литературном материале. Ретроградность теоретических установок европейских академий живописи, определяющих их требования к современному искусству, была особенно очевидна на фоне активного усвоения современной социальной проблематики художественной литературой и утверждения новых эстетических идей в литературной критике. Принцип аналогии, позволяющий установить подобие между предметно и тематически родственными жанрами живописи и литературы, дал возможность Майкову наглядно и очень лаконично, без лишней риторики, воплотить

¹ сельский (фр.).

свои идеи и показать необходимость существенных изменений в живописи, необоснованно отставшей от современной литературы. Живопись должна пройти путь литературы «натуральной школы», принять обыденную жизнь как предмет художественного исследования, научиться адекватному ее воспроизведению, а художественная критика в ответ на это должна представить адекватную трактовку этого актуального современного содержания.

Опираясь на опыт современной литературы и свои собственные творческие поиски, Майков отстаивает современность популярных в настоящее время так называемых низких жанров – портрета, пейзажа, жанровой живописи, распространение которых, по мнению теоретиков, свидетельствует об упадке современного искусства. Доказывая их актуальность, критик прибегает к литературной аналогии, говоря об интересе к Диккенсу [16. С. 33]. Отсылка к произведению современной литературы позволяет доходчиво объяснить читателю причину отказа от изображения высоких сюжетов и пристального интереса к обыденной жизни. Такие сюжеты позволяют воздействовать на душу читателя и зрителя, апеллируют к его человеческому опыту, возбуждают сострадание, пробуждают эстетическое чувство, а вслед за ним побуждают к размышлениям о жизни, о себе, о возможности улучшить и изменить мир вокруг. Постоянный свободный переход от живописи к литературе и обратно свидетельствует о том, что между ними нет непроходимой границы. Говоря ли о состоянии современной живописи в целом или разбирая отдельные картины, их содержание, особенности сюжета, композицию и т.п., Майков имеет в виду и литературу. Последовательное установление контекстуальной связи между живописью и литературой делает эти размышления критика одновременно важным фактом литературной полемики конца 1840-х гг., органически связанным с теми формальными поисками, которые вели молодые представители новой литературы, прежде всего Ф.М. Достоевский и И.А. Гончаров, обсуждавшие свои произведения в кружке Майковых.

В трактовке вопроса о художественном методе, позволяющем адекватно передать и в живописи, и в литературе все многообразие форм современной жизни, ее драматизм и борьбу страстей, для Майкова-критика важным становится размышление о сложности процесса вызревания поэтической идеи, лежащей в основе художественного произведения, о тонкой взаимосвязи между этой идеей и породившим ее фрагментом реальности, а в связи с этим – о верности природе. Как должно понимать требование верности природе? Что движет художником, что определяет его взгляд на предмет изображения, к чему стремится он: создать копию предмета или творчески переосмыслить его, сопроводить своим осмыслением и переживанием и заставить, таким образом, читателя проникнуться идеей картины и вполне сочувствовать ей. В той или иной степени этот вопрос поднимается во всех статьях, сопровождаемая многочисленными аналогическими уподоблениями подобных случаев в литературе и живописи. В связи с этим уже в первой статье Майков ставит вопрос о соотношении реального факта, положенного в основу произведения, и впечатления художника, преобразованного творческим вдохновением:

Некоторые художники и нехудожники полагают, что пейзаж, как бы его ни изображали, стихами или кистью, должен быть списан именно тогда, ко-

гда смотришь на прекрасный вид <...>. Смею сказать, что это утверждение высказывает только полное незнание психологии. Творчество в искусстве есть акт, требующий полного самообладания; оно исключает всякое постороннее влияние на душу, меж тем как в ту минуту, когда вы наслаждаетесь, созерцая роскошный вид природы, вы ею подавлены: это все равно, что наслаждение музыкой, что беседа с милой.. <...> Слово «вдохновение» слышишь на каждом шагу, так что оно совсем опошлено; но оно точно есть, и вы его чувствуете в произведении художника, только не знаете, что оно такое... Это, как мы сказали, момент полного самообладания; это минута духовного просветления, когда взору вашему вдруг представится ярко и резко то, что вы хотите изобразить, и картина, которую вы пишете, не вне вас, не перед вами, но в вас; вы ее чувствуете; вы ею владеете, вы ее лелеете храня от постороннего развлечения, и только вас нудит передать стихом или кистью так, как она находится в вашем воображении, осветив ярко некоторые точки, которые осветились у вас сильнее, и проводя оттенок и на посторонние предметы, второстепенные, вскользь, но так, чтобы одна господствующая черта, одна эстетическая мысль господствовала в целом и подчиняла своему влиянию части. Вот это-то и есть тайна организма художественного произведения – не копия частей, сложенных механически в целое, не мозаика, не сколок... [19. С. 169–170].

Критик подчеркивает, что важнейшим посредником между реальностью и той картиной, которую мы впоследствии видим в художественном произведении, становится творческая натура художника, которая воспринимает самую суть взволновавшего его сюжета, переосмысливает ее особенности, очищает от всего лишнего и наносного, выделяя главное, расставляет акценты – преобразует в «эстетическую мысль».

Важно отметить, что философско-эстетическая рефлексия начинающего критика (размышления о вдохновении появились в апрельском номере журнала «Отечественные записки» 1847 г. в дебютной статье, посвященной выставке картин Айвазовского) особым образом преломляется в его собственных творческих экспериментах той поры, а также в исканиях его ближайшего окружения. Так, И.А. Гончаров обсуждал в то время в кружке Майковых раннюю редакцию сна Обломова, а Ф.М. Достоевский вдохновенно работал над повестью «Хозяйка» – первым произведением, написанным после разрыва с кружком «Современника» и обретения плодотворной атмосферы интеллектуально-артистических поисков и новых друзей-единомышленников в кружке Майковых, друзей, которые, как писал Достоевский брату, «вылечили меня своим обществом» [20. Т. 28 (1). С. 134]. «Хозяйка» ознаменовала серьезный разворот творческих поисков молодого писателя, в том числе в аспекте художественного психологизма и трактовки внутренней жизни личности. Очевидно, что особенности поэтики этого произведения сформировались в атмосфере напряженных дискуссий в кружке Майковых, где, разумеется, подробно обсуждались и концептуальные идеи, связанные с редакторскими планами Вал.Н. Майкова, и критический дебют А.Н. Майкова. Не вызывает сомнения, что осмысление сложного процесса вызревания «эстетической мысли» неоднократно становилось предметом обсуждения в беседах Майкова с Достоевским. Обращения к ней как в 1840-е, так и в 1860-е гг. предвос-

хищают размышления о поэме «как самородном драгоценном камне, алмазе в душе поэта», высказанные Достоевским в известном письме Майкову из Флоренции от 15 / 27 мая 1869 г. [20. Т. 29 (1). С. 39]¹.

Проблема художественного воображения как средства поэтического преобразования действительности в перспективе становления русской психологической прозы с ее диалектической глубиной и многогранностью восприятия жизненных явлений была одной из актуальнейших в российской эстетической мысли 1840-х гг. Уже Белинский постоянно обращался к ней в связи с осмыслением творчества Гоголя и Диккенса, способных сочувствием и теплым юмором вознести совершенно приземленный предмет до образца высокой поэзии. Одним из ярчайших примеров рассмотрения критиком этой проблемы является анализ художественной природы «Старосветских помещиков» [11. Т. 1. С. 292–293]. Обобщая идеи предшественников и свой собственный опыт изучения произведений литературы, в 1846 г. Вал.Н. Майков, сформулировал в статье «Стихотворения Кольцова» «закон симпатии» как основу художественного воспроизведения предметов и явлений окружающей жизни: «...художественное творчество есть пересоздание действительности, совершаемое не изменением ее форм, а возведением их в мир человеческих интересов (в поэзию)» [22. С. 108]. Весной 1847 г. А.Н. Майков в статье об Айвазовском продолжил мысль своего брата [19. С. 169–170], развив и конкретизировав его философско-эстетический тезис и наглядно применив его к интерпретации художественных произведений. Спустя несколько месяцев к осмыслению проблемы вдохновения как средства поэтического преобразования действительности вновь вернется Белинский, сделав ее одной из концептуальных основ последней своей большой статьи «Взгляд на русскую литературу 1847 г.» [11. Т. 10. С. 279–360]. Важно отметить, что Белинский и братья Майковы одними из первых коснулись здесь важной проблемы современного искусства в целом, которая масштабно разовьется уже в психологии и философии культуры XX в., – специфики рецептивной эстетики, проблемы авторской интенции, направляющей восприятие художественного произведения, ощутили актуальность этого вопроса, потребность в его постановке и постепенном осмыслении². Выдающийся филолог и философ культуры А.А. Потебня в 1862 г. в работе «Мысль и язык» писал:

Искусство то же творчество, в том самом смысле, в каком и слово. Художественное произведение не принадлежит природе: оно присоздано к ней человеком. <...> Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих <...>. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании» [24. С. 186–187].

¹ О влиянии бесед с А.Н. Майковым на рождение этой формулы в сознании Ф.М. Достоевского см.: [21. С. 98–103].

² О роли В. Майкова в постановке этой проблемы см.: [23. С. 344].

Вдохновение, по мысли А.Н. Майкова, как элемент психологии творчества порождает в художнике то сочувствие предмету, которое позволяет изображению стать не холодной копией с натуры, а художественным произведением, будить сочувствие зрителя, служить не средством передачи информации, а прежде всего осуществлять эмоциональное воздействие, обуславливающее нравственную силу искусства¹. В статье о выставке 1853 г. критик разбирает картину мастера изображения сцен народной жизни, «старого любимца нашей публики» [25. С. 34] П.А. Риццони «Кабачок» («Питейный дом»), за которую художник получил звание академика. Несмотря на высокое признание мастерства Риццони академическими кругами, Майков, указывая в подробном разборе на множество неоспоримых достоинств «этой мастерской картины» как в сочинении, так и в подходе к его выполнению («...все поражает необыкновенной верностью; ничего из мельчайших подробностей не упущено художником и изображено так, что вы ни на минуту не задумаетесь, что это такое», «все изумляет вас мастерской отделкой, наблюдательностью и исполнением необычайным» [Там же]), делает существенное замечание по поводу той самой «эстетической мысли», которая призвана одушевлять произведение искусства и поднимать изображение обыденных и пошлых событий до уровня высокой поэзии:

...отчего же отходишь от нее как-то не вполне удовлетворенный? <...> Мы, веря всего более впечатлению и не любя головных суждений, долго пытались отдать себе отчет в неполноте душевного удовольствия при виде этой мастерской картины.<...> Если же картина такого рода лишена высоких человеческих интересов, а передает только то, что бывает в известных местах, она остается изумительно верной копией с действительности. Отчего? Оттого, что художник, как в зеркале, представил то, что происходит перед его глазами, и совершенно скрыл, какое впечатление оно возбуждает в его душе. У <господина> Риццони талант так велик, что мы требуем от него больше, и чего не в праве были бы ожидать от всех других известных нам талантов. Припомните в истории нашей литературы, как при первом появлении «Ревизора» и «Мертвых душ» Гоголя многие из наших писателей, думая подражать ему, ударились в изображение грязного, но действительно встречающегося в некоторых закоулках нашего быта. Изображения их были верны; но попробуйте прочесть их теперь – вы бросите книгу: грязь, ими изображенная, будет не более как грязью; впечатление будет тяжелое, даже несколько не забавное. <...> Эти писатели остановились на одной внешней стороне, на одной поверхности, и на первых порах не заметили, что в комизме Гоголя скрывается сердце, вовсе не сочувствующее грязному миру, который он изображал, и изображал с целью не простого дагеротиписта, а высокого моралиста. Он подставлял пороку зеркало, но так, как мать делает это с капризным ребенком, и говорит притом: «Поглядись в зеркало, на что ты похож теперь». Вот эта-то невидимая мать, это-то любящее сердце и составляет душу гоголевских сочинений, и ее-то не понимали его первые подражатели. Задача искусства не заключается в том, чтобы воспроизводить то, что есть, но в том истинное торжество его, чтоб передать внешними знаками то впечатле-

¹ Об этом свойстве подлинного искусства размышлял Достоевский, утверждая в статье «Г-н -бов и вопрос об искусстве» подлинную ценность таких «бесполезных», с точки зрения утилитаристов, шедевров, как статуя Аполлона Бельведерского или «Илиада» [20. Т. 18. С. 77].

ние, которое производят явления живущего мира на высокую душу, не упускающую никогда из виду идеала человеческого нравственного совершенства (курсив мой. – О.С.) [25. С. 34–35].

Обращение к литературным шедеврам «натуральной школы» позволяет критику без лишних объяснений дать читателю даже не понять, а именно почувствовать недостаток, имеющийся в картине Риццони «Кабачок». Майкова не устраивает в ней именно статистическая точность воспроизведения жизненных явлений при полном отсутствии выраженного авторского отношения к предмету изображения, эмоции, которая без риторических подробностей превращает художника в «высокого моралиста», совмещающего мастерство исполнения и «любящее сердце». Сопоставление нового опыта Риццони с произведениями Гоголя позволяет Майкову наглядно выразить весь комплекс идей, характеризующих гуманистическую позицию художника и роль вдохновения. Сказанное имеет равное значение как для живописи, так и для литературы. Отметим также, что сам подход к описанию картины Риццони «Кабачок» типологически и стилистически сходен с тем, который был реализован Майковым уже в первом подробном описании сюжета картины этого художника (картины «Толкучий рынок» в статье об академической выставке 1847 г. [17. С. 77–79], о которой критик напоминает читателю и здесь, организуя систему интертекстуальных связей между отдельными статьями). Вероятно, размышляя о природе сочувственного обращения автора к предмету изображения и его роли в произведении искусства, Майков высказывает те положения, которые горячо обсуждались с ближайшими единомышленниками. Проблематика размышлений о картине Риццони «Кабачок» корреспондирует фрагменту из статьи В. Майкова о Кольцове, где критик, утверждая предметом современного искусства обыденную действительность, сравнивает Гоголя и его бездарных последователей, «полуцинических дагерротипистов, которые ничего не видят в Гоголе, кроме верного изображения всех оттенков действительности» [22. С. 99, 107–108]. Требование совмещения верности действительности с глубоким авторским сочувствием было важным и в эстетике Достоевского, разделявшим эстетические принципы своего друга. Достаточно вспомнить особенно репрезентативные в этом отношении образы Макара Деушкина, Мармеладова, Дмитрия Карамазова, сцены на Конногвардейском бульваре, увиденной глазами Раскольникова.

Предпосылки сближения литературы и живописи обусловлены не только тем, что они живут по одним общим законам, подчиняются общим эстетическим требованиям и различаются лишь техническими способами передачи замысла. С точки зрения Майкова, они отличаются от других искусств тем, что наиболее предметны и конкретны, имеют самую непосредственную связь с потребностями современного человека, отвечая его духовным и умственным запросам и при этом раскрывая ранее неизвестное и подспудно заставляя его размышлять о самых насущных проблемах современной жизни. Вследствие этого критик называет литературу и живопись «образовательными искусствами» и в выводах, которые делает после обсуждения важных историко-теоретических вопросов, говорит о живописи и литературе в целом:

...как видно из предыдущего, напрасно вопят многие, что *genre*, господствующий теперь в искусствах образовательных (т. е. жанровая живопись, физиологический очерк и социальная повесть. – *О.С.*), свидетельствует об оскудении духа... [16. С. 34].

Использование определения «образовательные искусства» по отношению к литературе и живописи весьма показательно: оно свидетельствует об особом понимании искусства как, с одной стороны, средства обучения, выполняющего дидактическую функцию, что не ново, а с другой – как фактора, свидетельствующего о новом уровне развития общественного сознания. Основой для такого объединения является способность этих искусств представить проблемы современной действительности в конкретных жизненных образах. В этом заключалось их коренное отличие от музыки, использующей более опосредованные, деформализованные, субъективные приемы воспроизведения жизненных явлений. Важно, что по отношению к литературе живопись становится не только «ученицей», которая должна пройти проторенным путем и обратиться к изображению всех проявлений обыденной жизни, но и «учителем»: если литература еще только училась воспроизводить при помощи слова объективные внешние формы реальной жизни и отражать через изображение этой внешней оболочки внутреннее содержание предметов, явлений и даже переживаний (И.А. Гончаров, Флобер), то живопись в силу своих родовых особенностей делала это всегда. Обращаясь к шедеврам жанровой живописи, литераторы изучали опыт нериторического художественного исследования жизни, овладевали опосредованными способами анализа внутренней жизни личности, которые станут важной чертой поэтики русской психологической прозы 1860–1870-х гг.

Таким образом, в обсуждении важнейших теоретических вопросов, организующих проблематику всех статей, Майков постоянно проводит аналогии между литературой и живописью или смотрит на них в неразрывном единстве. Это позволяет ему увидеть за отдельными формальными и содержательными изменениями эпохально обусловленные закономерности, лучше понять те тенденции, которые определяют и обосновывают творческие поиски ведущих представителей современной литературы, в том числе Достоевского и Гончарова.

Проблема отражения «внутреннего человека» в пластических искусствах занимает Майкова в связи с общим интересом участников кружка Майковых к разработке системы приемов психологического анализа, позволившей без излишней риторики отразить процессы духовной жизни героя, его внутреннюю сущность. Как показывает анализ особенностей проблематики и поэтики произведений представителей кружка второй половины 1840-х гг., эти вопросы волновали всех, начиная с теоретика Вал. Н. Майкова и заканчивая Е.П. Майковой, чья повесть «Недоумение» явилась интересным опытом, отражающим ранний этап развития русской психологической прозы [26. С. 221–242]. Как «показать», а не «объяснить», как выразить драматизм и трагизм без ложной патетики, как наполнить внутренним содержанием внешние формы? Все эти вопросы определяли направление развития искусства середины XIX в. и, соответственно, становились предметом творческой рефлексии писателей и художников, ищущих адекватных, лишенных ритори-

ки и формализма способов воспроизведения действительности в «образовательных искусствах». Весьма показательно, что они составляли предмет осмысления Майкова-художника в его творческой практике и одновременно предмет его теоретико-критической рефлексии. Отражение этого процесса в статьях является следствием глубокой обдуманности рассматриваемых вопросов и потребности в оформлении своих размышлений в общем контексте культурной полемики тех лет. Этот факт становится важным свидетельством того, что, казалось бы, такой ранее формализованный жанр, как обзор выставки, Майков наполняет глубоким проблемным содержанием, превращая его в факт саморефлексии культуры, отражающий размышления активного участника литературного процесса о том, каким должно быть современное искусство.

Во всех статьях Майкова о выставках в Императорской Академии художеств связь между литературой и живописью становится тем плодотворным началом, которое позволяет им преодолеть узкие рамки традиционных обзоров выставок и стать значимым явлением в развитии русской художественной и литературной критики той поры. Разговор о живописи становится следствием глубокого интереса Майкова к закономерностям, определяющим состояние современного искусства, к выявлению общих законов, обуславливающих тенденции его развития. Поэтому совершенно естественно, что за живописью всегда стоит литература. Живопись для Майкова становится тем материалом, который позволяет проще, выразительнее, нагляднее осмыслить проблемы, актуальные для современной литературы, и открывает новые возможности для самой словесности, обогащая ее тем, что ранее было недоступно, в частности, учит использованию смыслового потенциала пластически зримых образов.

Литература

1. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962.
2. Альфонсов В. Слова и краски. М.; Л.: Сов. писатель, 1966.
3. Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство. М.: Наука, 1966.
4. Фарыно Е. Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian literature. 1979. Vol. 7. P. 65–94.
5. Алексеев М.П. Взаимодействие литературы с другими видами искусств как предмет научного изучения // Русская литература и зарубежное искусств. Л., 1986. С. 5–19.
6. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. М.: Наука, 1989.
7. Корецкая И.В. Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.): в 2 кн. Кн. 1. М., 2001. С. 131–191.
8. Рубинс М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 354 с.
9. Седельникова О.В. Проблемы атрибуции статей А.Н. Майкова о выставках в Императорской Академии художеств. Статья первая // Вестн. Том. гос. ун-та. 2014. № 380. С. 34–40.
10. Седельникова О.В. Проблемы атрибуции статей А.Н. Майкова о выставках в Императорской Академии художеств. Статья вторая // Вестн. Том. гос. ун-та. 2014. № 381. С. 52–57.
11. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений и писем: в 11 т. М.: АН СССР, 1953–1959.
12. Седельникова О.В. Проблема жанров живописи в художественной критике А.Н. Майкова // Вестн. Том. гос. ун-та. 2011. № 353. С. 42–47.
13. Майков А.Н. Путевой дневник 1842–43 гг. Итальянская проза. СПб.: Пушкинский Дом, 2013.
14. Седельникова О.В. Проблема историзма в статьях А.Н. Майкова о выставках в Императорской Академии художеств // Вестн. Том. гос. ун-та. 2011. № 346. С. 36–39.

15. Седельникова О.В. Проблема современного содержания произведения искусства в статьях А.Н. Майкова о выставках в академии художеств // Вестн. Челяб. гос. ун-та. Сер. Филология. Искусствоведение. 2009. № 43 (181). С. 123–128.
16. Майков А.Н. Выставка в Императорской Академии художеств в 1849 году // Отечественные записки. 1849. Т. 67, № 11, отд. 2. С. 19–40.
17. Майков А.Н. Годичная выставка в Императорской Академии художеств // Современник. 1847. № 11. С. 57–80.
18. Майков А.Н. Выставка в Императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1850. Т. 73, № 11, отд. 2. С. 57–74.
19. Майков А.Н. Выставка картин г. Айвазовского в 1847 году // Отечественные записки. 1847. Т. 51, № 4, отд. 2. С. 166–176.
20. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
21. Седельникова О.В. В дополнение комментария к письмам Ф.М. Достоевского А.Н. Майкову: (Письмо о «поэме» Достоевского и события русской истории в творческом осмыслении Майкова) // Сиб. филол. журн. 2012. № 2. С. 95–103.
22. Майков В.Н. Литературная критика. Л.: Худож. лит., 1985.
23. Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М.: Искусство, 1969.
24. Потебня А.А. Мысль и язык. Харьков, 1892.
25. Майков А. Н. Годичная выставка в Императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1853. Т. 91, № 11, отд. 2. С. 21–48.
26. Седельникова О.В. Ф.М. Достоевский и кружок Майковых. Томск: Изд-во Том политехн. ун-та, 2006.

LITERATURE AND PICTORIAL ART IN A.N. MAIKOV'S ARTISTIC CRITICISM. ARTICLE ONE: THE GROUND FOR ORAL LORE AND PICTORIAL ART RAPPROCHEMENT IN A.N. MAIKOV'S CRITICAL LEGACY

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2016. 3 (41). 156–169. DOI: 10.17223/19986645/41/13

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

Keywords: A.N. Maikov, artistic criticism, literature, pictorial art, Emperor's Academy of Arts exhibitions.

In the aesthetic context of the 1840s and centuries-long interest of literature to the plastic arts Maikov's reference to the pictorial art is a natural phenomenon. During his aesthetic self-determination, the poet consciously fulfilled himself as a critic of art. Herewith, for his historic and theoretical reflection, he chose the sort of art which is, due to its constitutive properties, very close to literature.

Maikov's approach to works of visual arts founds on his experience of literary oeuvre, considers the accounts and requests the readers and critics made towards the works of modern literature, including his own poems. He looks at the works of visual art from the standpoint of the aesthetic goals offered by modern Russian literature and literary criticism. Here the major quality of Maikov's articles about the Academy of Arts exhibitions is manifested: the apprehension of literature and painting as the two arts, using different approaches and techniques, but meeting the same eternal requirements and requirements of the time, solving the same tasks and serving the same cause. This approach is determined by the fact that in the mind of Maikov-critic different sorts of art obey the same laws and meet the same requirements specified by the level of moral, spiritual and intellectual development of the modern man. That is why interpretation of different problems of visual arts is always connected with thoughts about literature, and works of modern writers turn into a mirror for reading the content of pictures of different genres. Pictorial art and literature in the critic's articles form an indivisible unity. It is clearly demonstrated in his opinion on the truth to the nature issue and its relation to inspiration and the author's compassion, which are important qualities of the genuine work of art. Using the principle of analogy to analyze *The Little Tavern* by Rizzoni, he appeals to the experience of Gogol, who masterfully combines realistic accuracy of depiction and deep compassion for the depicted.

In all Maikov's articles about the Emperor's Academy of Arts exhibitions, connection of literature and pictorial art becomes a fruitful ground, which helps them overcome the boundaries of traditional exhibition reviews and turn into a significant phenomenon in the development of Russian artistic and literary criticism of the time. That is why the fact that literature always stands behind visual arts is

very natural. For Maikov, painting becomes the material which helps easier, clearer and more expressively understand the topical problems of modern literature development and discovers new opportunities for the lore itself, enriching it with formerly unavailable things, in particular, teaches it to use the semantic potential of visible images.

References

1. Dmitrieva, N.A. (1962) *Izobrazhenie i slovo* [Image and word]. Moscow: Iskusstvo.
2. Al'fonsov, V. (1966) *Slova i kraski* [Words and paints]. Moscow; Leningrad: Sovetskiy pisatel'
3. Pigarev, K. (1966) *Russkaya literatura i izobrazitel'noe iskusstvo* [Russian literature and fine arts]. Moscow: Nauka.
4. Faryno, E. (1979) Semioticheskie aspekty poezii o zhivopisi [Semiotic aspects of the art of poetry]. *Russian literature*. VII. pp. 65–94.
5. Alekseev, M.P. (1986) Vzaimodeystvie literatury s drugimi vidami iskusstv kak predmet nauchnogo izucheniya [Interaction of literature with other forms of art as an object of research]. In: Alekseev, M.P. & Danilevskiy, R.Yu. (eds) *Russkaya literatura i zarubezhnoe iskusstvo* [Russian literature and foreign art]. Leningrad: Nauka.
6. Genette, G. (1989) *Palimpsesty: literatura vo vtoroy stepeni* [Palimpsests: literature in the second degree]. Moscow: Nauka.
7. Koretskaya, I.V. (2001) Literatura v krugu iskusstv [Literature in the circle of arts]. In: Keldysh, V.A. (ed.) *Russkaya literatura rubezha vekov (1890-e-nachalo 1920-kh gg.): V 2-kh knigakh* [Russian literature at the turn of the century (1890s – early 1920s): In 2 books]. Book 1. Moscow: IMLI RAN.
8. Rubins, M. (2003) "Plasticheskaya radost' krasoty": Ekfrasis v tvorchestve akmeistov i evropeyskaya traditsiya ["The plastic joy of beauty": ekphrasis in the works of Acmeists and the European tradition]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt.
9. Sedel'nikova, O.V. (2014) Problems of attribution of A.N. Maikov's articles on exhibitions in the Imperial Academy of Arts. Article One. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 380. pp. 34–40. (In Russian).
10. Sedel'nikova, O.V. (2014) Problems of attribution of A.N. Maikov's articles on exhibitions in the Imperial Academy of Arts. Article Two. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 381. pp. 52–57. (In Russian).
11. Belinsky, V.G. (1953–1959) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V XIII t.* [Complete works and letters: in 13 vols]. Moscow: USSR AS.
12. Sedel'nikova, O.V. (2011) Problem of painting genres in Apollon Maikov's artistic criticism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 353. pp. 42–47. (In Russian).
13. Maikov, A.N. (2013) *Putevoy dnevnik 1842–43 gg. Ital'yanskaya proza* [A travel diary of 1842–43. Italian prose]. St. Petersburg: Pushkinskiy dom.
14. Sedel'nikova, O.V. (2011) Historical method in Apollon Maikov's articles on exhibitions in the Imperial Academy of Arts. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 346. pp. 36–39. (In Russian).
15. Sedel'nikova, O.V. (2009) Problema sovremennogo soderzhaniya proizvedeniya iskusstva v stat'yakh A. N. Maykova o vystavkakh v akademii khudozhestv [The problem of contemporary art content in A.N. Maikov's articles on exhibitions at the Academy of Fine Arts]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya Filologiya. Iskusstvovedenie*. 43 (181). pp. 123–128.
16. Maikov, A.N. (1849) Vystavka v Imperatorskoy Akademii khudozhestv v 1849 godu [The exhibition at the Imperial Academy of Arts in 1849]. *Otechestvennyye zapiski*. LXVII:11:II. pp. 19–40.
17. Maikov, A.N. (1847) Godichnaya vystavka v Imperatorskoy Akademii khudozhestv [The year-long exhibition at the Imperial Academy of Arts]. *Sovremennik*. 11. pp. 57–80.
18. Maikov, A.N. (1850) Vystavka v Imperatorskoy Akademii khudozhestv [The exhibition at the Imperial Academy of Arts]. *Otechestvennyye zapiski*. VXXIII:11:II. pp. 57–74.
19. Maikov, A.N. (1847) Vystavka kartin g. Ayvazovskogo v 1847 godu [The exhibition of paintings of Aivazovsky in 1847]. *Otechestvennyye zapiski*. LI:4:II. pp. 166–176.
20. Dostoevsky, F.M. (1972–1990) *Poln. sobr. soch. i pisem: V 30 t.* [Complete works and letters: in 30 vols]. Leningrad: Nauka.
21. Sedel'nikova, O.V. (2012) V dopolnenie kommentariya k pis'mam F. M. Dostoevskogo A. N. Maykovu (Pis'mo o "poeme" Dostoevskogo i sobytiya russkoy istoriya v tvorcheskoy osmyslenii

Maykova) [In addition to the commentary to letters of F.M. Dostoevsky to A.N. Maikov (Letter on the "poem" of Dostoevsky and events of Russian history in the creative interpretation of Maikov)]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal – Siberian Journal of Philology*. 2. pp. 95–103.

22. Maikov, V.N. (1985) *Literaturnaya kritika* [Literary criticism]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura.

23. Mann, Yu.V. (1969) *Russkaya filosofskaya estetika* [Russian philosophical aesthetics]. Moscow: Iskusstvo.

24. Potebnya, A.A. (1892) *Mysl' i yazyk* [Thought and language]. Kharkov.

25. Maikov, A.N. (1853) Godichnaya vystavka v Imperatorskoy Akademii khudozhestv [The year-long exhibition at the Imperial Academy of Arts]. *Otechestvennye zapiski*. XCI:11:II. pp. 21–48.

26. Sedel'nikova, O.V. (2006) *F.M. Dostoevskiy i kruzhok Maykovykh* [Dostoevsky and the Maikovs' circle]. Tomsk: Tomsk Polytechnic University.