

УДК 821.161.1.01/.09

DOI: 10.17223/19986645/43/10

**О.В. Седельникова**

**ЛИТЕРАТУРА И ЖИВОПИСЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ  
А.Н. МАЙКОВА. СТАТЬЯ ВТОРАЯ. «ПОЭЗИЯ» ЖИВОПИСИ»  
И «ЖИВОПИСЬ ПОЭЗИИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ  
А.Н. МАЙКОВА: К ВОПРОСУ О ПОЭТИЧЕСКОМ  
И ПЛАСТИЧЕСКОМ В ИСКУССТВЕ<sup>1</sup>**

*Впервые в статье представлено комплексное изучение вопроса о взаимодействии литературы и живописи в критическом наследии А.Н. Майкова. Во второй статье показано, что живопись становится репрезентативным материалом, позволяющим наглядно осмыслить проблемы, актуальные для развития литературы, обогащая ее ранее недоступными приемами визуализации изображаемого. Художественная критика А.Н. Майкова является уникальным документом словесной культуры середины XIX в., который изнутри воспроизводит процесс взаимообогащения поэтического и пластического искусств и позволяет увидеть, как шло становление новых приемов литературного творчества.*

*Ключевые слова: А.Н. Майков, художественная критика, литература, живопись, поэтическое, пластическое, экфрасис, визуализация.*

Ваш уголок, с поэзией живописи и живописью поэзии, с пением и добротою сердец, обитающих в нем, мне всегда казался каким-то волшебством, каким-то ясным и успокаивающим исключением из общей нашей жизни.

*Г.П. Данилевский [1. С. 465]*

В контексте основных тенденций развития художественной культуры середины XIX в. статьи А.Н. Майкова о выставках в Императорской Академии художеств [2, 3], написанные поэтом в период эстетического самоопределения, становятся уникальным фактом русской словесной культуры, отражающим процесс взаимообогащения поэтического и пластического искусств и раскрывающим становление особенностей поэтики русской психологической прозы. 1840-е гг. в определенном смысле стали эпохой культурного перепутья между романтизмом и реализмом, между поэтическим и прозаическим словом. Эта особая ситуация заставила писателей и художников почувствовать общность задач, стоящих перед ними<sup>2</sup>. Оба искусства искали ответ на вопрос о том, как преодолеть театрализованную риторику и патетику и с помощью имеющихся в их распоряжении изобразительно-выразительных средств воспроизвести действительность во всей ее диалектической полноте и сложности. И словесное, и изобразительное искусство для решения этой задачи должны были отказаться от воспроизведения условного риторическо-

---

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

<sup>2</sup> Обзор литературы по истории изучения проблемы взаимодействия литературы и живописи представлен в первой статье цикла [4].

го набора образов и сюжетных схем, от всего того, чего требовала нормативная эстетика с ее застывшими понятиями и отрывом от живой текучей реальности [5. С. 509–521]. Принципиальная новизна художественной задачи воспроизведения бесконечно меняющейся обыденной жизни заставила остро ощутить недееспособность традиционного набора приемов и необходимость введения адекватных способов передачи подлинной глубины обыденной жизни нериторическими средствами, доступными искусству слова и пластическим искусствам. Единство задач, стоящих перед литературой и живописью, при очевидном различии языка двух искусств и противоположности используемого ими набора изобразительных средств и приемов породило удивительный эффект, при котором оба искусства стали взаимодополняющими и взаимообогащающими [6]. Не случайно именно в 1840-е гг. литература и живопись обнаружили точку соприкосновения, с одной стороны, в физиологическом очерке, обращающемся к словесной обрисовке картин окружающей жизни, а с другой – в активизировавшемся в эти годы жанре художественной иллюстрации произведений словесного искусства. Ярким примером этого стали иллюстрации Е.Е. Бернадского и А.А. Агина к поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» или история создания романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба», который вырос из идеи издателей напечатать цикл карикатур известного графика Р. Сеймура, сопровождая их подписями начинающего очеркиста. В результате обсуждений концепции иллюстраций Сеймур застрелился, оказавшись не в силах принять установок, предложенных Диккенсом, который хотел видеть гравюры продолжением своих идей. Известно, что, выбирая нового иллюстратора, Диккенс отверг кандидатуру У. Теккерея, аргументировав это тем, что читатели «Пиквика» не смогут улыбнуться созданным им визуальным образам [7. С. 78–79].

Следующим шагом на пути освоения предмета другого искусства становится приспособление иноприродных художественных приемов к изображению мира в литературе и живописи, в результате чего литература стала изобразительной, а изобразительное искусство начало вбирать в себя повествовательное начало, стало способным доступными ему средствами отражать новеллистическую интригу и, что еще более важно, глубокие внутренние переживания персонажей, обнаруживая в своем визуализированном арсенале средств возможности лаконичных, ясных и выразительных указаний на то, что, казалось бы, совершенно невозможно передать средствами пластических искусств, т.е. указать на то, что происходит в человеческой душе. Ярким примером этого в русской культуре 1840-х гг. явились портреты и рисунки К.П. Брюллова, жанровые сцены П.А. Федотова и других художников.

В свою очередь, в 1850–1870-е гг. русская и европейская психологическая проза в творчестве ряда своих наиболее ярких представителей снова пойдет по пути изобразительного искусства, открывая для себя огромный психологический потенциал выразительной детализации, портрета, пейзажа и т.п. В контексте истории русской словесной культуры ярче всего это качество проявилось в творчестве И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, в меньшей степени – у Л.Н. Толстого, чья «диалектика души» по своей методологической и эстетической природе оказалась ближе к вербализованным, а не визуализированным способам передачи информации (дневнику, письму, исповеди, а не

изображению). В творчестве Ф.М. Достоевского обнаруживает себя синтез этих подходов, обусловленный в каждом конкретном случае спецификой художественной задачи, которую решает автор. Это во многом определило своеобразие стиля писателя, который, как известно, современники часто характеризовали как многословный и небрежный [8. С. 259]. Так, например, во многих фрагментах романа «Бедные люди» Достоевский раскрывается как художник-пластик, в других на первый взгляд апеллирует к потенциалу исповедального начала, однако существенно преобразует его под воздействием потребности без лишней риторики выразительно воспроизвести окружающее героев пространство. Уже сама форма эпистолярного романа и изображение «не действительности героя, а его самосознания как действительности второго порядка» [9. С. 59] заставляет Достоевского причудливо налагать друг на друга изобразительность и повествовательность, добиваясь формирования нового качества словесного искусства – изобразительности повествовательного слова.

В кружке Майковых во второй половине 1840-х гг. существовала традиция обсуждения написанных произведений [10. С. 376–377]. Творческие эксперименты Достоевского, Гончарова, А. и Е.П. Майковых получали там всестороннее осмысление, корректировались в результате высказанных друг другу замечаний. Именно в это время и в этом контексте складываются концептуальные установки молодого критика. В связи с этим критическое наследие А.Н. Майкова представляет уникальный материал, который воспроизводит этот процесс взаимообогащения двух искусств изнутри и позволяет увидеть, как шло становление новых приемов литературного творчества. Написанные поэтом-художником, статьи объединяют теоретическую рефлексия на тему и поэтический эксперимент.

Особое место в майковских обзорах выставок занимают описания картин, привлечших внимание посетителей и ставших событием в развитии русской школы живописи. Именно эти фрагменты имеют особую ценность в рамках данной темы. Восходящие по своей жанровой природе к экфрасису, они становятся полем прямого взаимодействия пластического и поэтического, зоной эксперимента, жанрового и стилистического поиска, репрезентативного как для художественной словесности, так и для художественной критики, формирующей в те годы свои статуальные признаки [11. С. 10]. В европейской литературе XIX в. традиционные жанры нормативной поэтики и риторики получали новое осмысление, встраиваясь в синтетические формы художественной словесности эпохи. Одной из таких активно используемых жанровых форм, в силу специфики своего содержания отвечающей потребностям развития современной культуры, становится экфрасис.

В творчестве Майкова интерес к экфрасису обнаруживается уже в ранних произведениях («Барельеф», 1842) [12. С. 117–122]. Эта жанровая форма активно используется в путевом дневнике поэта 1842–1843 гг. [13]. Значительная часть сделанных в нем записей посвящена описанию осмотренных памятников искусства Франции и Италии. Под воздействием особенностей авторской задачи традиционная форма экфрасиса [14. С. 259–260; 15. С. 31, 36–37] приобретает здесь специфические черты, обогащаясь возможностями жанров нехудожественной словесности.

В обзорах выставок в Императорской Академии художеств, опубликованных Майковым в 1847–1853 гг., экфрасис становится одним из основных жанрово-стилевых типов текста, функционально востребованным в силу специфики избранной жанровой формы.

Исходя из жанрового определения «обзор картин, представленных на выставке», можно предположить, что статьи представляют собой своего рода цепь экфрасисов, организованных в определенную структуру логикой движения от одного жанра к другому. Однако это не так. Статьи Майкова существенно отличаются от публикаций подобного рода, ежегодно появлявшихся в ноябрьских номерах петербургских газет и журналов в 1830–1840-х гг. По мнению искусствоведов, они открывают новый этап в развитии русской художественной критики [16. С. 74; 17. С. 59–60]. Отличительной особенностью обзоров Майкова становится не описательный, а принципиально проблемный характер, служащий задаче эстетического просвещения русского общества, преодоления «шаткости суждений» и создания у публики адекватных представлений об истории изобразительного искусства [18. С. 87, 89–93]. Молодой критик начинает свою деятельность, сформировав четкое представление о том, как этого добиться. Основой его концепции оказывается утверждение историзма во взгляде на явления художественной культуры. Любое произведение должно восприниматься в контексте породившей его культурной эпохи, в соотношении с произведениями предшественников, современников и последователей [19]. Утверждение господства принципа историзма в трактовке фактов культуры приводит Майкова к постановке проблемы современного содержания произведения искусства [20]. Этому по большей части посвящена статья, опубликованная в одиннадцатом номере журнала «Отечественные записки» за 1849 г. Вводя понятие «дух века», критик показывает, как под воздействием развития научного знания и изменений содержания духовной жизни человека каждой эпохи формируется уникальное историческое содержание искусства, как оно связано с самобытными особенностями национального бытия, приобретая свои уникальные формы в Италии, Испании, Франции, Голландии [21. С. 25–32].

Позиция критика глубоко продуманна и обоснованна: невозможно адекватно судить о произведениях современной русской живописи, не уяснив себе то, какие требования предъявляет к искусству современная жизнь. Осмысление этой проблемы заставляет Майкова признать ретроградность позиций европейских академий живописи и убеждений большинства современных критиков, которые усматривают в эклектизме содержания живописи последних десятилетий безусловное падение этого вида искусства ([21. С. 24–25] и др.).

Установка на эстетическое просвещение русского общества обуславливает существенные изменения, вносимые Майковым в традиционный формат обзорной статьи о выставке. Каждый раз критик останавливается на определенной историко-теоретической проблеме, дающей основу для разговора о живописи вообще или подсказанной представленными на выставке произведениями. В этом контексте он дает общую характеристику картин разных жанров и на этом фоне подробно анализирует лишь наиболее яркие явления, ставшие, с его точки зрения, фактом развития современного искусства или, в

крайнем случае, удачной попыткой молодого художника ответить на запросы современной жизни. Эти немногочисленные развернутые экфрасисы становятся эстетическим центром статей. С одной стороны, они иллюстрируют теоретические выкладки критика, а с другой – сами становятся формой творческой рефлексии на заданную тему.

Таких описаний достаточно много. Каждое из них представляет интерес и имеет «лица необщее выраженье» (Е.А. Баратынский), так как решает целый комплекс эстетических и, подспудно, дидактических задач, обусловленных не только общими установками жанра, но и спецификой предмета анализа. Чаще всего внимание критика обращено к произведениям жанровой живописи, обращающейся к изображению обыденной жизни и близкой поискам реалистической литературы того времени, а также пейзажной, портретной и исторической. Интерес к последней имеет двойную обусловленность. С одной стороны, историческая живопись была признанным европейскими академиями каноническим высоким жанром и противопоставлялась пейзажу и жанру, интерес к которым, по мнению теоретиков и критиков, свидетельствовал о глубоком кризисе современного искусства [21. С. 24–25, 31–33]. Картины исторического жанра постоянно представлялись на выставках, так как являлись квалификационными работами учеников Академии, позволяли получить им определенный статус и возможность обучения за границей. С другой стороны, в творчестве ряда художников исторический жанр начал претерпевать существенные изменения, отвечавшие потребностям современной культуры: он лишался формализованной трактовки сюжета, патетики и театральности и наполнялся глубоким психологическим содержанием, поднимавшим картину исторического жанра на новый уровень, делающим ее диалектически многогранным, емким осмыслением предмета изображения. Следы нового подхода к трактовке исторического жанра Майков обнаруживает в творчестве ряда живописцев XVII–XIX вв., в том числе и в произведениях воспитанников академии<sup>1</sup>.

Важным событием на академической выставке 1847 г. становится для Майкова появление картины П.А. Риццони «Толкучий рынок». Ей посвящен первый объемный экфрасис, отличающийся заметной оригинальностью в ряду подобных опытов критика. Приведем его фрагменты:

Впрочем, почтенный читатель, вместо того, чтобы прислушиваться к говору валов, дробящихся в пустынном беге на картинах наших художников, вместо того, чтобы странствовать по залам Академии, не угодно ли вам выслушать маленькую повесть,.. извините, об одном маленьком чиновнике. <...> Бывало, в неприсутственный день выйдет он из дома в Садовую <...> С Садовой повернет он на самый Шукин двор, и там, в виде праздного наблюдателя чего-чего он не насмотрится! <...> И так себе незаметно наблюдал

---

<sup>1</sup> Об отсутствии четких границ между исторической и жанровой живописью Майков начинает размышлять уже в первом обзоре ежегодных выставок в императорской академии художеств [22. С. 64]. В статье о выставке 1850 г. он вновь обращается к этому вопросу в связи с ироническим упоминанием недоумения «знатоков-дилетантов», вызванного картиной П. Сорокина, а затем в связи с произведениями Мореншильда, Тимашевского, Шопена, Брюллова [23. С. 61–67, 69].

Иван Петрович; и никто не знал его; только раз случилась с ним одна история... <...>

Во-первых, поругался мужик с бабой; мужик уже под хмельком и с луковицей за пазухой для закуски; баба, тоже не трезвая, сидела себе и продавала «молодцам» и «кавалерам» вареный картофель. От картофеля пар так и подымался во все стороны. Слово за слово, кончилось тем, что мужик расхотелся и дал тумака бабе, отчего баба погнулась, упала на чугун, где был картофель; картофель рассыпался, баба принялась выть и ругаться пуще прежнего. На подмогу ей сунулась торговка-кумушка, просто целый ходячий модный магазин для известного рода модниц: навьючена тряпьем всяким, старым платьем, ситцевыми капотами, юбками, перекинутыми у нее через плечо; на голове, сверх обыкновенного ее платочка, накинута продажная женская шляпка, на которую бы позарились не только горничные девушки и писарши, но и кое-какие чиновницы. Курносая кумушка стала подымать бабу, как откуда ни возьмись городской; подчасть привязал уже тоненькой веревочкой и за руку мужика-обидчика, который после минуты разгула смиренного, сколько позволяет худо поворачивающийся язык, старается изъяснить свою невинность: «я, мол, дескать, непричастен...», но городской не внемлет, и, схватясь за тесак, в справедливом негодовании то и знай кричит: «Вам здесь быть не показано». «Не показано», – рассуждает себе осанистый сбитенщик, проходящий мимо.

Наш маленький чиновник все это видит и, может быть, так про себя кое-какие философические рассуждения о том, кто истинно-то виноват, мужик или баба. Но вот подле же за самой спиной подчасть, который связал мужика, сидит за столом, накинув на плечи армяк, в шляпе наподобие опрокинутого цветочного горшка, другой мужик; а там и третий; <...> Никому и нуждышки нет, что будет с бабой и с мужиком, хотя все, может быть, и слушали ссору и науськивали на драку; все присмирели и обратились каждый к своему делу: <...> В питейном доме, что направо, явление полицейских, очевидно, произвело впечатление: один мужик прислонился было тихонько к окну поглядеть стороной, куда норовит «его благородие», но от тяжести в ногах и в голове его так и тянуло в окно, шапка валится с головы на улицу, а он так и остался у окна. Да еще другой, земляк его, что ли, выскочил без всякой бережки на крыльцо, с косушкой в руке, и кричит что-то Ванюхе. И *все-то это замечал наш Иван Петрович, и что-то грустное, похожее на улыбку сострадания, мелькнуло на лице его...* Воля ваша, это не совсем обыкновенный маленький чиновник; только одно и пропустил он, отчего с ним и случилась история, которую мы хотим рассказать, что тут же по близости был еще человек, похитрее его – г. Риццони, художник, которого сцену в «заведении» вы еще помните в прошлогодней выставке; он подсмотрел всю эту сцену, не пропустил даже и Ивана Петровича, и перенес ее искусною кистью на полотно» [22. С. 76–78].

Позиция критика, проявившаяся в выборе стратегии описания картины, свидетельствует о том, что живопись становится для Майкова не только объектом критического анализа, но и репрезентативным материалом, позволяющим осмыслить проблемы, актуальные для современной литературы. Очерк о картине Риццони начинается как «повесть о чиновнике», лишая тем самым читателя прямого понимания того, что перед ним описание одной из пред-

ставленных на выставке картин. Автор намеренно исключает черты вторичности, традиционно присущие экфрасису. Опираясь на опыт изобразительного искусства, Майков-поэт экспериментирует, воссоздавая образы визуального ряда при помощи художественного слова. Редукции подвергается не только оформляющая экфрасис риторическая рамка, но и сама опосредующая очерковое описание позиция наблюдателя. Автор создает визуальные образы, пытается максимально приблизиться к объекту, обеспечив иллюзию подлинности, и передать при этом содержательную глубину зримого, все то, что находится за визуальным в сфере нравственно-психологического и философского содержания предмета изображения. Вследствие этого описание картины превращается в словесную зарисовку сцены из русского простонародного быта. Традиции экфрасиса получают здесь существенное переосмысление под воздействием актуальных эстетических тенденций времени. Внешнее, визуальное становится ценным не само по себе, а как отражение внутренней жизни, указание на скрытые от глаз процессы.

Майков создает словесный эквивалент картины Риццони, выявляя все ее содержательные особенности, верно подмеченные внимательным взглядом живописца. Основные причины такого подхода критика кроются в безусловной уникальности «Толкучего рынка» для русской живописной школы того времени. Не случайно в конце отрывка, расставив точки над «i» и назвав читателю автора, Майков подчеркивает неоспоримые достоинства описанного произведения: знание русской простонародной жизни, точность изображения подробностей, тщательность отделки – все то, что позволяет картине рассказать, *«как в самом интересном романе, этот случай на Толкучем рынке»*:

*«Такую живопись русских нравов вы привыкли встречать только у Гоголя; порауйтесь же теперь, что явился у нас Гоголь-живописец – г. Риццони (курсив мой. – О.С.)» [22. С. 79].*

Бросается в глаза тонкая стилистическая обработка этого отрывка, поднимаящая описание «Толкучего рынка» Риццони до уровня самостоятельного художественного произведения. Любопытны композиция и аранжировка этого фрагмента: в начале Майков лаконично и очень выразительно воспроизводит центральную сцену картины, организующую ее сюжет, затем также лаконично и емко выписывает фон сцены, уделяя внимание всем наблюдающим за происходящим и превращая их в персонажей, значимых для реализации общей идеи произведения. В результате в небольшом фрагменте перед нами возникает подробное, глубокое, психологически емкое изображение обыденной бытовой ситуации, которое разрастается до обобщенной характеристики русских простонародных нравов в целом.

Очевидно, что особое значение в этом фрагменте имеет образ очевидца, маленького чиновника, наблюдающего за происходящим и согревающего его своим человеческим чувством. Это позволяет Майкову сделать описание не обезличенным, но эмоционально выразительным, заряженным мощным сочувствием к происходящему с человеком, проиллюстрировав, таким образом, свои собственные размышления о важности воображения и «субъективно-

сти» при художественном воспроизведении обыденной жизни<sup>1</sup>. Такое сочувствие, позволяющее Гоголю и Хогарту овладеть «глубиной взгляда, проникающего далеко в жизнь человеческую» [22. С. 36], делает оправданным обращение художника к изображению пороков и недостатков современной жизни и отличает подлинного художника от дагерротиписта, превращает его, по словам критика, в заботливую мать, которая с любовью и состраданием указывает на недостатки своему любимому чаду и побуждает его к нравственному усовершенствованию, а не любит пороком [24. С. 35].

Интерес критика к изобразительной силе слова связан с его собственной творческой практикой. Ощущая переходность эстетической ситуации, в собственном творчестве Майков искал новые способы нериторического, опосредованного художественного исследования жизни, позволяющих воссоздать пластическое богатство формы и передать сложность и глубину внутреннего содержания. Эти тенденции определяют художественное своеобразие его поэтических и прозаических произведений 1840-х гг. Поэтому в живописи, так же как и в литературе, резкое неприятие Майкова вызывают риторика и театральность (например, картины Давида и его последователей) [13. С. 38–39, 45; 21. С. 31–32]. Им критик противопоставляет картины, изображающие моменты повседневной жизни во всем ее многообразии, полные жизни, мысли, чувства. Именно живое содержание привлекает Майкова в картине Ричцони и обуславливает существенное переосмысление традиционной риторической фигуры описания картины. Потеряв опосредующие жанровые рамки, созданное критиком словесное изображение приобретает большую содержательную емкость, так как заставляет читателя вслед за критиком идти от внешнего к внутреннему содержанию сцены, подключая привычную технику восприятия иконоических знаков.

Создаваемые автором обзоров экфрасисы раскрывают изнутри механизм освоения приемов словесного рисования в литературе. К описанию картин Майков подходит не столько как критик, сколько как поэт: он предпринимает попытку межсемиотического перевода, воспроизводя содержание произведения изобразительного искусства при помощи художественного слова. Критику важно не только описать картину, выполнив риторическое упражнение, но осмыслить опыт изобразительного искусства в воспроизведении внешних обстоятельств и внутреннего содержания любой жизненной сцены и по возможности практически освоить этот опыт. Вследствие этого описание картины в статьях Майкова становится своего рода творческим экспериментом, отражающим основные тенденции развития современного словесного искусства. В процессе создания экфрасисов внимание критика сосредоточено на сюжете картин и использованных художником способах передачи особенностей содержания: композиции, системе образов, детальной проработке про-

---

<sup>1</sup> Переосмысливая эстетические идеи А.Н. Майкова, подобным образом поступает Ф.М. Достоевский. Например, в первой части романа «Преступление и наказание» он вводит изображение обыденной петербургской жизни глазами Раскольникова, благодаря чему достигает двойного эффекта – воспроизводит реальность как соучастницу преступления героя и одновременно демонстрирует тонкий психологический анализ, раскрывающий без риторических объяснений человеческую сущность своего «убийцы». Сходный комплекс идей обуславливает позицию Достоевского-критика в статье «Рассказы Н.В. Успенского» (1861) [26. С. 98–100].



странства, колорите, свете. Очевидно, однако, что критик здесь уступает место художнику. Все описания сюжетов картин практически лишены средств проявления риторической позиции автора, благодаря чему традиционное очерковое описание преобразуется здесь в изображение, словесное рисование. Риторическое начало, отражающее движение взгляда критика и логику его мыслей, оказывается существенно редуцированным или исчезает совсем, как в разобранном экфрасисе картины Риццони. Майков не описывает, а рисует словом. Важно, что при всем интересе к визуальному, к внешней форме основной интерес Майкова вызывает не внешняя оболочка, а скрытое за ней внутреннее содержание, интерес к сущности сцены. В приведенном выше описании картины Риццони это специально отмечено в самом начале: критик предлагает читателю не физиологический очерк, а «повесть о чиновнике».

Подмеченное критиком авторское сочувствие происходящему обуславливает еще одно важное изменение, вносимое Майковым в традиционную форму экфрасиса: он теряет статичность, характерную для произведений изобразительного искусства, всегда передающих одно мгновение жизни. Такой подход был характерен уже для ранних стихотворений поэта, как оригинальных, так и имеющих античные источники («Барельеф», Скажи мне: чей челнок к скале сей приплывает») [12. С. 119–121]. Интерес к психологическому содержанию сцены лишает фрагмент статичности и вносит заметную процессуальность. Все созданные Майковым описания картин сюжетны. Особенно это становится заметным в экфрасисах, посвященных картинам, передающим глубокое психологическое содержание выбранного сюжета. Заметим, что это не вымысел критика, развивающего содержание увиденного. С точки зрения Майкова, задачей современного художника является психологическая проработка выбранной темы. Именно таким глубоко современным качеством отличались все картины, ставшие предметом описания в статьях критика. Таким образом, под воздействием особой авторской задачи риторическая форма экфрасиса претерпевает существенные изменения: внося процессуальность, Майков не столько отвечал жанровой традиции, заложенной в сочинениях Филостратов, но выражал то, что присутствует в самой картине, раскрыто художником при помощи доступных ему средств визуального ряда. Любопытно, что таким богатством психологического содержания в понимании Майкова могут отличаться картины любого жанра, даже на мифологические сюжеты, как знаменитый рисунок К.П. Брюллова «Диана и Эндимион» [25. С. 136], поскольку смыслообразующим началом будут обладать не сам сюжет, а его трактовка художником и мастерство передачи психологического содержания.

Выполняя просветительскую задачу, в конце очерка о картине Риццони Майков дает риторическое обобщение сказанному выше:

...это первая удачная попытка живописи наших простонародных сцен: в этой картине, отличающейся между прочим тщательностью отделки подробностей, достойной Миериса, решительно все русское – от характеров лиц и проявлений этих характеров до последнего лаптя и лыка. <...> Ни одного голоса не возвысилось против картины: толпа с жадностью теснилась около нее и с любопытством рассматривала на полотне художественное воспроизведе-

ние того, к чему она привыкла и на что равнодушно смотрит каждый день в своей мелкой, будничной жизни. Даже на многих картина эта подействовала как-то особенно: один господин долго смотрел на нее, потом отошел в недоумении: «Вот она, натуральная школа!» – произнес он и задумался – о чем, неизвестно... [22. С. 79].

Подчеркивая важность усвоения опыта современной литературы в контексте развития изобразительного искусства и насущную необходимость обращения художников к изображению сцен повседневной жизни, Майков использует в конце фразы название актуального литературного направления, утверждающего принципы реалистической эстетики. Критик также указывает на необходимость содержательной полноты произведения искусства, глубокого понимания художником избранного сюжета. Это становится залогом того, что информацию, закодированную средствами визуального ряда, можно будет прочесть. Он видит, как подлинные художники (подобные Брюллову художники-мыслители, по определению Майкова) оказываются способными преодолеть такое имманентное свойство изобразительного искусства, как статичность изображаемого момента, о котором он неоднократно писал в своих статьях [27. С. 122]. Продуманное до мельчайших подробностей содержание картины, авторское сочувствие, выраженное в предмете изображения и преобразившее копирование реальности в подлинное художественное произведение, приводит к тому, «что мы станем смотреть на картину с любопытством, с любовью, станем *читать* в ней» [22. С. 75].

Вследствие этого, давая какой-либо картине положительную оценку, для точной передачи своих впечатлений Майков прибегает к литературной аналогии и использует названия литературных жанров. Например, реалистическую живопись Фландрии и Голландии критик называет «эпопеей средних веков» [21. С. 30–31]. Картина А.Ф. Шопена «Саул и Давид», разбираемая столь же подробно, как и «Толкучий рынок» Риццони, в его восприятии становится «прекрасной элегией, пленительной еврейской мелодией Байрона или Томаса Мура» [23. С. 67]; картину Мейера, изображающую девочку, лукаво смотрящую на зрителя из-за раскрытой книги, Майков сравнивает с «целым антологическим стихотворением или хорошим сонетом, одним из таких, какие, по выражению Вольтера, стоят доброй эпической поэмы» [23. С. 69]. Величайшим художником-мыслителем, подлинным мастером такого глубокого прочтения сюжета, адекватного задачам современного искусства, Майков считает К. Брюллова, который сумел внести «во все сюжеты, достигшие в эпоху академического классицизма крайней степени сухости и надутости, жизнь и всю прелесть ее случайностей и грации» [23. С. 69]. Именно глубокая мысль художника, воплощенная средствами визуального ряда, позволяет увидеть за одним изображенным моментом целую историю, полное многообразие проявлений жизни.

Использование экфрасиса как одного из основных жанрово-стилевых типов текста в структуре майковских обзоров выставок обусловлено не только объективным обстоятельством: самим предметом статей, диктующим необходимость введения описаний картин, но и важнейшими тенденциями развития культуры середины XIX в., подготовившими поиски новых средств диа-

лектически многогранного изображения в искусстве живой и подвижной реальности во всем многообразии ее проявлений. В творческом сознании Майкова разговор о живописи соотносится с собственными творческими поисками, с рефлексией о современной литературе, о новизне вопросов, которые поставило перед писателем время, об адекватных художественных способах их осмысления. Особенности культурной ситуации эпохи ставят перед литературой и живописью задачи, для решения которых оказывается актуальным опыт взаимообогащения двух искусств. Живопись становится для Майкова репрезентативным материалом, позволяющим нагляднее осмыслить проблемы, значимые для развития литературы, открывает новые возможности самой словесности, обогащая ее ранее недоступными приемами визуализации изображаемого. Встроенный в обзорную статью, экфрasis становится адекватной формой воплощения этих новых возможностей и одновременно подспудным продолжением их теоретического осмысления. Этот опыт принципиально важен в контексте проблемы становления стилевого многообразия русской реалистической прозы XIX в., соединяющей широту охвата жизненных явлений и диалектичность их осмысления, емкость очеркового описания с глубоким психологическим исследованием сцены. Продуктивность предпринятого Майковым опыта творческого осмысления потенциала визуализации в контексте художественной словесности продемонстрируют в своем творчестве друзья-единомышленники Майкова Ф.М. Достоевский [26. С. 99] и И.А. Гончаров (яркий пример в этом плане – первая часть романа «Обломов», ранний вариант которой обсуждался в кружке Майковых при участии Вал.Н. Майкова).

Таким образом, словосочетания «живопись поэзии» и «поэзия живописи» становятся в середине XIX в. не только метафорической номинацией, характеризующей ассоциативно воспринимаемые содержательные особенности произведений искусства, но оказываются сущностными признаками новой литературы и живописи, объединяющихся как наиболее конкретные искусства. Поэзия и шире, художественное слово, встав перед задачей объективного изображения жизни, обратились к опыту изобразительного искусства и как будто пошли вслед за ним. Живопись же, ощутив эпохальную задачу воспроизведения внутреннего содержания изображаемых лиц, предметов и явлений, проникновения в суть вещей, воссоздания всей информативной полноты содержания, стоящего за внешними формами, напротив, обратилась к опыту художественной литературы и через доступные ей изобразительные средства стала выражать в опосредованной нериторизированной форме глубину внутренних переживаний персонажей, напряженный драматизм ситуаций или, напротив, безмятежность и беззаботность. Примером этого служат произведения писателей и художников и живой интерес, который они проявляли к творчеству друг друга.

В статьях Майкова разворачивается процесс формирования нового типа культурного мышления, предваряющего открытия гуманитарных наук второй половины XX в., прежде всего структурализма, семиотики, дескриптивных практик. Уже в путевом дневнике Майкова формируется попытка восприятия города или артефакта как текста. Благодаря этому в дневнике и письмах появляются любопытные прочтения парижских соборов и дворцово-парковых

ансамблей как объектов истории культуры [13. С. 22–26, 46–48]. В статьях Майков развивает этот подход: описывая картины, он прочитывает живописные тексты, переводя их в систему словесной кодировки. Это – начало долгого процесса становления новых методологических принципов гуманитарных наук, получивших развитие в XX в., обнаружение внутренних механизмов культуры, их экспликация. Такой подход оказывается возможным в силу особой экспериментальной природы статей и особенностей сознания их автора.

### Литература

1. Гродецкая А. Г. Майкова Евгения Петровна // Русские писатели. 1800–1917: биограф. словарь. М., 1994. Т. 3.
2. 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.
3. 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.
4. Седельникова О. В. Литература и живопись в художественной критике А.Н. Майкова. *Статья первая*. Основы сближения словесного и изобразительного искусств в критическом наследии А. Н. Майкова // Вестн. Том. гос. ун-та. 2016. № 3 С. 156–169. .
5. Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX веков // Михайлов А.В. Языки культуры: учеб. пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 509–521.
6. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962.
7. Пирсон Х. Диккенс. М.: Молодая гвардия, 1963.
8. Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1987.
9. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Собр. соч.: в 6 т. М., 2002. Т. 6.
10. Старчевский А.В. Один из забытых журналистов: (Из воспоминаний старого литератора) // Исторический вестник. 1886. № 2. С. 374–386.
11. Егоров Б.Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX в. // Егоров Б.Ф. Избранное: Эстетические идеи в России середины XIX в. М., 2009. С. 7–290.
12. Седельникова О.В. Ф.М. Достоевский и кружок Майковых. Томск: Изд-во ТПУ, 2006.
13. Майков А.Н. Путевой дневник 1842–1843 гг. Итальянская проза. СПб.: Пушкинский дом, 2013.
14. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточно-славянские параллели: Структура текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.
15. Аверинцев С.С. Древнегреческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 13–38.
16. Кауфман Р.С. Очерки истории русской художественной критики: От Константина Батюшкова до Александра Бенуа. М.: Искусство, 1990.
17. Нарышкина Н.А. Художественная критика пушкинской поры. Л.: Художник РСФСР, 1987.
18. Седельникова О.В. Статьи А.Н. Майкова о выставках в Академии художеств и их значение в развитии эстетического сознания 1840–1850-х гг. // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2010. № 3 (11). С. 81–96.
19. 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.
20. 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.
21. Майков А.Н. Выставка в Императорской Академии художеств в 1849 году // Отечественные записки. 1849. Т. 67, № 11. Отд. 2. С. 19–40.
22. Майков А.Н. Годичная выставка в Императорской Академии художеств // Современник. 1847. № 11. С. 57–80.

23. Майков А.Н. Выставка в Императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1850. Т. 73, № 11, отд. 2. С. 57–74.
24. Майков А.Н. Годичная выставка в Императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1853. Т. 91, № 11, отд. 2. С. 21–48.
25. Майков А.Н. Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах Императорской Академии художеств, в пользу бедных (статья первая) // Отечественные записки. 1851. Т. 75, № 4, отд. 8. С. 129–145.
26. 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) // Сибирский филологический журнал. 2012. № 2. С. 95–103.
27. Майков А.Н. Выставка в Императорской Академии художеств в 1851-м году // Отечественные записки. 1851. Т. 79, № 11, отд. 2. С. 115–138.

**LITERATURE AND PICTORIAL ART IN A.N. MAIKOV'S ARTISTIC CRITICISM. ARTICLE TWO: "POETRY OF PICTORIAL ART" AND "PICTORIAL ART OF POETRY" IN A.N. MAIKOV'S ARTISTIC CRITICISM: ON THE ISSUE OF THE POETIC AND THE PLASTIC IN ART**

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology.* 2016. 5 (43). 132–146. DOI: 10.17223/19986645/43/10

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

**Keywords:** A.N. Maikov, artistic criticism, literature, pictorial art, Imperial Academy of Arts exhibitions, the poetic, the plastic, ekphrasis.

The article regards A.N. Maikov's artistic criticism as a unique document of the lore culture of the mid-19th century, which reproduces the process of mutual enrichment of poetic and plastic arts and allows us to see the new patterns of literary creativity establishment. The articles about the Academy of Arts exhibitions written by the poet and artist unite the theoretic reflection of the author and his poetic experiment. The texts demonstrate the critic's distinct view that helped him to feel and understand the tendencies that started shaping in the art of the mid-19th century, to interpret them in his reviews, and raise this rather formal genre to the level of artistic criticism.

In the center of Maikov's reviews is one or several extended ekphrases describing the works of art that attracted particular attention of the audience, or pictures giving a reason for posing historical and theoretical questions. On the one hand, ekphrases illustrate Maikov's theoretical views; on the other hand, they are a form of his creative reflection on the issue. Maikov approaches the description of pictures not as a critic, but as a poet: he makes an attempt of intersemiotic translation, reproducing the content and idea of the work of visual art by means of the art of declamation. For the critic it is important not only to describe the picture, doing a rhetoric exercise, but to understand the experience of visual art in reproducing external circumstances and inner content of any scene of life and to absorb this experience. For this reason, the description of pictures in Maikov's articles turns into a kind of a creative experiment, reflecting the basic tendencies of modern lore art development.

The use of ekphrasis as one of the basic genre and stylistic types of text in the structure of Maikov's exhibition reviews is caused not only by the objective condition: the subject of the articles dictating the necessity to introduce picture descriptions, but also by the most important tendencies in the development of culture in the mid-19th century. For Maikov, pictorial art becomes a representative material which helps to understand the problems of literature development, discovers new opportunities of the lore itself, enriching it with formerly unavailable patterns of visualization of the depicted. Ekphrasis, built in the review, turns into a form of new opportunities implementation and at the same time into the continuation of their theoretic interpretation. This experience is significant in the context of the establishment of the diversity of the 19th-century Russian realistic prose which united the breadth of life phenomena and the dialectism of their interpretation, succinctness of the essayistic description and the deep psychological analysis of the scene.

## References

1. Grodet'skaya, A.G. (1994) Maykova Evgeniya Petrovna. In: Nikolaev, A.P. (ed.) *Russkie pisateli. 1800–1917. Biograficheskiy slovar'* [Russian writers. 1800–1917. Biographical Dictionary]. Vol. 3. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
2. 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).
3. 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).
4. Sedel'nikova, O.V. (2016) Literature and pictorial art in A.N. Maikov's artistic criticism. Article One: The ground for oral lore and pictorial art rapprochement in A.N. Maikov's critical legacy. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 3 (41). pp. 156–169. (In Russian). DOI: 10.17223/19986645/41/13
5. Mikhaylov, A.V. (1997) Antichnost' kak ideal i kul'turnaya real'nost' XVIII-XIX vekov [Antiquity as an ideal and cultural reality of the 18th–19th centuries]. In: Mikhaylov, A.V. *Yazyki kul'tury: Uchebnoe posobie po kul'turologii* [Culture Languages: Tutorial for cultural studies]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
6. Dmitrieva, N.A. (1962) *Izobrazhenie i slovo* [Image and word]. Moscow: Iskusstvo.
7. Pearson, H. (1963) *Dickens* [Dickens]. Translated from English. Moscow: Molodaya gvardiya.
8. Annenkov, P.V. (1987) *Literaturnye vospominaniya* [Literary memories]. Moscow: Goslitizdat.
9. Bakhtin, M.M. (2002) Problemy poetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. In: Bakhtin, M.M. *Sobranie sochineniy: V 6 t.* [Collected Works: in 6 vols]. Vol. 6. Moscow: Russkie slovari, Yazyki slavyanskoy kul'tury.
10. Starchevskiy, A.V. (1886) Odin iz zabytykh zhurnalistov (Iz vospominaniy starogo literatora) [One of the neglected journalists (from an old literary worker's memories)]. *Istoricheskiy vestnik*. 2. pp. 374–386.
11. Egorov, B.F. (2009) Bor'ba esteticheskikh idey v Rossii serediny XIX v. [The struggle of aesthetic ideas in Russia in the middle of the 19th century]. In: Egorov, B.F. *Izbrannoe. Esteticheskie idei v Rossii serediny XIX v.* [Selected works. Aesthetic ideas in Russia in the middle of the 19th century]. Moscow: Letniy sad.
12. Sedel'nikova, O.V. (2006) *F.M. Dostoevskiy i krugok Maykovykh* [Dostoevsky and the Maikovs' circle]. Tomsk: Tomsk Polytechnic University.
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. Braginskaya, N.V. (1977) Ekphrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoy klassifikatsii) [Ekphrasis as the type of text (to the problem of structural classification)]. In: Sudnik, T.M. & Tsiv'yan, T.V. (eds) *Slavyanskoe i balkanskoe yazykoznanie. Karpato-vostochno-slavyanskii paralleli. Struktura teksta* [Slavic and Balkan linguistics. Carpatho-Eastern Slavic parallels. The structure of the text]. Vol. 4. Moscow: Nauka.
15. Averintsev, S.S. (1996) Drevnegrecheskaya "literatura" i blizhn vostochnaya "slovesnost'" [Ancient Greek "literature" and Middle East "lore"]. In: Averintsev, S.S. *Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii* [Rhetoric and the origins of the European literary tradition]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury.
16. Kaufman, R.S. (1990) *Ocherki istorii russkoy khudozhestvennoy kritiki. Ot Konstantina Batyushkova do Aleksandra Benua* [Essays on the history of Russian art criticism. From Konstantin Batyushkov to Alexandre Benois]. Moscow: Iskusstvo.
17. Naryshkina, N.A. (1987) *Khudozhestvennaya kritika pushkinskoy pory* [Art criticism of Pushkin's time]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
18. Sedel'nikova, O.V. (2010) Apollon Maikov's articles about exhibitions in the Academy of Arts and their role in the development of aesthetic awareness of 1840–1850s. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 3 (11). pp. 81–96. (In Russian).
19. 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).
20. 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.

21. Maikov, A.N. (1849) Vystavka v Imperatorskoy Akademii khudozhestv v 1849 godu [The exhibition at the Imperial Academy of Arts in 1849]. *Otechestvennye zapiski*. LXVII:11:II. pp. 19–40.

22. 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.

23. Maikov, A.N. (1850) Vystavka v Imperatorskoy Akademii khudozhestv [The exhibition at the Imperial Academy of Arts]. *Otechestvennye zapiski*. VXXIII:11:II. pp. 57–74.

24. 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.

25. Maikov, A.N. (1851) Khudozhestvennaya vystavka redkikh veshchey, prinadlezhashchikh chastnym litsam, uchrezhdennaya v zalakh Imperatorskoy Akademii khudozhestv, v pol'zu bednykh (stat'ya pervaya) [Art exhibition of rare items belonging to private individuals established in the halls of the Imperial Academy of Arts, to the benefit of the poor (Article One)]. *Otechestvennye zapiski*. LXXV.4:VIII. pp. 129–145.

26. 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 tvorcheskom 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.

27. Maikov, A.N. (1851) Vystavka v Imperatorskoy Akademii khudozhestv v 1851-m godu [Exhibition in the Imperial Academy of Arts in 1851]. *Otechestvennye zapiski*. LXXIX:II. pp. 115–138.