

УДК 821.161.1.091:75.047  
DOI: 10.17223/22220836/34/6

О.В. Седельникова

## ПЕЙЗАЖ КАК ЖАНР СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ А.Н. МАЙКОВА<sup>1</sup>

*В статье представлена первая попытка изучения концепции пейзажа как актуального жанра живописи в цикле статей А.Н. Майкова о выставках в Императорской Академии художеств. Установлено, что впервые в истории российского искусствознания критик ставит вопрос о необходимости нового понимания традиционных категорий формальной эстетики, отвечающего художественной практике, творческим поискам представителей современного искусства. Майков предпринимает одну из первых в истории европейской эстетической мысли попыток научной трактовки пейзажа, закладывая тем самым традиции рефлексии о жанрах изобразительного искусства.*

**Ключевые слова:** литературная и художественная критика, А.Н. Майков, обзоры выставок в Академии художеств, жанровый синтез, пейзаж.

Определяющей тенденцией в развитии культуры XIX в. явилось кардинальное изменение системы эстетического мировосприятия, обусловленное потребностью воплощения в художественном произведении диалектической сложности и многомерности бытия. Результатом этого стал поиск новых форм художественного осмысления жизни во всех видах искусства, которое отвернулось от изучения идеальных форм и обратилось к изображению текущей переменчивой, противоречивой реальности [1–3]. Различные проявления этого процесса обнаруживают себя как в художественной практике, обуславливая экспериментальную природу всех значительных произведений искусства, так и в критической рефлексии [4. С. 5; 5. С. 10, 17].

А.Н. Майков начал свою творческую деятельность в 1840-е гг., в эпоху эстетического перепутья и острой борьбы идей [5]. Поиски новых подходов поэта к изображению жизни в искусстве нашли непосредственное выражение в особенностях проблематики и поэтики его художественных произведений этой поры: драматической сцены в стихах «Дух века» (1845 г.), поэм «Две судьбы» (1845 г.) и «Машенька» (1846 г.), лиро-эпического цикла «Очерки Рима» (1847 г.), прозаических очерков «Прогулка по Риму с моими знакомыми» и «Пикник во Флоренции» (1848 г.), повести «Старушка» (1848 г.) и др. – они позволяют судить о масштабе творческих поисков Майкова, о его способности чутко улавливать важнейшие эстетические тенденции эпохи, значительном интересе к эксперименту с художественной формой, в том числе к синтезу различных жанровых и родовых начал, обеспечивающему диалектическое воссоздание окружающей жизни в художественных произведениях [6. С. 176–181 и др.]. Комплекс внешних обстоятельств, среди которых острота полемики о предмете и задачах современного искусства в российской [5.

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект № 15-04-00395а «Неизвестный Аполлон Майков: изучение и эдичионная подготовка художественной критики поэта».

С. 8–10] и французской литературной и художественной критике [7–10], напряженность собственных размышлений, активизируемая редакторской деятельностью Вал. Н. Майкова и обстановкой в домашнем кружке способствовали оформлению и публичному выражению эстетических взглядов поэта. В результате этого в творческом наследии Майкова особое место занимает цикл статей о выставках в Академии художеств 1847–1853 гг. [11, 12].

Одно из центральных мест в эстетической концепции молодого критика занимает осмысление проблемы историзма и современного содержания художественного произведения, обусловленного пониманием неразрывных связей между «духом века» и своеобразием предмета изображения в искусстве определенной исторической эпохи [13. С. 70 и др.]. Собственный опыт творческого эксперимента в целях поиска наиболее подходящего оформления поэтической мысли заставляет критика с особым вниманием отнестись к проблеме диалектики художественной формы в современном искусстве, в результате чего одно из центральных мест в статьях Майкова занимают проблема переосмысления смыслового наполнения традиционных жанровых форм и новаторская трактовка тех жанров, которые риторическая эстетика признавала низкими (портрета, пейзажа и жанровой живописи) [14].

Свою концепцию современного искусства, в том числе и трактовки жанровых форм, Майков выстраивает в полемике с европейскими критиками, которые в обзорах выставок из года в год настойчиво говорят о деградации современного искусства: «Искусство становится мещанским (*l'art deviant bourgeois*)... Genre и пейзаж составляют всю славу нашей школы!» [15. С. 32]. Майков, напротив, уже в первом обзоре годичной выставки 1847 г. говорит об улучшении состояния русской школы живописи. По его словам, если ранее на российских выставках выделялись несколько прекрасных произведений, а остальные оскорбляли вкус, то «нынче все как-то ровнее». «Следовательно, успокойтесь – у нас *вообще пишут лучше*»<sup>1</sup>. При этом критик подчеркивает, что его утверждение «преимущественно должно относиться к пейзажам и к морской живописи», а также к живописи жанровой [13. С. 63–64 и др.]. Интерес Майкова к пейзажу, таким образом, обусловлен активизацией этого жанра и появлением новых веяний, нарушающих традиции условного классического пейзажа.

Осмысление пейзажа как актуального жанра современного искусства представлено в трех первых статьях критика: статье о первой персональной выставке И.К. Айвазовского в Петербурге [16], в обзоре академической выставки 1847 г., опубликованной после смерти брата в «Современнике» [13], и обзоре выставки 1849 г. [15], которую, однако, следует датировать 1848 г. [11. С. 36]. К ним примыкает небольшая рецензия на статью Д.И. Мацкевича «Живописец де Лаберж» [17]<sup>2</sup>. Таким образом, основные положения поэтики пейзажа Майков формулирует в 1847–1848 гг.

Прежде чем обратиться к рассмотрению концепции пейзажа, важно подчеркнуть, что уникальность Майкова как теоретика и критика современного изобразительного искусства связана с тем, что на живопись он смотрит не со стороны, как зритель, но во многом изнутри, опираясь на собственный опыт

<sup>1</sup> Здесь и далее в цитатах без специальных помет курсив автора (О.С.).

<sup>2</sup> Анонимная рецензия атрибутируется А.Н. Майкову на основании прямой ссылки на собственное мнение о пейзаже, представленное в статье о выставке Айвазовского [17. С. 104–105].

создания живописных полотен, а при оформлении своих мыслей – на опыт русской философско-эстетической критики, также отлично ему знакомой. Мастерство живописи будущий поэт постигал в ранней юности под руководством отца, академика живописи Н.А. Майкова, который целенаправленно готовил сына к карьере живописца, и весьма успешно, поскольку одна из картин юного художника была приобретена Николаем I для венчания Марии Николаевны с герцогом Лихтенбергским [6. С. 123]. Освоение профессиональных навыков живописца определяет глубокое понимание ряда специальных вопросов, связанных не только с технической стороной этого искусства (проблематика которой достаточно разнообразна сама по себе), но и с особенностями осмысления внутренней связи между предметом изображения и личностью художника, с трактовкой вдохновения, в том числе находит отражение и в осмыслении пейзажа.

После того как с мечтой о карьере живописца Майкову пришлось расстаться из-за серьезной близорукости, и более того, он уже опубликовал свой первый поэтический сборник, занятия живописью отчасти продолжали присутствовать в его жизни. Об этом свидетельствует переписка поэта с родными периода его путешествия по Италии 1842–1843 гг. Так, приблизительно в декабре 1842 г. он сообщает: «Да, я забыл; еще занимаюсь живописью, которая, однако, не м<ожет> б<ыть> моим исключительным занятием, ибо слеп. Утешаю себя тем, что *все делаю эскизы*» (курсив мой. – О.С.) [18. Л. 42 об.]. В следующем письме, судя по содержанию, в ответ на слова Валериана, Майков продолжает эту тему:

«Что же касается Валерианова предположения, что у меня главный толк – в живописи, то и про это еще можно поспорить; впрочем, я понимаю живопись лучше всех наших живописцев, находящихся в Риме; и, не учась, удивляю их. Приду к кому-нибудь, вижу, коптит и строчит на полотне, выделявая какой-нибудь кукишь. „Дайте-ка, я вам сваляю“ – и точно, сваляю в пять минут, и один раз в 1 ½ часа свалял широко и бойко, как Рубенс, известный вам эскиз из моей поэмы – *Аглаю на колеснице*, который возбудил всеобщее изумление» [18. Л. 15 об.].

Переписка с родными и дневниковые записи о путешествии по Италии свидетельствуют о том, что в период пребывания в Риме с ноября 1842 по июнь 1843 г. основной круг общения Майкова составляют русские художники: о частом посещении мастерских поэт писал родным, его спутниками в постоянных конных прогулках по римской Кампании становятся пейзажист Воробьев и скульптор Ставассер, тот же Воробьев после отъезда в Россию Н.А. Майкова «почти живет» у Аполлона, как он сообщает матери в марте 1843 г. С Пименовым Майков читает Фосколо, с Лагодой изучает римский форум, в том числе подробно осматривает Колизей. Майков общается с Орловым, близко знает Айвазовского и многих других [19. С. 74, 344].

Слова Майкова «я понимаю живопись лучше всех наших живописцев» не стоит воспринимать как признак юношеской самонадеянности. Сказаны они в беседе с близким человеком в ответ на мнение Валериана о его таланте живописца и характеризуют прежде всего не техническое мастерство, а понимание эстетических задач, соотнесение замысла, идеи произведения и формальных способов ее реализации – именно эти критерии, а не техниче-

ская сторона искусства становятся первостепенными в созерцании Майкова-критика. Технику же он ценит, но признает «школьным знанием».

Осмысление проблемы пейзажа последовательно представлено в дебютной статье «Выставка картин Айвазовского». Среди поводов к появлению этой публикации надо указать на уникальность такого события, как персональная выставка художника для русской культуры того времени [16. С. 166], а также факт личного знакомства критика и художника. Архивы Майкова и Айвазовского не позволяют точно установить время их первой встречи (возможно, это произошло еще в Петербурге до отъезда начинающего мариниста в Италию в 1840 г.), однако упоминания имени художника в письмах поэта и сопоставление дат их пребывания в Риме позволяют говорить о том, что это знакомство состоялось не позднее зимы 1842/43 года до отъезда мариниста из Рима в Голландию [20. С. 296–297]. Находясь в Париже осенью 1843 г., с Айвазовским знакомится вся семья Майковых, на что указывает характер сообщения о картинах Айвазовского, представленных на парижском Салоне 1844 г., в письме В.А. Солоницына Е.П. Майковой: «Гайвазовский выставил три картины, которые даром что они лучше Геденовых, не производят большого эффекта: одна из них (та, на которой представлена черкесская лодка) мне просто не нравится. Не знаю, помните ли вы эту картину, начатую еще при вас: она тогда была лучше, теперь дурна» [21. С. 102]. 25 января 1844 г. Майков сообщал родным: «Айвазовский <хвастающий?> сделал несколько превосходных картин для выставки в марте» [18. Л. 17 об.]. О близости знакомства будущего критика с молодым, но уже получившим европейское признание художником свидетельствует предшествующее процитированному сообщению о картинах Айвазовского беглое упоминание его имени среди других парижских знакомых в домашнем ироничном контексте: «Крекшину я навещал достаточно: свидетельствует вам свое почтение. Подкрекшина стала еще противнее, а Айвазовский глупый еще глупее» [18. Л. 17 об.]. Последнее высказывание также дает основание предположить несогласие в аспектах понимания пейзажа или творчества живописца в целом. Возможно, именно это близкое личное знакомство, обсуждение особенностей пейзажной живописи как жанра и знание того, как Айвазовский работает над своими картинами [16. С. 169, 171–172], побудило Майкова в апреле 1847 г. откликнуться на первую персональную выставку мариниста в Петербурге статьей, открывшей цикл его публикаций о выставках в Академии художеств.

Знакомство художника и критика объясняет особенности содержания статьи Майкова об Айвазовском и круг основных проблем. На фоне традиционной формы обзоров выставок в русской прессе, описывающих представленные картины, заметно, что критик не говорит ни об одной из картин конкретно, но ставит вопрос о природе таланта Айвазовского и пейзаже как особом жанре с его внутренними сложностями и специфическими требованиями к творцу. Замечания Майкова об особенностях кисти Айвазовского, уникальности его видения мира и подхода к работе с натурой тем интереснее и веселее, что они имеют не теоретический, а эмпирический характер, при этом сформировались они не вчера, а четыре года назад, при непосредственном общении критика и художника и живом обсуждении всех вопросов, появляющихся в процессе реализации творческого замысла. Представленные Майковым размышления о пейзаже явились следствием личных бесед как с

Айвазовским, так и с его приятелем по пейзажному классу Академии В.И. Штернбергом и с С.М. Воробьевым и другими пейзажистами. Это общение заложило основы пристального внимания, уделяемого осмыслению пейзажа как актуального жанра современного изобразительного искусства в статьях Майкова.

Природу таланта Айвазовского критик определяет в контексте рассмотрения комплекса актуальных эстетических проблем времени: достоверного изображения жизни или «верности природе», сущности вдохновения, взгляда художника на изображаемый предмет, самого выбора предмета изображения и т.п. Так, проблема «верности природе» в период становления эстетики реализма и новых принципов изображения живой природы была одной из актуальнейших, но, как верно замечает молодой критик, слишком прямолинейное ее понимание приводило художников ко множеству ошибок. Объясняя свою позицию, в статье об Айвазовском Майков рассказывает историю о немецко-пейзажисте, который писал вид на окрестности Рима из центра города:

«На вопрос мой, зачем эти отдаленные предметы так вырисованы, – ведь простым взглядом никак от Латеранского собора не различишь во Фраскати и Альбано в домах ничего, кроме черных точек, которые, должно быть, окна, а подробности за далью исчезают, – он отвечал, что это оптический обман; искусство должно быть верно природе, следовательно, дома, видимые хотя и издали, должны быть с окнами, дверьми и пр<очее>. Вот вам теоретик!» [16. С. 168–169].

По мнению критика, чрезмерная детализация и фактографичность вредят произведению. «Верность природе», в понимании Майкова, заключается не в воспроизведении всех деталей изображаемого вида с фотографической точностью: соблюдение этого требования связано с величиной художественного дарования творца, с его умением **выносить** поэтическую идею картины и подчинить ее реализации все другие аспекты:

«Творчество в искусстве есть акт, требующий 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 <...>, 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, <...> чтобы <...>, 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...» [16. С. 169–170].

Художник должен произвести особый отбор материала, выделить одну главную эстетическую мысль, которая обусловит идею картины и определит ее художественный центр, выразившись при этом во всех собственно-технических аспектах: композиции, рисунке, колорите, свето-тени, контрастах, проработке деталей и т.д. Настоящий художник всегда способен уловить главную мысль, которая охватывала его в момент созерцания того или иного пейзажа, и подчинить ей все особенности содержания картины. Иллюстрацией к майковскому пониманию проблемы верности природе в искусстве становится короткая рецензия на статью Д.И. Мацкевича о пейзажи-

сте Лаберже, который «истощил силы свои в бесплодной борьбе для точного подражания природе» [17. С. 104]. Поводом к созданию этой короткой рецензии стал живой интерес Майкова к пейзажу как жанру изобразительного искусства.

В соблюдении требования верности природе пейзаж как будто представляет минимальные трудности для художника, как это кажется не посвященному в тайны мастерства зрителю. Майков развеивает эти заблуждения: пейзаж, как и все другие жанры, требует глубокой переработки жизненного впечатления, выработки поэтической мысли, концепции произведения. Сложность пейзажа объясняется Майковым афористическим тезисом: «Художник и природа – это два соперника» [16. С. 174]. К такому заключению приводит его знакомство с многочисленными южными пейзажами, которые «наводняют ныне выставки не только у нас, но и во всей Европе». Но сам предмет изображения – прекрасная южная природа – еще не является залогом создания столь же прекрасного живописного произведения. Многочисленные пейзажи, заполонившие европейские выставки, по словам критика, остаются «сухи и холодны; несмотря на множество потраченной на картину *jeauyne de Naples, jeauyne de Rome*, ультра-марина, кармина и гарансов, все они далеки от того, чтобы соперничать с натурой, с которой взяты» [Там же]. В истории европейского пейзажа, по признанию критика, было слишком мало художников, способных соперничать с таким серьезным противником, как «южная природа, богатая колоритом, грациозными очерками, изумительной растительностью, усвоившей себе еще в виде руин и создание человека, и самую его историю» [Там же].

Одну из основных ошибок художников Майков видит здесь в ограничении объекта изучения в пейзаже исключительно природой юга. Это заблуждение унаследовано современной живописью опять-таки от теоретиков прошлого, утверждавших, что предметом изображения в искусстве может явиться только прекрасный предмет. Как художник и критик, сформировавшийся в атмосфере напряженной полемики 1840-х гг. о предмете и содержании современного искусства, Майков развивает базовое требование современной эстетики о воссоздании обывденной жизни применительно к пейзажу, утверждая, что не менее достойным предметом изображения может быть и природа севера, которая, на первый взгляд, представляет меньше сложности живописцу, поскольку не так богата красками, формами, но позволяет при отсутствии внешних эффектов перенести акцент на внутреннее содержание, к выявлению которого стремится современное искусство. Вероятно, этот тезис, оформленный в публичное высказывание в 1847 г., сформировался в сознании Майкова гораздо ранее, именно во время путешествия по Италии и созерцания стараний художников, пишущих итальянские пейзажи. На правомерность нашего предположения указывают также художественные произведения поэта, работа над которыми была начата в период путешествия. Прежде всего следует упомянуть здесь поэму «Две судьбы», в хронотопе которой оформляется противопоставление природы севера и юга, столь различающейся как эмоциональной окраской и способами эстетического отражения, так и философскими аспектами осмысления. Прекрасной природе Италии, как будто способствующей формированию ярких, свободных,

страстных натур, противостоит в «Двух судьбах» российский пейзаж: ровное бескрайнее пространство, скудость растительности и красок:

Прислушайтесь, звучат иные звуки  
Унынье и отчаянный разгул.  
Разбойник ли там песню затянул  
Иль дева плачет в грустный час разлуки...  
Нет, то идут с работы косари.  
Кто ж песнь сложил им?  
Как кто. Посмотри:  
Кругом леса, саратовские степи,  
Нужда, да глушь, да думушка, да цепи... [22. С. 713]

Собственный опыт изображения природы обыденной, северной обуславливает близость Майкову произведений представителей женевской школы пейзажа: Калама, Диде и др., слава которых начала распространяться по Европе после парижского салона 1839 г. [15. С. 39–40].

Чтобы доказать свой тезис об актуальности изображения природы севера, Майков помещает в статью об Айвазовском описание пейзажа Калама:

«Какая грустная местность! Гладкая равнина, низкий горизонт, холодное небо <...> Далее деревья; их кое-где осветило солнце, прорвавшееся беглым лучом сквозь тучу; но им холодно, потому что их еще гнет порывистый холодный ветер, и луч солнца, луч осенний, их не согреет <...> Да, природа бедная, природа грустная; если это лето, то лето северное, лето холодное... Но Боже мой! От чего же так хочется пофантазировать на этой картине? <...> и вы, читая в ней эти намеки, дополняете их и радуетесь, и наконец вам не оторваться от картины? <...> оттого, одним словом, что художник имел в виду не только изображение пейзажа, но и то впечатление, которое производит в природе этот вид на вашу душу. <...> передав на картине воспоминания своего ума, передал также и память сердца; он писал, если угодно, головой и сердцем» [16. С. 175–176].

Поэтика данного фрагмента представляет интереснейший материал для изучения развития психологического пейзажа в русской литературе середины – второй половины XIX в., становясь одновременно художественным текстом и эстетической рефлексией над стоящими перед художником задачами. Описание картины Калама позволяет понять, что имеет в виду Майков, говоря, что «наше главное требование от пейзажа – *жизненности и субъективности* изображаемой природы» [13. С. 65]. Жизненность заключается в необходимости апелляции художника к личному эмоциональному опыту воспринимающего, в действии того самого «закона симпатии», сформулированного Вал. Майковым [23. С. 108, 110–111]. Это проясняет и другой важный, но не проговоренный прямо тезис критика: жизненность пейзажа в контексте каждой национальной культуры предполагает обращение к изучению национального пейзажа, каким бы бедным он ни казался по сравнению с итальянским. Здесь Майков предвосхищает основные тенденции развития литературы и европейской пейзажной живописи 1850–70-х гг.

На основании представленных размышлений о пейзаже как жанре изобразительного искусства критик не столько хвалит и превозносит прославленного русского мариниста, рано получившего широкое европейское признание

и звание академика [20. С. 296–297], сколько высказывает ряд критических замечаний:

«...он любимец Нептуна, а не любовник Амфитриты, приходящей на берег тоскливо поджидать появления из бездны своей возлюбленной. <...> Отнести ли это к господствующему вообще у нас вкусу в живописи или уж это относится чисто к организации и преобладающей силе в художнике, только в картинах г. Айвазовского, поражающих вас эффектом, переданным с неподражаемой верностью, нет того свойства, которое заставило бы к ним привязаться или симпатизировать им вполне, всматриваться в них все более и более и, наконец, с его природой *жить жизнью одною*» [16. С. 172].

Продолжая полемику с Айвазовским, начатую еще при встрече в Италии зимой 1842/43 года, Майков стремится заставить художника, который достиг многого, задуматься о перспективах творческого развития и обогатить свои произведения новым взглядом на мир. Одновременно он обращается к публике, объясняя ей достаточно простым языком на ряде выразительных примеров целый комплекс теоретических вопросов. По мнению критика, Айвазовский слишком увлекся эффектами, слишком привык удивлять зрителей способностью изобразить всю неуловимую сущность морской стихии, слишком уверен в том, что море ему совершенно подвластно. Он – блестящий художник-ювелир, но не поэт, не творец тонкой поэтической мысли, которая способна приворожить зрителя без всяких эффектов. И это вредит творчеству Айвазовского, лишает его одного очень важного качества – способности к эмоциональному сопереживанию предмету изображения, которое демонстрируют такие разные и, на первый взгляд, случайно появившиеся в поле размышлений Майкова художники, как Мурильо и Калам. Поэтому свой обзор критик заканчивает как поздравлениями талантливому художнику, так и шутливо-афористической рекомендацией, которая обнаруживает и близость знакомства Майкова с Айвазовским, и свидетельствует о том, что статья явилась продолжением давнего их спора: «...позвольте, как *résumé* всей нашей статьи, шепнуть вам на ушко маленький совет: вы уже знаете, что старик Нептун в ваших руках и из ваших рук не уйдет, – поволочитесь немножко за красавицей его женой...» [Там же. С. 176].

В опубликованной через полгода в «Современнике» статье «Годичная выставка в императорской академии художеств» Майков обобщает сказанное ранее в лаконичных тезисах, указывая на представленный на прошлогодней выставке пейзаж Калама, «в котором они (трудности пейзажной живописи. – О.С.) побеждены»:

«Тщательная отделка подробностей, вырисовка листьев, перспективность планов, вкус в расположении темных и светлых масс хотя и составляют необходимые качества пейзажа, однако они ничего не значат, если не подчинены главному достоинству, т.е. этой настроенности души художника, уразумевшего самую жизнь изображаемой природы и взаимного действия <...>. Это и будет то, что мы называем *субъективностью* пейзажа, без которой, повторяем, всякий пейзаж, как он ни будь хорошо скомпонован и написан, всегда будет сух, мертв и холоден» [13. С. 65].

В статье о выставке 1849 г., историко-теоретической, а не обзорной по преимуществу, критик дает объяснения актуализации пейзажа и жанровой живописи в современном искусстве и связывает это с изменением социально-



го заказа: «...независимо от этих больших заказов, частная жизнь тоже стала требовать произведений искусств, и *положительный* человек нашего века выразил в этих требованиях свой характер» [15. С. 33]. Этот тезис свидетельствует о понимании критиком глубокой обусловленности предмета искусства потребностями общества и становится одним из опровержений принадлежности Майкова к представителям «чистого искусства».

Далее критик создает физиологию эстетически развитого современника («положительного» или «идеального человека») и раскрывает генезис его требований к искусству и трактовки отдельных вопросов. Особый интерес публики к пейзажу обусловлен тем, что современный образованный человек – «по преимуществу житель городов», «везде его давит каменная громада». Ограничения, налагаемые городской жизнью, и множество дел «положительного человека», который «везде видит перед собой холодный расчет», развивают в нем желание оставить мир города, подпитать себя созерцанием природы:

«Разнообразие картин природы находит особый отголосок в его душе: то они вызывают умиление, то погружают его в неопределенную думу, то навевают сон на вечно тревожные его заботы, то наполняют его ужасом, то благоговением. И он рад, когда ему открывается возможность оставить на время течение своих дел, вырваться из положительной жизни и устремиться далеко <...> Эти впечатления милы ему, как дети его собственного я в его соединении с могучей природой; ибо не должно забывать, что он все-таки эгоист, и любит внешнее по мере воздействия на это внешнее его собственного я... Вот почему он засматривается и на воспроизведения природы на картинах художника; вот отчего он не ограничивает своих требований от него верной копией форм, но ищет души, то есть того впечатления, которое произошло от столкновения личности человека с неодушевленной им природой» [15. С. 34–35].

Майков выявляет важность в пейзаже общечеловеческого эмоционального содержания, воспроизведенного художником. Впервые в русской художественной критике он утверждает и обосновывает перед читателем *антропоцентрический подход* к трактовке актуальной «современной» проблематики в искусстве каждого исторического периода. Антропоцентризм – «дух века» – внутренние эмоционально-психологические потребности человека определяют содержание искусства каждой эпохи. Заканчивается обзор очерком становления женеvской школы пейзажной живописи, заслугой которой стало противопоставление классическому итальянскому пейзажу («привычке к грациозным очеркам Апеннин») нового типа ландшафта, неведомого ранее живописи, и нового настроения пейзажа, воспроизводящего «громадные и представляющие более случайности Альпы»: долины, озера, скалы, ущелья, водопады, горные потоки, одинокие заснеженные вершины. Произведения женеvских живописцев стали одним из важных этапов в становлении новой концепции пейзажа как творческого воспроизведения живой изменчивой жизни, увиденной глазами сочувствующего художника, в культуре XIX в.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Выделение Майковым группы женеvских живописцев из ряда пейзажистов, заявивших о себе в 1830–40-е гг., вероятно, связано с большим знакомством критика с ее творчеством. В дневнике 1842–1843 гг. при всем внимании путешественника к картинным галереям Парижа он ни разу не упоминает о произведениях, отражающих движение французского национального пейзажа. Вероятно, критик не получил возможности более-менее полно ознакомиться с произведениями Т. Руссо, К. Коро, Н. Диаза и др.

Таким образом, в статьях 1847–1848 гг. Майков предпринимает первую в истории европейской эстетической мысли попытку научной трактовки жанра пейзажа, закладывая тем самым традиции рефлексии о жанрах изобразительных искусств, которые в контексте российской художественной критики и истории искусств получают последующее развитие как в писательской художественной критике, так и в работах В.В. Стасова и художников-передвижников. Не меньшее значение осмысление этих проблем имело для становления поэтики русской психологической прозы<sup>1</sup>, в том числе развития уникального психологического пейзажа в произведениях русских романистов 1850–70-х гг.

### Литература

1. Аверинцев С.С. Античная риторика и судьбы античного рационализма // Риторика и истоки европейской литературной традиции. М. : Языки русской культуры, 1996. С. 115–145.
2. Михайлов А.В. Проблема анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Языки культуры. М. : Языки русской культуры, 1997. С. 43–111.
3. Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX веков // Языки культуры. М. : Языки русской культуры, 1997. С. 509–521.
4. Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М. : Искусство, 1969. 304 с.
5. Егоров Б.Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX в. // Избранное. Эстетические идеи в России середины XIX в. М. : Летний сад, 2009. С. 7–290.
6. Седельникова О.В. Ф.М. Достоевский и кружок Майковых. Томск : Изд-во ТПУ, 2006. 275 с.
7. Houssay A. Salon de 1844, II // L'Artiste. 3<sup>e</sup> série. 1844. T. V. P. 161–164.
8. Peisse L. La Sculpture et la Peinture française en 1844 // Revue des Deux Mondes. 1844. Vol. 6. P. 338–366.
9. Planche G. Le salon de 1847 // Revue des Deux Mondes. 1847. Vol. 18. P. 334–366.
10. Mérimée P. De l'enseignement des beaux-arts // Revue des Deux Mondes. 1848. Vol. 22. P. 634–646.
11. Седельникова О.В. Проблемы атрибуции статей А.Н. Майкова о выставках в Императорской Академии художеств. Статья первая // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 380. С. 34–40.
12. Седельникова О.В. Проблемы атрибуции статей А.Н. Майкова о выставках в Императорской Академии художеств. Статья вторая // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 381. С. 52–57.
13. Майков А.Н. Годичная выставка в Императорской Академии художеств // Современник. 1847. Т. VI, № 11. Отд. II. С. 57–80.
14. Седельникова О.В. Проблема жанров живописи в художественной критике А.Н. Майкова // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 353. С. 42–47.

<sup>1</sup> Концепция пейзажа, представленная в статье о выставке Айвазовского, составляет непосредственный контекст творческим исканиям Ф.М. Достоевского той поры, когда писатель разорвал с кружком «Современника» и обрел единомышленников в кружке Майковых [6. С. 8–10]. Воодушевление, в котором находился писатель во время работы над «Хозяйкой» и последующими произведениями, связано с атмосферой увлеченных творческих поисков в кружке Майковых, где подробно обсуждались и редакторские планы Вал. Н. Майкова, и критический дебют А.Н. Майкова. Очевидно, что осмысление сложного процесса вызревания «эстетической мысли» – а этот фрагмент составил философско-эстетический центр статьи Майкова об Айвазовском – неоднократно становилось предметом обсуждения в беседах Майкова с Достоевским. Обращения к ней в 1840-е гг. дают отправную точку размышлениям о поэме «как самородном драгоценном камне, алмазе в душе поэта», высказанным Достоевским в известном письме Майкову из Флоренции от 15 / 27 мая 1869 г. [24. Т. XXIX (1). С. 39]. Также майковское осмысление пейзажа как актуального жанра современного искусства не могло пройти мимо внимания И.А. Гончарова, для которого творческое и личное общение с членами семьи Майковых имело важное значение на разных этапах развития его деятельности [25. С. 612–620]. Идеи молодого критика оказали определенное влияние на развитие концепции пейзажа в произведениях Гончарова, а их осмысление нашло отражение в работе Гончарова над пейзажами во «Фрегате „Паллада“», «Обломове» и «Обрыве».

15. Майков А.Н. Выставка Императорской Академии художеств в 1849 году // Отечественные записки. 1849. Т. LXVII, № 11. Отд. II. С. 19–40.
16. Майков А.Н. Выставка картин г. Айвазовского в 1847 году // Отечественные записки. 1847. Т. LI, № 4. Отд. II. С. 166–176.
17. Майков А.Н. Живописец де Лаберж г. Мацкевича // Отечественные записки. 1848. № 6. Отд. «Библиографическая хроника. Русская литература». С. 104–105.
18. Майков А.Н. Письма Е.П. и Н.А. Майковым. 1840–1857 гг. // ИРЛИ. № 16994.
19. Майков А.Н. Путевой дневник 1842–43 гг. Итальянская проза / сост., подг. текста, статьи и примечания О.В. Седельниковой. СПб.: Пушкинский дом, 2013.
20. Собко Н.П. Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, гравиров, литографов, медальеров, мозаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканщиков и проч.: с древнейших времен до наших дней (IX–XIX вв.). Т. 1. СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1893. 718 с.
21. Из переписки В.А. Солоницына и Е.П. Майковой 1843–1844 годов / подгот. текста и примеч. А.Г. Гродецкой // Лица: Биограф. альм. СПб., 2001. Вып. 8. С. 53–133.
22. Майков А.Н. Избранные произведения. Библиотека поэта. Большая серия. Л.: Советский писатель, 1977. 910 с.
23. Майков В.Н. Литературная критика. Л.: Художественная литература, 1985.
24. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
25. Гродецкая А.Г., Туниманов В.А. Примечания (вступительная статья) // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. СПб.: Наука, 1997. Т. 1. С. 609–626.

**Olga V. Sedelnikova**, National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: sedelnikovaov@tpu.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2019, 34, pp. 61–72.

DOI: 10.17223/2220836/34/6

#### LANDSCAPE AS A GENRE OF MODERN PAINTING IN A.N. MAIKOV'S ART CRITICISM

**Keywords:** literary and art criticism; A.N. Maikov; reviews of the Academy of Arts exhibitions; genre synthesis, landscape.

The article presents the first attempt of learning the concept of landscape as an important genre of modern painting in A.N. Maikov's cycle of articles about the Imperial Academy of Arts exhibitions.

The uniqueness of Maikov as a modern pictorial art theorist and critic is connected with the fact that he does not look at painting as an outside observer, but from inside, relying on his own experience of creating fine art paintings and in formulating his ideas – on the experience of Russian philosophic and aesthetic criticism he was well-acquainted with. His comprehension of the landscape is consistently presented in his debut article “Exhibition of Aivazovsky's pictures”. The peculiarities of the content of Maikov's article about Aivazovsky and the problems set in it are defined by his personal acquaintance with the landscapist. On the background of the traditional exhibition reviews, it is evident that the critic does not speak about the definite pictures, but sets the question of the nature of Aivazovsky's talent and of landscape as a special genre with its inner complications and specific requirements to the creator. The critic defines the nature of Aivazovsky's talent in the context of topical aesthetic problems of the time: authentic portraying of life or “fidelity to nature”, the essence of inspiration, the artist's view on the object portrayed, the choice of the object, etc.

In the article about 1849 exhibition the critic develops the topic he started in the debut review of Aivazovsky's exhibition and explains the reasons for topicality of landscape and genre painting in modern art and connects it with the change of social procurement. This thesis speaks for his understanding of the deep dependence of the object of art on the social needs and makes one of the contradictions to Maikov's belonging to the “art for art's sake” representatives. The author of the article elicits in the landscape importance of panhuman and emotional content, interpreted by the artist. For the first time in Russian art criticism he established and justifies *anthropocentric approach* to interpretation of timely “modern” issues in the art of every historical period.

Thus, Maikov undertakes one of the first attempts of scientific interpretation of landscape in the history of European aesthetic thought, establishing in such a way the traditions of artistic genres reflection that will get a comprehensive development in the context of Russian lore culture in terms of literary and art criticism, as well as in the work of the outstanding representatives of Russian literature and painting of XIX century.

## References

1. Averintsev, S.S. (1996) *Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii* [Rhetoric and sources of the European literary tradition]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 115–145.
2. Mikhaylov, A.V. (1997) *Yazyki kul'tury* [Languages of Culture]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 43–111.
3. Mikhaylov, A.V. (1997) *Yazyki kul'tury* [Languages of Culture]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 509–521.
4. Mann, Yu.V. (1969) *Russkaya filosofskaya estetika* [Russian philosophical aesthetics]. Moscow: Iskusstvo.
5. Egorov, B.F. (2009) *Izbrannoe. Esteticheskie idei v Rossii serediny XIX v.* [Selected works. Aesthetic ideas in Russia in the middle of the 19th century]. Moscow: Letniy sad. pp. 7–290.
6. Sedelnikova, O.V. (2006) *F.M. Dostoevskiy i kruzhok Maykovykh* [Dostoevsky and the Maykovs coterie]. Tomsk: Tomsk Polytechnic University.
7. Houssay, A. (1844) Salon de 1844, II. *L'Artiste*. 5. pp. 161–164.
8. Peisse, L. (1844) La Sculpture et la Peinture française en 1844. *Revue des Deux Mondes*. 6. pp. 338–366.
9. Planche, G. (1847) Le salon de 1847. *Revue des Deux Mondes*. 18. pp. 334–366.
10. Mérimée, P. (1848) De l'enseignement des beaux-arts. *Revue des Deux Mondes*. 22. pp. 634–646.
11. Sedelnikova, O.V. (2014) Problems of attribution of A.N. Maikov's articles on exhibitions in the Imperial Academy of Arts. Article One. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 380. pp. 34–40. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/380/6
12. Sedelnikova, O.V. (2014) Problems of attribution of A.N. Maikov's articles on exhibitions in the Imperial Academy of Arts. Article Two. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 381. pp. 52–57. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/381/8
13. Maykov, A.N. (1847) Godichnaya vystavka v Imperatorskoy Akademii khudozhestv [The annual exhibition at the Imperial Academy of Arts]. *Sovremennik*. 6(11). pp. 57–80.
14. Sedelnikova, 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).
15. Maykov, A.N. (1849) Vystavka Imperatorskoy Akademii khudozhestv v 1849 godu [Exhibition of the Imperial Academy of Arts in 1849]. *Otechestvennye zapiski*. 11. pp. 19–40.
16. Maykov, A.N. (1847) Vystavka kartin g. Ayvazovskogo v 1847 godu [Exhibition of Aivazovsky's paintings in 1847]. *Otechestvennye zapiski*. 4. pp. 166–176.
17. Maykov, A.N. (1848) Zhivopisets de Laberzh g. Matskevicha [Painter de Laberge by Mackiewicz]. *Otechestvennye zapiski*. 6. pp. 104–105.
18. Maykov, A.N. (n.d.) Pis'ma E.P. i N.A. Maykovym. 1840–1857 gg. [Letters of E.P. and N.A. Maykov. 1840–1857]. *IRLI*. 16994.
19. Maykov, A.N. (2013) *Putevoy dnevnik 1842–43 gg. Ital'yanskaya proza* [Travelogues of 1842–1843. Italian Prose]. St. Petersburg: Pushkinskiy dom.
20. Sobko, N.P. (1893) *Slovar' russkikh khudozhnikov, vayateley, zhivopistsev, zodchikh, risoval'shchikov, graverov, litografov, medal'ero, mozaichistov, ikonopistsev, liteyshchikov, chekanschchikov, skanshchikov i proch.: S drevneyshikh vremen do nashikh dney (IX–XIXvv.)* [Dictionary of Russian artists, sculptors, painters, architects, draftsmen, engravers, lithographers, medalists, mosaicists, icon painters, foundry workers, embossors, scribes, etc.: From ancient times to the present day (9th – 19th centuries.)]. Vol. 1. St. Petersburg: M. M. Stasyulevich.
21. Solonitsyn, V.A. & Maikova, E.P. (2001) Iz perepiski V. A. Solonitsyna i E. P. Maykovoy 1843–1844 godov [From the correspondence of V. A. Solonitsyn and E. P. Maikova of 1843–1844]. In: Grodetskaya, A.G. (ed.) *Litsa* [Persons]. Issue 8. St. Petersburg: [s.n.]. pp. 53–133.
22. Maykov, A.N. (1977) *Izbrannye proizvedeniya. Biblioteka poeta* [Selected works. The Library of the Poet]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
23. Maykov, V.N. (1985) *Literaturnaya kritika* [Literary criticism]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura.
24. Dostoevsky, F.M. (1972–1990) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 30 t.* [Complete Works and Letters. In 30 vols]. Leningrad: Nauka.
25. Grodetskaya, A.G. & Tunimanov, V.A. (1997) Primechaniya (vstupitel'naya stat'ya) [Notes (Introduction)]. In: Goncharov, I.A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t.* [Complete Works and Letters. In 30 vols]. Vol. 1. St. Petersburg: Nauka. pp. 609–626.