

ПРОБЛЕМА ИСТОРИЗМА В СТАТЬЯХ А.Н. МАЙКОВА О ВЫСТАВКАХ В ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Рассмотрены особенности постановки проблемы историзма в статьях А.Н. Майкова о выставках в Императорской Академии художеств (1847–1853 гг.), определившей первооснову позиции критика и отношение к требованиям нормативной эстетики, особенности его философско-эстетических представлений о развитии изобразительного искусства как одной из форм культуры, обусловившей понимание актуального предмета изображения в искусстве разных эпох, принципы отбора материала и проблемную структуру критического наследия Майкова.

Ключевые слова: художественная критика; философия искусства; историзм; эстетика; история искусства.

Определяющим моментом в развитии основ философии искусства и эстетической критики XIX в. становится историзм во всей масштабности и сложности этого понятия [1. С. 15–16], утверждение необходимости исторического подхода как к целостной оценке произведений искусства любой эпохи, так и к трактовке сюжетов и образов. Эта идея определяет преемственность развития философско-эстетической мысли эпохи начиная с середины XVIII в., с первичной постановки проблемы в статьях Гердера, которая была затем всесторонне развита Шиллером и представителями немецкой идеалистической философии, а после получила более конкретное воплощение, с одной стороны, в произведениях крупнейших представителей национальных европейских литератур, а с другой – в современной философско-эстетической критике, ставшей средством массовой трансляции нового комплекса идей. В своей сути критика той эпохи, по словам Ю.В. Манна, представляла «мобильное применение открытых эстетических законов» и стала «первичной и пока еще главной лабораторией, в которой эти законы нащупывались и облекались в понятия» [1. С. 5]. В контексте русской традиции конечное оформление трактовки историзма как неотъемлемого определяющего качества современного типа научного сознания представлено в статьях и рецензиях В.Г. Белинского, который, обобщая опыт осмысления этой проблемы Д.В. Венивитиновым, П.Я. Чаадаевым, Н.И. Надеждиным, В.Ф. Одоевским, И.В. Киреевским, применяет его к последовательному анализу произведений искусства, прежде всего художественной литературы, и утверждает, что «историческое сознание (курсив автора. – O.C.) могущественно и неотразимо проникло собою все сферы современного сознания» [2. С. 90].

А.Н. Майков, обратившийся во второй половине 1840-х гг. к деятельности художественного критика [3], закономерно опирается на традиции философской теории эстетики и литературную критику в целом, и особенно на методологические позиции Белинского, в результате чего историзм во всей полноте трактовки этого понятия становится основой его эстетического мышления. Именно оно определило отношение Майкова как к представителям художественной критики прошлого, и прежде всего к Рафаэлю Менгсу, в работах которого было положено начало утверждению мысли об упадке современного искусства, так и негативную оценку состояния современной русской литературы об искусстве [4. С. 167]. В результате критического осмысления характера современной «литературы об искусствах» в своих статьях Майков, во-первых, ставит

перед собой задачу создать у читателей адекватное представление об отдельных периодах или стадиях развития искусства, связывая при этом сущность эстетической проблематики той или иной эпохи с особенностями общественного сознания и эпохальной системой ценностей, если говорить более определенно, с основами религиозно-философского сознания. Во-вторых, он разрабатывает исторически обусловленный подход к осмыслению базовых категорий формальной эстетики – к проблеме предметной типологии и жанрам живописи, а вслед за этим – к проблеме исторической трансформации категории жанра. Впервые в истории формирующегося российского искусствознания он предлагает современную трактовку наиболее востребованных эпохой жанров, к которым относит пейзаж, портрет и так называемый *tableaux de genre*. Для последнего Майков предлагает свое название – *антологическая живопись* (здесь и далее при отсутствии специальных помет курсив мой. – O.C.) [5. С. 33–36]. Уточняет он и современное понимание исторической и батальной живописи.

Предметом непосредственного анализа в большинстве статей Майкова становятся произведения современного искусства, прежде всего произведения молодых художников, представленные на ежегодных выставках в Академии художеств, разбору которых, главным образом, и посвящены статьи Майкова, как свидетельствуют уже их названия: «Годичная выставка в Императорской Академии художеств» [6], «Выставка в Императорской Академии художеств в 1849 году» [5], «Трехгодичная выставка в Императорской Академии художеств» [7] и т.п. Но адекватный *научный подход* к их пониманию и выявлению достоинств и недостатков современного искусства, на необходимости которого настаивал критик, определение его сущности как таковой, невозможен вне всестороннего исторического подхода и специального освещения отдельных теоретических проблем. Вследствие этого обзор произведений русской живописи на выставках оказывается подчинен определяющему проблематику статьи отдельному аспекту истории живописи или теории эстетики. Особенно четко этот базовый принцип представлен и обоснован Майковым во второй части статьи «Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах Академии художеств, в пользу бедных». В начале статьи, говоря о соседстве современной живописи с потемневшими картинами старых мастеров, Майков замечает: «Начиная от личности художников, их родины, судьбы, характера, дурных или добрых склонностей, до фактов общей

истории, до высоких стремлений и недостатков эпохи, когда они жили – все это надо помнить, чтобы произнести безошибочное суждение о сокровищах, завещанных нам иными поколениями.

<...> Каждый век, каждая отдельная историческая эпоха полагает свой временной отпечаток, имеет свой образ взрения на красоту; каждый век вырабатывает известную сферу жизни и, открывая эту сферу искусству, заставляет отыскивать в ней и изображать то, чем пленяется человек этой эпохи в этой сфере, то есть ее красоту» [8. С. 20].

Источником прозрачного размышления становится сам материал выставки, которая представляла собой не своего рода отчет о достижениях современного российского изобразительного искусства, а впервые предоставила петербургской публике возможность познакомиться с отдельными произведениями крупнейших представителей европейского искусства прошлого, что в сущности требовало определенной подготовки. Прислушиваясь к суждениям публики, Майков обнаруживает «поразительную шаткость мнений, неосновательность приговоров, ложность восторга и равнодушие, <...> относительно произведений старой живописи и скульптуры» [8. С. 21]. Это заставило автора выработать особую проблемную структуру статьи, в которой не столько характеризуются представленные на выставке картины, сколько делается попытка представить публике адекватные подходы к восприятию искусства прошлого. Анализ отдельных шедевров представлен в контексте общего обзора истории направления или школы.

Таким образом, анализ историко-теоретических вопросов не является для Майкова конечной целью статьи, обращение к ним вызвано необходимостью прояснить заблуждения публики. По мнению критика, эти заблуждения в сущности своей становятся следствием крайней запутанности и бессистемности суждений теоретиков и историков искусства прошлого, а также отсутствием в России литературы об искусстве, которая бы восполнила этот пробел [4. С. 167; 9. С. 132]. В своих статьях Майков стремится исправить это положение, последовательно обращаясь к анализу основных проблем истории и теории искусства, знакомство с которыми необходимо для формирования у русской публики элементарных навыков суждения о произведении искусства.

Исходным противоречием в сознании Майкова-критика, формирующим логику исследования вопроса о предмете и состоянии современного искусства, основополагающие принципы его осмысливания, оказывается очевидное противоречие между устаревшим стандартным набором академических требований к предмету изображения в искусстве, основанном на высказываниях крупнейших теоретиков и историков искусства, и самими духовными потребностями современного человека, а также связанными с ними базовыми тенденциями эстетических поисков эпохи, последовательно реализующими себя во всех видах искусства. Для Майкова, бывшего активным участником литературного процесса 1840-х гг. – периода становления эстетики и поэтики «натуральной школы», – участника напряженных эстетических дискуссий о правомерности обращения литературы и искусства к насущным проблемам современности, к изображению действительной жизни, реа-

лизовавшего эти новые тенденции в собственных произведениях 1840-х гг., столь разнообразных как в выборе предмета, так и в форме его эстетического осмысливания, это было особенно очевидно. Вследствие этого в своих статьях он так часто обращается к сопоставлению состояния современной литературы и изобразительного искусства и утверждает странность того, что живопись еще во многом пользуется обветшальными требованиями ушедших эпох, ориентируясь не на современные запросы, а на риторические предписания нормативной эстетики прошлого, тогда как она должна для соответствия духовным запросам современной эпохи пройти путь литературы «натуральной школы»: «<...> с классицизмом и романтизмом мы уже давно покончили в литературе; то же самое должно быть и в живописи...» [6. С. 64].

Сама структура статей Майкова и характер постановки в них проблем свидетельствуют о том, что отправной точкой для формирования его суждений становится не только современная русская живопись и ее восприятие публикой, не только российский, но и общеевропейский контекст в целом. Документы, сохранившиеся в архиве поэта, свидетельствуют о том, что он уделял значительное внимание не только изучению работ крупнейших теоретиков и историков искусства, прежде всего И.И. Винкельмана [10. Л. 1об., 3 и др.; 11. Л. 1–2, 5–6 и др.]. Он внимательно читал все, что было посвящено искусству. Именно отличное знакомство с публикуемыми в зарубежных изданиях рецензиями и трактатами позволило ему в своих первых статьях остро поставить проблему оценки состояния современного искусства и рассмотреть, с одной стороны, вопрос о его обусловленности потребностями эпохи, а с другой – вписать современность в историю искусства и соотнести ее открытия с великими достижениями искусства прошлого.

Анализируя множество рецензий на европейские выставки за последние пять–шесть лет, Майков замечает, что большинство критиков сходятся в мнении о том, что современное изобразительное искусство обнаруживает отсутствие общей идеи, лежащей на поверхности и риторически реализованной в сюжете и жанре произведения, как в прежние эпохи, единой эпохально обусловленной проблематики, определявшей некогда поиски художников одного периода, одного направления. На основании этого большинство авторов рецензий и обзоров сходятся в мнении о том, что искусство стало «экклектическим» [5. С. 24, 32]. По мнению теоретиков, эклектизм явился следствием того, что современное изобразительное искусство в целом находится в состоянии глубокого кризиса: по сравнению с живописью прошедших эпох оно не способно уже силою творческой фантазии художника выявить главное в духовных исканиях своего века и воплотить его в новых эпохальных типах. Поэтому и в форме и в содержании оно не сопоставимо с тем величием, которое демонстрируют произведения прошлого [5. С. 24]. В статье 1849 г. Майков приводит для примера одно весьма резкое суждение: «Искусство становится мещанским (*l'art devient bourgeois*)... Генre и пейзаж составляют всю славу нашей школы!» [5. С. 32].

Источником развития и укоренения в литературе об искусстве представлений о деградации современной

живописи, по мнению Майкова, были сочинения художника и историка искусства Рафаэля Менгса. Характеристике его критической деятельности посвящен большой фрагмент второй статьи о выставке редких вещей [8. С. 24–25]. Признавая безусловные заслуги последнего в том, что его работы «прояснили запутанные понятия об эстетике в художниках прежнего времени» [8. С. 24], Майков представляет критический анализ его концепции с позиций современной философско-эстетической методологии, интересный как с историко-культурной точки зрения, так и в аспекте выявления основ теоретических построений автора статьи: «*Критика Менгса чисто эстетическая*. Картины он рассматривает со стороны сочинения ее, расположения и исполнения, то есть со стороны рисунка, колорита и освещения, *clair-obscure*. Недостаточность этой оценки заключается в том, что она необходимо должна быть односторонней, ибо в ней упущено время, когда жил художник, направление умов и, наконец, самые средства искусства. Разве можно поставить на одну линию произведения Джотта, Перуджина и, например, Доминикана? – Один дал искусству первый толчок, другой возвел его на известную степень совершенства, но был чужд пособий, например, анатомии, антиков и проч<их>, а третий наследовал уже все то, что открыли искусству Рафаэль и Микель Анджело, Корреджио и Тициан. Возвышенная одного, мы не имеем права унижать другого» [8. С. 24–25].

Таким образом, опора на суждения Менгса, воспринятые в связи с особым авторитетом последнего как не-пререкаемые в сути своей, лишила современную критику историзма оценки произведений искусства. Но главное, в чем, по мнению Майкова, сказалось негативное влияние на современную эстетическую мысль, связано с особым отношением Р. Менгса к современному искусству. Будучи в своем собственном творчестве наследником традиций итальянских мастеров эпохи Высокого Возрождения, он «<...> не хотел обращать ни малейшего внимания на живопись ему современную и особенно на господствовавший в то время вкус Бернини, Ватто и Буше, называя все это дурным вкусом, и пришел к заключению, что с последними представителями болонской школы итальянское искусство пало» [8. С. 25]. Авторитет Менгса как художника и теоретика определил четкое следование его взглядам не только в критике, но и в стенах европейских Академий живописи.

Далее в указанной статье Майков дает краткий критический обзор деятельности зародившейся в конце XVIII в. школы исторической критики. Характеризуя это новое направление в развитии европейского искусствознания, Майков ограничивается описанием его отличительных особенностей и не называет имен основных представителей. Полагаю, что здесь он имеет в виду деятельность очень разных, не связанных друг с другом исследователей, объединенных интересом к фактам истории искусства, таких как граф де Кейлюс («Собрание египетских, этрусских, греческих и римских древностей», 1757–1767), Г. Дела Вале («Сиенская книга об изящных искусствах», 1787–1790), С. Маффеи («Знаменитости Вероны»), М. Ластри («Художники Этрурии»), Ж.-Б. Серу д'Аженкур («История искусства в памятниках, начиная с его упадка в IV веке, до его

возобновления в XVI веке»), Л. Ланци («История живописи в Италии», 1792–1809), А. Ленуар («История искусства во Франции», 1810), Й. Геллера и многих других. Исключительное место в этом списке принадлежало особенно чтимому Майковым И.И. Винкельману с его «Историей искусства древности», хотя его исследование в сознании молодого критика остается за рамками выделяемой им новой школы, так как не было непосредственно связано с историей европейской живописи и отличалось от многих сочинений критиков исторической школы не только интересом к новому художественному произведению как факту истории искусства, но его всесторонним анализом, строгой логической выстроенностью частей и широкими теоретическими обобщениями.

Важным качеством исторической школы, по мнению Майкова, становится интерес к разнообразным фактам истории искусства, установление связей и преемственности между отдельными периодами в развитии искусства, между духом века и фактами жизни художников и характерными особенностями их произведений. Благодаря этому новой школе удалось в целом значительно расширить список имен художников, включив в него множество тех, кто, по мнению Менгса, не мог претендовать на интерес потомков, а главное, реабилитировать представителей итальянской живописи Раннего Возрождения, таких как Беллини, Перуджино, Мантенья, Джотто, а также Гольбейна и Дюрера, чье творчество не было оценено Менгсом по достоинству, а в действительности их открытия позволили живописи продвинуться далеко вперед как в постижении человека и мира, так и в технических средствах выражения идеи [8. С. 26].

Характеризуя недостатки нового направления, Майков сожалеет о том, что историческая школа очень скоро отошла от своей исходной мысли и углубилась в своего рода коллекционирование субъектов и явлений в истории искусства прошлого вне оценки их эстетических достоинств, таким образом, обратившись к противоположной Менгсу крайности: она «создала много незаслуженных знаменитостей», так как «ослепленный упоением археолога, он (критик. – О.С.) уже забывал об эстетике и о том, какую пользу приносит его открытие искусству...» [8. С. 25–26]. Базовые принципы исторической школы критики не укоренились в сознании современников и не пошатнули догматических представлений европейских академий изящных искусств. Возможно, причиной этого стал присущий историческим исследованиям перевес интереса к фактам, выливающийся в создание каталогизирование и иллюстрирование, над построением теоретических обобщений и декларативным утверждением идей.

Анализируя идеи Менгса и его многочисленных последователей и находя им некоторое подтверждение в том, что в процессе развития новых тенденций в некоторых школах и направлениях изобразительного искусства последнего столетия появились вычурность, утрированность, чрезмерное внимание к эффектам, натурализм, классицизм [5. С. 31; 6. С. 71; 12. С. 98], Майков утверждает, что в целом факты современного искусства отнюдь не позволяют судить о его деградации, а эклектизм, если он и присутствует, является следстви-

ем изменившейся точки зрения на мир, многообразия форм жизни, требующих эстетического воплощения и осмыслиения [5. С. 25]. Отсутствие исторического подхода к восприятию художественных произведений и отдельных эпох в развитии искусства не позволяет авторам современных рецензий дать адекватную современным эстетическим и философским установкам оценку представляемым на многочисленных европейских выставках живописным полотнам и статуям. Это тем более странно, что в истории эстетической мысли после знаменитой статьи Ф. Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1796) историзм становится в хорошем смысле общим местом [1. С. 18], а значит, должен выступать основой для анализа любого факта в истории искусства. Если Менгсу статьи Шиллера и других представителей немецкой философско-эстетической мысли еще не были известны, то его последователи – критики и обозреватели современных европейских периодических изданий, как и авторы исследований об искусстве, – должны были быть знакомы с ними, а следовательно, могли скорректировать свои суждения.

Таким образом, основной проблемой современного искусствознания Майков видит коренное несоответствие его представлений о предмете искусства духовным потребностям эпохи, вызванное отсутствием исторического подхода к оценке фактов культурного процесса, взглядом на современное искусство с позиций идеалов и теорий прошлого, нежеланием понять требования, предъявляемые к искусству новым веком.

С точки зрения Майкова-теоретика, отсутствие исторического подхода и обусловленного им адекватного понимания задач современного искусства в критике негативно сказывается на самом состоянии искусства, поскольку критика есть форма саморефлексии искусства. Она связывает искусство с жизнью, дает художни-

кам верное понимание сущности нравственно-философских исканий современного общества, направляет его в поисках новых путей творческого воплощения идей и потребностей времени, позволяя избегнуть подражания и топтания на месте. Подводя итог своим размышлениям, Майков делает знаменательный вывод: «Чем нормальнее развитие общества, тем правильнее критика, тем совершеннее искусство» [8. С. 23]. Емкая формула логической схемы суждения демонстрирует, с одной стороны, концептуальное утверждение органической взаимосвязи между интересом художника к актуальному комплексу нравственно-этических и философско-эстетических проблем и социальной стабильностью, между проблематикой искусства и общим направлением духовных поисков эпохи. С другой стороны, в ней представлено методологически значимое для самого автора признание философской доминанты критики как формы самопознания искусства, требующей строгой обоснованности суждений. На основании этого и многих других высказываний Макова, кстати, можно говорить и о неправомерности причисления его к кругу представителей «чистого искусства».

Таким образом, историзм становится важнейшей категорией, обуславливающей концептуальные установки А.Н. Майкова-критика и теоретика искусства. Этим определяются предпосылки формирования проблемной структуры большинства его статей о выставках в Академии художеств, в основе развертывания которой лежит не последовательный обзор представленных произведений, а рассмотрение лучших, значительнейших, характернейших явлений русской живописи в контексте двух базовых проблем: исторической эпохальной обусловленности проблематики искусства и идеи исторической трансформации категории жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М.: Искусство, 1969. 304 с.
2. Белинский В.Г. Руководство по всеобщей истории. Сочинение Фр. Лоренца. Ч. 1. СПб. 1841 // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953–1959. Т. 6. С. 90–103.
3. Седельникова О.В. Статьи А.Н. Майкова о выставках в Академии художеств и их значение в развитии эстетического сознания 1840–1850-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2010. № 3 (11). С. 81–96.
4. Майков А.Н. Выставка картин г. Айвазовского в 1847 г. // Отечественные записки. 1847. Т. LI, № 4. Отд. II. С. 166–176.
5. [Майков А.Н.] Выставка в Императорской Академии художеств в 1849 году // Отечественные записки. 1849. Т. LXVII, № 11. Отд. II. С. 19–40.
6. [Майков А.Н.] Годичная выставка в Императорской Академии художеств // Современник. 1847. Т. VI, № 11. Отд. II. С. 56–80.
7. [Майков А.Н.] Трехгодичная выставка в Императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1852. Т. LXXXV, № 11. Отд. VIII. С. 78–85.
8. [Майков А.Н.] Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах Академии художеств, в пользу бедных (статья вторая) // Отечественные записки. 1851. Т. LXXVI, № 5. Отд. VIII. С. 19–39.
9. [Майков А.Н.] Выставка в Императорской Академии художеств в 1851-м году // Отечественные записки. 1851. Т. 79, № 12. Отд. II. С. 115–138.
10. Майков А.Н. Черновые материалы для статьи по истории искусств // ИРЛИ. № 16623. 11 л.
11. Майков А.Н. К истории религиозных направлений и влияния их на искусство // ИРЛИ. № 16599. 18 л.
12. [Майков А.Н.] Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах Академии художеств, в пользу бедных (статья третья) // Отечественные записки. 1851. Т. LXXVI, № 6. Отд. VIII. С. 95–105.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 24 января 2011 г.