

УДК 821.161.1.01/09

О.В. Седельникова

СТАТЬИ А.Н. МАЙКОВА О ВЫСТАВКАХ В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ И ИХ ЗНАЧЕНИЕ В РАЗВИТИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ 1840–1850-х гг.¹

Дается общий анализ обзоров выставок в Академии художеств, написанных А.Н. Майковым с 1847 по 1853 г.: рассмотрены предпосылки его обращения к деятельности критика, поставлен вопрос о состоянии русской литературы об искусстве того времени, охарактеризованы причины критического отношения к ней автора, выявлены его концептуальные представления о задачах современной художественной критики, структурно-типологические особенности его статей.

Ключевые слова: литература, живопись, эстетика, критика, история искусства, историзм.

Начало критической деятельности А.Н. Майкова приходится на вторую половину 1840-х гг. – период особенной активизации культурной жизни вообще и критической мысли в частности. Он становится заметным участником литературного процесса, постоянно печатает на страницах самых популярных периодических изданий свои стихи, поэмы и прозаические опыты, вызывающие положительные отзывы критиков. Анализ проблематики и художественного своеобразия этих произведений, среди которых драматическая сцена в стихах «Дух века» (1845 г.), поэмы «Две судьбы» (1845 г.) и «Машенька» (1846 г.), лиро-эпический цикл «Очерки Рима» (1847 г.), очерки «Пикник во Флоренции» и «Прогулка по Риму с моими знакомыми» (1848 г.), повесть «Старушка» (1848 г.) и др., позволяют судить о масштабе творческих поисков поэта, о его способности чутко улавливать важнейшие эстетические тенденции эпохи и стремлении к синтезу различных жанровых и родовых начал, обеспечивающему диалектическое воссоздание окружающей жизни в художественных произведениях.

Немногочисленные письма этих лет, отражающие следы дискуссий в кружке Майковых, демонстрируют потребность поэта в обобщенном осмыслении проблематики современной культурной ситуации. Преобразованию собственных размышлений Майкова в форму публичных выступлений способствовали и общая активизация полемики о предмете, задачах и подходах к изображению мира в современной литературе на страницах толстых журналов, напряженность дискуссий между сторонниками старого и нового как в литературе, так и в изобразительном искусстве и полемический задор, заставлявший определяться в собственных воззрениях.

С 1847 по 1853 г. Майков пишет цикл статей о выставках в Академии художеств и других значимых событиях подобного рода, публикуя их в «Отечественных записках» и «Современнике» [1–9], к ним примыкают рецензии на

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФНФ (проект № 07-04-00072а).

сборники стихотворений Е. Шаховой [10] и Н. Щербины [11], а также черновики статей и конспекты по истории искусства, хранящиеся в архиве Майкова в РО ИРЛИ РАН [12–15].

Приступая к изучению критического наследия Майкова, необходимо поставить вопрос о предпосылках обращения его к деятельности художественного критика. Во-первых, этому способствовал талант живописца, проявившийся ранее других. В автобиографии при письме С.И. Ремезову Майков сообщал: «С детства во мне обнаружались способности к живописи, и я с жаром занимался этим искусством под руководством моего отца <...>. Во мне он видел своего преемника по этой части, и точно, я делал быстрые успехи, писал масляными красками и даже одна из моих картин (изображающая Распятие) была куплена в устраивавшуюся тогда Католическую капеллу для бракосочетания Е<ё> И<мператорского> В<ысочества> великой княгини Марии Николаевны с герцогом Лихтенбергским. Но крайняя близорукость и слабость зрения не позволили мне идти по пути, который открывали мои способности. Миниатюры я не любил, а выбирал всегда сюжеты, требующие больших размеров, имел в виду всегда более общий эффект, потом выделку частей. Близорукость часто доводила меня до отчаяния: живопись масляными красками требует, чтобы глаз находился на довольноном расстоянии от картины, тогда только м<ожет> б<ыть> гармония красок и целого. Близорукость не могла этого давать, и поэтому я должен был совершенно оставить живопись» [16. Л. 2 об. – 3 об.]. Это событие стало предметом глубоких переживаний Майкова и явилось причиной его обращения к поэтическому творчеству. В этом признавался сам поэт в упомянутой выше автобиографии: «Этому отчасти помог успех в кругу знакомых некоторых моих стихотворений. В.А. Солоницын, о котором я упомянул выше, завел у нас домашний журнал, главным героем которого был брат мой. Я как-то вдруг написал порядочные стихи. Между тем как до того времени надо мной всегда смеялись, что я не мог различить размеров. Мне было тогда 15 лет. Эти первые стихи мои и теперь у меня хранятся. * Мотивом их было разочарование * (Предложение между звездочками вписано Маковым на полях карандашом с пометой «NB». – О.С.). Разочарование вообще было тогда в ходу в Петербурге, но я помню. Что у меня это разочарование происходило от моих страданий как художника-живописца. Если вы хотите, я отыщу эти стихи; <...> в них есть одушевление и самый стих местами недурен. Начинаются они так:

Когда в святом, небесном вдохновеньи
Я возношусь в надоблачный эфир
И создаю в моем воображеньи
Особенный, прекрасный, новый мир
(Дальше я не помню, но могу отыскать, если желаете).
(Далее)
Зачем тогда прекрасное созданье
Я не могу изобразить
И перелить в него мое очарованье,
И прелестью его небесной освятить [16. Л. 3 об.].

При этом рано сформировавшееся пластическое восприятие мира, способность переплавлять высокие идеи в пластические прекрасные образы обу-

словили отличительные особенности поэтического мировидения Майкова, самобытное лицо его творчества.

Занимаясь живописью, юный Аполлон Майков получил прекрасное эстетическое образование, но образование особого рода – не книжное, теоретическое, а по большей части эмпирическое и созерцательное. Его отец Н.А. Майков был талантливым художником-самоучкой [17. С. 8; 18. С. 374; 19]. «Он жил <...> как живали артисты, думая более всего об искусстве, любя его, занимаясь им и почти ничем другим», – писал о нем И.А. Гончаров [20]. Одним из поклонников и покровителей Майкова был министр императорского двора П.М. Волконский. В 1830 г. он представил картину неизвестного художника Николаю I, а после переезда семьи Майковых в Петербург предоставил ему мастерскую в Таврическом дворце [21. С. 146]. Пребывание там вместе с отцом стало важной вехой в становлении Аполлона Майкова, о чем свидетельствует упоминание об этом в одной из автобиографий: «Петербург, Таврический сад, Таврический дворец. Отец пишет картины. У него коллекция эстампов, картин <...>. У него мастерская во дворце; дворец пустой, мы в нем одни [нрзб.] в громадном замке, со статуями <...>. Я с ним рисую – вижу себя в этих залах с карандашом, в мастерской отца с кистью и палитрой» [22. Л. 5 об.]. По приказу Николая I, выбравшего увиденную им в мастерской художника копию с картины Тициана «Вознесение Богородицы» в качестве за престольного образа Троицкого собора Измайловского полка, Н.А. Майков получил в 1835 г. звание академика живописи [19. С. 126–128]. В связи с положением отца А.Н. Майков пользовался особой привилегией – часто посещал Эрмитаж, еще закрытый тогда для публики.

Значительную роль в раннем эстетическом воспитании А.Н. Майкова играл не только отец, но и близкий друг семьи Владимир Андреевич Солоницын, который принимал участие в организации домашнего образования братьев Аполлона и Валериана [17. С. 13–15; 22. Л. 5 об.; 23. С. 5, 8]. Он стремился сформировать в сознании своих воспитанников навык эстетически грамотного суждения о художественном произведении, умение выявить идею, положенную в его основу, увидеть особенности авторской манеры исполнения. В письме от 2 сентября 1835 г. Солоницын обращается к четырнадцатилетнему Аполлону Майкову со следующими словами: «Валериан пишет, что вы часто бываете в Эрмитаже и рассматриваете тамошние картины. Надеюсь, мой друг, что ты на них смотришь не как простой зритель, а как художник, с благоразумным вниманием изучая дух каждого живописца, замечая манеру лучших мастеров в изображении различных предметов и вникая не только в исполнение, но и в самую идею картины» [24. Л. 1]. Статьи Майкова показывают, что он не только последовал советам своего наставника, но и оценил пользу такого размышления над полотнами великих художников. Он глубоко переосмыслил и развил эти идеи в реализованный в его статьях принцип последовательного эстетического воспитания публики, целью которого оказывается выработка критериев, основываясь на которых можно судить о произведении искусства. Очень важно в этом контексте и последнее замечание Солоницына о соотношении «исполнения» с «идеей картины»: это соотношение станет предметом постоянных размышлений Майкова в процессе анализа картин, представленных на выставках в Академии художеств, и в

значительной мере определит подход к оформлению структуры и содержания целостного анализа художественного произведения, представленного в его статьях.

Позже к созерцанию произведений великих художников присоединилось чтение литературы по истории и теории искусства. Вслед за И.А. Гончаровым, преподававшим старшим братьям Майковым словесность, будущий поэт серьезно изучал труды И.И. Винкельмана [25. С. 491–492; 26. С. 347–364], видя в них «<...> последнее слово, что могут сказать новейшие антиквари и эстетики относительно древнего искусства» [14. Л. 9]. Все это позволяет судить о том, что эстетическая рефлексия была близка А.Н. Майкову, более того, его готовили к этому. Об этом свидетельствуют и записи путевого дневника, который Майков вел во время первого путешествия по Европе в 1842–1844 гг. [27; 28]. На страницах этого документа сохранились наиболее яркие впечатления первых месяцев путешествия от знакомства с осмотренными произведениями искусства, прежде всего французской и итальянской архитектуры и живописи, чаще всего содержащие аргументированную эстетическую оценку, а также замечания по истории искусства [27. Л. 8, 12 об., 14 об., 25–29 об.]. Во время путешествия Майков читал разнообразную литературу по истории искусств, фиксируя это в путевом дневнике. Во Франции он приобрел и прочел «Les musées de l'Italie» Луи Виардо [27. Л. 13]. После приезда в Италию и осмотра известнейших памятников архитектуры Древнего Рима Майков делает в путевом дневнике конспект «Об архитектуре», отражающий историю развития европейских архитектурных стилей с древнейших времен до XV в. Он не указывает названия книг, послуживших источником записей. Ими могли быть и такие авторитетные сочинения, как «Десять книг об архитектуре» Витрувия, «Римские древности» А. Палладио, а также многочисленные путеводители по Риму. Содержание конспекта позволяет предположить, что автор заимствует из источников факты, которые подвергает собственному осмыслению. Например, запись о древних стилях, оказавших влияние на формирование европейской архитектуры Средних веков, Майков заканчивает следующим выводом: «Таким образом, ист<орию> Архит<ектуры> до сих пор я разделяю на 2 периода, Греческий и Греко-римский; 2^й период национальный: я беру греческий, а не Египетский, Индийский и пр<очие>, потому что он служил основой позднейшим, темою, от которой мотивы повторяются во всех позднейших отраслях, точно так, как члены одного рода имеют фамильное сходство как между собою, так и с родоначальником. Второй период произвел архитектуру Готическую и Арабскую, кои преобладают, хотя еще существуют и другие: ломбардский, византийские и пр<очие>» [27. Л. 29–29 об.]. За выводом в дневнике следует схема, отражающая его содержание. Заканчивается конспект описанием тенденций развития итальянской архитектуры XV в. (см. об этом: [29]).

Само появление первых статей А.Н. Майкова, посвященных анализу произведений современного изобразительного искусства и литературы, очевидно связано с деятельностью его брата, В.Н. Майкова, на особую эмоциональную и интеллектуальную связь с которым поэт указывал неоднократно [22. Л. 6 об.; 30. С. 79]. В конце 1845 г. В.Н. Майков стал соредактором только

что разрешенного журнала «Финский вестник», причем в опубликованной им программе журнала подчеркнул, что одной из потребностей современной культурной жизни России является развитие новой эстетики и критики, которая бы четко и последовательно обосновывала насущную необходимость обращения искусства к подробному изучению реальной жизни, к ее детальному анализу и поиску новых синтетических способов изображения мира и человека [31; 32. С. 11–12]. В апреле 1846 г. после ухода В.Г. Белинского В.Н. Майков занял должность ведущего критика в «Отечественных записках» Краевского. О том, что идея развития художественной критики и влияние на состояние современного русского изобразительного искусства была одной из задач журнала, свидетельствует то, что в начале 1847 г. в «Отечественных записках» публикуются две статьи братьев Майковых об изобразительном искусстве, проблемное содержание которых исключает их случайный характер. В первой из них, написанной Валерианом, объектом анализа становится одно из самых ярких явлений в истории русского изобразительного искусства середины XIX в. – гравированный А.А. Агиным по рисункам Е.Е. Бернадского цикл иллюстраций к поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души». При этом сам материал – обращенная к исследованию русской действительности поэма – позволил критику не только остановиться на анализе передачи гоголевского содержания, но и поставить важный, особенно в контексте развития реалистической эстетики и полемики с академическими требованиями в изобразительном искусстве, вопрос о современном состоянии последнего, о его предмете, задачах и перспективах. В.Н. Майков как ведущий критик «Отечественных записок» собирался и далее уделять пристальное внимание вопросам современного изобразительного искусства. Об этом свидетельствует сохранившийся в его архиве автограф статьи «Несколько слов о критике картин для Исаакиевского собора» [33], написанной под впечатлением услышанного на Академической выставке 1846 г., где кроме конкурсных работ учеников Академии были представлены картины крупнейших русских живописцев того времени, предназначенные для внутреннего убранства нового храма. Предметом критической рефлексии В.Н. Майкова здесь становятся не столько сами полотна, сколько мнение «знатоков», высказываемое в кулуарах. Автор ставит проблему несостоятельности суждений публики в силу отсутствия элементарных знаний по истории и теории искусства, которые помогли бы выработать адекватные подходы к суждениям о произведениях изобразительного искусства. Другая статья – «Выставка картин г. Айвазовского в 1847 году» [1] – появившаяся в № 4 «Отечественных записок», была критическим дебютом Аполлона и обнаруживала самую непосредственную связь с проблемой, заявленной в охарактеризованной выше статье его брата. Повидимому, именно А.Н. Майков, по замыслу ведущего критика, в дальнейшем и должен был развивать это направление деятельности журнала. Таким образом, обращение к деятельности художественного критика было для А.Н. Майкова не только не случайным, но и мыслилось как одно из значимых направлений его деятельности в ближайшие годы.

Несмотря на то, что уже в названии первой статьи Майкова дано четкое обозначение объекта критического анализа – картин Айвазовского, статья эта посвящена не только и не столько подробному их разбору, но не в меньшей

степени постановке и осмыслению теоретических проблем, а также размышлениям о современном состоянии русской литературы об искусстве и уровне эстетического образования российского общества. Персональная выставка позволяет взглянуть на творчество художника в целом и явно обнаружить все достоинства и недостатки его картин, увидеть, соответствует ли их содержание «духу века», отвечает ли его видение мира нравственно-этическим и эстетическим потребностям современного человека. Здесь становится очевидным, что к рассмотрению произведения изобразительного искусства Майков подходит, опираясь на свой опыт литературного творчества, учитывая те оценки и требования, которые выдвигали читатели и критики к произведениям современной литературы, в том числе к его собственным стихотворениям и поэмам. Он рассматривает произведение живописи с точки зрения тех эстетических задач, которые заострила современная русская литература и литературная критика. Здесь проявляет себя важнейшее свойство статей Майкова о выставках в Академии художеств: восприятие литературы и живописи как двух искусств, использующих разные подходы и технические приемы, но отвечающих общим требованиям, как вечным, так и эпохальным, решающих общие задачи и служащих одному делу. Поэтому за размышлениями о живописи в статьях Майкова всегда стоит литература, а произведения современных писателей становятся зеркалом для трактовки содержания картин самых разных жанров.

В начале статьи Майков размышляет о том, что решимость художника организовать персональную выставку в современной российской культурной ситуации является своего рода героическим поступком, поскольку само по себе такое событие очень непривычно: традиционными были годовые выставки в Академии художеств, в остальное же время художники варились в собственном соку, а публика не имела возможности взглянуть на произведения искусства. Отсутствие возможности постоянного общения между художниками и зрителями, характерного для европейских стран, где мастерские открыты для посещения в любой момент, порождает неблагоприятные последствия как для художников, так и для публики, между которыми при более благоприятном положении искусства в контексте культурной жизни государства существует постоянная взаимообогащающая связь.

После этого вступления Майков формулирует тезис, который своей противоречивостью свидетельствует о том, что он писал обзор выставки картин Айвазовского, опираясь на определенные концептуальные установки, осознавая потребность в разработке всесторонне обоснованных эстетических принципов, позволяющих верно воспринимать произведения искусства как исторически обусловленные явления. Говоря о необходимости публичности искусства, благодатной взаимосвязи художника и общества, он связывает неразвитость ее с отсутствием в России литературы об искусстве вообще: «С другой стороны, у нас нет литературы художеств. Пересмотрите в журналах все статьи о выставках, начиная с письма Батюшкова «Прогулка в Академию художеств» до наших дней: все они свидетельствуют о совершенном младенчестве вкуса, незнании даже, что требовать от художника; суждения их или отзываются старинными преданиями о разных эстетических началах, или основаны на личном посильном разумении автора; но выставить свое

мнение, несогласное с общим мнением, не подкрепив его прочными доказательствами, основанными на сознании твердого принципа, – кажется, величайшая самонадеянность... Вся эта шаткость суждений и их критических замечаний проистекает от малого художественного образования публики и писателей, и оттого выходят часто или незаслуженные похвалы, или обидные для художника приговоры, ни на чем не основанные» [1. С. 167]. В этом, по мнению Майкова, главная причина отсутствия в России традиции проведения индивидуальных выставок и открытия для публики мастерских художников. Таким образом, в первой своей статье, продолжая и конкретизируя размышления своего брата, А.Н. Майков заявляет о необходимости формирования художественной критики и утверждает ее главной задачей просвещение общества. Анализ этого тезиса интересен и в исторической ретроспективе, так как позволяет выявить истоки майковской проблемно-методологической концепции. С другой стороны, слова критика свидетельствуют о том, что Майков руководствуется в своей деятельности теми высокими идеями, которые волновали демократическую интеллигенцию 1840-х гг., в том числе его ближайшее окружение: В.А. Солоницына, И.А. Гончарова, В.Н. Майкова. Таким образом, начатый в первой статье разговор о художественной критике становится частью единого процесса эстетического воспитания общества. В этом контексте совершенно закономерна их публикация в таком авторитетном литературном журнале, как «Отечественные записки», где они становятся важной составляющей общей картины, характеризующей нынешнее состояние и выявляющей тенденции нравственно-этического и эстетического развития русского общества в целом.

К концу 1840-х гг. публикация обзоров академических выставок и рецензий на некоторые другие заметные явления в истории русского изобразительного искусства стала уже многолетней традицией. Привлечению внимания публики к данному вопросу способствовали и издаваемая сперва Н.В. Кукольником, а затем А.Н. Струговщиковым «Художественная газета» (1836–1841 гг.), и журнал «Иллюстрация» [34. С. 46–57; 35. С. 47–53]. На основании представленного в монографиях Р.С. Кауфмана [34. С. 19–68] и Н.А. Нарышкиной [35. С. 33–59] анализа состояния русской художественной критики 1820–40-х гг., можно сделать вывод о причинах столь категоричного суждения Майкова. Оно обусловлено, во-первых, отсутствием собственно критического начала в большинстве публикаций, авторы которых, как правило, не подвергали всестороннему анализу рассматриваемые произведения, не стремились выявить их недостатки. Во-вторых, статьи эти в целом были лишены современного взгляда на искусство, далеки от актуальных эстетических установок и полностью согласны с давно устаревшими представлениями Академии художеств о предмете и задачах искусства, о верности историческому (в понимании теоретиков Академии) жанру, требующему сохранения классицистической риторики, о невозможности выбора объекта изображения в повседневной действительности. Ретроградность этих установок была особенно очевидна на фоне активного усвоения современной социальной проблематики художественной литературой и утверждения новых эстетических идей в литературной критике. Наконец, большинство статей отличалось дилетантизмом суждений либо в отношении

исторических фактов, либо в представлении о технической стороне изобразительного искусства, но прежде всего в методологическом отношении, в принципах и подходах к представлению и анализу произведений искусства, в отсутствии научного систематического понимания вопросов теории и истории искусства [34. С. 58–66; 35. С. 52–58].

Утверждение Майкова об отсутствии «литературы художеств» основывается не только на знакомстве с российскими публикациями, но и на прекрасном знании иностранной литературы по истории и теории изобразительного искусства и с отличным знакомством с немецкой романтической эстетикой и русской философско-эстетической критикой 1830–40-х гг., прежде всего с критическим методом В.Г. Белинского. В кружке Майковых статьи Белинского внимательно читались, его идеи подвергались всестороннему переосмыслению, в том числе критическому. Исследователи русской художественной критики XIX в. справедливо замечают, что критическая деятельность Белинского, при том что он не посвятил ни одной специальной статьи проблемам изобразительного искусства, оказала огромное влияние на ее развитие, способствуя преодолению прежнего дилетантизма, размытости, бессистемности и поверхностности суждений и осознанию необходимости нового подхода к научному и публицистическому осмыслению состояния русского искусства [34. С. 61–67; 35. С. 67–69; 36]. Белинский знал живопись, ценил шедевры европейского изобразительного искусства. Особенно высокой его оценки заслужила увиденная им в Дрездене «Сикстинская Мадонна» Рафаэля (в письме Боткину 1847 г. из Дрездена). Очень привлекали его и работы Теньера, которые он ценил за воспроизведение картин народной жизни. Таким образом, в двух этих предпочтениях отразился, с одной стороны, интерес Белинского к изображению идеальных сущностей, а с другой – к художественному исследованию народной жизни в ее конкретных бытовых проявлениях, социальный анализ, обращения к которому он требовал от современной литературы.

Первым автором, применившим исторический подход Белинского к художественной критике, стал А.Н. Майков [34. С. 74; 35. С. 59–60]. Думается, для молодого критика это было принципиальным, глубоко обдуманном шагом, основой развития его собственного методологического подхода. В начале той же статьи об Айвазовском, как будто пытаясь смягчить резкость своего высказывания об отсутствии в России «литературы художеств», Майков говорит, что и сам не претендует на преодоление этих недостатков, так как «<...> мы вообще мало знакомы с миром художеств, и юность наших суждений будет только выражением незрелости нашего эстетического образования вообще...». Но на этом фоне в следующем же предложении автор четко представляет собственное понимание задач этой статьи и своей деятельности художественного критика в целом: «По крайней мере, мы постараемся приложить те эстетические требования, которые еще не выражены как законы, но давно бродят в современной жизни как предчувствие, как не определившееся еще сознание» [1. С. 167]. Таким образом, задачей критика Майков считает уяснение и выражение эстетических требований современности. К этой теме он будет неоднократно возвращаться в последующих статьях, подчеркивая, таким образом, образовательную роль критика по отношению к публике и

молодым живописцам. Таким образом, уже в начале первой статьи Майков формулирует особенности своего глубоко и всесторонне обдуманного подхода, основанного на четких представлениях о том, какой должна быть современная русская литература об искусстве.

Во всех статьях Майков позиционирует себя как теоретик современного искусства, но теоретик особого рода, выражающий идеи и потребности, порожденные современной культурной ситуацией и категорически противопоставляющий себя «знатокам», теоретик, черпающий основы для своих выводов в естественном эстетическом чувстве публики и помогающий ей определиться в своих суждениях и упорядочить их. В начале первой статьи о выставке редких вещей, позволившей русской публике познакомиться с «общим ходом» истории искусства и «характером его многочисленных школ» [5. Т. 75, №4. С. 129], Майков вновь объясняет особенности своей позиции, в основе которой требование исторического подхода к пониманию и оценке любого произведения искусства и опора на естественное эстетическое чувство, а не на некую умозрительную теорию, диктующую правила разработки сюжета, трактовки образа, выделения акцентов и т. д.: «<...> говоря об искусстве, мы никогда не отделяем себя от публики и стараемся только уяснить в себе то впечатление, которое в других, может быть, высказывается неопределенно; дорожа более всего этим непосредственным впечатлением, мы вовсе не имеем претензий причислить себя к разряду знатоков, и даже признаемся, что записные знатоки никогда не удовлетворяли нас вполне: чаще в противоречии с нашим непосредственным эстетическим впечатлением находились суждения знатоков, чем суд так называемой ими «невежественной толпы». Недостаток суждения этой «толпы» может быть восполнен образованием, изучением предмета; а многие знатоки в суждении об изяществе произведения увлекаются часто или археологическими данными, или односторонней теорией; часто древность холста ослепляет их до того, что они видят в картине такие достоинства, которых обыкновенный, здраво развитый и образованный человек не видит вовсе» [5. Т. 75, №4. С. 129].

Названия статей, традиционно акцентирующие интерес к выставке, свидетельствуют о том, что они связаны с каким-либо культурным фактом и их содержание определяется не отвлеченным теоретическим вопросом, а стремлением отразить этот факт, представить его читателям по возможности более четко и объективно, помочь составить свое представление о нем. Особенностью статей Майкова о выставках в Академии художеств является также очевидная избирательность, обусловленная четким методологическим подходом, на котором выстраивается авторская позиция. Он стремится коротко передать общее впечатление о выставке и дать подробный анализ картин, в которых, с точки зрения критика, наглядно представлено решение важной в контексте развития современного российского искусства задачи. Благодаря подмеченному на выставке общему интересу публики к той или иной картине, Майков получает возможность воздействовать на сознание читателей, обучая их верному суждению о произведении искусства. Подобный подход вызван не только ориентацией на публику, но и тем, что картины, представленные на академических выставках, демонстрируют по большей части достижения молодых художников, следовательно, эти обзоры также выполняют в отноше-

нии их образовательную функцию, помогая осознать собственные достоинства и недостатки и, таким образом, уточнить направление творческого развития: «Из известных мастеров весьма немногие выставили свои произведения; но несмотря на это посетитель Академии равнодушно покидал ее залы: он уносил в душе своей несколько приятных впечатлений; в голове возникло несколько новых эстетических вопросов, вызывающих на размышление. Следовательно, три или четыре часа проведены им в Академии не даром; следовательно, искусство наше открывает в себе новые стороны, новые силы, которые значат более, нежели одно техническое совершенствование. Это уже была беседа с мыслящими людьми, а не с одними исполнителями... Постараемся же припомнить, что мы видели замечательного, определим свое впечатление и передадим его юным художникам: может быть, они найдут в этом отчете нечто для себя полезное» [9. С. 21]. Эти слова критика демонстрируют последовательный демократизм его позиции и обуславливают проблемно-содержательные особенности его статей.

Адресуя свои сочинения не знатокам, а широкому кругу читателей и молодым художникам, из статьи в статью Майков развивает научно обоснованный комплексный подход к анализу художественных произведений, стараясь сформировать в сознании публики «стройную продуманную картину развития искусства» [14. Л. 6 об.], необходимую для самостоятельного анализа увиденного и его адекватной оценки, освобожденной от влияния ложных теорий, в контексте современной культурной ситуации. При этом выбор произведения или проблемы для анализа всегда спровоцирован не столько собственными интересами критика, сколько реакцией публики на представленные на выставке картины и высказываниями «знатоков дилетантов» [4. С. 61], дезориентирующими публику. Эти «знатоки» основываются на давно устаревших эстетических теориях и не имеют системного представления об истории искусства. Майков оппонирует им, представляя «впечатление» по поводу привлечшего общее внимание произведения, но впечатление развернутое, исторически обоснованное и аргументированное. Отзываясь на множество подслушанных в кулуарах дискуссий, Майков пытается обобщить их содержание и соотнести их с важнейшими тенденциями развития современного русского искусства. В первую очередь Майкова-критика интересует содержание картины, верность нравственно-психологической и исторической интерпретации сюжета. Вслед за этим он дает дифференцированную оценку технических характеристик рассматриваемой картины в связи с особенностями ее жанра, сюжета, размера и других характеристик, без учета которых невозможно сформировать адекватное суждение о конкретном произведении искусства. Последнее, связанное с собственным опытом создания живописных полотен и глубоким изучением технических вопросов изобразительного искусства, также выгодно отличает статьи Майкова и делает их важным этапом на пути развития российского искусствознания.

В архиве Майкова сохранился целый ряд документов, представляющих собой конспекты книг об искусстве или собственные рассуждения о какой-либо значимой проблеме: «Отрывок статьи о выставке» [12], «О взгляде на природу в разные эпохи ландшафтной живописи» [13], «Черновые материалы для статьи об истории искусства» [14], «К истории религиозных направлений

и влияния их на искусство» [15]. Можно предположить, что он задумывал создать книгу об истории искусства, в которой бы анализ общетеоретических вопросов был обусловлен исторической закономерностью обращения к ним и был бы представлен подход к оценке произведений искусства как исторически обусловленных явлений. Многие из конспектов посвящены вопросам зарождения искусства в связи с развитием религиозного сознания, другие характеризуют периоды развития античного искусства, историю пейзажной живописи [13; 14; 15]. Один из фрагментов, сохранившихся в папке с общим названием «Черновые материалы для статьи об истории искусства» [14], показывает изнутри формирование позиции Майкова-критика: он внимательно прислушивается к суждениям публики и на основании их анализа делает вывод о задачах современной русской литературы об искусстве: «Одни понаслышке восторгаются произведениями перуджиновских и доперуджиновских времен и хвалят их, безусловно, в ущерб всему, что произвело искусство после того; другие, привыкшие к новейшему искусству, воспользовавшиеся уже всеми заслугами прошедшего, разочаровываются не только в Перуджино, но и в самом Рафаэле не найдут ничего особенного. Между тем эти же самые люди никогда не смешают Корнеля с Шекспиром и очень хорошо отделяют, что в великих произведениях принадлежит веку и чем они возвышаются над своим временем. Но их познаний в истории живописи не довольно для того, чтобы они у Рубенса не искали Рафаэлевских достоинств и не судили бы о фресках Микель-Анджело по блистательной живописи Тициана. Ясно, что такие суждения показывают полное незнание истории искусства, а могут ли быть и теоретические их требования определительны, если им не известен на практике процесс развития этих начал. Вот почему всякий, кто горячо любит искусство, встретит с радостью всякий труд, который сколько-нибудь даст возможности у нас на Руси восполнить этот недостаток художественного образования. К сожалению, мы не всегда начинаем сначала или начинаем с того, чем бы можно было кончить. Без сомнения, как для публики, так и для молодых художников было бы полезнее иметь книгу, где бы они могли видеть начало и развитие искусства новейших времен, где бы им было пояснено, что главнейшие его двигатели <нрзб.> нового, в чем их главная сила, в чем недостатки и в чем выразилось в них влияние века и современного им состояния общества. Словом, нам прежде всего необходима была бы хорошая история живописи» [14. Л. 6–6 об.].

Таким образом, насущной потребностью Майков считает «художественное образование» русского общества, формирование последовательных представлений об истории развития искусства и исторического подхода к оценке произведений, что позволит систематизировать необходимые теоретические знания, ценить не прекрасное вообще, но соотносить произведение искусства с породившей его эпохой, с нравственно-этическими и эстетическими потребностями человека. Во всех своих статьях Майков старается избежать голого теоретизирования. Обращение к теоретической проблеме для него не является самоцелью, а оказывается следствием необходимости подробно объяснить тот или иной факт, привлекавший внимание публики или вызвавший споры «знатоков». Постановка теоретической проблемы всегда связана с необходимостью адекватного осмысления картины, ставшей предметом под-

робного анализа, или какой-либо глобальной тенденции, проявившей себя в изобразительном искусстве разных стран. Эти качества, очевидно, связаны с собственным критическим отношением Майкова к отвлеченности немецкой философской эстетики, косвенно обозначенным уже в статье о выставке Айвазовского [1. С. 168], кроме того, они обусловлены просветительским демократизмом позиции критика, желанием помочь публике понять сущность искусства, законы его развития и органическую взаимообусловленность предмета искусства и эпохальных потребностей человеческого духа.

Его цель – не оторванная от реальности теория для теории, не случайно он часто критически отзывается об «эстетиках-теоретиках» прошлого. Новая русская литература об искусстве должна служить решению одной первостепенной задачи: последовательному эстетическому образованию русского общества, предполагающему знакомство с базовыми эстетическими категориями, с важнейшими этапами в истории развития искусства, с сущностью эстетических поисков отдельных эпох и их обусловленностью «духом века» — с современным научным подходом к оценке произведений искусства как исторически обусловленных явлений. В большинстве статей Майкова именно эти вопросы выходят на передний план и подчиняют себе анализ представленных на выставке художественных произведений. Критик специально подчеркивает, «что на всякое событие в мире искусства, возбуждающее любопытство публики, мы смотрим как на шаг ее эстетического образования. Поэтому мы всегда стремимся сообщить тем, для которых этот вопрос еще нов, истинную, по нашему мнению, точку зрения на разные вопросы искусства. Точно так и теперь, мы не пустимся в описание выставленных картин старых школ и в оценку их, а постараемся уяснить, во-первых, хаос, в котором должны находиться мнения и суждения непосвященных в тайны художества, и, во-вторых, указать точку, с которой должно смотреть на некоторых великих действователей прошедшего времени» [5. Т. 76, №5. С. 22].

Отсутствие абстрактных теоретических рассуждений в работах Майкова обусловлено не только концептуальными установками Майкова-критика, но и общими тенденциями времени, некоторым прагматизмом эпохи, требующей от науки не обращения к метафизическим вопросам, а решения насущных потребностей действительной жизни, о чем писал В.Н. Майков [34. Т. 2. С. 282]. Наконец, критика теоретизированного подхода к трактовке произведений искусства в сознании А.Н. Майкова связана с базовым для новой реалистической эстетики требованием необходимости обращения современного искусства к изображению реальной жизни во всей ее полноте и сложности, с мыслью об отсутствии в действительности предметов, недостойных стать объектом изображения в художественном произведении. Руководством для художника, как и для зрителя, должно стать не какое-то новое правило, а собственное чувство, рожденное созерцанием какой-либо жизненной картины. Развивая и уточняя эстетические принципы «натуральной школы», Майков, последовательно выступает против какой бы то ни было нормативной эстетики. С его точки зрения, к искусству вообще неприложима жесткая теория, поскольку нельзя регламентировать бесконечное многообразие форм жизни и найти каждому ее проявлению канонизированную риторическую форму выражения.

В статье об академической выставке 1850 г., прежде чем обратиться к анализу лучших произведений исторической живописи (произведения этого жанра были предметом особого внимания академических ортодоксов и тяжело поддавались воздействию современных тенденций, отвечая риторическим требованиям прошлого, Майков пишет: «<...> остаток своего рода риторики в теориях искусств – то же самое, что *слог* высокий, средний и низкий в литературе. <...> Теории недолговечны и только путают там, где должны быть два-три общих правила, две-три аксиомы: не заменит ли теории, обширно-развитой, такое правило, где, между прочим, будет пристроено и то понятие, которое тщетно хотели бы выразить в слове стиль: *внутреннее содержание сюжета*, хорошо понятого художником, *должно определить само собой характер его внешнего исполнения*. Иначе оно быть не может, и главное здесь, следовательно, в том, как художник *понял* свой предмет; от выполнения его труда мы будем требовать, чтоб оно сообразно было с этим положением. Точно тому же закону следует и писатель, даже бессознательно; смотря по настроению чувства его, возбужденного описываемым им событием, язык его изменяется. Точно то же и в музыке: марши в «Семирамиде», плачь Десдемоны, хоры «Вильгельма Телля» вдохновлены великому Россини положением и характером его действующих лиц; а к какому *стилю* отнесете вы хотя бы эту арию Десдемоны: “Assisa a pie d’un salice”» [4. С. 59, 60–61]. Приведенная нами цитата демонстрирует ассоциативно-аналогический принцип мышления Майкова-критика, закономерно ведущего его к выстраиванию постоянных аналогий между разными искусствами, особенно между литературой и живописью.

В строгом следовании художника требованиям эстетической теории Майков видит опасность потерять связь с сердечно воспринятой правдой жизни, питающей творческое вдохновение. Развивая принцип аналогического сопоставления процессов, происходящих в разных видах искусств, Майков пишет о том, что подчинение изобразительного искусства эстетической теории есть то же самое, что и подчинение художественной словесности старой нормативной поэтике и риторике, поэтому естественно, что изобразительно искусство должно пойти тем же путем, что и литература: «Покончив с декламацией и риторикой, нам остается освободиться от натянутости искусственных эффектов и утрировки в пластических искусствах» [2. С. 72]. Чрезмерное теоретизирование только дезориентирует молодых художников и публику в понимании элементарных вещей, поскольку аксиомы противоречат естественному эстетическому чувству, лишают его простого и верного представления как о предмете изображения, так и об истории искусства. Требование соблюдать «верность природе», понятое буквально, может привести к разрушению цельности композиции, к перегруженности и дробности изображения или к чрезмерному натурализму. И то и другое помешает художнику передать зрителю творческую идею, которая одухотворяла его в процессе создания картины, лишит предмет изображения полноты жизни, не даст зрителю почувствовать глубину содержания [1. С. 168; 3. С. 25]. Размышляя об этом, Майков, безусловно, руководствуется теми тенденциями, которые ярче всего проявили себя в литературной борьбе 1840-х гг., в процессе становления эстетики «натуральной школы» и дискуссий последних лет, связанных с обра-

щением литературы к психологическому исследованию героя времени. Особую роль в формировании этих идей сыграл и собственный творческий опыт, полученный в процессе работы над стихотворным сборником «Очерки Рима», поэмами «Две судьбы» и «Машенька», а также творческие поиски представителей кружка Майковых, прежде всего В.Н. Майкова, И.А. Гончарова и Ф.М. Достоевского [38. С. 49–57, 175–242].

На основании представленных фактов можно говорить о том, что статьи А.Н. Майкова об изобразительном искусстве действительно становятся важным этапом в развитии русской эстетической критики. С одной стороны, это происходит вследствие того, что Майков был сыном академика живописи и сам готовился стать художником, с другой – в связи с тем, что он, будучи активным участником литературного процесса 1840-х гг., внимательно следил за эстетической полемикой эпохи и был сторонником новых эстетических требований, которые естественно экстраполировал на изобразительное искусство. Обращаясь к созданию статей о современной живописи, он подходит к этому мало разработанному в контексте русской культуры материалу, опираясь на опыт русской философской эстетики и критики 1830–40-х гг., обобщенный и переосмысленный в критическом наследии В.Г. Белинского. Идеи Белинского были восприняты и глубоко переосмыслены молодыми участниками кружка Майковых и прежде всего В.Н. Майковым, с личностью которого сам Белинский связывал будущее русской критики [39. Т. 14. С. 35]. Опираясь на этот опыт, А.Н. Майков дополняет его глубоким знанием специальных вопросов по теории и истории искусства, разрабатывая широкий круг общих и прикладных проблем, ранее не становившихся предметом детального рассмотрения, но необходимых при условии научного подхода к анализируемому материалу.

Важной особенностью статей Майкова, раздвигающей рамки обращения к одному из видов искусства, становится его обращение к изучению живописи через литературу и наоборот. Он размышляет о тех процессах, которые определяют развитие современной художественной культуры в целом и нагляднее всего выражаются в литературе и живописи в силу их видовых особенностей. Литература, оказавшаяся в эту эпоху искусством, способным адекватно выразить насущные потребности времени и непосредственно воздействовать на общественное сознание, стала для Майкова тем контекстом, из которого он взглянул на живопись. Живопись же предоставила критику живой материал, который позволил проще, выразительнее, нагляднее осмыслить те проблемы, которые были актуальны для развития современной русской литературы, идущей к истинному психологизму и философской глубине осмысления комплекса современных проблем. Все эти качества делают статьи Майкова заметным фактом в истории развития русской эстетической мысли середины XIX в.

Литература

1. [Майков А.Н.] Выставка картин г. Айвазовского в 1847 году // Отечественные записки. 1847. Т. 51, № 4, отд. 2. С. 166–176.
2. [Майков А.Н.] Годичная выставка в императорской Академии художеств // Современник. 1847. Т. 6, № 11, отд. 2. С. 56–80.

3. [Майков А.Н.] Выставка императорской Академии художеств в 1849 году // Отечественные записки. 1849. Т. 67, № 11, отд. 2. С. 19–40.
4. [Майков А.Н.] Выставка в императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1850. Т. 73, № 11, отд. 2. С. 59–74.
5. [Майков А.Н.] Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах Императорской Академии художеств, в пользу бедных // Отечественные записки. 1851. Т. 75, № 4, отд. 8. С. 129–145 (статья первая); Т. 76, № 5, отд. 8. С. 19–39 (статья вторая); Т. 76, № 6, отд. 8. С. 95–105 (статья третья).
6. [Майков А.Н.] Выставка в Императорской Академии художеств в 1851-м году // Отечественные записки. 1851. Т. 79, № 12, отд. 2. С. 115–138.
7. Майков А.Н. Граф Ф.П. Толстой и его рисунки к «Душеньке» в шести тетрадах // Отечественные записки. 1852. Т. 84, № 9, отд. 2. С. 1–32.
8. [Майков А.Н.] Трехгодичная выставка в Императорской Академии художеств: (Письмо в провинцию) // Отечественные записки. 1852. Т. 85, № 11, отд. 8. С. 78–85.
9. Майков А.Н. Годичная выставка в Императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1853. Т. 41, № 11, отд. 2. С. 21–48.
10. [Майков А.Н.] «Мирянка и отшельница»: Стихотворения Елизаветы Шаховой // Отечественные записки. 1849. Т. 64, № 6, отд. 6. С. 95–100.
11. [Майков А.Н.] «Греческие стихотворения» Николая Щербины // Отечественные записки. 1850. Т. 70, № 6, отд. 6. С. 59–67.
12. Майков А.Н. Отрывок статьи о выставке // ИРЛИ. 16615. 4 л.
13. Майков А.Н. О взгляде на природу в разные эпохи ландшафтной живописи // ИРЛИ. 16619. 10 л.
14. Майков А.Н. Черновые материалы для статьи об истории искусства // ИРЛИ. 16623. 11 л.
15. Майков А.Н. К истории религиозных направлений и влияния их на искусство // ИРЛИ. 16599. 18 л.
16. Майков А.Н. Автобиографические сведения за 1821–1856 гг. (И.С. Ремезову) // РНБ. Ф. 453. Оп. 1. № 1.
17. Златковский М.Л. А. Н. Майков. 1821–1897 г.: Биографический очерк. 2-е изд., значит. доп. СПб., 1898.
18. Старчевский А.В. Один из забытых журналистов: (Из воспоминаний старого литератора) // Ист. вестн. 1886. № 2. С. 374–378.
19. Гайнцева Э.Г. Николай Аполлонович Майков и его воспоминания (из круга общения И.А. Гончарова) // Рус. лит. 1997. № 1. С. 123–139.
20. Гончаров И.А. Н.А. Майков: Некролог // Голос. 1873. № 238. 29 авг.
21. [Майков Н.А.] Воспоминания // Рус. лит. 1997. № 1. С. 139–149.
22. Майков А.Н. Письма Н.В. Гербелю // РНБ. Ф. 179. № 68.
23. Гродецкая А.Г. Чувствительные и холодный: (В.А. Солоницын и семья Майковых) // Лица: Биографический альманах. СПб., 2001. № 8. С. 5–49.
24. Солоницын В.А. Письмо к А.Н. Майкову // ИРЛИ. 16941.
25. Кони А.Ф. На жизненном пути. СПб., 1912. Т. 3. С. 491–492; Майков А.Н. Черновые материалы для статьи об истории искусства // ИРЛИ. 16623. Л. 1 об., 3, 8 об.–9.
26. Lappo-Danilevskij, Konstantin Ju. Gefühl für das Schöne: Johann Joachim Winckelmanns Einfluss auf ästhetisches Denken in Russland. Köln; Weimar; Wien: Böhlauscher Verlag, 2007.
27. Майков А.Н. Путевой дневник 1842–1843 гг. // ИРЛИ. 17305. 42 л.
28. Седельникова О.В. Свообразие проблематики и жанровой структуры путевого дневника А.Н. Майкова 1842–1843 гг. // Вестн. Том. гос. ун-та. 2010. № 333. С. 21–28.
29. Седельникова О.В. Интертекстуальность дневниковой прозы: конспект и перевод в структуре путевого дневника А.Н. Майкова 1842–1843 гг. // Journal of International Scientific Publications: Language, Individual and Society. Bulgaria: Info Invest, 2008. Vol. 3, p. 2. P. 274–293.
30. Майков А.Н. Письма 1847–1867 гг. / Публ. И.Г. Ямпольского // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1975 г. Л., 1977. С. 72–121.
31. Манн Ю.В. Валериан Майков и его отношение к «наследству» // Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М., 1969. С. 266–294.
32. Сорокин Ю.С. В.Н. Майков и его литературная деятельность // Майков В.Н. Литературная критика. Л.: Худож. лит., 1985. С. 3–33.
33. Майков В.Н. Несколько слов о критике картин для Исаакиевского собора // ИРЛИ. Ф. 4. № 97.

34. *Кауфман Р.С.* Очерки истории русской художественной критики XIX в. М., 1985.
35. *Нарышкина Н.А.* Художественная критика пушкинской поры. Л., 1987.
36. *Соболев П.В.* Эстетика Белинского. М., 1978.
37. *Майков В.Н.* Сочинения: В 2 т. Киев, 1901.
38. *Седельникова О.В.* Ф.М. Достоевский и кружок Майковых. Томск, 2006.
39. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. М.; Л., 1960–1968.