

ПРОБЛЕМА ЖАНРОВ ЖИВОПИСИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ А.Н. МАЙКОВА

Рассмотрены причины переосмысления традиционных категорий формальной эстетики в статьях А.Н. Майкова о выставках в Императорской Академии художеств (1847–1853 гг.). Выявляя противоречия между новизной задач, сформированных духовными потребностями современного человека, и архаизмом теоретических установок, сдерживающих развитие современного искусства, Майков утверждает насущную необходимость новой трактовки содержательного наполнения традиционно воспринимаемых жанровых форм. Впервые в российском искусствознании критик разрабатывает основы новой теории жанров живописи.

Ключевые слова: художественная критика; эстетика; жанр; историзм; история искусства; «дух века»; содержание искусства.

В движении европейской эстетической мысли 1840-х гг. ключевым моментом становятся размышления о новом содержании традиционных категорий исторической поэтики. Потребность воплощения в искусстве диалектической сложности и многомерности бытия актуализировала задачу расширения смыслового поля художественного произведения, привела к переосмыслению традиционных жанрово-родовых форм. Сама категория жанра трансформируется, наполняется новым содержанием по сравнению со старыми ее каноническими трактовками. Знаком времени становится разработка синтетических жанровых форм, стремящихся отразить сложность бытия и нарушающих в процессе решения стоящих перед их авторами художественных задач все законы риторических поэтик, накладывавших вслед за Аристотелем строжайший запрет на совмещение родовых и жанровых начал. Достаточно вспомнить полемику В.Г. Белинского и К.С. Аксакова о жанре «Мертвых душ» Н.В. Гоголя. Писатели, начинавшие творческий путь в 1840-е гг., проявляли особое внимание к жанровому определению своих произведений (Ф.М. Достоевский создает «Роман в девяти письмах», А.Н. Майков дает поэме «Две судьбы» подзаголовок «Быль», указывая на качественно новый (гносеологический и поэтический) аспект развертывания поэтического текста). В этом контексте постановка проблемы жанра в статьях Майкова о выставках в Академии художеств становится закономерной и содержательно востребованной¹.

Показательным явилось само обращение к деятельности обозревателя живописи, а не литературы. Здесь необходимо оговорить один важный момент: на протяжении всей жизни Майков работал в комитете иностранной цензуры, вследствие чего печатал как на рубеже 1840–1850-х гг., так и в последующие годы в соответствующих разделах «Отечественных записок», иногда в «Современнике» и «Журнале министерства народного просвещения» разборы разных книг, среди которых значительное место занимали не художественные произведения, а переводы сочинений исторического, культурологического и близкого этим сферам содержания [3]. Его перу принадлежали и отзывы о произведениях писателей и поэтов-современников, но все они, как и рецензии на нехудожественные издания, опубликованы без подписи автора. Сам Майков, упомянув в «Автобиографии» о принадлежности ему «...отчетов о выставках (до восьми статей) в Императорской Академии Художеств» («Отечественные записки») и «Современник») <...>» [4. Л. 5 об.], не акцентировал внимание на авторстве

отзывов о произведениях художественной литературы. Показательно и то, что среди последних не было систематизированных обзоров, подобных обзорам годичных выставок в Академии художеств. Они представляли собой рецензии на отдельные авторские издания [5, 6]. Все это свидетельствует о том, что в определенный период творческого развития Майков осознанно реализовал себя в качестве художественного критика. При этом он выбирает предметом историко-теоретической рефлексии такой вид искусства, который оказывается очень близким литературе в силу ряда своих конститутивных особенностей. Важно принять во внимание и то, что изобразительное искусство в данную историческую эпоху несколько отставало от литературы, руководствуясь отжившими принципами нормативной эстетики. Изменения в нем только назревали, но еще не стали всеобъемлющими, не начали определять все в содержании и формальном осмыслении предмета. Такова была ситуация в европейском изобразительном искусстве и искусствознании, важно подчеркнуть эту взаимосвязь.

В литературе 1840-х гг. уже утвердились принципы реалистического изображения действительности. Эти принципиальные изменения в сфере содержания и формы уже были зафиксированы литературной критикой, хотя и не получили еще всестороннего осмысления. В изобразительном искусстве пока сохраняли господство эстетические теории, выработанные в эпоху классицизма. Опираясь на них, критики в обзорах европейских выставок констатировали упадок современного искусства, видя в выраженном интересе к пейзажу, портрету и жанровой живописи признаки явной деградации, разрыва с высокими традициями изобразительного искусства эпохи Возрождения. Очевидный конфликт архаичных теоретических установок с современным содержанием искусства эксплицирует суть изменений парадигмы эстетического мышления эпохи. Живопись и скульптура развернулись к изображению живой и постоянно меняющейся, диалектически сложной и противоречивой реальности. Вследствие этого они вынуждены отказаться от формализованных подходов и схем нормативной эстетики, поскольку последние схематизировали предмет изображения, лишали его объективных диалектических черт, осуществляя кодировку нового жизненного содержания старыми риторическими формулами. Размышления о внутренних закономерностях того, что происходит в изобразительном искусстве, выявляют глубинную историко-теоретическую составляющую критического наследия Майкова, причем выбор в качестве предмета исследо-

вания изобразительного искусства обусловлен не только внутренними склонностями автора, готовившегося к юности к карьере живописца [4. Л. 2 об., 3].

Живопись середины XIX в. представляла собой уникальный материал для историка и теоретика искусства, так как позволяла сразу ответить на целый ряд насущных вопросов, выдвигаемых современной культурной ситуацией. В результате художественная критика стала формой саморефлексии культуры. Она обобщала творческие поиски представителей современного искусства и выражала представления об актуальном содержании художественного произведения, отвечающего потребностям «духа века» [2. С. 70].

Изменения в содержании произведений живописи позволили осмыслить причины и закономерности происходящего в современной культуре и четче обозначить цели и задачи эстетического поиска. В процессе решения этой центральной проблемы закономерно формируется новый научный подход, дающий возможность дать адекватную оценку произведению искусства любой эпохи. Необходимым элементом его становится существенное переосмысление имеющегося теоретического аппарата и выработка адекватного понимания нового современного содержания традиционных категорий и дефиниций эстетики. Наконец, очень важной для характеристики культурной коммуникации эпохи оказывается сама постановка и решение просветительской задачи. Обзоры выставок, публикуемые в массовых литературных журналах, адресованы не узкому кругу специалистов, а по возможности самой широкой аудитории, эстетическое образование которой является одной из важнейших задач автора.

Практическая эпоха заставляла отказаться от отвлеченного теоретизирования и совместить осмысление серьезных проблем с непосредственным восприятием явлений современной культуры. Полисинтетизм проблематики проявил себя на уровне выработки новых жанровых форм и стилевых особенностей обзоров и статей об искусстве как специфических жанров современной словесности.

Размышления А.Н. Майкова о необходимости глубокого обновления современной трактовки категории жанра вполне естественно возникают уже в первом обзоре выставки в Академии художеств 1847 г. Ему предшествовала только статья того же года о выставке И.К. Айвазовского, в рамках которой постановка данной проблемы была невозможна в силу строгой определенности жанровых предпочтений художника. При обзоре же ежегодной академической выставки, представляющей на суд зрителей достижения отечественных живописцев, обращение к проблеме жанра возникает вне установок критика в связи с самим рассматриваемым материалом.

В теории и истории изобразительного искусства категория жанра является одной из базовых в процессе формально-содержательной классификации произведений. Она позволяет упорядочить и систематизировать их многообразие по определенному внешнему, понятному любому признаку. Вследствие этого она формально востребована как при структурировании и каталогизации выставок, так и при написании их обзоров, равно как и в статьях об отдельных исторических пе-

риодах развития искусства или о деятельности любого крупного художника. Майков спорит с этим подходом. По его мнению, такое внешнее формализованное соотношение соответствует трактовке жанра в эпоху господства риторической эстетики, но оно совершенно не соответствует современным научным представлениям о мире и духовным потребностям человека этой эпохи.

В дебютной статье о выставке картин Айвазовского одним из основополагающих тезисов, позволяющих говорить о строгой обдуманности и концептуальности позиции Майкова-критика [7. С. 86–90], становится высказывание об отсутствии в России «литературы художеств», о том, что все обзоры, «начиная с письма Батюшкова “Прогулка в Академию Художеств” до наших дней», демонстрируют «шаткость суждений и их (критиков. – О.С.) критических замечаний». Это, по мнению Майкова, свидетельствует о «малом художественном образовании публики и писателей, и оттого выйдут часто или незаслуженные похвалы, или обидные для художника приговоры, ни на чем не основанные» [8. С. 167].

Пытаясь преодолеть этот факт в целях повышения уровня эстетического образования публики, Майков из статьи в статью пытается систематизировать эстетическую терминологию, споря с «эстетиками-теоретиками» прошлого, и прояснить, казалось бы, всем знакомые, но давно утратившие конкретность содержания термины. Не случайно в начале первого же обзора ежегодной академической выставки, размышляя о традиционной трактовке категории жанра, Майков характеризует теорию искусства и констатирует ее шаткость, бессистемность, несоответствие современному уровню научного знания: «Вообще, как только обратишься с критическим взглядом на господствующие теории в искусствах, так непременно встретишь тысячи вещей, ни на чем не основанных, и в оправдание которых не приведешь ничего, как только то, что раз как-то приняли их, а потом и забыли о них подумать» [2. С. 64].

Майков вырабатывает свой подход к композиции обзоров академических выставок. Он очевиден уже в первом из них – в обзоре «Годичная выставка в императорской Академии художеств», опубликованном в 11-м номере журнала «Современник» за 1847 г. В его основе лежит стремление выделить и проанализировать лучшие картины, представленные на рассматриваемой выставке в том или ином жанре. Обращение к обсуждению какого-либо вопроса теории и истории искусства встраивается в эту логику, обуславливаясь необходимостью уточнения современных представлений о нем и разъяснения его публике. Переходя от общих замечаний к анализу лучших картин, критик неизбежно обращается к выделению общепринятых жанровых дефиниций и оказывается вынужденным хотя бы коротко остановиться на этом вопросе: «В наше время принято разделять живопись на следующие классы: 1) историческая, 2) портретная, 3) батальная, 4) пейзажи, 5) морская, 6) genre. *Это разделение принятое, но отнюдь не логическое, потому что, например, как отделять пейзажную и морскую живопись?* (здесь и далее при отсутствии специальных помет курсив мой. – О.С.). Как та, так и другая изображает моменты природы: если бы нашлся художник, который писал бы

только, например, небо, то следовало бы еще поместить отдел небесной живописи; или если бы пейзажист писал только одно дерево, дуб, то и род его надобно бы назвать дубовым, и т.д. *Точно так же и разделение живописи на историческую и genre отзывается стариною; это тоже своего рода классицизм и романтизм.* Но с классицизмом и романтизмом мы давно уже покончили в литературе; *то же самое должно быть и в живописи;* отчего бы, например, ряд картин Грёза, изображающий целую семейную трагедию, не принадлежал к исторической живописи? а равно, отчего бы не отнести “Блудного сына” Сальватора Розы или большую часть картин Бассано к genre?» [2. С. 64].

Это короткое, но очень веское высказывание критика, предваряющее собственно обзор представленных на выставке картин, дает возможность прояснить особенности его понимания современной культурной ситуации и сущности перемен, происходящих в искусстве и теории эстетики. Тонкое понимание тенденций развития современной культуры и возможность ее проекции в сферу проблематики изобразительного искусства и искусствознания оказывается следствием собственной творческой деятельности Майкова-поэта и его размышлений о закономерностях развития современной русской литературы, а также переосмысления критических работ В.Г. Белинского и его предшественников.

Деятельность Майкова-критика начинается в особом внешнем контексте, вызванном отказом от риторической системы эстетического мышления прошлого и переходом к формированию новых синтетических форм восприятия жизни в искусстве [9, 10, 11, 12].

Критическое отношение Майкова к распространенным в специальной литературе установкам нормативной теории эстетики глубоко закономерно. В собственном поэтическом творчестве 1840-х гг. он проявил себя художником-экспериментатором, ищущим пути и способы преодоления риторической заданности эстетического переосмысления бытия и синтезирующим традиционные родовые и жанровые формы для отражения содержательной глубины и сложности жизни. Об этом свидетельствуют особенности формы и содержания большинства его произведений этого периода: поэм «Две судьбы» (1845) (в первой публикации вышла с авторским жанровым определением «Быль») и «Машенька» (1846), поэтического цикла «Очерки Рима» (1847), повести «Старушка» (1847), набросков к лирической драме «Три смерти» (1857) [13. С. 31] и других произведений.

К постоянным творческим экспериментам подталкивала сама переходная эстетическая ситуация: Майков начал свой творческий путь, когда, по его собственным словам, в литературе уже расстались «с декламацией и риторикой» [2. С. 72], когда первые шаги, предпринятые на этом пути представителями русской и европейской литературы и эстетической мысли, принесли уже свои результаты. Вследствие всего этого при взгляде на современное изобразительное искусство для него особое значение приобретает осмысление сущности происходящего, определение самих глубинных основ изменений, зафиксированных в культурном сознании эпохи. Объективным следствием этого становится предпринимаемое им глубокое переосмысление кате-

горий формальной эстетики, которые со всей очевидностью не соответствовали современным представлениям о задачах искусства и лишали художественные произведения глубины и диалектики изображения реальных образов и событий, адекватных сознанию современного человека.

Упомянув традиционную систему жанров живописи, разделяющую все произведения по формальному признаку внешнего соотношения изображаемого сюжета с общей темой, Майков констатирует архаизм такого членения.

Согласно давним представлениям, сложившимся в европейских Академиях живописи, при традиционном понимании содержательного наполнения каждой дефиниции под влиянием авторитета теоретиков и историков искусства прошлого, прежде всего Р. Менгса, жанры живописи делились на «достойные» и «недостойные» (или произведения «дурного вкуса» [14. Т. 76. № 5. С. 24–25]), как некогда жанры литературы делились на высокие и низкие. Естественно, что к первым относили историческую живопись, к которой принадлежали картины, написанные на сюжеты сакральной истории и гораздо реже воспроизводящие сюжеты национальной истории, осмысленной сквозь призму риторической традиции. К историческому жанру примыкала батальная живопись как изображающая великие исторические события. К низким, «недостойным», относили пейзаж и жанровую живопись [1. С. 24, 32]. Портрет в силу своих содержательных особенностей занимал промежуточное положение.

В период становления европейских национальных государств портрет сблизился с историческим жанром, так как главным образом служил увековечиванию образов властителей мира, подчеркивая их могущество и силу риторическими аллегориями, изображая в облике древних богов и героев с их многочисленными символическими атрибутами и лишая образы индивидуально-психологических особенностей [1. С. 30]. Очевидно, что такой парадный портрет значительно отличался от портрета психологического, развиваемого художниками XIX в.

В сочинениях Р. Менгса, сформировавшегося как художника и историка искусства под влиянием произведений итальянских мастеров Высокого Возрождения, идей И.И. Винкельмана и отчасти Дж. Беллори [15; 16. С. 4–5; 16. С. 75], само обращение живописи к изображению обыденной жизни и обыкновенного человека считалось недостойным [14. Т. 76. № 5. С. 24–25].

В посвященном Винкельману теоретическом эссе «Размышления о прекрасном и вкусе в живописи» (1762) Менгс утверждал, что подлинная «красота, атрибут Бога, не может быть достигнута художником» [17. С. 76], поэтому относительно даже совершенство древнегреческого искусства. Менгс переосмыслил платоновское учение об идеальной сущности всякого явления материального мира. По его мнению, подлинно прекрасным в изобразительном искусстве может быть признано только изображение идеальных сущностей, «так как совершенство является духовным, а не чем-то видимым, то прекрасное есть телесно оформленное и нравственное совершенство материи» [18. С. 464].

Основываясь на этом убеждении, Менгс скорректировал традиционный тезис о том, что искусство

есть подражание природе: «Природа в своих проявлениях подчинена многочисленным случайностям, искусство же творит свободно, потому что оно имеет дело сплошь со слабыми материями, которые не противятся обработке. Искусство живописи может выбирать самое прекрасное из всего поля деятельности природы и собирать материал из различных мест, а красоту – от всякого рода людей, <...> искусство может еще и превзойти природу, <...> так как может и художник из всего созданного выбирать лучшее и тем самым осуществить в искусстве наибольшую сладость» [18. С. 462–463].

Исходя из того, что природа далека от идеала и один человек не может заключать в себе абсолютное совершенство душевных и телесных качеств [Там же. С. 462], Менгс утверждал, что задачей художника становится отбор всего лучшего, что есть в разных людях, для создания идеального образа, который позволит выразить авторскую мысль наиболее ясно и доступно. Эти лучшие качества живописец должен соединить в абсолютном порядке, очистить от всего «бесполезного и незначительного», тогда его картина станет подлинным произведением искусства [Там же. С. 463–464].

В конце XVIII – начале XIX в. идеи Менгса приобрели огромную популярность как в академических кругах, так и у представителей художественной критики. Это было обусловлено широким европейским признанием творчества Менгса, который был первым живописцем при Саксонском, Неаполитанском и Мадридском дворах, а также членом многих академий художеств, в том числе директором академии Святого Луки в Риме [16. С. 7–8]. С другой стороны, Менгс оказался выразителем идей своего времени: его творчество «соответствовало доктринам академизма» [Там же. С. 5].

Соответствие идей Менгса академическим требованиям, возводящим во главу угла следование классическим образцам, идеализацию и правильность рисунка, привело к тому, что они оставались актуальными до середины XIX в. В статье о выставке 1849 г., рассматривая причины, на основании которых современная критика пришла к заключению о том, что «искусство пало окончательно», продемонстрировав неспособность «почерпать изнутри себя ни новые типы, ни новые силы» [1. С. 25], Майков пришел к выводу о том, что «Европа увлеклась сетованиями великого комментатора итальянской живописи, замыкающего собой блистательный список имен ее подвижников, как Аристотель закончил список греческих философов. Жалобы на падение вкуса сделались всеобщими» [Там же. С. 31].

Фактом культурного процесса XIX в. становится значительная активизация низких жанров – пейзажа, жанровой живописи и психологического портрета. Предметом изображения во множестве представленных на современных выставках картин становятся не эпизоды из священной истории, не античные боги и герои, в облике которых изображались современные власти, а повседневная реальность во всем многообразии ее типов и форм.

Общий процесс демократизации жизни и разрушение законов классической эстетики с ее заданностью и риторичностью привел к принципиальным изменениям самого предмета изобразительного искусства. Акаде-

мические теоретики, верные принципам нормативной эстетики, и согласные с их мнением критики восприняли эти изменения как признак крайнего эклектизма и, следовательно, падения живописи, утраты ей былой высоты и совершенства. Майков приводит для примера два суждения, высказанных авторами обзоров, опубликованных во французской прессе: «В течение последних двадцати лет в живописи во Франции произошел значительный переворот. Большие картины становятся <sic!> все реже и реже. Художники не работают исключительно для дворцов и храмов. Не одни венценосцы и вельможи приобретают картины для своих музеев: всякий теперь имеет свой музей. И так как галереи частных лиц среднего круга не имеют монументальных размеров, *большая часть живописцев должна была, скорее по необходимости, чем по желанию, оставить великую живопись религиозную и историческую, и заниматься пейзажами или tableaux de genre, которые бы легко могли занять место в комнатах своих покупателей.* Что ж из этого выходит? Некогда большая знаменитая картина украшала публичное или частное здание, в которое вход был доступен всякому, и публике и артистам: теперь едва закрывается выставка, тысячи прекрасных произведений исчезают без всякого следа...» [1. С. 32]. Вот более резкий отзыв: «Искусство становится мещанским (l'art deviant bourgeois)... Genre и пейзаж составляют всю славу нашей школы!» [Там же].

Однако мнения «знатоков-аристархов» [1. С. 25] очевидно противоречат фактам современного искусства – появлению совершенных произведений живописи, которые вызывают всеобщее внимание и свидетельствуют о том, что искусство, напротив, вышло на качественно новый уровень в своем развитии [Там же. С. 24–25]. Майков ставит вопрос о причинах такого противоречия. В связи с этим проблема переосмысления гносеологической сущности отдельных жанров живописи становится для него особенно важной, так как смысловая адекватность жанровых дефиниций является закономерным следствием введения историзма как базовой категории современной эстетики. Критикуя позицию Менгса, Майков видит причины ее шаткости в отсутствии исторического подхода к трактовке художественного произведения: «Критика Менгса чисто эстетическая. Картину он рассматривает со стороны сочинения ее, расположения и исполнения, то есть со стороны рисунка, колорита и освещения, clair-obscur. 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 Джотто, Перуджина и, например, Доминикина? <...>. Возвышая одного, мы не имеем права унижать другого» [14. Т. 76. № 5. С. 24–25].

Вводя категорию историзма как определяющую в формировании суждения о любом произведении искусства, критик размышляет об исторической трансформации понимания современности предмета изображения, обусловленной «духом века» [2. С. 70]². Спор с теоретиками прошлого организует в статьях Майкова осмысление всех важнейших теоретических проблем,

так как при обращении к любому термину, традиционно используемому для определения того или иного аспекта анализируемого произведения, критик вынужден разъяснять читателям его содержание в связи с крайней запутанностью и противоречивостью суждений теоретиков прошлого и их явного несоответствия современному уровню развития эстетической мысли, выразившей себя не только в философии, но и в активно развивающейся с конца XVIII в. в литературной критике. В связи с этим Майков постоянно говорит о необходимости преодоления классицизма в изобразительном искусстве, как это недавно произошло в литературе: «Покончив с декламацией и риторикой, нам остается освободиться от натянутости искусственных эффектов и утрировки <sic!> в пластических искусствах» [2. С. 72].

Переосмыслив суждения теоретиков о падении современного искусства, Майков приходит к выводу о том, что художественная критика, в отличие от критики литературной, и отчасти сама живопись (по крайней мере, в академической традиции), в отличие от литературы, утратили связь с современностью. Они слишком преклонялись перед достижениями живописи прошлого и в своем восхищении не заметили, что жизнь разительно изменилась и человека теперь увлекают не высокие сакральные сюжеты, а совсем другие темы – изменился «дух века», который во все времена определял содержание искусства.

Сопоставляя содержание произведений искусства разных эпох, Майков приходит к выводу о том, что в искусстве прошлого получила всестороннее переосмысление организация бытия. Это нашло непосредственное выражение в предмете изображения и жанровых предпочтениях художников эпохи Возрождения. Современного человека – индивидуалиста в сущности своей – интересуют не великие вопросы мироздания, а повседневная жизнь, не высокие трагедии, в основе которых роковое противостояние бытийных законов, а столкновение своих частных интересов с законами жизни, с национально-историческими и социальными приоритетами, не Корнель или Расин, а Диккенс [1. С. 33].

Характеризуя круг интересов современного человека, Майков пишет: «...в живописи он более всего сочувствует так называемому *genre*'у, <...> он преклоняется перед Рафаэлем, но засматривается на Мурильо, придавая ему более славы и находя в нем более достоинств, нежели сколько ценили их современники и критики этого художника. Грез, Леопольд Роббер, Доменик Папети и множество их товарищей пользуются его любовью; греведоновы головки, эти грациозные создания, украшают кабинет его. Гогарт разгадан и оценен; юмор повседневной жизни глубоко понят и открывает талантам обширное поприще. <...> Наш человек – по

преимуществу житель городов. <...> езде его давит каменная громада, <...> он везде видит перед собой холодный расчет. <...> Вот почему он засматривается и на воспроизведения природы и на картины 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... Итак, вот другой род живописи, который ему близок, который он любит и поощряет» [1. С. 33–34, 35].

Рассматривая историю изменения содержания искусства, критику особенно важно подчеркнуть прямую взаимосвязь последнего с изменениями философского содержания жизни и следующими за ними коренными изменениями человеческого сознания, системы ценностей и характера внутренних потребностей личности. В результате этого современных зрителей и художников интересует другая сфера, почти неведомая ранее изобразительному искусству, да и искусству вообще, но бесконечно разнообразная – повседневная жизнь, обыкновенный человек с необъятным космосом своих переживаний.

Таким образом, основой развития нового подхода к трактовке такой традиционной категории формальной эстетики, как категория жанра, в художественной критике Майкова становится осмысление современных тенденций развития искусства и тонкой взаимосвязи между «духом века» [2. С. 70] и предметом изображения. Подход критика глубоко содержателен. В своих обзорах и статьях он утверждает насущную необходимость новой трактовки содержательного наполнения традиционно воспринимаемых жанровых форм.

Идея синтеза родовых и жанровых начал с целью изображения многообразия жизни, укorenившись в художественной литературе и критике, как и заимствованный там интерес к «внутреннему человеку» и изображению его переживаний, становится в статьях Майкова основой для теоретического обоснования интереса современного изобразительного искусства к изучению бесконечно разнообразных сюжетов быденной жизни и новой содержательной трактовки отдельных жанров живописи. Совершенно закономерно, что более объемные и законченные размышления Майков посвящает рассмотрению современных требований к портрету, пейзажу и *genre*а, реабилитируя их аксиологический статус. Но подспудно, в процессе анализа представленных на выставках произведений исторической живописи, отмеченных золотыми и серебряными медалями, он дает существенное переосмысление и этого господствовавшего ранее элитарного жанра. Таким образом, впервые в российском искусствознании Майков разрабатывает основы новой теории жанров живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Во избежание двусмысленности необходимо уточнить, что я использую термин «жанр» в его современном литературоведческом и искусствоведческом понимании. В литературной критике середины XIX в. этот термин еще не использовался (В.Г. Белинский в 1841 г. назвал свою статью «Разделение поэзии на роды и виды»). В истории и теории искусства и художественной критике того времени, следуя французской традиции, термином «жанр» обозначали картины, изображающие сцены повседневной жизни («жанровые сцены»). В этом значении использует его в своих статьях и А.Н. Майков, всегда записывая его по-французски (*genre*). Говоря о жанрах живописи, Майков обращается к термину «род» [1. С. 21, 33, 35, 36]. Исключение составляет вводимый ниже фрагмент статьи 1847 г., где он использует термин «класс» [2. С. 64].

² Проблемы историзма и современного содержания искусства в статьях А.Н. Майкова рассмотрены нами ранее (см.: [19, 20]).

ЛИТЕРАТУРА

1. [Майков А.Н.] Выставка императорской Академии Художеств в 1849 году // Отечественные записки. 1849. Т. 67. № 11. Отд. II. С. 19–40. (Анонимно).
2. [Майков А.Н.] Годичная выставка в императорской Академии художеств // Современник. 1847. Т. 6. № 11. Отд. II. С. 56–80. (Анонимно).
3. [Майков А.Н.] Разбор книг, изданных за границей // Журнал министерства народного просвещения. 1847. Т. 55. № 7. С. 1–30. (Анонимно).
4. Майков А.Н. Автобиография // РНБ. Ф. 453. Ед. хр. 1.
5. [Майков А.Н.] Мирянка и отшельница, стихотворения Елизаветы Шаховой. В двух частях. Санкт-Петербург. 1849. В тип. К. Вингеберга. В 8-ю д. л., 546 стр. // Отечественные записки. 1849. Т. 64. № 6. Отд. 6 (Библиографическая хроника). С. 95–100. (Анонимно).
6. [Майков А.Н.] Греческие стихотворения Н. Щербины // Отечественные записки. 1850. Т. 70. № 6. С. 59–67. (Анонимно).
7. Седельникова О.В. Статьи А.Н. Майкова о выставках в Академии художеств и их значение в развитии эстетического сознания 1840–1850-х гг. // Вестник ТГУ. Филология. 2010. № 3 (11). С. 81–96.
8. [Майков А.Н.] Выставка картин г. Айвазовского в 1847 году // Отечественные записки. 1847. Т. 51. № 4. Отд. II. С. 166–176. (Анонимно).
9. Аверинцев С.С. Античная риторика и судьбы античного рационализма // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М. : Языки русской культуры, 1996. С. 115–145.
10. Аверинцев С.С. Риторика как подход к обобщению действительности // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М. : Языки русской культуры, 1996. С. 158–190.
11. Михайлов А.В. Проблема анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры. М. : Языки русской культуры, 1997. С. 43–111.
12. Михайлов А.В. Идеал античности и изменчивость культуры рубежа XVIII–XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры. М. : Языки русской культуры, 1997. С. 522–563.
13. Из архива А.Н. Майкова («Три смерти», «Машенька», «Очерки Рима») / публ. И.Г. Ямпольского // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 г. Л., 1978. С. 39–56.
14. Майков А.Н. Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах 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).
15. Менгс Антон Рафаэль // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 19^а. Кн. 38. С. 79–80.
16. Никулин Н.Н., Целищева Л.Н. Антон Рафаэль Менгс. Государственный Эрмитаж: каталог выставки. Л. : Искусство, 1981. С. 3–9.
17. Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней / пер. с фр. К.А. Чекалова. М. : Прогресс-Культура, 1995. 525 с.
18. Менгс А.Р. Мысли о прекрасном и вкусе в живописи (фрагменты) // Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 7 т. / под общ. ред. А.А. Губера. М. : Искусство, 1967. Т. 3. С. 462–466.
19. Седельникова О.В. Проблема историзма в статьях А.Н. Майкова о выставках в императорской академии художеств // Вестник ТГУ. 2011. № 346. С. 36–39.
20. Седельникова О.В. Проблема современного содержания произведения искусства в статьях А.Н. Майкова о выставках в академии художеств // Вестник ЧелГУ. 2009. № 43 (181). Филология. Искусствоведение. Вып. 39. С. 123–128.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 26 октября 2011 г.