

С. М. Балуев

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА ВАЛЕРИАНА МАЙКОВА И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ Г.-Э. ЛЕССИНГА

В статье проводится линия связи между художественной критикой Валериана Майкова и эстетикой Готхольда Эфраима Лессинга. Автор статьи рассматривает это как характерную черту критической манеры Майкова.

Ключевые слова: русская художественная критика XIX в., В. Н. Майков, Г.-Э. Лессинг, русское графическое искусство XIX века, иллюстрации А. А. Агина.

S. Baluev

VALERIAN MAIKOV'S ART CRITICISM AND G.-E. LESSING'S AESTHETIC IDEAS

The article establishes links between V. N. Maikov's art criticism and Gotthold Ephraim Lessing's aesthetics. This feature is regarded as Maikov's typical critical style.

Keywords: 19th century Russian art criticism, V. N. Maikov, G.-E. Lessing, 19th century Russian graphic art, A. A. Agin's illustrations.

Известный русский критик Валериан Николаевич Майков (28 августа 1823, Москва — 15 июля 1847, Санкт-Петербург) родился в дворянской семье, членов которой отличали образованность и широта культурных интересов. Дед Валериана Майкова, Аполлон Александрович — поэт и драматург, был в 1810–1821 гг. управляющим московскими императорскими театрами, а в 1821–1825 гг. — директором петербургских. Отец, Николай Аполлонович — академик исторической живописи, писал образа, картины для Исаакиевского собора и церкви Святой Троицы в Петер-

бурге; известны также его «Отдыхающая купальщица» и женские головки в Елагиноостровском дворце. Старший брат Валериана — поэт и художественный критик Аполлон Майков, младшие: прозаик, переводчик, издатель журналов Владимир и академик, историк литературы Леонид.

Легко понять, что Валериан воспитывался в атмосфере любви к искусству: захватывающие беседы о живописи и литературе велись в доме постоянно. Можно добавить, что в юношеский кружок Майковых входил молодой Владимир Стасов. А одним из домашних учителей, когда под-

растали старшие сыновья Николая Аполлоновича, был Иван Гончаров. Выдающийся писатель отметил тонкий вкус Валериана, когда тот был еще в отроческом возрасте.

В Петербургский университет на юридический факультет Валериан Майков поступил 15-летним юношей, а окончил его со степенью кандидата в 1842 г., в 19 лет. После университета он некоторое время служил в Министерстве государственных имуществ, но очень скоро по состоянию здоровья вышел в отставку.

Духовные интересы Валериана Майкова были необычайно широки. Он занимался литературой, философией, социологией, историей, теорией сельского хозяйства, с увлечением изучал политэкономия. Его литературно-критическая деятельность, в русле которой возникла заинтересованность в рассмотрении явлений изобразительного искусства, началась в 1845 г. С января этого года Майков — сотрудник выходившего под редакцией Ф. К. Дершау журнала «Финский вестник», поддерживавшего реалистическое направление.

Наиболее полно деятельность Майкова-критика развернулась в «Отечественных записках» — в Санкт-Петербургском «учено-литературном» журнале, который с 1839 г. издавал и редактировал А. А. Краевский. Когда в апреле 1846 г. издание оставил В. Г. Белинский, Майков по рекомендации И. С. Тургенева занял в журнале Краевского место ведущего критика.

Побуждение к тому, чтобы выступить на страницах «Отечественных записок» в качестве художественного критика, возникло у Валериана Майкова в связи с его глубоким интересом к творчеству Гоголя. Определенную роль при этом сыграло и еще одно обстоятельство. В 1843 г. Майков выезжал на лечение в Европу. Поездка, в продолжение которой он посетил Германию, Италию и Францию, длилась почти 8 месяцев.

Исследователь отмечает, что в европейских центрах у кандидата Санкт-Петербургского университета была возможность

посещать лекции в Сорбонне, знакомиться с трудами немецких философов [7, с. 9–10]. Это оказало воздействие на формирование метода критика и, в свою очередь, определило цель данной небольшой работы — отметить следы влияния идей Г.-Э. Лессинга на художественно-критическую практику Валериана Майкова.

С впечатлениями, полученными в зарубежной поездке, без сомнения, связана посвященная проблемам изобразительного искусства публикация Майкова во 2-м номере «Отечественных записок» за 1847 г. В журнале Краевского была анонимно опубликована рецензия молодого критика «Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя "Мертвые души". Издание Е. Е. Бернардовского и А. Г. Рисовал А. Агин, гравировал на дереве Е. Бернардовский. Санктпетербург. В тип. Э. Праца. 1846. В 8-ю д. л. Выпуски I–XII» [1, с. 71–88].

В рецензии, анализируя иллюстрации Александра Агина к «Мертвым душам» Гоголя, Майков обращается к положениям, сформулированным в знаменитой работе Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии». Надо заметить, в конце 1840-х гг. трактат Лессинга еще не был знаком в России широкой публике. Русский перевод «Лаокоона», выполненный Евгением Эдельсоном, выйдет в свет лишь в 1859 г. [6]. Майков же, по всей видимости, познакомившийся с идеями Лессинга в период пребывания в Европе, выступил в русской критике как пропагандист и популяризатор творчества классика европейской эстетической мысли.

В согласии с мыслью Лессинга о том, что «временная последовательность — область поэта, пространство — область живописца» [5, с. 457], Майков проводит в рецензии грань между временными и пространственными искусствами. Он, в частности, пишет: «Есть описания, исключительно доступные средствам поэзии и много теряющие в живописи. Это именно те, которые заключают в себе изображение

последовательности явлений. Картина живописца, написанная на такую тему, не удовлетворяет полностью: хочется ее договорить словами, хочется слышать, что скажет о ней поэт» [1, с. 75].

Образец такой «исключительно поэтической картины» представляет собой, по убеждению Майкова, описание шествия каравана в аравийской степи из стихотворения Лермонтова «Три пальмы»:

«...в дали глубокой
Столбом уж крутился песок золотой,
Звонков раздавались нестройные звуки,
Пестрели коврами покрытые вьюки,
И шел, колыхаясь, как в море челнок,
Верблюд за верблюдом, взрывая песок.
Мотаясь, висели меж твердых горбов
Узорные полы походных шатров;
Их смуглые ручки порой подымали,
И черные очи оттуда сверкали;
И, стан худощавый к луке наклона,
Араб горячил вороного коня.
И конь на дыбы подымался порой
И прыгал, как барс, пораженный стрелой,
И белой одежды красивые складки
По плечам фариса вились в беспорядке,
И, с криком и свистом несясь по песку,
Бросал и ловил он копье на скаку.
Вот к пальмам подходит, шумя, караван;
В тени их веселой раскинулся стан,
Кувшины, звуча, налились водою,
И, гордо кивая махровой главою,
Приветствуют пальмы веселых гостей,
И щедро поит их студеной ручей» [1, с. 75].

В этой связи критик пишет: «Картина живописца, взявшегося за изображение явлений в их исторической последовательности, в свою очередь делается программой для поэта. Мы почти уверены, что "Три пальмы" написаны Лермонтовым под влиянием какой-нибудь картины Ораса Верне, иными словами, что Орас Верне своею картиной бессознательно напросился на стихотворение Лермонтова» [1, с. 75].

Интересно, кстати, что в удаленной от мировых центров искусства России Майков ощущает в творческом методе Верне особенность, отмеченную внимательным

наблюдателем художественной жизни Франции второй трети XIX в. Шарлем Бодлером, который писал: «Эта африканская живопись холоднее, чем ясный день <...> Никакого единства, зато множество любопытных мелких эпизодов, будто на сцене эстрадного ревью <...> Г-н Орас Верне использовал прием; рассматривая его "хронику", зритель освежает в памяти давние сведения: вот верблюд, вот лани, а вот палатка и т. д.» [2, с. 21–22].

Есть и еще примеры интерпретации в рецензии «Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя "Мертвые души"» положений «Лаокоона». Лессинг писал, что «каждая отдельная черта, каждое сочетание нескольких черт, посредством которых поэт придает такую жизненность описываемому предмету, что он представляется нам яснее, чем слова, употребляемые для его описания, такое сочетание и составляет то, что мы называем поэтической картиной, живописью в поэзии, ибо этими чертами поэт больше всего приближает нас к ощущению той иллюзии, к созданию которой по преимуществу способна живопись и которая прежде и легче всего создается при виде картины» [5, с. 442–443].

Автор рецензии на издание рисунков к «Мертвым душам» развивает эту мысль, когда пишет, что «каждое искусство имеет средства, ему исключительно принадлежащие, и в то же время — пределы, из которых не должно выступать, чтоб не утратить своей силы. Есть, например, задачи, которые могут быть решены только поэзией; есть и такие, в которых поэзия является слабою соперницей живописи, уступая место этому искусству, призывая его к деятельности. Как бы ни было хорошо литературное описание живописной местности или живописного момента, все-таки оно не более как превосходная программа для живописца <...> если литературное описание указывает живописцу все оттенки рисунка и красок, — это значит, что задача поэта истощена и что область поэзии дошла до

пределов живописи» [1, с. 74]. В подтверждение сказанному Майков приводит пример из «Мертвых душ» — знаменитое описание сада в имении Плюшкина:

«Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходявший на село и потом пропадавший в поле, заросший и заглохлый, казалось, один освещал эту обширную деревню и один был вполне живописен в своем картинном опустении: зелеными облаками и неправильными, трепетлистными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев. Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурей или грозой, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная, сверкающая колонна; косою, остроконечный излом его, которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица. Хмель, глушивший внизу кусты бузины, рябины и лесного орешника и пробивавший потом по верхушке всего частокола, взбегал наконец вверх и обвивал до половины сломленную березу. Достигнув середины ее, он оттуда свешивался вниз, начинал уже цеплять вершины других дерев или же висел на воздухе, завязавши кольцами свои тонкие, цепкие крючья, легко колеблемые воздухом. Местами расходились зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывали неосвещенное между них углубление, зиявшее как темная пасть; оно было все окинуто тенью, и чуть-чуть мелькали в черной глубине его: бежавшая, узкая дорожка, обрушенные перилы, пошатнувшаяся беседка, дуплистый дряхлый ствол ивы, седой чепыжник, густой щетиною вытыкавший из-за ивы иссохшие от страшной глушины, перепутавшиеся и скрестившиеся листья и сучья, и, наконец, молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои зеленые лапы-листья, под один из которых забравшись, Бог весть каким образом, солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный, чудно сиявший в этой густой темноте. В стороне, у самого края сада, несколько высоко-рослых, не вровень другим, осин подымали огромные вороньи гнезда на трепетные свои вершины. У иных из них отдернутые и не вполне отделенные ветви висели вниз вместе с иссохшими листьями. Словом, все было хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединятся вместе, когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом сво-

им природа, облегчит тяжелые массы, уничтожит грубо ощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает не скрытый, нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создано в хладе размеренной чистоты и опрятности» [1, с. 74].

Завершив цитирование, Майков заключает: «Как не сказать, что к такой странице недостает картины Рюйсдаля*, который один только сумел бы более обаятельно передать всю прелесть глухой зелени» [1, с. 74–75]. Так критик высказывает мысль о том, что даже в соревновании с Гоголем живописец сумеет «более обаятельно передать <...> чудную игру света на кленовом листе, — резкими линиями определить перспективу темной чащи или затопленной кустарником дорожки» [1, с. 74–75], приближая «нас к ощущению той иллюзии, к созданию которой по преимуществу способна живопись».

Приведенный материал показывает, что Валериан Майков был знаком с идеями «Лаокоона» и использовал в своем критическом творчестве метод выдающегося немецкого просветителя. Вместе с тем в рецензии он конкретизировал подход Лессинга к художественным проблемам.

Лессинг, к примеру, констатируя наличие границ между сферами временных и пространственных искусств, с воодушевлением полемиста писал, что «в поэзии стремление к описаниям, а в живописи — жажда аллегорий» — порождение лжекритики [5, с. 387]. Автор рецензии на «Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя "Мертвые души"» без ощутимого осуждения смотрит на переполняющую порой литературные произведения описательность и сложную символику в изобразительном искусстве. Они, по представлению критика, — прямое следствие присущего всякому истинному художнику страстного желания «выйти за предел возможного».

Иллюстратор, сталкиваясь с этими порождениями творческой воли, которые «не удовлетворяют полнотою», должен дейст-

воват подобно создателю «Трех пальм», заметившему, что Орас Верне достиг границ осуществимого. Именно поэтому Майков высказывает в рецензии сожаление по поводу того, что художники «оставили без воспроизведения те дивные места поэмы, в которых Гоголь явился исключительно живописцем, совершенно независимым от себя как от рассказчика». Критику жаль, что они не продолжили намеченную Гоголем линию образного творчества средствами другого искусства.

По представлению Майкова, иллюстраторы должны были непременно остановить внимание и на «фигурах в черных фраках, бывших на бале у губернаторши» [1, с. 82]. Причем здесь рецензента привлекает именно образ-символ, ибо Гоголь, сравнив фигуры «с мухами, которые носятся над сахаром, при этом случае удивительно живописно нарисовал старую ключницу, колющую сахар» [1, с. 82].

Интерес к символике не исключает признания критиком важного значения типичности пластического образа. Обсуждая вопрос о специфике сюжетосложения в изобразительном искусстве, Майков пишет: «Есть поэтические темы, вовсе недоступные живописи, темы, невыразимые ни для какой кисти. Однако ж примерами претензии на исполнение этих тем полна область живописи. Есть, например, множество картин, изображающих великих людей в положениях, которые сами по себе не выражают ничего характерного, но замечательны только по сопряженному с ними воспоминанию о каком-нибудь замечательном поступке, слове, событии. В последние годы на такие картины очень тороваты стали французские художники, пишущие картины из жизни Наполеона^{**}. Это самая грубая ошибка в выборе сюжета, которую только можно себе представить. В нее особенно впадает Академия при раздаче тем на живописные конкурсы» [1, с. 75–76].

В этом рассуждении, кстати сказать, тоже хорошо ощутимо влияние Лессинга, пи-

савшего, что живопись должна воспроизводить тела, «которые лишь своими положениями заставляют думать о наличии каких-либо действий» [5, с. 444]. Нельзя не отметить и высказанное критиком в связи с обращением к проблеме характерности пластического образа едва ли не первое в русском искусствознании аргументированное критическое суждение об академических программах.

На путях конкретизации начал эстетики Лессинга Майков обретает возможность давать поражающую и сегодня точностью оценку рисунков Александра Агина, гравированных Евстафием Бернардомским. Он, например, пишет: «Особенно хороша картинка номера 36, изображающая весьма тонкое объяснение Чичикова с Собакевичем, когда первый отстаивает цену — по два с полтиною с души, несмотря ни на какие возражения и убеждения Собакевича <...>. Как хороша поза Чичикова! Как верно понял художник, что человек твердый и в то же время крайне благоприличный, высказывая что-нибудь не совсем приятное и чувствуя себя в то же время совершенно правым, непременно слегка барабанит пальцами или делает иное легкое движение, стараясь как бы рассеяться и скрыть некоторое внутреннее беспокойство, непременно пробужденное спором и неуступкою» [1, с. 84–85].

Здесь критик раскрывает перед читателем смысл типизации, сущность передаваемых художником внешних и внутренних движений персонажа. На ярком примере он показывает, как иллюстрация Агина, пользуясь выражением Валентина Курбатова, «осмеливалась на параллель гоголевскому сочинению», «хотела быть хрестоматией нравов и типов» [4, с. 30]. Таким образом, рассмотрение обращения Валериана Майкова к вопросам, поставленным в труде Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии», дает возможность уточнить представление о пути к научности, которым шла русская художественная критика второй трети XIX в.

Отмечаемая связь критики Майкова с идеями Лессинга позволяет сделать и некоторые выводы частного характера. В книге «Очерки истории русской художественной критики XIX века. От Константина Батюшкова до Александра Бенуа» Р. С. Кауфман высказал предположение о принадлежности перу Валериана Майкова анонимной рецензии в 3-м номере «Отечественных записок» за 1847 г. [3, с. 73]. В этой публикации, посвященной рассмотрению последующих выпусков «Ста рисунков из сочинения Н. В. Гоголя "Мертвые души"», есть

ссылка на рецензию Майкова, что, вероятно, и стало основанием для атрибуции. Однако художественно-критический метод рецензента, чей отзыв был опубликован в 3-м номере «Отечественных записок», не позволяет говорить о знакомстве автора с работами Лессинга. Данное обстоятельство становится аргументом в пользу более ранней атрибуции Ю. С. Сорокина, приписавшего анонимную рецензию на рисунки к «Мертвым душам» в 3-м номере «Отечественных записок» за 1847 г. другу Валериана Майкова Р. Р. Штрэндману [8, с. 382].

ПРИМЕЧАНИЯ

* Имеется в виду голландский художник Якоб ван Рейсдал (1628 / 1629–1682).

** По всей видимости, имеются в виду такие произведения Ораса Верне, как «Наполеон I в битве при Фридланде» (1836).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Б. а. [Майков В. Н.]* Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души». Издание Е. Е. Бернардовского и А. Г. Рисовал А. Агин, гравировал на дереве Е. Бернардовский. Санктпетербург. В тип. Э. Праца. 1846. В 8-ю д. л. Выпуски I–XII // Отечественные записки. 1847. № 2. Отд. VI. С. 71–88; при воспроизведении цитат, имеющихся в работе В. Н. Майкова, сохранены некоторые особенности орфографии рецензента, не устранены допущенные им неточности.

2. *Бодлер Шарль*. Салон 1845 года // Бодлер Шарль. Об искусстве / Пер. с франц. Н. Столяровой и Л. Липман. М.: Искусство, 1986.

3. *Кауфман Р. С.* Очерки истории русской художественной критики XIX века. От Константина Батюшкова до Александра Бенуа. М.: Искусство, 1990.

4. *Курбатов В. Я.* А. А. Агин. Л.: Художник РСФСР, 1979.

5. *Лессинг Г.-Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Избр. произведения. М.: Гослитиздат, 1953.

6. *Лессинг Г.-Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Пер. Е. Эдельсона. М., 1859.

7. *Сорокин Ю. С.* В. Н. Майков и его литературно-критическая деятельность // Майков В. Н. Литературная критика. Л.: Худож. лит., 1985.

8. *Сорокин Ю. С.* Примеч. к тексту рецензии «Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя "Мертвые души"» // Майков В. Н. Литературная критика. Л.: Худож. лит., 1985.

REFERENCES

1. *B. a. [Majkov V. N.]* Sto risunkov iz sochinenija N. V. Gogolja «Mertvye dushi». Izdanie E. E. Bernardskogo i A. G. Risoval A. Agin, graviroval na dereve E. Bernardskij. Sanktpeterburg. V tip. E. Praca. 1846. V 8-ju d. l. Vypuski I–XII // Otechestvennye zapiski. 1847. № 2. Otd. VI. S. 71–88; pri vosproizvedenii citat, imejuschihsja v rabote V. N. Majkova, sohraneny nekotorye osobennosti orfografii recenzenta, ne ustraneny dopuwennye im netochnosti.

2. *Bodler Sharl'.* Salon 1845 goda // Bodler Sharl'. Ob iskusstve / Per. s franc. N. Stoljarovoj i L. Lipman. M.: Iskusstvo, 1986.

3. *Kaufman R. S.* Ocherki istorii russkoj hudozhestvennoj kritiki XIX veka. Ot Konstantina Batjushkova do Aleksandra Benua. M.: Iskusstvo, 1990.

4. *Kurbatov V. Ja.* A. A. Agin. L.: Hudozhnik RSFSR, 1979.

-
5. Lessing G.-E. Laokoon, ili O granicah zhivopisi i poezii // Izbr. proizvedeniya. M.: Goslitizdat, 1953.
6. Lessing G.-E. Laokoon, ili O granicah zhivopisi i poezii / Per. E. Edel'sona. M., 1859.
7. Sorokin Ju. S. V. N. Majkov i ego literaturno-kriticheskaja dejatel'nost' // Majkov V. N. Literaturnaja kritika. L.: Hudozh. lit., 1985.
8. Sorokin Ju. S. Primech. k tekstu recenzii «Sto risunkov iz sochinenija N. V. Gogolja "Mertvye dushi"» // Majkov V. N. Literaturnaja kritika. L.: Hudozh. lit., 1985.

Г. М. Амирова

НЕОКЛАССИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В РУССКОМ ЖИВОПИСНОМ ПОРТРЕТЕ 1910-Х ГОДОВ

Неоклассицизм в русской живописи первой трети XX века — одно из значительных и вместе с тем малоизученных явлений отечественного искусства этого времени. Неоклассическая тенденция, сформировавшаяся на рубеже 1900–1910-х годов в самостоятельное направление в архитектуре, обнаружила себя также в разных видах и жанрах изобразительного искусства. Неоклассический живописный портрет 1910-х годов концентрирует в себе ряд формальных и семантических признаков портретной живописи Возрождения, а также зарубежного и русского классицизма, и в то же время обнаруживает обращение ряда художников к выразительным приемам кубизма, экспрессионизма и некоторых других новаторских течений, возникших в начале XX века. С другой стороны, отдельные важнейшие стилистические принципы неоклассики в той или иной степени были использованы в 1910-е годы художниками — представителями русского авангарда.

Ключевые слова: неоклассицизм в России, портрет, традиции классических эпох, Шухаев, Яковлев.

G. Amirova

NEOCLASSICAL TENDENCIES IN THE RUSSIAN PORTRAITURE OF THE 1910s

Neoclassicism in the early XX century's painting is one of the most interesting but not very well studied phenomenon of the Russian Art. Neoclassical tendency, formed as an original trend in the Russian architecture by the end of the 1900s, became apparent in the different arts and genres. The neoclassical pictorial portrait of the 1910s concentrates a number of formal and semantic features of the portraiture of the Renaissance and classicism; it was influenced simultaneously by the formal systems of the newest movements of this period. The formal principles of neoclassicism — «sculptural» volume, clear contour, local colour, balanced composition, retrospective imagery — affected to a certain extent the creation of the masters of the Russian Avantgarde.

Keywords: neoclassicism in Russia, portrait, traditions of the classical epochs, Shukhaev, Yakovlev.

Неоклассицизм в русском искусстве начала XX века, в разной степени затронувший творчество ряда известных мастеров, представляет собой сложное, неоднородное стилистическое явление, до сих пор не поддающееся строго определенному толкованию.

Цель данной статьи — рассмотреть феномен неоклассицизма начала XX века в жанровом преломлении (в данном случае — в жанре портрета) с точки зрения стилистического решения конкретных произведений, созданных в 1910-х годах. Именно