

С. М. Балугев

П. В. АННЕНКОВ – ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРИТИК О НАЦИОНАЛЬНЫХ ШКОЛАХ ЖИВОПИСИ

Работа представлена кафедрой искусствоведения Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица.

Статья посвящена исследованию взгляда П. В. Анненкова на развитие русского изобразительного искусства. Автор показывает, что, по мнению Анненкова, ответы на возникающие вопросы следует искать в истории европейских художественных школ.

Ключевые слова: *русская художественная критика XIX в., северное Возрождение, Ян ван Эйк, национальная художественная школа. П. В. Анненков, реализм.*

S. Baluyev

P. V. ANNENKOV – AN ART CRITIC ABOUT NATIONAL PAINTING SCHOOLS

The article presents the study of P. V. Annenkov's opinion of the Russian art development. The author shows that, in Annenkov's opinion, we should seek an-swers to emerging questions in the history of European art schools.

Key words: *Russian art criticism of the 19th century, Northern Renaissance, Jan van Eyck, national art school, P. V. Annenkov, realism.*

Тема «П. В. Анненков и изобразительное искусство» практически не затрагивалась историками искусства и литературоведами. Исключение составляют сделанные Р. С. Кауфманом в его книге «Очерки истории русской художественной критики XIX века» замечания об отзыве Анненкова в «Парижских письмах» о Салоне 1847 г. [5, с. 86–89]. А между тем в 1861 г. в № 2 «Библиотеки для чтения», петербургского журнала, выходившего в то время под редакцией А. Ф. Писемского, была опубликована

пространная, более 40 журнальных страниц, художественно-критическая работа «О двух национальных школах живописи в XV столетии (заметка по поводу последних художественных выставок в Петербурге)». Она не привлекала внимания исследователей и не упоминается в списках произведений Анненкова в современных биографических словарях [6, с. 82].

В статье Анненков сопоставляет две национальные школы живописи – нидерландскую и

итальянскую. Представителями первой автор выводит Яна ван Эйка и Ганса Мемлинга, а второй – Мазаччо, Беноццо Гоццолли, Доменико Гирландайо, Андреа Мантенья, Аттванте дельи Аттванти. Сравнение проводится с целью подойти с позиций историзма к вопросам, связанным с формированием национальной школы изобразительного искусства в России.

Наиболее подробно рассматривается творчество Яна ван Эйка, который назван Анненковым основателем нидерландской школы живописи. Его искусство возникает, по замечанию автора статьи, «при первом появлении во Фландрии в XV столетии реалистического направления» [2, с. 2]. Присущее Яну ван Эйку стремление к реалистическому изображению человека и природы Анненков связывает с обращением мастера к традиции романского искусства [2, с. 2].

Критик называет братьев ван Эйк изобретателями масляной живописи (это опровергнутое ныне восходящее к Вазари мнение в середине XIX в. было распространенным) и обосновывает мысль, что технические средства искусства не остаются нейтральными по отношению к его содержанию. Особую значительность в устах Анненкова, который в 1849 г. впервые в русской эстетике использовал термин «реализм» [8, с. 201], приобретает и замечание о том, что «масляные краски заключают в себе необходимость реального направления» [2, с. 3]. Подтверждение сказанному автор статьи видит в знаменитом творении братьев ван Эйк «Гентском алтаре» (1432).

Русский художественный критик оказывается среди тех историков искусства, которые считают старшего брата Яна ван Эйка Губерта, во многом следовавшего «позднеготическим принципам идеализации» [7, с. 16], автором лишь композиции центральной панели алтаря: «Поклонения Агнцу» и трех верхних вертикальных досок над ним с изображениями Бога Отца, Девы Марии, Иоанна Крестителя. Акцентируются Аннековым прежде всего «реальные стремления» Яна ван Эйка, для которого становится неприемлемым «неуловимое и неопределенное», т. е. «условно-символическое» средневекового искусства, и на

место его заступает выражение «благородства и глубоко сознанного человеческого достоинства» [2, с. 4].

Глубиной отличается анализ центральной панели – «Поклонения Агнцу». Рассматривая медленно движущиеся к алтарю группы, автор статьи замечает, что святые и мученицы «на заднем плане еще носят отпечаток старой идеализации: от близости к Агнцу все лица эти как будто сглажены одним чувством умиления и в нем пропадают». Иначе, подчеркивает критик, подходит ван Эйк к изображению групп «на переднем плане, изображающих патриархов, апостолов и пророков с их мантиями и с их костюмами XV столетия»; их лица «уже принадлежат вполне самим себе» [2, с. 5].

Современный исследователь отмечает, что в «Мадонне каноника ван дер Пале» (1434–1436), картине при жизни Яна ван Эйка столь же популярной, как «Гентский алтарь», достигает апогея присущее художнику «стремление придать изображению величайшую материальную убедительность, почти осязаемость, почти физическую реальность» [4, с. 88]. Эту черту манеры Яна ван Эйка фиксирует и поясняет Анненков. Он пишет: «Известно, что средневековая Фландрия отличалась производством богатейших тканей и выработкой драгоценных вещей, которыми снабжала всю тогдашнюю Европу. Вот почему в картинах ее живописцев парча, ковры, штоф и золотые украшения отделаны с изысканной любовью и вообще играют немаловажную роль. Гражданин промышленной страны не мог забыть об этом, превращаясь в художника» [2, с. 7–8].

Некоторой несообразностью звучат попытки Анненкова обнаружить в создании ван Эйка признаки сюжетного действия. Критик пишет: «Младенец <...> не разделяет спокойного ясного взора Мадонны: он смотрит с некоторым удивлением и даже робостью на странное, не совсем привлекательное лицо (донатора. – С. Б.)» [2, с. 8]. Анненков не видит в «Мадонне каноника ван дер Пале» «святое собеседование». Конечно, в картине ван Эйка действительно «появляется момент естественного общения между персонажами, известной психологической взаимосвязи», но в художественном пространстве, как отмечает

исследователь, существуют святые, «случайно оказавшиеся вместе по прихоти заказчика», и поэтому «сюжетное действие невозможно» [4, с. 88]. И тут определенным преувеличением выглядят попытки Анненкова, интерпретируя «сюжет», делать заключение о социально-критической окрашенности замысла художника.

А критик пишет, например: «Если в „Поклонении Агнцу“ является торжественная, высокая сторона реализма, соответствующая, как нам кажется, лирическим местам шекспировской трагедии, то в „канонике ван дер Пале“ обнаруживается юмористическое свойство направления. Тут мы видим реализм, склоняющийся к жизненной прозе и овладевающий с не меньшей силой и с не меньшей долей поучения разнообразными явлениями общества в их наготе и пошлости. От знаменитого „Каноника“ до так называемого „жанрового“ рода в живописи шаг оставался не велик» [2, с. 8].

В критической интерпретации, вероятно, отразилось стремление актуализировать содержание картин ван Эйка. Ведь главная цель автора статьи не исследование произведений художника и даже не популяризация его творчества. Анненков – художественный критик, обращаясь к рассмотрению истории развития европейского изобразительного искусства, ведет поиск обоснований для выводов и суждений относительно художественного процесса в России.

В этом смысле показательно, что автор статьи отмечает жизнеспособность традиции, созданной ван Эйком. На его родине, в Нидерландах, «преимущественно романтическую сторону школы», развивал, как пишет критик, Ганс Мемлинг, который «нигде, может статься, так не выразил себя», как «в миниатюрах» раки св. Урсулы [2, с. 15].

Характеристика искусства Мемлинга дается в статье с помощью сравнений. «Мемлинг, – пишет, в частности, Анненков, – по справедливости считается поэтом христианской германской живописи* при конце средних веков и при обновлении ее новыми началами мысли и анализа. Ван Эйк занят весь старанием подойти как можно ближе к жизни, отчего и пошлая, карикатурная сторона, наравне

с лицевой стороной ее, входит в область его деятельности; Мемлинг уже следит за жизнью, природой и действительностью только в отражении собственного, идиллически настроенного духа» [2, с. 11–12]. Эта оценка схематизируется в порядке вывода: «Он (Мемлинг. – С. Б.) был основателем романтического направления в школе великого своего учителя. Направление это должно было иметь своего представителя, как неотразимая потребность души и существенная сторона самой эпохи; вот отчего ван Эйк создавал типы, а Мемлинг искал идеалов» [2, с. 12].

Используя в анализе творчества нидерландских художников XV в. терминологию, хорошо знакомую читателям российских литературных журналов середины XIX в. («романтическое направление», «тип», «идеал»), Анненков, несомненно, стремился актуализировать содержание своего критического этюда. И все же нельзя не заметить, что он несколько переоценил значение поворота к субъективности у Мемлинга.

Ряд сравнений продолжен критиком в сопоставлении Северного и итальянского Возрождения. Так, например, Мазаччо автор статьи называет «чистым реалистом», который «соответствует ван Эйку» [2, с. 24]. Параллель проводится и между искусством Беноццо Гоццоли и Мемлинга. Гоццоли, как отмечается в статье, «разрабатывал преимущественно романтическую сторону новой школы» [2, с. 24], подтверждение чему «фрески его в часовне дворца** Рикарди во Флоренции». Анненков считает, что в «Шествии Волхвов» Гоццоли «сходство мотивов и сосредоточенного религиозного чувства с представлениями Мемлинга несомненно» [2, с. 25].

Такая параллель, наверное, невольно могла бы возникать из-за свойственной двум художникам нарядной декоративности композиций. Но в данном случае восприятие автора статьи направлял и присущий Анненкову тонкий эстетизм. В творчестве Мемлинга и Беноццо Гоццоли его привлекает углубленность образов, так как и в фресковом цикле «Шествие волхвов», и в росписях раки св. Урсулы не эпизоды из священной истории и жизни христианских мучениц являются объектом

изображения, а театрализованное зрелище в их честь и память.

Размышляя об итальянском Возрождении, критик останавливается на вопросе об архетипических представлениях о мире и человеке или, если использовать термин М. В. Алпатова, изобразительных мифах [1, с. 186]. Речь идет о понимании образа Девы Марии как изобразительного мифа о материнстве. «Еще с XIV столетия, – пишет Анненков, – с великой драматической школы Джотто и Орканьи, уже являются итальянские “Мадонны”, которые свидетельствуют нам о начинающемся эстетическом воспитании народа. Вкус к условно изящному, жажда и потребность идеальной, отвлеченной красоты пробудились к этому времени благодаря возникшим преданиям древнего мира» [2, с. 29–30].

Критик глубоко понимает и функциональное значение мифа, в котором скрестились и народная потребность придать церковному учению и культу характер наглядности и то, что на него косвенно падали отсветы от рыцарского почитания женщины [См.: 1, с. 187]. Соединение этих смыслов несет на себе, по Анненкову, функцию консолидации нации.

В более общем плане смысл сравнения двух национальных школ живописи – итальянской и нидерландской, которое проводит Анненков, открывается в анализе произведений миниатюристов XV – начала XVI в. В этой части статьи критик сначала обращается к работам художников франко-фламандской школы с тем, чтобы обнаружить тот широкий отклик, который вызвало в художественных центрах искусство Яна ван Эйка. Следы влияния нидерландского реализма он находит в произведениях Жана Фуке. Стремится Анненков отметить и факты отхода от «правдоподобия как важнейшего и основополагающего постулата» «*ars nova*» [9, с. 258].

Примеры такого рода он находит, в частности, в иллюстрациях, созданных мастерами школы Жана Фуке для французского перевода «Римской истории» Тита Ливия. Анненков пишет: «В миниатюре “Похищение Сабинянок” толпа фламандских девушек сидит в такой странной благопристойности, в таких учтивых позах и в таких длинных платьях на

руках своих тяжелых немецких похитителей, что все представление походит на комическую сцену и на маскарад» [2, с. 12].

В то же время автор статьи в «Библиотеке для чтения» отмечает живую связь миниатюр нидерландской школы в манускриптах, где «рядом с представлениями из священной истории стоят живописные комментарии на символическое ее значение, а эти, в свою очередь, привязаны к разнообразным пейзажам, изображающим годовые перемены земли, а эти опять стоят на одной линии с картинами дневных трудов человека, его отдыхов и забав» [2, с. 19–20]. Восхищение автора «Двух национальных школ живописи» вызывает Бревиарий Гримани***.

Анненков, например, с восторгом говорит о тончайшей работе, тщательности в исполнении мельчайших деталей в миниатюре «Вавилонская башня», где «как она сама, так и площадь перед ней покрыта тысячами работников – крошек – в строгости исполнения невероятной» [2, с. 22]. В иллюстрациях рукописной книги, создателей которой, как полагал критик «Библиотеки для чтения», направлял Мемлинг, во внимательном, любовном исследовании частностей критик чувствует и глубину постижения художниками общего.

Это ощущение открывает для автора статьи в миниатюрах манускрипта «глубоко продуманную и неимоверно терпеливо собранную эпопею», создавая которую художники преследуют «заданную себе цель – породнить все явления природы как между собою, так и с господствующим созерцанием, отыскать им один общий источник» [2, с. 20]. Эпический характер, общенародную проблематику творений мастеров критик считает отличительной чертой нидерландской школы. «В итальянском искусстве, – пишет он, – мы видим иногда великих мастеров, как Леонардо да Винчи, например, пытающихся заключить духовное содержание, весь нравственный смысл эпохи в черты и выражение одного человеческого лица, которое иногда есть не более как портрет, но у Мемлинга и учеников его каждый предмет одушевленного и неодушевленного мира обязан отражать это содержание и этот смысл, как может и способен» [2, с. 20–21].

Сопоставляя произведения искусства Северного и классического Возрождения, Анненков обращается к убранству хранящегося в Королевской библиотеке в Брюсселе служебника Матвея Корвина. Иллюминация этой рукописи была выполнена в 1485 г. знаменитым флорентийским миниатюристом Аттаванте дельи Аттаванти. Основываясь на рассмотрении манеры Аттаванте, критик говорит «об итальянском поклонении совершенству форм, о вере в возможность осуществления идеальной, отвлеченной красоты, которую итальянцы получили из старого, исторического быта своего и никогда вполне не теряли, о вытекающих отсюда требованиях соразмерности, стройности, порядка» [2, с. 24].

В целом сравнение двух национальных школ живописи – итальянской и нидерландской – имеет в статье теоретический характер. Автор специально оговаривается: «Сближая две великие школы, разделяющие внимание художественного мира, мы нисколько не имели в виду завести нелепый процесс о преимуществе которой-либо или направить выбор и предпочтение читателя в пользу одной из них» [2, с. 33]. В то же время критик выделяет в рассматриваемых национальных школах и несходные моменты.

Он формулирует о том, что эстетика итальянского Возрождения видела сущность «единой красоты» в соразмерности, гармонии пропорций и цвета. Анненков находит, что итальянские художники к концу XV столетия «заняты <...> созданием не столько жизненного, сколько *эстетического* (курсив П. В. Анненкова. – С. Б.), идеального типа красоты» [2, с. 27]; пишет об «итальянском поклонении совершенству форм, о вере в возможность осуществления идеальной, отвлеченной красоты, которую итальянцы получили из старого, исторического быта своего и никогда вполне не теряли, о вытекающих отсюда требованиях соразмерности, стройности, порядка» [2, с. 24].

Что касается анализируемой (на материале творчества Яна ван Эйка и Ганса Мемлинга) нидерландской школы, то ее отличительным признаком критик считает соединение эстетического идеала («прекрасного») с этическим

(«добрым»). Показательна в этой связи характеристика изображения мучителей святых дев, которые у Мемлинга «являются не только обыкновенными людьми, но еще и добродушными немцами» [2, с. 17]. «Они, – пишет критик, – творят злое и не остаются в ответе перед зрителем; они умеют быть тиранами и мучителями, не возбуждая к себе ужаса и отвращения; они так преступны, как бывают преступны дети, истинно не ведающие, что творят» [2, с. 17].

Это суждение углубляет понимание поэтики создателя росписей раки св. Урсулы. Используя термин Вельфлина, можно говорить, что нидерландское искусство представлено Анненковым искусством трансцендентальным [3, с. 377], выходящим «за пределы» изобразительных возможностей в воплощении этического идеала (в случае с мучителями – через его отсутствие в предмете изображения).

В заключительной части статьи, критик пишет, что национальные школы живописи, «эти могущественные явления европейской цивилизации <...> должны постоянно обращать ум наш на самих себя» [2, с. 34]. И здесь автор «Двух национальных школ» задается вопросом: «есть ли возможность возникновения и образования третьей школы живописи, с признаками славяно-европейского характера, которая могла бы стать, в дальнейшем будущем, наряду с двумя упомянутыми нами школами?» [2, с. 34].

Поиски ответа вырастают в исследование предпосылок эволюции художественного процесса в России первой половины XIX в. Критик приходит к заключению, что «искусству <...> нужна идея, выражаемая национальностью» [2, с. 36]. В отсутствие такой идеи, как пишет Анненков, можно «замешивать» «крестьянина, мещанина, дьячка, помещика, офицера и пр. в какие угодно представления, трагического или юмористического содержания», окружать «их какой угодно местностью и обстановкой – они всегда будут только неполными, односторонними типами» [2, с. 36].

«Полнота типа», по мнению критика, возможна в том случае, если художник не ограничивается одним лишь изображением действий персонажей. Автор статьи полагает, что «дело

национальной школы уже не ограничивается более или менее верным, по внешности, представлением простонародных классов в их сферах, а открытием всего общества, понятого как одно нравственное лицо, живущее и действующее по законам своей природы» [2, с. 37]. Таким образом, Анненков – художественный критик, привлекая в статье «О двух нацио-

нальных школах живописи в XV столетии» к анализу материалы истории классического европейского искусства эпохи ренессанса, обосновал вопросы формирования русской школы живописи. Ее эволюцию он рассматривал им в единстве с эстетическими (связь эстетического и этического идеала, утверждение реализма) и социальными проблемами.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Следуя традиции, сложившейся в европейском искусствознании в первой половине XIX в., П. В. Анненков видел в нидерландских художниках представителей немецкой школы (см.: *Шлегель Ф.* Описания картин из Парижа и Нидерландов // *Ф. Шлегель Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 2. С. 234.*

** Имеются в виду фресковый цикл «Шествие волхвов» в капелле палаццо Медичи-Рикарди во Флоренции (1459–1460).

*** Бревиарий Гримани («*Breviarium Grimani*») был создан предположительно между 1515 и 1520 гг. Свое название рукописная книга получила, когда была передана дожем Марино Гримани библиотеке Св. Марка в Венеции, где хранится поныне. В XIX в. считалось, что над украшением рукописи трудилась группа художников, в которую входили Ханс Мемлинг и Герард Давид. Называли в числе создателей иллюминации манускрипта и имя Герарда Хоренбоута, мастера школы миниатюристов Сандерса Бенинга, работавшего в Генте и Брюгге (см. об этом: *Woermann K.* *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker.* Leipzig; Wien, 1920. Bd. 4. S. 43); авторство последнего в отношении некоторых миниатюр, в частности «Вавилонской башни», признается и в настоящее время (см., напр.: *Minkowski H.* *Vermutungen den Turm zu Babel.* Fernen. 1991. № 112).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алпатов М. В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1976.
2. Библиотека для чтения. 1861. № 2, 6-я пагинация. С. 1–42.
3. *Вельфлин Г.* Искусство Италии и Германии эпохи ренессанса. М.: ОГИЗ; ИЗОГИЗ, 1934.
4. *Егорова К. С.* Ян ван Эйк. М.: Искусство, 1965.
5. *Кауфман Р. С.* Очерки истории русской художественной критики XIX века. От Константина Батюшкова до Александра Бенуа. М.: Искусство, 1990.
6. Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М.: Сов. энцикл., 1989. Т. 1: А – Г.
7. *Сарабьянов А. Д.* Ян ван Эйк. М.: Изобр. искусство, 1990. С. 16.
8. *Сорокин Ю. С.* К истории термина «реализм» в русской критике // *Известия АН СССР. Отд. лит. и яз.* 1957. Вып. 3.
9. *Пановский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб.: «Азбука-классика», 2006.