

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»**

Р. А. Бахтияров

**История зарубежной художественной критики
от Античности до середины XX века**

Монография

Санкт-Петербург
2026

УДК 7.072.3
ББК 85.10г
Б30

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории пространственных искусств Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица

Т. В. Горбунова;

кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры иностранных языков Академии художеств имени Ильи Репина

Г. М. Амирова

Бахтияров, Р. А.

Б30 История зарубежной художественной критики. От Античности до середины XX века: монография / Р. А. Бахтияров. — Санкт-Петербург: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2026. — 83 с.

ISBN 978-5-7937-2899-7

Монография посвящена рассмотрению зарубежной художественной критики – особого раздела истории литературы об искусстве от истоков в эпоху античности до середины XX века, времени завершения большой традиции критического подхода к описанию произведения искусства. В издании представлены главные этапы формирования, становления и развития художественной критики, включающей ее рассмотрение в трудах Филостарта Старшего и Джорджо Вазари, Дени Дидро, Стендаля, Бодлера, Золя, Уайльда, Аполлинера, Ортеги-и-Гассета и других авторов. На основании анализа критических текстов рассматривается ключевая для данной дисциплины проблема взаимодействия автора статьи, художника, зрителя с учетом меняющихся представлений о функционировании искусства в социальной среде.

УДК 7.072.3
ББК 85.10г

ISBN 978-5-7937-2899-7

© ФГБОУ ВО «СПбГУПТД», 2026
© Бахтияров Р. А., 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ЗАРОЖДЕНИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ. «КАРТИНЫ» ФИЛОСТРАТА СТАРШЕГО И «ЖИЗНЕОПИСАНИЯ» ДЖОРДЖО ВАЗАРИ	8
1.1. «Картины» Филострата Старшего как тип диалогического экфрасиса.....	8
1.2. Джорджо Вазари – основоположник истории искусства и художественной критики	13
ГЛАВА 2. ПРОСВЕЩЕНИЕ, КЛАССИЦИЗМ И РОМАНТИЗМ В ЗЕРКАЛЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	18
2.1. «Салоны» Дени Дидро как первый образец профессиональной художественной критики	18
2.2. Классическое искусство и романтизм в оценках Стендаля	23
2.3. Шарль Бодлер и его роль в формировании нового этапа развития европейской критики.....	29
ГЛАВА 3. НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА В КРИТИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	34
3.1. Джон Рёскин и английская художественная критика XIX века.....	34
3.2. Уолтер Пейтер, Оскар Уайльд и понятие эстетизма в английской Художественной критике последней трети XIX века	43
3.3. Эмиль Золя – критик и его роль в развитии новых направлений французской живописи 1860–1870-х годов	52
ГЛАВА 4. ВОЗНИКНОВЕНИЕ МОДЕРНИЗМА И ЕГО ОСМЫСЛЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	57
4.1. Представления о современном искусстве и концепции модернизма в европейском искусстве – от Рихарда Мутера до манифестов итальянских футуристов	57
4.2. Творчество старых мастеров и модернизм XX века в критической оценке Хосе Ортеги-и-Гассета.....	65
4.3. Критика модернизма в трудах Ганса Зедльмайра	69
4.4. Проблема китча и пути развития послевоенного американского искусства в критических оценках Климента Гринберга	72
Заключение.....	76
Библиографический список.....	79

ВВЕДЕНИЕ

Монография, посвященная истории зарубежной художественной критики, призвана познакомить студента творческого вуза с фундаментальными проблемами восприятия и профессиональной оценки произведений искусства. Таковы, прежде всего, проблема отношения изображения и слова и проблема изменения языка описания произведения с момента появления литературы об искусстве в античную эпоху, выделения истории критики как самостоятельной дисциплины в XVIII веке и взаимодействия критики с эстетикой, теорией и историей искусства в следующие два столетия. Изучение этой дисциплины помогает будущему искусствоведу или творцу-художнику ощутить себя активным участником современного творческого процесса и получить более глубокий и обоснованный ответ на вопрос о смысле собственной профессии, а также сформировать умение «в полной мере извлекать из документа, факта, явления их содержательную сущность и приучить к корректному, критическому осмыслению источников и анализируемых художественных объектов»¹.

Для начала следует дать общее определение дисциплины «художественная критика» по отношению к истории искусства. Здесь мы отталкиваемся от концепции, принятой за основу известным советским исследователем В. Н. Прокофьевым. Основное отличие этих дисциплин он усматривает в том, что историк искусства неизбежно имеет дело с завершенным художественным процессом, т. е. с биографиями авторов, уже ушедших из жизни и никак не способных напрямую влиять на современный творческий процесс. По отношению к последнему критик не может выступать как беспристрастный объективный свидетель, но, в первую очередь, как *участник*: «В том-то и дело, что критик не просто обсуждает наличную художественную жизнь, но активно участвует в ней в качестве составляющего элемента тех “параллелограммов” сил и воли, которые в конце концов формируют объективный процесс эстетического освоения и преобразования действительности»².

Художественная критика как особый род профессиональной деятельности и самостоятельный раздел литературы об искусстве сформировалась в Европе только в середине XVIII века и долгое время сохраняла в себе программу, заложенную в эпоху Просвещения. Выступая посредником между художником и зрителем, она одновременно была инструментом, с помощью которого различные общественные группы формулировали свое представление об искусстве. С Просвещением ее связывали общие исходные принципы – суверенность индивидуального вкуса и ценность личного суждения, которые приобретают характер *общественной ценности*. В XVIII столетии впервые по-новому была поставлена и проблема восприятия произведения искусства. Можно сказать, что в это время происходит постепенный переход от интеллектуального (эли-

¹ Бахтияров Р. А., Основы методики научно-исследовательской работы аспиранта и проблемы анализа художественных произведений: учебное пособие / Р. А. Бахтияров, А. Ф. Дмитренко. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, 2017. С.12.

² Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании. Москва: Советский художник, 1985. С. 265.

тарного) его восприятия к чувственному, а следовательно, субъективному, вовлекающему в отношения с искусством гораздо более широкий круг зрителей, чем прежде.

Не случайно также, что окончательное утверждение критики как особой формы восприятия и оценки искусства совпадает по времени с выделением эстетики в самостоятельную область философии и с попыткой дать теоретическое обоснование истории искусства и развития отдельных его видов (Баумгартен, Винкельман, Лессинг и другие европейские мыслители XVIII века). Искусство в эпоху Просвещения постепенно превращается в специфический общественный институт, своего рода альтернативу государственной власти и религии в аспекте влияния на духовную жизнь общества. Немаловажную роль играла критика и в формировании и регулировании художественного рынка того времени.

Важно отметить, что весь ход культурного развития предшествовавших двух столетий демонстрировал неизменное усиление роли визуального по отношению к словесному, а индивидуального – к универсальному в самых разных сферах художественного творчества. Естественно, что при этом неуклонно росла роль интерпретации произведения искусства. Не случайно современный творческий процесс делает критика-интерпретатора или толкователя практически равноправным с художником и часто побуждает последнего обратиться к такому специалисту с просьбой объяснения своих произведений не только для зрителя, но и для самого себя. Это может и должно способствовать включению произведения искусства в социальный контекст, акцентирующий неизбежность момента коммуникации между автором художественного произведения и его адресатом.

Также изучение истории художественной критики дает как студенту, так и сложившемуся профессионалу-искусствоведу «более широкий диапазон проникновения в суть изучаемого явления, учит рассматривать одно произведение в сравнении с другим в контексте эпохи, в которую оно было создано. Ибо без этого невозможно определение типологии и классификации материала и структурирование научной работы»³.

Представленная научная монография впервые предлагает опыт целостной картины развития художественной критики от ее истоков в античную эпоху и до начала 1950-х годов, когда были сформулированы и теоретически обоснованы новые принципы художественной критики, существенно изменившие ее инструментарий. По этой причине в качестве нижней хронологической границы мы берем те труды Хосе Ортеги-и-Гассета, Ганса Зедльмайра и Климента Гринберга, которые вышли в свет в период между концом 1920-х и началом 1950-х годов и подытожили тот этап, который принято связывать с зарождением и расцветом модернизма в сфере искусства, завершившем длительный путь

³ Бахтияров Р. А., Основы методики научно-исследовательской работы аспиранта и проблемы анализа художественных произведений: учебное пособие / Р. А. Бахтияров, А. Ф. Дмитренко. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, 2017. С.8.

развития как европейской художественной культуры Нового времени, так и самой критики, в зеркале которой отразились важнейшие процессы этой эпохи.

Здесь важно сразу отметить, что литература об искусстве существовала в течение многих столетий до появления художественной критики как самостоятельной дисциплины. Ее формы и функции постоянно менялись с течением времени, однако традиция словесного описания и толкования художественных произведений поддерживалась принципами риторики, которые были сформулированы еще в античную эпоху (в первую очередь, в «Картинах» Филострата Старшего), и стали фундаментом европейской культуры классической эпохи. С другой стороны, литература об искусстве при всех различиях объединена целым рядом особенностей. Прежде всего, она исходит из приоритета слова перед изображением, главенства интеллектуальных критериев оценки, признания ценности авторитета предшественников. Обращенная к визуальным феноменам, критика в описании и оценке произведений отталкивается от традиции словесного описания, передавая от эпохи к эпохе выработанные ею принципы описания (к примеру, в форме диалогического экфрасиса, традиция которого была заложена в античности и, пережив целое тысячелетие, остается востребованной и в наши дни). К сожалению, история зарубежной художественной критики от истоков до наших дней в аспекте зарождения и эволюции ее языка и методологии еще не написана (так, например, в известном исследовании Ж. Базена включена лишь одна глава, посвященная зарождению критики в «Салонах» Д. Дидро)⁴. Представленная монография, адресованная, в первую очередь, студентам творческих вузов, в программу которых входит дисциплина «Теория и история искусства» призвана восполнить этот пробел.

В начале XVIII века англичанин Джонатан Ричардсон стал первым автором, разработавшим теоретическую систему художественной критики. В «Эссе об искусстве критики в целом, как оно относится к живописи» и «Аргументации в пользу Науки знатока» (оба – 1719) он сформулировал практическую систему критической оценки произведения искусства. А в середине XIX века знаменитый французский поэт и критик Шарль Бодлер в рецензии на «Салон 1846 года» отметил, что для того, *«чтобы быть справедливой, то есть оправдывать свое существование, критика должна быть пристрастной, страстной и политической, то есть написанной с исключительной точки зрения, но точки зрения, которая открывает широчайшие горизонты»*⁵. Таким образом, критика может быть не только описательной, аналитической и научной – она сама превращается в особый род литературного творчества, что стало очевидным к началу XX века.

Важно подчеркнуть, что художественная критика XIX и XX веков развивалась параллельно западной эстетической теории. Критик обладает властью определять историю искусства или, по крайней мере, оказывает большое влия-

⁴ Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. Москва: Прогресс. Культура, 1994.

⁵ Бодлер Ш. Салон 1846 года // Ш. Бодлер. Об искусстве / пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман. Москва: Искусство, 1986. С. 67. Здесь и далее цитаты, взятые из публикаций критиков, работы которых рассматриваются в представленной монографии, выделены курсивом.

ние на создание новых ориентиров в искусстве. Здесь следует подчеркнуть принципиальное отличие критики от истории искусства, отмеченное известным советским исследователем В. Н. Прокофьевым.

Субъективные склонности критика и (пусть и подсознательно) понимание общественных потребностей в сфере искусства неизбежно влияют на содержание текстов, относящихся к этой дисциплине. Как отмечал немецкий теоретик Ханс Роберт Яусс, каждое произведение искусства существует в пределах социального и исторического «горизонта ожидания»⁶. Эстетический отклик, вызываемый произведением, часто зависит от того, насколько оно соответствует или не соответствует исторически обусловленным социальным ожиданиям. История художественной критики – это, в том числе, повествование о реакциях, которые внесли эстетические, а также социальные изменения в общее восприятие и концепцию искусства, часто «узаконивая» его изменение в том или ином направлении.

На примере Дени Дидро мы можем видеть, что в случае успешного итога работы критика субъективное предпочтение начинает превращаться во всемирно признанное искусство. С другой стороны, многими тогда ощущалась угроза со стороны деструктивной критики (к примеру, крупнейшие художники XVIII века, такие как Франсуа Буше, Квентин де ла Тур и Жан-Батист Грез, не выставились в 1767 году из-за страха перед ее язвительными и меткими оценками). В то же время конструктивная критика, показывающая художнику, насколько эмоционально богатым и интеллектуально насыщенным является его искусство, позволит обрести его творениям «жизнь в веках».

Роль критики, которая едва намечалась в эпоху Античности и Высокого Возрождения, резко возрастает именно в XVIII веке, когда художники, вышедшие из орбиты влияния церкви и двора как главных заказчиков произведений искусства, начали создавать произведения с неопределенным будущим. Вместо того, чтобы работать на заказчиков, требовавших соответствия определенным идеологическим и стилистическим стандартам, художники становятся участниками того, что сейчас принято называть арт-рынком.

Задача представленной научной монографии – раскрыть механизм зарождения, становления и последующего функционирования критики в том ее формате, который в общих чертах был определен в трудах Филострата и получил продолжение в эпоху Высокого Возрождения и нашел завершение во Франции XVIII века. В четырех разделах монографии будет показано, какие функции критика выполняла на каждом конкретном этапе истории искусства, как и почему менялся ее инструментарий, и, главное, каким образом она участвовала в судьбе отдельных авторов и целых направлений, как меняла вкусы публики и установки искусствоведения, наконец, каким образом интегрировалась в теорию искусства и чем обогатила последнюю. По этой причине в монографии мы почти не касаемся проблемы художественной журналистики и беллетристики,

⁶ См.: Бахтияров Р. А., Основы методики научно-исследовательской работы аспиранта и проблемы анализа художественных произведений: учебное пособие / Р. А. Бахтияров, А. Ф. Дмитренко. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, 2017. С.8.

иногда принимающих форму серьезного критического высказывания (но, как правило, «разбросанных» по разным периодическим изданиям и потому требующих для своего выявления большой самостоятельной работы, результаты которой могут быть представлены в специальной монографии) и почти не касаемых полемики в прессе, где многим оценкам и мнениям при всей их яркости, не хватало должной обоснованности, залогом которой часто служит осведомленность автора в вопросах эстетики и истории искусства. Наконец, назовем еще один критерий, по которому для данной монографии были выбраны имена авторов, наследие которых подробно рассматривается в последующем изложении. Это яркость и образность литературного слога, которой обладали мыслители (Д. Дидро, Х. Ортега-и-Гассет), писатели и поэты (Ф. Стендаль, Ш. Бодлер, Э. Золя, О. Уайльд, Г. Аполлинер), а также крупные историки и теоретики искусства (Д. Рёскин, У. Пейтер, Р. Мутер, Г. Зедльмайер, К. Гринберг). Наконец, в представленной монографии не рассматриваются вопросы истории искусствознания и его теоретические концепции, сформулированные в трудах Г. Вельфлина, А. Ригля, Э. Панофского и других специалистов, изучавших прошедшие этапы истории искусства, а не его текущее развитие – главный «объект интереса» собственно художественной критики.

ГЛАВА 1.

ЗАРОЖДЕНИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ. «КАРТИНЫ» ФИЛОСТРАТА СТАРШЕГО И «ЖИЗНЕОПИСАНИЯ» ДЖОРДЖО ВАЗАРИ

1.1. «Картины» Филострата Старшего как тип диалогического экфрасиса

Обращение к «Картинам» Филострата Старшего имеет важное значение для выявления истоков зарождения критической мысли. Эти тексты, представляющие собой обширные описания античных картин, являются одними из наиболее ранних и полных примеров **экфрасиса** – литературного описания произведения изобразительного искусства. Анализ диалогической природы этих текстов позволяет проследить эволюцию способов интерпретации и восприятия искусства, показать, как уже в античности формировались критерии оценки художественных произведений и методы их анализа.

Диалог занимал центральное место в античной культуре, являясь основой философского и литературного мышления. Платон использовал диалогическую форму для изложения своих философских идей, показывая развитие мысли через обмен репликами между разными персонажами. Например, в диалоге «Гиппий больший» происходит диалог между Сократом и софистом Гиппием, в ходе которого раскрывается вопрос Прекрасного. Однако здесь форма диалога существенно отличается от «Картин» Филострата. Платоновский диалог построен по

такому принципу, когда в обсуждении принимают участие два или более участников, причём неравных по своим нравственным и даже интеллектуальным характеристикам. Диалог у Платона – средство постижения истины. Участники пусть и не находятся на равных, но высказывают свои точки зрения, задают друг другу вопросы, тем самым выявляя более «сильную» идею.

В отличие от платоновского диалога термин «экфрасис» не имеет одной признанной всеми четкой трактовки. Во многом, столь расплывчатое определение данного слова обусловлено его исключительно долгим бытованием в истории человечества, и при этом отсутствием непосредственного интереса к его изучению. По мнению исследовательницы М. Костантини, термин «экфрасис» происходит от греческого и в буквальном переводе означает «объяснять» или «делать понятным»⁷. Суть упражнения, которое мы определяем как «экфрасис», заключалось в осматривании и последующем описании некоего объекта, продукта или действия во всех деталях для того, чтобы этот объект буквально «вставал перед глазами»⁸. Таким образом, в момент появления термин «экфрасис» понимался именно как риторическое упражнение.

Античный писатель Каллистрат в своём сочинении «Экфрасисы» («Описания статуй»), дошедших до нас в фрагментах, также использовал диалогическую форму для анализа произведений искусства. По форме и стилю текста описания Каллистрата очень близки «Картинам» Филостратов. А.Ф. Лосев в книге «История античной эстетики» отмечает, что, начиная со II века н. э. экфрасистическая литература становится распространённой в античном мире, а также приводит в качестве примера экфрасиса поэтические «Описания» Христордора.

Две книги «Картин» принадлежат Филострату Старшему, ещё одна – его внуку, Филострату Младшему. Эти тексты представляют собой описания картин, стилизованные под прогулку по музею с остановками у каждого произведения. Описания здесь изобилуют риторическими приёмами и вычурностью. Несмотря на до сих пор бытующее мнение о том, что Филостраты описывали несуществующие картины, тот факт, что они были выдуманы автором, сомнителен из-за акцентированной детализации описаний. Суть эстетической позиции Филостратов – восторженный, но дилетантский подход к живописи, с опорой на риторические приемы.

Во введении к «Картинам» высказывается мысль, которая, как полагает А.Ф. Лосев, совершенно не типична для древнего грека: *«Кто не любит всем сердцем, всю душой живописи, тот грешит перед чувством правдивой наглядности, грешит и перед научным знанием, поскольку оно также не чуждо поэтам; ведь оба они, и поэт и художник, в одинаковой мере стремятся передать нам дела и образы славных героев; такой человек не находит тогда*

⁷ Костантини М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое». Экфрасис и проблемы интерпретации визуального и художественного текста. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. С. 30–31.

⁸ Костантини М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое». Экфрасис и проблемы интерпретации визуального и художественного текста. Москва: Новое литературное обозрение, 2013. С. 31.

удовольствия и в строгой последовательности и гармонии, а на ней ведь зиждется также искусство художника слова. Говоря возвышенным слогом, ведь искусство – богов откровение; на земле оно воплощается в те образы, которыми Горы картинно одевают луга; на небе мы ими любимемся во многих чудесных созвездиях; Если кто хочет точнее узнать, откуда возникло искусство, пусть он знает, что подражание служит его началом; таким является оно с самых древних времен и оно наиболее соответствует природе»⁹. В древнегреческой иерархии искусств на первом месте стояло искусство речи, здесь же впервые в текстах античных авторов превозносится живопись¹⁰.

Как самостоятельный литературный жанр экфрасис, ставший основой интересующего нас текста, действительно появляется очень рано. По мнению многих исследователей первым литературным произведением, ознаменовавшим зарождение отдельного жанра, являются как раз «Картины» Филострата Старшего. С другой стороны, многие специалисты выделяют этот труд только как «диалогический экфрасис». Последний термин указывает на особый способ изложения Филостратом Старшим своих «экфрасисов», то есть, словесных представлений, собранных в галерее произведений изобразительного искусства¹¹, а именно картин. *Диалогический экфрасис* в таком случае может пониматься как «запись диалога перед изображением, связанным со святилищем или храмом...»¹².

К постоянным характеристикам диалогического экфрасиса Н. В. Брагинская относит зрительные императивы и термины, а также мотив оживающих изображений¹³. Характеристику *зрительного императива* можно проиллюстрировать на примере следующих фрагментов «Картин» Филострата Старшего: «Смотри опять на картину: отсюда поймёшь ты и всё остальное»¹⁴; «Смотри! Ночь уже в полдень прогоняет свет дня, сменяя его собою»¹⁵. Некоторые отрывки можно считать указаниями на *оживающие изображения*, например: «Льёт слёзы и Бог реки, поднимаясь наверх из своих глубоких пучин, открывает он своё лоно Фаэтону – это жест того, кто принимает друзей»¹⁶ или «Ударяя им в тон на луке своём, играет Эрот, наклонив дугу лука, и звучно поёт его тетива...»¹⁷.

Как уже упоминалось выше, диалогическая форма «Картин» Филострата построена на общении рассказчика с неким мальчиком и группой юношей. Эта

⁹ Филострат (старший и младший). Картины. Каллистрат. Описание статуй. Томск: Водолей, 1996. С. 49.

¹⁰ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. Москва: ФОЛИО, 2000. С. 761.

¹¹ Геллер Л. Экфрасис, или обнажение приёма. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое». Экфрасис и проблемы интерпретации визуального и художественного текста. Москва: Новое литературное обозрение, 2013. С.45.

¹² Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпатовосточнославянские параллели. Структура балканского текста. Москва: Наука, 1977. С. 281.

¹³ Там же. С. 281–282.

¹⁴ Филострат Ст., Филострат Мл., Каллистрат. Картины. Статуи. / пер. С. П. Кондратьева. Москва: ИЗОГИЗ, 1936. С. 23.

¹⁵ Там же, С. 35.

¹⁶ Там же. С. 35.

¹⁷ Там же. С. 67.

неравноправная коммуникативная ситуация, где опытный знаток искусства обращается к неопытному слушателю, определяет саму манеру повествования. Рассказчик, словно увлеченный гид, излагает свои наблюдения восторженно и доступно, избегая сложных терминов и философских рассуждений. Он фокусируется на ярких, чувственных деталях, описывая картины простым, почти детским языком. Вместо глубокого анализа композиции или символического значения, он передает зрительные ощущения: «...смотри, как блестит золото на его одежде!», «...какие яркие краски на крыльях бабочки!».

Филострат рассматривает живопись, прежде всего, как игру света и цвета, считая, что она способна достигать тех же высот, что и поэзия, а иногда даже выражать истину и мудрость. Таким образом, эллинистически-римское искусствознание впервые возвышает здесь живопись до уровня философии. Эта эстетическая позиция выходит за рамки не только искусствознания, но и самого эллинистического мировоззрения, пусть и проявляется пока что интуитивно и неосознанно. Эта концентрация на световых и цветовых решениях стала одной из причин, по которой А. Ф. Лосев охарактеризовал «Картины» Филостратов как художественно-критический импрессионизм.

Отказ от сложной терминологии и абстрактных концепций в «Картинах» приводит к тому, что описание картины сводится к чисто визуальному впечатлению. Филострат Старший не столько анализирует, сколько передает свои собственные впечатления, заражая ими читателя. Последний, подобно мальчику-собеседнику рассказчика, воспринимает картину непосредственно, через призму эмоций и чувственных образов, но без интеллектуального анализа картин. Критика в его текстах – это живое, эмоционально насыщенное описание, направленное, прежде всего, на создание яркого визуального образа в сознании слушателя (а через него – и читателя). Таким образом, диалог, построенный на изначально неравном положении его участников (их можно условно определить как «знатока» и «профана») и упрощении языка, становится неотъемлемой частью «импрессионистической» (по определению А. Ф. Лосева) стратегии Филострата Старшего.

Вместе с тем, согласно наблюдению Н.В. Брагинской, в «Картинах» Филострата Старшего диалогический экфрасис имеет очевидные связи также с культом и посвящениями¹⁸, а потому его основная функция всегда дидактическая и посвятельная, то есть «описывается и поясняется не картина как произведение искусства, а скорее то, что изображено»¹⁹. В качестве примера можно рассмотреть следующий отрывок: «*На картине изображено, мальчик, то, чему свидетелем был Киферон: хоры вакханок, скалы, из которых льётся вино, и нектар каплет из гроздий, и как будто молоком Земля заставила течь тучную почву*»²⁰. Филострат Старший предлагает не только подробное описание проис-

¹⁸ Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) к проблеме структурной классификации // Славянское и балканское языкознание. Карпатовосточнославянские параллели. Структура балканского текста. Москва: Наука, 1977. С. 283.

¹⁹ Там же. С. 282.

²⁰ Филострат Ст., Филострат Мл., Каллистрат. Картины. Статуи / пер. С. П. Кондратьева. Москва: ИЗОГИЗ, 1936. С. 43.

ходящего на картине, но и даёт отсылку на персонаж, который мог видеть всё, что изображено.

Исходя из этого, «Картины» представляют собой не просто перечень изображений, но и (что позволяет рассматривать их как первый образец художественной критики) попытку передать их смысл, а также определить их эмоциональное воздействие и художественные особенности. Более того, изучение диалогического аспекта в экфрасисе Филостратов помогает понять, как именно текст вступает в «диалог» с картиной, а через картину – со зрителем и читателем, формируя его восприятие и интерпретацию произведения. В таком случае экфрасис можно понимать как риторическое средство, литературное описание произведения искусства, стремящееся передать его визуальные, эмоциональные и смысловые характеристики.

В целом диалогический экфрасис впервые определил оценку произведения в формате беседы, создающем эффект многоголосия, обмена мнениями и интерпретациями. Он отличается от простого описания тем, что включает в себя различные точки зрения и перспективы, что приводит к более глубокому и многогранному пониманию произведения искусства. Функции диалогического экфрасиса включают создание эффекта присутствия, усиление эмоционального воздействия, стимулирование воображения читателя, пояснение смысла изображенного и возбуждение дискуссии о художественных достоинствах произведения.

Таким образом, экфрасис может быть рассмотрен так же как форма диалога между автором, произведением искусства и читателем/зрителем. Автор «говорит» о картине, передавая свои впечатления от нее и предлагая собственную интерпретацию ее содержания. Картина, в свою очередь, «отвечает» автору и его собеседнику через свои изобразительные средства, вызывая определенные эмоции и ассоциации. Читатель или зритель вступает в такой диалог, формируя свое собственное понимание на основе текста и своего воображения. В диалогическом экфрасисе эти «голоса» становятся более явными и многообразными. Это может проявляться в виде беседы между персонажами, описанными в тексте, диалога автора с воображаемым зрителем, или имплицитного диалога через контраст мнений или точек зрения, представленных в описании. Тем самым и зритель активно включается в пространство представленного на картине события. Например, описание картины со сценой охоты может содержать ремарки, направленные на то, чтобы читатель представил себе движение охотников, а также звуки и саму атмосферу изображенного события. Кроме того, в описаниях часто присутствуют имплицитные диалоги через контраст эмоций и действий персонажей. Например, описание картины, изображающей сцену с богами и людьми, может содержать контраст между величественным спокойствием богов и тревогой людей, что создает эффект диалога между разными мирами.

«Картины» Филострата Младшего отличаются от рассмотренного выше текста более детальным описанием технических аспектов живописи, а также более явным присутствием элементов нарратива. Диалогический экфрасис

здесь часто проявляется через прямые реплики персонажей, изображенных на картинах или мозаиках²¹. Однако в целом, диалогическая структура менее выражена, чем у старшего Филострата. Это можно объяснить различиями в стиле и целях авторов. Старший Филострат стремится к более глубокому анализу смысла картин и их эмоционального воздействия, в то время как младший больше сосредотачивается на детальном описании изображений. Кроме того, в описаниях часто присутствуют имплицитные диалоги через контраст эмоций и действий персонажей. Так, в описании картины, изображающей сцену с богами и людьми, акцентируется контраст между спокойствием богов и охваченными тревогой людьми.

Исходя из приведенных выше примеров, в «Картинах» диалогический экфрасис проявляется в нескольких формах. Часто автор обращается к воображаемому зрителю, включая его в процесс интерпретации изображения. Здесь описание работы содержит их реплики, направленные на то, чтобы читатель представил себе движение охотников, а также звуки и саму атмосферу представленного события.

1.2. Джорджо Вазари – основоположник истории искусства и художественной критики

Итальянский художник Джорджо Вазари (1511–1574) считается одним из основателей исторической методологии искусства, поскольку именно он впервые представил хронологически упорядоченные биографии художников и архитекторов. Его книга «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» справедливо рассматривается в качестве одного из важнейших источников для изучения истории искусства Ренессанса, а также значимого вклада в развитие теории искусствоведения и художественной критики.

Здесь важно подчеркнуть, что никакой определенной критической традиции до наступления эпохи Возрождения фактически не существовало. В то же время в XV в. появился ряд трактатов об искусстве, отразивших развитие теоретической художественной мысли в ренессансной Италии. Книга «Комментарии» Лоренцо Гиберти (около 1447) включает в себя изложение биографий художников (живописцев и двух скульпторов, включая его самого), а также рассмотрение траектории процесса развития искусства Италии, который для Гиберти начинается с Джотто. Другие важные трактаты по искусству были написаны Леоном Баттистой Альберти (1435) и Ченнино Ченнини (1437) и Леонардо да Винчи (в записных книжках разных лет) и, наконец, Альбрехтом Дюрером (в 1528 году, под сильным влиянием идей итальянских авторов). Альберти был первым критиком, признавшим в своем трактате, что во Флоренции произошел ренессанс искусства, и первым, кто сформулировал гуманистические принципы и свойственные этой эпохе художественные идеалы, а именно: перспективное

²¹ Подробнее об этом см.: Бахтияров Р. А. О книге Андрея Ларионова «Искусство античной мозаики» (СПб: Издательство имени Н. И. Новикова, 2014 г.) // АИС. Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 48. – СПб., 2018. С. 246.

пространство и совершенная передача пластичности человеческих форм. При этом само появление возможности не просто составить первую полноценную историю с современностью, и, более того, раскрыть в нем собственную позицию относительно отдельных авторов и творческого процесса стало возможным в силу обстоятельства, раскрытого В. П. Шестаковым: «...наряду с традиционными в эпоху Возрождения возникают и новые понятия, которые существенно пополняют словарный состав европейской эстетики. Прежде всего это относится к самому пониманию искусства. Вместо механического и анонимного “ars” в эпоху Ренессанса стали употреблять термин “ingenigno”, то есть внутренний талант, творческая способность, которая должна отличать искусство от ремесла. “Ingenium” стало предметом пристального внимания в связи с выделением художника из системы средневекового разделения труда и превращением его личности в опосредующее звено между духовным и физически трудом»²². Действительно, возможность выделения критики как самостоятельного суждения о произведении искусства стало возможным именно в эпоху, когда жил и работал Вазари – художник и критик, для которого основными условиями состоятельности произведения выступают талант (ingenigno), находка, изобретение, идея (inventione) и совершенство владения рисунком и линией (designo). С другой стороны, в оценках творений своих предшественников и современников Вазари не отрывает полностью талант и оригинальность от ремесла, на что обращает внимание Ж. Базен «требуя <...> включения изобразительного искусства и зодчества в круг “свободных” искусств, Вазари не забывал при этом, что художественное творчество немислимо без углубленного изучения мастерства»²³.

В своей автобиографии Вазари рассказывает, что толчком к созданию его труда послужила беседа, которая завязалась в 1546 году в обществе писателей и гуманистов, собравшихся на ужин у их покровителя кардинала Алессандро Фарнезе, в ходе которой писатель Паоло Джовио, автор жизнеописаний знаменитых людей и собиратель галереи исторических портретов, предложил Вазари продолжить эту работу, составив биографии знаменитых художников, которых Джовио в своем сборнике не упоминал²⁴.

К моменту выпуска второго издания «Жизнеописаний» корпус источников, которыми мог пользоваться Вазари значительно расширился. Знакомство с литературными памятниками способствовало более глубокому критическому подходу к оценке прошлого и настоящего в развитии современного итальянского искусства. Количество биографий здесь возросло до 161 (против 133, включенных в первое издание²⁵). Одной из основных и, по-видимому, главных задач, поставленных и решённых автором «Жизнеописаний», было прославление и увековечение памяти итальянских художников, их личностей и произведений

²² Шестаков В. П. Проблемы изучения эстетического наследия Ренессанса // Проблема наследия в теории искусства. Москва: Искусство, 1984. С. 141.

²³ Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. Москва: Прогресс, 1994. С. 33.

²⁴ Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / пер. с итал. Москва: Издательство Альфа Книга, 2017. С. 1261.

²⁵ Там же С. 1263.

«в пример, в назидание и помощь молодым художникам, современным и будущим»²⁶.

Работа над «Жизнеописаниями» была крайне кропотливой. Уже после окончания написания этого монументального труда Вазари передал его на редактирование монаху Маттео Фаэтани, обладавшему литературным образованием. В соответствии с поручением Вазари он сделал в тексте существенные коррективы и только после этого, в 1550 году, «Жизнеописания» увидели свет. Однако даже в тот момент Вазари не был доволен достигнутым результатом и продолжал собирать дополнительную информацию о жизни и творчестве художников-современников. Только спустя 18 лет после выхода в свет первого издания его сочинение приняло окончательный вид и было издано повторно в 1568 году. Говоря современным языком, он создал расширенную базу ценных знаний об итальянском искусстве, в сопровождении прекрасного приложения, содержащего портреты знаменитых художников того времени.

Однако постепенно возрастающее в течение Нового и Новейшего времени требование документальной достоверности в исторических науках значительно понизило ценность труда Вазари, созданного в традициях литературных норм XVI века. Впоследствии многие сведения и факты, сообщаемые автором, были оспорены и соответственно значение его произведения для современных искусствоведов перестало быть однозначным. С другой стороны, высокую оценку труду Вазари и более последовательную характеристику его теории дал А. Г. Габричевский в своей статье «Вазари и его история искусств»²⁷, предваряющей издание «Жизнеописаний» 1956 года. Основным вопросом, который рассматривал А. Г. Габричевский в это время, было развитие реалистических традиций в западноевропейском искусстве Возрождения и специфика отражения этого процесса в труде Вазари. По словам А. Г. Габричевского, историческая концепция развития искусств, описанная Вазари, пусть и являлась «наивной и ограниченной», но все же «подтверждается достижениями прогрессивной исторической науки»²⁸.

В своем «Жизнеописании» Вазари стал первым автором, применившим стилистический анализ в качестве важнейшего инструмента художественной критики и научного искусствоведческого исследования. Он попытался охарактеризовать художественный процесс как закономерное развитие и эволюцию определенных творческих принципов. По этой причине Вазари широко пользуется стилистическим анализом не только для атрибуции или для установления подлинности в случае отсутствия других данных, но и для выявления сущности смены одной «манеры» другой или раскрытия эволюции языка живописи или скульптуры в пределах данной манеры. Однако Вазари (в особенности в биографиях художников XIV–XV веков, в отношении которых он не располагал достаточным количеством источников) может смело фантазировать в пользу

²⁶ Там же. С. 1261

²⁷ Габричевский А. Г. Вазари и его история искусств / В кн.: Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Москва, 1996.

²⁸ Там же. С. 4.

художественного правдоподобия задуманного им портрета. Воплощением интереса Вазари к изучению старых мастеров стали его «Книги рисунков» (*Libri dei Disegni*), которые служили параллелью к «Жизнеописаниям».

Биографии выстроены Вазари в соответствии со следующей исторической триадой: расцвет, упадок, новое рождение. Под расцветом он понимает Античность, под упадком – Средневековье, а под новым рождением – начавшееся в XIV веке Возрождение. Новое рождение, в свою очередь, подразделяет на три этапа: детство (XIV век), юность (XV век) и зрелость (XVI век). Впервые в истории искусства Вазари критически рассматривает работы различных мастеров с точки зрения стиля. Как уже упоминалось выше, основными критериями оценки для него являются «*inventione*» (находка, изобретение, идея) и «*disegno*» (рисунок, линия) – два признака, которые он называет отцом и матерью всех искусств. Высшую стадию развития итальянского искусства Вазари видит в трудах своего современника Микеланджело. Таким образом, мы можем сказать, что Вазари совершил одну из первых попыток систематизации и выделения базовых критериев оценки искусства и вводит в его изучение такой важный подход, как *историчность*.

Во втором издании «Жизнеописаний» Вазари значительно расширил круг упоминаемых и описываемых памятников, поскольку в процессе подготовки второго издания он совершил несколько путешествий по Италии с целью более детального изучения памятников, о которых он уже упоминал в первом издании «Жизнеописаний». Значительно пополнился и список привлекаемых источников. Собрав и систематизировав биографии художников, скульпторов и архитекторов XIV–XVI веков, он уделил внимание не только жизненному пути этих мастеров, но и анализу их творчества через изучение проблемы мастерства и техники исполнения, сопоставляя работы различных мастеров, подчеркивая их сильные и слабые стороны. По этой причине мы можем утверждать, что Вазари первым применил в качестве инструмента историка и критика метод сравнительного анализа.

Примечательно, что жизнеописанию старых итальянских художников предшествует краткая история искусства рисунка такой, какой она виделась автору сообразно с познаниями того времени и его собственными предпочтениями: *«Так как рисунок – отец наших трех искусств: архитектуры, скульптуры и живописи, имея свое начало в рассудке, извлекает общее понятие из многих вещей, подобное форме или же идее всех созданий природы, отводящей каждому его собственную меру, то отсюда следует, что он познает соразмерности целого с частями и частей между собой и с целым не только в человеческих телах и животных, но и в растениях, а также в постройках, скульптурах и картинах»*²⁹. Вазари выстраивает эволюцию искусства как путь от несовершенства к гармонии и завершенности, венцом которого становится творчество Микеланджело –художника, которого он считал своим идеалом.

²⁹ Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / пер. с итал. Москва, 2008. С. 40.

Вазари перерабатывает традиции Плиния и античных авторов, впервые вводя в историю искусства понятие цикличности. Таким образом, прошлое (в данном случае античность) у него становится не устаревшим, а образцовым. Он интерпретирует развитие искусства как смену стилей («манер»), где каждая стадия проходит путь становления, зрелости и возможного упадка. Структура его книги ориентирована на популярный тогда жанр новеллы. По этой причине в каждом «Жизнеописании» выводится мораль. На нее наряду с историческими нанизываются легенды и анекдоты. Таким образом, моралистическая идея, свойственная новеллистической традиции, идущей от литературы XIV века, связывает все элементы биографии художника. Вазари создает типизированные портреты гениального новатора, трудолюбивого ремесленника, фанатика, карьериста или несчастного неудачника. Однако его схема не всегда позволяет полно раскрыть индивидуальность мастера, особенно когда Вазари пытается вместить в его биографию и каталог работ, и критический анализ. Изобретательность, стремление к совершенствованию, природная одаренность, логичность, хорошие манеры и умение расположить к себе – таковы качества идеального художника, согласно концепции Вазари. Эти черты он последовательно подчеркивает в каждой биографии. Например, Джотто у Вазари – остроумный рассказчик и шутник, его история насыщена занимательными эпизодами, начиная с первой встречи неграмотного пастушка с Чимабуэ.

Такой подход к материалу можно оправдать общим состоянием источниковедения в это время, но основная его причина в решении Вазари задачи создания поучительной истории. Через жизнеописания мастеров разных искусств, описание их поступков, высказываний, рассказа о методе их работы, Вазари пытался передать свои представления об идеальном художнике, его качествах и ценностях³⁰. Наконец, он считал, что произведение должно не только передавать содержание, но и увлекать зрителя. Для этого изображённый сюжет должен быть ясным, разнообразным и правдивым.

С первых же страниц читатель замечает, что плавное течение жизнеописания или портретной новеллы на каждом шагу прерывается сухими и подчас очень длинными перечислениями произведений героя, лишь кое-где оживляемыми более или менее краткими описаниями, которые разрастаются в замечательные по меткости и точности наблюдения относительно отдельных работ. Эти наблюдения, свидетельствуя о зрелом суждении художника-профессионала, обладающего острым критическим чутьем, показывают, что Вазари – биографа и рассказчика – органично дополняет Вазари – историк и критик.

Воздавая почести Микеланджело, Вазари утверждает, что тот *«победил и превзошел не только природу, но и этих самых знаменитейших древних»*³¹. Таким образом, Вазари утверждает, что стремление превзойти природу не менее важно, чем стремление подражать ей. В его оценке Рафаэль и Корреджо также «побеждают» природу своим мастерством в цвете, а в описании работ Тициана

³⁰ Яковлева Н. С. Влияние гуманистических идей на Джорджо Вазари – историка и теоретика искусства // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 67. С. 326.

³¹ Там же. С. 93

он высказывает смелую мысль, согласно которой искусство – это вообще нечто принципиально отличное от природы.

В целом Вазари был во многом типичной фигурой позднего Ренессанса переходной эпохи, когда старые традиции ещё не были окончательно преодолены, а новые – только формировались. Его взгляды колебались между почитанием прошлого и стремлением к новизне. При этом Вазари в суждениях о своих современниках следовал озвученному уже в XIX в. русским публицистом В. Г. Белинским представлению о миссии критика, который «ради приближения великих художественных творений ко всей человеческой массе сам обязан возгораться тем же огнем, да так, будто это собственный огонь, и тот художник, о котором он сейчас говорит или пишет, для него как бы возвышается над всеми другими»³². Это внутреннее напряжение особенно характерно для маньеризма – стиля, который Вазари представлял в собственном творчестве. В целом для Вазари наследие таких мастеров, как Альберти, Леонардо да Винчи, Микеланджело и Рафаэль, был куда более авторитетным и живым, чем работы его собственных современников. Это ощущение прочной связи с прошлыми поколениями определяло как его художественные убеждения, так и подход к истории искусства. В целом «Жизнеописания» можно назвать первой критической историей искусства итальянского Возрождения, поскольку Вазари не только документирует развитие искусства за три столетия его истории, но и устанавливает определенные объективные критерии художественной ценности, и уже на их основе выстраивает иерархию художников, где важны не только технические аспекты работы каждого автора, но и эмоциональное, духовное содержание их творчества.

ГЛАВА 2.

ПРОСВЕЩЕНИЕ, КЛАССИЦИЗМ И РОМАНТИЗМ В ЗЕРКАЛЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

2.1. «Салоны» Дени Дидро как первый образец профессиональной художественной критики

В XVIII веке в Западной Европе критика впервые вырабатывает те формы коммуникации с художником и зрителем, а также тот литературный язык, который в целом не претерпит существенных изменений вплоть до середины XX века. Как будет показано далее, первая попытка решительного переосмысления принципов, использованных Дени Дидро (1713–1784) и другими крити-

³² Бахтияров Р.А. Анатолий Федорович Дмитренко – педагог и его методика проведения занятий на семинарах «Основы методики научно-исследовательской работы аспиранта и проблемы анализа художественных произведений» // «TERRA ARTIS. Искусство и дизайн». 2023. С. 40–50

ками эпохи Просвещения, будет предпринята только в период появления и утверждения модернизма в европейской живописи в 1900–1910-е годы.

На первый план в просветительской критике выходит, с одной стороны, выражение личного вкуса автора, его впечатления и эмоции от того или иного произведения, с другой – стремление сделать эти впечатления важным инструментом в осуществлении определенной программы в культурной и общественно-политической жизни.³³ Можно сказать, что именно в это время окончательно обозначилась специфика критики как важнейшего фактора взаимодействия критики, художника и публики. Суть этого взаимодействия можно выразить следующим образом: «природа художественной оценки двойственна: с одной стороны, она возникает как осознание испытанного воспринимающим удовлетворения или разочарования, имеющее смысл для него самого, с другой – она обращена вовне, к другим воспринимающим. Вопрос заключается только в том, какой стимул превалирует в художественно-критическом суждении и каким конкретно образом оно осуществляет функцию «обратной связи в отношениях между художником и публикой»³⁴. Как будет показано далее, Дидро удалось сделать собственную оценку произведений искусства, свои симпатии и резко критические оценки фактором развития современного искусства.

Приступая к рассмотрению критических взглядов Дидро, следует выделить ряд важных моментов, связанных с характером восприятия ряда представлений о вкусе или эстетическом чувстве, которые бытовали в среде ценителей прекрасного и не могли не отразиться также в работах великого философа, в полной мере выразившего представления о роли искусства, свойственные эпохе Просвещения. В XVIII веке особую популярность приобретает термин *esentiment*, то есть «эстетическое чувство», которое позволяет сразу целостно воспринять и оценить произведение искусства. Критики этой эпохи высоко ценили этот термин за то, что его трудно было связать с понятиями конкретной художественной школы или стиля, а также «привязать» к определенной доктрине, что обеспечивало полную свободу сочинителям, опирающимся на свое эстетическое чувство как основной критерий суждения. Дени Дидро раскрывает эту важнейшую тенденцию своего времени следующим образом: «Я хвалю и порицаю, следуя лично моему впечатлению, не являющемуся законом. Сам Господь Бог не потребовал бы от нас ничего иного, как быть искренним с самим собою. Пусть художники соблаговолят не быть требовательнее его»³⁵.

Важно подчеркнуть, что салоны еще в последней трети XVII века становятся основной формой презентации французского изобразительного искусства. Салоны – выставки картин, гравюр и скульптур, основанные Королевской академией в Париже при Людовике XIV, проводились раз в два года, примерно в течение месяца – с 25 августа до конца сентября. Основной задачей этих выставок был публичный показ произведений последних лауреатов Академии.

³³ Агрatina Е. Е. Истоки художественной критики во Франции второй половины XVII – первой половины XVIII в. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2022. № 3. С. 159.

³⁴ Павлова А. Ю. Художественная критика: учебное пособие для вузов / А. Ю. Павлова, Н. В. Сколова. Издание 2-е, дополненное. Москва: Юрайт, 2024. С. 12.

³⁵ Дидро Д. Салоны. Т. 2. Москва: Искусство, 1989. С. 15.

Дени Дидро посвятил им девять текстов о Салонах 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775 и 1781 годов), которые изначально представляли собой отчеты в «Литературных корреспонденциях». Однако в какой-то момент эти отчеты превратились в настоящий «памятник передовой художественной мысли революционной буржуазной демократии»³⁶.

Первый «Салон» в Лувре состоялся 23 апреля 1667 года, и с тех пор на протяжении столетий участие в выставке было обязательным для всех художников, желавших завоевать известность в кругу французских зрителей. Первый выставочный каталог был издан в 1673 году. В нем подробно описывались сюжеты полотен, указывались имена художников и номера картин (на самих выставках рядом с картинами ставился только их номер. Однако критические заметки о Салонах долгое время не публиковались. В номере «Французского Меркурия» за октябрь 1746 года Р. де Бонневаль высказал пожелание, чтобы после каждого Салона появлялся «разумный анализ произведений», и называет два важнейших качества критика: он должен быть глубоким знатоком живописи и уметь так излагать свои соображения, чтобы не задеть ничьи чувства. Наконец, Бонневаль был убежден, что постоянные «упражнения» в анализе произведений искусства воспитают и самого критика, что незаметно приведет его к совершенству.

В результате в 1747 году вышли в свет «Размышления о причинах современного состояния живописи во Франции. С рассмотрением основных произведений, выставленных в Лувре в августе 1746 года» Лафона де Сен-Йенна, которые можно рассматривать как первый полноценный критический текст, определивший искусство как общественный феномен и наделивший зрителя правом его оценивать. «Размышления...» Лафона де Сен-Йенна вызвали настоящий взрыв негодования в академической среде. Таким образом, до конца 1750-х годов жанр художественной критики проходил период становления и легитимизации. Более того, именно в это время предпринимаются первые попытки дать определение самому понятию «критик»³⁷ и выявить его отличие от знатока.

Безусловно, уже в первых «Салонах» критика Дидро во многом демонстрирует его личные эстетические пристрастия. Следуя своим художественным вкусам, он «приветствовал создателей новой школы, носителей нового реалистического языка в живописи и раскрывал убожество и пошлость аристократического искусства»³⁸. Тем самым Дидро задавал вектор развития современного искусства в направлении правдивого восприятия и оценки жизни, окружающей художника. Д. Гачев справедливо отмечает: «Особое значение “Салон” со-

³⁶ Гачев Д. Эстетические взгляды Дидро. Москва: Художественная литература, 1936. С. 156.

³⁷ Примечательно, что современник Дидро Лафон де Сен-Йенн дает определение критику как лучшему другу и помощнику художника. Такой критик, «бескорыстный и просвещенный, который, не умея пользоваться кистью, судит [о живописи] пользуясь природным вкусом и без рабского следования правилам» способен «с первого взгляда оценить диссонанс или гармонию в произведении». Подробнее об этом см.: Е. Е. Агратина. Истоки художественной критики во Франции второй половины XVII – первой половины XVIII в. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2022. № 3. С. 152.

³⁸ Гачев Д. Эстетические взгляды Дидро. Москва: Художественная литература, 1936. С. 156.

стоит не только в том, что они направлены против аристократической культуры и обосновывают принцип реализма в живописи, но еще и в преодолении ограниченности школы жанровой живописи и в предвосхищении новых путей развития искусства. Эти пути могли пойти по двум направлениям: первый из них – поднятие жанрового реализма в живописи на более высокую ступень; это – путь реализма больших идей и философских обобщений; второй – революционно-демократический классицизм. Развитие искусства вызвало раньше на историческую сцену революционно-демократический классицизм, и, лишь когда он исполнил свою историческую роль и превратился в свою противоположность <...> оно опять пошло по реалистическому пути развития на этот раз уже на более высокой ступени»³⁹.

В «Салонах» Дидро часто говорит о чувственном восприятии человеком искусства. При этом многие свои высказывания он объясняет тем, что картина вызвала у него определенные эмоции. К тому же он не отрицает влияния образа, созданного художником, на свои чувства, а не на рассудок: «...*важнейшая задача художника – показать господствующую страсть с такой силой, чтобы у меня не явилось искушения смешать ее с другими, которые все же здесь встречаются*»⁴⁰. Также Дидро обращает внимание на технику написания живописных полотен и пытается ответить на вопрос о том, как создается искусство именно в техническом плане.

«Салоны» Дидро стали не просто обзорами экспозиций выставок, но и профессионально оценивающими искусство текстами с критическими замечаниями, касающимися как отдельных произведений, так и их авторов. С другой стороны, недостаток познаний в этой сфере Дидро компенсирует пристрастностью оценок, облеченных в предельно выразительную, порой хлесткую и даже язвительную форму. Ярким примером является мнение, высказанное о Франсуа Буше, чьи работы часто становились объектом язвительных выпадов со стороны Дидро.

Еще одной важной особенностью «Салонов» Дидро является их формат: они написаны в форме диалогов. Диалог у Дидро выступает структурирующим способом письма и мышления. Он таким образом устанавливает диалог не с реальным собеседником, а с самим собой, создавая рефлексивное пространство, которое колеблется между художественной критикой и эстетической мыслью. Также нельзя исключать интерес Дени Дидро к трудам Филострата Старшего, который, как упоминалось в первой главе, строил описание картин как раз в форме диалога.

Р. И. Сементковский обращает внимание на то, что через «Салоны» великому французскому мыслителю удалось установить связь между произведением искусства и публикой, причем публикой, которая не присутствовала на самих Салонах. Но именно благодаря «Салонам» Дидро она смогла познакомиться со многими новинками современного искусства. Таким образом, Дидро-

³⁹ Гачев Д. Эстетические взгляды Дидро. Москва: Художественная литература, 1936. С. 155

⁴⁰ Там же. С. 155

критик впервые выступил как посредник между искусством и зрителем, пусть речь здесь пока что шла об очень узкой аудитории⁴¹.

В «Салонах» Дидро выделяет два основных критерия для оценки искусства: природа и мораль. Дидро делает вывод о том, что именно природа является главным учителем для того, кто учится рисовать. Не копирование природы, а следование ей позволяет создать достойное искусство. Безусловно, для Дидро особенно важной является идейная составляющая искусства, его способность воспитывать в человеке нравственное начало, что было особенно важно для набиравшего силу в ту пору третьего сословия. По этой причине Дидро активно хвалил картины Грёза на темы «моральные», и так настойчиво пренебрегал картинами Буше на темы «поверхностные», недостойные большого художника.

Следуя этим критериям, Дидро удавалось формировать вкусы публики второй половины XVIII века и тем самым оказывать существенное влияние на развитие искусства своей эпохи. Более того, умение выделить подлинный талант и оценить художественный уровень произведения искусства, исходя из мастерства автора, его способности создать выразительный образ, в полной мере отвечающий замыслу позволило Дидро открыть талант Шардена и Жака-Луи Давида, чьи полотна по праву вошли в золотой фонд французского и всего мирового искусства. Наконец, Дидро в последних своих «Салонах» смог проницательно уловить новый путь образного воплощения гражданственных идеалов третьего сословия, связанных уже не с бытовыми нравоучительными полотнами Грёза, а с неоклассицизмом Давида, который уже в своих исторических полотнах начала 1780-х годов заявил о себе как о представителе классицизма революционного, или, точнее, созвучного эстетической программе эпохи Великой французской буржуазной революции. С другой стороны, оценивая безусловно прогрессивное значение «Салонов» в истории развития европейской критики, следует отметить и ряд противоречий, с которыми столкнулся Дидро в процессе анализа работ своих современников и которую не смог до конца решить. В данном случае речь идет о том, что в ряде своих суждений он отдает предпочтение дидактическому, морализаторскому началу предпочтению перед началом собственно художественным (как, например, в случае с «Паралитиком» Грёза и другими его работами), с течением времени, правда, корректируя свои взгляды, а порой и признавая их неточность и даже ошибочность. Уже здесь Дидро впервые столкнулся с серьезной и до сих пор остающейся предметом дискуссий проблемой соотношения искусства и морали, на которое обратил внимание его современник, другой великий мыслитель века Просвещения Готфрид Эфраим Лессинг. Он «проводил чрезвычайно резкое различие между искусством дидактическим и искусством, которое обращено к жизни, познает ее со всеми акцентами, страстями, побуждениями, открытыми и скрытыми»⁴².

⁴¹ Свои обзоры Дидро писал от руки совсем небольшим тиражом (около 20 экземпляров) для монархов крупнейших европейских стран, следуя совету своего близкого знакомого, немецкого издателя Мельхиора Гримма.

⁴² Фридендер Г. М. Лессинг как эстетик и теоретик искусства // Лессинг и современность: сборник статей. Москва: Изобразительное искусство, 1981. С. 47–48.

В целом «Салоны» Дени Дидро позволили впервые наладить диалог между искусством и публикой, где критик мог выступать и посредником, порой способствующим также коммерческой реализации произведений⁴³, но главное – советчиком, способным наставлять, предостерегать от дурного вкуса и воспитывать изящный вкус у тех, кто без содействия критика вряд ли был способен сделать это самостоятельно. Этот диалог происходил на понятном для обеих сторон языке с преобладанием эстетических предпочтений критика, основанных на непосредственном общении с произведением, а не на догматически понятых принципах, которые он заранее определил для себя и впоследствии не желал ими поступаться (Дидро как раз обладал способностью менять свои представления о том или ином мастере с течением времени, что убедительно подтверждает его позиция в отношении его любимого Грёза). Вероятно, именно благодаря этому Дидро-критику удалось избежать в своих текстах поверхностных эпитетов, штампов и повторяющихся оценок. Свободное движение авторской мысли в «Салонах» послужило первым шагом к тому, чтобы художественная критика превратилась в самостоятельную дисциплину.

2.2. Классическое искусство и романтизм в оценках Стендаля

Эпоха, в которую жил Мари-Анри Бейль (литературный псевдоним – Стендаль, 1783–1842), стала периодом глубоких социальных и культурных сдвигов, последовавших за Французской революцией. Уже в 1800-е годы нормы классицизма все чаще вступают в противоречие с динамичными и сложными процессами в политической жизни Европы, связанными с мощным национальным подъемом, и с участием народов разных стран в наполеоновских войнах. Новизна не просто сюжета, но и способа его пластического воплощения впервые становится фактором развития искусства и вызывает пристальное внимание со стороны современной художественной критики. При этом романтизм, апеллирующий к чувствам, а не к рассудку, выступил в качестве антитезы по отношению не просто к классицизму, но и к рационалистическим установкам Просвещения. В этом контексте анализ оценок классического искусства и романтизма, содержащийся в трудах Стендаля, позволяет уяснить влияние его эстетических идей на дальнейшее развитие искусства Франции и всей Европы.

Именно Стендаль одним из первых сформулировал манифест романтизма, заложив необходимую основу для дальнейшего развития этого центрального явления в искусстве Франции первой трети XIX столетия. Взгляды Стендаля на искусство, зафиксированные в его книгах, критических эссе и заметках, представляют собой ценный источник для понимания эволюции эстетических идеалов и борьбы между классицизмом и романтизмом. При этом Стендаль был не столько сторонним наблюдателем, сколько активным участником общественно-политической и культурной жизни своего времени.

⁴³ Известно, что Екатерина II пользовалась рекомендациями Дидро для приобретения работ французских художников XVIII века. Большая часть этих произведений находится в собрании Государственного Эрмитажа.

После поражения наполеоновской армии Стендаль, участвовавший в походе 1812 года на Россию, уезжает в Италию, где изучает искусство, живопись и музыку. В первую очередь, он перевел известную на тот момент книгу итальянского литератора Луиджи Ланци «История итальянской живописи» на французский язык. Однако книга, развивающая подход Вазари к истории живописи эпохи Возрождения, показалась неудовлетворительной самому автору: это был скорее «сухой перечень школ и картин, сопровождаемый техническими и биографическими сведениями и оценками, которые часто казались Стендалю сомнительными»⁴⁴. Писатель принял решение создать самостоятельную книгу об итальянском искусстве, воспользовавшись фактическими сведениями из трудов Ланци и других историков живописи. Примечательно, что для биографии Микеланджело Стендаль использовал первоисточники: «Жизнеописания» Джорджо Вазари и «Жизнь Микеланджело» его современника Асканио Кондиччи.

В обширном введении к книге «История живописи в Италии», опубликованной в 1817 году без указания авторства (из-за возможности преследования за политические взгляды) Стендаль высказал важную для его последующей критической оценки романтической битвы мысль о том, как искусство определенной национальной школы связано с характером народа и условиями его жизни. Это, в свою очередь, внесло в подход Стендаля момент исторической объективности. Писатель опубликовал «Историю живописи в Италии» в то время, когда во Франции на исходе 1810-х годов развернулась острая полемика между сторонниками романтизма и классицизма. Романтическое направление активно развивалось в живописи Франции и других стран и было широко представлено на парижских салонах 1822 и 1824 годов. Стендаль, выступая на стороне романтиков, в газете «Journal de Paris» впервые высказал ключевую для его критического подхода мысль о том, что следует отказаться от канонов классицизма и создавать произведения, которые будут отображать национальную историю, нарушая обычную «правильную» композицию. Также Стендаль советует обращать больше внимания на колорит, чем на рисунок. Он также подчеркивал, что бытовая правда и точность в изображении костюмов и деталей нужна преимущественно для того, чтобы обнаружить правду душевных переживаний, сущность исторического человека, которая является первой и основной задачей искусства.

Примечательно, что некоторые из рекомендаций Стендаля, связанные с использованием опыта старых мастеров в процессе развития современного искусства, не были приняты новой романтической школой: «Микеланджело, который казался Стендалю художником средневековым по преимуществу, для романтиков был одним из величайших мастеров мировой живописи; Болонская школа, восхищавшая Стендаля, у художников 1820-х годов вызывала насмешку; томная мечтательность Корреджо казалась им недостаточно глубокой и

⁴⁴ Историко-литературная справка [1959 Стендаль - Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 6] // <https://books/item/f00/s00/z0000020/st014.shtml?ysclid=mfwiidpyv7701597890> (дата обращения 17.09.2025)

драматичной; отошли в прошлое и Прудон и Канова, которых Стендаль так высоко оценил, и, тем не менее, общие его требования, выраженные во всем том, что он писал, его отношение к живописи, его принципы интерпретации и изучения искусства имели долгую жизнь и оказывали влияние на многих критиков и теоретиков XIX века»⁴⁵.

В целом в представлении Стендаля классицизм нередко сводился к подражанию древним мастерам, зачастую без учета потребностей и чувств современного человека. Примечательно, что этот писатель не принимал идею неких «вечных» и «универсальных» произведений искусства, что было характерно для эстетики классицизма. Он полагал, что восприятие и оценка искусства тесно связаны с конкретным историческим контекстом и культурными особенностями эпохи. При этом критика Стендалем неоклассицизма рубежа XVIII и XIX веков, особенно ярко проявившаяся в его отношении к творчеству Жака-Луи Давида и его последователей, была весьма резкой. Он отзывался о картинах Давида как о произведениях «скучных, тяжеловесных» и лишенных живой связи с современной действительностью. В качестве примера можно привести критику картины «Сабинянки, останавливающие сражение между римлянами и сабинянами» 1799 года, в которой Стендаль отмечал отсутствие подлинной страсти и находил абсурдным изображение обнаженных воинов, отправляющихся в бой.

По мнению Стендаля, неоклассицизм представлял собой форму академизма, основанную на слепом следовании установленным правилам, что, как он считал, препятствовало развитию подлинно эмоционального и новаторского искусства. Более того, в оценках этого стиля у Стендаля проявляется политическая составляющая: «Классицизм как форму искусства Стендаль считает явлением монархическим. Новое общество, созданное революцией, не может получить свое выражение в этом чуждом ему искусстве. Для человека, участвовавшего в революции, в грандиозных походах последних десятилетий, необходимо новое искусство, более близкое к его психологии, более свободное и непосредственное, более точное в изображении внешней обстановки и внутреннего мира героев. Стендаль в своей полемике с классицизмом не делает большой разницы между живописью XVII века и живописью революции: и то и другое кажется ему одинаково бесполезным. Он ополчается и на греческое искусство, на которое ориентировался и французский классицизм и тем более неоклассицизм конца XVIII – начала XIX века. Он прибегает к аргументам исторического и социологического характера и прежде всего ставит проблему “идеальной красоты”»⁴⁶.

Основные претензии Стендаля к классическому искусству сводились к нескольким ключевым моментам. Во-первых, он указывал на отсутствие в нем подлинной страсти и эмоциональности. Писатель считал, что классическое искусство, ориентированное на рассудочное начало и завершенность пластической формы, не способно передать глубину и интенсивность человеческих

⁴⁵ Историко-литературная справка [1959 Стендаль - Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 6] // <https://books/item/f00/s00/z0000020/st014.shtml?ysclid=mfwiidpyv7701597890> (дата обращения 17.09.2025)

⁴⁶ Стендаль. Библиотека. Библиография. Произведения // <https://books/item/f00/s00/z0000020/st014.shtml?ysclid=mfwiidpyv7701597890> (дата обращения 17.09.2025)

чувств. Он противопоставлял тщательное, педантичное рисование, характерное для школы Давида, способности художника воплощать «чувства» и «страсти», которые, по его мнению, требуют не только технического мастерства, но и мощного темперамента и выраженного эмоционального переживания. Во-вторых, Стендаль отмечал оторванность классического искусства от реалий современной жизни. Он критиковал художников за их стремление следовать античным образцам, далеким от духа и потребностей современности и от интересов зрителей, ставших свидетелями революционных событий и наполеоновских войн. Таким образом, Стендаль считал, что искусство должно стать живым и созвучным своей эпохе, а не застывшим в подражании прошлому.

Через все критические статьи Стендаля красной нитью проходит мысль о важности исторических сдвигов, которые неизбежно отражаются на эволюции не только искусства, но и аудитории, которой это искусство адресовано. Иначе говоря, Европа начала XIX столетия никогда в представлении критика не вернется ни к античной республике, ни к монархии времени правления Людовика XVI. Более того, меняется социальный состав зрительской аудитории, что способно было поколебать тот порядок вещей, который казался незыблемым в искусстве XVIII столетия. Стендаль иллюстрирует эти перемены на примере французского театра: «Он утверждает коренное различие между дореволюционными зрителями – однородным обществом, имеющим единую систему ценностей, и сегодняшней театральной аудиторией, разделенной на партии, группировки и т. п.»⁴⁷. В таком случае и в понимании прекрасного, в определении искусства в представлении писателя нужно исходить из новых исторических реалий, связанных, в том числе, с новой социальной структурой зрительской аудитории и с необходимостью учета ее вкусов и требований. Именно по этой причине Стендаля можно назвать основоположником принципа историзма как подхода, впервые сблизившего историю искусства и современную художественную критику, ориентированную на формирование вкуса современного зрителя в нужном автору направлении, но связанную не с просветительскими идеалами, как у Дидро, а, скорее, с умением ценить искусство, созвучное требованиям новой эпохи в политической и духовной жизни Европы.

Несмотря на критику классицизма как художественного направления, Стендаль отнюдь не отрицал полностью ценность античного искусства. Он признавал, что искусство древних греков и римлян было обусловлено своим историческим и культурным контекстом. Более того, он ценил в античном искусстве изображение «повседневной жизни», считая, что именно это делает его важным для понимания прошлого. Таким образом, Стендаль проводил четкое различие между подлинным духом античного искусства и его позднейшей академической интерпретацией в неоклассицизме. Он видел в античности неис-

⁴⁷ Пахсарьян Н.Т. Рефлексия о литературном творчестве в наследии Стендаля. Н. Т // Социальные и гуманитарные науки. Серия 7. Литературоведение. 2021. № 1. С. 19.

черпаемый источник вдохновения, но предостерегал от превращения его в догму, препятствующую развитию современного искусства.

Стендаль определял романтизм как художественное направление, способное доставить «наибольшее возможное удовольствие» различным народам, учитывая их существующие нравы и убеждения. Он рассматривал данное явление как глубоко современное и актуальное, противопоставляя его классицизму, который, по его мнению, был ориентирован на вкусы и предпочтения прошлых поколений.

Действительно, Стендаль был убежденным сторонником романтического искусства, считая его искусством, основанным на «сильных эмоциях и вдохновении». Он активно поддерживал художников и писателей, которые в своем творчестве обращались к современным темам, выражали современные чувства и искали новые формы самовыражения. Здесь следует привести мнение В. С. Турчина, раскрывающего важную сторону романтизма как «искусства мечты», обращенного скорее не к настоящему, а к будущему: «...романтизм не воплотился полностью, часть его осталась мечтой. Но мечту романтизма нужно представлять, чтобы понять то, что не было реализовано в ходе исторического процесса. Без мечты романтизм жалок, компромиссен, ущербен. Мечта достраивает “здание романтизма” до величественного колосса, вполне сравнимого с величественными эпохами, ему предшествующими»⁴⁸. В данном случае для Стендаля романтизм был не просто набором художественных приемов, а глубоким отражением духа времени, тесно связанным с социальными и политическими изменениями, в частности, с распространением идей либерализма, которые по-настоящему реализовались в будущем.

Одним из ключевых произведений, в которых Стендаль изложил свои взгляды на романтизм, стала его книга «Расин и Шекспир» (1825), которая считается одним из первых романтических манифестов во Франции. При этом противопоставление двух великих драматургов наметилось еще за семь лет до выхода в свет этого издания, в 1818 г. в статье «Что такое романтизм? Спрашивает г-н Лондонио» Стендаль отмечал, что «в отличие от Германии, Англии и Испании, ставших на сторону романтизма, во Франции идет спор между Расином и Шекспиром, между Буало и лордом Байроном»⁴⁹. Здесь автор противопоставляет строгость, регламентированность и следование классическим канонам, свойственные трагедиям Расина, свободе, многообразию и живости характеров, присущих пьесам Шекспира. Высоко оценивая созданное великим английским писателем, Стендаль выступал за более свободные формы драматургии, считая, что искусство должно стремиться к естественности и правдивому изображению человеческих страстей, а не быть скованным устаревшими правилами. Критерии, на основе которых Стендаль отдавал предпочтение романтизму перед классицизмом, были весьма показательны. Одним из главных критериев для

⁴⁸ Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. Москва: Искусство, 1981. С. 15.

⁴⁹ Пахсарьян Н. Т. Рефлексия о литературном творчестве в наследии Стендаля. Н. Т. // Социальные и гуманитарные науки. Серия 7. Литературоведение. 2021. № 1. С.14.

него являлась способность искусства доставлять удовольствие современному зрителю. Он также высоко ценил эмоциональную вовлеченность зрителя, считая, что искусство должно вызывать сильные переживания. Наконец, Стендаль подчеркивал важность соответствия искусства духу времени, его способности отражать современные нравы, верования и страсти. Таким образом, писатель отвергал идею об абсолютных и неизменных стандартах художественной ценности, полагая, что искусство должно быть живым, постоянно развивающимся и отвечать потребностям и вкусам своей эпохи.

В целом ключевым эстетическим принципом Стендаля была идея о том, что *«красота есть обещание счастья»*. Эта мысль, проходящая сквозь все его сочинения, подразумевает глубокую связь между восприятием прекрасного и ощущением полноты жизни, эмоциональным удовлетворением. Красота в понимании Стендаля – это не застывший идеал, а скорее потенциал для переживания счастья, что находит свое отражение в романтической идее о первостепенной важности чувств и эмоций. Также в представлении Стендаля зритель, испытывая сильные эмоции при соприкосновении с произведением искусства, может наделять его дополнительными смыслами и ценностями, основанными на своем личном опыте и переживаниях. Эта концепция впервые подчеркивала активную роль воспринимающего субъекта в процессе формирования эстетического опыта, что в полной мере соответствует романтическому мировоззрению Стендаля.

Наконец, Стендаль уделял особое внимание роли зрителя в процессе создания и восприятия искусства. Последний должен быть не пассивным наблюдателем, а активным участником процесса восприятия произведения, анализировать свои ощущения, переживать эмоции, заложенные художником в его творение, и уже на этой основе формировать собственное, субъективное мнение о произведении. По этой причине для Стендаля искусство представляло собой своего рода постоянный диалог автора и зрителя, основанный на эмоциональном резонансе и субъективном восприятии, где каждый участник этого диалога играет активную роль.

Анализ оценок классического искусства и романтизма в трудах Стендаля позволяет сделать следующие выводы. Прежде всего, Стендаль ценил в искусстве искренность, индивидуальность художника и его способность вызывать сильный эмоциональный отклик у современного зрителя. Резкая критика неоклассицизма и поддержка новых художественных течений способствовали утверждению романтических идеалов во французском искусстве. «Критическая рефлексия, как и художественная практика Стендаля не сводимы к разработке и воплощению, пусть даже своеобразному, поэтологических принципов романтизма. Называя себя сторонником “романтицизма”, в первую очередь – “чтобы не подражать никому”, автор <...> стремясь к аналитизму, ясности и простоте, стал одним из первых и блестящих реалистов XIX столетия»⁵⁰. Тем самым Стендаль не только в литературной, но и в критической сфере открывал воз-

⁵⁰ Пахсарьян Н. Т. Рефлексия о литературном творчестве в наследии Стендаля. Н.Т. // Социальные и гуманитарные науки. Серия 7. Литературоведение. 2021. № 1. С. 20.

мжность более глубокого познания объективных законов окружающего мира, которые ближе скорее принципам реализма как самостоятельного явления в художественной жизни середины XIX века.

Предложенные великим писателем критерии оценки искусства носили субъективный характер и были ориентированы на чувственное восприятие и удовольствие, которое произведение способно доставить. Не случайно именно взгляды Стендаля отражают переломный момент как в истории европейской культуры, так и художественной критики. Это переход от эпохи Просвещения с ее культом разума к эпохе Романтизма, в которой на первый план выходят чувства, воображение и личный опыт автора, ставшие основой новой формы критического высказывания, ярко и полно раскрывшейся в публикациях Шарля Бодлера.

2.3. Шарль Бодлер и его роль в формировании нового этапа развития европейской критики

Личность одного из крупнейших французских поэтов XIX века Шарля Бодлера неоднократно привлекала внимание исследователей. Его знаменитый поэтический сборник «Цветы зла» до сих пор издается огромными тиражами. С другой стороны, Шарль Бодлер был активным участником литературно-художественной жизни современной ему Франции, он мгновенно откликнулся на все важнейшие с его точки зрения события, выступая в периодической печати как художественный, литературный и музыкальный критик. Полемичность и парадоксальность его высказываний неизменно привлекали внимание читателей, критиков, литераторов, художников⁵¹. В суждениях Бодлера ощутима сложность его позиции как предтечи поэтики символизма и в то же время приверженца многих романтических эстетических принципов.

Для понимания вклада Бодлера в развитие художественной критики важно обратить внимание на следующее обстоятельство. В течение первой половины XIX века журналистика полноправно вошла в повседневную жизнь «среднего француза», развлекая его, поучая, наставляя, объясняя, и, наконец, направляя развитие его вкусов. Эта чисто французская журналистская традиция после революции 1830 года и относительной либерализации культурной жизни приобрела все более индивидуализированный характер, в соответствии с типом издания, культурной традицией, критической манерой автора и т. д. В первой половине XIX века художественная критика находилась в стадии перехода от эстетической формулы постоянного сравнения современного искусства с античными и классицистскими образцами к своей прямой функции – объяснению читателю современных культурных явлений и процессов профессиональными критиками. Иначе говоря, критика стала выступать в качестве оперативного и определяющего современный культурный процесс арбитра, становясь важным посредником между творцом и зрителем.

⁵¹ Солодовникова Т. Ю. Шарль Бодлер и становление литературно-художественной журналистики Франции (первая половина – середина XIX в.) Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук, Спец. 10.01.10 / [Кубанский государственный университет]. Краснодар, 2000. С. 4.

Во вступлении к «Салону 1845 года» Бодлер пишет: *«С тех пор как, к великому огорчению здравомыслящей публики, умолк властный и сильный голос “крестьянина с Дуная” – Гюстава Пласти, газетная критика, то скудоумная, то злобная, но неизменно чуждая свободы оценок, сумела наглой ложью и предвзятыми суждениями отвлечь буржуа от полезных руководств, именуемых отчётами о Салонах»*⁵². При этом Бодлер стремился освободиться от прежнего сугубо элитарного отношения к искусству, открыть доступ к нему тем, кто искренне желает разобраться в том, что именно предлагает зрителю современное искусство. Примечательно, что в этой статье Бодлер не принимает негативной трактовки определения «буржуа». Важный аспект его концепции заключался в том, что буржуа или обыватель – это не враг искусства, а «безобидное существо, готовое всей душой полюбить хорошую живопись, лишь бы только критики растолковали ему ее смысл, а художники почаще бы ее выставляли»⁵³. Тем самым критик изначально ставит себя «на одну сторону баррикад» со зрителем, разъясняя ему сложные проблемы текущей творческой жизни.

Художественная критика, согласно Бодлеру, должна быть яркой, поэтичной, проникновенной, то есть не просто описывать произведения искусства, сухо отмечая те или иные достоинства или недочёты, но и бороться за новые идеалы: *«...если критика хочет быть справедливой, или, иными словами, если она хочет оправдать свое назначение, она должна быть страстной, пристрастной, воинствующей, она должна исходить из позиции сугубо индивидуальной и в то же время такой, которая открывает возможно более широкие горизонты...»*⁵⁴. Критик должен быть способным убедить, заинтересовать читателя, ведь умение наслаждаться искусством – это своего рода наука, которую не так-то просто освоить. Заставить же полюбить интересное критику новаторское искусство, на первый взгляд, крайне сложно. Однако Бодлер прекрасно справляется с этой нелёгкой задачей, развивая вслед за Дидро и Стендалем восприятие критики как активного инструмента борьбы за новое, как правило, непонятное большинству творчество художников-первопроходцев.

Первое же выступление Шарля Бодлера в периодической печати обратило на молодого критика внимание Парижа. Своему успеху он в первую очередь был обязан прекрасной эрудиции и умению проникательно судить о художественном произведении, не прибегая к заранее определенной системе взглядов и оценок. Бодлер прекрасно ориентировался в современной критике, легко оперировал универсальными эстетическими категориями, принятыми в теории литературы и искусства его времени, сохраняя свою индивидуальную манеру письма и анализа.

⁵² Бодлер Ш. Салон 1845 года // Шарль Бодлер об искусстве. / пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман. Москва: Искусство, 1986. С. 17.

⁵³ Там же. Однако в последнем своем крупном обзоре Салона, датированным 1859 годом, Бодлер высказывает в отношении буржуазии в целом и буржуазного зрителя крайне резкую оценку, свидетельствующую о существенной трансформации его взглядов на заключительном этапе его творческого пути. Причина этого заключалась в том, что Бодлер неизменно ощущал себя близким к творческой богеме, в 1850-е годы еще активнее противопоставившей себя буржуа и его представлениям о прекрасном.

⁵⁴ Бодлер Ш. Салон 1846 года // Шарль Бодлер об искусстве. / пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман. Москва: Искусство, 1986. С. 64.

Первая критическая статья Бодлера была опубликована в 1845 году. Она представляла собой небольшую брошюру объемом около 50 страниц, подписанную «Бодлер-Дюфай». Содержание этой статьи было достаточно традиционным для французской критической традиции, поскольку, работая над этим текстом, автор, по его собственному признанию, следовал примеру «Салонов» Дидро. Бодлер классифицировал все экспонированные произведения по жанрам: пейзаж, гравюра, рисунок, скульптура, описывая работы каждого художника в соответствии с их расположением на экспозиции Салона.

С другой стороны, знакомство с этим текстом доказывает, что Бодлер не боялся высказываться резко, иногда саркастично. В частности, по поводу полотен Ораса Верне, представленных на Салоне 1845 года, он пишет: *«Эта африканская живопись холоднее, чем настоящий зимний день. Все покрыто безнадежной белизной <...> Господин О. Верне никогда не видел Рубенса, Веронезе, Тинторетто, черт побери»*⁵⁵. При этом Бодлер выделяет Эжена Делакруа, назвав его единственным достойным участком выставки. Свою любовь к творчеству этого мэтра романтизма он сохранит и на следующем этапе своей критической деятельности. Так, он видит в Делакруа образец для подражания и пример того самого «современного художника», который призван вдохновлять своих современников. Помимо работ Делакруа внимание Бодлера в салоне 1845 года привлекли пейзажи К. Коро, и он утверждал, что мимо этих работ невозможно пройти, не испытав восхищения.

С другой стороны, Бодлер полемизирует здесь не только с художниками, но и с другими художественными критиками. По его мнению, «завершённая» работа далеко не всегда «совершенна», тогда как «совершенное» произведение не обязано быть «завершённым». Здесь он вступает в настоящую конфронтацию с академическим подходом к пониманию «настоящего» произведения искусства, где должен быть идеальный баланс рисунка, живописи, колористики, композиции и так далее: *«...всякое гениальное творение, или, иными словами, творение души, где автор сумел все заметить, разглядеть, глубоко постигнуть и воссоздать в воображении, уже по одному этому всегда превосходно, даже если с точки зрения ремесла выглядит всего лишь удовлетворительным»*⁵⁶. Так Бодлер формирует свою концепцию современного искусства, которую он будет непреложно продвигать на протяжении всей своей критической деятельности, при этом не переходя в тот или иной лагерь – консервативный или радикально-новаторский.

Вторая критическая статья Бодлера под названием «Салон 1846 года» состоит из восемнадцати глав, которые при внешней разобщенности на самом деле внутренне связаны друг с другом. В этой статье Бодлер продолжает обращаться к «буржуа» как к истинно близкой ему аудитории: *«Именно вам, буржуа, естественно, посвящается эта книга, ибо книга, которая обращена не к большинству, большинству и числом, и способностями, – бессмысленная кни-*

⁵⁵ Бодлер Ш. Салон 1846 года // Шарль Бодлер об искусстве / пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман. Москва: Искусство, 1986. С. 21.

⁵⁶ Бодлер Ш. Салон 1845 года // Шарль Бодлер об искусстве / пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман. Москва: Искусство, 1986. С. 43.

га»⁵⁷. Далее автор переходит к определению романтизма, основой которого в его представлении является колорит. Наиболее достойным представителем романтизма Бодлер вновь признает Эжена Делакруа, творчеству которого здесь посвящен специальный раздел. Но, сравнивая работы Делакруа с поэзией оплота романтической школы Виктора Гюго, Бодлер все же остается объективным, подмечая также недостатки любимого художника.

Самостоятельное значение в «Салоне 1846 года» имеют разделы «О портрете» и «О пейзаже», в которых Бодлер выстраивает типологические обобщения, разделяя «исторический» и «романтический» подходы к изображению и отдавая предпочтение последнему. В то же время, исторический, казалось бы, далёкий от романтизма, подход того же Давида и Энгра не вызывает у Бодлера осуждения. Наоборот, в статье, посвящённой прошедшей в том же году выставке в галерее «Базар Бон-Нуфель» он обнаруживает широту и гибкость своих суждений, отмечая их работы как «достойные созерцания».

В целом «Салон 1846 года» позволил окончательно разрушить существовавшие на тот момент стереотипы официальной критики. Так, под предлогом отчета о выставке Бодлер впервые предоставил публике настоящее исследование о состоянии современной живописи. Он выступает здесь не только как критик и теоретик, но и как историк искусства. Автор статьи показал, что как художественному критику, имеющему четко выбранную позицию, ему все же присуща широта понимания различных школ. Он никогда не упрекал художников в отсутствии мастерства, однако яростно нападал на тех, кто был не в состоянии проявить на поверхности холста свою оригинальность, индивидуальность, так же как он упрекал писателя, выпустившего книгу и не сказавшего в ней ничего нового. Также Бодлер требовал от художника выражения духа своего времени, чем в его представлении определяется величие Делакруа и других мастеров⁵⁸.

По-настоящему этапной для Бодлера-критика стала публикация *третьей критической статьи*: «Салона 1859 года», которую можно с уверенностью назвать зрелым произведением критика-профессионала. Если «Салон 1845 года» представлял собой, скорее, профессионально составленный каталог, а «Салон 1846 года» – анализ проблем современного искусства, то «Салон 1859 года» предложил целостную эстетическую систему, где главным критерием состоятельности художественного произведения в представлении Бодлера становится воображение. В 1855 году Ж. Шанфлери совместно с Г. Курбе впервые заявили о существовании эстетики реализма, которая ставила перед художниками и писателями задачу точного воспроизведения действительности, какой бы она ни была. Однако Бодлер, в целом уважительно относясь к Курбе и Шанфлери, не мог согласиться с данным утверждением. Он небезосновательно видел в этом опасность для искусства: *«Вид всех этих пошлостей, доведенных до совершенства, тщательно вылизанного вздора, ловко скроенных подделок и глупостей*

⁵⁷ Бодлер Ш. Салон 1845 года // Шарль Бодлер об искусстве / пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман. Москва: Искусство, 1986. С. 63.

⁵⁸ Там же. С. 79.

невольно натолкнули меня на сравнение между художниками прошлого и настоящего. Печальные раздумья неизбежно привели к жестокому и вечному вопросу – почему? Напрашивается вывод, что душевный жар, возвышенные искания и благородное честолюбие уступили место ничтожности, инфантильности, отсутствию любознательности и плоскому, самодовольному равнодушию как в области пластических искусств, так и в литературе»⁵⁹.

Из приведенного высказывания следует, что Бодлер выступал против искусства, ставившего себе единственной целью копирование природы, усматривая в этом недостаток воображения у художника. С его точки зрения, копирование сводит труд художника к технике фотографии, которая в его представлении убивает всякое творческое начало. Показательно, что Бодлер считал появление фотографии «великой индустриальной глупостью».⁶⁰ Уникальность объекта здесь обесценивается в силу того, что произведение существует не в одном экземпляре, а в нескольких, и число их постоянно возрастает⁶¹. Не случайно в размышлениях Бодлера о современной живописи поднимается проблема воображения как важного источника творческого процесса. Здесь критик признавался, что «любит живопись всеми фибрами души» и ценит её, прежде всего, за необъятные притязания и парадоксальный, тяготеющий к абстракции характер.⁶²

В целом, если говорить о стилистике языка Бодлера-критика, стоит обратиться к следующему мнению Поля Валери: «Суждения Бодлера, всегда обоснованные и обставленные тончайшими и прочнейшими размышлениями о живописи, остаются высшими образцами ужасающе легкого и, следовательно, ужасающе трудного жанра художественной критики»⁶³. В своих статьях Бодлер оперирует такими ключевыми эстетическими понятиями, как искусство, символ, духовность, соответствия, суггестия, идеал, идеализация, возвышенное, прекрасное, гармоничное, безобразное, вкус, воображение, художественное творчество, эстетическое восприятие, созерцание, эстетическое наслаждение. Его критическую манеру неизменно отличали опора на разработанную им формулу «настоящего искусства», парадоксальность, предельная полемичность, непризнание авторитетов. С другой стороны, в оценках Бодлера порой проступает некоторая непоследовательность в выборе объектов критики и эклектичность. Однако универсальность подхода к художественным явлениям прошлого и современности, умение видеть за частным общие закономерности культурного процесса и, самое главное, способность разглядеть и высоко оценить под-

⁵⁹ Бодлер Ш. Салон 1859 года // Шарль Бодлер об искусстве / пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман. Москва: Искусство, 1986. с. 182–183.

⁶⁰ Солодовникова Т. Ю. Шарль Бодлер и становление литературно-художественной журналистики Франции (первая половина – середина XIX в.). Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук, Спец. 10.01.10 / [Кубан. гос. ун-т]. Краснодар, 2000. С. 21.

⁶¹ В данном случае Бодлер первым затронул серьезную тему оригинала и его репродукции, которая будет подробно изучена уже в первой половине XX века Вальтером Бенямином.

⁶² Маньковская Н. Б. Шарль Бодлер как художественный критик // Коллективная монография по итогам научно-практической конференции с международным участием «БОДЛЕР-2021». Сер. «Библиотека Дома национальных литератур». Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Литературный институт имени А. М. Горького», 2022. С. 44.

⁶³ Поль Валери. Об искусстве. Москва, 1976. С. 451.

линные вершины искусства (пусть они и связаны со столь разными мастерами, как Давид и Делакруа, Домье и Энгр, Курбе и Эдуард Манэ) сделала метод Бодлера-критика эталоном и для следующего этапа развития европейской критики, оказав серьезное влияние на Золя, Уайльда, Аполлинера и ряд других крупных писателей-критиков второй половины XIX и начала XX века.

ГЛАВА 3.

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА В КРИТИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

3.1. Джон Рёскин и английская художественная критика XIX века

Джон Рёскин (1819–1900) по праву признан одним из ведущих европейских критиков. Формирование его взглядов на искусство было тесно связано с социальным, экономическим и культурным контекстом жизни Англии эпохи масштабных перемен в самых разных сферах человеческой жизни, вызванных промышленной революцией. В первой половине XIX века в условиях доминирования машинного производства к искусству все чаще начинает применяться утилитарный подход. Зарождается массовое производство предметов декоративно-прикладного искусства, с использованием дешевых материалов для имитации роскоши. При этом индустриальная революция и вызванные ею перемены также становятся объектом критической рефлексии. Они все чаще привлекают внимание мыслителей и побуждают их рассматривать эти кардинальные перемены в более широком и сложном контексте, который был связан с печальной перспективой духовного осуждения человека: «в глазах интеллигенции самым страшным пороком общества становилось усреднение человека. Обезличивание массы — прокрустово ложе индивида. Если нет личности, то нет и души, духовности. Потребление, не только экономическое, но и культурное, стало новым кредо среднего класса»⁶⁴. Мыслители, писатели, художники и критики неоднократно выпускали свои критические работы, в которых рассматривали в едином контексте вопросы индустриального развития, искусства и морали. Кризис викторианской эпохи наряду с Джоном Рёскиным ярко отразил также Уильям Моррис (1834–1896), при том, что последний в большей степени проявил себя в сфере теории искусства, тогда как Рёскин, постоянно выступавший с публикациями теоретического характера, активно участвовал в художественной жизни Англии как критик, от поддержки которого зависели судьбы не только отдельных мастеров, но и целых направлений.

Здесь важно сразу отметить, что Рёскин на протяжении всей своей жизни негативно относился к индустриальной революции, неизменно связывая упадок искусства с дегуманизацией труда. В одном из своих сочинений он напрямую

⁶⁴ Мокрецова Е. Н. Джон Рёскин как социально-политический мыслитель // Русская политология — Russian Political Science, 2019. № 3 (12). С. 103.

указывал на то, что «...только ради любви должен работать художник; ради любви к искусству, или к своему ближнему, или какой-нибудь другой, основанной на них, но еще высшей любви».⁶⁵ Такие понятия, как «мораль», «природа», «искусство» и «духовность» обретают у Рёскина близкое смысловое наполнение, во многом сформировав основу его теоретических учений.

В момент появления первых критических статей Рёскина европейская художественная критика из любительского комментария окончательно превращается в самостоятельный интеллектуальный жанр. При этом сам Рёскин опирается не только на знание истории искусства, но и на философию, моральное суждение, политическую интуицию. Благодаря этому его тексты обретают вес как в художественной среде, так и в более широком социальном поле – от политики до образовательной реформы. Таким образом, понять Рёскина как критика невозможно вне контекста его эпохи. Его теоретические труды и критические статьи позволили найти ответ на сложные вопросы своего времени, связанные с попыткой вернуть искусству его смысл, который оно все активнее утрачивало в эпоху промышленного переворота.

Важной для формирования теоретических взглядов Рёскина стала серия книг «Современные художники», работу над которой он начал еще в первой половине 1840-х годов и продолжал ее наряду с публикацией изданий, посвященных архитектуре и искусству Италии. Творческий путь Рёскина как художественного критика начинается с резкого выпада против равнодушия и непонимания, с которым общество встретило великого, по его мнению, художника Уильяма Тёрнера. Именно попытка реабилитировать живописца, чья поздняя манера казалась современникам слишком смелой, стала причиной появления «Современных художников» (первый том этой серии вышел в 1843 году), ставших развернутым изложением критической концепции автора.

Рёскин был убежден, что искусство должно быть основано на глубоком наблюдении за природой, а не на правилах академической эстетики. *«Каждая полевая трава и цветок обладают своей особой, отчетливой и совершенной красотой; у них есть свое особое место обитания, выражение и функция. Высшее искусство – это то, которое улавливает этот специфический характер, развивает и иллюстрирует его, отводит ему надлежащее место в пейзаже и с его помощью усиливает то огромное впечатление, которое призвана передать картина»*⁶⁶. При этом Рёскин выступал против обычного копирования фактов. По его мнению, искусство является не только отражением объективных предметов и социальных процессов, но и выражением личности художника.

В трактате «Камни Венеции» (1851) Рёскин формулирует эту особенность искусства следующим образом: «...величие или убожество искусства находятся в прямой зависимости от того, является ли это искусство духовным и физическим детищем чистой и возвышенной человеческой души; присутствие души и в форме, и в содержании никак не зависит от мастерства исполнения, а уж тем

⁶⁵ Рёскин Д. Искусство и действительность. Москва: Типо-лит. Т-ва И. Н. Кушнеров и Ко, 1900. С.220.

⁶⁶ Ruskin J. Modern painters. New York: John Wiley & Sons, 1885. P. 33.

более от науки; а любое искусство, в котором не чувствуются энергия, наитие и изобретательность сильного человеческого духа, ничего не стоит»⁶⁷. Исходя из этого, Рёскин утверждает, что фотография и точно скопированный с натуры рисунок не может считаться произведением искусства, хотя и требует определенных навыков работы с материалом и выстраиванием композиции.

Уже в первых главах «Современных художников» Рёскин настаивает на идее, которая станет краеугольной для всей его критики: истинное искусство должно быть правдивым по отношению к природе, но правда эта должна быть не фотографической, а духовной. Тёрнер, по мнению Рёскина, не искажает реальность, а передаёт её сущность – свет, движение, ощущение. В защиту этой идеи он проводит глубокое сравнение с произведениями старых мастеров, опираясь на теологические и философские аргументы.

В конце 1840-х годов критическая линия Рёскина развивается от живописи к архитектуре. В 1849 году выходит книга «Семь светочей архитектуры», которую можно рассматривать как манифест не только новой художественной формы, но и новых эстетических ценностей, крайне важной для понимания нравственного содержания, которое Рёскин вкладывал в труд архитектора и художника. Каждый «светоч» (Жертва, Истина, Сила, Красота, Жизнь, Память, Послушание) в представлении Рёскина является метафорой морального качества, которое должно быть воплощено в архитектуре. Так, например, «лампа истины» означает отказ от подделки: готический собор, сделанный руками ремесленников с их ошибками и неровностями, для Рёскина «честнее» и «прекраснее» безупречной симметрии машинной кладки.

Следующим этапом в развитии его теоретических воззрений стал трёхтомный труд «Камни Венеции» (1851–1853), где Рёскин анализирует архитектуру не как набор форм, а как выражение общественного устройства. Он противопоставляет свободный труд готических мастеров принудительной и механизированной системе Ренессанса, где художник превращается в обслуживающего «декоратора» богатых вкусов. Его критика здесь становится не просто эстетической, а социально-политической. Архитектура для него выступает как след цивилизационного выбора: коллективного или иерархического, творческого или подчинённого. В главе «Природа готики» из книги «Камни Венеции» автор приводит пример жертвенного труда, положенного в основу готической архитектуры: каменщики тщательно обтесывали и подгоняли камни, составляющие стены зданий⁶⁸. Для Рёскина эта работа подразумевала свободу мысли, которая способствовала самореализации и свободе акта творения как такового, в отличие от механизации производства, которая привела воображение человека к застою.

В целом в критических работах Д. Рёскина уже к началу 1850-х годов формируется новая проблема, связанная с индустриализацией общества. Критик полагает, что в условиях развития машинного производства произведения, выпущенные промышленным путем, нельзя считать подлинным искусством,

⁶⁷ Рёскин Д. Камни Венеции. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. С. 338.

⁶⁸ Ruskin J. Works. Vol. 11. London, 1903. P. 321

так как в них отсутствует индивидуальность, заложенная автором произведения. Важным понятием в философии Д. Рёскина становится «мораль». Он верил, что искусство нации всегда является точным отражением ее нравственного облика. В современном ему английском обществе он видел растущую тенденцию среди определенных слоев общества к искусству, служащему только для того, чтобы «потешить праздность»⁶⁹ и «возбудить страсть»⁷⁰. Это оказывало губительное воздействие на культуру и общество в целом, которое можно было бы остановить только неотложными реформами в сфере нравственности.

Кроме того, еще одной активно формирующейся тенденцией, замедляющей в представлении критика процесс творческого развития, явилось распространение массового искусства. Д. Рёскин считал, что это уничтожало творческий дух ремесленника, так как современные таланты были заняты удовлетворением этого спроса. В результате, культурное пространство оказалось заполнено большим количеством однообразных произведений плохого качества. В данном случае Рёскин задолго до Ганса Зедльмайра выдвигает в качестве совершенного воплощения идеала Средневековье и готический собор: «Рассматривать социальную критику и художественные взгляды Рёскина в отрыве от его любви к Средневековью и надежды на готическое возрождение нельзя. Несмотря на то, что Д. Рёскин –романтический идеалист, готическую архитектуру он ценит именно за рациональность и простоту. Природные материалы, орнаменты с цветочными мотивами, органические формы, ручной труд – мечта Рёскина о возвращении доиндустриальной эпохи»⁷¹.

Тем самым критическая оценка современного творческого процесса у Рёскина в гораздо большей степени, чем у Бодлера и даже Стендаля, была опосредована не современностью или процессами, имевшими место в век Просвещения или в пору «романтической битвы», а далеким прошлым. Более того, внимание Рёскина наряду со старыми мастерами (прежде всего, представителями раннего итальянского Возрождения) обращено к архитектуре и прикладному искусству Средних веков, которые он первым противопоставил современной ему Англии. Прежде всего, этот временной промежуток был важен для Рёскина из-за его отношения к работе ремесленников. Он полагал, что прошлые эпохи так или иначе следили за безупречной работой мастера, стремясь к изготовлению «идеального» произведения искусства, соответствовавшего определенным шаблонам. Рёскин писал: *«Одна из восхитительных черт всех школ готической архитектуры – то, что они суть плоды труда не зодчих, авторов общего замысла, а отдельных ремесленников; из далеко небезупречных фрагментов, небезупречность которых сквозит в каждом штрихе, вдруг возникает величественное и бесспорное целое»*⁷². В целом именно готика становилась для Рёскина благороднейшим из всех искусств. В дальнейшем, этот трактат окажет

⁶⁹ Рёскин Д. Лекции об искусстве. Москва: «Б. С. Г.-Пресс», 2011. С. 45

⁷⁰ Там же. С.45

⁷¹ Мокрецова Е. Н. Джон Рёскин как социально-политический мыслитель // Русская политология — Russian Political Science. 2019. № 3 (12). С. 104.

⁷² Рёскин Д. Камни Венеции. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. С. 148.

сильное влияние на викторианское возрождение готики, а также на теоретические труды Уильяма Морриса.

Однако роль Рёскина в движении прерафаэлитов по-прежнему вызывает дискуссию среди британских искусствоведов. До сих пор обсуждается значение его художественного влияния на творчество этих мастеров, что особенно отчетливо проявилось в его статьях, направленных на защиту прерафаэлитов и опубликованных в «The Times». Кроме того, остается дискуссионным вопрос о том, насколько собственные идеи Рёскина были близки живописцам «Братства прерафаэлитов», и насколько точно сам критик понимал те идеалы, к которым стремились в своём творчестве прерафаэлиты. Рёскин обладал глубокими познаниями в области искусства, а также истории, теологии, социальной критики. Он зарекомендовал себя как выдающийся знаток эстетики в викторианском обществе после публикации первого тома «Современных художников» в 1843 году. Здесь он стремился раскрыть понятие Красоты, опираясь на собственный опыт, и превозносил открытия современных ему живописцев, таких, как Тёрнер, подчеркивая, что они обладают более глубоким пониманием природы, чем мастера Высокого Возрождения и их последователи, поскольку его современники работали на открытом воздухе.

Важно подчеркнуть, что для Рёскина понятие красоты было неотделимым от тех представлений о верности природе, а также справедливости, добродетели, реалистичности создаваемых образов, которых он придерживался в своих критических работах. Он полагал, что познать истину для художника означало приблизиться к природе, для чего в своем творчестве последний и должен ей подражать. Читатели в целом приняли те критерии, которые Рёскин использовал в оценке произведений искусства, а «Современные художники» оказались неким стандартом вкуса у викторианской публики, посещавшей выставки Королевской Академии художеств.

Отталкиваясь от средневекового подхода к творческому труду, от индивидуализма викторианского общества, ставшего следствием процесса стремительной индустриализации, Рёскин формулирует свои представления о возможных путях развития современного искусства. К этому моменту молодые художники образованного в 1848 году «Братства прерафаэлитов» во многом воспринимали книгу «Современные художники» как практическую основу своих эстетических представлений о живописи. Тем не менее, вопрос о мере влияния Рёскина на художников-прерафаэлитов до сих пор служит предметом дискуссий у исследователей.

Выставка 1851 года не оказала значительного влияния на репутацию прерафаэлитов среди критиков и публики. Несмотря на то, что некоторые отзывы на эту выставку сохраняли отрицательную окраску, в целом они формулировались в более мягкой форме, чем в 1850 году. Письмо Джона Рёскина в защиту прерафаэлитов появилось в «The Times» 13 мая 1851 года. Оно является первым примером оценки тех проблем, с которыми прерафаэлиты и их художественная программа столкнулись в оценках английской прессы. Рёскин в то время не был лично знаком ни с одним из художников-прерафаэлитов. Его

письмо содержало скорее протест против несправедливости нападок на прерафаэлитов, чем защиту самого движения. Восприятие Рёскиным многих принципов группы вряд ли можно назвать соответствующим действительности. Например, он видел в их искусстве проявление «католицизма». Однако провоцируя серьезные дебаты в прессе, письма Рёскина постепенно изменили отношение критиков к прерафаэлитам. После его вмешательства тональность в оценке работ прерафаэлитов во многих критических статьях ощутимо смягчилась.

Рёскин оказывал влияние на движение прерафаэлитов сразу в нескольких отношениях. Во-первых, он увещевал молодых художников обратиться к красоте и вдохновению, следовать природе *«во всей простоте сердца, следовать за ней, трудясь и доверяя, не имея другого умысла, кроме как лучше проникнуть в её смысл, ничего не отвергая, не выбирая и не презирая»*⁷³. Во-вторых, письма, опубликованные в «The Times» и написанная в 1851 году статья «The Pre-Raphaelites» помогли преодолеть негативный контекст, которым окружили прерафаэлитов критики, публиковавшие свои статьи в крупнейших газетах Англии.

В первом письме, опубликованном в «The Times», Рёскин подчеркивал приверженность «близость правде» в произведениях У. Х. Ханта и Д. Э. Милле. Сам Рёскин возмущался отношением критиков к молодым художникам, находящимся «на переломном этапе их карьеры. Под «близостью к Правде», он, скорее всего, подразумевал точность в передаче деталей, находясь под впечатлением тонкости в передаче драпировок. Иначе говоря, Рёскин высоко оценил живописную технику прерафаэлитов и восхищался их искренностью. С другой стороны, он порой подчеркивает неудачный выбор красок для изображения лиц и рук, впрочем, оправдывая это попыткой художников добиться большей естественности.

Таким образом, Рёскин способствовал распространению эстетических идеалов движения прерафаэлитов в Англии как в кругу знатоков и ценителей искусства, так и среди широкой публики. Примечательно, что критик продолжал популяризировать это движение, что свидетельствует о неизменности его художественных симпатий. Наиболее значимые его труды, посвященные прерафаэлитам, были опубликованы в период с 1851 по 1878 годы. При этом многие работы Рёскина являются важным дополнением к эстетическим идеям прерафаэлитов, которые они не смогли или не сумели выразить самостоятельно. Так, критик в значительной мере предвосхитил выводы исследователей XX века, искавших истоки живописи прерафаэлитов в искусстве Северного Возрождения, в частности, в творчестве Мемлинга и ван Эйка.

Последняя крупная работа Рёскина, посвященная теме прерафаэлизма, была написана через несколько лет после того, как это движение стало широко известно публике, а входившие в него художники обратились к тому, что принято называть эстетизмом. Статья «Три цвета Прерафаэлизма» доказывает, что

⁷³ Ruskin J. Works. Vol. 12. London, 1903. P. 319.

Рёскин одним из первых критиков Великобритании хорошо понял изменения, произошедшие внутри этого движения.

Письма, написанные им редактору «Times» в защиту художников, вызвали дискуссию в прессе и интерес публики. Однако зачастую упускается из виду следующее немаловажное обстоятельство. Рёскин писал о движении также после того, как оно стало хорошо известно публике. Это представляется особенно важным, поскольку, обнаруживая в данном случае в целом критический подход к оценке образного решения произведений прерафаэлитов, он видит именно в их творчестве ту линию развития английского искусства, которую можно было бы назвать «восходящей», заключающей в себе перспективу его обновления вслед за открытиями Тёрнера. При этом, как уже упоминалось выше, целый «пласт» искусства «до высокого Возрождения», идет ли речь об итальянском Раннем Ренессансе или Северном Возрождении, был открыт прерафаэлитами, с одной стороны, как источник вдохновения для самих художников, с другой, в качестве действенного средства обновления английского искусства в целом. Более того, речь шла о плодотворном опыте восстановления эстетической значимости произведений целого этапа развития европейского искусства, что предвещало окончательную «реабилитацию» искусства, предшествовавшего Высокому Возрождению (Проторенессанс и XV век) в представлении историков и теоретиков искусства.

В этом плане отмеченный Рёскиным интерес прерафаэлитов к «реализму частностей», отличавший работы представителей раннего итальянского и северного Ренессанса, выступал как новый, особый путь постижения природы и достижения большей близости к ее «правде». Это отчасти сближало эстетические взгляды Рёскина и программу основоположников французского реализма, который в середине XIX века складывался на иной мировоззренческой, пластической и сюжетной основе, не предполагавшей столь пристального интереса к историческим, религиозным и литературным сюжетам. С другой стороны, Рёскин не признавал литературную основу в качестве источника сюжетов произведений художников-прерафаэлитов, поощряя Россетти к стихотворному творчеству. Однако умение критика увидеть и предугадать перспективы развития их творчества позволяют рассматривать его критические работы в качестве важного фактора в формировании эстетической программы движения прерафаэлитов, а отчасти также в утверждении ряда позиций, которые впоследствии будут использоваться исследователями при оценке наследия этих мастеров.

В 1857 году Рёскин прочел курс лекций под названием «Политическая экономия искусства» в Манчестере (за четыре года до этого он впервые выступает как лектор в Эдинбурге). Этот курс послужил основой книги «Радость навеки» (1880). Однако уже здесь Рёскин выступил против ложного истолкования тезиса, основанного на стихотворных строках Китса⁷⁴, включенных в заглавие книги, и поддержанного сторонниками «чистого искусства». В частности, в опубликованных позже «Лекциях об искусстве» (1870) он обращает внимание

⁷⁴ Речь идет о мысли классика английской романтической поэзии Китса «предмет красоты – это радость навеки», выраженной в первых стихотворных строках поэмы «Эндимион» (1817).

на следующее обстоятельство: *«Прекрасная вещь как данность существует лишь одно мгновение, но как свидетельство она существует вечно. В своей вечной жизни народы должны уповать на закон красоты и на свидетельства его; именно в самих делах и в самой правде предмет красоты – это закон навеки. В этом истинный смысл классического искусства и классической литературы – не в свободе удовольствий, а в законе доброты... Смысл бытия не столько в красоте, сколько в доброте. Этот закон красоты – единственный, и, насколько мы можем судить, будет реализовывать себя более совершенно с течением времени, по крайней мере это единственный закон, в котором ничто никогда не устареет»*⁷⁵.

В этой и других цитатах из сочинений Рёскина-критика и теоретика искусства обнаруживается принципиальное расхождение с идеями английского эстетизма в трактовке У. Пейтера и, в еще большей степени О. Уайльда. Рёскин напрямую ставит перспективы развития искусства в зависимость от социальных условий организации труда и связывает эту проблему с представлением о меняющейся ценности личности в мире, преображенном индустриальной революцией. Так в критические оценки художественного процесса вторгается не просто социальный, но и политический фактор: «Ортодоксальные принципы политэкономии Рёскин атаковал так же яростно, как и каноны академического искусства. Он сначала выступает с лекциями “Политэкономия искусства” для рабочих, а затем в 1860 году публикует четыре эссе, в которых не только ставит под сомнение основы современной организации труда, принципы политической экономии и устои викторианской этики, но и задумывается о справедливости, ценности личности и идеальном обществе»⁷⁶. В этом начинании Рёскина уже различима его теория социального реформирования, направленная на создание «идеального общества» посредством искусства, а точнее, особого подхода к организации творческого труда. Важно подчеркнуть, что в это время Рёскин увлекается проектами социальных преобразований в духе «средневекового социализма» и видит свою задачу в просвещении английской молодежи и воспитании поколения, которому предстоит реформировать Англию»⁷⁷.

Имя Джона Рёскина по праву заняло особое место в культурной истории викторианской Англии. Его критика была не обособленным жанром литературы об искусстве или журналистской публицистики, а формой гражданской позиции, в которой эстетика, этика и экономика сплетаются в единую интеллектуальную систему. Таким образом, Рёскин как критик прошел последовательный путь от наблюдателя, историка, теоретика и критика искусства до реформатора. Через анализ произведений современной живописи и средневековой архитектуры Рёскин смог выстроить особую философию труда, честности и общественного идеала, в которой художественная критика становится средством изменения культурной повестки. Новаторство Рёскина-критика отлича-

⁷⁵ Цурганова Е. А. Джон Рёскин // Литературоведческий журнал. 2019. № 1. С. 185.

⁷⁶ Мокрецова Е. Н. Джон Рёскин как социально-политический мыслитель // Русская политология — Russian Political Science. С. 104-105.

⁷⁷ Цурганова Е. А. Джон Рёскин // Литературоведческий журнал. 2019. № 1. С. 185–186.

ется тем, что оно опирается не на вкусовое суждение, а на систему убеждений, соединяющей прошлое и настоящее с прицелом на будущее развитие английского искусства.

Один из центральных тезисов Рёскина заключается в том, что искусство по своей природе не может быть аморальным. Художник, по его мнению, должен стремиться к истине, как духовной, так и творческой. Любая фальшь в материале, форме или намерении в его представлении разрушает ценность произведения. Например, использование дешёвых имитаций (штукатурки вместо камня, машинной резьбы вместо ручной) он считает обманом, и, более того, эстетической катастрофой. Таким образом, критика стиля переходит в критику техники исполнения. Если один материал имитирует другой, а произведение направлено на служение неким недостойным эстетическим идеалам, на ретуширование и искажение истинного порядка вещей, такая имитация превращается в лицемерие. При этом Рёскин резко выступал также против массового производства и машинной симметрии, считая их лишёнными жизни. В его представлении даже ошибка ремесленника несет в себе жизнь, а идеально выверенный, но бездушный орнамент, выполненный машиной, изначально мёртв. Исходя из этого: несовершенство, вызванное ручным неотчужденным трудом, ценнее холодного совершенства, лишённого души. Он утверждал, что красивая вещь не может быть сделана «нечестным способом» и должна была нести на себе отпечаток рукотворного труда. При этом высшей школой истины Рёскин признает природу. Он поощряет художника внимательно наблюдать за листьями, скалами, облаками не ради подражания, а ради постижения скрытой конструкции мира. Это сближало Рёскина с романтизмом, но не связывало его взгляды с сентиментальностью, поскольку в природе он видит не источник любования и умиления, а строгую закономерность и меру, обязательную для современного художника.

Примечательно, что даже для транспортировки своих книг Рёскин выбрал дилижансы, что значительно удорожило доставку, зато позволяло избежать порчи книг гарью и сажёй от паровозных топок. В этом частном эпизоде также хорошо различим активный протест Рёскина против века индустриализации. Для этого критика красота была не категорией вкуса, а результатом труда, правды и гармонии с природой.

Проецируя теоретические взгляды на искусство Средних веков, в каждом зодчем Рёскин видел гражданина, а в каждой колонне – след политического устройства своей эпохи. Это придавало профессии художника в его критических оценках особый социальный масштаб, которого впоследствии будут лишены работы приверженцев эстетического движения в Англии. Архитектура для него выступает олицетворением не только понятия красоты, но и власти, свободы, справедливости. Здание, в котором нет труда и свободы, было для Рёскина пустой оболочкой. Таким образом, архитектура и искусство в системе его критических взглядов впервые становится полем этического конфликта, в котором выбор между добродетелью и цинизмом отражается в камне, стекле и мазке кисти. Здесь Рёскину удалось поднять планку художественной критики

на уровень этической философии. Его принципы можно назвать универсальными: правда, труд, искренность, уважение к природе и человеку. При этом в самом искусстве он требует не просто ответа на запрос времени, но и сопротивления пошлости, лицемерию и механизации чувств.

В целом Рёскин повлиял на искусство не столько как теоретик формы, сколько как организатор нового типа художественного мышления. Его влияние трудно свести к конкретной школе или направлению – оно выражается в перемене самой роли искусства в обществе. Он не создавал «учеников» в традиционном смысле, но стал источником вдохновения для целых движений и идеологий, от утопического социализма до ручного ремесленного производства. Наиболее очевидным убежденным наследником принципов, отраженных в критических публикациях Рёскина, стал Уильям Моррис, сформулировавший принципы движения искусств и ремёсел (Arts and Crafts). Он выступил против обезличенного фабричного производства и теоретически обосновал позицию, согласно которой художник и ремесленник сливаются в одном человеке, а вещь становится выражением этики и стиля жизни. В целом Уильям Моррис перенёс рёскиновскую идею «истинной красоты, рождающейся из труда» в сферу мебели, тканей, обоев, книг, архитектуры. Движение, вдохновлённое идеями Морриса, стало первым дизайнерским движением, где дизайн был одновременно политическим жестом и моральным выбором – концепция, которая до сих пор актуальна в прикладном искусстве и дизайне XXI века.

3.2. Уолтер Пейтер, Оскар Уайльд и понятие эстетизма в английской художественной критике последней трети XIX века

Во второй половине XIX века становится очевидным духовный кризис викторианского общества, связанный с приверженностью незыблемым эстетическим взглядам, получавшим поддержку со стороны не только правящего класса, но и широкой зрительской аудитории. Возникновение такого яркого движения, как эстетизм, отразил принципиально новый подход к оценке произведений искусства, где главным становится не нравственное содержание, а высота художественного уровня произведения. Здесь крайне важную роль сыграли представления писателя, критика **Уолтера Горацио Пейтера (1839–1894)**. Его идея о «незаинтересованном» наслаждении прекрасным и о творчестве как свободном акте, безотносительном к моральному воздействию, была четко обозначена в заключении к книге «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» (1873), написанной в тот момент, когда Пейтер преподавал философию в Оксфордском университете.

Главная же заслуга Пейтера в истории эстетической критики заключалась в том, что он первым из английских писателей предложил целостную концепцию эстетизма. Будучи наделен гораздо большей, чем большинство людей остротой восприятия, обладая огромной культурой и обширными познаниями в области искусства и умея облечь даже самые отвлеченные умозрительные теории в живые художественные образы, Пейтер занимает особое место в ряду ос-

новоположников английского эстетизма. Художественная критика Пейтера является порождением не только нескольких веков европейской культуры, но и продолжением ее развития⁷⁸. Вместе с тем, подлинным идеалом Пейтера в жизни и искусстве были спокойствие и гармония, условием обретения которых он, однако, считал силу и глубину чувств и переживаний. Именно в созерцании, а не в действии Пейтер видел подлинную цель жизни и условие подлинной морали, что в значительной степени отразилось и в его собственных критических суждениях⁷⁹. Именно в противостоянии идее прогресса Пейтер-критик видит содержание принципа «искусства для искусства», который не имеет ничего общего как с выраженным элементом аморализма, вложенным в него Оскаром Уайльдом, так и со стремлением извлечь из искусства пользу социального или нравственного плана, свойственным взглядам Рёскина. При этом идея сдержанного, пассивного отношения к окружающим человека событиям как условие обретения прекрасного была заимствована Пейтером у античных мыслителей, в частности, у Платона и Гераклита. Примечательно, что вслед за Платоном Пейтер видит в произведении изобразительного искусства продолжение моральных принципов и образа мыслей, которыми руководствуется их автор. Однако само художественное явление в представлении Пейтера не ставит перед собой задачу утверждения моральных норм или борьбу за некие социальные идеалы, но лишь утверждает воспитание утонченного чувства прекрасного, лучшего понимания замысла автора работы. Таким образом, в противовес викторианскому обществу и эстетическому идеалу Рёскина Пейтер видел главную цель художника в наслаждении прекрасным произведением искусства.

В данном случае важно выделить несколько принципиальных моментов, которыми Пейтер обогатил современную ему эстетику, теорию искусства и художественную критику. В первую очередь, это представление о том, что научное познание и научная правда являются лишь относительными. При этом, абстрактные, условные толкования понятия «прекрасное» не проясняют его суть и, что самое главное, не дают возможность по-настоящему насладиться совершенством художественного произведения. Далее он формулирует свое представление о цели подлинной критики, которая заключается в следующем: «...картина, ландшафт, пленительный образ в жизни или в книге – Джоконда, склоны Каррары, Пико дела Мирандола – ценны своим внутренним качеством... своим даром вызывать, каждое на свой лад, особые и единственные, в своем роде, ощущения удовольствия»⁸⁰. Тем самым Пейтер впервые предлагает в качестве важного критерия оценки произведения искусства впечатление, утвердив этот термин до его появления во французской критике и литературе об искусстве в качестве обозначения соответствующего направления. Для Пей-

⁷⁸ Ипполитова В. В. Основные концепции эстетической критики Уолтера Пейтера // Вестник СПбГУКИ. № 1 (10) март. 2012. С. 176

⁷⁹ Это мнение Пейтера можно проиллюстрировать на примере его высокой оценки творчества поэта Водсворта, который отдавал предпочтение созерцанию пейзажей, воспеванию прогресса и интересов, имеющих меркантильную направленность.

⁸⁰ Цит. по: Ипполитова, В. В. Основные концепции эстетической критики Уолтера Пейтера // Вестник СПбГУКИ. № 1 (10) март. 2012. С. 176.

тера впечатление – это, прежде всего, отпечаток чувственно восприимчивого мира, когда прекрасное лишено какого-либо корыстного интереса. Поэтому впечатление имеет «незаинтересованный» характер. Так Пейтер вводит в критику в качестве особого оценочного критерия принцип удовольствия, «который основан не только на прекрасной форме рассматриваемого объекта, но и на гармоничной игре тех субъективных способностей человека, которые формируют суждения вкуса»⁸¹. При этом основным объектом критики у Пейтера становится утилитарное отношение к искусству, характерное, к примеру, для философа и социолога Г. Спенсера и его последователей.

Наконец, Пейтер разработал оригинальную теорию «поведения перед лицом искусства», где главное – развитие в себе воображения. Суть этой теории В. В. Ипполитова определяет следующим образом: «Произведение искусства не существует вне творческого акта другого человека. Творение человека мертво, если его не оживит творческий акт другого человека, который фактом своего восприятия создает новое произведение, делая искусство бесконечным»⁸². В данном случае Пейтер специально останавливается на важном для последующего развития эстетики и критики понятии взаимодействия содержания и формы, подлинный синтез которых он видит не в изобразительном или литературном искусстве, а в музыке. При этом, рассматривая категорию стиля, Пейтер видит его определение в борьбе творца с сырым и косным материалом, дополняя эту мысль представлением о том, что чем выше талант художника, тем яснее и определеннее тот стиль, который отражен в выразительной форме или, точнее, в характере организации пластического строя произведения. При этом Пейтер первым поставил проблему подтекста как важную категорию оценки уровня произведения искусства, полагая вслед за Вольтером, что подробный «обсказ» его содержания делает это творение скучным, а подлинного художника (что близко теории Шиллера) можно узнать не по тому, что он сказал, а по тому, что он опускает.

Примечательно, что критик также подробно затрагивает и проблему незаконченности или *non finito* на примере творчества Микеланджело и других мастеров, поддерживая в этом отношении ту концепцию, которой ранее придерживался Бодлер. При этом незавершенность не является, согласно Пейтеру, самодостаточным приемом, но призвана стимулировать воображение зрителя. Интересно, что принятый им метод описания произведений изобразительного искусства – автор выстраивает в процессе его описания (что хорошо заметно на примере описания «Джоконды» Леонардо да Винчи) цепь ассоциативных ходов, не столько пытаясь понять и объяснить читателю объективный смысл произведения, а сделать эссе, написанное «по его мотивам» отражением своих взглядов.

Ряд отмеченных выше представлений Пейтера об искусстве был подхвачен и развит **Оскар Уайльдом (1856 – 1901)**, который впоследствии сделал

⁸¹ Ипполитова В. В. Основные концепции эстетической критики Уолтера Пейтера // Вестник СПбГУКИ. № 1 (10) март. 2012. С. 177.

⁸² Ипполитова В. В. Основные концепции эстетической критики Уолтера Пейтера // Вестник СПбГУКИ. № 1 (10) март. 2012. С. 181.

основой своих эстетических взглядов индивидуализм и гедонизм (связанный с пониманием удовольствия и наслаждения как главного условия акта восприятия произведения, вне какой-либо связи с моралью), а также свободное субъективное суждение об искусстве. Во многом благодаря Уайльду идея красоты становится основой движения эстетизма в Англии. Однако следует напомнить, что Уайльд отказывается от высказанного Рёскиным мнения о нравственной ответственности художника⁸³. На смену этой идее приходит представление о субъективности восприятия прекрасного, которая выводит последнее из сферы нравственности и из его обусловленности социальным контекстом⁸⁴. При этом он продолжает и развивает идеи Рёскина об отречении критика от всяческих догм и поисков метафизических умыслов в картинах. Критик в представлении Уайльда и близких ему теоретиков эстетизма действует только по «влечению собственной души»⁸⁵. Интерпретация искусства в понимании как Уайльда, так и Пейтера, опосредована совершенством формы, мастерством исполнения, а не наукой⁸⁶.

Принципиально важным для формирования идей английского эстетизма стало также изменение представлений о художественном идеале. Если Рёскин видел этот идеал в Средних веках и в творчестве прерафаэлитов, то Пейтер обнаруживает его в Античности и Высоком Возрождении. Однако речь в данном случае идет о некоей философии искусства, которая сама становится формой художественного творчества.

Теоретические проблемы искусства были изложены Уайльдом в эссе «Упадок лжи» (1889), «Перо, полотно и отравы» (1889) и «Истина о масках» (1895), включенных в авторский сборник «Замыслы», в то время как квинтэссенцией взглядов писателя на цели и задачи художественной критики стала его знаменитая работа «Критик как художник» (1890). Согласно мнению Уайльда, каждый значительный художник может быть критиком – и наоборот. Более того, Уайльд рассматривает критику как вдохновенное описание автором собственных впечатлений от соприкосновения с искусством. Более того, эти переживания независимы от объекта описания и действительно представляют собой самодостаточную художественную реальность. «Способность точно описать то, чего никогда не было, – не только истинное призвание историка, но еще и неотъемлемое достояние каждого, кто не лишен таланта и культуры» так определяет свое кредо в сфере критики О. Уайльд. При этом в отличие от Рёскина он совершенно не включает проблему искусства (и шире – прекрасного) в социальный контекст функционирования художественного памятника.

«Научиться видеть красоту вещей как предел того, чего каждый из нас способен достичь»,⁸⁷ – именно в этом заключался главный принцип Оскара

⁸³ Аникин Г. В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века. Москва: Наука, 1986. С. 12.

⁸⁴ Арова С. Р. Проблема художественной критики в английском эстетизме // Дом Бурганова. Проблемы культуры. 2011. № 1. с. 33–53.

⁸⁵ Там же. С. 36

⁸⁶ Там же. С. 40

⁸⁷ Оскар Уайльд. Три принципа гения, о которых спорят сто лет. <https://dobro.press/lifestyle/oskar-uajld-tri-princzipa-geniya-o-kotoryh-sporyat-sto-let> (дата обращения 13.09.2025)

Уайльда, выраженный в привычной для него афористичной форме и во многом определивший систему его критических воззрений. Само название его знаменитого эссе «Критик как художник» определяет самый широкий круг вопросов, затрагивающих, в том числе, процесс создания, восприятия и интерпретации произведений искусства. Примечательно, что именно критику Уайльд рассматривает как одну из главных задач современной эпохи. «Не было эпохи, когда в критике нуждались бы как в наш век. Лишь с ее помощью Человечество может осознать, какой фазы оно теперь достигло. В критике культура эпохи находит свое высшее осуществление»⁸⁸.

В целом эссе «Критик как художник» можно рассматривать как переосмысление самого жанра критической публикации. Здесь автор не случайно выбирает формат диалога, который «позволяет рассмотреть предмет со всех точек зрения, так что он нам предстает во всей своей целостности подобно тому, как показывает нам то или иное явление скульптор, добиваясь полноты и живой верности впечатления за счет того, что главная мысль в своем развитии выявляет и множество побочных ответвлений, которые, в свою очередь, позволяют глубже раскрыть эту основную идею»⁸⁹. Как известно, формат диалога уже давно использовался для изложения критических взглядов, однако в данном случае крайне важным является использование ключевых для английской литературной традиции понятий парадокса, абсурда или нонсенса, существенно обогативших в этом эссе и в других статьях Уайльда само понятие афоризма. В эссе отражен диалог двух людей, «живущих невероятно интенсивной интеллектуальной жизнью, и пусть она несколько сумбурна, само представление о критике как талантливом писателе, создающем из критического очерка, эссе или статьи произведение, которое в художественном отношении гораздо интереснее предмета, выступившего объектом критического суждения»⁹⁰. Здесь Уайльд пророчески предугадал ситуацию, когда в XX веке не только откровенно слабые, но и талантливо сделанные художественные произведения благодаря мастерству критика получают ту славу, которую они с объективной точки зрения никак не заслуживают. «Если рецензент – талантливый писатель, он превратит свою рецензию в независимый вид искусства, и вы можете кончить тем, что будете читать рецензии, а не сами книги»⁹¹, – отмечал Иосиф Бродский спустя век после появления эссе Уайльда. Важным моментом в его рассуждениях является тезис о том, что искусство находится выше природы. Эта мысль вложена в уста одного из участников диалога, Вивиана: «...в каждом пейзаже, который приходится мне созерцать, я невольно замечаю изъяны. Счастье, однако, для нас, что природа так несовершенна, иначе мы не имели бы искусства. Искусство — это наш живой протест, наша галантная попытка указать природе ее настоящее место. Что же касается бесконечного будто бы разнообразия

⁸⁸ Ипполитова В. В. Основные концепции эстетической критики Уолтера Пейтера // Вестник СПбГУКИ. № 1 (10) март. 2012. С. 182.

⁸⁹ Евдокимов Е. В. Эстетизм Оскара Уайльда в восприятии русских символистов // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2013. № 1 (11). С. 209.

⁹⁰ Оскар Уайльд. Три принципа гения, о которых спорят сто лет // <https://dobro.press/lifestyle/oskar-uajld-tri-princzipa-teniya-o-kotoryh-sporjat-sto-let> (дата обращения 13.09.2025).

⁹¹ Правила чтения Иосифа Бродского // <https://gorky.media/context/pravila-chteniya-iosifa-brodskogo/?ysclid=mfz25qay1v423638714>

природы, то это ведь суций миф. Его не найдешь в природе. Оно существует в воображении, в нашей фантазии, либо же обусловлено искусственно развитой слепотой того, кто созерцает природу»⁹².

Таким образом, превосходство художественной критики над произведением искусства здесь как бы подтверждает другой знаменитый афоризм английского писателя, согласно которому именно жизнь всегда подражает искусству (а не наоборот). В том случае, если творец преодолевает сопротивление грубого материала и создает некий подлинный образ реальности, то литературный критик, анализируя ту или иную книгу, точно так же создает не только его интерпретацию, но и автономное произведение. *«Для критика произведение лишь повод для нового, созданного им самим произведения, которое вовсе не обязательно должно иметь сходство с тем, что он разбирает»,* – полагает Уайльд. С этим наблюдением в полной мере согласуется и другое его наблюдение, согласно которому художник не является моралистом, а *«искусство – зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь».* *«Способность точно описать то, чего никогда не было, – не только истинное призвание историка, но еще и неотъемлемое достояние каждого, кто не лишен таланта и культуры»⁹³,* – именно в таком ключе Уайльд развивает свою мысль о превосходстве искусства над жизнью. Более того, в результате своих рассуждений он ставит призвание критика выше, чем профессию писателя, где создать трехтомный роман гораздо легче, чем достойное (пусть небольшое) критическое эссе. В целом в представлении Уайльда критика – это, в первую очередь, талантливо выраженное мнение по поводу определенной работы.

Другим важным постулатом критики Уайльда является представление о чистом формотворчестве как условии пробуждения подлинных чувств и эмоций у зрителя. Исходя из тезиса о том, что «иногда превосходного поэта бранят за то, что ему «нечего сказать», Уайльд далее рассуждает следующим образом: *«Однако же, имей он что сказать, так и сказал бы, и вышла бы ещё одна банальность. Как раз оттого, что у него нет никакого нового откровения, он способен создать прекрасное: своё вдохновение он черпает в форме, в чистой форме, как и подобает художнику. Переживай он страсть напрямую, это его погубило бы. Всё, что происходит на самом деле, уже испорчено для искусства. Вся скверная поэзия порождена искренним чувством, где в представлении Уайльда быть естественным – значит быть нехудожественным»⁹⁴.*

Таким образом, Уайльд внес в развитие критики ряд новшеств, которых не знала предшествующая литература об искусстве. Во-первых, он полагает, что критик-художник не допускает рассудочного познания искусства, он не может разрушить единство произведения, «проверить алгеброй гармонию». Также для критика произведение является лишь поводом для нового, созданно-

⁹² Оскар Уайльд. Критик как художник // <https://oscar-wilde.ru/estetika-miniatury-esse-lekcii> (дата обращения 21.09.2025)

⁹³ Там же

⁹⁴ Там же

го им самим произведения, которое вовсе не обязательно должно иметь сходство с тем, что он разбирает. Истинный художник идёт не от переживаний к форме, а от формы к мысли и страсти. Вначале он должен постичь красоту произведения как формы, его музыку и рифму, а сама форма уже подскажет, чем она должна быть заполнена, чтобы приобрести определенное интеллектуальное и эмоциональное значение. При этом Уайльд полагает, что *«быть естественным – значит быть очевидным. А быть очевидным – значит быть нехудожественным»*. Иначе говоря, в том случае, если художник будет переживать страсть напрямую, через организацию художественного образа, это способно его погубить.

Главное для Уайльда в профессии критика является не просто созерцательность, как это утверждал У. Пейтер, а «ничегонеделанье» как «труднейшее занятие в мире», где критика в большей степени творчество, чем само творчество, поскольку она находит в произведении вещи, отнюдь не подразумевающиеся художником.

В целом в эссе «Упадок лжи» и «Критик как художник» Уайльд существенно переосмыслил и обогатил новыми гранями понятие критической оценки искусства в формате диалога. Если в предшествующей традиции, от Филострата Старшего до Дени Дидро во Франции и Константина Батюшкова в России диалог разворачивался преимущественно вокруг конкретных произведений, то Уайльд строит диалог между «просвещенным знатоком» и «профаном» или «новичком» как отражение ситуации противостояния оригинальных взглядов на искусство, изложенных в афористической форме, и тривиальных суждений и оценок. В последних как бы сконцентрировались все порочные с точки зрения Уайльда критерии оценки художественных произведений и понятия прекрасного в целом. Заслуживает внимания то, что в эссе созерцательная жизнь противопоставляется активной, связанной с определенной осознанной целью. Критика выше разума, искренности и справедливости; она неизбежно субъективна. При этом Уайльд делает язык критического высказывания более концентрированным и афористичным, лишенным той расплывчатости и неопределенности стиля изложения в статьях Пейтера.

В целом главной заслугой Уайльда стало активное использование парадокса как формы отказа от следования общепринятому мнению и как способ «остроумно уйти от истины» (так определил парадокс Генрих Манн). Таким образом, парадокс для Уайльда становится единственной правдой. Это верное высказывание имеющее неожиданное противоречие, выраженное в лаконичной форме и несущей в себе личную эмоциональную оценку. Также Уайльд сознательно играет понятиями, которые редко сопрягаются в обыденной жизни, но позволяют заострять и уточнять представления об искусстве. Писатель высказывает в своих эссе представление о неизбежном трагизме пути гениальной личности. К примеру, Байрон у критика предстает как мятежник, а Шелли – как возвышенный романтик. Более того, в представлении Уайльда путь гениев обязан оканчиваться трагедией, когда тот, кто живет ради возвышенного должен быть распят как Христос.

К моменту публикации критических эссе Уайльд начинает видеть в противоречиях своих суждений силу, а не слабость. Отныне противоречие становится важным методом критики, позволяющим автору высказывать – и тут же проверять высказанное «на прочность» за счет выбора парадокса, соединения несоединимого как принципа раскрытия внутренней сложности и многоплановости самого искусства, которое Уайльд под влиянием Пейтера ставит выше жизни, а критику – выше творчества. Более того, светскую болтовню и высказанные в ее процессе случайные, но меткие и парадоксальные взгляды выше рациональных суждений. Наконец, в своих публикациях рубежа 1880-х и 1890-х годов Уайльд преподносит себя эталоном созерцателя, чей талант созерцания выше реального жизненного опыта. Отсюда следует знаменитый афоризм Уайльда о том, что нет книг нравственных или безнравственных, но есть хорошо или плохо написанные. Здесь бунт против викторианской нравственности в то же время выступает как протест против всего безобразного и уродливого. Уайльд ценит Бодлера за то, что мечта как раз отрицает эту уродливую действительность. Однако в отличие от этого поэта и критика он не пытается погрузиться в противоречия окружающего мира, но, напротив, дистанцируется от них. Потому любовь к экстравагантной красоте и ко всему искусственному как основа дендизма позволяет Уайльду отстаивать представление о красоте которая, что выходит за пределы обыденности.

Другим важным завоеванием Уайльда-критика является развитие теории чистого искусства или «искусства для искусства». Вплоть до 1860-х годов этот термин в большей степени употреблялся в литературной критике, причем эта концепция активнее разрабатывалась тогда во Франции, в работах Шарля Бодлера и Теофиля Готье. Представления о критике, принятые в среде английских литераторов, отталкивались от идей романтизма и от представлений великого поэта и художника Уильяма Блейка о необходимости заострения «крайностей» как условия прогресса в искусстве. Другой важный источник английского эстетизма связан с немецкой идеалистической философией. Представление Канта о незаинтересованности эстетического суждения и Фихте во многом позволило Уайльду сформулировать свою концепцию. Эта концепция была ориентирована на познание мира средствами искусства, где красота выступает сущностью этого мира, его истинным проявлением, которое может быть раскрыто художником посредством творческого прозрения и совершенства самой пластической формы. *«И неважно, насколько объективно суждение Рёскина о Тёрнере или Пейтера о Леонардо, настолько эти суждения прекрасны сами по себе. Цель критика – запечатлеть собственные импресси <...> его проза, по меньшей мере, такое же произведение искусства, как и любой из этих прекрасно написанных закатов, которые теперь высыхают и трескаются в Английской галерее <...> не уступая в красоте, проза превосходит живопись в своей нетленности, и ее воздействие на нас более разнообразно... душа ведет разговор с другой душой языком интеллекта и чувства»*⁹⁵, – в этой точке зрения Уайльда

⁹⁵ Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. Москва: Республика, 1993. Т. 2. С. 543

отчетливо выражено представление о содержании призвания критика как писателя и художника, но отнюдь не ученого или публициста.

В критических эссе Уайльда созерцательная жизнь противопоставляется активной. Душа мудрее нас, пишет Уайльд, поскольку она является сконцентрированным опытом целого народа, раскрываемым посредством воображения. В то же время критика в его представлении выше разума, искренности и справедливости. Более того, она неизбежно субъективна. Будущее всё больше становится предметом критики, а не созидания, и потребность придавать форму хаосу постоянно возрастает. Именно критика, а не эмоциональные симпатии, абстрактная этика или коммерческие преимущества, как полагает писатель, сделает нас космополитами и послужит основой мира.

В таком случае внехудожественный контекст создания произведения искусства или особенности биографии художника уже не принимаются в расчет так же, как и позиция публики и других специалистов. Это, с одной стороны, могло привести как к открытому произволу критика, изначально ставящего свою субъективную позицию выше каких-либо объективных критериев оценки искусства, так и к совершенствованию языка критики, которая от описания отдельных работ и комментариев к обстоятельствам их создания приходит к представлению о необходимости образности слова как неотъемлемого качества любого критического текста.

Завершая рассмотрение эстетических концепций Пейтера и Уайльда, отразившихся в их критических взглядах на искусство, важно отметить принципиальное различие их концепций прекрасного. В отличие от Уайльда Пейтер никогда не рассматривал аморализм как основу оценки прекрасного и, более того, подверг критике апологию безнравственности в рецензии на книгу «Портрет Дориана Грея». Суть этого различия заключена в следующем: «...отдаваясь эстетическому наслаждению от созерцания прекрасного произведения искусства или момента жизни, он не теряет головы, но наоборот обретает самого себя, создавая созерцательную дистанцию между своим удовольствием и своим «я»,»⁹⁶. В целом концепция Пейтера сводится к возможности самостоятельности эстетического суждения по отношению к морали, но не предполагает отрицание последней. Также Пейтер вслед за классиком романтической поэзии начала XIX века Шелли полагает, что искусство формирует вкус зрителя или читателя, но и позволяет пробудить «мысль в чувстве», что, в свою очередь, делает чувство или впечатление необходимым условием познания, и, более того, способно пробудить в человеке благородные чувства. Созерцательность и чувственное восприятие в соответствии с концепцией Пейтера не препятствуют выполнению искусством таких задач, напротив, помогают сделать чувство и непосредственное впечатление инструментом познания не просто прекрасного, но и мира в целом. Релятивизм для Пейтера является условием раскрытия подлинной глубины и сложности человеческой жизни в противовес жесткости причинно-следственных связей и логических выводов рационализма. Наконец, Пейтер из-

⁹⁶ Ипполитова В. В. Основные концепции эстетической критики Уолтера Пейтера // Вестник СПбГУКИ. № 1 (10) март. 2012. С. 180.

бегал афористической резкости суждений, свойственных Уайльду, при том, что он также рассматривал критику не как комментарий к творению художника или писателя, а как совершенно самостоятельное произведение, раскрывающее личное суждение критика и его литературный дар.

3.3. Эмиль Золя – критик и его роль в развитии новых направлений французской живописи 1860–1870-х годов

Время расцвета критического творчества Эмиля Золя (1840–1902) – вторая половина XIX века во Франции стало эпохой острого конфликта между академической живописью, ориентированной на традиции классицизма и историзма, и новыми направлениями, стремящимися к передаче новых подходов к визуальному восприятию окружающей жизни, которые нашли свое отражение в эстетике импрессионизма. Официальные Салоны в это время (так же, как и в пору «романтической битвы») отвергали многие работы художников-новаторов, включая Эдуарда Мане, Альфреда Сислея и других импрессионистов. В сочинениях, посвященных произведениям художников этого периода, Золя выступал против дискриминации нового течения живописи в искусстве, и именно в них хорошо виден тот надлом, который произошел в общественном сознании, благодаря живописи импрессионистов.

Формирование взглядов и эстетических принципов Эмиля Золя происходило в эпоху Второй империи. После революционных событий 1848–1849 годов и воцарения Наполеона III французская интеллигенция все больше отходит от политики. Сложностью и напряженностью была отмечена и художественная жизнь Франции этого времени: дистанция между официальным искусством и искусством подлинной правды становится все более очевидной. Во второй половине XIX века разворачивается интенсивная выставочная деятельность. Начиная с 1850-х годов, художники, отвергнутые Салоном, используют любую возможность показать свои работы. Они открывают двери мастерских, устраивают персональные выставки, экспонируются в лавках торговцев картинами и частных галереях. Поляризация творческих сил становится все более явной, в то время как интерес публики к вопросам искусства растет, что, в свою очередь, вызвало потребность в критической оценке текущего творческого процесса и в теоретическом осмыслении развития культуры⁹⁷.

В целом художественная критика в плане методологического подхода к оценке явлений современности не отступает от позиции, определенной Дидро и продолженной Стендалем и, в еще большей степени, Бодлером. Более того, во второй половине XIX века связи между литературой и искусством становятся

⁹⁷ Многообразие критических оценок, высказанных современниками импрессионистов в отношении их творчества, посвящена книга: О. Рейтерсверд. Импрессионисты перед публикой и критикой. Москва: Искусство, 1974. Здесь подробно рассмотрена та полемика, которая развернулась вокруг выставок импрессионистов и в большей степени связана с жанром художественной журналистики, в то время как Э. Золя участвовал в этой борьбе не просто как проникательный критик, но и теоретик искусства, способный дать своим суждениям аргументированную оценку, опирающуюся на опыт развития живописи и других видов искусства.

крепче: знаменитые писатели (братья Гонкуры, Теофиль Готье, Эмиль Золя) стремятся обобщить и объяснить художественные процессы, исходя из стремления показать развитие искусства в качестве неотъемлемой части как собственно художественного, так и социального процесса. Взгляды на искусство Эмиля Золя были выражены в статьях, печатавшихся в основном во французских газетах «*Bien Public*» и «*Voltaire*», а также в русском журнале «*Вестник Европы*», где в 1875–1880 годах было опубликовано шестьдесят четыре «Французских письма», которые и составляют значительную часть его критического наследия.

Начало критической деятельности Золя относится к концу 1860-х годов, когда появился первый сборник его статей «*Что мне ненавистно*». Здесь молодой автор впервые определил свою позицию относительно литературы и живописи. За те полтора десятилетия, что отделяют первые статьи Золя от его зрелых критических работ, взгляды автора претерпели некоторую эволюцию, хотя и не изменились принципиально. Следует отметить, что Золя никогда не писал общих эстетических трактатов, а все его теоретические суждения высказаны в статьях и очерках, создаваемых в связи с появлением конкретных произведений изобразительного искусства.

Большую роль в формировании взглядов молодого Золя на искусство сыграла дружба с Сезанном, который отстаивал необходимость искусства, отражающего современную жизнь. Именно в письме к другу Золя говорит о значении сюжета и формы в картине, утверждая, что *«чем возвышенной идея, тем возвышенной должна быть и форма»*⁹⁸, утверждающая эту идею. Следует отметить, что Золя в 1860-е годы также находился под впечатлением от теоретических работ Ипполита Тэна, однако считал, что тот не замечает в искусстве главного – индивидуальности, стремясь к абстрагированию и установлению закономерностей. Для такого искусства, по мнению Золя, нужны не люди, но машины.

Здесь впервые возникает конфликт личности и научности, который писатель впоследствии не раз будет затрагивать в своих критических работах. Решение данной проблемы молодой Золя видит в творчестве художников-реалистов. Истинный натуралист, согласно мнению Золя, – настоящий художник, поскольку, во-первых, стремится к отображению жизненной правды, а во-вторых, обладает собственным стилем, отражающим его индивидуальность. Золя отмечает, что реализм ничего не значит для него сам по себе, и, *«если вы понимаете под этим термином необходимость для художников изучать природу и правдиво воспроизводить ее, то нет сомнения, что все художники должны быть реалистами»*⁹⁹. Воспроизведение жизни со всей ее грубостью и жестокостью для Золя вовсе не является главной составляющей реализма. *«Я называю реалистическим произведение искусства, в котором есть жизнь, такое произведение, персонажи которого могли бы задвигаться и загово-*

⁹⁸ Золя, Э. Полю Сезанну // Золя Э. Собр. соч. в 26 томах. Т. 26. Москва: Художественная литература, 1966. С. 213.

⁹⁹ Золя, Э. Реалисты Салона // Золя Э. Собр. соч. в 26 томах. Т. 24. Москва: Художественная литература, 1966. С. 106.

ритель»¹⁰⁰, – полагает он, тем самым вновь затрагивая сложную проблему творческого темперамента.

От индивидуальности Золя всегда ожидает нового слова в искусстве. Даже такой художник, как Огюстен Рибо, который, по словам самого автора, мог бы ему понравиться, не может претендовать на эту роль, поскольку как живописец он вторичен: «...его мир существует давным-давно <...> произведения его не только неправдивы и безжизненны, но даже не являются сколько-нибудь новым выражением человеческого гения. Господин Рибо ничего не внес в искусство, не сказал нового слова, не выявил своей души, не раскрыл нам себя»¹⁰¹. И, напротив, Гюстав Доре в представлении Золя может стать одним из наиболее жизненных художников, если бы подкрепил свой творческий темперамент научностью, подробным изучением действительности. Таким образом, Золя приходит к следующему важному для него как критика выводу: «...гений выигрывает тем больше, чем реальнее будет содержание его произведений»¹⁰². Исходя из этой точки зрения, главной в искусстве становится правда жизни, отраженная в соответствии со строго индивидуальным *видением* художника. Эта мысль в 1870-е годы станет основополагающей в системе взглядов Золя на современное искусство. Она была близка как Сезанну, так и живописцам, впоследствии составившим группу импрессионистов, поскольку утверждала право художника на собственное *видение* действительности.

Особого внимания заслуживает проблема оценки произведений импрессионистов в критических публикациях Золя. В целом он полагал, что творчество реалистов не может в полной мере отвечать требованиям современного искусства. Натуралистическая школа, теоретиком которой выступал Золя, сужала задачи искусства, призванного не только констатировать факты, но и обобщать их. Здесь следует подчеркнуть, что для Золя единственно возможной эффективной борьбой за современное искусство была борьба за права личности. Именно в поисках решения проблемы «примирения» личности и научности Золя сближается с кругом импрессионистов, наибольшая близость с которыми приходится на конец 1860-х годов и знаменует важный этап в развитии его эстетической концепции. Следует подчеркнуть, что проблема личности, занимавшая Золя, особенно остро стояла в эти годы в контексте исторических условий Второй империи (бурное развитие капитализма, рост числа экономических организаций) и соответственно требовала немедленного решения. Парадоксально, но импрессионисты в своем творчестве объединяли полярные на первый взгляд понятия «научность» и «личность», объективность и субъективизм, что во многом и привлекло к их творческим поискам молодого Золя. Уже первые значительные произведения этих живописцев убедили писателя в том, что

¹⁰⁰Золя, Э. Реалисты Салона // Золя Э. Собр. соч. в 26 томах. Т. 24. Москва: Художественная литература, 1966. С. 106.

¹⁰¹Золя Э. Реалисты Салона // Золя Э. Собр. соч. в 26 томах. Т. 24. Москва: Художественная литература, 1966. С. 109.

¹⁰²Золя Э. Гюстав Доре // Золя Э. Собр. соч. в 26 томах. Т. 24. Москва: Художественная литература, 1966. С. 89.

приведенные выше несовместимые категории могут быть гармонично соединены.

Золя встречает новое направление воодушевленно, возлагая на него большие надежды. В частности, он одобряет научность творческого метода Эдуарда Мане, само творчество в его глазах соединяется с наукой, возвышается до ее уровня, сохраняя при этом индивидуальность художника. В статьях о Мане Золя пишет, что *«произведение искусства – это кусок действительности, увиденный через темперамент»*¹⁰³, формулируя тем самым принципы своей эстетики: ценно прежде всего то, в какой степени личность художника отразилась на его произведениях. Так, согласно Золя, не следует искать в произведениях Эдуарда Мане *«ничего, кроме отображения действительности, присущего его личному темпераменту и потому по-человечески прекрасному»*¹⁰⁴.

Только на пути творческого индивидуализма, по мнению Золя, возможно достижение научной достоверности познания в искусстве. Ценнейшим завоеванием импрессионистов писатель считает установку на изучение явлений реального мира и на научную достоверность. Некое обобщение Золя допускает исключительно в эстетической области: художник, например, может сделать общий тон картины более светлым или темным по отношению к реальности. Именно таков в представлении Золя предел вольного отношения с реальностью. Однако в тот момент, когда импрессионизм начинает постепенно развиваться в сторону живописи впечатлений и ощущений, дистанция между Золя и художниками стремительно растет. Так, в «Парижских письмах» 1870-х годов писатель уже отзывается об импрессионистах весьма холодно, даже пренебрежительно, считая, что они *«напрасно пренебрегают солидностью зрело задуманных произведений»*¹⁰⁵. В положительном ключе Золя по-прежнему выделяет в их работах научно-аналитические элементы, но яркое проявление индивидуальности в эволюции авторского стиля он в целом не одобряет.

В результате группа художников-импрессионистов не оправдала ожиданий, возложенных на нее Золя, в чем и заключалась основная причина его неодобрительной позиции в отношении этих живописцев. В импрессионизме писатель видел отражение своей идеи «субъективной научности», искусство сбалансированное и, в то же время, созвучное современности. Нарушение баланса приводит к разобщению. Сам Золя так сформулирует это в одной из статей: *«Все несчастье в том, что ни один художник этой группы не сумел реализовать ту новую формулу, элементы которой ощущаются во всех их работах... Ни в одном их произведении не видно, чтобы она применялась подлинным мастером. Все они только предшественники. Гений не явился... Борьба импрессионистов еще не достигла цели; они остаются ниже поставленных ими задач»*¹⁰⁶.

В заключение следует подчеркнуть, что суждения Золя об искусстве не находили поддержки у французской публики того времени. Публикация серии

¹⁰³ Комментарии // Э. Золя. Собр. соч. в 26 томах. Т. 24. Москва: Художественная литература, 1966. С. 84.

¹⁰⁴ Там же. С.85.

¹⁰⁵ Комментарии // Э. Золя. Собр. соч. в 26 томах. Т. 24. Москва: Художественная литература, 1966. С. 85.

¹⁰⁶ Цит. по: Ревалд Дж. История импрессионизма. Ленинград, Москва: Искусство, 1959. С. 164.

статей о парижском Салоне и вовсе вызвала настоящую волну недовольства. Золя прямолинейно нападал на модных художников, связанных с академизмом, и поддерживал непризнанных на тот момент живописцев. В его эстетической концепции не было места «расчленению» произведения на ракурсы, колорит, рисунок. Он не признавал школ, традиций и правил. Художественное произведение для Золя ценно в своей цельности, в своей жизненной правде, окрашенной оттенком личности художника, поэтому он писал, что всегда будет на стороне проигравших¹⁰⁷. Далекий от всякого догматизма или предвзятости, Золя очень рано проявил здравость своих суждений, согласившись признать высокое качество даже гениальность, в картинах, созданных теми авторами, которых ранее он достаточно сурово критиковал за их живописную концепцию. Сейчас уже можно признать, что критика Золя, подобно более ранним оценкам Бодлера, была весьма дальновидной, поскольку те, кому он предрекал забвение, забыты, а память о тех, кем он восхищался, – Коро, Добиньи, Писсаро – в очередной раз доказывает тезис Золя о том, что *«только сильные темпераменты переживают века»*¹⁰⁸.

С другой стороны, нельзя утверждать, что Золя слепо приветствовал каждое творение его любимых художников. Если картина «Завтрак на траве» Эдуарда Мане была воспринята им с энтузиазмом, то картина другого его любимого художника Гюстава Курбе «Девушка с попугаем», представленная на парижском Салоне 1866 года, такой восторженной оценки уже не удостоилась. В этой картине Золя увидел не развитие Курбе-живописца, а лишь стремление подражать другим художникам, а также отчаянную попытку бегства от собственного гения, некое сглаживание углов. Наконец, в отношении Сезанна Золя уважал упорство, с которым этот живописец, будучи самоучкой, подходил к реализации своего призвания. Но для критика как сторонника реализма и литературы, насыщенной психологизмом и социальной критикой, живопись Сезанна была «слишком личной» и оторванной от реальности, чтобы быть по-настоящему великой. Он смотрел на творчество этого мастера, скорее, как на процесс поиска, а не как конечный результат.

В целом Золя критически относился к отказу от традиционного рисунка, композиции и отсутствию сюжета у Сезанна. Конфликт великого писателя и художника, нашедший опосредованное отношение в знаменитом романе «Творчество» Золя, имел характер чего-то большего, чем обычная ссора старых друзей детства. Это пример расхождения литературы и изобразительного искусства в эпоху модерна, когда визуальный язык начинает стремиться к автономии, к «живописи ради живописи». В целом «Творчество» стало иллюстрацией начала противостояния между реализмом как последним литературоцентричным направлением в истории европейской живописи, и модернизмом с культом самодостаточности выразительных приемов искусства. В данном слу-

¹⁰⁷ Золя Э. Прощальное слово художественного критика // Э. Золя. Собр. соч. в 26 томах. Т. 24. Москва: Художественная литература, 1966. С. 59.

¹⁰⁸ Золя Э. Прощальное слово художественного критика // Э. Золя. Собр. соч. в 26 томах. Т. 24. – Москва: Художественная литература, 1966. С. 59.

чае Золя-критик остался в рамках своей эпохи, тогда как Сезанну удалось опередить свое время и предопределить развитие живописи в XX столетии.

«Проводимая Золя во второй половине 1870-х годов пропаганда натуралистических – а, по существу, если не считать некоторых второстепенных моментов его теории, реалистических художественных принципов шла решительно вразрез с прочно укоренившимися <...> традициями, вкусами и навыками и сопровождалась полным развенчанием целого ряда признанных авторитетов»,¹⁰⁹ – это обстоятельство не могло тогда не настроить против писателя многих авторитетных деятелей литературы и публицистикв. Тем не менее, Золя-литератор и критик всегда оставался честным перед самим собой. Его дружба с близкими по духу художниками, среди которых были ведущие мастера французской живописи не могла не влиять на последних, а плоды этого союза нашли свое отражение как в критических статьях Золя, так и в его романах, что внесло ощутимый вклад в культуру XIX века в целом.

ГЛАВА 4.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ МОДЕРНИЗМА И ЕГО ОСМЫСЛЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

4.1. Представления о современном искусстве и концепции модернизма в европейском искусстве – от Рихарда Мутера до манифестов итальянских футуристов

На рубеже XIX века в европейской художественной критике намечаются существенные перемены. После Золя во Франции и Уайльда в Англии большая традиция, восходящая к Вазари и Дидро, связанная с акцентом на сопоставление прошедших этапов творческого процесса и его текущего состояния, а также на анализе конкретных произведений и стремлении выявить в них ту художественную ценность, которую предстояло сделать достоянием читателя и зрителя. В 1900-е годы критика сталкивается с необходимостью объяснить вторжение в современное искусство тех подходов, которые были связаны с продолжением новаций импрессионистов и таких мастеров, как Сезанн, Ван Гог и Гоген. В теоретическом обосновании нуждался стиль модерн и тесно связанные с ним идеи символизма, а также такие явления, как фовизм во Франции, экспрессионизм в Германии и футуризм в Италии. По этой причине в данный период окончательно разделяется собственно «высокая критика», где большее значение имеет глубокая эрудиция в сфере истории искусства и способность делать теоретические умозаключения, нежели журналистика, где акцент на сугубо личных вкусах автора или влияние на его суждения внешних факторов часто не позволял как подобным суждениям, так и их авторам остаться в истории искусства. При этом отдельные теоретики искусства и культурологи, высказывавшие

¹⁰⁹ Шор В. Е. Комментарии к сборникам критики Эмиля Золя // Золя Эмиль. Собрание сочинений в 26 томах. Том 25. Москва: Художественная литература, 1966. С. 4

глубокие и верные наблюдения о художественном процессе, подобно Полю Валери, не пытались активно участвовать в этом процессе, либо связали свою деятельность с оценкой состояния дел в определенной сфере современной культуры (как, например, Вальтер Беньямин, рассматривавший процесс развития фотографии и проблему бытования произведения в эпоху расцвета его технического репродуцирования). По этой причине в этой главе мы остановимся на именах тех авторов, которые своими трудами, пусть и обращенными скорее к уже «состоявшейся» истории искусств, формировали мнения, суждения и вкусы своих современников, а порой (что подтверждает пример Хосе Ортеги-и-Гассета и Ганса Зедльмайра) раскрывали глубинные противоречия современной культуры, связанные, в первую очередь, с предпосылками появления модернизма и с его влиянием на современное общество.

К началу XX века один из крупнейших немецких искусствоведов **Рихард Мутер** (1860–1909) собрал, обобщил и сделал достоянием читателя поистине колоссальный материал по истории изобразительного искусства разных стран мира. Однако книга Р. Мутера «Всеобщая история живописи», вышедшая из печати в 1894 году, разошедшаяся в несколько месяцев и вызвавшая колоссальный резонанс в искусствоведческой среде, вышла далеко за рамки академической науки, став в восприятии его современников одним из манифестов того новаторского искусства, которое позже будет определено термином «модернизм».

Заняв в 1885 году пост директора Государственного графического собрания в Мюнхене, Мутер начал активно публиковать статьи по искусству в периодических изданиях, а с 1902 года, будучи профессором истории искусств в университете Бреслау, периодически выступал редактором монографий по искусству. Как полагали российские современники Р. Мутера А. Н. Бенуа и Д. В. Философов, Мутер своей «Всеобщей историей живописи» смог впервые объединить собственно историю искусства и критику.

В своей статье-некрологе «Мутер» (1909) именно Александр Бенуа дал критический разбор трудов немецкого специалиста, в 1890-е годы впервые сделавшего живопись прошлого условием обновления искусства в наступающем XX столетии. Еще напрямую не утверждая концепцию циклического развития искусства в противовес бытовавшей до этого линейной концепции (ее можно сформулировать как путь от «условности» к «реализму»), А. Н. Бенуа точно ощутил суть концепции Мутера в отношении отдельных страниц истории живописи старых мастеров и искусства прошлого в целом как «топлива» для новаторских поисков на рубеже двух веков: «Книга Мутера явилась как бы евангелием художественных революционеров и на ней выросла вся огромная секта современных искателей»¹¹⁰.

В целом труд Р. Мутера через переосмысление опыта истории европейской живописи действительно смог утвердить идею приоритета свободы творчества в противовес формальному определению прекрасного в эстетике клас-

¹¹⁰ Наследие Александра Бенуа // www.benua-memory.ru/muter-i-benua?ysclid=mfu7g0ps40552515449 (дата обращения: 05.09.2025)

сицизма и академизма. Мутер первым возвеличил значение индивидуализма, интенсивном поиске нового на основе актуализации того, что представлялось немецкому ученому наиболее ценным и перспективным из созданного ранее мастерами европейской живописи. Выступив редактором Мутера в процессе подготовки книги, Александр Бенуа сделал следующий вывод о значении данного труда: *«Теперь лучше его книгу не перечитывать»*, возможно, осознавая свою ответственность за подготовку той грандиозной «эстетической революции», которая на рубеже 1900–1910-х годов развернулась как в Европе, так и в России.

Наряду с Рихардом Мутером важнейшую роль в становлении и развитии европейского модернизма сыграл другой немецкий искусствовед и художественный критик **Юлиус Мейер-Грефе (1867–1935)**. В 1890-е годы он начинал как литератор, автор нескольких новелл, а с 1895 года активно участвовал в художественной жизни Германии, став одним из основателей альманаха «Пан» (1895). Три года спустя в Париже Мейер-Грефе фактически создал журнал «Декоративное искусство» (*Dekorative Kunst*), а в 1899 году открыл художественную галерею «Современный дом» (*La Maison Moderne*), в которой экспонировались работы молодых художников, выполненные в «новом стиле»¹¹¹. Развивая подготовленную Р. Мутером традицию модернизации старых европейских мастеров, Мейер-Грефе в 1910 году публикует книгу «Испанское путешествие», которая помогла заново открыть живописное наследие Эль Греко, подобно тому, как в 1870-е годы Уильям Пейтер вернул в историю искусства имя Сандро Боттичелли и других мастеров, работавших «до Рафаэля». А в 1907 году в Мюнхене вышла самая известная монография этого специалиста под названием «Импрессионисты».

Таким образом, Ю. Мейер-Грефе внес в художественную критику выраженный момент литературности изложения, окончательно сделав его важным фактором оценки наследия художников прошлого, способным приблизить это наследие к настоящему и сделать его условием развития искусства будущего. При этом вершиной истории искусства, по мнению этого автора, были французские импрессионисты и Ван Гог, в которых он видел средоточие новаторских поисков, способных направить по новому пути всё европейское искусство. Интересно, что, по мнению отдельных современных авторов, именно Мейер-Грефе внёс решающий вклад в превращение Ван Гога в одну из ключевых фигур современного искусства, при том, что речь идет не о намеренной подтасовке фактов и активном «пиаре» неких преувеличенных или несуществующих достижений, а о стремлении как можно рельефнее высветить объективные качества творчества замечательного мастера, по праву ставшего (в том числе и благодаря таланту Мейер-Грефе – историка искусства и критика) одним из первопроходцев модернизма. С другой стороны, именно Мейер-Грефе стал первым европейским профессиональным искусствоведом, который намеренно сделал уже свершившийся факт истории живописи объектом пристрастной оценки,

¹¹¹ См. Мейер-Грефе Юлиус // <https://ru.ruwiki.ru/wiki/Мейер-Грефе> Юлиус. (дата обращения 12.09.2025)

позволившей великому постимпрессионисту занять то место в этой истории, которое он заслужил еще при жизни.

Известный польский поэт Вильгельм Альберт Владимир Александр Аполлинарий Вонж-Костровицкий, получивший известность и признание во Франции под именем **Гийома Аполлинера** (1880–1918), несмотря на свою короткую жизнь, смог оставить яркий след в истории европейской критики, сумев первым разглядеть и проницательно оценить колоссальный потенциал тех направлений и течений, которые сыграли революционную роль не только во французском, но и во всем европейском искусстве. К началу 1910-х годов Аполлинер успел зарекомендовать себя как хроникер и публицист, выступив автором заметок и критических статей в изданиях «Меркюр де Франс» и «Пари журнал», а также редактировал журнал «Суаре де Пари». Более того, близкое знакомство с такими мастерами, как Пабло Пикассо, Анри Дерен, Морис де Вламинк, Анри Руссо, позволило Аполлинеру внимательно изучить своеобразие творческой манеры этих художников. В канун Первой мировой войны он подготовил несколько серьезных работ о современной французской живописи, наиболее известной из которых стала статья «Художники-кубисты» (*Les peintres cubistes*, 1913).

Первая значительная статья Аполлинера об искусстве – «Пергамон в Берлине», датированная 1905 годом, раскрыла его незаурядный талант критика. Несмотря на свое название, эта публикация выходит за пределы рассмотрения конкретного шедевра античного искусства. Оценивая высочайший уровень убранства Пергамского алтаря, Аполлинер делает вывод о печальном положении дел в современной ему немецкой скульптуре и советует местным авторам учиться у высокой классики: «Созерцая работу каменотёсов из Пергама, люди в Германии, возможно, станут скульпторами. Я этого им желаю, потому что немцы действительно не имеют никакого представления о том, что такое скульптура. Огородные пугала в Аллее Победы, работы Бегаса или, из недавних, Макса Клингера <...> не содержат ничего такого, что могло бы идти вразрез этому мнению»¹¹². В следующей своей статье «Выставка в Дюссельдорфе» Аполлинер рассматривает процесс развития немецкого искусства на конкретных примерах, противопоставляя поиски дюссельдорфских художников творчеству Франца фон Штука, о котором критик высказывает крайне жесткое мнение, не считаясь с авторитетом этого мюнхенского живописца.

Подлинной зрелости Аполлинер-критик достигает в публикациях второй половины 1900-х годов. Здесь слово поэта звучит уже более убедительно, чем слово критика, поскольку его характеристики произведений отдельных художников, скорее, передают непосредственность впечатления от полотен его современников, облеченную в несколько усложненную и туманную словесную

¹¹² Критика поэтов. Статьи Гийома Аполлинера об искусстве. 1902–1918 // www.litres.ru/book/giyom-apolliner/kritika-poetov-stati-giyoma-apollinera-ob-iskusstve-63583043/chitat-onlayn/?ysclid=mfve2k8i2c661990064 (дата обращения 18.09.2025).

форму¹¹³. Примечательно, что в статьях этого времени, посвященных обзорам парижских выставок, Аполлинер активно пользуется приемами описания отдельных работ и характеристик творчества художников, которые содержатся в «Салонах» Дидро и Бодлера. Так, рассматривая работы малоизвестного живописца Абеля-Трюше, он не жалеет язвительных замечаний, которые достойны публикаций его великих предшественников: *«Чтобы добраться до персональной выставки Сезанна, нужно миновать картины господина Абеля-Трюше. Этой фразой всё сказано о характере работ этого художника. В былые времена его имя было первым в каталоге картин, и чтобы добиться такого результата, господин Трюше придумал изощрённую уловку: дефис. В этом году, эта хитрость не сработала, потому что художник по имени Аарон прислал свои работы, и они были приняты жюри. В каталоге господин Абель-Трюше всего лишь второй. Абель-Трюше обладает замечательными способностями торговца. Если он организует выставку, он там каждый день, чтобы наблюдать, куда подует ветер, и он хлопочет о том, чтобы выставлять маленькие полотна по умеренным ценам, от 50 до 60 франков, предназначенные для любителей живописи без денег. В Осеннем салоне Вы увидите его перед своими картинами, распространяющего проспекты и свои визитные карточки»*¹¹⁴.

Вместе с тем, в характеристике творчества Пикассо Аполлинер обнаруживает иной, серьёзный и глубокий подход, раскрывающий глубинные основы поисков этого мастера: *«Пикассо смотрел на человеческие образы, проплывавшие в лазурном небе нашей памяти, и бывшие частью божества, делая нас метафизиками. Сколь благословенны эти небеса, взволнованные полётом, с их тяжёлыми и низкими огнями, как те, что светят в пещерах!»*¹¹⁵. Заслуживает внимания, в частности, следующая проницательная оценка метода работы Пикассо-кубиста, который *«изучает предмет так же, как хирург препарирует труп»*. Если этому искусству чистой живописи удастся полностью освободиться от традиционной живописной манеры, последняя не обязательно исчезнет. Ведь развитие музыки не привело к исчезновению различных литературных жанров, а едкий вкус табака не заменил вкуса пищи.

В 1910-е годы наряду с манифестом *искусства будущего*, известном под названием «Новый дух», написанном по просьбе Сергея Дягилева и Жана Кокто, Аполлинер пишет статью «О предмете в современной живописи» (1912), ставшую, пожалуй, наиболее серьёзной его критической публикацией. В этой статье он полагает, что «новые художники» (в данном случае речь идет о Пикассо и Браке – представителях кубизма) пишут картины, у которых нет настоящего предмета, и отныне названия в каталогах напоминают имена, по которым

¹¹³ Критика поэтов. Статьи Гийома Аполлинера об искусстве. 1902–1918 // www.litres.ru/book/giyom-apolliner/kritika-poetov-stati-giyoma-apollinera-ob-iskusstve-63583043/chitat-onlayn/?ysclid=mfve2k8i2c661990064 (дата обращения 18.09.2025).

¹¹⁴ Критика поэтов. Статьи Гийома Аполлинера об искусстве. 1902–1918 // www.litres.ru/book/giyom-apolliner/kritika-poetov-stati-giyoma-apollinera-ob-iskusstve-63583043/chitat-onlayn/?ysclid=mfve2k8i2c661990064 (дата обращения 18.09.2025)

¹¹⁵ Там же.

можно «опознать человека, не описывая его»¹¹⁶. Тем самым Аполлинер ставит здесь под вопрос не только наличие конкретных жанров, но и само понятие картины. Если художники еще наблюдают за природой, то они больше не подражают ей и старательно избегают изображения сцен природы, наблюдаемых непосредственно или воссозданных посредством изучения.

Современное искусство в представлении Аполлинера отвергает все способы удовлетворения зрителя, которые использовали величайшие художники прошлого: идеальное изображение человеческой фигуры, «сладострастную обнаженную натуру», тщательно проработанные детали и т. д. *«Правдоподобие больше не имеет никакого значения, ибо художник жертвует всем ради композиции. Предмет больше не имеет значения, а если и имеет, то в очень малой степени. Если цель живописи осталась прежней, а именно — доставить удовольствие глазу, то работы новых художников требуют от зрителя поиска в них удовольствия иного рода, чем то, которое он с легкостью может найти в созерцании природы. Таким образом развивается совершенно новое искусство, искусство, которое будет относиться к живописи так же, как музыка относится к литературе. Это будет чистая живопись, как музыка, которая является чистой литературой»*¹¹⁷.

Так Аполлинер формулирует свою концепцию, которую можно определить как антимимезис, и которая стала дерзким вызовом по отношению к той линии развития искусства, которая идет от античности к Новому времени через Возрождение. Критик полагает, что молодые художники авангардных школ выражают желание заниматься чистой живописью как принципиально новым пластическим искусством, близким по своему духу музыке. В представлении Аполлинера это искусство еще только зарождается и пока еще не настолько абстрактно, как хотелось бы самому автору: *«...новые художники – в некотором смысле математики поневоле, но они еще не отказались от природы и терпеливо ее изучают»*. При этом Аполлинер дает весьма точные характеристики методу работы своих знаменитых современников, работавших во Франции, Германии, России и других странах (достаточно назвать имена Кандинского, Матюшина), стоявших у истоков европейского модернизма и русского авангарда.

Рождение **манифеста** как особой формы критического высказывания в сфере изобразительного искусства имеет вполне точную дату. С 20 февраля 1909 года, когда «Основание и манифест футуризма» было напечатано на первой странице *«Le Figaro»*, манифесты прочно вошли в практику оценки художественных произведений сначала в Европе и России, а затем и во всем мире. Этот знаменитый текст Филиппо Томмазо Маринетти положил начало не только новому движению в искусстве, но и фактически целому новому жанру в сфере художественной критики. В предисловии к манифесту футуристов Маринетти утверждает: *«Из Италии мы швыряем миру свой чрезвычайно жесто-*

¹¹⁶ Критика поэтов. Статьи Гийома Аполлинера об искусстве. 1902–1918 // www.litres.ru/book/giyom-apolliner/kritika-poetov-stati-giyoma-apollinera-ob-iskusstve-63583043/chitat-onlayn/?ysclid=mfve2k8i2c661990064 (дата обращения 18.09.2025)

¹¹⁷ Там же.

кий провокационный манифест, которым сегодня мы основали футуризм, потому что хотим освободить свою страну от смердящей язвы профессоров, археологов, экскурсоводов и антикваров. Слишком долго Италия была барахолкой. Мы хотим освободить страну от бесконечных музеев, покрывающих ее поверхность, словно кладбища. Музеи, кладбища!.. Ведь это одно и то же жуткий избыток покойников, которых никто не помнит»¹¹⁸. Как полагают современные исследователи, этот текст обнаруживает в своей риторике глубокое знакомство с трудами Фридриха Ницше. Особую роль в развитии идей футуризма и в превращении манифеста в самостоятельный оригинальный род критики, объектом которого выступает отнюдь не искусство само по себе, а скорее общество, которое это искусство не понимает и не принимает, сыграл манифест Карло Карры «Живопись шумов и запахов» (опубликован в августе 1913 года).

Как бы поддерживая точку зрения Гийома Аполлинера, Карра считает, что вплоть до XIX века живопись была «безмолвным искусством». В то же время французский импрессионизм в представлении Карры стал «попыткой передать шум и запахи». Однако по мнению итальянского автора, эта попытка не удалась. Причины этого Карра видит, в частности, в концепции цветовой гармонии, с его точки зрения изначально свойственной Франции, но не приемлемой для футуристической Италии, в «созерцательном идеализме» импрессионистов, в «незначительности сюжета и детализации», которые всегда низводят живопись на уровень фотографии, а также в главной ошибке Сера и Синьяка. Автор манифеста полагает, что эти французские живописцы остановились на «статическом» представлении о форме, благодаря чему настоящими новаторами стали как раз футуристы. Футуризм же в представлении Карры не столько утверждает, сколько отрицает. А отрицает он следующее: «все приглушенные цвета», «куб пирамиду и прочие статичные фигуры», «живопись шумов и запахов» – и далее приводит еще целых пятнадцать (!) других пунктов. Это, в свою очередь, заставляет воспринимать манифест Карры как шаг вперед по сравнению с манифестом Маринетти 1909 года, поскольку здесь полемика ведется не столько с консервативной публикой и столь же консервативным представлением об Италии как музеем под открытым небом, сколько с теми направлениями, которые, подобно импрессионизму, подготовили появление модернизма или стали частью этого движения, но при этом во многом не разделяли представления футуризма о новаторстве в искусстве.

Также заслуживает упоминания манифест другого итальянского публициста Ричотто Канудо «Искусство серебрястов» (1912). Здесь он выступает уже против интеллектуальных умствований искусства XIX века, где главным грехом литературы и искусства стал избыток интеллектуализма в литературе и живописи. Автор считает, что главное, чего требуют художники от искусства – это новых эмоций через открытие новых средств выражения эмоциональности данного периода. По этой причине в представлении Канудо каждая следующая

¹¹⁸ Алекс Данчев. 100 арт-манифестов: от футуристов до стакистов. Москва: Новое литературное обозрение, 2022. С. 84.

эпоха отвергает предыдущую. Также у этого сторонника футуризма активно продвигается воинственная риторика, свойственная и мировосприятию большинства художников-футуристов, и характеру их творчества, а во многом – и представлению о необходимости активно участвовать в идейной и политической борьбе своего времени.

Главные идеи, которые развивал Канудо вместе с другими итальянскими футуристами, заключались в следующем: «...в искусстве, как и на поле, прекратить наступление – значит отступить» и «В наш век избыточного индивидуализма каждому художнику приходится создавать свой собственный внутренний мир». Из этого Канудо делает следующий вывод, который можно смело назвать программным для эстетики итальянского футуризма: «*Каждое художественное новшество должно возмущать зрение и слух, поскольку и глазу и уху нужно некоторое время для того, чтобы привыкнуть к новым гармонизациям цветов, форм, слов и запахов <...> современное искусство отмечает похороны всего сентиментального искусства, банального и невыносимого. Вместо сентиментализма в искусстве и жизни нам хочется искусства более благородного и чистого, искусства, которое трогает не сердце, а мозг, не очаровывает, а заставляет думать*»¹¹⁹.

В целом уже после публикации первых манифестов итальянских футуристов эта форма критики общества от имени искусства начала быстро утрачивать свой потенциал. Несмотря на то, что манифест постоянно фигурирует у дадаистов и сюрреалистов как форма раскрытия собственной творческой программы, поданая в намеренно заостренной, полемической, а часто оскорбительной в отношении ценителей прекрасного и общества в целом (у дадаистов), либо многозначительной и велеречивой, порой намеренно переусложненной (у сюрреалистов) форме. За исключением знаменитого манифеста Андре Бретона и Льва Троцкого «За революционное искусство» (1938), продолжившего ряд положений бывшего советского политика, высказанных в его статье «Литература и революция» (1923), сама возможность критики конкретных произведений или отдельных направлений в форме манифеста не предполагалась, а если порой и проявляла себя, то помогала решению задач скорее политических, чем собственно художественных. При этом, как показал опыт сотрудничества Троцкого и Бретона, сама проблема взаимодействия русской и французской культуры неожиданно получила новый ракурс, связанный с возможностью использования открытий европейского модернизма (в данном случае – сюрреализма) для решения актуальных политических задач.

¹¹⁹ Данчев Алекс. 100 арт-манифестов: от футуристов до стакистов. Москва: Новое литературное обозрение, 2022. С. 113.

4.2. Творчество старых мастеров и модернизм XX века в критической оценке Хосе Ортеги-и-Гассета

После кризиса, пережитого традиционными установками европейской культуры в 1910–1920-е годы, многие теоретики искусства и критики осознали, что назрела потребность в теоретическом переосмыслении самих основ духовной жизни современного человечества, включая уяснение причин начала масштабных военных конфликтов и революционных движений. Одним из основоположников исследования проблемы «всеобщей массовизации» и «дегуманизации искусства» как проявления кризиса цивилизации и критической оценки того переворота, которое изобразительное искусство пережило в начале XX века, стал испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет (1883–1975). В своих трудах он уделял особое внимание вопросам роли традиции и новаторства в искусстве, а также проблеме интерпретации модернизма в условиях напряженных интеллектуальных поисков в период между двумя мировыми войнами. Идеи этого мыслителя оказали существенное влияние на развитие европейской культуры, особенно в области теории искусства и художественной критики.

С одной стороны, Ортега-и-Гассет неизменно высоко ценил наследие великих художников прошлого, включая эпоху Возрождения, барокко и классицизма. Он считал, что именно через творчество старых мастеров происходит развитие подлинной культуры, которая сохраняет духовные ценности и передает их из поколения в поколение¹²⁰. Для Ортеги-и-Гассета искусство прошлого – это не только образцы высокого мастерства, но и носители подлинных нравственных и духовных идеалов. При этом в его работах часто присутствует и противоположное мнение. В его понимании искусство элитарно и потому изначально не рассчитано на массовое потребление: *«Если не существует искусства, которое можно было бы рассматривать как наследующее традиции, то и в венах нынешнего искусства не течет кровь, которая могла бы оживить и сделать привлекательным для нас искусство прошлого. Это последнее замкнулось в себе, превратившись тем самым в обескровленное, омертвелое, бывшее искусство. Веласкес тоже превратился в археологическое чудо. Глубоко сомневаюсь, чтобы даже разумный человек, способный отличать одни состояния своего духа от других, вполне отчетливо смог бы осознать отличие своей, вероятно, достаточно мотивированной увлеченности Веласкесом от собственно эстетического наслаждения»*¹²¹.

Эпоху, которую Ортега-и-Гассет называет «всеобщей массовизацией», он считает не просто упадком, а скорее парадоксом, когда современная жизнь превосходит все ранее известные исторические масштабы. Примечательно, что сам мыслитель, напрямую не говоря об упадке, называет эту эпоху странной: *«...современная жизнь грандиозна, избыточна и превосходит любую исторически известную. Но именно потому, что напор ее так велик, она вышла из бе-*

¹²⁰ См.: Руткевич А. М., Философия истории Х. Ортеги-и-Гассета // История философии. 2016. Т. 21. № 2. С. 119–131.

¹²¹ Ортега-и-Гассет Х., Искусство в настоящем и прошлом. Москва: Наука, 1991. С. 10.

регов и смысла все завещанные нам устои, нормы и идеалы. В ней больше жизни, чем в любой другой, и по той же причине больше нерешенного»¹²². Однако такая насыщенность и напор приводят к тому, что все устои, нормы и идеалы, сформированные в прошлом, в итоге оказываются разрушенными. В результате в такой эпохе больше внешней жизни и динамичности, но при этом также и гораздо больше, чем раньше, нерешенных вопросов.

Именно в этом контексте Ортега-и-Гассет критически оценивает развитие художественных течений, возникших в начале XX века: *«Отдельные направления нового искусства меня интересуют мало, и, за немногими исключениями, еще меньше меня интересует каждое произведение в отдельности. Да, впрочем, и мои оценки новой художественной продукции вовсе не обязательно должны кого-то интересовать. Авторы, ограничивающие свой пафос одобрением или неодобрением того или иного творения, не должны были бы вовсе братья за перо. Они не годятся для своей трудной профессии»*¹²³. После этого Ортега-и-Гассет делает следующий важный для уяснения его критической позиции вывод: *«В искусстве любое повторение бессмысленно. Каждый исторически возникающий стиль может породить определенное число различных форм в пределах одного общего типа. Но проходит время, и некогда великолепный родник иссякает. Это произошло, например, с романтически-натуралистическим романом и драмой. Наивное заблуждение полагать, что бесплодность обоих жанров в наши дни проистекает от отсутствия талантов. Просто наступила такая ситуация, что все возможные комбинации внутри этих жанров исчерпаны. Поэтому можно считать удачей, что одновременно с подобным оскудением нарождается новое восприятие, способствующее расцвету новых талантов»*¹²⁴.

Модернизм в XX веке в его представлении стал ответом на кризис традиционных ценностей, вызванный быстрыми социальными изменениями, технологическим прогрессом и разрушением устоявшихся культурных форм. Модернисты стремились к радикальному обновлению художественного языка: они экспериментировали с формой, содержанием, материалами; отвергали классические каноны и стремились выразить дух времени. Для Ортеги-и-Гассета модернизм представлял собой проявление духа эпохи — желание освободиться от навязанных обществом стереотипов и создать что-то новое. Он признавал важность этого движения как способа переосмысления мира и поиска новых форм выражения человеческих чувств и идей. Заслуживает внимания то определение, которое Ортега-и-Гассет дает модернизму: *«По природе своей искусство "нереалистично" <...> Оно стремится к очищению от того, что заслоняет бытие произведения искусства в качестве себя самого. Произведение в качестве себя самого максимально удалено от реальности как живого факта. Реальность для не-*

¹²² Коновалова, А. В. «Массовая культура» XX века в концепциях Х. Ортеги-и-Гассета, Р. Барта, Ж. Бодрийяра // Культура и цивилизация. 2022. Том 12. № 3 А. С. 137.

¹²³ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2001. С. 179.

¹²⁴ Там же. С. 183.

го - это идея реальности <...> В новом искусстве XX в. очищение от идей, служащих напоминанию о вещах и людях, осуществляется с радикальной настойчивостью. Современное искусство творит "дегуманизированные объекты" – объекты, которые не вовлечены в горизонт повседневных привычек, потребностей, переживаний человека»¹²⁵.

С другой стороны, испанский мыслитель выражал опасения по поводу утраты духовных ориентиров в погоне за новизной. По его мнению, многие модернистские течения рисковали стать поверхностными или оторванными от нравственных ценностей. Исходя из этого, можно сделать вывод, что Ортега-и-Гассет критиковал саму тенденцию к разрушению традиционных форм без поиска новых смыслов или духовных основ.

В 1925 году выходит самая известная работа испанского мыслителя, в которой он рассматривает теорию модернизма через призму социального восприятия искусства в Европе XX века. В «Дегуманизации искусства» Ортега-и-Гассет подчеркивает, что за короткий промежуток времени в европейском искусстве сформировалась тенденция к созданию максимально натуралистичных и реалистичных образов. Это делалось для того, чтобы приучить публику к восприятию произведений, где ценность определяется сходством с повседневной жизнью. В таком контексте зрителю не нужно было активно воображать или интерпретировать скрытые знаки и системы смыслов. Достаточно было воспринимать искусство как отражение реальности: *«Творения подобного рода лишь отчасти являются произведениями искусства, художественными предметами. Чтобы наслаждаться ими, вовсе не обязательно быть чувствительными к неочевидному и прозрачному, что подразумевает художественная восприимчивость. Достаточно обладать обычной человеческой восприимчивостью и позволить тревогам и радостям ближнего найти отклик в твоей душе. Отсюда понятно, почему искусство XIX века было столь популярным: его подавали массе разбавленным в той пропорции, в какой оно становилось уже не искусством, а частью жизни»*¹²⁶. В результате сформировались концепции «большинства» и «меньшинства» аудитории: для большинства людей эстетическое наслаждение стало практически неотделимым от переживаний их повседневной жизни, что существенно повлияло на развитие современного искусства и его восприятия в обществе.

Если обращаться к оценке Ортега-и-Гассетом творчества мастеров европейского искусства XVII века, следует выделить его статью «Введение к Веласкесу»¹²⁷, в которой он видит в творчестве испанского художника яркий пример высокого искусства, способного передавать глубинные человеческие чувства и сложные психологические состояния. Автор подчеркивает, что Веласкес отличается подлинным мастерством в изображении реалистичных портретов, в

¹²⁵ Зись А. Я., Некоторые размышления об искусстве XX в. // Современное искусствознание. Методологические проблемы. Москва: Наука, 1994. С. 12–13.

¹²⁶ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. Москва: ИНИОН РАН, 2001. № 1 (12). С. 180.

¹²⁷ Ортега-и-Гассет Х. Введение к Веласкесу Перевод Е. М. Лысенко, 1991. [Электронный ресурс] — URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/005/116/019.htm>

которых он умело сочетает техническую виртуозность с глубоким пониманием человеческой натуры. Ортега-и-Гассет внимательно анализирует особенности художественного стиля Веласкеса, его способность передавать движение, свет и тень, а также его уникальный подход к изображению пространства и перспективы. Таким образом, этот испанский мастер не ограничивается простым воспроизведением внешних черт, а стремится раскрыть внутренний мир своих персонажей, их психологические состояния и социальное положение. При этом он подчеркивает, что творчество Веласкеса – это не только мастерство технического исполнения, но и глубокое философское осмысление человеческой натуры, что делает его произведения актуальными и в XX столетии¹²⁸.

В книге «Искусство в настоящем и прошлом» Ортега-и-Гассет критически рассматривает эволюцию искусства в контексте исторических и культурных изменений. Он подчеркивает, что в древние времена искусство служило важнейшим средством выражения духовных и религиозных ценностей, являясь частью более широкой системы мировоззрения. В эти эпохи художественные произведения создавались с целью возвышения человеческого духа, передачи вечных идей и укрепления моральных устоев общества. Однако далее критик полагает, что с течением времени роль искусства меняется. В эпоху Возрождения оно стало более индивидуалистичным и сосредоточенным на эстетическом восприятии, однако всё равно сохраняло связь с духовными ценностями. В последующие периоды, особенно в XIX и XX веках, происходит заметное смещение акцентов: искусство становится всё более коммерциализированным, ориентированным на массового потребителя и материальные ценности. Ортега-и-Гассет указывает на то, что современное искусство зачастую утрачивает свою духовную миссию, превращаясь в средство развлечения или способ самовыражения без глубокого содержания. Исходя из этого, он подчеркивает необходимость возвращения к истинным ценностям искусства: его способности выражать вечные идеи, вдохновлять человека на духовное развитие и служить высшим идеалам. Он считает важным сохранить связь искусства с духовностью и моралью, чтобы оно могло продолжать выполнять свою историческую функцию – быть средством возвышения человеческого духа и укрепления нравственных основ общества

В целом многие идеи Хосе Ортеги-и-Гассета остаются актуальными и в наши дни. Его понимание необходимости баланса между традицией и инновациями помогает понять процессы развития искусства в условиях глобализации и технологического прогресса, а критика модернизма как движения без духовных ориентиров служит напоминанием о важности нравственных основ в творчестве. Начиная с 1970-х годов, художники-постмодернисты все чаще обраща-

¹²⁸ В данном случае можно видеть расхождение между «элитарной» трактовкой наследия Веласкеса у Ортеги-и-Гассета и восприятием его творчества как продолжения демократического направления в испанской культуре в советском искусствознании, что можно проиллюстрировать на примере следующего высказывания А. К. Якимовича: «...с точки зрения Ортеги именно правдолюбие художника и является в данном случае выражением аристократизма духа». При этом, следуя подобной концепции, модернизм является особой формой возрождения «аристократического» придворного искусства, возвращающего живописи ее аристократическое содержание, ориентированное исключительно «на избранных».

ются к наследию прошлого для поиска вдохновения или создают новые формы на стыке традиционного и современного искусства. В этом контексте идеи Ортеги-и-Гассета помогают понять роль исторического опыта в формировании полноценного художественного высказывания. Философ внес значительный вклад в развитие эстетической мысли XX века. Также его критическая позиция относительно творчества старых мастеров подчеркивает важность сохранения духовных ценностей классического наследия как основы для развития современного искусства.

4.3. Критика модернизма в трудах Ганса Зедльмайра

Приступая к рассмотрению взглядов немецкого мыслителя, теоретика искусства и критика Г. Зедльмайра (1896–1984) на соотношение модернизма и классического наследия, важно подчеркнуть, что первыми это явление как неоспоримое свидетельство кризиса европейского общества раскрыли представители русской философии Николай Бердяев и Владимир Вейдле. Основным вывод, сделанный Бердяевым в отношении эпохи триумфа модернизма еще в трудах 1910-х годов, и заключающийся в том, что сейчас люди уже живут при наступлении конца «серединного человеческого искусства, культурного искусства», близок основным идеям труда Ганса Зедльмайра, изложенным в его труде «Утрата середины» (1948). И если, по мнению Бердяева, «в искусстве есть творческая победа над тяжестью “мира сего” – никогда не приспособление к этому “миру”», то Зедльмайр утверждает, что в современной культурной ситуации «тяжесть мира» всё-таки имеет тенденцию к победе над творчеством. В то же время австрийский специалист был настроен, скорее, пессимистически к перспективам развития европейского искусства и видел в модернизме более тревожные симптомы, первопричины которых он обнаруживает в самом процессе духовных, культурных и социальных процессов, которые имели место в Новое время и были связаны с утратой религиозного начала как объединяющего стилиобразующего фактора в развитии архитектуры и изобразительного искусства.

Ганс Зедльмайр является искусствоведом так называемой «Новой» или «Второй» Венской школы искусствоведения. Метод Зедльмайра, основанный на традиции немецкой классической философии (на его позицию значительное влияние оказали тексты об искусстве немецких философов Гегеля, Шеллинга, Баадера, Хайдеггера и других мыслителей, которые стремились познать целое, в котором нет разделения на субъект и объект) в содружестве с распространенными и востребованными тогда идеями гештальт-психологии.

Классическому искусству и связи истории Европы с ее искусством посвящены определяющие работы Зедльмайра «Утрата середины» (1948) и «Возникновение собора» (1950). В первой из них основные положения критики современного искусства были изложены в наиболее последовательной форме. Эта книга действительно представляла собой первую попытку полномасштабной критики современного искусства с позиций католической религии, что под-

твердило изначальную консервативную установку автора в отношении прогресса в искусстве, которой автор придерживался и в годы работы на кафедре истории искусств Венского университета после Аншлюса 1938 года¹²⁹. В представлении Зедльмайра то, что ранее было связано единством стиля, основанного на категории формы и ее духовного наполнения, погрузилось в «стилевой хаос» XIX и XX веков.

По мнению Зедльмайра, современность оставила человеку только беспорядок и распад, некие осколки искусства. Несмотря на то, что подобная концепция была отвергнута многими искусствоведами в Европе и Америке,¹³⁰ она по-своему откликнулась в теории модернизма, принятой также отдельными советскими критиками, прежде всего, Михаилом Лифшицем, который, не ссылаясь на Зедльмайра, критикует это явление с общегуманистических позиций (при том, что в них также различим отзвук христианского мировоззрения), где отдельные явления модернизма (прежде всего футуризм и экспрессионизм) рассматриваются в связи с тоталитарными движениями в Италии и Германии XX века. При этом в отношении трудов Зедльмайра нельзя не отметить убедительность и парадоксальную яркость многих его суждений, более того, крайне аккуратное ведение спора, далекое от пропагандистских клише и исключаящее огульное осуждение. Основной проблемой в модернизме является, по мнению этого исследователя, процесс всеобщей автономизации искусства. Это не столько разрушение, но, скорее, создание совершенно нового искусства, в котором распад формы является средством передачи демонического, античеловеческого содержания.

Интересно, что Зедльмайр находит предпосылки авангардизма уже в искусстве конца XVIII – начала XIX века. Так, например, Гойя для него выступает предтечей сюрреализма. Аллегорическая живопись немецкого романтика Каспара Давида Фридриха, утверждает искусствовед, «*столь же выразительный символ потерянности человека в мире, что и осаждаемый кровавыми видениями человек Гойи*»¹³¹. Важнейшим симптомом новых тенденций по Зедльмайру является то, что до ранга высокого искусства в Новое время поднимается карикатура. Главным объектом карикатуры становится обезображенный человек, демоническое предстает в форме комического. Но говорит ли пример классика искусства карикатуры Оноре Домье, согласно логике Зедльмайра, о том, что художник мог сопротивляться явлениям упадка, поднимаясь до подлинного искусства? Напротив, графика Домье наглядно подтверждает тезис, согласно которому даже великий художник неудержимо втягивается в разрушающий искусство общий поток, и только в той мере, в какой он выражает тенденции разрушения, а не сопротивляется им, только в этой мере он и может быть великим.

¹²⁹ Членство Зедльмайра в нацистской партии привело к тому, что после 1945 года ученый потерял свою должность в Венском университете, в 1951 году перебрался в Баварию, где он возглавил кафедру истории искусства уже в местном университете.

¹³⁰ Chua K. «Sedlmayr's Rococo» // M. L. Hyde and K. Scott, eds., *Rococo echo: art, history and historiography from Cochín to Coppola*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Oxford: Voltaire Foundation, 2014. P. 257.

¹³¹ Зедльмайр Г. Утрата середины. Революция Современного искусства. Смерть света / Пер. Степан Ванеян. Москва: Прогресс-традиция. 2008. С. 140.

Однако несколько позже Зедльмайр сам опровергает этот тезис, поскольку показывает, что изображение безумного мира вовсе не обязательно должно быть безумием. Напротив, если искусство остается искусством, то даже картина ада, грандиозного «безумного мира» может стать, как у Брейгеля, способом защиты «человечески богатого и высокого искусства». Брейгель и Босх, утверждает Зедльмайр, отличны от сюрреалистов в такой же мере, в какой изображение сумасшедшего мира отлично от бреда сумасшедшего. Если художественный анализ безумного мира позволил Босху и Брейгелю создать совершенную художественную форму, то сюрреалисты, не способные понять объективной логики сумасшествия, тем самым обречены только копировать куски действительности, komponуя посредством монтажа и «репортажа» свои изображения.

С возмущением описывая, как художники-модернисты «превращают человека в руины и в автомат, в привидение и злой дух, в труп и призрак, «в клопа, насекомое», «изображают его brutally, жестоко, пошло, скабрёзно, устрашающе, механически», Зедльмайр, однако, косвенно оправдывает модернистов. Ведь современный человек, утративший Бога, по его мнению, именно таков, каким предстает в подобных изображениях модернистов. Следовательно, не Босх и Брейгель, а сюрреалистическая живопись как явление XX и только XX века передает его суть «правдиво».

Таким образом, бескомпромиссная по форме и нередко весьма глубокая по существу критика модернизма у Зедльмайра в каких-то моментах обнаруживает внутреннюю тенденцию к его апологетике. Он называет Пикассо величайшим художественным дарованием нашего времени. Но что же, согласно мнению Зедльмайра, позволяет считать его великим художником? Ответ критика заключается в том, что своим протестом против невыносимой бессмысленности и тоски жизни Пикассо доказывает невозможность их реального преодоления. Пикассо, по Зедльмайру, ищет средство победы над тоской в универсальной иронии, которая отрицает все положительное. Ни один объект видимого мира, ни один человек не достоин серьезного внимания, и потому единственно положительное содержание этой иронии есть «полное ничто». Бунт против ужасающей бессодержательности современного мира оказывается утверждением этой бессодержательности в искусстве. Поскольку в современном мире нет ничего, кроме упадка человека, и Пикассо выражает этот упадок наиболее последовательно, то он, согласно логике Зедльмайра, в самом деле является великим художником.¹³²

Пожалуй, именно изучение модернизма как «симптома» кризиса самосознания европейского человека и подтолкнуло Зедльмайра к поиску и раскрытию потаенных смыслов. Если в комнате Вермеера Дельфтского он видит святилище, наполненное божественным светом, то в картинах Сезанна уже можно отыскать смерть света.¹³³ «Специфическая опасность для живописи проявляется именно в вершинном творчестве Сезанна: следуя интересам мира чистого

¹³² Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века. Москва: Академический Проект, 2003. Гл. 8.

¹³³ Саблин, И. Д. «Курт Бадт. Утрата середины (к вопросу о модерне и антимодерне в немецком искусствоведении середины XX в.)». Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 11, № 3 (2021). С. 540.

цвета, можно незаметно лишиться мира человеческого», – такой неутешительный вывод делает Зедльмайр, фактически отождествляя влюбленность французского мастера в материю искусства с кризисом человеческого (а вместе с ним и божественного) в культуре в целом.¹³⁴

Подводя итог рассмотрению критических взглядов Зедльмайра на проблему модернизма, можно сделать следующий вывод. Красота и правда, согласно мнению австрийского мыслителя, есть не что иное, как выражение жизни такого целого, такой коллективности, которая отвечает сущности человеческой рода, соответствует, говоря словами Гегеля, его понятию.¹³⁵ Автономия искусства от этой целостности, воплощенная в понятии стиля и в теории *Gesamtkunstwerk*, повлекла за собой автономию искусства от самого себя, его внутренний самораспад. Замена красоты и правды проповедью безобразия и разрушения – отражение распада живого, одухотворенного светом высокого идеала единства людей, которое стало неизбежным в связи с утратой Бога и Храма как средоточия целостной картины мира и стиля как самого яркого проявления этой целостности.

4.4. Проблема китча и пути развития послевоенного американского искусства в критических оценках Климента Гринберга

Если основным объектом внимания Хосе Ортеги-и-Гассета и Ганса Зедльмайра стал кризис традиционных духовных ценностей Европы, выразившийся в появлении такого явления как модернизм, то в трудах американского критика и теоретика искусства Климента Гринберга (1909–1974) впервые объектом серьезного теоретического анализа выступила массовая культура и китч как самое яркое ее проявление.

Здесь следует кратко проследить этапы формирования критической концепции Гринберга. С отличием окончив Сиракузский университет, получив степень бакалавра искусств, он в середине 1930-х годов, находясь на государственной службе, начинает писать и публиковаться в небольших журналах. Затем Гринберг, увлекшийся идеями марксизма, присоединяется к американскому троцкистскому изданию *Partisan Review* в качестве редактора, а в 1942 году начинает работать арт-критиком для издания *The Nation*. Самой яркой работой Гринберга, которая принесла ему широкую известность, стала книга «Искусство и китч» (1939). Здесь важно подчеркнуть, что как самостоятельный объект изучения китч появляется в поле зрения зарубежных исследователей, только начиная с 1920-х годов, когда слово приживается в европейских языках и отмечены первые попытки описать его сущность и условия происхождения. При этом на сложение негативного отношения к китчу повлияли работы И. Канта, идеи западной рационалистической философии и эстетики модернизма. Предложенная Кантом пара понятий «прекрасное/возвышенное», где второе олице-

¹³⁴ Зедльмайр Г. Утрата середины. Революция Современного искусства. Смерть света / пер. Степан Ванеян. Москва: Прогресс-традиция. 2008. С. 148.

¹³⁵ Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века. Москва: Академический Проект, 2003. Гл. 8.

творяло автономное незаинтересованное искусство, во многом предопределила оппозицию между «настоящим» искусством и китчем.

Среди предшественников Гринберга в сфере изучения этого феномена следует упомянуть австрийского писателя Германа Броха, одним из первых начавшего критиковать китч не сколько с эстетической точки зрения, сколько с этической («*китч – это элемент зла в системе ценностей искусства*»), настаивая на версии формирования этого явления, связанного с окончательным крахом романтической концепции. К. Гринберг преодолевает такой подход и надолго устанавливает четкую разделительную линию между искусством авангарда (идеал критика – модернизм, постоянно ориентированный на инновации) и китчем как его антиподом – искусством коммерческим и вторичным (примечательно, что сюда же Гринберг ошибочно включает принцип мимесиса и реалистическое искусство в целом). Вместе с тем, уже в середине XX века становится очевидным, что именно авангард, реагируя на активное распространение массовой культуры, также заимствует свои собственные стили у китча, что впоследствии сможет подтвердить поп-арт как последний этап развития модернистской парадигмы, превратив потребление массовой продукции в объект высокого искусства.¹³⁶

Также Гринберг первым указал на связь китча и тоталитарной эстетики. В 1950-е годы он не просто комментирует то, что происходит в мире искусства, но и пытается оказать определенное влияние на развитие творчества отдельных художников и американского искусства в целом. При этом в послевоенное десятилетие он активно включается в процесс политического противостояния «западного» и «восточного» блоков, где сам факт появления такого направления, как абстрактный экспрессионизм, должен был служить неким орудием противодействия системе взглядов на американскую культуру как «машину» по изготовлению массовой продукции, лишь имитирующей «большую культуру», или, проще говоря, китча.

В данном случае сама проблема резкого размежевания «высокого» и «низкого» была предопределена направленностью процессов, имевших место в европейском искусствознании и в теории искусства в целом, что в значительной мере отразилось и в проблеме определений китча как самостоятельного явления. Суть этого процесса точно раскрыла Ястребова: «...на рубеже XIX–XX в. теория делала неоднократные попытки расширить рамки традиционного подхода к эстетической практике человека. Внимание к восточным культурам, переосмысление средневекового опыта, интерес к площадному искусству, зрелищности, лубку, карнавалу, к нерегламентированности контактов со стихией эстетического переживания – все это при всех достоинствах такого поиска тем не менее дало толчок к еще более резкому размежеванию. Теории Ницше, Ортеги-и-Гассета, Хейзинги и других привели к разделению эстетической культуры на “темные”, грозно воинствующие, деструктивные начала и сдерживающе-

¹³⁶ Eco U. *The Open Work* / Umberto Eco : translated by Anna Cancogni ; with an introduction by David Robey. Harvard University Press Cambridge, Mass., 1989. P. 215.

замкнутые, элитарно-цивилизованные структуры эстетических контактов человека с миром»¹³⁷.

Однако этот процесс в западном искусствознании, сам по себе плодотворный с точки зрения оценки понимания «элитарной» основы, не смог по-настоящему объяснить феномен массовой культуры и китча. Между тем как «элитарный» (если отталкиваться от концепции Ортеги-и-Гассета) модернизм, так и массовая культура в целом были рождены веком радикальной трансформации мира и человеческого сознания, где процесс отчуждения перерастает рамки экономического понятия, как это было в предыдущем столетии, и во все большей степени означало отчуждение людей в пространстве мегаполисов, которые породили особый тип культуры, во второй половине XX века получившей глобальный характер.

Суть этого процесса пронизательно раскрыла М. А. Чегодаева: «...отчужденность, пассивность, неконтактность; взамен активного действия – чрезмерная гипертрофированная замкнутость на себя, крайний эгоцентризм <...> мы можем, увы, наблюдать в большей или меньшей степени почти в каждом человеке нашего жестокого века, бесконечно усталом смолоду, опустошенном, перегоревшем без огня, утратившим, а порой никогда не имевшим живых связей с людьми»¹³⁸. Поясняя свою мысль, М. А. Чегодаева видит главное противоречие массовой культуры и китча в том, что можно назвать заменой непосредственного чувства, эмоции, переживания их суррогатом или симулякром. Этот ныне широко распространенный термин еще не существовал в год появления книги К. Гринберга, но он точно раскрывает суть следующего мнения: «...не живое впечатление рождает чувство и вместе с ним активное действие – почти механическая потребность пережить нечто чувственное состояние изыскивает для этого простейший предлог, своего рода раздражитель, возбуждающий соответствующий рефлекс»¹³⁹. Исходя из этого наблюдения, вряд ли правомерно говорить о том, что понятием китча и массовой культуры можно определить официальное советское искусство, которое в лучших своих образцах (что сейчас уже вполне очевидно) как раз позволяло снять это отчуждение и вернуть искусству ту функцию транслятора подлинных, а не мнимых ценностей, которые оно стремительно утрачивало в пространстве модернизма. Последний, отразив реальные противоречия духовной жизни и политики в начале XX века, начиная с 1920-х годов действительно все больше концентрируется на решении проблем сугубо формальных и намеренно примеряет на себя статус искусства сугубо элитарного, а после 1945 года сам активно включается в идеологическую борьбу.

Здесь мы переходим к другому важному аспекту деятельности К. Гринберга, связанному с рассмотрению проблемы эволюции искусства США XX века, где критик первым попытался связать проблемы внутрихудожественной

¹³⁷ Ястребова Н. А. Единство и альтернативность европейского эстетического опыта // Современное искусствознание. Методологические проблемы. Москва: Наука, 1994. С. 91.

¹³⁸ Чегодаева М. Китч, китч, китч. Москва: Знание, 1990. С. 45.

¹³⁹ Там же.

эволюции с процессами в общественно-политической жизни этой страны и, более того, с тем масштабным идеологическим противостоянием, развернувшимся после завершения Второй мировой войны, которое известно как «холодная война». Более того, можно сказать, что К. Гринберг впервые в истории современной художественной критики начал рассматривать авангард или модернизм (включая абстрактный экспрессионизм как его «завершающий аккорд») не в качестве формы критики общества и государства со стороны искусства, а как часть идеологической системы, где модернизм отождествляется уже с гражданской свободой и свободным миром «западных демократий». Таким образом, в противовес теоретическим взглядам европейских мыслителей модернизм перестает быть замкнутым в пространстве собственно внутрихудожественных проблем: «Абстрактный экспрессионизм, сам по себе не имеющий отчетливого политического содержания, благодаря специально подобранным аргументам пропагандировался как феномен, характерный для определенной общественной формы: беспредметность как свобода от постулата подражания попросту отождествлялась с гражданской и индивидуальной свободой. И каким бы сомнительным такое отождествление не казалось с сегодняшней точки зрения, в западноевропейском мире искусства послевоенного времени оно обладало значительной убеждающей силой»¹⁴⁰.

Отсюда следует парадоксальный вывод, который поставил под сомнение правомерность существования в «свободном мире» самой предметной живописи (и фигуративного искусства в целом), якобы скомпрометированных «сотрудничеством» с тоталитарными режимами. В данном случае автор как будто не замечает очевидной истины, что искусство самой агрессивной и жестокой тоталитарной державы – Третьему рейху составили именно произведения фигуративного искусства. «Соответственно, здесь был общепринятым другой ряд отождествлений: предметное искусство = не-искусство/китч = тоталитаризм»¹⁴¹. Более того, как отмечает Б. Колленберг-Плотников, Климент Гринберг первым из профессиональных критиков признал приоритет материального начала в произведении изобразительного искусства, прежде всего, живописи перед его духовным содержанием. При этом Гринберг не учел жизнеспособность реалистической и импрессионистической традиции, которая, как показал опыт таких мастеров XX века, как Р. Кент, П. Флегель, Э. Уайет, не исчерпал свой высокий образный потенциал¹⁴².

Тем самым в послевоенных критических публикациях Климента Гринберга как бы завершился масштабный цикл развития европейской художественной традиции, где в XX веке развитие живописи могло пойти либо по пути утверждения духовного начала, либо способа его пластического воплощения. Выбор, сделанный в пользу материала искусства (к примеру, в случае с ве-

¹⁴⁰ Колленберг-Плотников Б. Климент Гринберг и Арнольд Гелен о современности искусства // ЛОГОС. Том 25. № 4. 2015. С. 64.

¹⁴¹ Колленберг-Плотников Б. Климент Гринберг и Арнольд Гелен о современности искусства // ЛОГОС. Том 25. № 4. 2015. С. 66.

¹⁴² Бахтияров Р. А. Пол Флегель и американская критика XX века // Ассоциация искусствоведов (АИС). Петербургские искусствоведческие тетради. Вып.65. Статьи по истории искусства. С. 212–215.

душим представителем абстрактного экспрессионизма Д. Поллоком это краска, огромный холст и физический, «мускульный» процесс создания образа) как бы завершил в рамках концепции, где произведение искусства начинает интересовать его только как «чистый, почти бестелесный, лишенный пространственной и исторической привязки феномен», что подводит черту под длительным этапом развития модернистской линии развития зарубежного искусства и открывает новый его этап, связанный со сложным многоплановым феноменом постмодернизма, создавшим собственный инструментарий описания, оценки и трактовки художественного произведения.

Заключение

Рассмотрение истории зарубежной художественной критики подтвердило, что основные этапы ее развития были связаны с выявлением ее собственного инструментария и уточнения ее места в жизни общества. В момент своего зарождения в эпоху Античности критика была связана преимущественно с рассмотрением сюжетной стороны произведения и с описанием реально существовавшей или вымышленной картины, где центральное место принадлежало проблеме экфрасиса или диалогического описания, создавшего собственную традицию подхода к оценке произведения искусства. Вазари в середине XVI в. впервые вносит в эту оценку момент историзма, которого еще не было в античную эпоху. Речь идет о попытке итальянского художника и историка искусства выстроить концепцию его развития как фундамента для оценки творений современных мастеров, которые также упоминаются в труде Вазари. Впоследствии, в эпоху Просвещения этот подход дополнен активным участием критика как в художественной, так и в социальной жизни своего времени. Речь идет об активном вторжении критика в процесс развития искусства, где от позиции автора зависит не только вкусовые предпочтения зрителя, но и творческие установки художника, в формировании которых критик теперь также принимает активное участие.

В начале XIX века благодаря развитию эстетической (и шире – философской) мысли критика получает еще одно важнейшее для себя измерение. Она обретает возможность ставить произведение искусства в более широкий контекст духовной жизни человека, тех ценностей, которые определяют его жизнь. У Стендаля, а затем у Бодлера и английских критиков второй половины XIX века понятия прекрасного и безобразного, возвышенного, героического и другие эстетические категории позволяют придать личному суждению критика более широкий масштаб, показать зарождение новых стилей, направлений и течений как отражение глубоких и сложных трансформаций в культуре, а также в общественно-политической жизни. С середины XIX века все чаще наблюдается стремление европейских критиков связать изменения в ходе развития современного искусства с религиозными представлениями или с научными открытиями.

В критических статьях Бодлера мы впервые сталкиваемся с программным отстаиванием идеи о том, что критика может выступать особым родом литературного творчества, где эффект воздействия на читателя связан с умением создать выразительный словесный образ, когда описание даже малозначительного или неудачного в художественном отношении произведения может оказаться более интересным и содержательным, чем само это произведение. Более развернутую позицию в отношении этой точки зрения высказал в конце XIX в. О. Уайльд в эссе «Критик как художник».

Во второй половине XIX в. в пространство критики все чаще проникают социальные и политические идеи своего времени; также здесь проявляется тесная связь между позицией критика и теми концепциями развития культуры и общества, которые связаны с другими научными дисциплинами. Наиболее ярким примером здесь могут служить взгляды Золя-критика, которые могут рассматриваться как часть программы позитивизма, активно влиявшего также на ход развития изобразительного искусства и на его оценку.

В начале XX века возникают новаторские направления, которые на тот момент еще не получили адекватного им языка описания. По этой причине все чаще функцию критика берет на себя сам художник, для которого главной становится критика общества от имени нового искусства. Не случайно носителем этой функции становится манифест, который как новая форма критики был впервые опробован Т. Маринетти в знаменитом манифесте футуризма, а затем получил широкое распространение и у представителей других направлений европейского модернизма (дадаизм, сюрреализм и другие). Последним крупным критиком, который выступил с оценкой новых явлений в целом поддержав их появление, стал поэт Гийом Аполлинер. После его ранней смерти модернизм не получал столько-нибудь активной поддержки со стороны крупных авторитетных критиков. Только в 1920–1930-е годы появляется потребность в более объективной оценке произошедшего в европейском искусстве поворота к модернизму. Попытка рассмотреть его место в общем контексте европейской культуры в трудах представителей западноевропейской философии и американской критики (Хосе Ортега-и-Гассет, Ганс Зедльмайер), а также представителей русской эмиграции (Н. Бердяев, В. Вейдле, Ф. Степун) привела к тому, что магистральным направлением этой дисциплины стала оценка не столько конкретных работ (что стало задачей скорее художественной журналистики) сколько тех тенденций, которые помогают объяснить их непривычный для зрителя язык. Здесь модернизм мог получить как в целом положительную оценку, связанную с попыткой рассмотреть модернизм как возрождение «элитарного» искусства, исключив его из практики распространения искусства массового (Ортега-и-Гассет), либо связать его с кризисом религиозного сознания (Г. Зедльмайер и представители русской эмиграции), что позволило впервые обоснованно противопоставить модернизм классическому наследию, где залогом целостности картины мира выступило понятие синтеза искусств.

Также в 1930-е годы наряду с модернизмом важнейшим объектом осмысления в пространстве критики становится китч как яркая форма проявления

массовой культуры. В целом имена Ортеги-и-Гассета, Ганса Зедльмайра и Климента Гринберга, ярко прозвучавшие в 1920–1950-е годы, во многом обозначили завершающий этап развития большой традиции европейской художественной критики, берущей начало в античную эпоху. К сожалению, в середине 1950-х годов в зарубежных странах (прежде всего, в Западной Европе и США) окончательным фактом стало размежевание художественной журналистики и серьезной критики, видящей свою задачу не просто в создании обзоров и написании комплиментарных или разгромных статей, но в выявлении определенных сквозных тенденций в современной творческой жизни, а также в стремлении так или иначе эти тенденции определять. По этой причине критика начиная с 1960-х гг. все чаще стремится к рассмотрению творчества художников и современного искусства в целом в системе общефилософских проблем. К 1970-м гг. станет очевидно, что Роже Гароди и Ролан Барт, Герберт Маркузе и Теодор Роршак, Жак Деррида, Жиль Делёз и Жак Лакан в большей степени отразили в своих публикациях предпосылки развития искусства постмодернизма (включая политизированную его часть, связанную с движением «новых левых») и во многом определили вектор последующей эволюции этого явления, не исчерпавшего свой потенциал и в наши дни. По этой причине написание истории современной зарубежной художественной критики будет всё чаще учитывать позицию философов, социологов, культурологов, теоретиков и историков искусства, а не собственно критиков, представляющих жанр художественной публицистики, и в большей степени являющихся журналистами, увлеченно пишущими о современном искусстве. Выявить в обширном потоке подобных публикаций (в последнее время активно циркулирующих преимущественно в сети Интернет) главное и второстепенное, найти среди пишущих об искусстве фигуры, по-настоящему сомасштабные Дидро и Бодлеру, Рёскину и Золя, Аполлинеру и Гринбергу – дело будущего. В то же время материал, представленный в данной монографии, может быть востребованным для построения научно обоснованной истории современной критики, поскольку она, несмотря на постоянно обновляющийся инструментарий неизменно учитывает достижения прошлого и часто пользуется ими. В целом знание истории зарубежной критики важно и для тех, кто изучает историю отечественного искусства, поскольку обращение к широкому кругу тем и явлений художественной и общественной жизни способствует «воспитанию в будущем исследователе, педагоге и художнике тех позиций, которые искони определяли творческую, нравственную гуманистическую позицию представителей отечественной культуры»¹⁴³.

¹⁴³ Бахтияров, Р. А. Основы методики научно-исследовательской работы аспиранта и проблемы анализа художественных произведений: учебное пособие / Р. А. Бахтияров, А. Ф. Дмитренко. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, 2017. С. 64.

Библиографический список

1. **Аверинцев, С. С.** Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы / С. С. Аверинцев. – Москва: Наука, 1981. – С. 15–46.
2. **Аверинцев, С. С.** Риторический принцип как фактор непрерывности на переходе от Античности к Средним векам и от Средних веков к Возрождению // Западноевропейская средневековая словесность. / С. С. Аверинцев. – Москва: Издательство Московского университета. 1985. – С. 6–10.
3. **Агратина, Е. Е.** Истоки художественной критики во Франции второй половины XVII – первой половины XVIII в. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – Москва. 2022. №3. – С.146-164.
4. **Аникин, Г. В.** Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века / Г. В. Аникин. – Москва: Наука, 1986. – 320 с.
5. **Арова, С. Р.** Проблема художественной критики в английском эстетизме // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2011. № 1. – С. 33–53.
6. **Арсланов, В. Г.** История западного искусствознания XX века: учебное пособие для вузов / В. Г. Арсланов. – Москва: Академический проект, 2003. – 768 с.
7. **Базен, Ж.** История истории искусства от Вазари до наших дней / Ж. Базен. – Москва: Прогресс. Культура, 1994. – 524 с.
8. **Бахтияров, Р. А.** Анатолий Федорович Дмитренко – педагог и его методика проведения занятий на семинарах «Основы методики научно-исследовательской работы аспиранта и проблемы анализа художественных произведений» // «TERRA ARTIS. Искусство и дизайн» / Р. А. Бахтияров. – 2023. – С.40–50.
9. **Бахтияров, Р. А.** Искусствознание: истоки, преемственность, новые векторы развития // Российская практика пространственных искусств на рубежах истории: XX век. Коллективная монография под научной редакцией доктора философских наук, профессора Т. В. Горбуновой. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2015. – С.92–111.
10. **Бахтияров, Р. А.** К вопросу о путях преемственности в современном искусствоведческом образовании // Искусство и диалог культур: IX международная межвузовская научно-практическая конференция. Сборник научных трудов: вып.9. / под ред. С. В. Анчукова, Т. В. Горбуновой О. Л. Некрасовой-Каратеевой. – Санкт-Петербург: ООО «Книжный дом», 2015.
11. **Бахтияров, Р. А.** О книге Андрея Ларионова «Искусство античной мозаики» (СПб: Издательство имени Н. И. Новикова, 2014 г.) // АИС. Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 48. – Санкт-Петербург, 2018. – С.245–249.
12. **Бахтияров Р. А.** Пол Флегель и американская критика XX века // Ассоциация искусствоведов (АИС). Петербургские искусствоведческие тетради. Вып.65. Статьи по истории искусства. – С.212–215.

13. **Бахтияров, Р. А.** Русский Париж // АИС. Петербургские искусствоведческие тетради. Вып.63. Статьи по истории искусства. Санкт-Петербург. 2021. – С.32-39.

14. **Бахтияров, Р. А.** Основы методики научно-исследовательской работы аспиранта и проблемы анализа художественных произведений: учебное пособие / Р. А. Бахтияров, А. Ф. Дмитренко. – Санкт-Петербург: ФГБОУ ВО Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, 2017. — 88 с.

15. **Брагинская, Н. В.** Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпатовосточнославянские параллели. Структура балканского текста. Москва: Наука, 1977. С. 259–283.

16. **Вазари, Д.** Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / под ред. А. Г. Габричевского. Т. 1–3. Москва, 1956–1970.

17. **Виппер, Б. Р.** История европейского искусствознания: От Античности до конца XVIII века / Б. Р. Виппер Москва. Книга по требованию, 2012. 436 с.

18. **Гачев, Д.** Эстетические взгляды Дидро / Д. Гачев. – Москва: Художественная литература, 1936. – 226 с.

19. **Геллер, Л.** Экфрасис, или обнажение приёма. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и науч. ред. Д. В. Токарева. – Москва: Новое литературное обозрение, 2013. – С.44–59.

20. **Грачева, С. М.** История русской художественной критики. XX век: учебное пособие. / С. М. Грачева. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2010. –250 с.

21. **Дидро, Д.** Салоны. Т. 1, Т. 2. Москва: Искусство, 1989. – 322 с.

22. **Евдокимов, Е. В.** Эстетизм Оскара Уайльда в восприятии русских символистов. Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2013. № 1 (11). С. 207-216.

23. **Зедльмайр, Г.** Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / пер. Ю. Попов. – Санкт-Петербург: Аxioma; Андрей Наследников, 2000. –271 с.

24. **Зедльмайр, Г.** Утрата середины. Революция Современного искусства. Смерть света / Пер. Степан Ванеян. – Москва: Прогресс-традиция, 2008. 638 с.

25. **Зись, А. Я.** Некоторые размышления об искусстве XX в. // Современное искусствознание. Методологические проблемы. Москва: Наука, 1994. – С.5-28.

26. **Золя, Э.** Господин Мане. Собр. соч. в 26 томах. Москва: Художественная литература, 1966. Т. 24.

27. **Золя, Э.** Собр. соч. в 26 томах. Т. 26. Москва: Художественная литература, 1966

28. **Ипполитова, В. В.** Основные концепции эстетической критики Уолтера Пейтера // Вестник СПбГУКИ. № 1 (10). Март. 2012. С.176-184.

29. **Колленберг-Плотников, Б.** Клемент Гринберг и Арнольд Гелен о современности искусства // ЛОГОС. Том 25. № 4. 2015. С. 64–72.

30. **Коновалова, А. В.** «Массовая культура» XX века в концепциях Х. Ортеги-и-Гассета, Р. Барта, Ж. Бодрийера // Культура и цивилизация. 2022. Том 12. № 3. – 136–142.

31. **Костантини, М.** Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сбор. статей / Составление и науч. ред. Д. В. Токарева. – Москва: Новое литературное обозрение, 2013. С. 29–34.

32. **Критика поэтов.** Статьи Гийома Аполлинера об искусстве. 1902–1918 // www.litres.ru/book/giyom-apollinera/kritika-poetov-stati-giyoma-apollinera-ob-iskusstve-63583043/chitat-onlayn/?ysclid=mfve2k8i2c661990064 (дата обращения 18.09.2025)

33. **Львов, А. А.** Фигура автора в английском эстетизме / А. А. Львов // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2012. № 3. Т. 2. С. 81–89.

34. **Маньковская, Н. Б.** Шарль Бодлер как художественный критик // Коллективная монография по итогам научно-практической конференции с международным участием «БОДЛЕР-2021». Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Литературный институт имени А. М. Горького», 2022. С. 44–61.

35. **Мейер-Грефе Юлиус** // [https://ru.ruwiki.ru/wiki/Мейер-Грефе Юлиус](https://ru.ruwiki.ru/wiki/Мейер-Грефе_Юлиус). (дата обращения 12. 09. 2025)

36. **Мещерякова, А. В.** Учение Дж. Рёскина как религия красоты / А. В. Мещерякова // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. 2014. № 5–6. – С. 65–68.

37. **Михайлов, А. В.** Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры. / А. В. Михайлов. – Москва: Наука, 1988. С. 308–324.

38. **Михайлов, А. В.** Языки культуры: учебное пособие по культурологии / А. В. Михайлов; [Предисл. С. Аверинцева]. – Москва: Языки русской культуры. 1997. 909 с.

39. **Мокрецова, Е. Н.** Джон Рёскин как социально-политический мыслитель // Русская политология – Russian Political Science. 2019. № 3 (12). – С. 103–112.

40. **Ортега-и-Гассет, Х.** Дегуманизация искусства // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. Москва: ИНИОН РАН, 2001. № 1 (12): Философия и психология творчества. С. 176–187.

41. **Оскар Уайльд.** Критик как художник // <https://oscar-wilde.ru/estetika-miniatury-esse-lektsii> (дата обращения 21. 09. 2025).

42. **Павлова А. Ю.** Художественная критика: учебное пособие для вузов / А. Ю. Павлова, Н. В. Сколова. Издание 2-е, доп. – Москва: Юрайт, 2024. – 133 с.

43. **Панофски, Эрвин** (1892-1968). *Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма* / Эрвин Панофски; Пер. с нем. Ю. Н. Попова. - 2. изд., испр. Санкт-Петербург: Наследников, 2002. – 236 с.
44. **Пахсарьян, Н. Т.** Рефлексия о литературном творчестве в наследии Стендаля. // Социальные и гуманитарные науки. Серия 7. Литературоведение. 2021. № 1. – С.11–22.
45. **Попов, Д. А.** «Натуралисты» против «Романтиков»: французское искусство XIX века глазами Эмиля Золя // История и историческая память. 2014. № 9.
46. **Прокофьев, В. Н.** Об искусстве и искусствознании: Статьи разных лет / В. Н. Прокофьев. – Москва: Советский художник, 1985. – 304 с.
47. **Рейтерсверд, О.** Импрессионисты перед публикой и критикой / О. Рейтерсверд. – Москва: Искусство, 1974. 300 с.
48. **Ревалд, Дж.** История импрессионизма / Дж. Ревалд. – Ленинград, Москва: Искусство, 1959. 455 с.
49. **Рёскин, Д.** Камни Венеции / Д. Рёскин. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009.
50. **Рёскин, Д.** Лекции об искусстве / Д. Рёскин. – Москва: Б. С. Г.-Пресс, 2011. 319 с.
51. **Руткевич, А. М.** Философия истории Ортеги-и-Гассета // История философии 2016. Т. 21. № 2. – С. 119–131.
52. **Рымшина, Т. А.** Анализ периода становления Э. Золя как художественного критика // Бизнес и дизайн ревю. 2019. № 1 (13). – С.10-19.
53. **Саблин, И. Д.** «Курт Бадт. Утрата середины (к вопросу о модерне и антимодерне в немецком искусствоведении середины XX в.)» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 11, № 3 (2021) – С.540-549.
54. **Савицкий, С. Д.** Эмиль Золя и живопись французских импрессионистов // Вопросы искусствознания. — 2007. № 2. – С. 34–47.
55. **Солодовникова, Т. Ю.** Шарль Бодлер и становление литературно-художественной журналистики Франции (первая половина - середина XIX в.) Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук, Спец. 10.01.10 / [Кубанский государственный университет]. Краснодар, 2000. – С. 21.
56. **Стендаль.** Собрание сочинений в 15 т.: 7 т. Общая ред. и вступ. статья Б. Г. Реизова. – Москва: Правда, 1959. – 391 с.
57. **Сто арт-манифестов: от футуристов до стакистов** / сост. Данчев А. – Москва: Новое литературное обозрение, 2022. – 584 с.
58. **Турчин, В. С.** Из истории западноевропейской художественной критики XVIII–XIX веков: Франция. Англия. Германия. Москва: Издательство Московского университета, 1987. – 366 с.
59. **Турчин, В. С.** Эпоха романтизма в России / В. С. Турчин. – Москва: Искусство, 1981. 552 с.
60. **Уайльд, О.** Избранные произведения: в 2 т. / О. Уфйльд. – Москва: Республика, 1993. Т. 2. – 543 с.
61. **Филострат Ст., Филострат Мл., Каллистрат.** Картины. Статуи / Пер. С.П. Кондратьева. – Москва: ИЗОГИЗ, 1936. – 183 с.

62. **Фридендер, Г. М.** Лессинг как эстетик и теоретик искусства // Лессинг и современность: сборник статей / Г. М. Фридендер. – Москва: Изобразительное искусство, 1981. – С.18–84.
63. **Цурганова, Е. А.** Джон Рёскин / Е. А. Цурганова // Литературоведческий журнал. 2019. № 45. – С. 182–193.
64. **Цурганова, Е. А.** Прерафаэлитизм / Е. А. Цурганова // Литературоведческий журнал. 2013. № 33. – С. 143–147.
65. **Чегодаева, М.** Китч, китч, китч. Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство». Москва: Знание, 1990. № 2. – 56 с.
66. Шарль Бодлер. Об искусстве / пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман. – Москва: Искусство, 1986. – 424 с.
67. **Шестаков, В. П.** Проблемы изучения эстетического наследия Ренессанса // Проблема наследия в теории искусства / В. П. Шестаков. – Москва: Искусство, 1984. – С. 119–142.
68. **Шор, В. Е.** Комментарии к сборникам критики Эмиля Золя // Золя Эмиль. Собр. соч. в 26 т. Т. 25. Москва: Художественная литература, 1966.
69. **Экфрастические жанры** в классической и современной литературе: монография / Н. С. Бочкарева, К. В. Загороднева, Е. О. Пономаренко, А. Г. Рогова, И. А. Табункина, Д. С. Туляков, И. И. Тулякова; под общ. ред. Н. С. Бочкаревой // Пермский государственный национальный исследовательский университет. Пермь, 2014. 204 с.
70. **Якимович, А. К.** Образы Веласкеса в интерпретации «элитарной» философии искусства // Проблема наследия в теории искусства / А. К. Якимович. – Москва: Искусство, 1984. – С. 143–162.
71. **Яковлева, Н. С.** Влияние гуманистических идей на Джорджо Вазари историка и теоретика искусства // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 67. – С. 324–331.
72. **Ястребова, Н. А.** Единство и альтернативность европейского эстетического опыта // Современное искусствознание. Методологические проблемы / Н. А. Ястребова. – Москва: Наука, 1994. – С.78–97.
- Литература на иностранных языках*
73. Chua, K. «Sedlmayr's Rococo» // M. L. Hyde and K. Scott, eds., Rococo echo: art, history and historiography from Cochin to Coppola, Oxford University Studies in the Enlightenment, Oxford: Voltaire Foundation, 2014. 257 p.
74. Eco, U. The open work / Umberto Eco; translated by Anna Cancogni; with an introduction by David Robey. Harvard University Press Cambridge, Mass., 1989. 285 p.
75. Garratt, P. Ruskin's Modern Painters and the Visual Language of Reality // Journal of Victorian Culture, Vol. 14, Issue 1, January 2009. 56 p.
76. Ruskin, J. Modern painters. New York: John Wiley & Sons, 1885. p. 33.
77. Ruskin, J. Works. Vol. 12. London: G. Allen; New York, Longmans, Green, and co, 1903.
78. Stein, R. L. The ritual of interpretation: the fine arts as literature in Ruskin, Rossetti, and Pater. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975. 314 p.

Научное издание

БАХТИЯРОВ РУСЛАН АНАТОЛЬЕВИЧ

**ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ
ОТ АНТИЧНОСТИ ДО СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА**

МОНОГРАФИЯ

Издательский редактор Н. В. Гаджиева
Оригинал-макет подготовлен Н. Г. Смирновой

Учебное электронное издание сетевого распространения

Системные требования:
электронное устройство с программным обеспечением
для воспроизведения файлов формата PDF

Режим доступа: http://publish.sutd.ru/tp_get_file.php?id=202609, по паролю.
– Загл. с экрана.

Дата подписания к использованию 15.02.2026 г. Рег. № 09/26

ФГБОУВО «СПбГУПТД»
Юридический и почтовый адрес:
191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18.
<http://sutd.ru>