

Ольга Давыдова

Художественно-критические взгляды А. А. Киселёва (по материалам журнала «Артист» и архивным документам)

В статье анализируется историческая роль московского журнала «Артист» в процессе сложения новых художественно-критических ориентиров в русском искусстве 1880–1890-х годов. Выпуск журнала совпал с переходным этапом смены эстетических парадигм — постепенным отходом от социально ориентированного передвижнического реализма и зарождением новых поэтических принципов суждения об искусстве, получивших развитие в эпоху модерна. Эти тенденции прослеживаются на примере индивидуальных особенностей художественно-критического стиля А. А. Киселёва, являвшегося постоянным автором журнала и заведовавшего его художественным отделом. С целью контекстуального раскрытия темы привлечены документальные источники из личного архива Киселёва, многие из которых публикуются впервые.

Ключевые слова:

А. А. Киселёв, художественная критика, реализм, передвижники, журнал «Артист», эстетика, романтизм, модерн.

*Все это так мне в сердце влилось,
Такой струей святой любви,
Что много новых чувств родилось
В моей груди, в моей крови!*
А. А. Киселёв

В истории искусства, как и в любом процессе духовного самовыражения, периоды расцвета перемежаются этапами внутреннего замирания, созревания новых творческих сил, способных ворваться в жизнь неожиданной по художественному языку образной стихией. Вот такая стадия «замирания», ожидания, осторожного поиска новых эстетических ориентиров выпала на долю русского изобразительного искусства рубежа 1880–1890-х годов. Актуальность социально-критического направления передвижничества постепенно угасала, превращая многих недавних бунтарей в почетных профессоров Академии, отстаивавших принципы реалистической школы. Однако в самом передвижничестве явно намечался раскол, вызванный естественной потребностью нахождения дополнительных творческих источников для формирования современной визуальной поэтики.

Предчувствие необходимости пересмотра художественно-эстетических взглядов проявляло себя и в увлечении импрессионизмом (например, И. Е. Репина, В. Д. Поленова), и в нарастании экспрессивной эмоциональности пластического языка (например, у Н. Н. Ге), и в усугублении воображаемого, лирического (у М. В. Нестерова) и даже фантазийно-сказочного (у В. М. Васнецова) начал в содержательном строе произведения. Тенденции романтического видения художественного образа постепенно становились все более явными. Желание выразить в картине поэтическую интонацию индивидуально переживаемого настроения требовало от художников новых подходов как в области формально-стилистического языка, так и в сфере теоретических критериев понимания и суждения об искусстве. Однако в конце 1880-х —



1. Театральный, музыкальный и художественный журнал «Артист» 1891. № 12, январь
Обложка по эскизу Леонида Пастернака

начале 1890-х годов путь к иррационально-поэтическим идеям модерна, давшим яркий всплеск в творчестве художников и критиков «Мира искусства» (1899–1904), «Золотого руна» (1906–1909), «Весов» (1904–1909) и «Аполлона» (1909–1917), еще только намечался. На этом пути одним из первых вестников грядущих перемен стала художественно-критическая программа московского периодического издания «Театральный, музыкальный и художественный журнал Артист»¹ (ил. 1), отражающая творческую ситуацию «перехода» одной эстетической парадигмы в другую. Программа и позиции авторов публикаций отличались умеренностью взглядов, при этом явно обнаруживали переоценку отношений между идейно содержательной и формально-пластической стороной

художественного произведения, постепенно выявляя возрастающий интерес к эстетическим вопросам искусства. Недооценивать роль подобных «переходных» моментов и явлений в истории искусства не стоит. В сущности, они являются теми логически мотивированными паузами, из которых вырастает новое, более динамичное понимание задач художественного творчества.

В искусствознании особенности бытования журнала «Артист» еще недостаточно тщательно изучены, несмотря на то, что о необходимости более пристального внимания к исследованию творческих граней этого издания писали выдающиеся отечественные ученые, занимавшиеся теорией и историей художественной критики, такие как Д. В. Сарабьянов, Г. Ю. Стернин, А. Г. Верещагина, А. В. Толстой, Э. В. Пастон². Тем не менее в число активно используемых искусствоведомы аналитических источников он еще не вошел.

Стоит отметить, что художественная критика, являясь живой частью искусствоведческого знания, во многом развивалась и развивается за счет ресурсов, находимых непосредственно в среде художников. На примере творческого процесса второй половины XIX века эта закономерность прослеживается особенно ярко. В силу своей общей эстетической и литературной образованности, а также благодаря природному дару «чуткого глаза», художники порой сами являлись интереснейшими писателями

- 1 «Театральный, музыкальный и художественный журнал Артист», с № 33 1894 года — «Артист. Журнал изящных искусств и литературы», ведущий свою историю с сентября 1889 года, просуществовал 7 лет. Издавался ежемесячно в течение зимнего сезона: 7 раз в год, с сентября по апрель. Обложка для журнала была исполнена по эскизу Л. О. Пастернака. Последний номер журнала вышел в феврале 1895 года (№ 46). Первоначально издавался Ф. А. Куманиным, с № 37 1894 года — Н. В. Новиковым. Отв. ред. А. Р. Гиппиус, с 1891-го — И. И. Петров, с 1892-го — Е. Е. Корш. По тексту, в сносках и библиографическом списке используется сокращенная версия названия журнала — «Артист».
- 2 Во многих трудах Д. В. Сарабьянова [34] и Г. Ю. Стернина даны обобщающие упоминания о журнале «Артист» на фоне широкой картины общественно-исторической и культурной жизни XIX века. В статье А. Г. Верещагиной [1] была предпринята первая попытка анализа художественно-критической специфики издания, в основу которого автор положил осмысление нарастающего конфликта внутри художественных позиций передвижников. С большим доверием к материалам журнала «Артист» относился А. В. Толстой, использовавший их для восстановления истории русско-французских связей конца XIX столетия [36; 37]. Обращение Э. В. Пастон к наследию журнала «Артист» отличает интерес к оценке творческой роли А. А. Киселёва в процессе развития художественной жизни 1880–1890-х годов [31; также см. материалы выставки «Александр Александрович Киселёв и его ученики», ГТГ, 28.04.2010 — 20.03.2011]. Следует упомянуть и о филологических публикациях и диссертационных исследованиях, в частности, о работе А. В. Жилиной [9].

об искусстве. В этом контексте нельзя не упомянуть, что большой интеллектуальной потерей для эстетических позиций передвижников стал уход из жизни в 1887 году «тайного романтика» и «объективного субъективиста» И. Н. Крамского, художника, обладавшего редким даром понимания чисто артистической ценности образа, его поэтически-интимной психологии (подробнее см.: [4; 7]). Здесь важно отметить, что именно постепенное усиление роли поэтического, субъективно-индивидуального начала и характеризует переход от позиций передвижнического реализма к романтико-символистским принципам творчества художников модерна. Причем первые импульсы этого движения с большим фактографическим разнообразием можно проследить как раз на примере ряда статей из московского журнала «Артист».

Среди авторов журнала, писавших о современном искусстве в контексте затронутой нами проблематики смены «эстетических вех», наибольший интерес представляет деятельность художника Александра Александровича Киселёва (1838–1911), к началу 1890-х годов признанного мастера передвижнического пейзажа, в творчестве которого на протяжении всего пути боролись две в сущности разнонаправленные тенденции — объективность натурно-реалистического языка и поэтичность внутреннего переживания. (Ил. 2.) Подобная двойственность характерна и для эстетических колебаний в оценках подлинных критериев искусства критиками журнала «Артист» в целом. Следует отметить, что на уровне индивидуального живописного творчества «субъективно-поэтическая» интуиция Киселёва так и не достигла совершенного выражения, что ощущал и сам художник. Однако в области художественно-критической мысли и эстетических предчувствий Киселёв сумел выразить эту часть своей природы более последовательно и симптоматично для переходного периода конца 1880-х — начала 1890-х годов.

Внутренняя склонность Киселёва к поэтическому переживанию образа, дававшая ему более совершенное теоретическое представление об идеале искусства, чем собственная практика, определяет целый ряд проблем. Прежде всего в связи с его художественными обзорами современного искусства встает вопрос: возможно ли сущность слов критика оценивать с точки зрения психологических особенностей рождения поэтического языка? Анализ гуманитарного наследия Киселёва дает,



2. Александр Киселёв. *Забывтая мельница*. 1891
Холст, масло. 72 × 122
Государственная Третьяковская галерея

скорее, утвердительный ответ. Редкое качество живой эмоциональной и интеллектуально-критической реакции на произведение — умение адекватно понять «личную» меру гармонии и мелодии внутри образной жизни конкретного холста — стало ведущим началом публицистической деятельности Киселёва. Небезосновательно можно утверждать и то, что именно наличие поэтической души — «бесконечно обширного органа»³ внутреннего слуха и видения — позволило Киселёву без ущерба сохранить свою индивидуальную позицию в контексте интенсивной эстетической динамики второй половины XIX века, колебавшейся от аскетического революционного утилитаризма 1850–1860-х годов до беспредметного музыкального платонизма

3 Именно такое определение души как «бесконечно обширного органа», «созданного по образу и подобию Божию», можно найти в одной из статей А. А. Киселёва [14, с. 89].

конца 1890-х годов. Художественно-критическая деятельность Киселёва, давая возможность прикоснуться к сфере литературно-эмоционального словотворчества живописца, представляет интерес (вспоминая известную характеристическую пару М. М. Бахтина) как с точки зрения частного — малого — времени профессионального творчества пейзажиста, так и с точки зрения исторического — большого — времени, включающего суждения Киселёва в эстетический масштаб его эпохи:

*Родясь на свет довольно поздно,
(Мне двадцать с лишком лет),
Я стал поэт, хоть не серьезно,
Немножко, — но поэт.*

*Сначала сказки, там науки,
Там университет, —
И хоть не мало было муки,
А все ж я стал поэт.*

*Но я не чужд идеи века...
(Друзья, умерьте свист!)
Хоть я поэт, то есть калека, —
Но я и нигилист⁴.*

И хотя критический метод Киселёва был чужд экстравагантным краскам страстных выступлений В. В. Стасова или интеллектуально рафинированным, научным суждениям А. В. Прахова, инспирированность выражения и сам ход его размышлений открывают до сих пор малоизученное умеренно-романтическое русло внутри идейного искусства передвижников.

Статьи Киселёва сочетают присущее ему стремление к уважительному пониманию эмоционального характера пластического образа со способностью уловить и отразить то, что Аполлон Григорьев называл «веяниями» эпохи», в плане художественной теории XIX века связанными прежде всего с проблемами эволюции реализма. Причем обе проявившиеся в литературно-критическом стиле Киселёва черты

обусловлены наличием того интуитивно опозитизированного чувства современности, решительный поворот к которой в русском искусстве начали осуществлять именно передвижники: «...реализм в искусстве не исключает поэзию, а напротив находит ее всюду в действительной жизни, которая нам дороже всякой фантазии» [15, с. 85], — писал художник. Именно поэтического настроения и искал на субъективном (иногда безотчетном) уровне Киселёв в своем творчестве — как живописном, пластический язык которого в известной степени был ограничен веризмом и чрезмерной дословностью формы (о чем писал и Сергей Глаголь в очерке, посвященном пейзажисту [3]; ил. 3–4), так и литературном, более свободно раскрывшем стихийные импульсы его личности.

Внимание к душевному, сокровенному, «мотивному» настроению внутри художественного образа проходит через все критические статьи Киселёва, начиная с ранних публицистических опытов 1870-х годов, посвященных обзору первых передвижных выставок в Харькове (именно там жил Киселёв на момент образования Товарищества в 1871 году), и кончая статьями 1890-х годов в журнале «Артист».

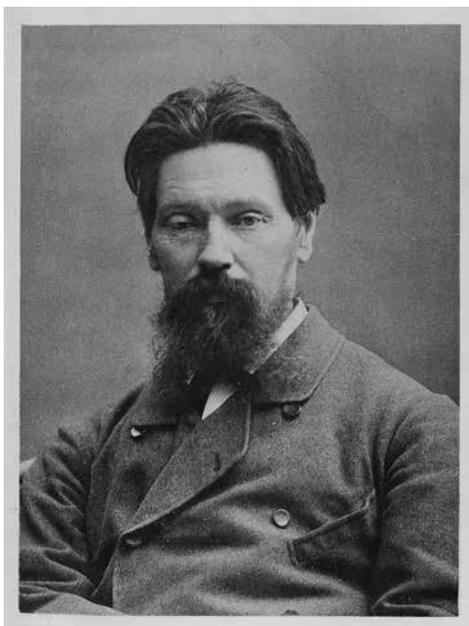
Первый номер «Артиста» вышел в 1889 году и сразу наметил направление эстетической программы в русле синтеза искусств. В этом смысле показательны даже внешние, «статистические» примеры из содержания журнала: № 2 (1889) открывала не лишенная помпезной знаковости лирическая сцена Фририха Шиллера «Приветствие искусств», проводившая мысль о «священном союзе» творческих муз. Характерный штрих вносил и размещенный в № 6 (1890) портрет Рихарда Вагнера, вызывавшего восхищение сотрудников журнала не только как композитор, но и как создатель понятия *Gesamtkunstwerk*.

Обозначенные театроведом С. А. Юрьевым и теоретиком искусства В. А. Гольцевым задачи нового журнала, увидевшего свет в период «эстетического затишья» конца 1880-х — начала 1890-х годов, самым естественным образом перекликались с тем пониманием роли художественного критика, которое было присуще и Киселёву: «Искусство вообще есть та сила, которая имеет призвание развить нравственные инстинкты и должна быть элементом воспитания человека. <...> Эмпирея и теория должны идти рука об руку» [6, с. 2–3]. Следует отметить, что именно в первой половине 1890-х годов в художественной среде вновь разгорелись споры вокруг понятий «идеалистического» и «реалистического» искусства, фиксирующие постепенный поворот аналитической мысли к вопросам эстетического содержания творчества:

4 Киселёв А. А. Рукопись. Стихи // ОР ГТТ. Ф. 109. Оп. 1. Ед. хр. 67. Л. 5.



3. Страница статьи Сергея Глаголя «Галерея русских художников. А. А. Киселёв (со снимками с картин и портретом)». Журнал «Артист». 1892. № 20. С. 45



4. Портрет А. А. Киселёва к статье Сергея Глаголя. Фототипия Журнал «Артист». 1892. № 20. Вклейка между с. 40–41

«Если в прежнее время провозглашалось, что сапоги выше Шекспира, то теперь довольно ясно намекают на то, что изображение сапог выше какой угодно идеи» [5, с. 38].

Первая заметка по вопросам изобразительного искусства появилась в «Артисте» лишь в четвертом номере (1889) в рубрике «Современное обозрение», имевшей новостной и рецензионный характер. Посвященная обзору «Первой выставки этюдов и рисунков в Обществе Любителей Художеств» и подписанная инициалами I. П., она отражала ту болезненную ситуацию полудремы, более колоритное и ироничное описание которой получило развитие в статьях С. С. Голоушева, писавшего под псевдонимом «Глаголь» (№ 5, 6, 1890), — друга Киселёва и постоянного автора журнала. Глаголь играл заметную роль в жизни «Артиста», особенно в первые годы его издания, не только освещая теку-

щие художественные выставки и поднимая философско-эстетические и практические вопросы изобразительного и театрального искусств, но и ведшего рубрику о современных мастерах живописи — «Галерея иностранных художников» (с № 13, 1891) и «Галерея русских художников» (совместно с поэтом и беллетристом В. М. Михеевым).

В общий круг постоянно публиковавшихся «Артистом» литераторов и критиков входили В. Гольцев, П. Гнедич (писавший под символическим псевдонимом *Rectus* — многозначительный намек на роль важного зрительного нерва, отсутствие которого лишает сознание возможности целостного видения), С. Глаголь, И. Иванов, В. Михеев, С. Кругликов, Н. Досекин, А. Киселёв, В. Немирович-Данченко, А. Чехов, И. Шпажинский, П. Боборыкин, позднее — Д. Мережковский (небольшие стихотворные опыты) и другие.

На первом этапе взаимодействия с журналом Киселёв был представлен своим художественным творчеством: в сентябрьском номере 1890 года (№ 8) появилась репродукция с его рисунка «У пруда»⁵. Первую критическую статью — «Французская живопись. По поводу французской выставки 1891 года в Москве» — Киселёв разместил в № 16 (1891). Печаталась она с продолжением в четыре выпуска, что на композиционном уровне сразу продемонстрировало наиболее типичную для художественно-критических опусов Киселёва серийную конструкцию, применявшуюся и в дальнейшем. Разделив весь материал на части, в каждом очерке Киселёв сосредотачивается на конкретной проблеме, закругляя внутреннюю структуру текста так, что возникает ощущение микростатьи, содержательно и ритмически связывающей один номер журнала с другим. Например, в эссе, посвященном

5. Всего можно отметить семь номеров журнала «Артист», в которых на вклейках или внутри текстовой полосы воспроизводились снимки с произведений Киселёва: 1890, № 8, Приложение XXI — репродукция оригинального рисунка «У пруда»; 1892, № 20 — номер, в значительной степени посвященный творчеству Киселёва, включал статью Глаголя «Галерея русских художников. А. А. Киселёв» со снимками с картин пейзажиста по тексту («Хата», «Перед грозой», «Деревушка», «Рыболовы», «У пруда», «Дорожка») и на вставной вклейке (Приложение XIX, автотипия картины «Деревушка»), кроме того, Приложение XX воспроизводило портрет самого Киселёва (фототипия); 1892, № 23, Приложение XVI — фототипия картины «Под облаками» (Передвижная выставка 1892 года); 1893, № 30, Приложение XXIV — фототипия картины «У слиняния речек» (Передвижная выставка 1893 года); 1894, № 34, Приложение XXVI — фототипия картины «У Большой реки» (Передвижная выставка 1893 года); 1894, № 35, в статье В. М. Михеева «Русский пейзаж в галерее П. и С. Третьяковых» — «Сурамский перевал» (с. 127); 1894, № 41, Приложение XXXI — фототипия картины «Аул Казбек».

французскому искусству, Киселёв последовательно от очерка к очерку рассматривает специфику и задачи разных живописных видов и жанров, — монументально-декоративного, аллегорического, пейзажного, бытового — каждый раз суммируя свои размышления общими эстетико-философскими выводами о сущностной природе пластического языка в зависимости от национальной психологии. Всего в журнале «Артист» Киселёв опубликовал 8 самостоятельных тематических макростатей (статей с продолжением) в 16 номерах [12–28]. Причем в своих размышлениях он затрагивал вопросы самого широкого круга — от разбора частных ситуаций с развеской и освещением до общих эстетических проблем взаимоотношения художественного произведения, публики и критики, восприятия современного русского и французского искусства, выработки критериев оценки их внутренней природы и возможностей дальнейшего развития.

С 1891 года вкусы Киселёва в области формирования теоретических аспектов анализа изобразительного искусства в журнале «Артист» начали играть все более заметную роль. В 1893–1894 годах он руководил художественным отделом издания, поднимая артистическую часть его оформления и насыщения репродукциями на более качественную профессиональную ступень, что было связано вообще с наметившимся ростом творческого потенциала журнала. Избегая прямых выводов, стоит отметить, что *crescendo* публицистической деятельности Киселёва в «Артисте» прямо пропорционально *diminuendo* сочинительской активности Глаголя.

Процесс самовыражения Киселёва в области художественной критики имел под собой серьезные основания. Внутренний путь, пройденный им не только в качестве художника, но и поэта, размышлявшего о природе искусства, был уже достаточно значителен. Кроме того, решимость погрузиться в стихию литературной деятельности — вкусить «сладких плодов» с привлекавшего душу «древа» чужого искусства, отчего, кстати, Киселёв предостерегал своего отзывчивого к разным видам творчества ученика И. С. Остроухова⁶, — была, по-видимому, следствием серьезной и небезболезненной внутренней трансформации его личностных ориентиров и мечтаний. Именно к 1891 году относится тот душевный кризис Киселёва, о котором сын художника вспоминал

как о периоде разочарования отца в его артистических возможностях как пейзажиста и живописца (подробнее см.: [28, с. 133–135]). Вполне вероятно, усложнившееся самоощущение Киселёва стало косвенной причиной его страстного погружения в область художественной критики, влечение и способности к которой он ощутил еще на раннем этапе своей деятельности в качестве художника: именно литературное творчество стало первым шагом на пути повторной встречи Киселёва с живописью после его десятилетнего перерыва в профессиональных занятиях изобразительным искусством [11]. Причем, как уже отмечалось выше, сравнение публицистики харьковского периода 1870-х годов с московскими работами 1890-х годов обнаруживает глубокую общность и единство стилистической позиции Киселёва.

Печатавшиеся в «Харьковских Губернских Ведомостях» очерки художника, посвященные 2-й⁷, 3-й⁸ и 4-й⁹ выставкам ТПХВ, обнаруживают характерную для критического метода Киселёва особенность. Изначально минуя ступень «присяжного» рецензента и ординарного газетного хроникера, Киселёв сразу работает на уровне свободных смысловых обобщений. Верно и тонко передавая впечатление от события, он, однако, не теряет и деталей в анализе выставленных произведений, совмещая передачу экспозиционной атмосферы в целом с внимательным отношением к частному характеру той или иной картины, психологии ее пластического и идейно-эмоционального языка (в этом смысле замечательна, например, интерпретация «Птицелова» Перова; 1870, ГТГ)¹⁰. Подобный метод буквально предвосхищает то направление,

6 Киселёв А. А. Письмо к И. С. Остроухову. 4 ноября 1882 // ОР ГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 3137. Л. 2 об. — 3.

7 Киселёв А. А. Обзор 2-ой выставки ТПХВ в Харькове, 1873 (оттиск статьи) // ОР ГТГ. Ф. 109. Оп. 1. Ед. хр. 6.

8 Киселёв А. А. 3-я Передвижная выставка картин в Харькове, 1874 (оттиск статьи) // ОР ГТГ. Ф. 69. Оп. 1. Ед. хр. 118.

9 Киселёв А. А. 4-я Передвижная выставка картин в Харькове, 1875 (оттиск статьи) // ОР ГТГ. Ф. 109. Оп. 1. Ед. хр. 8.

10 Примечательно, что Киселев, отмечая непосредственную естественность передачи Перовым «наивно пустого дела» ловцов птиц, сравнивал художника с Н. В. Гоголем: «Обе фигуры [на картине. — О. Д.] полны самого неподдельного комизма, хотя в них нет ничего натянутого, карикатурного... Это юмор “Старосветских помещиков” и “Шинели” Гоголя, юмор, не прибегающий к раскрашиванию лица и к кривлянию, чтобы больше вызвать смеху в публике; оттого на эту картину сначала все смотрят серьезно, удивляясь только замечательным сходством с натурой всех ее подробностей и уже потом, рассмотрев занятия и физиономию чиновника, все начинают смеяться», — писал критик (Киселёв А. А. Обзор 2-ой выставки ТПХВ в Харькове, 1873 (оттиск статьи) // ОР ГТГ. Ф. 109. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 1 об.). При цитировании сохранена орфография оригинала.

которое будет доминирующим и в эстетических намерениях авторов журнала «Артист»: «...понятие о красоте для нас нераздельно с нашим чувством красоты. Прекрасное заключается для нас не во внешних свойствах нравящегося нам предмета, каковы, например, его физические и химические свойства, а в тех впечатлениях, которые он на нас производит» [39, с. 43].

Однако не только умозрительный ракурс идейно близких позиций обнаруживается в общем объеме художественно-критических статей «Артиста», непосредственно связанных с вопросами изобразительного искусства. Можно указать и на более конкретные, почти сюжетные пересечения мыслей Киселёва с аналитическим ходом суждений Глаголя или Досекина, влияние художника на которых подтверждает хронологическое развитие постоянных, берущих начало еще в харьковском периоде сквозных мотивов его публикаций. Так, например, в статье «Московское Общество Любителей Художеств и его выставки» (№ 6, 1890) Глаголь опирается на своеобразную теорию, по которой этюд, если он одухотворенно передает настроение, художественное впечатление взволновавшего автора предмета или события, является подлинной картиной, в то время как номинальная картина, лишенная души, есть не что иное, как этюд в смысле ученического эскиза. Первоисточник подобных мыслей можно найти в работах Киселёва. Уже в сочинениях 1870-х годов в тематической иконографии критических статей художника выделяется «мотив этюда» (ил. 5), имеющий большое значение для характеристики эмоционально-поэтического склада его литературного стиля.

Именно этот «мотив этюда», свободный от внушений жесткой картинной формы, пленял Киселёва ощущением подлинной ауры искусства и служил ассоциативным воплощением в критике избранного художником живописного образа «скользящей тени облаков» [3, с. 42; 35, л. 2] — образа, имеющего право на волнующую недовыраженность. Чувство неуловимой этюдной присказки, невыразимого словами настроения, заставляет Киселёва выступать против фотографичности в живописи (в чем, кстати, он обвинял В. В. Верещагина, отрицательное восприятие документального метода которого художник сохранил на протяжении всей жизни, отразив его и в статьях¹¹). Несмотря на то что Киселёв отдает должное фундаментальным задачам реализма (уважительное отношение, хотя и с оговорками, к масштабному объективизму И. И. Шишкина присуще и поздним статьям критика), он избе-



5. Александр Киселёв. *Сжатое поле*. Конец XIX в.
Картон, масло. 25 × 15,8
Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова, Страхово



6. Александр Киселёв. *Этюд. (Над обрывом)*. 1899
Холст, масло. 38 × 29
Пензенская областная картинная галерея им. К. А. Савицкого, Пенза

гает гипертрофированных крайностей благодаря чуткости к этюдной мелодике настроения. С особой симпатией Киселёв пишет о пейзажном лиризме избранных работ И. Н. Крамского, об искусстве Ф. А. Васильева, А. И. Куинджи, И. И. Левитана, Коро, Добиньи, Танзи — вообще о той плеяде романтиков-реалистов, которые, опираясь на «натуральную почву», умели передать «совершенно новый живой рассказ из жизни

11 Это наблюдение подтверждает сравнение отзывов Киселёва, в ряде статей отрицательно трактующего творческий метод В. В. Верещагина. См.: Киселёв А. А. 4-я Передвижная выставка картин в Харькове, 1875 (оттиск статьи) // ОР ГТГ. Ф. 109. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 1; [14, с. 88].

воздуха», моря, гор, пространства, человека. Именно этот пластичский рассказ и совпадает, по мнению Киселёва, с просветляющим творческим озарением: «...искусство дополняет и украшает жизнь, осложняет ее новыми впечатлениями и делает эти впечатления продолжительными» [12, с. 45].

В харьковских обзорах передвижных выставок ненамеренное, индивидуально присущее художнику тяготение к гармоничным интонациям пейзажного мышления, одушевляющего натурное поэтическим, рождает тонкие лирические пассажи — о невских панорамах А. П. Боголюбова (которого Киселёв ставит выше И. К. Айвазовского¹²), об этюдной живости и эмоциональной целостности «Пасечника» И. Н. Крамского (1872, ГТГ), о камерной выразительности пейзажей М. К. Клодта «Утро» и «Вечер»¹³. Поэтическая интенсивность работ Клодта усиливается, по мнению Киселёва, их неповествовательной (по сути, музыкальной) содержательностью: «По описанию едва ли они могут показаться интересными, так как все содержимое в них почти совершенно исчерпывается теми названиями, которые мы сейчас им дали. <...> Словом, из описания этой картины (“Утро”. — О. Д.) трудно составить себе о ней понятие, а надо непременно ее видеть и не раз, потому что чем больше смотришь на нее, тем она кажется привлекательнее»¹⁴.

В определенном смысле уже в статьях 1870-х годов Киселёв затрагивает вопрос о степени зависимости характера произведения от его художественной формы, говорит о выразительном качестве «чистого искусства» — искусства, воздействующего средствами своего пластического языка. Подобное органичное восприятие формы и содержания — вовсе не натяжка и преувеличение. Художественно-пластические

12 Киселёв А. А. Обзор 2-ой выставки ТПХВ в Харькове, 1873 (оттиск статьи) // ОР ГТГ. Ф. 109. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 2.

13 Идентификация упоминаемых А. А. Киселёвым пейзажей М. К. Клодта нуждается в специальном исследовании, так как в каталоге «3-й Передвижной выставки» указан только «Вечер» (№ 18). Учитывая то, что состав выставок из города в город претерпевал незначительные изменения, в Харькове к произведениям Клодта могли присоединиться новые работы, в том числе под названием «Утро» или просто «Пейзаж», который Киселёв условно охарактеризовал как «Утро», спроецировав свое общее впечатление от настроения картины. Отметим, например, что под названием «Пейзаж» были показаны две из трех работ Клодта на «2-ой Передвижной выставке» в Харькове 14 июня — 15 июля 1873 года, причем в указателе картин упоминается только одно произведение — «Пашня», № 30 [35, с. 72, 100, 118]. В настоящее время точное местонахождение пейзажей «Утро» и «Вечер» уточняется.

14 Киселёв А. А. 3-я Передвижная выставка картин в Харькове, 1874 (оттиск статьи) // ОР ГТГ. Ф. 69. Оп. 1. Ед. хр. 118. Л. 4 об.-5.

проблемы живописного языка не ускользали от внимания критика. Так, например, отдавая должное силе впечатления от картины Крамского «Христос в пустыне» (1872, ГТГ)¹⁵, подчеркивая смелость и значительность намерения художника образно воссоздать трагизм внутренней муки Спасителя, психологическое напряжение которого верно, по мнению критика, подчеркнута бессолнечной атмосферой окружающего фигуру пейзажа, Киселёв отмечал и недостаточную свободу Крамского в обращении с формой (что, кстати, глубоко терзало и самого автора картины). И все же Киселёв никогда не сосредотачивался на слабостях творческого образа, пытаясь извлечь положительное содержание из знакомства с любым художественным явлением. Причем подобный подход присущ не только восприятию Киселёвым русской школы живописи, но и французской, «сплошная грамотность которой его восхищает» [15, с. 89].

Уяснить намерение, научить пониманию художественной логики рождения той или иной пластической формы, положить начало сознательной и беспристрастной оценке произведения искусства, помочь публике разобраться в мотивах «душевных симпатий» — вот, по убеждению Киселёва, главная задача рациональной художественной критики, наличие которой являлось насущной и болезненной темой для русского общества второй половины XIX века:

...номинально при университетах у нас числятся кафедры теории и истории изящных искусств, но на этих кафедрах или совершенно не имеется лекторов, или же их заменяют люди совсем других профессий, разве только имеющие некоторое соприкосновение с историей древних искусств, как археологи, нумизматики и т. п. <...> Вы учились в Академии и владеете пером? Вы участвовали в раскопке двух, трех курганов? Вы прочли «Лаокоона» Лессинга? Идите же в художественные критики, пишите рецензии на наши выставки, если вы не стесняетесь публикой. Да и кого вам бояться? Ведь большинство ваших читателей окажется понимающим этот предмет не многим большим вас и поверьте — оно спасует перед вашим апломбом, будьте только бесцеремонными. <...>...повторяю:

15 Киселёв А. А. Обзор 2-ой выставки ТПХВ в Харькове, 1873 (оттиск статьи) // ОР ГТГ. Ф. 109. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 1.

для пластических искусств у нас нет не только Белинских и Добролюбовых, но у нас вовсе нет рациональной художественной критики [20, с. 46–48].

Безусловно, сам Киселёв имел полное право обратиться к этому роду творческой деятельности, не только вследствие знания и переживания драматургии рождения живописного образа изнутри профессии, но и в силу своего литературного дарования:

*Я муз любил еще малюткой,
Я в колыбели их узнал,
Мой слух младенчески не чуткой,
Им часто с трепетом внимал...¹⁶*

Несмотря на скромность приведенной выше оценки личного мастерства, именно «чуткость» к слову позволила выразиться мыслям Киселёва в гармоничной логически стройной форме, лишенной несуразной вычурности, формальной усредненности или излишней эмоциональной экзальтированности, что, например, зачастую было присуще литературному языку И. Е. Репина. Так, К. И. Чуковский, помогавший Репину в работе над книгой «Далекое близкое», вспоминал о курьезных неровностях стиля художника, живо характеризующих порывистую восприимчивость и образную подвижность его мышления: «Сей бриллиант был воистину перлом», «Он кивал рукой» или «Он обожал организм до самой глубины его механизма» [33, с. 23]. Тем не менее не стоит забывать, что даже погрешности формы зачастую есть признак индивидуального своеобразия личности, колоритно выражающий внутренний темперамент мастера. Киселёв не менее глубоко любил («обожал») природу (т. е. «организм»), однако эмоциональная фактура его литературной речи более прозрачна, спокойна, архитектурна. И если, например, эмоционально страстная душа Репина не всегда находила баланс между вспыхнувшим чувством и словом (что отразилось в его весьма преувеличенном упреке Киселёва в тенденциозности и литературоцентричности понимания художественных задач [33, с. 321; 28, с. 10–13]), то тяготеющая к камерному поэтическому руслу романтизма

¹⁶ Киселёв А. А. Досуги, посвященные поэзии. ОР ГТГ. Ф. 109. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л. 35 об.

натура Киселёва на протяжении всего творческого пути органично развивалась в кругу уравновешенных интонаций классической гармонии. На ассоциативном уровне художественно-критические взгляды Киселёва в приближении к их идеальному эквиваленту (конечно, не всегда достижимому) можно было бы сравнить с образом полноводного залива из его же стихотворения «На берегу» (во многом — это тоже метафора позиции критика):

*О, как хорош залив, когда спокоен он,
Когда малейшее уложится волненье,
Как перламутровый от облак небосклон
В нем опрокинется в свободном отраженьи!¹⁷*

В архиве художника сохранилось несколько тетрадей с личными стихотворными опытами, среди которых романтический элегизм соседствует с сентиментально-меланхолической патетикой, навеянной романтизмом 1820–1830-х годов. Романсовая мелодичность любовной лирики в духе Афанасия Фета или Федора Тютчева проступает сквозь игривую страстность поэзии Генриха Гейне, выписки из которого сохранила одна из тетрадей Киселёва под выразительным названием «Досуги, посвященные поэзии». Показательны, например, названия сочинений Киселёва: «Дремота» («Когда в полночный час я предаюсь мечтаньям...»), «К моей музе» («Зачем при сильных ощущениях/Блаженства, скорби и трудов/Ты так бледнеешь в выраженьях/И не находишь нужных слов»), «У окна» («Когда, рожденная заката ясной далью,/Над шумным городом возникнет тишина...») или почти бидермайеровское «Щебетанье»¹⁸.

Лишь на первый взгляд поэтическая увлеченность Киселёва может показаться неожиданной в контексте суждений о нем как о последовательном передвижнике не только В. А. Серова, М. В. Нестерова, но и С. В. Иванова, И. Е. Репина: «В своих статьях об искусстве он был строгий передвижник и не переносил принципа “искусства для искусства”» [32, л. 2]. Замечу, что спор вокруг оценки Киселёвым понятия

¹⁷ Киселёв А. А. Досуги, посвященные поэзии. ОР ГТГ. Ф. 109. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л. 27 об.

¹⁸ Киселёв А. А. Досуги, посвященные поэзии. ОР ГТГ. Ф. 109. Оп. 1. Ед. хр. 63. Соответственно: Л. 16 об., 16, 17 об., 5.

«искусство для искусства» и его идей относительно близости русского душевного склада к почве реальных переживаний действительности, а не к мистицизму, развернулся между Репиным и Киселёвым в 1893–1894 годах. Считая зарождавшиеся стремления новаторов к самозабвенному стилизаторству ложными, логику своих взглядов Киселёв мотивировал недостаточностью и ограниченностью крайних позиций «чистого искусства», сторонники которого, по мнению критика, «допускают выражение идеи прекрасного только положительным, а не отрицательным путем» [20, с. 50]. В доминировании рафинированных идеалов из области мечты, в исключении бытовых и проблемных тем (которые также могут быть источником рождения чисто живописных иллюзий) из творческой сферы, Киселёв видел опасность потери жизненных сил образного мышления. Однако сам художник, чуждавшийся крайностей и агрессивности, не призывал к коллизийно-фабульной живописи, в чем его порывисто упрекнул Репин, прочитав в «Артисте» (№ 29, 1893) статью Киселёва «Этюды по вопросам искусства (Письма к читателю). Письмо третье. В. Е. Маковский как жанрист» [20, с. 50]¹⁹. В этой статье понятие «тенденция» употребляется Киселёвым не в смысле утверждения главенства нарративного начала, например, литературно-назидательного сюжета, над изобразительным строем искусства. Под «искренней тенденцией» (что уже само по себе снимает привычный негативный смысл этого понятия) он подразумевал необходимость проявления внутренней мотивировки в характере живописного образа, имея в виду его «психологические нити», а не рассудочно вложенные идеи. Более того, из круга своих размышлений Киселёв не исключал и понятия «чистого искусства» как внутренней лаборатории по оттачиванию художественного мастерства, степень которого призвана объяснить артистическое значение произведения:

Мне говорят, что «Бурлаки» Репина тенденциозная картина. Так, стало быть, это не художественное произведение? Да неужели? А как эта картина всем нравится! Сколько в ней жизни, движения, солнца! <...>...художественное творчество есть свободный процесс души художника, не руководимый никакими посторонними соображениями и не входящий в сделки ни с какими целями, ни тенден-

циями. Что же такое тенденция? Один из величайших писателей нашего времени разъясняет это понятие следующим образом: под словом «тенденция» он понимает выдуманное, не искреннее отношение художника к значению того, о чем он говорит в своем произведении. Тенденциозен тот, кто проводит идею, в истинность которой не верит... [22, с. 48–49].

В истинность своих слов Киселёв, судя по всему, глубоко верил, впрочем, как и Репин.

Несмотря на репинскую характеристику, как уже отмечалось выше, чрезмерности были чужды натуре Киселёва. В этом убеждает и его художественно-критическая деятельность, основанная на интуитивном чувстве меры и стремлении к органичному пониманию достоинств того или иного художественного языка. Конечно, крайних проявлений новой стилистики Киселёв принять не мог, но процессы поиска новых эстетических координат, которые на сущностном уровне руководили и молодыми мастерами эпохи модерна, он ощущал интуитивно. Отмечая, например, ошибочность появления работы М. В. Нестерова «Юность св. Сергия» [20, с. 51] («Видение отроку Варфоломею», 1889–1890, ГТГ) на 18-й передвижной выставке, Киселёв тем не менее подчеркнул одаренность художника, вставшего, по мнению критика, на опасный путь декоративного «наивничанья» в духе упрощенного мистицизма Пюви де Шаванна. Безусловно, формальный предел в восприятии Киселёвым нового искусства был, но роль и эмоциональный диапазон художественно-критической мысли первой половины 1890-х годов — времени, когда талант Киселёва как критика раскрылся с наибольшей полнотой и последовательностью, — с точки зрения развития и преемственности романтико-синтетических идеалов русского искусства 1900-х годов оценены еще недостаточно.

Рассматривая искусство второй половины XIX века с позиций наступающего модерна, передвижникам часто несправедливо отказывается в том поэтико-идеалистическом начале, которое одухотворяло их образы поиском новой художественной формы, в 1850–1880-х годах развивавшейся в контексте реалистического языка. Киселёв писал:

Идеалы прекрасного в том смысле, как их понимали античные греки, а за ними итальянцы эпохи Возрождения, действительно отжили свое время. <...> Но идеал прекрасного не умирает; он переходит

19 Эта тема была продолжена и в дальнейших выпусках «Этюд по вопросам искусства».

только в новую форму, а именно в форму реализма, как в первой половине нашего столетия он выражался во Франции в форме романтизма у де-Лакруа, Поль-Делароша и др. Если современный реализм по своему характеру не обладает той выпренности и энтузиазмом, каким отличался религиозный идеализм Возрождения, зато он покоится на прочных нравственных принципах гуманизма и любви к правде, гораздо более укоренившихся и ценимых в настоящее время, чем когда либо прежде [15, с. 89].

Говоря о нравственных эмоциях в качестве эстетической доминанты образов русской художественной школы, обращенной к психологическим переживаниям, Киселёв умел справедливо оценить достоинства иного по идеалам искусства и счастливо избежать назидательно ханжеского тона, хотя и сохранял принципиальность позиции. Сравнительный метод позволял Киселёву ярче оттенить черты одной национальной школы от другой. Так, например, в отличие от русской, французская живопись погружена, по мнению критика, в бесконечное совершенствование технического мастерства по части декоративной выразительности, что в контексте задач русского искусства воспринимается им как «тепличная неволя». Для более выразительного представления о гибкости его писательского пера и критической интуиции в дальнейшем было бы небезынтересно сравнить эмоциональную динамику работ Киселёва с консервативно назидательным характером размышлений об искусстве академика живописи и коллекционера М. П. Боткина.

Тяготевшая над умами художников середины — второй половины XIX века материалистическая идея, отразившаяся в искусстве передвижников, во многом была связана с тем конфликтным переживанием эстетического содержания пластической формы, ограничиваемой имитационным иллюзионизмом и мимическим натурализмом, с которым так или иначе пришлось столкнуться и Ге, и Крамскому, и Перову, и самому Киселёву. В этом контексте символичен метафорический смысл высказывания Глаголя (кстати, по поводу, символистских настроений Нестерова): «Человек мешает пейзажу, и пейзаж убивает человека» [2, с. 105]. И все же, размышляя о путях развития реалистического и романтического мировидения в русском искусстве XIX века, отмечу, что разрыв между этими двумя моделями художественного мышления, приходящийся на период передвижничества реализма (подробнее см.:

[7, с. 170–172, 176]), в искусствоведческих концепциях советского времени во многом идеологически форсировался. Ставя аналитический акцент на злободневности тем и критической публицистичности сюжетов передвижников, в интерпретации их творческого наследия акцентировалась прежде всего социально-обличительная сторона реализма. Однако стоит вспомнить, что против тенденциозного искусства выступали и Крамской, и Киселёв, и многие другие:

Действительно прекрасное по большей части не бросается в глаза сразу, часто остается незамеченным; но, раз остановив на себе взгляд наблюдателя, оно постепенно, но неотразимо захватывает все его внимание и завладевает всей его душой [12, с. 44].

Если мы прислушаемся к опорным словам художественно-критической лексики Киселёва, многие понятия которой совсем не плохо было бы оживить и на современном этапе, то главной смысловой доминантой в его статьях как 1890-х, так и более ранних годов будет эмоционально-выразительная палитра характеристик, связанных с состоянием души — настроение, нравственные эмоции, филантропическая душа (т. е. сострадающая), дно психологической подкладки (о логике формирования пластической фактуры произведения), хроматическая сторона красоты (о колорите), физиологическая жизнь природы (т. е. одухотворенная):

Торжество духа берет окончательный перевес над торжеством тела, имевшим свое оправдание в Греции и Италии. Романтизм и реализм являются выразителями этого духа и, если под их влиянием живопись не достигает пластической красоты времен Возрождения, то, тем не менее, она ушла далеко вперед в смысле выражения жизненной правды... [15, с. 89].

Конечно, эти слова далеки от понимания духовности в искусстве Андреем Белым или Павлом Муратовым. Однако не стоит забывать, что и высказаны они были в период эстетического межвременья начала 1890-х годов Киселёвым, внутренне воспитанном не только на Пушкине (любимом поэте художника, часто цитируемом в его критических статьях), но и на Чернышевском. Именно поэтому значение описательно-поэтических импульсов и идеалистических критериев художественных

взглядов Киселёва, несмотря на их умеренно-прогрессивный, «учительский» тон, чрезвычайно важно для верного понимания феномена передвижничества:

Творчество — это страстная любовь к жизни, к ее красоте и правде, неудержимо влекущая художника повторить эту красоту и правду в том привлекательном и очищенном виде, как отразилась она в его душе [14, с. 88].

Наиболее объективно художественно-критические взгляды Киселёва характеризуют два принципиальных начала, относящиеся к его личности в такой же равной степени, как и к его эпохе. Во-первых, это присутствующий критическим обзорам Киселёва элемент описательной поэзии (ил. 7), основанной на «вечном принципе искусства», который «есть любовь к жизни и стремление воссоздать ее иллюзию. В самом деле, для человека нет ничего дороже и прекраснее жизни» [12, с. 45]. Особый пластически-тягучий романтический лиризм поэтического направления в литературе, живописи и музыке второй половины XIX века в границах своего времени являлся не менее полноценным выражением душевной тоски по идеалу, чем на более позднем этапе — иррациональный витализм символистов. Метафорическая образность языка Киселёва еще всецело опирается на пейзажные ассоциации, в которых он, как и большинство его выдающихся сверстников, ищет настроения, аналогичного душевному состоянию человека: «...и глядит холодным взором, утомленный солнца луч»²⁰, — это, конечно, не случайное сравнение, а органично переживаемое олицетворение, раскрывающее высшие художественные стремления «поэта-реалиста к простоте и безыскусственности» [15, с. 83]. В контексте описательной поэзии не лишним будет вспомнить, например, живописно-пластическую красоту музыкальных мотивов М. И. Глинки (в частности, его симфоническую увертюру «Ночь в Мадриде», 1848) и сближающуюся с речевым интонированием мелодию сочинений П. И. Чайковского, или, если обратиться к изобразительному искусству, картинно завершенную, «круглящуюся» фразеологию

20 Киселёв А. А. Рукопись. Стихи // ОР ГТТ. Ф. 109. Оп. 1. Ед. хр. 67. Л. 14.



7. Александр Киселёв. Река. 1884
Холст, масло. 45 × 68
Одесский художественный музей,
Одесса

пейзажных образов самого Киселёва, тяготевшего к чрезмерной законченности формы, «программности» сюжетов. Однако не стоит забывать, что сама описательная поэзия, с ее гимническими мотивами и привязанностью к сердечной памяти, велеречивой торжественностью и меланхолическим чувством печали, одухотворяющая натуру романтическими чаяниями глубоких откровений, — полнокровная и самобытная часть эстетики XIX века, развившая ростки сентиментальных настроений конца XVIII века до гипертрофированного романтизма символистского мировоззрения начала XX столетия. В этой связи небезынтересно отметить, что каждый номер журнала «Артист» с некоторой помпезностью открывался публикацией какой-нибудь костюмно-романтической пьесы — «Марии Стюарт» и «Дона Карлоса» Шиллера, «Федры» Расина, «Вильгельма Телля» и «Дона Фердинандо, стойкого принца» Кальдерона де ла Барка и других. Только с 1894 года характер литературной части

изменился в сторону более живой творческой интонации и первый раздел стали формировать сочинения современных авторов. Так, например, в № 33 (1894) был опубликован рассказ А. П. Чехова «Черный монах» (до этого в разделе «Приложение» писатель размещал лишь комедии исключительно фельетонного характера). Стоит отметить, что врожденная внутренняя интуиция и объективная вдумчивость Киселёва — верного почитателя Шекспира, Пушкина, Достоевского, Гете, Гейне — позволили ему своевременно оценить талант Чехова, с которым художник был в уважительно-дружеских отношениях.

В связи с затронутой темой «описательной поэзии» как отражением душевно-романтических настроений в реалистическом искусстве XIX века важно вспомнить, что и Н. Г. Чернышевский, в знаковом для поколения Киселёва сочинении «Эстетические отношения искусства к действительности» (диссертация 1855 года), среди всех видов творчества первенствующее значение отдавал поэзии.

На теоретическом уровне философские мысли об искусстве Чернышевского оказали большое влияние на Киселёва. Хотя художник и отрицал утилитаристскую позицию в вопросах понимания роли и значения душевной жизни в общекультурной деятельности человека — в частности, об этом свидетельствует его спор с Ипполитом Тэном, в котором Киселёв отрицает чисто физиологический подход к задачам пластических искусств, выдвигая на первое место психологическую идею, — теоретические суждения Чернышевского в самом своем основании сращивают эстетические позиции художника и мыслителя. Так, например, даже на уровне вербальной формы можно обнаружить переклички высказываний Чернышевского с выше приведенными строками Киселёва: «Самое общее из того, что мило человеку, и самое милое ему на свете — жизнь; ближайшим образом такая жизнь, какую хотелось бы ему вести <...> И кажется, что определение: «прекрасное есть жизнь» <...> удовлетворительно объясняет все случаи, возбуждающие в нас чувство прекрасного» [38, с. 89].

Идеи Киселёва близки отдельным эстетическим тезисам Чернышевского и на более отвлеченном уровне. Так, например, формулировка Чернышевского о том, что искусство есть воспроизведение действительности, проводит параллель к размышлениям Киселёва о роли репродукции в художественном процессе конца XIX века [16, с. 101–107]. Техническое воспроизведение творческого образа, основанное на механическом вторжении, не пугает Киселёва уничтожением художественной ауры

вокруг произведения, а напротив приветствуется им как способ просветительского и ознакомительного акта во благо человеку²¹, среднему зрителю, которого поколение символистов уже опасно сторонилось.

Исходя из этой ориентации на человека, на зрителя, причем зрителя средних художественных (но не интуитивно гуманистических) способностей, формируется вторая характерная черта публицистического стиля Киселёва — антропологический ракурс его подхода к искусству. Человек и психология душевной жизни — доминанта художественно-философской мысли не только 1850–1870-х годов, но и эстетики начала 1890-х. Именно она наиболее полноценно выражается и в теоретической программе журнала «Артист», в котором, как уже отмечалось выше, в это время активно обсуждался вопрос об идеальном балансе между метафизикой чувств, содержательной идеей художественного произведения и его пластическим подобием реально видимым формам. Все эти компоненты образно-эмоционального мира органично складывались в концепцию восприятия искусства как живого отражения мира человеческих переживаний, душевной стороны бытия, поворот к которой, осуществленный в литературе И. С. Тургеневым, Ф. М. Достоевским и Л. Н. Толстым, постепенно совершался и в области театрального и изобразительного искусств. Символической характеристикой эстетического руслу журнала могут послужить предсмертные слова Тургенева, приведенные в «Артисте» в статье, посвященной памяти писателя: «Живите и любите людей, как я их всегда любил» [10, с. 138].

Проблема взаимодействия идеалистического и реалистического начал, призванных отразить переживания конкретного (но при этом типизированного) человека, получила разработку не только в серии статей Киселёва, посвященных творчеству В. Е. Маковского, В. Г. Перова,

21 К искусству фотографии Киселёв относился с большим интересом, следил за его развитием, даже посещал общедоступные показы «Фотографического общества». Так, например, 7 октября 1889 года он писал С. В. Иванову: «Многоуважаемый Сергей Васильевич! Сегодня фотограф-любитель Вишняков (из Помира) будет читать реферат в Политехническом музее о применении фотографии к путешествию. Это будет в 8 часов вечера. Приходите послушать. Очень интересны будут демонстрации. Зовите еще кого увидите из художников. Преданный Вам А. Киселёв» (Киселёв А. А. Письмо С. В. Иванову. 7 октября 1889 // РГАЛИ. Ф. 766. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 1).

но и в сочинениях других упоминавшихся выше активных авторов «Артиста» — в статьях критиков, стоявших у истоков формирования эстетической программы журнала: В. А. Гольцева, П. П. Гнедича, С. С. Глаголя, Н. В. Досекина. Анализ их текстов позволяет воссоздать тонкую по оттенкам смысловую фактуру эстетической мысли периода, предшествовавшего кульминационному прорыву теории модерна. Для характеристики журнала в целом, подобные нюансы важны с точки зрения демонстрации эстетической динамики в подборе материала — динамики умеренно-сдержанной, но связанной с этапом преодоления предшествовавшего опыта идеологически тенденциозного отношения к вопросам искусства и постепенного нарастания интереса к художественно-образной стороне творческого языка. И хотя стиль журнала, совмещавший элементы популярно-развлекательного жанра с попытками разговора на эстетические темы в серьезном тоне, не был до конца ровным и грешил (особенно в начале) проявлениями сентиментального эклектизма, тем не менее новые импульсы, проступившие в «Артисте», имеют принципиальное значение как фиксация определенного периода в сложении философско-эстетической базы модерна в русском искусстве: «...художник более не увлечется темой для картины, ничего художественного в себе не заключающей, но лишь вполне современной для данной минуты, и публика наша также начинает привыкать ценить в художнике именно художника, а не публициста. Есть еще конечно архаические явления: досужий рецензент какой-то петербургской газеты упрекал наших художников в малой отзывчивости к явлениям русской жизни, негодуя, что на выставке этого года не была изображена холера (!). Но кроме смеха, такое заявление, конечно, ничего теперь возбудить не может» [8, с. 101], — писал Досекин.

Безусловно, не следует преувеличивать многослойность теоретической фактуры журнала, раскрывающуюся через отдельные штрихи. Но все же не стоит забывать, что штрихи эти достаточно выразительные и живые. Так, например, при отмечавшейся общей близости взглядов Глаголя с Киселёвым (оба критика высоко ценили талант В. А. Серова и К. А. Коровина), в их отношении к символистским поискам молодого поколения русских художников 1890-х годов можно выделить и ряд расхождений, проявившихся в более терпимой позиции Глаголя к новым веяниям эпохи декаданса. Еще более свободный уровень в понимании взаимоотношений формы и содержания раскрывает сравнение суждений Киселёва с характером идей его ученика Досекина.

Николай Досекин, обладавший гибким мышлением и наблюдательностью, в своих статьях большое внимание уделял новому тематическому и практическому витку в истории развития живописи, связанному, по его мнению, с необходимостью совершенствования технического мастерства в передаче образов за пределами обыденной жизни: «Если природе было угодно избрать художника как бы продолжателем своего творчества, то он может обойти весь свет и нигде не найдет реального материала для своих образов. Он должен все черпать из своей души и, облекая в плоть и кровь, переносить на холст» [8, с. 103]. Сразу отмечу, что при всей чуткости к изменениям художественной атмосферы времени, критик нигде не переступает умеренных идеалистически-реалистических позиций, характерных для «Артиста», которые и являются главным ориентиром в эстетической полемике первой половины 1890-х годов. Сохраняя веру в необходимость «человекоподобной» иконографии визуального языка, даже в сфере мистико-сказочных сюжетов Досекин призывает создавать «живые образы», а не придуманные «условные знаки»: «Нам не надо далеко искать пример, как может художник достигнуть возможности изображать сверх-обыденное и лирическое, не прибегая ни к каким ухищрениям, не стараясь перевоплотиться в детски-неумелого монаха Средних веков²². Мы говорим о В. М. Васнецове» [8, с. 105]. В этом пассаже ощущима та драматургия неразрывной, но при этом антагонистической связи, которая была присуща формированию новых символистских идеалов следующего за передвижниками поколения. Приведенное в качестве примера творчество Васнецова, репродукциями с произведений которого в 1898 году будет открыт первый номер журнала «Мир искусства», характеризует не только личные вкусы Д. В. Filosofova и С. П. Дягилева (в чем упрекнул редакцию А. Н. Бенуа), но является своеобразной эстетической координатой, верной как для «отцов», так и для «детей», — координатой на пути последовательной эволюции романтического мировоззрения в целостном процессе развития русского искусства от одного этапа к другому.

Конечно, не только молодое поколение художественных критиков журнала «Артист» ощущало необходимость «стать с веком наравне». Слова Пушкина находили большой резонанс и в эстетических

22 Монах Средних веков — намек на Михаила Нестерова.

размышлениях Киселёва, чувствовавшего если и не живописные, то педагогические и гуманитарные возможности подобного диалога²³. Не случайно в письме к К. А. Савицкому 1900 года художник замечает:

Дягилев и К° — далеко уже не такие бесшабашные прохвосты, как их называют наши застаревшие корифеи-передвижники. А какие превосходные снимки с рисунков Малявина, Серова и Левитана помещены в «Мире искусства». Да, вот это художники! Надо быть справедливым и ценить искусство вообще, и талант в особенности, гораздо выше чем направление в искусстве... [29, с. 134].

Приглушенный индивидуализм — вот та точка, которая поэтическим прорывом мерцает в лирических этюдных пассажах критических статей Киселёва, тот «наплывающий» мотив, выразителем которого в его живописи стал упоминавшийся образ скользящей тени. В то же время сокровенный индивидуализм — это та точка отсчета, с которой начали свой рост эстетические принципы русских символистов второй половины 1890-х годов, развившие субъективное начало в сложении художественного образа до кульминационного уровня почти культового индивидуализма. И если в области «чистого искусства» художники эпохи модерна искали иллюзию образа, словно перетягивая предметный рельеф видимости через раскрывшийся зазор содержания в сферу духа, то Киселёв, говоря о возможностях «чистого искусства», — о пластической красоте композиции, колорита, света и тени, — подразумевал средства для создания иллюзии натуры, что вполне адекватно выражало тенденции конца 1880-х — начала 1890-х годов к слиянию «эмпирии и теории»:

В каждой национальности каждое поколение смотрит на художественную сторону жизни со своей более или менее узкой, субъективной точки зрения, как бы сквозь очки своего я, как продукта известной среды, воспитания, темперамента и проч., чем объясняется

23 Внутренний ритм строк А. С. Пушкина из стихотворения «К Чаадаеву» (1821) вообще гармонично перекликается с темпераментом личности Киселёва, вербализованном в его поэзии: «Владею днем моим; с порядком дружен ум;/Учусь удерживать вниманье долгих дум;/Ищу вознаградить в объятиях свободы/Мятежной младостью утраченные годы/И в просвещении стать с веком наравне».

необходимость постоянных изменений в формах творчества. Угол зрения, пригодный для понимания жизни в данное время и в данной среде, может оказаться совершенно непригодным для другого времени и другой среды. Но так как жизнь сама по себе объективна, то само собою разумеется, что чем объективнее будет талант, т. е., другими словами, чем шире и глубже будет его угол зрения на окружающую его жизнь, чем свободнее он будет от внушений личного темперамента и давления среды, в которой он живет, — тем продолжительнее и повсеместнее будет действие иллюзии его творчества [12, с. 46].

Отмечая определенную противоречивость подобной позиции с точки зрения изобразительного метода самого Киселёва, нужно отдать должное эстетическому вкусу художника, пытавшегося настроить свою восприимчивость в унисон свободному дыханию развития художественного языка. Через объективное, универсальное, приближаясь к личному, интимному, он еще раз напоминает об «этудной» теории (ил. 6), ставшей лейтмотивом его эстетических размышлений. Не случайно даже своим критическим статьям 1893–1894 годов он придал непринужденную форму писем, открытую для выражения субъективно-лирических переживаний:

В рамках письма живут отрывки человеческих мыслей, как речки в пейзаже. Где берут они начало и куда потекут дальше, за рамкой, предоставляется на усмотрение адресата, для кого они пишутся [19, с. 120].

В статьях Киселёва, конечно, порой можно заметить излишне форсированные усилия провести границу между субъективным и объективным началами, приводящие к курьезным смысловым перекосам. В статье «Французская живопись...», например, Киселёв настолько увлекается поиском «объективности», что выносит запальчивый приговор: даже «Божественная комедия» Данте, «горячка личной страсти» Байрона и Лермонтова, «приторно сладкие добродетели романов Диккенса, ходульные герои Виктора Гюго, идеалы Шиллера и сочетание романтизма с сарказмом в поэзии Гейне, все это для нас уже лишено иллюзии правды» [14, с. 90]. Однако подобные оплошности и «заговорки» в критической прозе Киселёва звучат скорее как исключение,

чем правило. Дар пейзажного видения, умение сосредоточиться на индивидуальном одиноком голосе мотива помогли Киселёву бережно и внимательно прислушиваться к образным интонациям анализируемого произведения, открывая романтическую сторону его самоценного содержательного и пластического мира, ведь критик, как и художник, «может изображать только то, что он почувствовал и о чем в голове его составила уже полная идея; иначе картина будет мертвая, академическая картина» [28, с. 92].

В заключение еще раз подчеркну: для воссоздания внутренней логики развития русского искусства возвращение к творчеству передвижников на современном этапе научного знания настоятельно требует более пристального внимания к изучению той поэтико-метафорической части их образного языка, призванного отразить «драгоценнейшее качество художника — сердце» [30, с. 233], которая камерными интонациями раскрывается в литературно-критических опытах Киселёва и художественно-эстетической программе журнала «Артист». И хотя субъективный мир душевных переживаний, влияющих на формирование живописного языка, принято рассматривать не столько в контексте реалистического искусства второй половины XIX века, сколько в его проявлении на ранней стадии романтизма или в символизме эпохи модерна, не стоит забывать, что в русском искусстве XIX столетия поворот к новому пониманию реализма через актуальные вопросы современности был не менее радикальным, чем в XX веке — к абстракции. Романтическая идея реализма передвижников, обретавшая свободу в пейзажном мышлении, скрывалась в упрямом поиске иллюзорного образа жизни, основанного на тончайшем, трудно воплощаемом чувстве меры, органичном балансе между пластическими и содержательными элементами. В этом плане художественно-критическое наследие Киселёва тем более показательно, что фокусирует в себе обе тенденции — реалистическую и романтическую, — отчасти конфликтные, отчасти взаимонеобходимые, на широком обобщающем уровне присущие поколению, творческая молодость и зрелость которого пришлись на 1860–1870-е годы.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Верецагина А. Г.* Из истории художественной критики конца XIX века (А. А. Киселёв) // Проблемы развития русского искусства: Тематич. сб. науч. тр. / Науч. ред. А. Л. Каганович. Вып. 5. Л.: [б. и.], 1973. С. 49–59.
2. *Глаголь.* Весенние художественные выставки в Москве. 1). Передвижная выставка // Артист. 1890. № 7. С. 103–109.
3. *Глаголь.* Галерея русских художников. А. А. Киселёв (со снимками с картин и портретом) // Артист. 1892. № 20. С. 40–48.
4. *Гольдштейн С. Н.* Художественная и литературно-критическая деятельность Крамского в оценке современников и потомков // *Гольдштейн С. Н.* Иван Николаевич Крамской. Жизнь и творчество. 1837–1887. М.: Искусство, 1965. С. 312–326.
5. *Гольцев В. А.* Об искусстве. Публичная лекция // Артист. 1890/1891. № 12. С. 38–42.
6. *Гольцев В. А., Юрьев С. А.* О целях и задачах нашего журнала // Артист. 1889. № 1. С. 1–5.
7. *Давыдова О. С.* Тайный романтизм передвижников // *Давыдова О. С.* Иконография модерна: образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М.: БуксМАрт, 2014. С. 150–207.
8. *Досекин Н. В.* Чего не достает нашей живописи? (К вопросу об учении в живописи) // Артист. 1893. № 31. С. 101–105.
9. *Жилина А. В.* Театральный журнал «Артист» в литературном процессе 1880–1890-х годов. Дис. на соискание ... канд. филолог. наук. Омск, 2011. URL: <http://www.dissercat.com/content/teatralnyi-zhurnal-artist-v-literaturnom-protsesse-1880-1890-kh-godov> (дата обращения: 24.08.2021).
10. *Иванов И.* Памяти Тургенева // Артист. 1893. № 32. С. 131–138.
11. *Киселёв А. А.* [А. К.]. Страничка из жизни художника. (Письмо к редактору «Живописного обозрения») // Живописное обозрение. 1885. № 4. С. 60–62.
12. *Киселёв А. А.* Французская живопись. По поводу французской выставки 1891 года в Москве (с снимками с картин). I // Артист. 1891. № 16. С. 42–47.
13. *Киселёв А. А.* Французская живопись. По поводу французской выставки 1891 года в Москве (с снимками с картин). II // Артист. 1891. № 17. С. 42–51.

14. Киселёв А. А. Французская живопись. По поводу французской выставки 1891 года в Москве (с снимками с картин): (продолжение). III // *Артист*. 1891. № 18. С. 85–93.
15. Киселёв А. А. Французская живопись. По поводу французской выставки 1891 года в Москве (с снимками с картин). IV // *Артист*. 1892. № 19. С. 71–90.
16. Киселёв А. А. Картины парижских салонов (по их репродукциям). I. Что дает репродукция с картины // *Артист*. 1892. № 22. С. 101–106.
17. Киселёв А. А. Картины парижских салонов (по их репродукциям). II. Поиски нового слова в искусстве. Фантастические сюжеты // *Артист*. 1892. № 24. С. 45–54.
18. Киселёв А. А. Картины парижских салонов (по их репродукциям). III. Поиски нового слова в искусстве. Реальные сюжеты. Смещение идеального и реального в новом роде // *Артист*. 1892. № 25. С. 23–32.
19. Киселёв А. А. Этюды по вопросам искусства (письма к читателю). Письмо 1-е // *Артист*. 1893. № 28. С. 120–125.
20. Киселёв А. А. Этюды по вопросам искусства (письма к читателю). Письмо 2-е. Наша публика и наша критика. Письмо 3-е. В. Е. Маковский, как жанрист // *Артист*. 1893. № 29. С. 43–51.
21. Киселёв А. А. Этюды по вопросам искусства (Письма к читателю). Письмо 4-е. Наша жизнь и типы в живописи В. Е. Маковского // *Артист*. 1893. № 30. С. 63–70.
22. Киселёв А. А. Этюды по вопросам искусства (Письма к читателю). Письмо 4-е. Наша жизнь и типы в живописи В. Е. Маковского (продолжение) // *Артист*. 1893. № 31. С. 48–53.
23. Киселёв А. А. Этюды по вопросам искусства (Письма к читателю). Письмо 4-е. Наша жизнь и типы в живописи В. Е. Маковского (окончание) // *Артист*. 1893. № 32. С. 25–35.
24. Киселёв А. А. Василий Григорьевич Перов, опыт характеристики его таланта // *Артист*. 1894. № 33. С. 17–26.
25. Киселёв А. А. [А. К.] XIII периодическая выставка картин Общества Любителей Художеств // *Артист*. 1894. № 34. С. 218–221.
26. Киселёв А. А. Художники и любители // *Артист*. 1894. № 37. С. 1–5.
27. Киселёв А. А. Академические выставки // *Артист*. 1894. № 37. С. 116–121.
28. Киселёв А. А. Типы русских художников в произведениях Гоголя в связи с господствовавшими в его время воззрениями на задачи живописи // *Артист*. 1894. № 44. С. 88–100.

29. Киселёв Н. А. Среди передвижников: Воспоминания сына художника/Вступ. статья, общ. ред. и коммент. А. Г. Верещагиной. Л.: Художник РСФСР, 1976.
30. Крамской И. Н. Письмо № 166 (И. Е. Репину) // Крамской И. Н. Письма, статьи. В 2 т. / Подгот. к печати и прим. С. Н. Гольдштейн. М.: Искусство, 1965–1966. Т. 1.
31. Пастон Э. В. А. А. Киселёв и русская культура второй половины XIX — начала XX века (к постановке проблемы) // Третьяковские чтения. 2009. Материалы отчетной научной конференции/Науч. ред. Л. И. Иовлева. М.: Экспресс 24, 2010. С. 187–195.
32. Репин И. Е. Воспоминания об А. А. Киселёве // Академик живописи Александр Александрович Киселёв. 1838–1911. Альбом / Исполнено худож. фотот. К. А. Фишер. М.: [б. и.], [1913?].
33. Репин И. Е. Далекое близкое / Под ред. и со вступ. ст. К. Чуковского; коммент. А. Ф. Коростина и Л. Чуковской. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960.
34. Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования / Вступит. ст. Г. Г. Поспелова. М.: Советский художник, 1980.
35. Товарищество передвижных художественных выставок. 1869–1899. Письма, документы. В 2-х кн. / Сост. В. В. Андреева, С. Н. Гольдштейн и др. Кн. 1. М.: Искусство, 1987.
36. Толстой А. В. Французский символизм в оценке русской художественной критики рубежа XIX–XX веков (журналы «Артист» и «Мир искусства») // Модерн и европейская художественная интеграция. Материалы международной конференции/Сост. и отв. ред. И. Е. Светлов. М.: [б. и.], 2004. С. 117–136.
37. Толстой А. В. Художники русской эмиграции: Istanbul — Београд — Прага — Берлин — Париж. М.: Искусство-XXI век, 2005.
38. Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности (диссертация) // Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX — начала XX века: хрестоматия/Сост. Н. И. Беспалова, Л. Ф. Денисова, Н. Н. Козюра и др. М.: Изобразительное искусство, 1977. С. 88–98.
39. Z. Одна из реакционных доктрин в области эстетики // *Артист*. 1890. № 6. С. 39–44.