

ЛИТЕРАТУРА И ЖИВОПИСЬ ЭПОХИ ПРЕДСИМВОЛИЗМА: ПРОБЛЕМА КОЭВОЛЮЦИИ*

В последнее время многие ученые обращаются к проблеме описания предпосылок, причин и следствий того парадигматического сдвига в русской культуре, который пришелся на 1880–1890-е годы. Период получил уже утвердившееся название «предсимволизм»,¹ однако, как нам кажется, исследование его особенностей не должно сводиться только к поиску истоков символизма. Вернее было бы говорить о переходе к модернистскому мироощущению — прежде всего в поэзии, но также и в прозе, драматургии, живописи, скульптуре и архитектуре, философии и в гуманитарных науках. Этот переход коррелировал с различными социальными процессами, включая реформы и контрреформы в политической жизни и перемены в общественной психологии. Если символом веры «шестидесятников» был коллективизм, а крестьянская община (мир) с ее круговой порукой служила близкой к идеалу моделью социального устройства для авторов самых разных концепций «общего дела» — от мирного вхождения в социализм до торжества особой русской соборности, то в искусстве конца XIX века все более ощущается индивидуализм, надежды возлагаются уже не столько на общественный прогресс, сколько на личностный духовный рост. В новую эпоху позитивизм и материализм уступают место идеализму и богоискательству, чему соответствует смещение центра литературной системы от романа к лирическому стихотворению. Если в искусстве классического реализма доминирует романное или романизированное повествование о социально детерминированных характерах и обстоятельствах, то модернистское искусство одержимо фаустовским стремлением остановить мгновение, выразить неповторимое слияние чувства и мысли, субъекта и объекта. Реалист пытается осмыслить общее через типичное, модернист — прикоснуться к высшим смыслам и тайнам бытия через маргинальное и эфемерное. Реализм исходит из аксиомы цельности, завершенности, полноты и неизбыточности художественного творения, присутствия в нем всеорганизующего ценностного центра; модернистское мироощущение дает право на существование всему недосказанному, эксцентричному и случайному. Переходные процессы, которые можно представить как движение от «левого» к «правому» полюсу вышеуказанных оппозиций, описаны до сих пор далеко не полностью, и одной из наименее исследованных областей является изоморфизм трансформаций различных видов искусств. Задача настоящей статьи — кратко проанализировать только одну из многих общих для литературы и живописи 1880–1890-х годов эволюционных закономерностей, относящуюся к интересующим нас процессам: смену доминанты, когда ориентированная на повествовательные жанры художественная система переориентировалась на родовые качества лирики.²

Важнейшей особенностью русской живописи эпохи реализма, т. е. передвижников и близких к ним художников 1860–1880-х годов, была особая коммуникативная установка — подмеченное уже современниками стремление заставить картину «заговорить». Произведение искусства не должно было представлять собой выхваченную из

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 21-18-00527 «Литература „переходных эпох“ как инструмент модернизации социальных связей», <https://rscf.ru/project/21-18-00527/>, ИРЛИ РАН.

¹ См.: Предсимволизм — лики и отражения / Под ред. Е. А. Тахо-Годи. М., 2020.

² Сразу оговоримся, что другие, не менее интересные синхронные процессы в литературе и живописи рубежа веков, такие как появление интереса к стилизации, эксперименты с художественным пространством, утверждение в повествовательных системах примата конкретного воспринимающего сознания, новый интерес к необычному и исключительному, «маньеристскому» и «курьезному», экспансия приема наглядной реализации тропов и многое другое — должны стать предметом дальнейших исследований.

потока жизни сцену, вне связи с прошлым и будущим. Наоборот, оно было рассчитано и на узнавание, и на домысливание зрителем, от которого требовалось не только проникнуться эмоциями художника, но и принять некое потенциально вербализуемое послание, а в жанровой живописи — восстановить предысторию воспроизведенной на картине сцены и, в идеале, диалог действующих лиц.

В качестве поясняющего примера обратимся к общеизвестному произведению времен «развитого реализма» — картине И. Е. Репина «Не ждали» (1884–1888). Любимой реципиент, как современник художника, так и позднейший зритель, понимает, что на ней изображено возвращение в родную семью политического заключенного, — по всей вероятности, революционера-народника — после неожиданного освобождения. Однако зритель, знающий законы, порядки и быт 1880-х годов, может извлечь из картины гораздо больше информации. Внезапность появления можно объяснить только высочайшим помилованием, которое часто совершалось без прошения арестанта. Но если герой картины помилован, тогда он вряд ли был народолюбцем: государственные преступления после 1 марта 1881 года карались исключительно сурово и не подлежали прощению. Скорее всего, перед нами один из тех «сочувствующих», чья вина состояла в крамольных разговорах и хранении запрещенной литературы, или просто «неблагонадежный», отправленный в ссылку административным путем. Далее «информированный зритель» заметит, что семья героя, хотя и придерживается левых демократических взглядов, о чем красноречиво свидетельствует ряд картин на стене,³ достаточно обеспечена: они снимают на лето большую дачу, у них есть кухарка и горничная, действие происходит в гостиной с роялем, мальчик, судя по форме, учится в гимназии; на стене фотографии родственников — хорошо одетых дам и господина в мундире. Однако есть странность: этому уровню благосостояния никак не соответствует облик входящего. На это обращали внимание современники: так, А. С. Суворин заметил, что внешний вид главного героя «совсем не гармонирует с его семьей и вместе с тем ослабляет впечатление, производимое на зрителя картиною».⁴ Действительно, он одет, как бродяга, хотя высылать деньги ссыльным в ту пору не воспрещалось. Это противоречие можно снять предположением, что он вернулся не из ссылки, а из исправительного арестантского отделения гражданского ведомства — особой тюрьмы для приговоренных на небольшие сроки, от года до четырех лет. В отличие от ссыльных, такие арестанты не располагали собственными деньгами, содержались в тюремной одежде, а при выходе получали какие-нибудь лохмотья. Помилованный герой Репина, по всей видимости, решил не просить родственников о переводе денег по телеграфу и добирался домой самостоятельно — это может свидетельствовать о том, что тюрьма находилась не в отдаленных губерниях, а где-то рядом с домом.

Такова вероятная предыстория происходящего. Не менее ясно дальнейшее. Реакция на неожиданное появление со стороны матери, жены и детей столь очевидна, что зрителю не составляет труда восстановить сцену, которая последует за изображенным моментом: после слез и объятий произойдет обмен эмоциональными репликами между героем и каждым из родных; девочке, которая не помнит отца, предстоит знакомство с ним; начнутся расспросы об обстоятельствах помилования; герой расскажет о том, как добирался домой; прислуга получит распоряжения найти другую одежду, приготовить ванну, обед, комнату и т. д.

Мы видим, что картина перерастает в «сценку» — один из самых распространенных жанров русской прозы 1870–1880-х годов, который, как показал А. П. Чудаков, восходил к характерным для раннего реализма в литературе и живописи «сценам».⁵

³ Портреты Шевченко и Некрасова, обрамляющие гравюру с картины Карла Штейбена «Христос на Голгофе» (1841), и как антитеза — расположенная на смежной стене справа фотография убитого Александра II работы С. Л. Левицкого.

⁴ Цит. по: Ляковская О. А. Илья Ефимович Репин. Жизнь и творчество. М., 1982. С. 228–229.

⁵ Поэтика этого жанра подробно исследована в работе: Чудаков А. П. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров) // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 365–396.

В начальный период развития этого направления было принято сопровождать картины и рисунки «программами», подробно объяснявшими происходящее.⁶ В поздний период сам принцип нарративности сохранился, но художники стали в большей мере рассчитывать на соучастие зрителей-единомышленников. То же можно сказать и о литературе: в частности, характерная для авторов сценки 1880-х годов недосказанность, как известно, сильно повлияла на развитие поэтики Чехова, а вслед за ним — на целую группу писателей, которых называли «спутниками Чехова». Таким образом, литература и изобразительное искусство шли рука об руку, решая одни и те же задачи и разделяя «общую реалистическую эстетику, основанную на сотрудничестве близкородственных искусств, корни которой уходят в аксиому Горация „ut pictura poesis“».⁷

Возвращаясь к Репину, надо сказать, что если выраженное в «сценке» настоящее достаточно прозрачно, то дальнейшая судьба героя (устройство на службу, встречи с прежними товарищами или отказ от всякой оппозиционной деятельности) не столь ясна, однако ее домысливание зрителем не исключается.⁸ Разумеется, эффект нарративности создается не только содержательными, но и формальными живописными средствами.⁹

Итак, «читая» картину, мы убеждаемся, что визуальный образ, подобно литературному тексту, содержит в себе и прошлое (предысторию героя), и ближайшее будущее (сцену встречи), и, до определенной степени, будущее отдаленное. Данный момент (мгновение) размыкается в обе стороны, и такое размыкание принципиально важно для адекватного восприятия художественного произведения, поскольку создает предпосылки для соавторства со стороны зрителя в построении нарратива.¹⁰

Так проявляется русский литературоцентризм.

Передвижные художественные выставки, стремившиеся познакомить как можно большее число зрителей по всей стране с подобными картинами-нарративами, оказываются, с этой точки зрения, аналогом тиражирования литературных произведений, проникавших благодаря «толстым» журналам в самые отдаленные уголки России.¹¹

Нарративизация живописи, разумеется, осознавалась современниками. Более того, сами передвижники воспринимали ее как императив: по свидетельству критика и художника Н. С. Досекина, на выставки Товарищества передвижных художествен-

⁶ Ср., например, подробную подпись П. А. Федотова к его сени «Болезнь Фидельки» (1844), приведенную в издании: Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников. Середина XIX века / Под ред. А. И. Леонова. М., 1958. С. 20–21. Аналогичные «раскрытия» содержания бытовых картин можно найти в творчестве В. Ф. Тимма, А. Е. Ковригина, Р. К. Жуковского и других ранних реалистов-бытописателей; они же выступали в качестве иллюстраторов к сборникам «натуральной школы» — «Наши, списанные с натуры русскими» (1841), «Физиология Петербурга» (1845) и др.

⁷ Brunson M. Realisms. Literature and Painting. 1840–1890. DeKalb, 2016. P. 28 (здесь и далее перевод наш. — А. С.).

⁸ Надо заметить, что предложенная выше трактовка — не единственно возможная. Ср. множество интерпретаций картины, приводимых В. В. Стасовым в полемической статье, направленной против «принижавших» Репина рецензий реакционеров: Стасов В. В. Наши художественные дела // Стасов В. В. Избр. статьи о русской живописи. М., 1968. С. 184–188.

⁹ Искусствоведы обычно подчеркивают в композиции картины стремление автора к преодолению условностей — «естественности» и «кажущейся случайности живой действительности» (Федоров-Давыдов А. А. Илья Ефимович Репин. М., 1989. С. 70). Ср. также: «В дополнение к политическому „нарративу“ эта картина демонстрирует все черты реалистической школы: она показывает совершенный баланс линии и цвета и, полностью используя возможности перспективы, достигает иллюзии трехмерности» (Debrezzeny P. Chekhov's Use of Impressionism in «The House with the Mansard» // Russian Narrative & Visual Art: Varieties of Seeing / Ed. by R. Anderson, P. Debrezzeny. Gainesville, 1994. P. 102–103).

¹⁰ Можно сказать, что реализм расширяет и доводит до предела ту установку, которую давал живописцу Лессинг: выбирать один момент, но «наиболее значимый, из которого бы становились понятными и предыдущие, и последующие моменты» (Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / <Пер. Е. Н. Эдельсон>. М., 1957. С. 188).

¹¹ См. об этом: Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009. С. 39.

ных выставок в начале 1890-х годов принимались исключительно произведения, «заключающие в себе если не полное осуществление, то хотя бы явную попытку передать рассказ», что было зафиксировано в специальных «Условиях для приема картин экспонентов».¹² С другой стороны, литературная природа живописи конца века открывалась и критическому взгляду художников, близких к модернизму. Так, А. Н. Бенуа называл реализм временем, «когда казалось совершенно необходимым в картинах или что-нибудь рассказать, или что-либо прочесть назидательное».¹³ А Р. М. Рильке пытался дать этому явлению культурно-психологическое объяснение: «Русскому человеку не хватает бесстрастия, чтобы взглянуть на лицо с живописной точки зрения, то есть спокойно и незаинтересованно, как на предмет, не принимая в нем человеческого участия; от созерцания он незаметно переходит к состраданию, любви или готовности помочь, то есть от образного содержания к сюжетному. Не случайно русские художники в течение долгого времени писали „сюжеты“».¹⁴ Гуманизм русской культуры как возможная причина нарративизации живописи — всего лишь одно из многих объяснений данного феномена. Можно привести и другие примеры того, как ценности снижавшего к концу XIX века мировое признание русского идеологического романа «проецировались» реципиентами на живопись. Однако литературоцентризм, который принято оценивать положительно, имел и негативные стороны, если взглянуть на то же явление в перспективе развития эстетики «от реализма к модернизму». Именно нарративность препятствовала распространению в России первого веяния будущего модернистского искусства — импрессионизма в живописи, хотя, как отмечал М. Ю. Герман, «именно импрессионизм поколебал в России литературоцентрическую традицию, впервые выдвинув на первый план само искусство».¹⁵

В работах импрессионистов социальный контекст, предыстория, ближайшее и отдаленное будущее, а также концепция адресата-зрителя как единомышленника художника в социально-политических вопросах, как правило, второстепенны или вовсе не существенны. Неважными оказываются даже место и время написания картины. То, что на полотне Клода Моне «Впечатление. Восходящее солнце», давшем название всему художественному течению (импрессионизм от «l'Impression»), солнце восходит именно в порту Гавра, не обозначено в названии произведения: сходное сочетание красок художник мог бы запечатлеть в порту Марселя или Тулона. То же касается времени: картина могла быть создана раньше или позже 1872 года: разумеется, для этого должны были созреть условия «внутри» самого искусства, но вряд ли на факт ее написания могли повлиять даже самые серьезные социальные обстоятельства. Цветовое пятно и его воздействие зависит только от окраски природных объектов и артефактов, а также от возможностей человеческого зрения с его ограниченным диапазоном восприятия и от способности художника усилить, расширить и обновить эти свойства.

Переход от «нарратива» к «цветовому пятну» долго не давался русским художникам. Однако они к этому и не стремились. Познакомившись с новой парижской модой, отечественные реалисты могли написать эту или даже большую картину в импрессионистическом духе, но глубокой заинтересованности обычно не испытывали, — это можно сказать о многих живописцах конца века, включая Репина и Левитана. По полотнам, созданным ради эксперимента, очень хорошо прослеживаются особенности «русского подхода» к задачам искусства. Показательна в этом отношении, например, картина Репина «Парижское кафе» (1875), которую считают первой пробой импрессионистических приемов в отечественной живописи. Легко увидеть, что по-настоящему «импрессионистичным» в ней получился только фон, но не тщательно выписанные

¹² Досекин Н. В. О рассказе в живописи // *Артист*. 1894. № 36. С. 103.

¹³ Бенуа А. Н. *История русской живописи в XIX веке*. М., 1995. С. 234.

¹⁴ Рильке Р. М. *Ворпсведе* / Ред. И. Д. Рожанский; сост. Е. В. Головин. М., 1971. С. 387.

¹⁵ Герман М. Ю. *Импрессионизм: Основоположники и последователи*. СПб., 2019. С. 286.

Снова надо оговориться, что смена реализма импрессионизмом — не единственное направление трансформации искусств даже в живописи, не говоря о литературе, но в данной статье мы в силу недостатка места ограничиваемся рассмотрением только одной эволюционной линии.

центральные фигуры, в характеристиках и расположении которых, несомненно, сохраняется российская «социальная нарративность». Сам Репин охотно признавал несовместимость своего понимания целей искусства с импрессионизмом: «Наша задача — содержание, — писал он. — Лицо, душа человека, драма жизни, впечатления природы, ее жизнь и смысл, дух истории — вот наши темы, как мне кажется; краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли, колорит наш — не изящные пятна...»¹⁶ Между тем «изящные пятна» импрессионизма означали не только отказ от повествовательности, но и переосмысление фундаментальных установок в понимании целей и задач искусства. Вместо ценностей реалистического романа — «типичности», «цельности», «завершенности», полноты и неизбыточности текста, каждой детали ясно выражающего общественную позицию автора и/или объявляющего «приговор действительности», — утверждались те ценности, которые ранее характеризовали лирическое стихотворение: суггестивность и способность передать зрителю мгновенное чувство, по самой своей природе не являющееся ни типичным, ни цельным, ни законченным, ни социальным, ни оценочным.

До определенного момента критики отводили предмодернистским веяниям нишу в тех областях искусства, где отсутствие реалистических черт можно было чем-то оправдать: например, причисляли подобные картины к этюдам, т. е. к подготовительным, не имеющим самостоятельной ценности фрагментам, которые, впрочем, признавались полезными для развития живописной техники. Об этом писал Герман: «В России стал появляться „этюдизм“, правда в русском искусстве он остался явлением несколько маргинальным в силу именно своей формальности, удаленности от идейных споров («импрессионистические» картины в первую очередь Коровина, в какой-то мере Виноградова, Жуковского, Грабаря воспринимались преимущественно как милые натурные этюды)».¹⁷ Тем временем каждый из этих художников эволюционировал, и их эволюцию от литературоцентричного «нарративизма» к чистому цветовому и световому «пятну» можно легко проследить. Например, в программных полотнах Коровина («Ранняя весна», 1870-е; «На балконе. Испанки Леонора и Ампара», 1888–1889; «Бумажные фонари», 1896; «Венеция. Мост Риальто», 1908) наблюдается переход от «саврасовского» социального послания (в первой картине) — к нарративизированной сцене (побуждающей зрителя угадать, о чем переговариваются испанки и за кем они подсматривают на улице), — затем переклички и контрасты ярких пятен оказываются важнее вопросов о героине картины (кто эта девушка и где она раздобыла такие чудесные китайские фонари?) — и наконец, перед нами чистое «цветовое пятно»: высветленная палитра, работа на пленэре, случайный ракурс, композиционный произвол, неполная рамка, принципиальная незавершенность и другие приметы импрессионизма.¹⁸

В литературе подобной эволюции соответствовал если не полный отказ от сюжетности, то изменение отношения к предмету изображения, в качестве которого многие писатели рубежа веков стали рассматривать не «историю», а «настроение». Из писате-

¹⁶ Переписка И. Н. Крамского: В 2 т. М., 1954. Т. 2. Переписка с художниками / Подг. к печати и прим. Е. Г. Левенфиш и др. С. 303. Нетрудно показать, что с очень похожими декларациями, в которых «орудие» формы подчинялось содержанию, выступали многие русские писатели-реалисты.

¹⁷ Герман М. Ю. Импрессионизм: Основоположники и последователи. С. 286. Точно так же «набросками», «эскизами» и «этюдами» критики часто называли чеховские рассказы. Такие суждения можно встретить у Д. С. Мережковского, А. Л. Волынского, В. П. Альбова, Е. А. Ляцкого и др.

¹⁸ Сходную эволюцию можно показать, например, в творчестве И. Э. Грабаря, очень быстро прошедшего путь от нарративной живописи времен учебы у Репина к «цветовым пятнам» знаменитых зимних пейзажей 1904–1907 годов. С. А. Виноградов, прямой ученик передвижников по Училищу живописи, ваяния и зодчества, в 1890-е годы писал вполне «повествовательные» сцены из крестьянской жизни, а в 1900-е, начав работать на пленэре, стал одним из ведущих русских импрессионистов. Похожие изменения происходили в творчестве многих членов «Союза русских художников» (1903–1923).

лей эту общую смену творческих импульсов лучше всех выразил Бунин: «Жизнь — это вот когда какая-то там муть за Арбатом, вечереет, галки уже по крестам расселись, шуба тяжелая, калоши... Да, что! Вот так бы и написать...»¹⁹ Разумеется, признание эстетической самозначимости «настроения» происходило медленно и с большим трудом. На рубеже веков само это слово вызывало неприятие у критиков-традиционалистов и выступало в качестве синонима «безыдейности», «случайности» и даже «эгоизма». Вот типичное для того времени суждение критика-народника в статье с характерным подзаголовком «Процесс оскудения литературы и причины его»: «...шутка ли, г. Чехова ставят выше Толстого на том основании, что Толстой, мол, дает вам идеи, а Чехов — настроение; вот, дескать, так художник! Ибо, по мнению наших с вами, читатель, современников, высшее художество должно быть свободно от постоа идеи, т. е. того, что соединяет людей, а должно целиком растворяться в настроениях, т. е. в том, что всего капризнее, мимолетнее, индивидуальнее и по тому самому всего более разъединяет людей».²⁰

Понятие «настроение» получило распространение и признание только в середине 1900-х годов в основном благодаря успеху чеховских пьес в постановке МХТ как необходимое средство объяснения разрывов в их драматической и нарративной структуре. Одновременно шел другой процесс переосмысления тех же текстов: суждения о чеховском «импрессионизме» превращались из средства стигматизации автора в похвалу «жизненной правде».

По мере того как новаторы завоевывали признание, старые критерии — цельность, законченность и аксиологическая ясность — переставали считаться обязательными условиями художественности. Постепенно начала казаться маргинальной и нарративность. Более того, в новую эпоху она все больше воспринималась как нечто антихудожественное; не случайно Бенуа презрительно именовал литературоцентризм передвижников «литературщиной» и даже «анекдотизмом», а о Репине писал, что «литературная сторона его картин и даже портретов неприятно колет глаза, а в иных случаях представляется прямо невыносимой», и полагал, что картина «Не ждали» — это «ходульная мелодрама», ее слабое место — «подстроенность фабулы, гримасы актеров, грубость повествования».²¹ Однако надо оговориться, что такая позиция оставалась острополюемической и противоречивой.²² Как теоретики, деятели «Мира искусства» подчас осмыслили задачи искусства в реалистических терминах, а как практики — были далеко не всегда готовы полностью отказаться от нарративности.²³ Бенуа раздражали «пошловатые рассказы» Владимира Маковского или «пустячные рассказы» Перова; «...у Савицкого, как и у всех прочих (передвижников. — А. С.), мало настоящей, простой действительности, и у него все это скорее сцены, сгруппированные ловким и опытным режиссером из хорошо знающих роль актеров». Но при этом критик не возражал против «славных, простых снимков с действительности» и, более того, видел в эволюции передвижничества прогресс, движение прочь от «сюжетности» навстречу «попросту действительности».²⁴ В литературе такое движение, как известно, прочно связано с лишенными традиционной сюжетности «снимками с действительности» в прозе и драме позднего Чехова.²⁵

¹⁹ Кузнецова Г. Грасский дневник // Знамя. 1990. № 4. С. 178–179.

²⁰ Подарский В. Г. [Русанов Н. С.]. Наша текущая жизнь // Русское богатство. 1902. № 1. Отд. II. С. 154.

²¹ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. С. 286, 267, 272.

²² Полемике поздних передвижников и ранних модернистов посвящены многие страницы книги М. Брансон, в частности, глава «Парагон реализма» (см.: Brunson M. Realisms. Literature and Painting. P. 20–25).

²³ В качестве контраргумента можно привести известную «версальскую серию» Бенуа и его многочисленные иллюстрации к повествовательным литературным текстам.

²⁴ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. С. 265, 241, 280, 253, 282.

²⁵ См. об этом, например: Соболевская Н. Н. Чехов и импрессионизм (К проблеме творческих контактов) // Творчество писателя и литературный процесс / Отв. ред. Л. Н. Таганов. Иваново, 1979. С. 78.

В нашу задачу не входит полный обзор всех дальнейших случаев исчезновения и возрождения «нарративизма» в искусстве XX века. В рамках данной статьи можно только предельно кратко наметить основные вехи этого процесса.

Литературоцентрическая живопись не исчезла в эпоху авангарда, но отношения слова и образа в это время претерпели радикальную трансформацию. Во-первых, литературным ориентиром для живописцев стала теперь служить не нарративная проза, а лирическая поэзия. Во-вторых, символистскую и постсимволистскую поэзию, при всем ее эстетическом разнообразии, объединяло доминирование непрямого высказывания. Если нарративная живопись передвижников, как мы видели, была подобна почти лишенному метафоры реалистическому рассказу, то картины Д. Бурлюка, М. Ларионова или Н. Гончаровой 1910-х годов уместнее сопоставлять с построенными на реализованных тропах (в основном метафорах и гиперболах) стихами поэтов-футуристов. А в наиболее радикальных абстракционистских течениях (беспредметное искусство, супрематизм) живопись уподоблялась поэтической «зауми», т. е. набору форм, выражавших индивидуально-личный круг ассоциаций художника и предоставлявших реципиенту возможность выразить свои, отличные от автора, ассоциации.²⁶

Существование «реализма после реализма» — социальной фигуративной живописи в эпоху модернизма — несомненно, во многом сходно с судьбой литературы «младших реалистов» (круг журнала «Жизнь» и издательства «Знание») в годы расцвета символизма и авангарда. В полном соответствии с теорией *литературной* эволюции Ю. Н. Тынянова реалистическая живопись уходила на периферию, превращаясь в «младшую линию», жаждущую реванша за утерянное господство.²⁷ Возвращение к нарративности и к обязательному изображению коммуникативного акта, как известно, произошло в искусстве социалистического реализма. Параллельно этому в литературе возникает требование включения «элементов критического реализма», т. е. создания иллюзии реальности повествовательными средствами романа XIX века.²⁸ О соотношении живописи и литературы в эпоху постмодерна говорить трудно, так как сама живопись — и фигуративная, и абстрактная — в этот период постепенно вытеснялась на периферию «современного искусства». Однако эти вопросы требуют дополнительного изучения.

Возвращаясь к процессам конца XIX века, можно сделать предварительный вывод о том, что корреляция движения от реализма к модернизму в литературе и искусстве поддается осмыслению в эволюционных терминах как смещение ценностного центра художественной системы от реалистического повествования к лирике, от социальной детерминации — к развитию индивидуальной чувствительности, от критериев полноты, завершенности и неизбыточности — к неотобранности и незавершенности как приметам «живой жизни».

²⁶ При этом переход к абстракционизму мог проходить под разными лозунгами — и подлинного, свободного от диктата внешнего мира, реализма, и обращения к подлинной сути живописи (см.: Brunson M. Realisms. Literature and Painting. P. 200).

²⁷ Сказанное не подразумевает, что поздний реализм в живописи и литературе уступал в популярности символистам или авангардистам, — ситуация, как известно, была прямо противоположной. Мы говорим только об эволюционном значении этих направлений в тыняновском смысле.

²⁸ Ср., например, замечание Н. В. Злыдневой о том, что композиция картины Ф. П. Решетникова «Опять двойка» (1952) «почти полностью повторяет известное полотно И. Репина „Не ждали“ (1888)» (Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: к проблеме темпоральности как имплицитированной вербальности (случай позднего авангарда) // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009. С. 222). Независимо от того, насколько верно это суждение, нет сомнений, что наш анализ «нарративизации» живописи применим к полотну Решетникова, равно как и к большинству жанровых картин эпохи «культуры два» — позднего сталинизма.

References

1. *Leonov D. E.* Psalomshchik Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi nachala XX veka: osobennosti pravovogo statusa // Vestnik Tverskogo gos. un-ta. Ser. Istorii. 2015. № 1.
2. *Rozov A. N.* Zametki o tserkovnoi kritike vtoroi poloviny XIX — nachala XX veka (Obraz sviashchennika v russkoi literature) // Russkaia literatura. 2001. № 4.
3. *Rozov A. N.* Obraz d'iakona v russkoi literature vtoroi poloviny XIX — nachala XX veka v otsenke tserkovnoi zhurnalistiki // Russkaia literatura. 2023. № 2.

Андрей Дмитриевич Степанов

профессор Санкт-Петербургского государственного университета

Andrei Dmitrievich Stepanov

Professor, St Petersburg State University

ORCID: 0000-0003-0798-4914

a.d.stepanov@spbu.ru

**ЛИТЕРАТУРА И ЖИВОПИСЬ ЭПОХИ ПРЕДСИМВОЛИЗМА:
ПРОБЛЕМА КОЭВОЛЮЦИИ**

**LITERATURE AND PAINTING IN THE AGE OF PRE-SYMBOLISM:
THE PROBLEM OF CO-EVOLUTION**

В статье показано, что корреляция движения от реализма к модернизму в литературе и искусстве конца XIX века может быть осмыслена в литературных терминах как смещение ценностного центра художественной системы от реалистического повествования к лирике, от социальной детерминации — к развитию индивидуальной чувствительности, от критериев полноты, завершенности и избыточности — к неотобранности и незавершенности как приметам живой жизни.

Ключевые слова: литература и живопись последней трети XIX века, предсимволизм, переходные процессы, коэволюция.

The article shows that the correlations of the progress from Realism to Modernism in literature and art of the late 19th century should be considered, in literary terms, as a shift of the value center of the artistic system from the Realistic narrative to lyrics, from social determination to the emergence of individual sensitivity, from the criteria of wholeness, completeness and non-redundancy to randomness and incompleteness as the signs of «animated life».

Key words: literature and painting of the last third of the 19th century, Pre-Symbolism, processes of transition, co-evolution.

Список литературы

1. *Бенуа А. Н.* История русской живописи в XIX веке. М., 1995.
2. *Герман М. Ю.* Импрессионизм: Основоположники и последователи. СПб., 2019.
3. *Злыднева Н. В.* Визуальный нарратив: к проблеме темпоральности как имплицитивной вербальности (случай позднего авангарда) // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.
4. *Кузнецова Г.* Грасский дневник // Знамя. 1990. № 4.
5. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / <Пер. Е. Н. Эдельсон>. М., 1957.
6. *Лясковская О. А.* Илья Ефимович Репин. Жизнь и творчество. М., 1982.
7. Переписка И. Н. Крамского: В 2 т. М., 1954. Т. 2. Переписка с художниками / Подг. к печати и прим. Е. Г. Левенфиш и др.
8. Предсимволизм — лики и отражения / Под ред. Е. А. Тахо-Годи. М., 2020.
9. *Рейтблат А. И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009.
10. *Рильке Р. М.* Ворпсведе / Ред. И. Д. Рожанский; сост. Е. В. Головин. М., 1971.

11. Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников. Середина XIX века / Под ред. А. И. Леонова. М., 1958.
12. *Соболевская Н. Н.* Чехов и импрессионизм (К проблеме творческих контактов) // Творчество писателя и литературный процесс / Отв. ред. Л. Н. Таганов. Иваново, 1979.
13. *Стасов В. В.* Избр. статьи о русской живописи. М., 1968.
14. *Федоров-Давыдов А. А.* Илья Ефимович Репин. М., 1989.
15. *Чудаков А. П.* Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров) // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009.
16. *Brunson M.* Realisms. Literature and Painting. 1840–1890. DeKalb, 2016.
17. *Debreczeny P.* Chekhov's Use of Impressionism in «The House with the Mansard» // Russian Narrative & Visual Art: Varieties of Seeing / Ed. by R. Anderson, P. Debreczeny. Gainesville, 1994.

References

1. *Benua A. N.* Istoriia russkoi zhivopisi v XIX veke. M., 1995.
2. *Brunson M.* Realisms. Literature and Painting. 1840–1890. DeKalb, 2016.
3. *Chudakov A. P.* Aromorfoz russkogo rasskaza (k probleme malykh zhanrov) // Poetika russkoi literatury kontsa XIX — nachala XX veka. Dinamika zhanra. Obshchie problemy. Proza. M., 2009.
4. *Debreczeny P.* Chekhov's Use of Impressionism in «The House with the Mansard» // Russian Narrative & Visual Art: Varieties of Seeing / Ed. by R. Anderson, P. Debreczeny. Gainesville, 1994.
5. *Fedorov-Davydov A. A.* Il'ia Efimovich Repin. M., 1989.
6. *German M. Iu.* Impressionizm: Osnovopolozhniki i posledovateli. SPb., 2019.
7. *Kuznetsova G.* Grasskii dnevnik // Znamia. 1990. № 4.
8. *Lessing G. E.* Laokoon, ili o granitsakh zhivopisi i poezii / <Per. E. N. Edel'son>. M., 1957.
9. *Liaskovskaia O. A.* Il'ia Efimovich Repin. Zhizn' i tvorchestvo. M., 1982.
10. *Perepiska I. N. Kramskogo: V 2 t. M., 1954. T. 2. Perepiska s khudozhnikami / Podg. k pechati i prim. E. G. Levenfish i dr.*
11. *Predsimvolizm — liki i otrazheniia / Pod red. E. A. Takho-Godi. M., 2020.*
12. *Reitblat A. I.* Ot Bovy k Bal'montu i drugie raboty po istoricheskoi sotsiologii russkoi literatury. M., 2009.
13. *Ril'ke R. M.* Vorpsvede / Red. I. D. Rozhanskii; sost. E. V. Golovin. M., 1971.
14. Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников. Середина XIX века / Под ред. А. И. Леонова. М., 1958.
15. *Sobolevskaiia N. N.* Chekhov i impressionizm (K probleme tvorcheskikh kontaktov) // Tvorchestvo pisatel'ia i literaturnyi protsess / Отв. ред. Л. Н. Таганов. Иваново, 1979.
16. *Stasov V. V.* Izbr. stat'i o russkoi zhivopisi. M., 1968.
17. *Zlydneva N. V.* Vizual'nyi narrativ: k probleme temporal'nosti kak implitsirovannoi verbal'nosti (sluchai pozdnego avangarda) // Iazyk kak mediator mezhdu znaniem i iskusstvom. M., 2009.

Геннадий Александрович Есаков

профессор, приглашенный преподаватель юридического факультета
МГУ имени М. В. Ломоносова

Gennadii Aleksandrovich Esakov

Professor, Visiting Professor, Department of Law,
Lomonosov Moscow State University

ORCID: 0000-0002-8176-2917

e-mail gesakov@gmail.com

ПРОТОТИПЫ ГЕРОЕВ «ВОСКРЕСЕНИЯ» Л. Н. ТОЛСТОГО (ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ)

THE PROTOTYPES OF THE CHARACTERS OF L. N. TOLSTOY'S *RESURRECTION* (BASED ON ARCHIVAL SOURCES)