

Молли Брансон

РУССКИЕ РЕАЛИЗМЫ

Литература и живопись
1840–1890



Современная
западная русистика

История

Молли
Брансон

РУССКИЕ РЕАЛИЗМЫ

Литература и живопись 1840–1890



«Современная западная русистика» /
«Contemporary Western Rusistika»

Молли Брансон

**Русские реализмы. Литература
и живопись, 1840–1890**

«Библиороссика»

2016

УДК 82.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)

Брансон М.

Русские реализмы. Литература и живопись, 1840–1890 /
М. Брансон — «Библиороссика», 2016 — («Современная
западная русистика» / «Contemporary Western Rusistika»)

ISBN 978-5-907532-09-0

Реализм был не единственным направлением, в котором развивалась русская культура, но одним из важнейших. Книга Молли Брансон показывает, что реализм — не монолит и не памятник, а целая сеть различных реализмов: они «объединены не тем, как они выглядят или что они описывают, но разделяемым ими осознанием напряженной и в то же время критической задачи изображения». Исследование Брансон посвящено множеству путей, сходящихся в одной точке, в которой и формируется традиция русского реализма в литературе и живописи XIX в. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 82.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-907532-09-0

© Брансон М., 2016
© Библиороссика, 2016

Содержание

Благодарности	6
Введение	8
Письмо и карта	12
Дерзость реализма	20
Поздний и второсортный	25
Сестры, родственницы, соседи	28
Парагон реализма	32
Глава 1	37
Прямо у нас перед глазами	45
Искусство прогулки	54
Как говорящая картина	59
Повседневные вещи, повседневное пространство	66
Окна-картины	75
Конец ознакомительного фрагмента.	79

Молли Брансон

Русские реализмы. Литература и живопись, 1840-1890

Посвящается родителям

Molly Brunson

Russian Realisms

Literature and Painting, 1840-1890

Northern Illinois University Press

2016

Перевод с английского Елизаветы Гавриловой



© Molly Brunson, text, 2016

© Northern Illinois University Press, 2016

© Е. Гаврилова, перевод с английского, 2021

© Academic Studies Press, 2022

© Оформление и макет, ООО «Библиороссика», 2022

Благодарности

За годы создания этой книги у меня накопилось много благодарностей. Прежде всего я благодарна Ирине Паперно, научному руководителю моей диссертационной работы, послужившей основой для этой книги. Именно ее семинар по роману «Анна Каренина» в первом семестре моей аспирантуры привел меня к классикам XIX века и в конечном итоге к этому исследованию. С тех пор Ирина Паперно остается для меня неизменным источником интеллектуального вдохновения и профессионального руководства. Я так же глубоко благодарна Ольге Матич, непоколебимой в ее внимательной и вдохновляющей оценке моей работы. И Ирина Паперно, и Ольга Матич, с их высоким уровнем ожиданий, их преданностью студентам и своему труду, являются для меня образцом того, что значит быть наставником и коллегой. Я также благодарна Т. Дж. Кларку, с самого начала поддерживавшему этот проект. Он научил меня *по-настоящему* смотреть на живопись и побудил вдумчиво и творчески перевести это созерцание в слова на странице.

Мне повезло найти две академические семьи, воспитавшие и вдохновлявшие меня, сначала в Калифорнийском университете в Беркли, а затем – в Йельском университете. В беседах с руководителями, коллегами и студентами, в стенах университета и за их пределами ко мне пришло понимание того, что я хочу написать и как это сделать. Я особенно благодарна моим коллегам с кафедры славистики Йельского университета: Владимиру Александрову, Мариете Божович, Катерине Кларк, Харви Гольдблатту, Белле Григорян и Джону МакКею – они читали и комментировали отдельные части рукописи и неизменно поддерживали меня на каждом этапе моей работы. За их ценные замечания ко всей рукописи, сделанные в критические моменты редактуры, специального упоминания заслуживают Розалинд П. Блейкли, Мариета Божович, Майкл Куничика, Эллисон Ли и Джон МакКей, а также анонимные читатели в издательстве *Northern Illinois University Press*. Я исключительно признательна Белле Григорян и Майклу Куничика. В них обоих, в каждом по-своему, я нашла бесценных собеседников, требовательных наставников и дорогих друзей. За то, что подталкивали меня к прояснению и разработке моих идей, я благодарна талантливым студентам и аспирантам, которые посещали мои семинары о реализме в русской литературе и живописи, курсы по теории русского романа, а также лекции о русской литературе и искусстве XIX века. Я также хочу выразить признательность многим моим коллегам за их ценный вклад, даже если небольшой, в создание моей книги: Тиму Барринджеру, Полине Барсковой, Полу Бушковичу, Энн Дуайер, Лоре Энгельштейн, Джефферсону Гатраллу, Аглае Глебовой, Любе Гольберт, Марии Гоф, Энтони Грудину, Кейт Холланд, Маргарет Хомане, Майе Янссон, Анастасии Кайатос, Кристине Киаер, Галине Мардилович, Стиляне Милковой, Эрику Найману, Энн Несбет, Донне Орвин, Сергею Ушакину, Джиллиан Портер, Харше Раму, Линдсей Риордан, Кристин Ромберг, Венди Сальмонд, Маргарет Саму, Джейн Шарп, Виктории Сомофф, Джонатану Стоуну, Элисон Тапп, Марии Тарутиной, Виктории Торстенссон, Роману Уткину, Элизабет Валькенир, Борису Вольфсону и ныне покойному Виктору Живову. Так как это моя первая книга, мне кажется уместным также поблагодарить мою первую учительницу русского языка Келли МакСуини.

Во время моего пребывания в Калифорнийском университете в Беркли моя исследовательская деятельность и дальнейшее написание научно-исследовательской работы оказались возможны благодаря стипендиям Deans Normative Time Fellowship и Chancellors Dissertation Year Fellowship, а также грантам на поездки от Института славянских, восточноевропейских и евразийских исследований (Institute for Slavic, East European, and Eurasian Studies). В Йельском университете я смогла внести правки в рукопись благодаря стипендии Morse Junior Faculty Fellowship. Дополнительная поддержка публикации была великодушно предоставлена Йельским фондом Фредерика В. Хиллеса, премией Meiss/ Mellon Authors Book Award от Ассоциа-

ции искусств колледжей (College Art Association) и грантом First Book Subvention от Ассоциации славянских, восточноевропейских и евразийских исследований (Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies).

Я бы хотела также выразить признательность сотрудникам Государственной Третьяковской галереи (Москва), Государственного Русского музея (Санкт-Петербург), Государственного музея Л. Н. Толстого (Москва), Российского государственного архива литературы и искусства (Москва) и Музея-усадьбы Л. Н. Толстого «Ясная Поляна» за помощь в работе с источниками, за их гостеприимство во время моей научно-исследовательской работы и за разрешение воспроизвести материалы в данной книге.

Завершив рукопись, мне повезло работать с такими добросовестными и компетентными ассистентами, как Меган Рейс и Вадим Шнайдер. На последних этапах работы подключилась неутомимая и находчивая Дарья Езерова, которая получила из России все нужные изображения и разрешения на их публикацию. Наконец, я благодарна всем сотрудникам издательства *Northern Illinois University Press*, и в особенности Эми Фарранто, энтузиазм которой сопоставим только с ее компетентностью и продуктивностью.

Во время подготовки русскоязычного издания этой книги мне посчастливилось работать с непревзойденной командой издательства *Academic Studies Press* в лице Игоря Немировского, Ксении Тверьянович, Ивана Белецкого и Марии Вальдеррамы. Особого упоминания – за вдумчивый перевод – заслуживает Елизавета Гаврилова. Я также не смогла бы завершить этот этап проекта без щедрой и квалифицированной помощи Лианы Батцалиговой.

Отрывки из четвертой главы были опубликованы как статьи «Painting History, Realistically: Murder at the Tretiakov» в сборнике «From Realism to the Silver Age: New Studies in Russian Artistic Culture» под редакцией Розалинд П. Блэйкли и Мапрапет Саму (DeKalb, Northern Illinois University Press, 2014 [Blakesley, Samu 2014: 94–110]) и «Wandering Greeks: How Repin Discovers the People» в журнале «Ab Imperio: Исследования по новой имперской истории и национализму в постсоветском пространстве» (Ab Imperio: Studies of New Imperial History and Nationalism in the Post-Soviet Space. 2012. № 2. P. 83–111).

Во время работы над этим проектом многие друзья поддерживали меня самыми разнообразными способами, и не только интеллектуально. Моя зима в Москве оказалась значительно теплее благодаря дружбе с Ани Мухерджи, Кили Нельсон, Биллом Квилленом, Кристин Ромберг, Эриком Скоттом и Викторией Смолкин. Последние годы в Сан-Франциско были бы совсем другими без Кати Балтер, Михайлы Куйлер и Оливера Маркиса, Аглаи Глебовой, Энтони Грудина, Дж. К. Рафферти и Блейка Мэншипа, Брайана Ши, Брайана Салливана и Криса Вимера. После переезда в Нью-Хейвен мне снова повезло: я нашла еще одну семью в лице Беллы Григорян, Кейти Лофтон, Пейдж МакГинли и Пэнилла Кэмп, а также Сэма Си. Отдельно хочу выделить Сару Кардейс, которая была рядом во всех ситуациях – удачных и неудачных – и за это я никогда не смогу в достаточной степени ее отблагодарить.

Наконец, самое важное, но трудно выразимое словами – это благодарность моим родителям, моей матери Джоделл и моему покойному отцу Джеффри, за их безусловную любовь и поддержку. Жертвы, на которые шли мои родители ради меня, и их радость от моих успехов, личных и профессиональных, навсегда сформировали меня как личность. Без них ничего не было бы возможно. И я посвящаю эту книгу им.

Введение

Вечером 7 октября 1880 года, закончив ужин, художник Илья Репин слышал стук в дверь. Поздним посетителем оказался приземистый пожилой человек с седой бородой. Художник на минуту замешкался, но узнал гостя. Уже на следующий день в письме к критику Владимиру Стасову, организатору этой встречи, Репин с чувством сообщал: «Представляйте же теперь мое изумление, когда увидел воочию Льва Толстого, самого! Портрет Крамского страшно похож» (8 октября 1880 года) [Репин, Толстой 1949б: 25]. Лев Толстой пробыл у Репина несколько часов – два великих русских реалиста беседовали. Или скорее, по словам Репина, Толстой «говорил, а [он] слушал да раздумывал, понять старался» (письмо Стасову, 17 октября 1880 года) [Там же: 26]. Именно в этот период своего творчества, в 1880-е, писатель яростно критиковал эстетизм. Он дошел даже до того, что из нравственных соображений стал осуждать собственные шедевры – «Войну и мир» и «Анну Каренину». Такой напряженный критический взгляд писатель обратил и на мастерскую художника, усеянную набросками, и, в частности, на этюд с группой казаков, пишущих письмо. Толстой прямо и резко провозгласил, что этюда не хватает «более высокого значения» или «серьезной основной мысли», которая сделала бы его пригодным для более крупного и полезного с моральной точки зрения полотна [Толстая 2011: 323]. Недели спустя испуганный суждением такой исполинской фигуры, Репин сообщил Толстому о своем решении совсем бросить картину с казаками. Но в том же письме Репин признал также, что посещение Толстого имело другой неожиданный эффект: оно дало ему более ясную картину «настоящей дороги художника» (письмо Л. Н. Толстому, 14 октября 1880 года) [Репин, Толстой 1949б: 9]. В письме Репин объяснял, что их разговор побудил его «яснее определить себе понятия этюда и картины» и прийти к выводу, что эти термины имели «технически» совершенно разные значения для художников и писателей [Там же]. В целом в своем несмелом ответе на снисходительную критику Толстого художник утверждает, что значение картины не всегда поддается глазу писателя и что истина находится в методе и средстве художественного изображения.

Последующие главы повествуют о множестве разнообразных путей, сходящихся в одной точке, в которой формируется традиция русского реализма XIX века. Эта традиция охватывает почти столетия – от ранних замыслов натуральной школы 1840-х годов до зрелых творений Льва Толстого, Федора Достоевского и художников из школы передвижников, главным среди которых был Илья Репин. В эпоху, ставшую свидетельницей взлета русского романа, профессионализации и признания русской национальной школы живописи и постепенного формирования все более мощного сообщества критиков, коллекционеров и издателей, преобладал именно реализм. Хотя реализм, несомненно, был не единственным направлением во второй половине XIX века – в значительной степени он вырос в диалоге с альтернативными эстетическими методами: от общепринятых предписаний академизма и политически консервативных литературных мировоззрений до художественных форм, относящихся к импрессионизму, – тем не менее он обеспечил себе центральное положение отчасти за счет привилегированного положения реализма в советской литературной и художественной историографии, а отчасти за счет прославления русской канонической прозы, особенно классического романа, в более широких литературоведческих исследованиях. И все же реализм как некое монолитное явление зачастую разделяется и теряет четкость или множится на бесконечные определения. Это неудивительно, учитывая головокружительное количество объектов, которые должны сойтись в одном-единственном термине. В России, как и везде, реализм может быть фотографичным или художественным, тенденциозным или живописным. Он может быть голым и вульгарным или, цитируя Достоевского, иметь «высший смысл», способный изображать «все глубины души

человеческой» [Достоевский 1972–1990, 27:65]¹. Реалистические произведения литературы и живописи обычно претендуют на беспристрастную объективность, а также предлагают эпические просторы и религиозную трансцендентность. На одном дыхании они и судят общество, и воздерживаются от оценки; они сохраняют равновесие (или теряют его) в своей преданности великим идеям и художественной форме и стилю.

Задачей этой книги *не* является вынужденное согласие между разнообразными формами реализма или переосмысление их как несоответствующих норме, смешанных или протомодернистских. Скорее, я предлагаю всеобъемлющую модель для понимания реализма с сохранением различий внутри него. Внимательно читая и пристально вглядываясь в классиков русского реализма, я исследую, как из пробелов и расколов, из противостояний и сомнений, сопровождающих сознательное преобразование действительности в ее изображение, возникают многочисленные реализмы. Их разнообразные проявления объединены не тем, как они выглядят или что они описывают, но их общим осознанием напряженной и в то же время критической задачи изображения. Эта задача, отраженная в постоянной озабоченности художественными средствами и их условностями, бесспорно обусловлена эпистемологическими интересами, но также и социальным статусом, политической идеологией и даже надеждой на духовное преображение.

У данной книги двойной фокус: исторический и трансисторический. Во-первых, реализм следует понимать как европейское и американское движение, которое заставляет все виды искусства – словесное, визуальное, музыкальное и драматическое – отказаться от фантазий и фантомов романтизма в пользу более сдержанных и демократичных тем с позитивистскими притязаниями. Это историческое отграничение реализма опирается на введенное Рене Уэллеком понятие «исторической концепции», набора характерных признаков, которые так или иначе отвечают эпохе, отказавшейся от воображения, воспевавшей научный подход к исследованию человеческого рода и пытавшейся применить этот подход к производству в области культуры [Wellek 1963: 252–253]. На Западе такая установка на эмпиричность и историзм вдохновляется и определяется всем известными механизмами модернизма: духом революции и реформ, урбанизацией и ее социальными последствиями, ростом численности образованной интеллигенции и значительными достижениями в науке и технике, из которых фотография – лишь одно из них. Хотя реализм возник в литературе и живописи Европы и США, он получил наибольшую известность, возможно, во Франции во время десятилетий после Июльской революции и достиг своего апогея в произведениях Гюстава Курбе и Гюстава Флобера в 1850-е годы [Там же: 226–232].

Хотя русские писатели и художники обращаются к реализму несколько позднее (как это часто бывает), своего максимального потенциала реализм достигнет именно в России – в романах Толстого и Достоевского, с одной стороны, повсеместно признанных исключительными образцами этого жанра, с другой стороны, в которых реализм себя изживает. Во многих отношениях захватывающе непохожий и непокорный, русский реализм также остается сравнительно соизмеримым с европейским и американским реализмом: он одновременно образцовый и исключительный. Однако целью этой книги не является *только* сравнение; ее фокус, напротив, направлен на *взаимодействие* искусств (*interart relations*) в рамках самого русского реализма. При этом мой критический анализ опирается на целый ряд критических работ, касающихся реализма XIX века далеко за пределами Российской империи, и в этом смысле эту монографию о формах русского реализма можно и нужно рассматривать как исследование частного случая гораздо более широкого феномена.

Вне его исторической составляющей реализм также понимается в этой книге как трансисторическая форма, имеющая истоки в платоновском и аристотелевском понимании миме-

¹ Достоевский делает это знаменитое заявление в записных книжках к «Дневнику писателя» (1881).

сиса; ее родословная охватывает все, от классической поэзии и итальянской живописи Возрождения до абстракционизма раннего русского авангарда. В этом эстетическом смысле реализм неотделим от философских корней эпистемологических теорий². Этот интерес философии к истине в мире, неизблемой истине, к которой можно получить доступ через чувственное восприятие, на протяжении истории искусства находил себя в наиболее правдивых методах и способах изображения. Поэтому, когда Гораций объединяет родственные виды искусства фразой *ut pictura poesis* («как живопись, так и поэзия»), он говорит о схожих способностях обоих видов искусства к правдоподобию. Когда Леонардо да Винчи утверждает, что «живопись – это немая поэзия, а поэзия – это слепая живопись», он претендует на объективную достоверность, а значит, и превосходство, иллюзии художника. Когда же Готхольд Эфраим Лессинг пишет о границах живописи и поэзии, он хочет обозначить, какие разновидности опыта каким видом искусства передаются точнее. В сочетании с присущими эпохе причудами позитивизма и историзма такое стремление к обнаружению эстетических границ мимесиса в различных видах искусства (что, в свою очередь, объясняет историю теории взаимодействия искусств, о которой будет сказано далее) является источником глубокого, отражающего действительность требования к различным направлениям реализма XIX века.

В этой книге я прихожу к выводу, что такое настойчивое сравнение двух родственных видов искусства (*sister arts*), характерных для реализма как для трансгисторического подхода, является концептуальным ключом к раскрытию не только эстетических условностей реализма, нашедших выражение в России XIX века, но и отдельных идеологических и метафизических целей, к которым стремятся Толстой, Достоевский, Репин и другие писатели и художники в своих произведениях. В своей работе я придерживаюсь принципа, что эта эстетическая мысль наиболее наглядно была проработана в самих произведениях искусства, и искать ее следует именно в тех моментах междоусобного столкновения, которые выступают в качестве символов реалистического изображения. В литературе такими символами могут быть расширенные экфрасисы произведений искусства, как тонкие пространственно-временные сдвиги между повествованием и описанием или намекающий на живопись язык. В живописи их можно определить по расположению фигур в композиции, по жестам и движениям, говорящим об аллегорическом прочтении, или по напряжению, возникающему между мазками и их смыслом. В таких примерах столкновения искусств я не провожу анализ существенных или абсолютных определений визуального и вербального: скорее, я прослеживаю, как произведение *постигает* свое художественное «другое», полемизируя с представлением об этой чужой среде или пытаясь впитать ее в себя.

Пытаясь создать связующее звено, которое соединит разделенные родственные искусства, или в каких-то случаях привлекая повышенное внимание к этому разделению, эмблемы взаимодействия искусств запускают более серьезную борьбу реализма за сокращение расстояния между искусством и действительностью. Например, когда автор в романе приостанавливает повествование ради расширенного описания, стараясь расположить перед читателем воображаемую «картину», то открываются притязания реалистической литературы на выход за пределы вербальной сферы, но вместе с тем возникает подозрение, что цель эта в конечном счете бесплодна. В конце концов, картина в романе всегда будет «картиной», точно так же как повествование в картине неизбежно будет «повествованием». Эта неизбежность, хотя и внушает страх, не может удержать реалистическую прозу и живопись от преодоления художественных границ и управления ими. С другой стороны, в таких междоусобных столкновениях их вездесущность отражает смелость реализма, его желание переступить сами границы искусства и жизни. Ведь если одно искусство может достичь невозможного – роман может стать

² Р. Уэллек вкратце затрагивает тему философских истоков понятия «реализм», включая его отношение к номинализму и его использование в немецкой романтической философии [Wellek 1963: 225–226].

картиной, а картина – рассказом, – то кто тогда сможет сказать, что искусство не может стать той самой действительностью, которую оно представляет?

Письмо и карта

Позвольте мне проиллюстрировать интерпретационную силу такого взаимодействия родственных искусств при помощи двух листов бумаги. Первый мы найдем в картине Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1880–1891), которую Толстой раскритиковал в октябрьский вечер 1880 года, хотя, как кажется, недостаточно убедительно, поскольку Репин вернулся к этой теме и развил ее, превратив в одно из своих до сих пор самых актуальных полотен (рис. 1). Посмотрим, в частности, на центральную часть репинской картины – на едва заметный белый мазок, изображающий оскорбительное письмо (предположительно составленное для турецкого султана Мехмеда IV в 1676 году), которое послужило вдохновляющей идеей для изображенного сюжета. Второе междухудожественное столкновение мы можем наблюдать в романе «Война и мир» (1865–1869), примерно в его середине, на карте с расположением войск, которая предвещает описанное Толстым Бородинское сражение (рис. 2) [Толстой 1928–1958, 11: 186]. Эти два образа – письмо у Репина и карта у Толстого – будут играть важную роль во второй половине моей книги. В данный момент, однако, я хочу подчеркнуть их статус нарушителей, вторгшихся в чужое пространство. В этом статусе каждый из них создает очаги эстетического самосознания и приглашает к размышлению о механизмах изображения в картине и в романе.

Возможно, это удивительно для живописи, которая изображает сам процесс написания письма, что Репин, как кажется, приложил все старания, чтобы скрыть само письмо. Письмо, хотя и расположено примерно в центре холста, разделено на три небольших фрагмента с неровными очертаниями и скрыто от взгляда руками писаря, бесшабашным бритым наголо казаком, откинувшимся назад, в сторону зрителя, и кувшином, наполненным, вероятно, эликсиром, подогревающим эту разудалую сценку. Там, где это видно, лист имеет первозданный вид, он все еще находится в ожидании текста. И более того, то место, где кончик пера должен встретиться с поверхностью бумаги – определенная исходная точка вербального выражения на картине, – спрятано где-то за кувшином, который, в свою очередь, дразнит зрителя неотчетливым белым пятном на его верхней части: то ли это изображение письма через стеклянный кувшин, то ли свет, отраженный поверхностью кувшина.



Рис. 1. И. Е. Репин. «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», 1880–1891. Холст, масло. 203x358 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

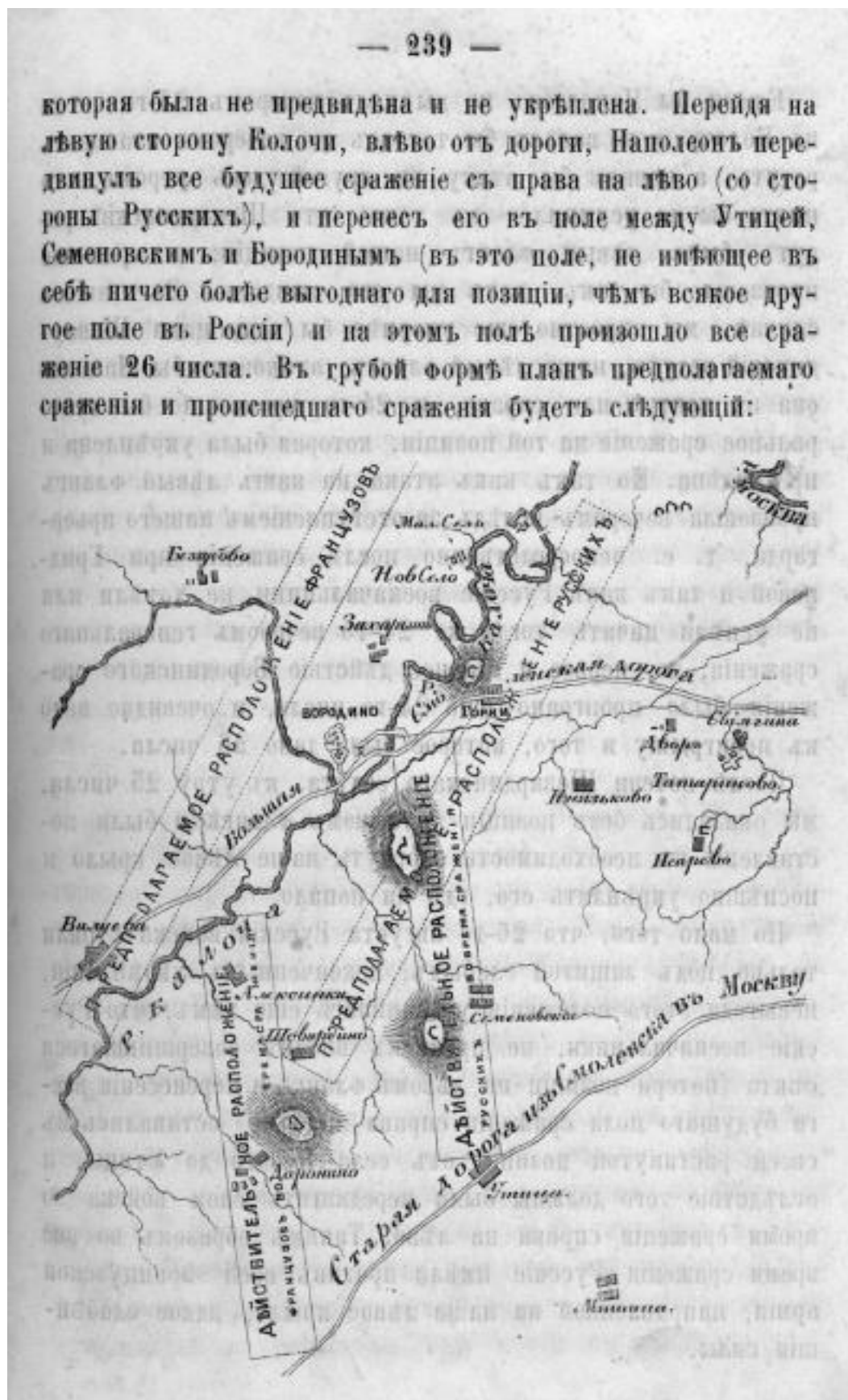


Рис. 2. Л. Н. Толстой. Карта Бородинского сражения из романа «Война и мир» (воспроизводится по изданию: [Толстой 1868–1869, 4: 239]). Воспроизводится по фотографии Нью-Йоркской публичной библиотеки, Нью-Йорк



Рис. 3. И. Е. Репин. Эскиз к картине «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», 1878. Бумага, графитный карандаш. 20,2x29,8 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рис. 4. И. Е. Репин. Этюд к картине «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», 1880. Холст, масло. 69,8х89,6 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В ранних этюдах, включая тот, который мог видеть Толстой, письму отведено почетное место. На эскизе 1878 года стол расположен параллельно плоскости картины, его левая ножка и крышка полностью открыты, что позволяет хорошо видеть процесс написания письма (рис. 3). В этюде, написанном два года спустя, стол показан более крупным планом, добавляется знакомая нам отклонившаяся фигура, но письмо остается открытым для обзора (рис. 4). Ни кувшин, ни какой-либо другой предмет еще не заслоняют его. И хотя левая рука писаря расположена над листом бумаги, это не мешает распознать несколько волнистых черных строк текста. Почему же тогда Репин решил минимизировать предположительно вербальную тему «Запорожцев» в окончательной версии? Еще одна подготовительная работа художника предполагает возможный ответ на этот вопрос. На этом маленьком эскизе писарь сгорбился над письмом в центре страницы, не обращая внимания на пару рук, парящих в воздухе позади него и держащих лист бумаги (рис. 5). Именно в этот момент мы можем заметить смещение репинского фокуса от изображения легендарного события, уже опосредованного историографическим представлением, к отображению предположительно непосредственного опыта. Наполнив свой холст дышащими, смеющимися, курящими фигурами, Репин берет источник своей темы, двухмерный лист бумаги, поднимает его, вкладывает в мускулистые руки старого казака и закручивает в трехмерное пространство. Загораживая текст письма крепкими мужскими телами, Репин переносит изобразительную нагрузку из вербальной сферы в пластическую. Как будто художник говорит, что слова на документе могут быть отправной точкой при обращении к прошлому, но они, тем не менее, навсегда останутся плоскими. Именно густо наложенная краска на поверхности холста и иллюзия пространства, в котором фигуры могут сутулиться, показывать пальцем и облакачиваться, более правдиво приближают реальный исторический опыт.

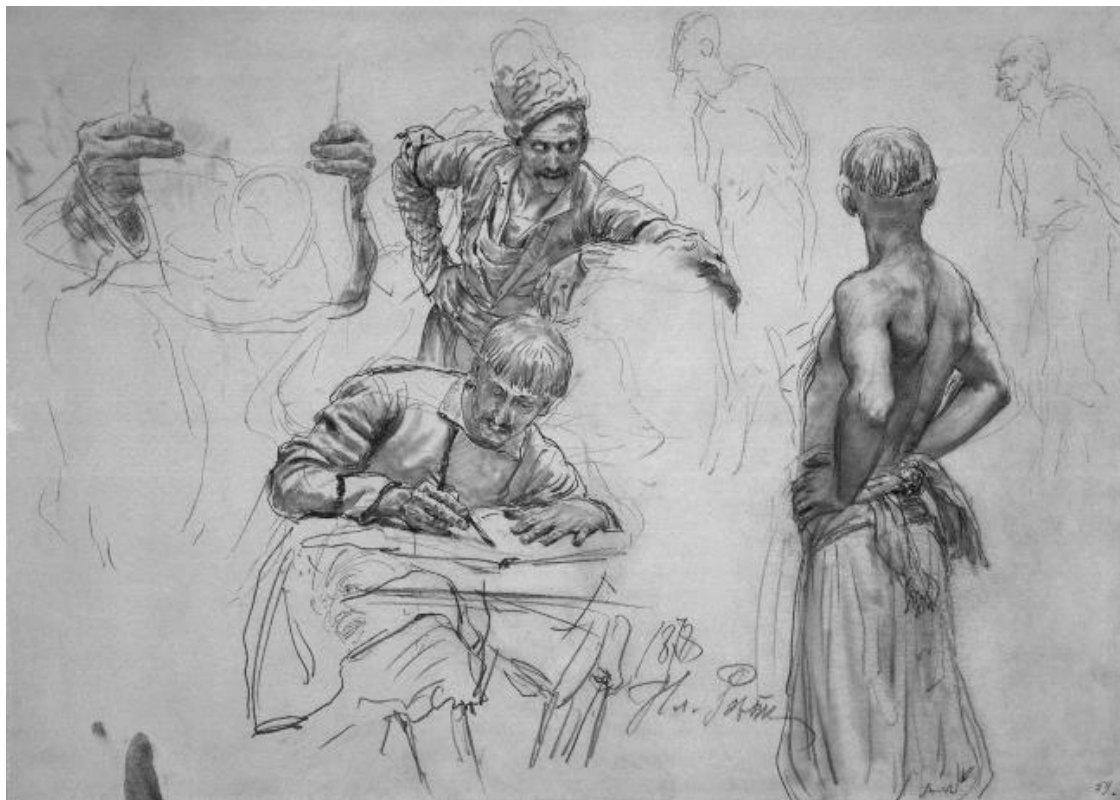


Рис. 5. И. Е. Репин. Эскизы к картине «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (запорожский казак в шапке; писарь; запорожский казак с обнаженной грудью; мужская фигура в профиль), конец 1880-х годов (на эскизе указана ошибочная дата). Бумага, графитный карандаш. 25х34,8 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Заимствуя термин из эстетической теории эпохи Возрождения, я называю это явление – порой противодействующее, порой примиряющее сравнение форм художественного представления – *парагон* {*paragone*). Как правило, понятие парагона трактуется довольно широко как сравнение различных видов искусства; хотя его корни уходят в античные атлетические и художественные состязания (агоны), парагоны приобретают известность за счет споров о статусе различных искусств и их иерархии в эпоху Возрождения, когда акцентируется их соревновательное начало. К примеру, в своем хорошо известном парагоне Леонардо да Винчи говорит в пользу превосходства живописи над поэзией на основании более непосредственного и научного обращения к природе³. «Между воображением и действительностью существует такое же отношение, как между тенью и отбрасывающим эту тень телом; и то же самое отношение существует между поэзией и живописью, – утверждает Леонардо. – Ведь поэзия вкладывает свои вещи в воображение письмен, а живопись ставит вещи реально перед глазом, так что глаз получает их образы не иначе, как если бы они были природными» [Да Винчи 1934: 60].

В картине Репина – возможно, наиболее остро это чувствуется в серой тени, отбрасываемой на белую бумагу рукой писаря, – зритель слышит эхо того парагона прошлого. Аналогия Леонардо остается в силе: на бумаге, в словесной форме, яркие детали исторической

³ Для Леонардо и его современников, живших в XV и XVI веках, доказать, что живопись равна поэзии в подражательном изображении жизни, означало также доказать, что живопись является достойной профессией и скорее свободным, а не механическим искусством. Этот профессиональный аспект вопроса взаимодействия искусств, как я объясняю далее в этом введении, особенно важен для русской культуры, которая отдавала предпочтение не столько живописи, сколько литературе вплоть до конца XIX века и на его протяжении. Об интересе Леонардо к этим вопросам и о ренессансном контексте см. [Farago 1992: 32-117]; [Silver 1983]; [Mirollo 1995].

драмы становятся просто тенями, прошедшими сквозь фильтр, опосредованными и преломленными. На самом деле, даже в настойчивой материализации тени руки на картине и отражении письма на стеклянной поверхности мы видим демонстрацию стремления к превосходству. Картина заявляет о своей способности сделать настоящими и неизменными наиболее неуловимые феномены действительности, превращая тени и отблески света в тактильные, твердые живописные формы. Или словами Леонардо: «...твоему языку воспрепятствует жажда, а телу – сон и голод раньше, чем ты словами покажешь то, что в одно мгновение показывает тебе живописец» [Там же: 61].

Для понимания реалистического *парагона* Толстого обратимся ко второму листу бумаги. Именно здесь, в одном наглядном примере из всего романа «Война и мир», мы начинаем понимать принципиальную дистанцию между двумя художниками. Сама по себе карта Бородинского сражения не представляет собой ничего особенного: это достаточно схематичный набросок наиболее важных топографических ориентиров с двумя наборами прямоугольников, которые обозначают «предполагаемое» и «действительное» расположение французской и русской армий. Включенная как есть, после суровой критики описания сражения историками, карта обнаруживает все недостатки определенных видов репрезентации, поскольку она потеряна во времени и пространстве, и сообщает нам очень мало относительно того, что *на самом деле* случилось в том роковом августе. Любое непрерывное повествование или «высшее значение» растворяется в наборе линий и точек.

Как и в случае с Репиным, подготовительная работа к роману Толстого говорит нам нечто большее. В наброске, который автор сделал сам во время поездки в Бородино в 1867 году, земля вздымается и превращается в полукруглый холм, тщательно выписанный извилистой линией и пятнами быстрых карандашных царапин (рис. 6). Хотя основные ориентиры подписаны, общее впечатление от этого наброска – это ощущение пространства, объема округлого холма и представление позиции смотрящего по отношению к этому холму. Из писем и воспоминаний ясно, что Толстой ездил в Бородино посмотреть, как это место выглядело и ощущалось в разные моменты времени и с разных ракурсов. И вот мы видим, как в лучах двух солнц – встающего в нижней левой части листа и заходящего в правой верхней – сжались многие часы, минуты и секунды того исторического дня.

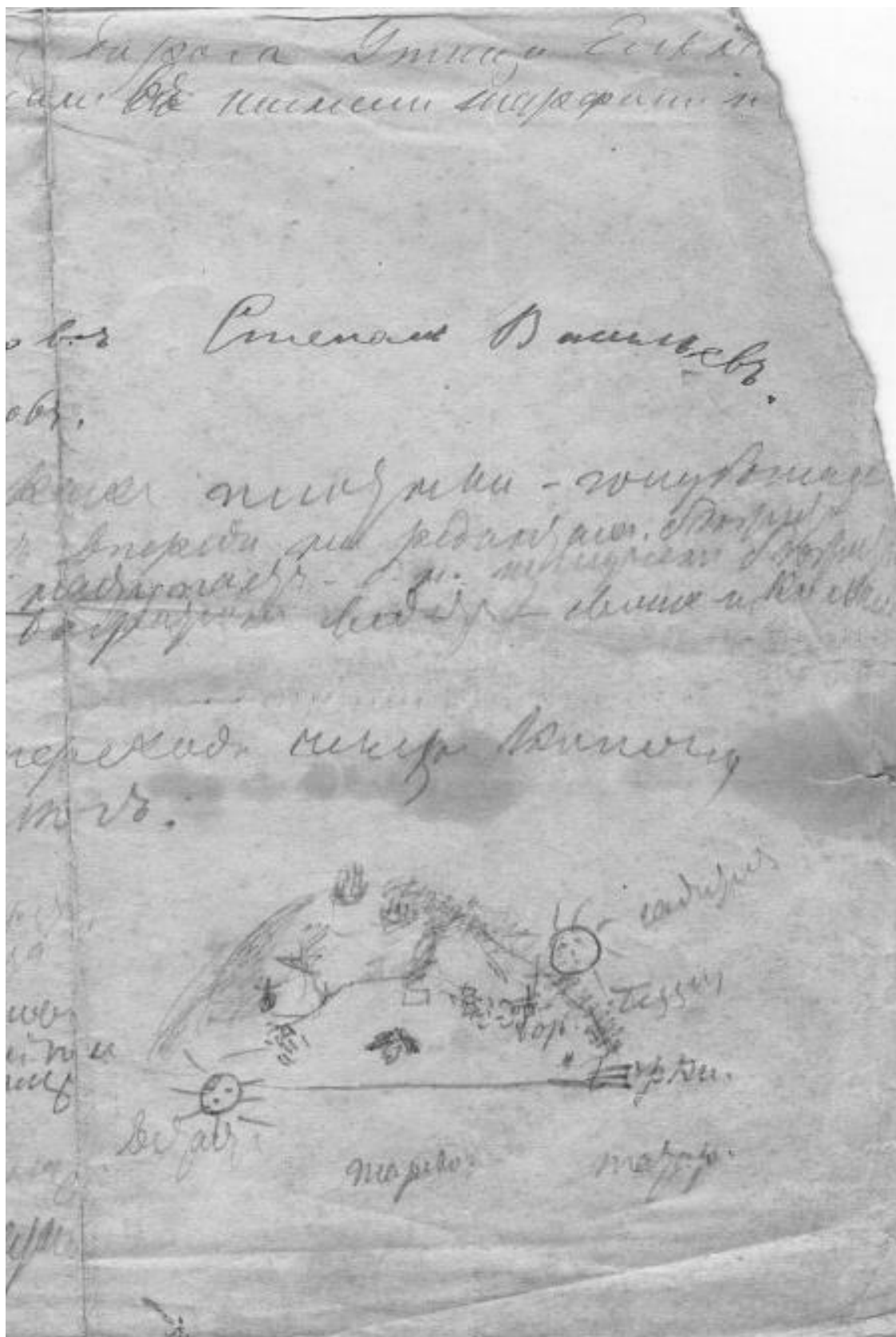


Рис. 6. Л. Н. Толстой. Черновая запись о поездке в Бородино 25–27 сентября 1867 года (фрагмент). Текст и рисунок Л. Н. Толстого, часть текста записана С. А. Берсом. Отдел рукописных фондов Государственного музея Л. Н. Толстого, Москва, Ф. 1, Рукопись 23, № 9194/21

Больше всего поражает в этом наброске то, что, несмотря на его крохотный размер, незаконченность, условность, он воспроизводит ход событий в историческом месте, сворачивая пространство, время и движение в одно изображение. И если Толстой уменьшает роль этих динамических визуальных элементов в окончательной версии карты, то что это означает? Частичный ответ предлагается повествователем при совмещении «настоящих» испытаний военной кампании с испытаниями, где посредником выступает графическое изображение: «Деятельность полководца не имеет ни малейшего подобия с тою деятельностью, которую мы воображаем себе, сидя свободно в кабинете, разбирая какую-нибудь кампанию на карте» [Толстой 1928–1958, 11: 271]. Главнокомандующий, продолжает он, никогда не бывает вне сражения: он «всегда находится в середине движущегося ряда событий» [Там же]. Согласно Толстому, такой «движущийся ряд событий» может быть воспроизведен в романе, и в частности, в его конкретном виде реалистического романа, но не на картине. И это динамическое выражение он и стремится подчеркнуть, противопоставляя повествование статическому визуальному изображению. Даже два солнца на начальном наброске Толстого, несмотря на свою притягательность, не предлагают абсолютно ни «малейшего подобия» временному движению, причинно-следственной связи и прожитым перспективам романного повествования.

Развитие русского реализма, как я утверждаю, можно различить именно в такие моменты эстетического самосознания. Запуская большие сдвиги в истории родственных искусств – от свободного соединения живописи и поэзии, предлагаемого формулой *ut pictura poesis* до более жаркого состязания за превосходство в парагоне Леонардо и, наконец, до установления Лессингом предписывающих и охраняющих границ – эти моменты взаимодействия искусств приводят эмоциональные аргументы в пользу связанного с ними реализма, выражая при этом относительный оптимизм или расхождение с его социальноисторическим контекстом. На следующих страницах мы увидим, как писатели натуральной школы и художник Павел Федотов, движимые духом демократического единения, берут за основу схожий всеобъемлющий подход для соединения слов и образов ради достижения миметической задачи искусства. Но когда в эпоху реформ появляется трещина в общественном устройстве, обозначенная Горацием эквивалентность уступает место разделению. Не столь явно антагонистичные, но, безусловно, осознающие различие своих изобразительных возможностей, ранние романы Ивана Тургенева и картины Василия Перова умело управляют границами между визуальными и вербальными способами изображения для достижения максимального иллюзионистического и социального эффекта. Для Толстого и Репина, а также для Достоевского, эти границы между искусствами дают повод для более напряженных эстетических споров и предлагают возможность детального исследования истории, общества и веры. И действительно, как мы увидим, все трое включаются в исследование границы между родственными видами искусства – иногда полемически, в некоторых случаях в своих целях, но никогда снисходительно – чтобы создать реализм, стремящийся выйти за рамки объективности натуральной школы и идеологии критического реализма и перейти в намного более глубокие эпистемологические плоскости.

Дерзость реализма

Реализм XIX века, в основном из-за его очевидного статуса предшественника социалистического реализма, привлекал постоянное и по большей части неприкрыто положительное внимание в ученой среде и народных массах в Советском Союзе на протяжении XX века⁴. И возможно, благодаря настойчивым стремлениям изучения романа как явления, не говоря уже о высокой оценке таких модернистов, как Вирджиния Вулф: «...можно рискнуть, заявив, что писать о художественной прозе, не учитывая русской, значит попусту тратить время», – пишет она в 1919 году, – русская литература заняла прочное место в западноевропейском литературном каноне [Вулф 1986:475]. В отличие от литературы живопись русского реализма не обладает столь же благополучной судьбой (хотя и отмечена западными специалистами по русскому искусству⁵). Тем более любопытно и немного шокирующе встретить имя Репина в знаменитом эссе критика и теоретика искусства Клемента Гринберга «Авангард и китч», опубликованном в журнале «Партизан Ревью» (Partisan Review) в 1939 году. Что особенно важно, русский живописец упоминается не вскользь, а в контексте довольно обширного сравнения различных художников, и сопоставляется не с кем иным, как с Пабло Пикассо. Может показаться, что в целом малоизвестная традиция русской живописи XIX века случайно попала в этот контекст, но ниже мы с большим удовольствием читаем: «Посмотрим, например, что происходит, когда невежественный русский крестьянин... стоя перед двумя полотнами, одно из которых написано Пикассо, а другое – Репиным, сталкивается с гипотетической свободой выбора» [Гринберг 2005: 54]⁶. Здесь воодушевление ослабевает: мы начинаем беспокоиться, что сравнение может оказаться не столь позитивным. И действительно, начиная следить за мысленным экспериментом Гринберга, мы узнаем, что русскому крестьянину вполне нравится Пикассо, он даже ценит в нем что-то вроде стилистического минимализма религиозной иконографии, но, стоя перед батальной сценой Репина, крестьянин очарован. Он «узнает и видит предметную среду так, как он узнает и видит ее за пределами живописного изображения. Разрыв между искусством и жизнью исчезает, как исчезает и необходимость принимать условность» [Гринберг 2005: 54]. Подводя итог своей гипотетической выставке, Гринберг пишет, что «Репин переваривает искусство за зрителя и избавляет его от усилия, обеспечивает ему короткий путь к удовольствию, избегая того, что по необходимости трудно в подлинном искусстве. Репин, или китч, – синтетическое искусство» [Там же].

Репин, или китч. Хотя это тождество фактически прерывает любое значительное включение Репина в модернистский канон Гринберга, ясно, что и Репин, и русская реалистическая живопись интересны для критика только как материал для полемики. Для него Репин – это удобный заместитель соцреализма и других форм тоталитарного или капиталистического искусства, всего лишь антигерой, манипулирующий массами и эстетически противодействующий авангарду. Однако возникшее у Гринберга противопоставление Пикассо и Репина хорошо подчеркивает, как именно реализм был упрощен модернизмом. На фоне последовавшего за реализмом авангарда с его и без того агрессивным экспериментированием с формой и

⁴ Хотя многие исследователи советского периода предполагали генетическую связь между реализмом XIX века и советским социалистическим реализмом, были и более осторожные разработки эстетических, институциональных и идеологических основ этой связи. См., например, [Valkenier 1977:165–193]; [Robin 1992: 75–164].

⁵ В дополнение к идеям Э. К. Валкениер Р. П. Блейкли и Д. Джексон известны своим продвижением исследования искусства русского реализма в западной традиции изучения истории искусства. Среди других их работ, упоминаемых в этой книге, см. [Valkenier 1977]; [Blakesley 2000: 125–151]; [Jackson 20066].

⁶ Гринберг берет этот пример русского крестьянина, смотрящего на Пикассо и Репина, из статьи Д. Макдональда о советском кинематографе, где тот разбирает популярную выставку в Третьяковской галерее, показывающую «Репина, Сурикова, Крамского, Перова и других в равной мере прославленных художников, пишущих батальные сцены и закаты» [MacDonald 1939: 87].

саморефлексией реализм был воспринят Гринбергом и многими другими искусствоведами по-новому, как важный, но все же опасный в своем простодушии предшественник, а его основная философия интерпретирована (неправильно, с моей точки зрения) как наивная вера в то, что искусство может и должно идеально отражать действительность.

Поэтому, возможно, с чувством удовлетворения (а может быть, даже с некоторым злорадством), мы читаем примечание Гринберга, приложенное к переизданию эссе «Авангард и китч» 1972 года:

Р. S. К моему ужасу, через много лет после его [эссе. – М. Б.] выхода в печать я узнал, что Репин никогда не писал батальных сцен; он не относился к этому типу художников. Я приписал ему чью-то картину. Это показывает мой провинциализм в отношении русского искусства в XIX веке [Greenberg 1985: 33].

Даже при таком допущении, даже с последующими возражениями против модернизма Гринберга, реализм продолжает страдать от допущения о его наивности⁷. Далее в этой книге я пытаюсь исправить то, что я рассматриваю как двойной «провинциализм» виртуальной выставки Гринберга. Во-первых, я возвращаю некоторую сложность и прерывистость, которые модернизм изъясил из реализма и в литературе, и в живописи, чтобы заново определить его не как предположительно прозрачное отражение реальности, но как обладающий конвенциями, отрефлексированный и мощный эстетический замысел. А во-вторых, я обращаюсь к тому неоспоримому факту, что живопись русского реализма, даже без неудачного вмешательства Гринберга, имела – и до сих пор еще имеет – статус, вторичный по отношению к параллельной ей литературной традиции. Как я уже упомянула, этот дисбаланс отражается в различных концепциях историографии русской реалистической литературы и реалистической живописи – притом что русские писатели были успешно интегрированы в более крупный транснациональный и трансисторический литературный нарратив; а русские художники, за несколькими важными исключениями, так и не смогли в достаточной степени войти в непрерывный диалог с более известными европейскими живописцами⁸. Я не буду отрицать противоречие, которое является настолько же историческим, насколько и историографическим, а с радостью использую его как удачно подобранную линзу, через которую нужно всматриваться в эстетическое сознание картин, зачастую прочитываемых как незамысловатые истории, смысл которых лежит на поверхности. Таким образом, я предлагаю модель того, как *по-настоящему смотреть* на картины Репина и других художников, и надеюсь тем самым обеспечить им место в изучении русских, европейских и американских реализмов XIX века – в литературе и в живописи.

Модернистская критика реализма оказывается возможной из-за определенной непрозрачности, приставшей к самому термину «реализм», поскольку он может обозначать почти все что угодно. Такая терминологическая скользкость даже породила один из важных тропов в науке на эту тему: реализм, одним словом, неуловим⁹. Так называемая неуловимость реализма берет свое начало в основном в долгой и запутанной истории «реального» в западной цивилизации, от классической приверженности мимесису до новаторских идей эпохи Возрождения и философии немецкого романтизма. В результате, как заключает Лидия Гинзбург, «реализм стал понятием бесконечно растяжимым», которое получает груз различного исторического

⁷ Я согласна с Р. Боулби и ее объяснением недооцененности реализма в науке тем, что он воспринимается как бесхитростный и очевидный, а также тем, что в дальнейшем он низводится до статуса предвестника или «подставного лица» предположительно более сложного модернизма [Bowlby 2007: xi–xii].

⁸ Такие исключения содержатся в следующих работах, см. [Сарабьянов 1980]; [Blakesley, Reid 2007]; [Blakesley 2008].

⁹ Т. Иглтон, например, начинает свою рецензию на «Мимесис» Э. Ауэрбаха следующим образом: «Реализм – это один из самых неуловимых терминов» [Eagleton 2003].

опыта противопоставления искусства действительности и различные трактовки в современном мире [Гинзбург 1987: 7].

В России растяжимость реализма проявляется, по словам Уэллека, в тенденции «разыскивать реализм даже в прошлом» [Wellek 1963: 238]. Александр Пушкин и Николай Гоголь, Александр Иванов и Карл Брюллов – писатели, художники, и именно их творчество, такое разное по форме и идеологии, как считается, заложили основу для достижений собственно реализма¹⁰. Однако наиболее живые примеры такой терминологической изменчивости представляет именно XX столетие. Реалистами могут быть признаны такие разные писатели, как Иван Бунин, Вячеслав Иванов и Максим Горький. В еще более смелом переосмыслении основ реализма Казимир Малевич в 1915 году называет свои абстрактные супрематические полотна «новым живописным реализмом», реализмом первого порядка, основанным скорее на онтологии художественной формы, чем на ее отношении к какому-либо внешнему феномену [Малевич 1916]. Не прошло и двадцати лет, как при следующем резком эстетическом перевороте государственные бюрократы полностью отвергли авангардистский формализм в обмен на очередную, более новую версию реализма – социалистический реализм, эстетика которого основывалась на идиоме реализма XIX века, но уже идеологически реформированной.

Роман Jakobson, изучая феномен, который он называет «очевидной относительностью» реализма – в том смысле, что разнообразные подходы к миметическому изображению изменяются от одного исторического момента к другому, – подчеркивает гибкость реализма и в то же время обосновывает его неопределенность в пределах структуры исторически случайных художественных условностей [Jakobson 1987a: 390]. Реализм не является ни бессмысленно неопределенным, ни наивно прозрачным; по определению Jakobsona, реализм – сложная система репрезентации. Другими словами, он должен восприниматься не как пассивное отражение реальности – в духе Стендаля, который определяет роман как «зеркало, прогуливающееся по большой дороге» [Stendhal 2004: 342], – но как умышленная попытка приблизиться к такого рода отражению через набор условностей. Исследование этой условности принимает, конечно, различные формы. Так, историк искусства Эрнст Гомбрих позиционирует копирование и переосмысление художественных условностей как основу иллюзионистического изображения [Gombrich 1969]. Русские формалисты отмечают, что для создания литературного повествования Толстой и другие «остраняли» действительность как эстетический объект или «деформировали» первоисточники¹¹. Говоря о литературном описании, Роланд Барт утверждает, что «реализм (весьма неудачное, и уж во всяком случае часто неудачно трактуемое выражение) заключается вовсе не в копировании реального как такового, но в копировании его (живописной) копии»; по его мнению, реализм – это «наслаивающиеся друг на друга коды» [Барт 2001: 50]¹². Названные концепции подчеркивают, что реализм прежде всего конвенционален и условен, что искусство реализма заключается в его создании, даже если оно притворяется в обратном.

Эрих Ауэрбах, пожалуй, иначе высказывается о проблеме неустойчивости реализма, различая среди многочисленных изображений действительности в западной литературе общий интерес к демократическому и просторечному. В литературных произведениях от Библии до Данте Алигьери и Мигеля де Сервантеса, достигая кульминации в историческом реализме Оноре де Бальзака и Стендаля, Ауэрбах подчеркивает низменное существование человечества,

¹⁰ Об истории термина «реализм» в европейской литературе и критике см. там же; подробнее о реализме в русском контексте см. [Сорокин 1952].

¹¹ Я ссылаюсь здесь на понятие «остранения» у В. Б. Шкловского в его статье «Искусство как прием» [Шкловский 1983: 9-25]. «Деформацию» материала в конструкции романа «Война и мир» Шкловский рассматривает в своей книге «Материал и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”» [Шкловский 1928].

¹² Л. Нохлин делает то же самое, отвергая «банальную точку зрения, что реализм – это явление, “лишенное стиля”, или прозрачный стиль» [Nochlin 1971:14].

репрезентацию повседневной жизни народа. Этот демократический импульс также очевиден в ранний период русского реализма, слышен в призыве изображать представителей бедных слоев населения и купечества, в призыве, который служил движущей силой для натуральной школы. И хотя реализм стал более сложным во время и после эпохи реформ, художники, в остальном находящиеся в идеологической оппозиции, остаются связанными ауэрбаховским гуманистическим замыслом описания жизни отдельных людей «в конкретной, постоянно развивающейся действительности, в совокупности политических, общественных, экономических обстоятельств эпохи» [Ауэрбах 1976:458]. Конфликт поколений в тургеневских романах, толстовский Пьер Безухов в Бородинском сражении, крестьяне, казаки и рабочие у передвижников – все эти персонажи составляют еще одну главу в обширной истории Ауэрбаха. Хотя он совсем немного говорит о русских авторах, он видит в них, и больше всего в Достоевском, «откровение», показавшее, как «смещение реализма и трагического восприятия жизни достигло своего совершенства» [Там же: 514]. Для Ауэрбаха это вершина современного реализма, его способность возвысить народные корни до чего-то гораздо более сложного, соединить комическое и трагическое в трансцендентальном изображении человеческого опыта.

В краткой характеристике русских писателей Ауэрбах приходит к выводу, что реализм в своем лучшем проявлении и, возможно, более всего в своем русском выражении, всегда пытается выйти за собственные пределы, всегда стремится к чему-то большему. Для тех, кого мы называем критическими реалистами, это что-то большее – литературное суждение действительности и надежда вдохновить на крупные реформы или даже революцию в реальной жизни¹³. Для других авторов, таких как Тургенев и Толстой, это ощущается в сдвиге повествования, близком к обобщению, различимом в типе персонажа, в моментах эпического комментария или лирического отступления. Для Достоевского выходом за рамки «действительности» становится обещание христианского откровения. Здесь следует подчеркнуть: реализм не *равен* мимесису. При изображении действительности реализм всегда должен преодолевать дистанцию между искусством и жизнью. Именно в рамках этой дистанции можно найти самые удивительные решения, которые могут на самом деле показаться совершенно нереалистичными, однако все же принадлежащими реализму. Что еще важнее, когда произведения художественного реализма *переходят* в субъективные, духовные или воображаемые миры, они не нарушают собственные эстетические установки. В таких случаях реалистические произведения не становятся гибридными, романтическими или протомодернистскими, а все-таки используют парадоксальность, изначально присущую самому реализму¹⁴.

Одним словом, реализм амбициозен. И его стремление вписать искусство в жизнь заранее предполагает и великолепно исполненное представление, и осознание конечной неудачи. Разбирая первые шаги романа в направлении к миметической цели, Виссарион Белинский, первый и, возможно, самый страстный сторонник реализма в русской литературе, выразил это стремление немного другими словами, написав, что роман «стремился к сближению с действительностью» («Взгляд на русскую литературу 1847 года», 1848) [Белинский 1953–1959, 10: 291]. Поэтому можно было бы сказать, что реализм – это скорее ориентация на грандиозную и, очевидно, невозможную цель, чем сама эта цель. В моменты обостренной рефлексии, когда реалистическое искусство прерывает свое стремление к действительности, оно открывает эти эстетические приемы – порой самоуверенные, а порой тревожные. Так происходит, потому что, несмотря на желание достичь миметического приближения, реализм всегда осознает невозможность этого замысла. Именно своей готовностью упорно продолжать вопреки

¹³ Эту точку зрения отстаивает И. Паперно, см. [Паперно 1996: 12].

¹⁴ Нельзя сказать, что такая гибридность не является актуальной эстетической категорией для обсуждения по-настоящему переходной эстетики. Можно предложить два примера: «сентиментальный натурализм» В. В. Виноградова и «романтический реализм» Д. Фэнгера; оба исследователя подчеркивают общие эстетические и стилистические отголоски между реализмом Достоевского и его предшественников [Виноградов 1929: 291–389]; [Fanger 1965].

несомненной неудаче, а не добровольным неведением средств и правил, реализм отличается от модернизма¹⁵.

¹⁵ Дж. Левин исходит из похожего понимания реализма в своем исследовании английского романа, см. [Levine 1981: 19–20].

Поздний и второсортный

В России реализм претендовал на большее, чем на такую эстетическую позицию, и Белинский знал об этом как никто другой. Уже в 1834 году молодой дерзкий критик открывает «Литературные мечтания», пространный обзор истории русской литературы, провокационным высказыванием: «...у нас нет литературы!» («Литературные мечтания (Элегия в прозе)», 1834) [Белинский 1953–1959, 1: 22]. Такое заявление, сделанное в начале обширного, состоящего из многих частей обзора, охватывающего десятилетия истории литературы, могло бы показаться странным, но цель Белинского не только подчеркнуть выдающиеся достижения Михаила Ломоносова, Гавриила Державина, Николая Карамзина и других авторов, но и сплотить молодое поколение культурных лидеров. Небольшая группа талантов не может долго питать здоровую литературную традицию: скорее, нужно сообщество писателей, которые имели бы профессиональную защиту и творческую свободу посвящать все свое время ремеслу, а также нужна система образования, которая сможет воспитать образованную публику, способную поддерживать такое сообщество.

Если бы Белинский испытывал интерес к изобразительному искусству, когда он писал свои «Литературные мечтания», вторым залпом после начального восклицания было бы: «У нас нет живописи!»¹⁶ Но несмотря на отчаяние Белинского из-за «отсутствия» русской литературы, нельзя отрицать тот факт, что институты разнообразной и относительно независимой литературной традиции развивались с гораздо большей скоростью, чем институты изобразительного искусства. В противоположность большинству писателей, и особенно таким, как Толстой и Тургенев, художники были преимущественно скромного происхождения, и в профессиональное искусство они приходили из купеческого, военного или крестьянского сословий, поэтому они были заняты не только творческими поисками, но и более насущными вопросами, связанными с получением профессии, экономической стабильностью и социальным статусом [Valkenier 1977: 10–17]. Более того, в то время как писатели к середине столетия могли полагаться на растущее число критиков и журналов, которые поддерживали их работу, художники по большей части оставались зависимы от Императорской Академии художеств и систем государственного покровительства вплоть до конца 1850-х годов и даже, как считается, долгое время после образования Товарищества передвижных художественных выставок, или передвижников, в 1870 году¹⁷.

Пишущий во время расцвета передвижников критик Владимир Стасов, известный сторонник искусства и музыки русского реализма, действительно отмечает, что «наша литература много имеет авансу перед искусством» («Наши итоги на всемирной выставке (1878–1879)») [Стасов 1952, 1: 375]. Размышляя, было ли такое преимущество результатом непоследовательности образования или природного таланта, Стасов отмечает, что русская живопись не имеет ничего похожего на «лучшие сцены из “Бориса Годунова”, из “Тараса Бульбы”, из “Войны и мира”» [Там же]. В начале следующего столетия историк искусства Александр Бенуа пишет, что почти ничего не изменилось, и замечает, что «искусства образа, пластической формы, тем временем как-то маются, перебиваются, всегда оставаясь далеко позади литературы и музыки, каким-то слабым их отголоском» [Бенуа 1995: 17]. Выбрав в качестве примеров Федотова и Репина, художников, творчество которых служит вехами в данной монографии о реалистической живописи в России, Бенуа вспоминает, что

¹⁶ Действительно, уже в 1848 году в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский отмечает «жалкое состояние живописи нашего времени» [Белинский 1953–1959, 10: 311], ссылаясь на продолжающуюся приверженность средств изображения к академическим способам и методам.

¹⁷ История передвижников и предшествовавших им художников-реалистов более подробно рассматривается во второй и четвертой главах.

мы и на них смотрели как на мимолетную забаву, как на какую-то иллюстрацию, едва ли нужную, к тем книгам в шкафу, которыми мы зачитываемся, которые совершенно заполнили всю нашу умственную жизнь, а не как на главное, нужное, необходимое украшение нашего существования и поучение нашего духа [Там же: 21].

Находясь в тени шедевров русской литературы, сосредоточенных на глубоких философских вопросах, картины Репина и его сподвижников-реалистов для Бенуа не более чем несерьезные предметы для развлечения. Как бы сказал Гринберг, «Репин, или китч».

Несмотря на существенное несоответствие в относительном развитии и статусе литературы и живописи, Белинский и Бенуа тем не менее являются участниками одного и того же нарратива об отставании и вторичности русской истории и культуры, ярким примером которого были «Философические письма» Петра Чаадаева, первое из которых было написано в 1829 году и уже хорошо известно ко времени его русской публикации в 1836 году. В этих письмах Чаадаев представляет Россию, которой не удалось успешно интегрироваться в широкое мировое сообщество, а потому ей недостает подлинной истории, набора общих гуманистических ценностей или самобытной культуры:

Дело в том, что мы никогда не шли вместе с другими народами, мы не принадлежим ни к одному из известных семейств человеческого рода, ни к Западу, ни к Востоку, и не имеем традиций ни того, ни другого. Мы стоим как бы вне времени, всемирное воспитание человеческого рода на нас не распространилось [Чаадаев 1991:323] (Перевод Д. И. Шаховского).

Все поверхностно и бессодержательно, без чувства уникального прошлого или культуры, которая не является «заимствованной и подражательной»; Россия в воображении Чаадаева призрак, вечно недоразвитый ребенок, не имеющий корней странник [Там же: 326].

Как будто отвечая на беспощадный диагноз Чаадаева, Белинский заканчивает свою статью 1834 года более оптимистично, добавив, что со временем «будем мы иметь *свою* литературу, явився не подражателями, а соперниками европейцев» [Белинский 1953–1959,1: 103]. Наряду с другими членами натуральной школы Белинский посвятит следующее десятилетие тому, чтобы, словно с чистого листа, создать именно такую художественную традицию. Этот замысел, осознанное развитие самобытной литературы в России, может показаться не соответствующим реальности, если вспомнить, что ранние литературные произведения натуральной школы, о которых пойдет речь в следующей главе, создавались по образцу популярных французских сборников и «социологического» реализма Бальзака. Ранний реализм в России, таким образом, *был* до определенной степени и запоздалым, и вторичным. Можно даже утверждать, что реализм пострадал вдвойне от страха оказаться подражательным, как столь явно выразил Чаадаев. Неизбежно имитируя эстетику подражания, являясь мимесисом мимесиса, копией копии действительности, русский реализм всегда осознавал необходимость совершенствоваться и двигаться вперед, догнать достижения Западной Европы и затем предложить собственный оригинальный вклад, при этом, бесспорно, создав собственную родословную своего литературного реализма¹⁸.

Реалистическая живопись в России, учитывая широко распространенное представление о ее «вторичности», должна была преодолеть еще большие преграды. К этим препятствиям

¹⁸ Можно сказать, что и французский, и русский реализм возникли по случаю (по этому поводу см. [Wellek 1963: 227–228]). Хотя появление реализма отмечено во Франции значительно раньше, но только после возникновения споров о Курбе и Флобере, вызванных публикацией статьи Ж. Шанфлери «Le Realisme» в 1857 году, и суда над «Мадам Бовари», состоявшемся в том же году, он был провозглашен как художественное направление и ретроспективно применен к Бальзаку, Гюго и другим. Натуральная школа также ретроспективно выстроила свою историю, чтобы миропомазать Гоголя как первого реалиста, а Достоевского – как его прямого наследника. Стасов предпринял подобные действия для реалистической живописи и музыки.

можно добавить давно сложившееся представление об устойчивом логоцентризме русской культуры, привилегированном положении слова над образом, восходящем к религиозной иконографии [Лихачев 1992: 45–64]¹⁹. Поэтому, чтобы повысить статус реалистической живописи, Стасов не обращается для ее легитимации к европейским художественным моделям, вместо этого он подчеркивает неотъемлемую связь русской живописи со словесностью. Для Стасова связь русской живописи с литературой не только поддерживала ее легитимность, ставя оба искусства, казалось бы, на одну ступень, но и обеспечивала живопись повествовательным и идейным содержанием, которое критик считал ее определяющей характеристикой.

Находясь на периферии и опаздывая на десятилетие, русский реализм неминуемо отличался исторической неустойчивостью и имел второстепенный статус²⁰. Для писателей и художников, рассматриваемых здесь, мастерство реализма представляло собой ключ к культурной и профессиональной легитимности, социальному и политическому могуществу и национальной, а может, и глобальной, модернизации. Следовательно, мы могли бы сказать, что дерзость и сомнение, характерные для реализма, понимаемого в более широком смысле как метод и направление, в русских его вариантах XIX века находят свое отражение в дерзости и сомнении, происходящих из намного более глубоких культурных механизмов. Получается, что для принятия реализма нужно не только догнать центры европейской культуры, но и в значительной степени их преодолеть. Понимая отстающую и зависимую позицию, русская литература и живопись приближаются к эпистемологической задаче реализма с резко выраженным нетерпением и желанием достичь и переступить границы «реального».

¹⁹ См. также [Дмитриева 1962: 11–102]; [Базанов 1982]. М. Левитт оспаривает это предположение о логоцентризме русской культуры в [Левитт 2015].

²⁰ Рассматривая русский реализм как имеющий статус второстепенности, я обращаюсь к современным исследованиям о маргинальных художественных традициях, см., к примеру, [Mitter 2008: 531–548]. В специальном выпуске журнала «Modern Language Quarterly», посвященном реализму на периферии («Peripheral Realisms»), Дж. Эсти и К. Лай видят возможность для «нового поворота в реализме» в этом сдвиге к границам. [Esty, Lye 2012:276]. См. также вступительные статьи «Realism in Retrospect» О. Джэфф (A. Jaffe) и А. Койкенделл (A. Coykendall) в специальных выпусках журнала «Journal of Narrative Theory» [Jaffe 2006], [Coykendall 2008].

Сестры, родственницы, соседи

За несколько часов до своей первой и последней встречи с Анной Карениной Константин Левин идет на концерт, где он слушает «Короля Лира в степи», музыкальную фантазию, поставленную по трагедии Уильяма Шекспира. Он обескуражен и смущен, и поэтому во время антракта обращается к знатоку музыки Песцову, чтобы узнать его мнение. «Удивительно!» – восклицает Песцов, хваля исполнение как «образное», «скульптурное» и «богатое красками» [Толстой 1928–1958, 19: 261]. Левин обнаруживает, что он не заметил визуальных аспектов музыкальной фантазии, потому что не прочитал афишу, и поэтому пропустил намеки на предполагаемое «явление» Корделии во всей ее пышной скульптурной красоте. Преобразуя свое смущение в эстетическое возражение, Левин замечает, что «ошибка Вагнера и всех его последователей в том, что музыка хочет переходить в область чужого искусства, что так же ошибается поэзия, когда описывает черты лиц, что должна делать живопись» [Там же: 262]. Для ученого классической эстетики несдержанная критика Левина может брать свое начало только в одном тексте, изданном более столетия назад, в 1766 году, – в работе Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии»²¹.

Лессинг начинает свой трактат с описания знаменитой греческой статуи, изображающей Лаокоона и его двух сыновей, закрученных в тиски змей Посейдона в судорогах от невообразимой боли. Почему, спрашивает Лессинг, скульптор преобразует страшный крик отца, так живо схваченный Вергилием, в едва различимый, возможно даже миролюбивый, слабый звук?

...крик он должен был превратить в стон не потому, что крик изобличал бы неблагородство, а потому, что он отвратительно искажает лицо. <...> Одно только широкое раскрытие рта, – не говоря уже о том, какое принужденное и неприятное выражение получают при этом другие части лица, – создает на картине пятно, а в скульптуре – углубление, производящее самое отвратительное впечатление [Лессинг 1953: 395–396].

Для Лессинга проблемой является не само отвращение, а скорее, средство, используемое для изображения отталкивающего вида страдания. Чтобы объяснить свою идею, он выводит примитивную формулу, представляющую живопись и поэзию как пространственные и временные знаковые системы. Являясь последовательной формой, поэзия имеет больше возможностей описать действие и даже может изобразить нечто уродливое, поскольку она допускает перемену или рассеивание этой уродливости с течением времени. Живопись, со своей стороны, лучше подходит для изображения предметов, тел и образов в пространстве, которые не оскорбят зрителя, когда тот будет их рассматривать все в один момент. Для художника изобразить крик означало бы не только создать неприятный образ, тревожащее «пятно» или «углубление», но и доставить зрителю неприятное переживание, которое сохранится навеки.

В попытке переопределить отношения между живописью и поэзией, делая из сестер соседок, Лессинг призывает возвести прочные ограды:

Но все равно, как два добрых миролюбивых соседа, не позволяя себе неприличного самоуправства один во владениях другого, оказывают в то же время друг другу в смежных областях своих владений взаимное снисхождение и мирно вознаграждают один другого, если кого-нибудь из них обстоятельства заставляют нарушить право собственности, точно так же должны относиться друг к другу поэзия и живопись [Там же: 457].

²¹ В дневниковой записи от 13 марта 1870 года Толстой упоминает «Лаокоона» Лессинга в связи с картиной Н. Н. Ге [Толстой 1928–1958, 48: 118]. О теологической интерпретации интереса Толстого к Лессингу см. [Mandelker 1993: 104–121].

В эстетике Лессинга решительно нет места для такого рода быстрого и свободного смешения искусств, против которого возражает Левин в шекспировской фантазии. Поэзия и живопись, музыка и скульптура – все они должны оставаться в пределах своих собственных, отличающихся друг от друга сфер. Даже когда дело доходит до экфрасиса, который, являясь вербальным описанием визуального произведения искусства, может показаться по существу свободным в своих творческих взаимоотношениях, Лессинг считает целесообразным укрепить художественные границы. Упоминая гомеровский экфрасис, описание щита Ахилла, Лессинг отмечает, что «мы видим у него не щит, а бога-мастера, делающего щит»; это наблюдение, как мы можем предположить, превращает материальный предмет в последовательность действий ради соблюдения художественных правил [Там же: 461].

Хотя отдельные отрывки из трактата Лессинга были переведены на русский язык уже в 1806 году, первый полный перевод был опубликован в 1859 году, а за два года до этого ему предшествовала серия биографических статей о Лессинге, написанных не кем иным, как Николаем Чернышевским, прогрессивным критиком, который практически определил эстетическую *программу* для «реальной критики» эпохи реформ²². Вскоре после защиты своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) Чернышевский резко отзывается о нарушении границ между искусствами²³. Результат, говорит Чернышевский, это неподвижная, безжизненная поэзия, отчаянно нуждающаяся в теории, которую предоставляет Лессинг со своим «Лаокооном». «Не описывайте мне в стихах красоту, – описание будет бледно и смутно, но покажите действие красоты на людей, и она живо, живее, быть может, чем на картине, обрисуетса моим воображением» [Чернышевский 1939–1953, 4: 152]. Критик Николай Добролюбов идет дальше и в обзоре, опубликованном в журнале «Современник», провозглашает, что теория Лессинга будет даже полезна «для литературного образования и нашей публики», успешно делая эстетику «Лаокоона» актуальной для современников и делая ее доступной для Толстого, Левина и других, поэтому они могут приводить ее в своих заявлениях о художественной философии [Добролюбов 1859: 352].

Лессинг (как и Чернышевский) не соглашается с концепцией родственных искусств, которая исходит из подлинных и взаимовыгодных отношений между словесными и изобразительными искусствами. Если мы обратимся к истокам этой доктрины, мы обнаружим, что родственная связь искусств так же неотделима от теорий реализма, как родственные искусства сами по себе неотделимы одно от другого. И Платон, и Аристотель, несмотря на то что они сделали разные выводы о значении мимесиса, определяли подражание как одну из основных задач поэзии и живописи. Для Платона обманчивая иллюзия живописи стала риторическим оружием, применяемым против подобного ей мимесиса в поэзии. Цитируя Джина Хагструма, «ложь поэта сравнивалась с изображением живописца; аналогия между искусствами была придумана, чтобы унижить поэзию» [Hagstrum 1958: 4]. Согласно Аристотелю, который отвергал платоновскую негативную оценку мимесиса, два искусства в одинаковой степени справлялись со своей задачей, хотя в тот момент, когда он едва заметно указывает, говоря современным языком, на медиальную специфичность, то допускает, что поэзия и живопись достигают подражательности разными путями. Они, по словам Хагструма, «не родные сестры, а двоюродные» [Там же: 6].

Вне зависимости от того, являются ли они родными сестрами или двоюродными, словесное и изобразительное искусства определяются на протяжении истории эстетики главным образом этими двумя фразами, больше похожими на приглашения, чем на полностью оформленные предложения: «...живопись – немая поэзия, поэзия – говорящая картина» и *ut pictura*

²² Относительно детального изучения Лессинга в России см. [Данилевский 2006: 69–106].

²³ Чернышевский даже преувеличивает высказывание Горация *ut pictura poesis*, придавая ему гораздо больше тенденциозности: «... пусть поэзия превратится в живопись, пусть она подражает живописи» [Чернышевский 1939–1953, 4: 151].

poesis. Первое принадлежит Симониду Кеосскому, об этом известно от Плутарха; второе – Горацию. Горацианское *ut pictura poesis*, рассматриваемое в контексте, предлагает нечто большее, чем грубую аналогию между тем, как нужно читать поэтическое произведение, а как – живопись. В этом простейшем сравнении Гораций предполагает, что некоторые произведения поэтического искусства, как и живопись, лучше всего воспринимаются вблизи, а другие – издалека; одни поддаются подробному анализу, другие – нет. В то время как Хагструм не видит «каких бы то ни было оснований в тексте Горация для такой позднейшей интерпретации: “...пусть стихотворение будет как живопись”», Леонард Баркан понимает это выражение как «явственно однонаправленное», утверждая, что *pictura* «“проще”, естественнее, непосредственнее, в то время как *poesis* представляется более сложной, более замысловатой и (часто) более благородной» [Там же: 9]²⁴. Высказывание Симонида у Плутарха такое же непостоянное. В указанном отрывке Плутарх вообще не говорит о родственных искусствах, он, скорее, хвалит необычайные описания Фукидида, его метод, при помощи которого историк вызывает и делает видимыми – подобно говорящей картине – истории из прошлого. Таким образом, на первый взгляд может показаться, что Симонид предлагает просто зеркально отраженное определение, однако в высказывании Плутарха подразумевается недостаточность живописи в противоположность потенциалу поэзии. Поэзия может стремиться к живописному, но живопись должна всегда оставаться немой. Похожим образом интерпретирует Плутарха Леонардо в своем знаменитом парагоне почти четырнадцать столетий спустя, предлагая взамен альтернативный трюизм: «Живопись – это немая поэзия, а поэзия – это слепая живопись» [Да Винчи 2013: 74].

«Каждый из них, – пишет Баркан об этих наиболее известных лозунгах о взаимодействии искусств, – претендует на то, чтобы быть целой поэтикой в кратком изложении», и вот «где начинается целая проблема, потому что эти знаменитые фразы не очень *хорошие* определения поэзии. Вместо четкого описания нам остаются тропы и тавтологии» [Barkan 2013: 29]. Так почему изречение *ut pictura poesis* имело такое стойкое влияние на эстетическую мысль? Почему Леонардо обращается к Плутарху, чтобы изложить свои страстные доводы в пользу живописи как законного свободного искусства? И почему Лессинг чувствует потребность воспротивиться многовековой эстетической доктрине? Мне кажется, что эти классические тропы, в каком-то смысле, несомненно, пыльные и потрепанные, тем не менее сохраняют большие запасы эпистемологического и герменевтического потенциала как для писателей и художников, так и для ученых. Во-первых, связь между словом и изображением предлагает писателям и художникам средство для осмысления процессов собственного творчества, своей относительной способности к миметическому изображению и своего места в более крупном профессиональном и культурном контексте. Во-вторых, родственные искусства обеспечивают ученых структурой для проведения аналогий и сравнений, и эта структура может меняться и принимать различные оттенки, раскачиваясь взад и вперед, наподобие качелей или неисправных весов. Сама по себе эта формула несет мало смысла, но в историческом контексте статус родственных отношений может сказать нам многое. А значит, когда мы слышим, как Левин говорит голосом Лессинга, мы слышим не только его суждение о формальных особенностях различных видов искусства, мы также слышим, как роман занимает оборонительную позицию против вторжения чуждых способов изображения, и мы слышим, как писатель-романист утверждает определенный вид господства в культурной сфере. Иначе говоря, мы слышим парагон²⁵.

²⁴ [Barkan 2013: 30]. Объемная статья Р. В. Ли остается классическим размышлением на эту тему [Lee 1940]. См. также [Markiewicz 1987]; [Braidier 1999]; по поводу обсуждения наследия этих споров в XIX веке см. [Park 1969].

²⁵ В своем исследовании реализма Ф. Джеймсон отказывается от визуальновербальной оппозиции, предоставленной родственными искусствами, называя ее не «очень плодотворной» и склоняясь вместо этого в пользу диалектики, состоящей из «нарративного импульса» и «сферы аффекта» [Jameson 2013: 8]. Хотя я согласна с тем, что реализм достигает своего выразительного апогея, когда он сталкивается с напряжением между действием во времени и настоящим моментом, в этой книге

Парагон реализма

Будучи частью наследия классической эстетики, европейский реализм XIX века отмечен неоспоримым интересом к художественному «другому»: его романы полны визуальных образов, а картины по большей части повествовательны²⁶. Кстати, Питер Брукс утверждает, что именно способность видеть, поставленная классической философией в привилегированное положение и приводимая Джоном Локком в качестве образца эмпирического восприятия, управляет реалистическим методом. То, что мы видим, становится в реалистической литературе проводником того, что мы знаем, что мы понимаем. И, по словам Брукса, в умелых руках эта способность может даже привести к «фантастическим видениям, таким, которые пытаются дать нам не только мир зримый, но и мир постигаемый» [Brooks 2005:3]. Внося свой вклад в трактовку визуального как средства постижения знания и истины, реалистический роман участвует не только в классических, в духе Просвещения, и теологических дискуссиях, но и взаимодействует с новыми, возникшими в связи с быстрым прогрессом оптических технологий, прежде всего с изобретением фотографии, дискурсами XIX века, касающимися зрительного восприятия²⁷. В этом историческом моменте, несомненно, присутствует одержимость научным и социальным применением визуальной технологии, и все же нам достаточно вспомнить птиц, слетающих поклевать виноград Зевксиса, или мерцающие проекции волшебного фонаря, чтобы понять, что с большей иллюзией приходит и большее осознание границ и обмана. Реалистический роман, я утверждаю (особенно в связи с романами Толстого и Достоевского), ловко ориентируется в шатком статусе зрительного восприятия в современном мире и использует его для исследования самой природы изображения. Если визуальность реалистического романа часто действует эмпирически, как инструмент верификации («увидеть – значит поверить»), то столь же часто она служит напоминанием о ненадежности наших глаз. Когда эта визуальность вводится как отсылка в произведение искусства, как это часто бывает, в некоторых случаях она подтверждает достоверность искусства как копии природы, а в других – предпочитает изучить то, что неотступно следует за миметическим замыслом – несовершенство или невозможность правдивого изображения, визуального или вербального²⁸.

Мы можем составить схожий, хотя и не строго параллельный механизм в реалистической живописи, рассматривая ее предполагаемую ориентацию на вербальные структуры смысла. В своей авторитетной работе о реализме в живописи Майкл Фрид распознает устойчивую тенденцию, заключающуюся в том, что реалистическую живопись *читают*, вместо того чтобы на нее *смотреть*. На реалистические картины, утверждает Фрид,

смотрят не так напряженно, как на другие виды картин, именно потому, что их воображаемая причинная зависимость от действительности – своего рода онтологическая иллюзия – создала впечатление, что пристальное рассматривание того, что они предлагают, не относится к делу [Fried 1990: 3].

В России повествовательная ориентация реалистической живописи усиливается, как я уже предположила, за счет ярко выраженного логоцентризма русской культуры. В то время

²⁶ Научные исследования об отношениях между изобразительными искусствами и литературой в XIX веке, особенно во Франции и Великобритании, достаточно обширны. В российских исследованиях этот раздел науки практически отсутствует, что, возможно, обусловлено устоявшимся предположением о преимущественном логоцентризме русской культуры. Несколько репрезентативных примеров из сравнительных традиций см. в [Witemeyer 1979]; [Meisel 1983]; [Torgovnick 1985]; [Berg 1992]; [Collier 1994]; [Tooke2000]; [Reed 2003]; [Andres 2005]; [Johnson 2007]; [Knight 2007]; [Carlisle 2012].

²⁷ Фотография будет рассматриваться подробнее в пятой главе. Более подробный анализ взаимосвязи зрения и слова в XIX веке см. в [Christ, Jordan 1995]; [Flint 2008].

²⁸ Э. Байерли приводит похожий аргумент об отношении английской литературы к изящным и сценическим искусствам в [Byerly 1997: 2]. Похожую точку зрения см. в [Thomas 2004: 1-19].

как Стасов и другие видели в этой *литературности* преимущество, определенные группы внутри передвижников, а также художники и мыслители, которые позже составили ядро раннего модернистского движения в России, осуждали или по меньшей мере оспаривали сосредоточенность на содержании в ущерб эстетическим задачам. Это противостояние показывает, что взаимодействие реалистической живописи со своим «другим» напоминает поглощенность реалистического романа зрительным восприятием и визуальными способами представления. В обоих случаях такой поворот к родственному искусству – это еще и уход в себя, раскрывающий исторически специфическую эстетическую мысль произведения, а также его философскую и идейную направленность.

Фокусируясь на внутренних связях «словесного» и «изобразительного», понимаемых как конструкты определенного средства выразительности и не являющихся принципиальными категориями, я руководствуюсь идеями У Дж. Т. Митчелла, сформулировавшего метод изучения взаимодействия искусств «вне сравнения». В своей многосторонней работе об отношениях слова и образа Митчелл предлагает решительный уход от сравнений изобразительного и словесного искусства – например, текста и иллюстрации к нему, романа и его экранизации – и перейти к рассмотрению «проблемы образ/текст» в рамках конкретных произведений. Митчелл приходит к выводу, что «все искусства – “составные” (содержат как текст, так и образ); все медиа – смешанные и сочетают в себе различные коды, дискурсивные условности, каналы восприятия, сенсорные и когнитивные модели» [Mitchell 1994: 94–95]. Таким образом, из этого следует, что все искусства поддаются подобной разработке и разделению на слово и образ.

...идеи наподобие ренессансной *ut pictura poesis* и родства искусств всегда с нами. Диалектика слова и образа кажется неизменной в знаковой материи, которую культура прядет вокруг самой себя. Если что-то и меняется, так это детальные особенности узора, отношения между основой и утком. История культуры – это отчасти история непрерывной борьбы за власть между изобразительным и лингвистическим знаками, каждый из которых претендует на обладание некими принадлежащими одному ему правами на «естественность». Иногда эта борьба кажется утихнувшей в рамках свободного обмена вдоль открытых границ; иногда (как в лессинговском «Лаокооне») границы запираются на замок, и объявляется сепаратный мир [Митчелл 2017: 61].

Для Митчелла прослеживание диалектики слова и образа ведет, конечно, к формальным выводам о том, как различные средства выразительности служат осуществлению замысла автора. Но здесь также содержится возможность для намного более серьезных выводов. В борьбе за власть и в моменты сотрудничества, в утверждении различия и сходства, родственные искусства – как инструмент интерпретации – открывают всевозможные исторические и социальные связи в рамках данной культурной системы. Другими словами, внутри словесно-образного разделения мы заметим и намного более глубокие разделения: геополитические, гендерные, расовые и прочие.

Уменьшая роль сравнения в исследовании отношений слова и образа, Митчелл стремится вывести область изучения взаимодействия искусств из тупика, в котором она оказалась к концу XX века [Mitchell 1987: 1–11]. Точно так же, как на протяжении истории эстетики маятник качался между равенством, выраженным Горацием, и границами, утвержденными Лессингом, так и среди исследователей развивались споры между теми, кто хочет иметь систему аналогий или соответствий, способных объединить историю литературы и искусства, и теми, кто боится или напрямую отвергает стирание критических и дисциплинарных границ²⁹. Притом

²⁹ Сложная история изучения взаимодействия между искусствами во второй половине XX века начинается с призыва Уэллека к осторожности при изучении литературы и других искусств на лекции в 1941 году В то время как некоторые уче-

что излишне либеральная модель интерпретации грозит тем, что будет размыто формальное описание – всё становится живописным, пластичным, романным – также существует опасность в слишком жестком реагировании на такие территориальные споры, с исключением возможности плодотворной междисциплинарной коммуникации. Мой подход к изучению литературы и живописи русского реализма предполагает, что необходимо осторожно придерживаться золотой середины между сторонниками критического подхода Горация и Лессинга и применять принцип работы, обусловленный в меньшей степени междисциплинарным сравнением и в большей – междисциплинарным смежным положением, всегда основанным на вдумчивом чтении и тщательном просмотре. Это не означает, что имплицитные или эксплицитные связи не будут устанавливаться. Они должны и будут установлены. Но сделано это будет с осторожностью в отношении герменевтического потенциала художественных параллелей, с их способностью сделать видимыми прежде невидимые точки слияния, а также в отношении преимуществ сохранения формальных и дисциплинарных различий.

В данный момент стоит также упомянуть особенно хорошо известное направление в области исследований взаимодействия искусств – изучение биографических отношений между художниками и писателями. В истории русской культуры найдется много таких знаменитых пар. К примеру, Толстой был хорошо знаком не только с Репиным, о чем я уже упомянула на первых страницах этой книги, но и с Иваном Крамским и Николаем Ге. В четвертой главе пойдет речь о значении для исторических полотен Репина его дружбы с писателем Всеволодом Гаршиным³⁰. Одним из примеров таких близких взаимоотношений было приятельство Антона Чехова и знаменитого художника-пейзажиста Ивана Левитана, которые были связаны друг с другом, как утверждают некоторые исследователи, в такой же степени стилистически и эстетически, как и биографически³¹. Хотя такие виды биографических связей могут быть любопытными, они не находятся в фокусе внимания этой книги, особенно в качестве основания для эстетического сравнения. Наоборот, я утверждаю, что направление взаимодействия искусств и реалистическая эстетика изучаемых мной писателей и художников наилучшим образом могут быть найдены в их произведениях, а не в личных и профессиональных взаимоотношениях друг с другом³².

Структура этой книги отражает такую философию метода, поскольку отдельные разделы о литературе и о живописи сменяют друг друга, что в какой-то мере только усиливает резонанс. В первой половине книги я обращаюсь к двум наиболее важным символам реализма – окну и дороге. В первой главе я исследую окно, завещанное реализму Леоном Баттиста Альберти, как один из преобладающих механизмов организации повествования в натуральной школе, и особенно в городских зарисовках «Физиологии Петербурга» (1845) и жанровых картинах Федо-

ные основывают свои сравнения на исторических и биографических соответствиях, проработанных типологиях или явных отношениях одного произведения искусства к другому, другие обращаются к более амбициозным моделям, основанным на формальном слиянии (J. Frank), мировоззрении (M. Praz) и семиотике (M. Bal, N. Bryson, W. Steiner). Начиная с 1970-х годов ощущается явное противодействие, в основном со стороны историков искусства, которые рассматривают эти попытки в лучшем случае как неубедительные, а в худшем – как колониаторские (S. Alpers, P. Alpers, J. Seznec, D. Kuspit, J. Elkins, E. B. Gilman). Следующие источники вносят фундаментальный вклад в этот спор, см. [Bal 1991]; [Bal 1997]; [Bryson 1981]; [Wellek 1941:29–63]; [Франк 1987: 194–213]; [Praz 1970]; [Бел, Брайсен 1996]; [Steiner 1982]; [Alpers, Alpers 1972]; [Seznec 1972]; [Kuspit 1987]; глава «Marks, Traces, “Traits”, Contours, “Orli”, and “Splendores”: Nonsemiotic Elements» [Elkins 1998: 3-46]; [Gilman 1989]. См. также [Hatzfeld 1947]; [Giovannini 1950]; [Fowler 1972]; [Merriman 1972]; [Merriman 1973]; [Weisstein 1982]; [Wagner 1996]; [Lagerroth 1997]; [Louvel 2011].

³⁰ Наиболее известные из таких пар «писатель – художник» обобщены в [Gorlin 1946]. Примеры биографического подхода к анализу взаимодействия между искусствами см. [Дурылин 1926] и [Зильберштейн 1945]. События жизни Толстого в этом контексте рассмотрены в третьей главе.

³¹ Личная и творческая связь Чехова и Левитана исследована в [Королева 2011]; [Чурак 2013].

³² Из немногочисленных небиографических исследований связи между литературой и другими искусствами в славистике большинство сосредоточено вокруг модернизма; два превосходных примера – [Anderson, Debreczeny 1994]; [Kelly, Lovell 2000]. Более подробные исследования на материале XIX века можно найти в [Пигарев 1966: 7-21]; [Пигарев 1972]; [Баршт 1988]; [Greenfield 2000].

това. Заглядывая в окна, художники получают материал для своего демократичного замысла, получая доступ к прежде невидимым, бедным и интимным уголкам города. Эти изначально зрительные феномены дополняются звуками и историями городской среды, при этом визуальное и вербальное объединяется фигурой прогуливающегося рассказчика или художника. Таким образом, изображения окон в текстах натуральной школы зависят от взаимодействия родственных искусств, которое должно помочь достичь иллюзии подобия полного, объективного и затрагивающего все органы чувств. И все же мы знаем, что окно Альберти, предлагающее прозрачный взгляд на мир, также является посредником, обрамляет и синтезирует этот взгляд. Следовательно, окно становится символом парадокса, присутствующим даже в этот ранний, полный оптимизма период, символом одновременно обещания и отрицания реализмом миметической прозрачности.

Во второй главе, вдохновившись сформулированным Стендалем сравнением реалистического романа с «зеркалом на дороге», я рассматриваю дорогу как один из наиболее примечательных тропов русского реализма эпохи реформ, сосредоточиваясь на ранней прозе Тургенева, включая его роман «Отцы и дети» (1862), и на более критически направленных произведениях Перова. Дорога с ее способностью кристаллизовать множественные понятия времени и пространства становится плодотворным образом для романа и картины, позволяющим исследовать их индивидуальные способности к повествованию и описанию, изображению движения, жизни и течения времени, с одной стороны, и пространства, глубины и материальности – с другой. И Тургенев, и Перов обращаются к многогранности дороги, чтобы «вытолкнуть» близкие им художественные средства за пределы очерченных «окон» натуральной школы в иллюзию мира, имеющего размеры и масштаб, иллюзию, которая стремится быть эстетически и идеологически более динамичной, чем любой заключенный в рамку вид, и которая способна вызвать этический отклик у своей аудитории.

Во второй половине книги я использую разработанные на основе образов окна и дороги категории взаимодействия искусств – визуальное и вербальное, время и пространство, повествование и описание – в анализе нескольких канонических произведений русской реалистической традиции. В третьей главе я обращаюсь к многочисленным отсылкам к визуальной культуре – в форме картин, панорам, телескопов и представлений с волшебным фонарем – при изображении Бородинского сражения в романе Толстого «Война и мир». Используя соревновательный импульс парагона, Толстой проводит своего героя (и в конечном счете своего читателя) через целый ряд ложных зрительных впечатлений. Чтобы провести читателя между многочисленными перспективами – в пространстве и во времени – и через различные психические состояния, Толстой вместо эстетизированных и обманчивых описаний предлагает читателю романную иллюзию, представление истории, которое зависит от хода повествования. Это реализм, который занимает полемическую позицию по отношению к родственным искусствам, стремясь достичь более убедительной иллюзии человеческого опыта.

История и человеческий опыт также, до некоторой степени, фигурируют в четвертой главе, которая обращается к трем картинам Репина – «Бурлаки на Волге» (1870–1873), «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885) и «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1880–1891). Принимая всерьез призыв Стасова к *тенденциозности* в русском реалистическом искусстве, я предполагаю, что идеологическое напряжение исходит не только из критического содержания картин Репина, но и из противоречий между их политическим содержанием и эстетическим впечатлением, которое они производят. Для Репина, как я утверждаю, вовлечь зрителя в живые повествования, современные или исторические, означает также феноменологически втянуть зрителя в пространство картины. Репинский реализм мы видим в одновременном отталкивании и притягивании противоположных переживаний, одно «литературное», другое – «живописное»; это реализм, который для активации его прогрессивного послания полагается на активного и воплощенного зрителя.

Пятая и последняя глава рассматривает совсем другой вид реализма, предложенный Достоевским в романе «Идиот» (1868–1869). Как и Толстой с его оптическими иллюзиями, Достоевский в определенных визуальных деталях (таких, как фотографический снимок Настасьи Филипповны со взглядом Медузы, картина Ганса Гольбейна, изображающая мертвого Христа) видит угрозу для продолжения повествования. Мобилизуя двойной потенциал экфрасиса, способный приглушить повествование при созерцании зрительного образа и в то же время озвучить в остальных случаях немой визуальный объект, Достоевский делает попытку слияния родственных искусств на последних страницах своего романа. В этом слиянии слова и образа мы видим сущность фантастического реализма Достоевского, который желает выйти за пределы миметического разделения, преобразовать действительность в совершенную художественную форму и таким образом перейти саму границу между смертью и жизнью.

Именно здесь – в метафизическом, в преображении, что так хорошо получается у русских – дорога реализма заканчивается. Дальше некуда идти. Ведь упразднить различие между искусством и жизнью – значит нарушить баланс, на который опирается реализм. Это значит чуть склонить чашу весов в сторону искусства и приблизиться к некой модернистской саморефлексии. Или, если чаша весов перевешивает в другую сторону, мы приходим к полному отказу от искусства. Это делает реализм реальным. Это действительно благородная цель, к которой стремятся все художники и писатели в моем исследовании, но, когда эта цель оказывается достигнутой, она исчезает. В конечном итоге мы не должны забывать, что в тот момент, когда Пигмалион своим поцелуем вдохнул жизнь в Галатею, статуя, которую он так любил, перестала быть статуей. В таком случае для реализма быть успешным – значит потерпеть неудачу. Лучше желать, сохранять надежду в определенности отчаяния.

Когда одно искусство пытается достичь невозможного, полностью перевести или воплотить другое, перейти в сферу жизни, мы можем на мгновение увидеть сущность реалистических приемов, в том виде, в котором реализм существовал в культуре, начиная с античной Греции, и получить представление о том, как этот метод мог оставаться значимым на протяжении такого длительного времени на таком пространстве, каким была царская Россия. Во второй половине XIX века Толстой и Достоевский, Репин и передвижники обратились к реализму по причинам эпистемологического, идеологического, психологического и духовного характера. Они создадут национальную традицию живописи. И роман, не похожий ни на что виденное прежде. Это оказалось возможным благодаря самосознанию реализма и его дикому оптимизму перед лицом неудачи, присутствию, постоянно преследуемому отсутствием, – всему, что можно назвать дерзостью реализма.

Глава 1

Окна-картины натуральной школы

*Тут кварталный с захваченным пьяницей,
Как Федотов его срисовал...*

Н. А. Некрасов

Как и большинство честолюбивых молодых людей, приезжающих в большой город, герой незаконченного романа Николая Некрасова «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» (1843–1848) живет в скромной квартире. Расположенная почти в подвале, эта квартира – архитектурная противоположность столь же жалкой, похожей на гроб каморки под самой крышей, в которую два десятилетия спустя Достоевский поселит Раскольникова. Тихон Тростников, начинающий поэт, готов писать день и ночь без перерыва, если бы не один довольно раздражающий и отвлекающий фактор.

Надобно знать, что квартира моя была в нижнем этаже, окнами на улицу. В первые три дня, когда ставни были отворены, прохожие останавливались и с диким любопытством продолжительно рассматривали мою комнату, совершенно пустую, в которой среди полу лежал человек. Однажды даже заметил я, что какой-то человек, по-видимому наблюдатель нравов, в коричневой шинели и небесно-голубых брюках, очень долго стоял у окошка, пристально разглядывая мою квартиру, и по временам что-то записывал [Некрасов 1981–2000, 8: 89].

Кем же мог быть этот «наблюдатель нравов», заглядывающий в окно Тростникова и что-то записывающий в свой блокнот? Некрасов указывает на одного вероятного претендента в своем фельетоне «Необыкновенный завтрак» (1843). Пригласивший приятелей на завтрак фельетонист из газеты рассказывает гостям об одной своей странной привычке.

– Я имею, господа, привычку, когда у меня нет денег, – что случается двадцать девять раз в месяц, – прогуливаться по отдаленным петербургским улицам и заглядывать в окошки нижних этажей: это очень забавляет меня и нередко доставляет мне материалы для моих фельетонов. Не можете представить, какие иногда приходится чудеса видеть: иногда, проходя мимо какого-нибудь окошка, в одну минуту, одним мимолетным взглядом, увидишь сюжет для целой драмы; иногда – прекрасную водевильную сцену. <... > Представьте себе панораму, в которой виды беспрестанно меняются, и тогда только вы поймете все разнообразие, всю прелесть моего наслаждения [Некрасов 1981–2000, 7: 322].

Такой «любопытной Варварой», которая наблюдает за Тростниковым, вполне может быть автор популярных фельетонов, хроникер заурядных и необычайных происшествий городской жизни. Что может быть лучшим источником для подлинно непристойных сцен петербургской жизни, если не улицы города, эта движущаяся конвейерная лента, проплывающая мимо бесконечных образов варьете?

Однако, если мы продолжим поиск подозреваемых, то увидим, что в 1840-е годы на столу империи обрушилась сушая эпидемия подглядывания. В своем очерке, опубликованном в «Физиологии Петербурга», иллюстрированного альманаха Некрасова (1845), Евгений Гребенка наставляет читателя: «Идите по не очень ровному и немного шаткому дощатому тротуару, и вы увидите в подвальных этажах, почти у ног своих, разные трогательные семейные

картины» [Физиология Петербурга 1991:77]. Молодой Достоевский, которого с Некрасовым познакомил еще один автор «Физиологии Петербурга» – его друг и сосед по квартире Дмитрий Григорович, – пишет в 1847 году, что такая «семейная картина в окне бедного деревянного домика» могла вдохновить на «целую историю, повесть, роман» («Петербургская летопись», 1847) [Достоевский 1972–1990, 18: 35]. Возможно даже, что подобная сцена подсказала ему идею его первого романа «Бедные люди» (1846) – истории несчастной любви, воплощенной в письмах и взглядах, которыми обменивались герои, живущие друг напротив друга. По словам писателя и издателя Александра Дружинина о художнике Павле Федотове, ставшем сенсацией в культурной жизни Петербурга того времени, тот тоже любил заглядывать в окна; Федотов бродил «по отдаленным частям города... по часу застаиваясь под освещенными окнами незнакомых домов и наблюдая какую-нибудь иногда забавную, иногда грациозную семейную сцену» [Дружинин 1853: 8]. Итак, хотя в окно Тростникова мог заглянуть любой неистово делающий наброски нарушитель, эти примеры позволяют сосредоточить наше внимание на круге связанных друг с другом людей, вошедшем в историю как натуральная школа. Входившие в нее писатели, критики, издатели и художники посвятили большую часть 1840-х годов заглядыванию в окна в прямом и переносном смысле, что позволило им заново увидеть свой город и его обитателей и впервые представить их в искусстве такими, какими они могли быть на самом деле.

Эти массовые «заглядывания в окна» служат примером одной из черт, характерной для ранней эстетики реализма в России. Очевидно, что окно само по себе хорошо вписывается в восприятие города как картинной галереи, представленной лабиринтом улиц с бессчетным множеством заключенных в рамку ежедневных сцен городской жизни. Эти сцены, аккуратно вырезанные из более крупных и более хаотичных картин, дают первоначальный материал для произведений Некрасова, Федотова и других писателей и художников 1840-х годов. Однако эти окна не просто заключают в рамку зрительный опыт: они также служат творческим импульсом, предлагая визуальную основу для последующих словесных описаний, сюжетов и историй. По сути, они функционируют как просветы, через которые можно наблюдать, как разворачиваются динамические сцены, более похожие на живой спектакль, чем на неподвижный безмолвный образ.



Рис. 7. П. А. Федотов. «Сватовство майора», 1848. Холст, масло. 58,3х75,4 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Такое взаимодействие визуального и вербального данная глава рассматривает на примере характерных для натуральной школы произведений: сборника очерков «Физиология Петербурга» и жанровой живописи Федотова, в частности, его картины «Сватовство майора» (1848, рис. 7). Эти произведения отличаются ярко выраженным совмещением визуальных и вербальных способов репрезентации. «Физиология Петербурга» не только содержит иллюстрации, но ее статьи и очерки зависят от визуальной поэтики для построения в них миметической иллюзии. Картины Федотова аналогичным образом и в той же степени опираются на своего соперника, то есть на семантические и повествовательные структуры, настолько, что на своей первой крупной выставке в 1848 году Федотов, стоя перед картиной «Сватовство майора», читал стихи, сочиненные им самим для усиления визуального впечатления. Как показывают эти примеры, проза и живопись натуральной школы, во многом друг от друга отличаясь, имеют, тем не менее, общую реалистическую эстетику, основанную на взаимодействии родственных искусств, которое уходит корнями в горацианскую аксиому *ut pictura poesis* («как живопись, так и поэзия»). Для натуральной школы эти обоюдные отношения оказываются взаимовыгодными как для вербального, так и для визуального искусства – и в эстетическом, и в профессиональном смысле. Взаимодействие искусств обогащает реалистическую иллюзию, целостнее отражая живые впечатления от действительности; более того, оно укрепляет статус и литературы, и живописи, создавая иллюзию – а в конечном итоге и реальность – крепкой, самобытной и многогранной русской культуры.

С самого начала члены натуральной школы руководствовались именно этой более масштабной целью – возвращением национальной культуры, и особенно ими двигало убеждение, что они представляют новое поколение русской литературы. Пушкин умер в 1837 году, Лермонтов – в 1841-м. На фоне этих культурных перемен образовался круг молодых людей, зна-

комых по университетским аудиториям, которые встречались на улицах Петербурга и были связаны как общими городскими пространствами и общим периодом времени (конец 1830-х – начало 1840-х годов), так и общей художественной эстетикой. В 1838 году в столице оказались Некрасов и Достоевский, тут они познакомились с Григоровичем, сокурсником Достоевского. В 1838 году, вскоре после окончания университета, для дальнейшей учебы уехал в Германию Тургенев (он вернулся в Россию в 1841 году). В 1839 году Белинский, который был немного старше, но придерживался тех же убеждений, прибыл из Москвы и начал работать в журнале «Отечественные записки». После недолгого пребывания на военной службе Достоевский в 1844 году вышел в отставку, чтобы стать писателем. В том же году Федотов после значительно более длительной военной карьеры ушел из армии, чтобы посвятить себя живописи³³.

Собрав все необходимые материалы, в 1845 году Некрасов и Белинский опубликовали первые и, как оказалось, единственные две книжки «Физиологии Петербурга», первоначально задуманной как периодический альманах³⁴. Первый том состоял из введения и статьи Белинского, литературных очерков Некрасова, Григоровича, Гребёнки и Владимира Даля (также известного как Луганский). Второй том был разнообразнее по содержанию: в него вошли две статьи Белинского, поэма Некрасова, короткая пьеса Александра Кульчицкого (Говорилина) и два литературных очерка, один – Григоровича, другой – Ивана Панаева. Иллюстрации к «Физиологии» выполнили ведущие художники-графики того времени: Василий Тимм, Егор Ковригин, Рудольф Жуковский и гравёр Евстафий Вернадский. Буквально с самого начала «Физиология» рассматривалась как основополагающий текст, и вступление Белинского читалось как своего рода манифест натуральной школы, провозглашающий, что литература должна быть «отражением общества», всех его недостатков и хороших сторон [Белинский 1953–1959, 10: 10] (см. также [Кулешов 1982: 47]). Альманах даже вдохновил появление названия для нового литературного движения: в рецензии консервативный критик Фаддей Булгарин в характерной пренебрежительной манере отмечает, что альманах «принадлежит к новой, т. е. натуральной литературной школе, утверждающей, что должно изображать природу без покрова. Мы, напротив, держимся правила... “природа только тогда хороша, когда ее вымоют и причешут”» (цит. по: [Цейтлин 1965: 93])³⁵. Белинский, умевший везде найти выгоду, превратил булгаринскую критику альманаха, которому якобы не достаёт изысканности и художественности, в достоинство, которое позволило объединить авторов зарождающегося реализма. В прошлом, объясняет он, писатели «украшали природу, идеализировали действительность, то есть изображали несуществующее, рассказывали о небывалом, а теперь они воспроизводят жизнь и действительность в их истине» («Взгляд на русскую литературу 1847 года», 1848) [Белинский 1953–1959, 10: 16]. Слова Белинского, и в частности его разбор прошлого и настоящего русской литературы, подчеркивают то, что он считал существенным эстетическим и философским сдвигом по направлению от воображения, столь почитаемого романтизмом, к конкретному наблюдению и визуализации.

Наибольшее влияние на этот вид реализма оказал, конечно, Гоголь, причем настолько, что критики часто отмечали, в хвалебных выражениях и не очень, «гоголевское направление» в прозе Некрасова и его коллег, а также в живописи Федотова³⁶. К середине 1840-х годов экс-

³³ Более подробное обсуждение формирования натуральной школы и «Физиологии» см. [Кулешов 1982: 5-76]; [Кулешов 1991: 216–243].

³⁴ Помимо «Физиологии» Некрасов редактировал еще два иллюстрированных альманаха. В «Петербургском сборнике» (1846) собраны произведения Некрасова, Белинского, Герцена, Тургенева, Панаева, Соллогуба. Наиболее примечательно, что в этом сборнике был напечатан роман Достоевского «Бедные люди». «Иллюстрированный альманах» был закончен в 1848 году, но так и не был опубликован из-за цензуры. См. факсимильные переиздания этих альманахов [Петербургский сборник 1976]; [Иллюстрированный сборник 1990].

³⁵ Булгарин высказывает свои замечания в фельетоне, напечатанном в «Северной пчеле» в 1846 году.

³⁶ В. В. Виноградов предлагает ставшую теперь классической формалистскую интерпретацию влияния Гоголя на натуральную школу [Виноградов 1929].

центричный писатель переехал за границу, уже наступало безумие, и, казалось, он отказался от того, что, как считал Белинский, было его социально ориентированным художественным проектом. Критик, соответственно, призвал своих коллег продолжить дело Гоголя, которое он бросил так бесцеремонно³⁷. Тем самым он надеялся взрастить литературу, которая была «вполне национальной, русской, оригинальной и самобытной... сделать ее выражением и зеркалом русского общества, одушевить ее живым национальным интересом» («Русская литература в 1845 году», 1846) [Белинский 1953–1959, 9: 378]. Для Белинского речь шла не только о правдивом изображении общества, но и об участии общества в этом изображении в интересах большего самосознания («Взгляд на русскую литературу 1846 года», 1847) [Белинский 1953–1959, 10:16]. В своих статьях и рецензиях Белинский неоднократно подчеркивает, что литературную традицию, способную нести на своих плечах такую социальную функцию, необходимо постоянно питать, поощряя всю школу, а не отдельную горстку гениев, поддерживая ее с помощью мощного литературно-критического и издательского аппарата и постоянно обращаясь к читателям. Литература после Гоголя, которую воображал Белинский, отображала бы и общество, и саму себя. И в таком оптическом коридоре непрерывной рефлексии содержался бы ключ к самосознанию и самодостаточности культуры и общества.

Хотя Белинский отмечал уникальную русскость «Физиологии», он прекрасно знал, что придуманы они были не в России. Начиная с 1830-х годов во Франции, да и во всей Европе, необычайную популярность приобрели иллюстрированные сборники «физиологий» (*physiologies*), содержащие короткие наброски в журналистском жанре фельетона и относящиеся к псевдосоциологической литературе, в частности, Оноре де Бальзака (к примеру, в его «Человеческой комедии»). Уверенные в творческом потенциале наблюдения, авторы физиологий для своих исследований предпочитали социальные объекты – например, конкретного человека, профессию, место или учреждение – и стремились вывести их общие типовые характеристики посредством систематической записи сенсорных явлений. Другими словами, в физиологии изображали то, что можно было увидеть, услышать и даже почувствовать или потрогать, в попытке извлечь из этих ощущений обобщенные заключения о современном городе, его жителях и их нравах. Важно отметить, что физиологии часто объединяли в энциклопедические многотомные или серийные издания, призванные показать читателям панорамный вид на современное общество³⁸.

Хотя западноевропейская литература, основанная на нравственных и социальных проблемах, привлекала русских читателей и раньше, начиная с журнала «The Spectator» Джозефа Аддисона и заканчивая более современными произведениями Чарльза Диккенса, Виктора Гюго, Эжена Сю и Оноре де Бальзака, особая популярность физиологии как жанра стала отмечаться в прессе в 1840 году [Цейтлин 1965: 69–70]. Редакторам и издателям в России не понадобилось много времени, чтобы предъявить собственные физиологии. Приведем лишь один пример такого транснационального влияния: девятитомник Леона Курмера «Французы, нарисованные ими самими» (*Les Français peints par eux-mêmes*), опубликованный в 422 частях в 1840–1842-х годах, вдохновил Александра Башуцкого на издание собственной русифицированной версии «Наши, списанные с натуры русскими» (1841–1842). Хотя издание Башуцкого было гораздо скромнее по размеру, охвату и влиянию, тем не менее оно сохранило похожий формат: краткие физиологии, в основном социальных типов, с соответствующими иллюстрациями³⁹. Реакция на французские физиологии и их русские варианты разделилась на две более

³⁷ В своем знаменитом резком письме Н. В. Гоголю (1847) Белинский пишет, что Гоголь создал творения, которые «содействовали самосознанию России, давши ей возможность взглянуть на себя самое, как будто в зеркале» [Белинский 1953–1959, 10: 213].

³⁸ Подробный обзор французских физиологий с акцентом на их идеологическое влияние как жанра, связанного с буржуазным образом мышления, см. [Sieburth 1984].

³⁹ См. факсимильное издание физиологии «Наши, списанные с натуры русскими» [Наши, списанные с натуры 1986].

или менее устойчивые идеологические линии, что неудивительно: Булгарин и его соратники сетовали на их вульгарность, а Белинский хвалил за их достоверность в отображении общества. Белинский действительно неоднократно отмечал превосходство французских физиологий, акцентируя их широкую социальную тематику и техническое мастерство, наиболее очевидное, как он считал, в их беспшовной и взаимовыгодной интеграции текста и иллюстрации⁴⁰.

Опираясь на эту традицию, Некрасов включил в альманах ряд балзаковских физиологий, названных в России физиологическими очерками. Помимо перехода от французских сюжетов и персонажей к русским, между французскими физиологиями и русскими физиологическими очерками мало стилистических или эстетических различий. Однако было бы неправильно рассматривать такие произведения, как «Физиология» Некрасова, только как бездумно подражательные. Напротив, сходство между физиологическими очерками и их французскими предшественниками в значительной степени указывает на участие русской культуры в более широком проекте общеевропейского реализма в литературе. Более того, такого рода подражание, как ясно показывает Белинский, высоко оценивая французские произведения, на которых была основана «Физиология», несет в себе обещание литературного и национального прогресса в России: французская традиция снабдила русских писателей моделями для тщательного художественного исследования их собственного мира, тем самым предоставив русским читателям доступ к социальным преимуществам такой литературы и, в конечном итоге, к большей самореализации.

Физиологический очерк, который некоторые считали не только квинтэссенцией жанра натуральной школы, но и основой реалистической прозы классического русского романа, служил двойной цели – и дидактической, и идеологической⁴¹. Как и его французские собратья, он призван показать своим читателям не замечаемые прежде места и людей (цитируя одну из двух рецензий Белинского на «Физиологию»), «познакомить с Петербургом читателей провинциальных и, может быть, еще более читателей петербургских» («Физиология Петербурга» (рецензия на вторую часть), 1845) [Белинский 1953–1959, 9:216]. Для достижения этой задачи – продемонстрировать читателям городскую действительность без прикрас – очерки некрасовского альманаха предлагают исчерпывающие описания действительности в сочетании с историческим и социологическим комментариями. Не являясь откровенно критическим, это дидактическое намерение не может не быть идеологически мотивированным. В конце концов, чаще всего объектами этих очерков предстают бедные, страдающие, забытые люди, а темой является резкое противопоставление читателя «другому», кому повезло меньше.

Белинский мало писал об изобразительных искусствах, оставляя их для критических аналогий и метафор, но учитывая акцент реализма на выявлении и придании *видимости* тому, что прежде не было замечено, то может показаться очевидным, что в рядах натуральной школы должно было быть значительное число художников⁴². Действительно, несколько известных художников-графиков работали вместе с Некрасовым и Белинским над их проектами. Сам Федотов выполнит иллюстрации к одному из очерков Достоевского в «Иллюстрированном альманахе» Некрасова (1848)⁴³. Тем не менее, кроме Федотова, мало кого из художников можно было бы сравнить по значимости с писателями натуральной школы. И конечно, в 1840-е годы не было ничего, что напоминало бы школу русской реалистической живописи. Несмотря на

⁴⁰ Сравнение взглядов Белинского на физиологии (изданы в «Отечественных записках») с более критичными точками зрения, выраженными в «Северной пчеле» и «Библиотеке для чтения», можно найти в [Цейтлин 1965: 79–89].

⁴¹ А. Г. Цейтлин считает физиологический очерк центральным не только для натуральной школы и прозы реализма вообще, но и для реалистической живописи [Цейтлин 1965: 91–92].

⁴² Об отношении Белинского к изобразительным искусствам см. [Бакушинский 1924]; [Чаушанский 1951]; а также работы М. С. Каган «В. Г. Белинский и изобразительное искусство» и «В. Г. Белинский о русской живописи» в [Каган 2001a]; [Каган 2001b].

⁴³ Связь между рассказом Достоевского «Ползунков» и иллюстрациями Федотова, а также более широкое родство между писателем и художником обсуждаются во вступительной статье В. С. Нечаевой в [Достоевский 1928: 14–32].

то, что к этому времени в России уже существовала и успешно развивалась жанровая живопись, наиболее ярко представленная творчеством Алексея Венецианова и его учеников, в большинстве своем русские художники в значительной степени зависели от классического образования в Академии художеств и ее строгого контроля над выбором традиционных сюжетов и методов⁴⁴. В результате в научных исследованиях, посвященных этому периоду, Федотов оказался единственным в сфере живописи, кто мог сравниться с писателями натуральной школы, несмотря на его кажущиеся сентиментальность, излишнюю пародийность и резкость критики, которые мешали определенно соотнести его творчество с некоторыми аспектами более объективного и дидактического социального реализма натуральной школы⁴⁵.

В конечном итоге встает вопрос об определении понятия «натуральная школа». Является ли она прежде всего кругом общения? Или это приверженность определенным темам и типам? Существует ли стилистическая преемственность или общая приверженность определенному жанру или средству изображения? Юрий Манн утверждает, что, хотя произведения натуральной школы могут воплощать схожие мотивы, не существует генетической или стилистической общности, которая охватывала бы романы Александра Герцена и Ивана Гончарова, ранние произведения Достоевского и физиологические очерки и фельетоны. Вместо этого Манн предполагает, что в основе натуральной школы лежит общая художественная философия, желание решить вопрос о связи человека с окружающей средой и даже о зависимости от нее [Манн 1969: 242–245]. В этой главе предлагается альтернативная, но дополняющая перспектива, позволяющая по-новому рассматривать разнообразные произведения натуральной школы. На первый взгляд, эти произведения часто выглядят и называются совершенно по-разному: мелодраматическая будущая невеста Федотова в «Сватовстве» далека от мрачного уличного музыканта Григоровича в «Физиологии». Но их обоих отличает явно всеобъемлющий подход к реалистическому замыслу – подход, объединяющий пространственные

и временные измерения действительности в единое представление. Для достижения этого мультимодального мимесиса они разрушают границы между искусствами, а также стирают социальные границы, перемещаясь между визуальным и вербальным так же, как они перемещаются между районами Петербурга. Поэтому, хотя физиологические очерки и картины Федотова не являются аналогами друг друга (учитывая, что они используют разные средства выражения, полезность такой идентификации будет в лучшем случае ограниченной, в худшем случае – искажающей), проследив формальные, структурные и тематические отголоски в их работах, можно установить контуры ранней эстетики реализма. В своей основе это будет эстетика, призывающая художника распахнуть городские окна, заглянуть в прежде скрытые уголки и изобразить банальное и забытое. А это потребует от художника различных средств – визуальных и вербальных – для создания прочно связанного тавтологического круга *pictura* и *poesis*, а также действительности и ее репрезентации.

Если мы вернемся к бедному Тростникову и его «любопытной Варваре», мы обнаружим, что они открывают еще один элемент эстетики натуральной школы, являющийся ключевым аргументом этой главы. Напомним, что таинственный «наблюдатель нравов» заглядывает в окно и пишет о молодом поэте, в то время как молодой поэт пишет и смотрит на него в окно. Это момент эстетического самосознания, не говоря уже о взаимодействии искусств, с которым,

⁴⁴ В исследовании о русской жанровой живописи Блейкли устанавливает связи между Федотовым, жанровой живописью Венецианова и его учеников и иллюстраторами натуральной школы, рассматривая Федотова как важнейшее связующее звено между более ранними романтическими и протореалистическими традициями и настоящим критическим реализмом 1860-х годов [Blakesley 2000: 125–151].

⁴⁵ В этой главе сопоставление Федотова и писателей натуральной школы не подразумевает выяснения влияния или поисков аналогии; речь идет об общей заинтересованности в родственных искусствах и в развитии ранней реалистической эстетики. Два исследования, в которых более глубоко рассматриваются исторические и стилистические связи между Федотовым и его соратниками-литераторами (одно из которых посвящено натуральной школе, а второе – Гоголю), см. [Леонтьева 1962: 77–83]; [Сарабянов 1973: 81–109].

как оказывается, был хорошо знаком и сам Некрасов. Вспоминая гораздо позже условия жизни, когда он только переехал в Петербург, Некрасов объясняет:

Жил я тогда на Васильевском острове, в полуподвальной комнате, с окном на улицу. Писал я лежа на полу; проходящие по тротуару часто останавливались перед окном и глядели на меня. Это меня сердило, и я стал притворять внутренние ставни, так, однако, чтобы оставался свет для писания [Панаев 1893: 501]⁴⁶.

Когда Некрасов дарит это воспоминание своему автобиографическому герою, он погружается в самоанализ⁴⁷. Именно этого от нас и ждут, когда мы читаем «Физиологию» и смотрим на «Сватовство» – распознать в их мультимодальных изображениях не только требования мимесиса, но и фиксацию их творческой истории. Эта крайняя степень самосознания, более тонкие формы которого являются фундаментальными для реализма как такового, часто воспринимается как неуклюжий след не вполне зрелой художественной традиции. И в какой-то степени это действительно так. Но перегруженность подобных ранних работ также является напоминанием о том, что они созданы школой. В явной и неявной форме они готовят своих писателей и читателей, своих художников и зрителей к будущим намного более серьезным задачам. Тогда возможно, что «наблюдатель нравов» – это не опытный фельетонист. Возможно, это *мы* наблюдаем за творческим процессом Некрасова и делаем заметки, становимся читателями и писателями, подготовленными к новому веку русской культуры.

⁴⁶ Комментарии Некрасова приводит В. А. Панаев.

⁴⁷ Подробнее о незаконченном романе Некрасова и, в частности, анализ его автобиографических источников см. [Чуковский 1931]; [Крошкин 1960].

Прямо у нас перед глазами

Григорович начинает очерк «Петербургские шарманщики», свой единственный вклад в первую часть «Физиологии Петербурга», с обращения к читателю⁴⁸. «Взгляните на этого человека, медленно переступающего по тротуару; всмотритесь внимательнее во всю его фигуру» [Физиология Петербурга 1991: 51]. Рассказчик настаивает, чтобы читатель обратил внимание на этого удивительного персонажа: повелительная форма наклонения глагола «взгляните», обозначающего случайное действие, усиливается глаголом «всмотритесь» и призывает к более целенаправленному изучению. Затем рассказчик предоставляет визуальное описание, которое позволяет читателю «оглядеть» персонажа с ног до головы, с кончика его фуражки до поношенных сапог.

Разодранный картуз, из-под которого в беспорядке вырываются длинные, как смоль черные волосы, падающие на худощавое загоревшее лицо, куртка без цвета и пуговиц, гарусный шарф, небрежно обмотанный вокруг смуглой шеи, холстинные брюки, изувеченные сапоги и, наконец, огромный орган, согнувший фигуру эту в три погибели, – все это составляет принадлежность злополучнейшего из петербургских ремесленников – шарманщика [Там же].

Последовательно и фрагментарно создавая визуальный образ шарманщика, Григорович имитирует аналитический процесс и, возможно, собственный творческий процесс, переходя от наблюдения за абстрактной фигурой к более пристальному рассматриванию и далее – к типологической классификации петербургского шарманщика. Хотя в результате рассказчик останавливается на словесном обозначении, которое не только закрепляет за этой фигурой профессию, но и метонимически связывает ее с гораздо большей социальной группой, предшествующее описание, определенно являющееся результатом наблюдения, предполагает, что завершение этого лингвистического хода было бы невозможно без визуального анализа.

Здесь Григорович запечатлел то, что Белинский считал сущностью эпохи: «...дух анализа и исследования – дух нашего времени» [Белинский 1953–1959, 6: 267]. В статье «Речь о критике» (1842) Белинский определяет этот аналитический процесс, в основном с помощью метафор визуальности, привлекая давно известную ассоциацию зрения с эмпирическим знанием, которая получила, возможно, наибольшее развитие в работе Джона Локка «Опыт о человеческом разумении» (1690)⁴⁹. «Мир возмужал, – восклицает Белинский, – ему нужен не пестрый калейдоскоп воображения, а микроскоп и телескоп разума, сближающий его с отдаленным, делающий для него видимым невидимое» [Там же: 268]. Белинский продолжает развивать эту метафору реализма как микроскопа в своем вступлении к «Физиологии», написав, что он надеется, что очерки предложат «более или менее меткую наблюдательность и более или менее верный взгляд» на предметы изображения [Физиология Петербурга 1991: 13]. В своих последующих рецензиях на «Физиологию» он называет очерк Некрасова «живой картиной», а рассказ Григоровича – «прелестной и грациозной картинкой, нарисованной карандашом талантливого художника» [Белинский 1953–1959, 9: 55]. Взятые по отдельности, эти примеры визуального языка воспринимаются всего лишь как изыски критической риторики. И все

⁴⁸ Используя повествование от второго лица для более эффективного включения читателя в текст, Григорович опирается на хорошо известный прием французской физиологии. См., например, начальные строки очерка Бальзака «Женщины хорошего тона» (*La Femme comme il faut*), опубликованного в альманахе «Французы, нарисованные ими самими» (*Les Français peints par eux-mêmes*): «Погожим утром вы фланируете по Парижу. Уже больше двух часов дня, но пять еще не пробило. Навстречу вам идет женщина» [Бальзак 2014:89].

⁴⁹ Н. Армстронг рассматривает философию Локка в связи с изобретением и популяризацией фотографии и вопросами реализма в XIX веке в [Armstrong 2007: 84-102, особенно 85–89].

же эта риторика настолько распространена, что позволяет предположить связь между реализмом натуральной школы и способами визуального опыта, выходящего за рамки клише эпохи Просвещения: видеть – значит верить.

Действительно, хотя визуальный императив физиологических очерков, безусловно, выполняет позитивистскую функцию, превращая рассказчиков и читателей в своего рода ученых, он также возвращается к классическим и ренессансным дискуссиям о мимесисе и, в частности, к тропам присутствия. Уже Аристотель говорил о способности слова создавать иллюзию присутствия (*energeia*), но именно теоретики эпохи Возрождения странным образом и надолго объединяют этот риторический прием – *energeia* — и термин *enargeia* («очевидное, зримое»), имеющий более сильные визуальные и даже фантастические коннотации. Это приведет к дальнейшей концептуализации *enargeia*, подчеркивающей способность языка переводить объекты в мыслимую реальность через визуализирующие возможности читателя или слушателя [Webb 2009: 105]⁵⁰. Авторы физиологий опирались именно на эту особенность языка, надеясь усилить визуальное воображение своих читателей и сделать отсутствующее виртуально присутствующим. Обращаясь к физиологическим очеркам Даля⁵¹, Тургенев говорит именно об этом. Отмечая, что, когда «автор пишет с натуры, [он] ставит перед вами или брюхача-купца, или русского мужичка на завалинке, дворника, денщика» и т. д. Тургенев считает, что Даль не просто изображает или описывает: он ставит свои предметы изображения перед вами, перед читателем.

В своем очерке, написанном для «Физиологии», Григорович усиливает эффект *enargeia*, предлагая читателю стать не сторонним наблюдателем, а полноценным очевидцем и даже участником происходящих событий. Переходя к описанию места обитания шарманщика и его соотечественников, рассказчик направляет взгляд читателя с внешнего фасада доходного дома вверх по лестнице и к двери квартиры. Затем он делает следующее предположение:

Если вы хотите иметь о ней [квартире. – М. Б.] точное понятие, то потрудитесь нагнуться и войти в первую комнату. Первый предмет, на котором остановятся ваши взоры, отуманенные слезою (по причине спиртуозности лестницы), будет неимоверной величины русская печь, покрытая копотью и обвешанная лохмотьями [Физиология Петербурга 1991:56].

Оказывается, что единственный способ действительно понять что-нибудь относительно квартиры – это, на самом деле, зайти внутрь и осмотреться. Однако при отсутствии такой возможности Григорович находит лучший способ. Он сочетает предположительно понятный каждому, кто посещал такие дома, опыт, жжение в глазах и затуманенность зрения, с повествованием во втором лице, чтобы показать связь с воображаемым читателем и усилить иллюзию его близости к объектам изображения. Достаточно перевернуть страницу, и словно для того чтобы исправить эту эффектную затуманенность зрения, линии комнаты восстанавливаются на одной из подробных иллюстраций Ковригина к очерку (рис. 8).

Иллюстрации в «Физиологии» в значительной степени выиграли благодаря развитию технологии книгопечатания в XIX столетии и, в частности, благодаря более широкому использованию гравюры на дереве в сочетании с подвижным шрифтом. Этот метод полиטיפажа позволил интегрировать иллюстрации в окружающий текст, вместо того чтобы вставлять изображения в уже напечатанную книгу (как, например, в случае с литографией)⁵². По словам одного из исследователей, «иллюстрация перестает быть в 1840-х годах только нарядной спутницей текста, его изящным украшением, но превращается в подлинную соратницу писателя, призванную

⁵⁰ См. также [Rigolot 1999: 161–167].

⁵¹ См. рецензию 1847 года «Повести, сказки и рассказы казака Луганского» в [Тургенев 1960–1968, 1: 300].

⁵² Беседы с Г. Мардилович помогли мне прояснить значение техники полиטיפажа в технологии гравирования и печати в XIX веке.

наглядно, верно, остро истолковать читателю литературный текст» [Чаушанский 1951: 327]⁵³. Поэтому для Некрасова и его коллег иллюстрация давала еще одну возможность поддержать визуальную иллюзию физиологических очерков, одновременно служа пояснением для менее искушенных читателей⁵⁴.

⁵³ Подробнее о книжной иллюстрации в XIX веке см. [Кузьминский 1937]; [Лебедев 1952].

⁵⁴ В одном из номеров «Отечественных записок» 1843 года безымянный журналист (считается, что это был сам Белинский) пишет, что политипажные иллюстрации «всё делают равно доступным всем и каждому, богатому и бедному... объясняют текст, давая живое, наглядное понятие то о картине великого мастера, то о многообразных предметах естествознания и истории», цит. по: [Чаушанский 1951: 329–330].

— 152 —

непривыкшихъ сморкаться тамъ , гдѣ есть возможность обойтись посредствомъ платка)... Стѣны эти окружены длинными скамьями, на которыхъ въ разныхъ чрезвычайно неграціозныхъ положеніяхъ лежатъ работники — Русскіе, Нѣмцы, Итальянцы, нанятые хозяиномъ, какимъ нибудь *signor Charlottto Bonissy*. Посреди комнаты стоятъ ящики съ соло-



мою и три или четыре обезьяны не перестаютъ съ ними возиться и пищать самымъ непріятнымъ дискантомъ; нѣсколько ширмъ, коробокъ съ куклами,

Рис. 8. Е. И. Ковригин. Иллюстрация к очерку «Петербургские шарманщики» Д. В. Григоровича (гравер Е. Е. Бернадский). Из «Физиологии Петербурга» (Санкт-Петербург, издание книгопродавца А. Иванова, 1845, ч. 1, с. 152). Воспроизводится по фотографии Библиотеки редких книг и рукописей Бейнеке, Йельский университет, Нью-Хейвен, Коннектикут

Действительно, в рецензии 1843 года к двум французским физиологиям в русском переводе Белинский особо отмечает взаимосвязь слова и изображения, указывая, что одна из сильных сторон парижских работ заключается в том, что «текст и картинки составляют союз двух дарований, взаимно друг другу помогающих» («Физиология театров в Париже и в провинциях» и «Физиология вивёра (любителя наслаждения) Джеймса Руссо») [Белинский 1953–1959, 7: 80]. В «Физиологии» иллюстрации в основном следуют этому примеру, подтверждая и уточняя описания физиологических очерков и замыкая описательную иллюзию в «живую картину». Таким образом, смешение визуальных и вербальных способов репрезентации в литературной эстетике «Физиологии» поддерживается на уровне метода изображения интегрированным использованием технологий гравюры и политипажа для создания самих альманахов.

Эта дополнительная функция наиболее очевидна в иллюстрации, которая следует за первоначальным знакомством с шарманщиком (рис. 9). В то время как рассказчик описал внешность музыканта при помощи отдельных деталей, оставляя читателю возможность за счет собственного воображения собрать весь его образ целиком, то Ковригин при помощи силуэта, параллельных линий и штриховки заполняет промежутки между картузом, шарфом и курткой⁵⁵. В целом иллюстрация, соединив все точки, оставляет впечатление законченности и полноты. И все же, как бы убедительно ни выглядела иллюстрация как подтверждение описания Григоровича, она отчасти звучит диссонансом в претендующем на абсолютный реализм очерке. Возможно, неверно прочитав, а может быть, проявляя творческую вольность, Ковригин добавляет три круглых пуговицы к куртке, которую сам Григорович оставляет без пуговиц. В некотором смысле художник «передорабатывает» описание шарманщика, заполняя пуговицами петлицы, которые не должны были быть заполнены. Стремление Ковригина заполнить пустоты представляет собой фундаментальный аспект эстетики натуральной школы. Как и в случае с классической *enargeia*, эти пуговицы делают присутствующим то, что отсутствует, видимым то, что невидимо. Они делают это, пытаясь осуществить плодотворное сотрудничество между родственными искусствами, когда изображение восполняет то, что пропущено словом.

⁵⁵ Заманчиво отметить двойное значение слова «черта» (как «линия» и «признак») в русском языке, а также однокоренных слов «чертить» («рисовать») и «чертеж» («набросок» или «рисунок»). Таким образом, «черточки» Ковригина и «черты» у Белинского объединяют физиологию и ее иллюстрацию в общем слиянии вербальных и визуальных значений слова «зарисовка».

— 136 —

изъ сторонъ органа; звуки то заунывные, то веселые вырываются изъ инструмента, оглашая улицу, между-тѣмъ, какъ взоры хозяина внимательно устремлены на окна домовъ; онъ прислушивается къ ма-



лѣйшему крику, зову, и едва встрѣчаетъ привѣтливый взглядъ, какъ тотчасъ ставитъ свою шарманку и начинаетъ играть лучшую пьесу своего репер-

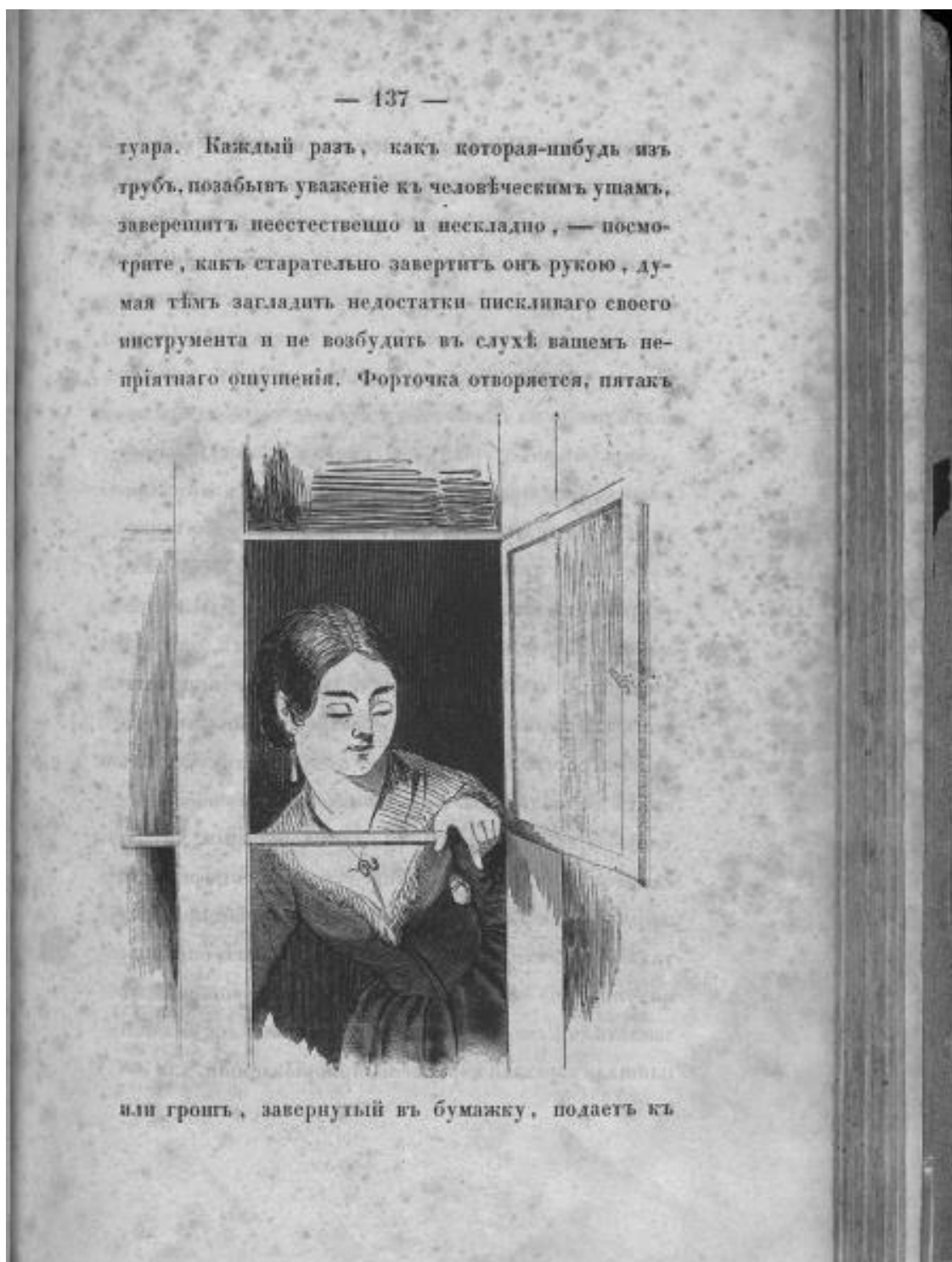


Рис. 9. Е. И. Ковригин. Иллюстрация к очерку «Петербургские шарманщики» Д. В. Григоровича (гравер Е. Е. Вернадский). Из «Физиологии Петербурга» (Санкт-Петербург, издание книгопродавца А. Иванова, 1845, ч. 1, с. 136–137). Воспроизводится по фотографии Библиотеки редких книг и рукописей Бейнеке, Йельский университет, Нью-Хейвен, Коннектикут

Конечно, как только мы замечаем пуговицы в иллюстрации, нам трудно их забыть. Одной из причин этого является то, что они делают очевидными расхождения между текстом и изображением и, в конечном счете, между реализмом и его референтом. В статье об иллюстрациях Джорджа Крукшанка к произведениям Чарльза Диккенса – сами по себе являющиеся важной параллелью и источником для иллюстрированных городских очерков в России – Дж. Хиллис

Миллер объясняет это проблематичное взаимодействие между искусствами и его связь с реализмом.

Отношения между текстом и иллюстрацией явно взаимные.

Одно связано с другим. Одно иллюстрирует другое, в непрерывном движении туда и обратно, которое воплощается в опыте читателя, когда его глаза перемещаются от слов к картинке и обратно, сопоставляя одно с другим для взаимного установления смысла. Иллюстрации в художественном произведении вытесняют отношения знак-референт, предполагаемые при миметическом чтении, и заменяют их сложным и проблематичным отношением между двумя радикально разными видами знака – лингвистическим и графическим. Иллюстрации устанавливают связь между элементами в произведении, которая замыкает кажущуюся отсылку литературного текста к некоему реальному внешнему миру [Miller 1971: 129–130].

Миллер находит в этих отношениях «взаимно поддерживающее, взаимно разрушающее непостоянное колебание» между принятием миметической иллюзии и пониманием того, что и текст, и изображение являются выдумкой, равно удаленной от источника, который они стремятся представить [Там же: 153]. Для Миллера это колебание тем или иным образом присуще реализму, даже когда он стремится к непосредственному миметическому эффекту.

Некрасов обнаруживает это эстетическое самосознание, вырвавшееся наружу в результате подобного столкновения изображения и текста, в отрывке из своего романа о Тихоне Тростникове, напечатанном в «Физиологии» как очерк «Петербургские углы». Рассказчик, сам Тростников, заходит во двор ветхого дома, который станет его новым жилищем. Когда он немного приходит в себя после первого шока от нестерпимого запаха, он замечает изобилие вывесок, прикрепленных к фасаду здания и передающих в полуграмотных и обрывочных выражениях, кого или что можно найти внутри.

При каждой вывеске изображена была рука, указующая на вход в лавку или квартиру, и что-нибудь, поясняющее самую вывеску: сапог, ножницы, колбаса, окорок в лаврах, диван красный, самовар с изломанной ручкой, мундир. Способ пояснять текст рисунками выдуман гораздо прежде, чем мы думаем: он перешел в литературу прямо с вывесок. Наконец, в угловом окне четвертого этажа торчала докрасна нарумяненная женская фигура лет тридцати, которую я сначала принял тоже за вывеску; может быть, я и не ошибся [Физиология Петербурга 1991: 93].

«Способ пояснять текст рисунками». Возможно ли более точное обобщение миметического потенциала, возможности однозначного соответствия между обозначающим и обозначаемым? Нарисованные символы демонстрируют слияние слова и изображения, и при этом они также подразумевают, что между действительностью и ее представлением расстояние небольшое или оно и вовсе отсутствует. Другими словами, символы не только адекватно объясняют неразборчивый текст на вывесках, но и отражают, почти равным образом, то, что находится за ними, за стенами здания. Но что происходит, когда читатель, следуя примеру Тростникова, замечает фигуру женщины? Обрамлена ли она окном или нарисована на вывеске? Она нарумянена или покрашена в красный цвет? В этом колебании между знаком и действительностью фигура женщины является написанием о разделении между искусством и жизнью, о котором реализм попросил читателя забыть.

Реализм натуральной школы желает как раз такого слияния текста и иллюстрации, в котором пробелы между обозначающим и обозначаемым заполнены, и читателю предлагается очерк, похожий на открытое окно. Предвосхищая последующую критику реализма и иссле-

дования иллюстрации методом анализа взаимодействия искусств, отступление Некрасова о вывесках-знаках намекает на то, что обещание полного, непосредственного доступа к реальности само по себе является иллюзией. Хотя иллюстрации могут объяснять и помогать, они в то же время создают препятствия и иногда противоречат тексту. Но эти препятствия не отменяют и даже не ставят под постоянное сомнение реализм очерка. Здесь кроется разница между натуральной школой и теми реализмами, о которых будет говориться в последующих главах. В данном случае столкновение искусств не является частью всеобъемлющей полемики с другими художественными средствами. Несмотря на то что иллюстрации, несомненно, обнажают некоторую неуверенность, касающуюся визуализирующих возможностей языка, ни текст, ни изображение не участвуют в *paragone* (парагоне) как таковом, то есть ни один из них не отдает предпочтения одному способу изображения или художественному средству перед другим. Скорее, они представлены в гармонии и способствуют реализации одного и того же замысла. Когда они все же указывают на трещины в отношении между словом и изображением, это происходит не для разрушения доверия к иллюзии, но в качестве скромного напоминания о процессах репрезентации. Тем самым они способствуют миметическому принципу, в то же время усиливая ясность метода, необходимую для создания движения.

Искусство прогулки

Познакомив читателя с шарманщиком, рассказчик Григоровича советует «наблюдать за ним на улице» [Физиология Петербурга 1991: 51]. Поворачивая ручку инструмента и наполняя улицу звуками, музыкант устремляет свой взор на окна домов. Рассказчик требует: «Посмотрите!» И затем он отвечает на свой приказ описанием того, что именно видит музыкант: молодую женщину, высунувшуюся из открытого окна, для того чтобы бросить монетку. В этот момент опять вступает Ковригин, который дополняет текст Григоровича иллюстрацией с изображением женщины (см. рис. 9). Хотя эта женщина может показаться двойником по отношению к нам, читателям (она, в конце концов, тоже является зрителем), на самом деле она служит читателю физиологического очерка довольно плохим примером для подражания. Бросив деньги шарманщику, она закроет занавески и больше никогда о нем не вспомнит. Читатель же, напротив, последует за музыкантом дальше, пройдет с ним по улицам города, будет наблюдать за его игрой – и в дождь, и в солнце – и узнает больше о его жизни. Для этого очерку требуется не просто зритель, а подвижный зритель. Не имея ничего похожего на сюжет, очерк движется вперед, фокусируя повествование на фигуре прогуливающегося рассказчика. И это происходит по причинам как эстетическим, так и социальным. Подталкивая читателя вперед, рассказчик может дополнить визуальные образы ходом повествования, что создает более полный образ. В то же время, усложняя то, что в противном случае было бы художественным подглядыванием за жизнью и обитанием музыканта, такое развитие повествования выполняет свое дидактическое и социальное предназначение.

Очерк Гребёнки «Петербургская сторона», который следует в «Физиологии» за очерком Григоровича, идет еще дальше и утверждает, что прогулка по другой части города способна исцелить недуг благородного сословия.

Если у вас много денег, если вы живете в центре города... если ваши глаза привыкли к яркому свету газа и блеску роскошных магазинов и вы, по врожденной человеку способности, станете иногда жаловаться на судьбу... то советую вам прогуляться на Петербургскую сторону, эту самую бедную часть нашей столицы; посмотрите на длинные ряды узких улиц, из которых даже многие не вымощены, обставленных деревянными домами. <...> Вспомните, что в них живут десятки тысяч бедных, но честных тружеников, часто веселых и счастливых по-своему, и, верьте, вам станет совестно ваших жалоб на судьбу. <...> После вида на мелочную лавочку с разбитыми стеклами ваши глаза приятно отдохнут на зеркальных окнах магазинов, уставленных изысканными предметами роскоши [Там же: 72].

Гребенка заключает, что «иногда очень полезно прогуляться по Петербургской стороне» [Там же]. Суть этой пользы не в том, чтобы просто поглазеть на случайного уличного музыканта или даже заглянуть в случайное окно. Напротив, полезными эти визуальные впечатления делает сама прогулка из богатого центра города к окраинам и переживание по дороге усиливающегося социально-экономического контраста. Таким образом, именно сочетание яркой визуальности текста и непрерывного хода повествования создает реалистическую эстетику и этику реализма в физиологическом очерке.

Здесь нельзя не вспомнить фланера, типичного городского персонажа современности, который приобрел известность в Париже 1830-х годов. Буржуа по происхождению, а значит, свободно распоряжаясь временем и средствами, фланер проводит свои дни, прогуливаясь в свое удовольствие; он впитывает впечатления от современного города, одновременно являясь его частью и находясь отдельно от него. Хотя Шарль Бодлер и Гюстав Флобер превратят

его в разочарованного и недовольного жизнью героя, фланер до 1848 года, столь важный для прозы Бальзака, все еще в значительной степени любознателен и жаждет новых ощущений. Прогуляться по городу – это значит увидеть и понять его: движение бальзаковского художника-фланера – это, по словам Присциллы Паркхерст Фергюсон, «способ постижения, движущаяся перспектива, которая соответствует сложности ситуации, бросающей вызов состоянию покоя» [Ferguson 1994: 91; 80–114]⁵⁶. С принятием традиций французских иллюстрированных альманахов, во многих из которых фланер был либо героем, либо предполагаемым рассказчиком, натуральная школа в некоторой степени переняла и стратегии изображения фланерства, но с одним важным отличием. Несмотря на то что Гребёнка обращается к обеспеченному читателю, сам рассказчик определенно *не* буржуазного происхождения. Он работающий человек, чаще всего писатель или журналист, испытывающий денежные затруднения. Может, он и пишет фельетоны для еженедельных изданий, но в своих физиологических очерках он не использует легкомысленный или даже фривольный тон любящего посудачить фельетониста. Вместо этого рассказчик изображает виды Петербурга со смесью объективности и пафоса⁵⁷.

В работе о более современном историческом контексте, Мишель де Серто отмечает, что прогулка по городу освобождает жителя от угнетающих сил урбанизма и капитализма. В отличие от всеобъемлющего вида с небоскреба «обычные “пользователи” города живут “внизу” (down below), там, где кончается доступное наблюдению» [Серто 2013: 187]. Именно здесь, на уровне улицы, как утверждает Серто, обычный человек приобретает автономию при создании отдельных и невидимых «погребов и чердаков» для хранения «богатой тишины и историй без слов» [Там же: 206]. Постоянно прогуливаясь, и не только по Невскому проспекту, но также по мрачным улочкам и изогнутым переулкам, рассказчики из «Физиологии Петербурга» исследуют повседневную жизнь, которая остается невидимой для центральной власти имперской столицы. У Григоровича рассказчик наблюдает за шарманщиком, а затем следует за ним в его однокомнатную квартиру. У Некрасова Тростников подходит к дому, облепленному вывесками, а затем входит в жилое пространство самых бедных обитателей города. В этом непрерывном перемещении *снаружи внутрь* жилья героев очерка писатели-рассказчики превращают обойденные вниманием «погреба и чердаки» Петербурга в объекты, достойные художественного представления.

И тем не менее в концепции натуральной школы слова Серто создают элемент напряжения. Ведь хотя рассказчик не настолько «другой», как фланер, и хотя он не просто смотрит в окна, а ищет более глубокой связи, он все же присваивает себе деятельность своих объектов. Он не позволяет этим пространствам оставаться «богатой тишиной и историями без слов»: вместо этого он показывает их, причем со всех точек зрения. Это вторжение повествования, несомненно, бросает вызов демократическому духу натуральной школы. Поскольку физиологический очерк имеет другой набор приоритетов, он не выдвигает это этическое измерение на первый план, хотя оно и присутствует определенным образом. В отличие от критически заостренного реализма 1860-х годов, реализм натуральной школы озабочен не столько осуждением и реформированием действительности, сколько ее максимально правдивым представлением: он проливает свет, а не выносит приговор. Это не означает, что у натуральной школы не было социального императива, просто этот императив проявлялся в первую очередь во введении в литературу тем и сюжетов, которые ранее были исключены из пространства художественного изображения.

⁵⁶ Фергюсон также рассматривает историческую трансформацию типа фланера. Что касается русского контекста, Дж. Баклер описывает фельетониста 1840-х годов как преобразованного парижского фланера 1830-х годов [Buckler 2005: 96–108, особенно 99]. Обширный корпус научных исследований фланера главным образом обязан работам В. Беньямина, посвященным Бодлеру, особенно см. [Беньямин 2015].

⁵⁷ Цейтлин обрисовывает сходства и различия между физиологическим очерком и повестью, «путешествиями» и фельетоном [Цейтлин 1965: 107–110]. О важности фельетона в более поздний исторический момент см. [Dianina 2003: 187–210].

Чтобы понять эту взаимосвязь эстетики и социальных проектов натуральной школы, вернемся к Григоровичу и его шарманщикам. Ближе к финалу очерка Григорович пишет о представлении, происходящем сырым осенним вечером. Артисты устраиваются во дворе, публика начинает собираться, когда рассказчик спрашивает читателя: «Отчего же бы и нам не зайти?» [Физиология Петербурга 1991: 65]. Представление чрезвычайно всем нравится, но, когда оно подходит к концу, толпа начинает расходиться, а из открытых окон бросают лишь несколько пятаков. Подбадриваемые оставшейся публикой музыканты подбирают деньги. Если бы Григорович закончил свой очерк этим эпизодом, могло бы показаться, что единственной целью произведения является критика выказываемого обществом пренебрежения по отношению к низшим классам. Однако, обращаясь напоследок к читателю, Григорович спрашивает: «Случалось ли вам идти когда-нибудь осенью поздно вечером по отдаленным петербургским улицам?» [Там же: 69]. Он описывает черные стены домов, нависающие по обе стороны улицы, окна, которые блестят «как движущиеся звездочки», темные переулки. А затем:

Вдруг посреди безмолвия и тишины раздается шарманка; звуки «Лучинушки» касаются слуха вашего, и фигура шарманщика быстро проходит мимо.

Вы как будто ожили, сердце ваше сильно забилося, грусть мгновенно исчезает, и вы бодро достигаете дома. Но не скоро унылые звуки «Лучинушки» перестанут носиться над вами; долго еще станет мелькать жалкая фигура шарманщика, встретившаяся с вами в темном переулке поздно ночью, и вы невольно подумаете: может быть, в эту самую минуту, продрогший от холода, усталый, томимый голодом, одинокий, среди безжизненной природы, вспоминал он родные горы, старуху мать, оливу, виноград, черноокую свою подругу, и невольно спросите вы: для чего, каким ветром занесен он бог знает куда, на чужбину, где ни слова ласкового, ни улыбки приветливой, где, вставши утром, не знает он, чем окончится день, где ему холодно, тяжело... [Там же: 70].

Как и зрители в предыдущем отрывке, адресат этого очерка возвращается домой, полный радости после случайной встречи с шарманщиком. Отличие состоит, однако, в том, что мелодия одинокого музыканта преследует читателя. Память об унылых звуках и мелькающей фигуре вызывает рой мыслей о бедном итальянском исполнителе, живущем вдали от родины. Читатель задается вопросом (и, может быть, мы тоже), что принесло его сюда. Вопрос остается без ответа, в конце стоит многоточие.

Перенесемся на пятьдесят с лишним лет вперед и обратимся к еще одному воспоминанию о прогулке по Петербургу. «Проходя раз в дождливый осенний день по Обуховскому проспекту, я увидел старого шарманщика, с трудом тащившего на спине свой инструмент. До этого еще мое внимание не раз приковывали эти люди» [Григорович 1987:77]. Так Григорович в своих «Литературных воспоминаниях» воскрешает в памяти, как он выбирал тему для физиологического очерка, который Некрасов попросил его написать для первого тома «Физиологии». Григорович вспоминает дождливый вечер очерка как дождливый день, но переключка между двумя произведениями, литературного и мемуарного характера, тем не менее поразительна, вплоть до параллели между завершающим многоточием очерка и «и т. д.» в его мемуарах:

Следя за ними глазами, я часто спрашивал себя, какими путями могли они добраться до нас из Италии, сколько должны были перенести лишений в своем странствовании, как они у нас устроились, где и как живут, довольны ли или с горечью вспоминают о покинутой родине и т. д. [Там же: 78]

Из этого отрывка становится ясно, что, когда рассказчик в «Петербургских шарманщиках» пишет «и невольно спросите вы», адресатом является не только читатель, но и писатель, сам Григорович. Именно писатель гуляет дождливым осенним вечером, и именно писатель украдкой наблюдает за музыкантом. И наконец, именно писатель идет домой и вспоминает эту фигуру, задавая себе вопросы один за другим и затем отвечая на эти вопросы с помощью самого очерка. Заключительные слова Григоровича, на самом деле, являются началом истории. Воспоминания о случайной встрече и вопросы, остающиеся долго без ответа, побуждают его (и читателя) смотреть, тщательно изучать и глубже вникать в историю и жилище этой загадочной фигуры. «Взгляните на этого человека, медленно переступающего по тротуару». «Потрудитесь нагнуться и войти в первую комнату». Могло бы показаться, что рассказчик-писатель все это время говорил непосредственно с читателем, но оказывается, что он обращался и к самому себе, вспоминая и заново переживая собственный творческий путь.

Внезапно весь очерк становится не столько записью живых переживаний на улицах Петербурга, сколько серией воспоминаний о художественном процессе, который Григорович описывает следующим образом:

Я прежде всего занялся собиранием материала. Около двух недель бродил я по целым дням в трех Подъяческих улицах, где преимущественно селились тогда шарманщики, вступал с ними в разговор, заходил в невозможные трущобы, записывал потом до мелочи все, что видел и о чем слышал. Обдумав план статьи и разделив ее на главы, я, однако ж, с робким, неуверенным чувством приступил к писанию [Там же].

Чтобы «изображать действительность так, как она в самом деле представляется», что Григорович определяет в «Воспоминаниях» как главную задачу своего реализма, он должен вспомнить и таким образом вновь пережить то, что он увидел и услышал на улицах города [Там же]⁵⁸. Писатель садится за стол и вызывает в памяти определенные устойчивые визуальные образы – картуз музыканта, покрытую копотью русскую печь – порождающие вербальную информацию, которую он затем излагает на бумаге. Соединяя вербальные и визуальные впечатления, постоянно отсылая их друг к другу, физиологический очерк актуализирует повторяющийся цикл *ut pictura poesis*. Как в живописи, так и в поэзии. Или в данном случае, если вспомнить множество «семейных картин», подсмотренных через петербургские окна, с которых начинается эта глава: как картина, так и физиологический очерк, и наоборот. Каждое из них подтверждает реализм другого. Каждое открывает художественный дар другого. Но пока круг остается замкнутым, родственные искусства остаются взаимовыгодными для создания общей миметической иллюзии.

По этой причине очерки часто могут казаться чередой следующих друг за другом впечатлений без определенного направления, перемежающихся миниатюрными историями из городской жизни. Форму очерку придает фигура сидящего у себя дома и вспоминающего свою прогулку писателя. В определенном смысле мы сами все это время стояли под окном у Григоровича. А что может быть лучше для воспитания нового поколения писателей (и читателей), чем позволить им наблюдать за творческим процессом, показывая им, как преобразовывать наблюдения в тексты? Таким образом, физиологический очерк – это именно очерк, зарисовка. Заимствуя терминологию, связанную с родственным видом искусства, физиологический очерк задействует спонтанное и непосредственное, подготовительное и воспитательное, собственно, сам процесс художественной репрезентации⁵⁹. Прежде всего, очерк – это художе-

⁵⁸ Полностью утверждение звучит следующим образом: «Писать наобум, дать волю своей фантазии, сказать себе: “И так сойдет!” – казалось мне равносильным бесчестному поступку; у меня, кроме того, тогда уже пробуждалось влечение к реализму, желание изображать действительность так, как она в самом деле представляется, как описывает ее Гоголь в “Шинели”».

⁵⁹ Байерли рассматривает присвоение Диккенсом и Теккереем визуальной зарисовки – в первую очередь как концепции

ственное произведение, следы создания которого видны на поверхности, позволяя нам следить за ходом мысли художника, видеть отступления на полях страницы, полустертые линии и частично сформированные фигуры. И когда мы держим книгу на расстоянии вытянутой руки, когда мы смотрим на «Физиологию» Некрасова как на зарисовку, мы видим направленное линейное движение, сплошные линии городских перспектив, прерывающиеся прямоугольниками визуального представления – маленькими картинками окон.

– в качестве средства усиления реалистичности их литературных «зарисовок» [Byerly 1999: 349–364].

Как говорящая картина

В биографических воспоминаниях о своем добром друге Федотове Дружинин пишет, как художник каждое утро просыпался очень рано и вне зависимости от погоды всегда открывал окна, чтобы вдохнуть свежего воздуха. Затем он отправлялся на свою ежедневную прогулку по городу, выискивая места, где было много народа и где царило оживление. Он делал наблюдения и зарисовки, а иногда начинал беседовать с каким-нибудь особенно примечательным незнакомцем. Дружинин вспоминает, как Федотов говорил: «Я учусь жизнью, я тружусь, глядя в оба глаза; мои сюжеты рассыпаны по всему городу» [Дружинин 1853: 26]. Дружинин любил заставить своего друга после такой прогулки, поскольку у художника была особая способность превращать свои наблюдения в увлекательные истории.

Он заглянул в окно и узрел бедного мужа, забившегося в угол, между тем как сожительница кричала на весь дом и прохожие останавливались. И все это рассказывалось так, как немногие умеют рассказывать, а сверх того вся речь сопровождалась шуткой, веселым смехом, метким словом, какой-нибудь подробностью, которая так и носилась перед вашими глазами [Там же: 27–28].

Страсть к прогулкам и заглядыванию в окна, а также талант рассказчика. Творческий процесс Федотова демонстрирует характерные особенности натуральной школы: визуальное наблюдение и словесное описание, скрепленные физическим движением рассказчика. Хотя живопись Федотова действует в рамках собственных уникальных ограничений и возможностей изображения, она тем не менее, как и «Физиология», надеется на успешное объединение словесных и визуальных впечатлений в мультисенсорное реалистическое представление. Его картины пульсируют визуальными деталями: во множестве отдельных предметов, текстур и поверхностей, вложенных в его интерьерные сцены, чувствуется ненасытный взгляд художника. И все же нельзя отрицать, что одним из величайших дарований Федотова был, как вспоминает Дружинин, его дар рассказывать истории. И насколько его картины созвучны оптическому опыту, настолько же они и рассказывают замысловатые истории.

Для сторонников реализма XIX века, таких как критик Стасов, склонность Федотова к повествованию роднила его с более поздней живописью критических реалистов и передвижников, которые часто считались склонными к литературному, повествовательному, даже откровенно идеологическому содержанию⁶⁰. Николай Пунин, писавший в 1915 году, в период расцвета русского авангарда, ссылается именно на эту тенденцию к повествованию в своей оценке Федотова как художника-любителя⁶¹, слишком увлеченного «анекдотом» в ущерб живописной форме [Пунин 1976: 115]. Однако в период расцвета русского реализма именно эта «анекдотичность», то, что Пунин и его коллеги-модернисты считали непристойной зависимостью живописи от смысловых и повествовательных структур, обеспечила Федотову гораздо более почитаемое место в обширном пантеоне русских писателей-реалистов, что позволило многим назвать художника «Гоголем русской живописи». Для Федотова и для русской живописи в целом эта литературная ассоциация выполняла важную и прагматичную профессиональную функцию. В России 1840-х годов, еще до появления великих художников и художественных критиков эпохи реформ, живопись считалась менее значительной среди родственных искусств. Поэтому аналогия с признанными писателями для Федотова, который был в основном худож-

⁶⁰ Вс. Дмитриев обобщает тенденции в исследовании о творчестве Федотова, начиная с критики Дружинина до конца 1900-х годов [Дмитриев 1916].

⁶¹ Сарабянов предлагает альтернативное прочтение предполагаемого дилетантизма Федотова, утверждая, что такие любительские качества были преимуществом для зарождающегося реализма, который стремился дистанцироваться от официальных художественных институтов и художественных условностей [Сарабянов 1985: 15].

ником-самоучкой, не только повышала его собственный социальный и профессиональный статус, но и узаконивала зарождающуюся традицию русской живописи. Таким образом, хотя и верно, что живопись Федотова, как и физиологические очерки, объединяет родственные искусства ради миметической иллюзии, горацянское взаимодействие искусств означает для него совсем другую расстановку акцентов. Несомненно, словесная, или литературная, сфера усиливает общую визуальную иллюзию, но она также утверждает культурную легитимность живописи и художника.

Как же именно проявляется эта вербальная сфера в живописи Федотова? Внимательный взгляд на купеческую столовую в «Сватовстве майора» обнаруживает повествование (или сюжет) этой картины, неотделимое от композиции интерьера (см. рис. 7). Задняя стена параллельна плоскости изображения, тем самым она создает «сценический» куб или коробку⁶². Потенциальный жених стоит в дверном проеме, погруженный в наэлектризованный зеленый ореол естественного света. Этот дверной проем зеркально отражается двумя другими на противоположной стене. Через один из них заглядывает пожилая женщина, спрашивая, с чем связано это волнение; ей отвечают шепотом и указывают пальцем в другую сторону. Эти дверные проемы являются архитектурной необходимостью и одновременно наводят на размышления о временном характере. Имитируя процесс чтения текста, взгляд читателя скользит справа налево и слева направо, как будто пытаюсь распутать этот свадебный сюжет⁶³. Комнаты, которые видны нам мельком слева и справа, предполагают пролог и эпилог к драматической сцене, разворачивающейся перед нами. Поэтому нас не должно удивлять, что Федотов задумал нарисовать еще две картины – он создал к ним наброски, но так и не завершил – которые должны были изображать события свадьбы и возвращение молодоженов в дом купца⁶⁴.

Стоит упомянуть, что картина Федотова не просто *предполагает* повествование: «Сватовство» действительно сопровождалось литературными текстами, созданными до и после исполнения полотна⁶⁵. Основой для написания картины послужила поэма Федотова «Поправка обстоятельства, или Женитьба майора», повествующая об офицере, который женится на невесте из зажиточной купеческой семьи, чтобы разрешить свои материальные трудности [Лещинский 1946:146–157]⁶⁶. Хотя из-за своего сатирического содержания поэма не была напечатана при жизни художника, она была широко распространена в устной и рукописной форме. Поэтому можно предположить, что картина подхватывает сюжет там, где поэма обрывается, переводя в образ то, что по политическим причинам не могло быть опубликовано в виде литературного текста⁶⁷. Однако второе, более короткое, сочинение Федотова, которое он, стоя перед картиной, прочитает в качестве приглашения для зрителей собраться вокруг и в качестве объяснения наиболее ярких моментов на картине, предполагает более сложные отношения между словом и изображением при создании им живописных произведений [Там же: 183–

⁶² Многие отмечали театральность живописи Федотова. См., например, [Сарабянов 1985: 56]; [Ацаркина 1958: 78].

⁶³ В связи с этим см. [Леонтьева 1985: 24–26].

⁶⁴ Подобная повествовательная серия не была новинкой для Федотова. См., например, его сени 1844 года, изображающие смерть и увековечивание памяти собаки Фидельки. См. репродукции в [Сарабянов 1985: ил. 6, 7].

⁶⁵ Судя по всему, Федотов считал себя в равной степени и писателем, и художником. Мнения о его поэзии варьировались от пренебрежительных до восторженных. А. Н. Майков, к примеру, пишет, что «стих его уже никак не мог соперничать с кистью; стих несравненно ниже ее» («Рецензия на статью Толбина о П. А. Федотове», 1853) [Лещинский 1946: 229]. И. А. Можайский, с другой стороны, пишет, что «многие из стихотворений его весьма удачны», и подтверждает эту художественную амбидекстрию окончательным комплиментом: «...его стихи нравились величайшему из наших живописцев, Брюллову, а картины – знаменитому писателю Гоголю» («Несколько слов о покойном академике П. А. Федотове», 1859) [Лещинский 1946: 202].

⁶⁶ Это стихотворение было впервые опубликовано только в 1872 году в журнале «Русская старина».

⁶⁷ Признавая, что существует мало материальных свидетельств, подтверждающих связь Федотова с группой революционных демократов, известной как кружок Петрашевского, М. Н. Шумова приводит веский аргумент в пользу отголосков социально критической позиции в поэтических произведениях Федотова и предполагает, что эти тексты, которые обошли цензуру, распространяясь в устной форме, сделали идеологическое содержание живописных работ Федотова более понятным [Шумова 1988: 119–142].

184]⁶⁸. Поэма не является иллюстрацией картины, и наоборот; ни слово, ни изображение не обладают правом первоочередности на картине Федотова. Скорее, они ссылаются друг на друга в бесконечном цикле, создавая впечатление целостного миметического образа.

Даже без федотовского стихотворения «Сватовство» с его множеством открытых ртов и оживленной жестикуляцией оглушает зрителя, возможно, произнесенными словами, фразами, и даже целыми предложениями. Сваха шепчет купцу, возможно, говоря: «Майор ждет». А мать собирает губы, протягивая «у» в слове «дура» [Там же: 88]. В прилагаемом прозаическом описании картины Федотов поясняет, что старуха в дверном проеме спрашивает: «К чему эти приготовления?» («Женитьба майора (описание картины)» [Там же: 176]). Вдобавок он повторяет ее открытый рот в эскизе, как будто хочет довести до совершенства физический акт речи (рис. 10). Действительно, в том же самом прозаическом описании Федотов доходит до того, что приписывает высказывание сидящей на полу кошки, цитируя русскую пословицу, в которой моющая кошка означает скорый приход гостей – «кошка зазывает гостей» [Там же]. Такое объяснение появления на картине кошки, конечно, приветствуется, ведь она является одной из чужеродных деталей: каким-то образом оторванная от плоскости картины, она вот-вот соскользнет с холста прямо на пол выставочного зала. Эта шаткость еще более очевидна по сравнению с более ранней версией кошки, гораздо более убедительной, с маленькими клочками шерсти, покрывающими ее спину (рис. 11). Где-то между эскизом и картиной, где-то между пословицей и живописью кошка теряет свою текстуру, свою материальность, свою сущность и становится вместо этого маленьким словесным символом, запертым в живописном пространстве. Отказ кошки соответствовать ее окружению напоминает зрителю о неизбежной невозможности визуального изображения словесной коммуникации и, в более широком смысле, о невозможности когда-либо полностью преодолеть разрыв между жизнью и искусством.

⁶⁸ Сарабянов предположил, что это произведение, выполненное при помощи разных художественных средств, связано с русскими фольклорными традициями и, если быть точнее, с лубком, популярным видом деревянной гравюры, сочетающей в себе текст и изображение. Сарабянов даже видит в стремлении Федотова вербализировать свои картины влияние уличных представлений, где сам художник исполнял роль ярмарочного зазывалы [Сарабянов 1985: 54].



Рис. 10. П. А. Федотов. Эскиз к картине «Сватовство майора» (приживалка), 1848. Бумага, графитный карандаш. 21,7х11,4 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

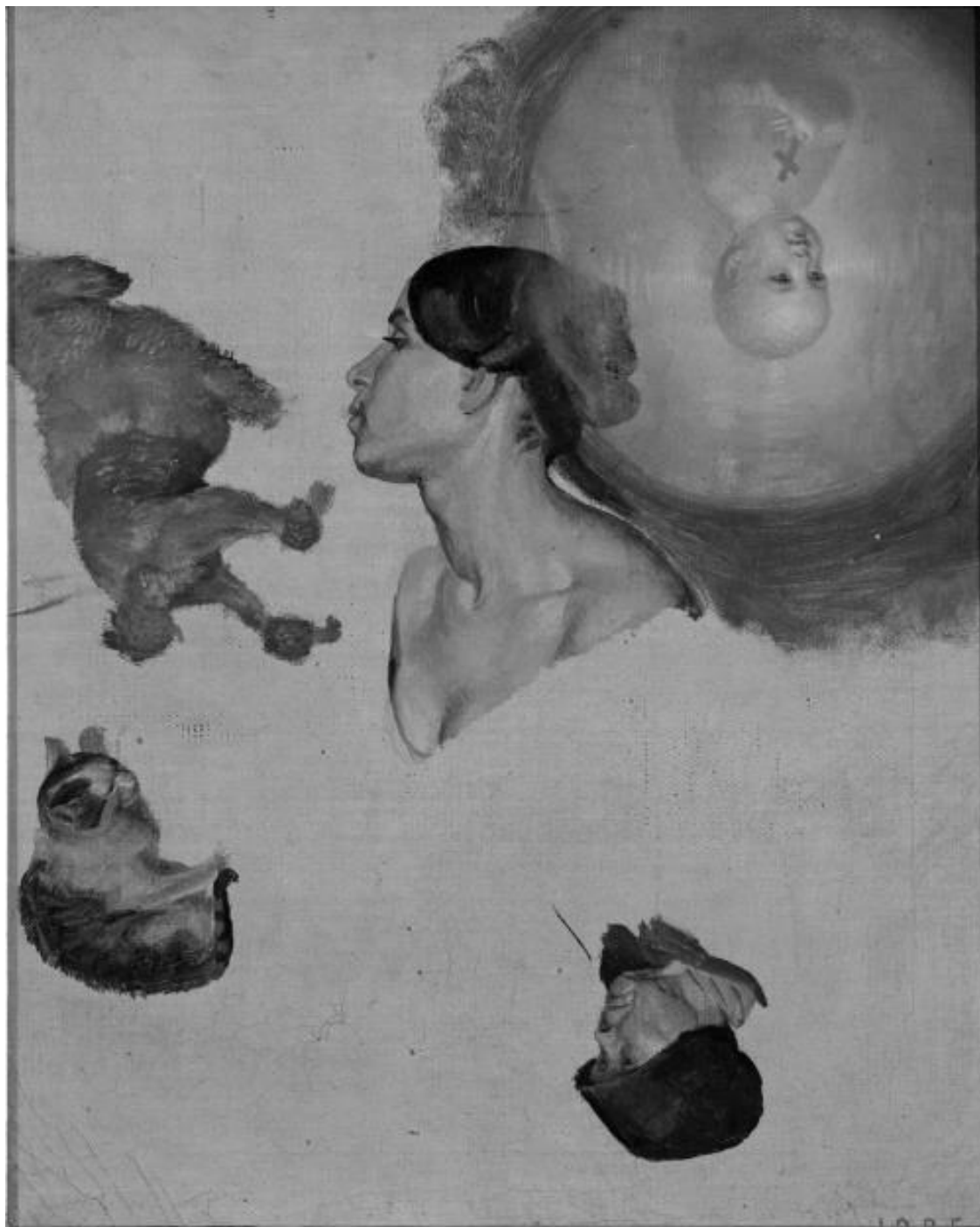


Рис. 11.

П. А. Федотов. Этюды к картинам «Сватовство майора» и «Завтрак аристократа» (голова невесты; голова старухи; кошка), 1848–1849. Холст, масло. 34,5х29 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Тем не менее Федотов со рвением принимается за этот междудожественный реалистический проект, объединяя родственные искусства в смелом отображении действительности. И таким образом, подобно вновь появляющимся пуговицам у шарманщика, этот момент напря-

жения приглашает нас подумать о процессах репрезентации, которые лежат в основе реалистического обещания. Рассмотрим, к примеру, сочетание текста и изображения на рисунке, где женщина предлагает двум мужчинам присесть (рис. 12).

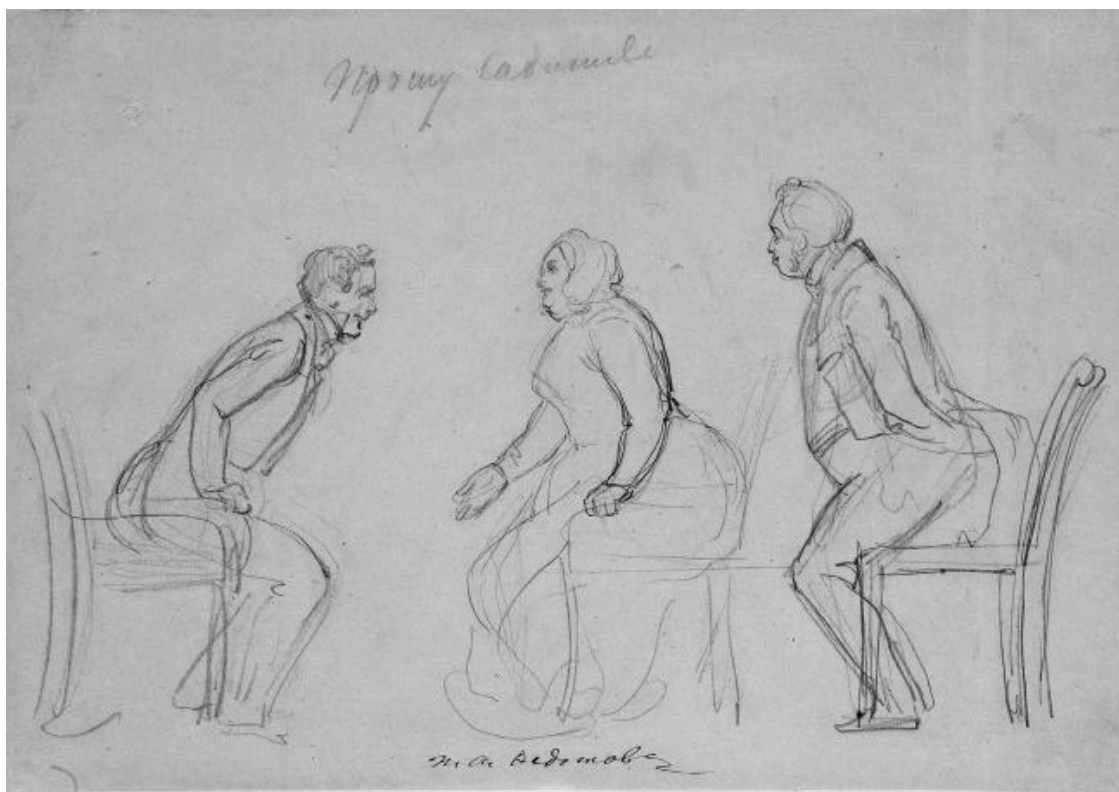


Рис. 12. П. А. Федотов. «Прошу садиться», 1846–1847. Бумага, графитный карандаш. 20,8x29,8 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Надпись «Прошу садиться» расположена не на традиционном для подписи к рисунку месте (хотя Федотов часто подписывал свои рисунки именно так). Вернее сказать, она нацарапана на верхней части страницы, и мы задаем себе вопрос: что было раньше, текст или рисунок? Они кажутся созависимыми, и определить, какой способ репрезентации был первичным, невозможно. Эта созависимость, безусловно, дополняет миметический образ рисунка: визуальное и вербальное завершают друг друга, заполняя пустые пространства изображения. Но этот междисциплинарный принцип обоюдности среди искусств так же, как это происходит в физиологических очерках, указывает на творческий процесс Федотова, обусловленный, насколько это возможно, одновременностью изображений и звуков.

В поисках живописного материала Федотов равным образом полагается на свои способности визуального наблюдения и вербальной коммуникации. Дружинин, в некотором роде раскрывая секрет творческого процесса, пишет: «На Толкучем и на Андреевском рынках наш живописец высмотрел несколько старух и сидельцев, пригласил этот народ к себе, угостил чаем, нанял за сходную цену и во время работы побеседовал с ним так, как только он умел беседовать» [Дружинин 1853: 36]⁶⁹. Его модели должны не только выглядеть соответствующим образом, они должны и говорить соответствующим образом. Рассказ, который повторяет кри-

⁶⁹ Отмечая еще один момент, который драматизирует корреляцию между речью и рисованием (словом и изображением) в творческом процессе Федотова, Дружинин пишет, что Федотов часто посещал дома друзей, где «можно было без церемонии усесться посреди гостей с карандашом и бумагой, чертить и рисовать, в то же время болтать» [Дружинин 1853: 34].

тик Можайский, показывает, на что был готов пойти Федотов, чтобы обрести такое глубокое и многогранное понимание своих героев.

Когда мне понадобился тип купца для моего «Майора», я часто ходил по Гостиному и Апраксину двору, присматриваясь к лицам купцов, прислушиваясь к их говору и изучая их ухватки... у Аничкина моста [Можайский, цитируя Федотова, приводит просторечное название Аничкова моста. – М. Б.] я встретил осуществление моего идеала, и ни один счастливец, которому было назначено на Невском самое приятное randevu, не мог более обрадоваться своей красавице, как я обрадовался моей рыжей бороде и толстому брюху. Я проводил мою находку до дома, потом нашел случай с ним познакомиться, волочился за ним целый год, изучил его характер, получил позволение списать с моего почтенного тятеньки портрет (хотя он считал это грехом и дурным предзнаменованием), и тогда только внес его в свою картину [Лещинский 1946: 201].

Возможно, сюжет картины повлиял на то, как Федотов подбирал своих персонажей и, возможно, судя по этой истории, окрасил его речь. В любом случае, он выступил в роли уха-жера, повстречав толстобрюхого купца на одном из именитых мостов Петербурга. Федотов заводит с купцом знакомство, изучает его характер, беседует с ним. Художник, другими словами, *сватается*, и получает не брачный союз мужчины и женщины, а «живописный брак» между визуальными и вербальными впечатлениями.

В итоге общительность в «Сватовстве» является одновременно референтной и самореферентной. Во-первых, Федотов имитирует звуки повседневной жизни, манипулируя композиционной структурой и жестами и составляя дополнительные тексты – все это в попытке усилить визуальные приемы и представить более полное отражение действительности. Во-вторых, это живописное изображение того, что мы видим и слышим в городе, во многом похожее на литературное описание, предлагаемое Григоровичем в его физиологическом очерке, не относится к действительности вне картины, но к самим процессам ее построения. Таким образом, это реализм, который, несмотря на свою образцовую преданность отображению действительности, последовательно занят вопросом содержания и метода этого отображения. При рассмотрении через эту вторую линзу служанка не спрашивает о еде и суете в доме купца. Вместо этого она сидит за столом и пьет чай, а Федотов ее зарисовывает. Мерцание стекла привлекает ее внимание: роскошь явно неуместна в этой скромной квартире. Показывая на еще не раскупоренную бутылку «Вдовы Клико», она спрашивает: «К чему эти приготовления?»⁷⁰

⁷⁰ Подчеркивая двойной статус изображенных предметов как знаков действительности и художественной «бутафории», Н. А. Рамазанов говорит о смятении одного из друзей Федотова, когда он увидел художника, сидящего за столом с открытой бутылкой. «Уничтожаю натурщиков!» – ответил Федотов, указывая на скелетики двух съеденных селедок и наливая стакан шампанского приятелю» [Рамазанов 1863: 234].

Повседневные вещи, повседневное пространство

«Сватовство майора» – небольшая картина, ее приблизительный размер 60 на 75 сантиметров. Несмотря на миниатюрность, она наполнена удивительным количеством предметов, многие из которых нуждаются в пояснении. И действительно, эти объекты сообщают нам о многом: и шампанское, и внутреннее убранство, и одежда – все говорит об оптимистичных ожиданиях от встречи и о купеческом щегольстве определенной культурной и социальной валютой⁷¹. Но внимание Федотова к деталям также отражает технический интерес к наблюдению за повседневной жизнью и к методам, необходимым для переноса этих наблюдений на холст. Известно, что Федотов был действительно одержим такими вопросами. В часто рассказываемой истории Дружинин вспоминает, как однажды войдя в мастерскую Федотова, он застал художника, не сводящего глаз с пустого холста. «Не стану ничего делать до тех пор, пока не выучусь писать красное дерево», – пояснил Федотов [Дружинин 1853:28]. Такая забота о поверхностях видна в бутылке «Клико» и бокалах для шампанского, по тому, как они мерцают, открыто протестуя против темноты в комнате. Словно в ответ, богатая парча и вышитые ткани переливаются, топорщатся и собираются в складки. Эти предметы делают нечто большее, чем просто передают информацию. Вертикальными мазками белого цвета бутылка шампанского притягивает взгляд зрителя. А затем этот блеск подмигивает самому соблазнительному предмету в комнате – люстре. Изначально заметив эту люстру в окне трактира где-то рядом с Гостиным двором, Федотов лепит ее прозрачные хрустальные подвески при помощи густой, непрозрачной масляной краски⁷². Это волшебная иллюзия – превращение стекла в краску и краски в стекло. И хотя «Сватовство», несомненно, опирается на предметы для обозначения социально-экономического статуса, призывая люстру поведать ее историю, картина также максимально использует такие оптические моменты, которые заглушают повествование и дают насладиться чистой материальностью предметного мира и самой живописи.

Анализируя «Сватовство майора», искусствовед Дмитрий Сарабьянов утверждает, что напряжение между красотой предметного мира и социальным содержанием подчеркивает само послание картины Федотова, то есть демонстрацию отвратительного лицемерия общества [Сарабьянов 1985: 48]. Михаил Алленов делает похожий вывод, утверждая, что «Сватовство» уравнивает тон «насмешливого автора», который подшучивает над своими жалкими персонажами, и реакцию восхищенной аудитории, которая ценит роскошные визуальные детали произведения. Он пишет, что «Сватовство» «равным образом обогащает и повествование, и живописную пластику картины» [Алленов 1971: 121]. Однако есть еще один способ понять живописный эффект «Сватовства»: не столько как контраст насмешки по сравнению с критическим содержанием, сколько как средство усилить общий миметический эффект. В притягательности сочной материальности и привлекательности пространственной иллюзии картина предлагает радикальную переоценку границы между жизнью и искусством, переоценку, которая составляет ядро федотовского реализма.

Своим размером, тематикой и любовью к материальному миру «Сватовство» обязано голландской жанровой живописи XVII века, реалистической традиции, которая прежде всего была нацелена на изображение повседневной жизни⁷³. В России, как и в Западной Европе, призраки голландской живописи маячили при развитии философии и критического языка новой реа-

⁷¹ Увлекательный и подробный анализ предметов в картинах Федотова см. [Кирсанова 2006].

⁷² Дружинин пишет: «...художник приметил сквозь окна главной комнаты люстру с закопченными стеклышками, которая “так и лезла сама в его картину”» [Дружинин 1853: 35].

⁷³ Подробнее о западном влиянии на искусство Федотова см. [Blakesley 2000: 125–152]; [Лещинский 1946: 52–93]; [Сарабьянов 1985: 12–18]. При рассмотрении влияния голландской живописи на непонятные аспекты живописи Федотова я опиралась на [Alpers 19836].

листической эстетики, функционируя как полемическая концепция, на основе которой определялись характеристики и направление реализма XIX века⁷⁴. Изменчивое понятие, голландская живопись – называемая в XIX веке «теньерством», по фамилии художника Давида Тенирса Младшего – одними воспринималась как прототип объективного изображения повседневной материальности и демократических сюжетов, в то время как другие презирали ее как раболопную копию действительности, погрязшую в низменном и вульгарном. В своем уничижительном смысле голландская аналогия имела тенденцию к смешению с тем, что воспринималось как голый реализм дагерротипии (*дагерротипизм*), и эти два понятия вместе стали общим оружием, используемым против реалистической эстетики натуральной школы⁷⁵.

Голландская живопись оказала огромное влияние на Федотова, и не только в плане выбора купеческих сюжетов и объективной манеры. Не имея традиционного академического образования, Федотов многое узнал о живописной фактуре и пространстве из значительной коллекции голландских художников, хранящейся в Эрмитаже. Хотя это голландское влияние, безусловно, заметно в повседневных персонажах «Сватовства» – представителях купеческого сословия, а не дворянах или исторических героях – здесь есть еще один любопытный отголосок, о котором стоит упомянуть. В частности, более или менее выравнивая плоскость картины по невидимой четвертой стене, Федотов предполагает, что зритель смотрит в столовую откуда-то извне. А учитывая склонность самого Федотова заглядывать в окна в поисках сюжетов, не говоря уже о небольшом размере холста, который побуждает зрителя скорее заглядывать внутрь, чем погружаться в картину, получается, что «Сватовство» заимствует не только масштаб и тематику голландской живописи, но и нередкое для нее использование оконной рамы в качестве скрытого или явного композиционного приема.

⁷⁴ Р. Д. Леблан рассматривает важность голландской живописи для формирования натуральной школы в [Leblanc 1991: 576–589]. Сравнительный пример, который показывает, как Россия участвует в гораздо более широком явлении, можно найти в исследовании Р. Б. Иизелл, посвященном голландской живописи как гибкому понятию для понимания реализма в романах Бальзака, Дж. Элиот, Т. Гарди и М. Пруста [Yeazell 2008].

⁷⁵ В статье 1850 года критик П. М. Леонтьев пренебрежительно отмечает, что Федотов «передает часто действительность с точностью дагерротипа» [Леонтьев 1850: 26].



Рис. 13. Г. Доу. «Старушка, разматывающая нитки», ок. 1660–1665.
Дерево, масло. 32х23 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Возьмем, к примеру, картину Герарда Доу «Старушка, разматывающая нитки» (рис. 13): окно является видимым, и женщина расположена внутри его рамы. Однако остается неясным, пересекает ли часть ее руки или даже только нить эту воображаемую границу между внутренним пространством (пространством картины) и внешним (предполагаемым пространством действительности). Таким образом, картина оказывается реалистичной за счет размывания границ между мирами внутри и вне картины. Как вспоминает Дружинин, во время прогулки

по Эрмитажу Федотов кажется особенно настроенным на этот изменяющий действительность потенциал, глядя на голландскую картину, изображающую народный танец, и восклицает:

Смотрите, как вот тот плясун поднял свою толстую и подбросил ее на воздух! Как все веселятся, и какие рожи довольные! Самому так весело становится! Вспомните об этих картинах завтра утром: вам покажется, что вы будто сами плясали с этими красными толстяками! Поверяйте всегда впечатление, на вас сделанное картиной, проснувшись поутру. Нужно, чтоб воспоминание о ней, так сказать, сливалось с вашей настоящей жизнью [Дружинин 1853: 9].

Голландские мастера дают Федотову не только уроки построения картины, но и модели для живописи, которая достигает иллюзии настолько реальной, что эта иллюзия «сливается с вашей настоящей жизнью», или так, по крайней мере, кажется. Убрав оконную раму, «Сватовство» усложняет голландский композиционный прием. Тем не менее путем привлечения других аспектов пространственности в живописи Федотов сохраняет художественную текучесть между внутренним и внешним, между жизнью и картиной жизни.

Классическое понимание окна как инструмента реализма относится совсем к другому времени и месту. В своем трактате «О живописи» (*De pictura*), написанном в XV веке, Леон Баттиста Альберти предлагает открытое окно в качестве аналогии пространству внутри рамы картины. Как отмечают многие, Альберти и его современники задумывали окно не как реальный механизм для живописного построения, а как полезную метафору для понимания пространственной и линейной точности натуралистического изображения [Elkins 1994:46–52]. Тем не менее в столетних спорах о живописном воспроизведении реальности, от Альберти до наших дней, окно кристаллизовалось в троп одновременно материальный и метафорический; цитируя Энн Фридберг, «оно функционировало и как практическое устройство (материальное отверстие в стене), и как эпистемологическая метафора (фигура для обрамления взгляда смотрящего субъекта)» [Friedberg 2006: 26]. Переданное эксплицитно на знаменитой гравюре Альбрехта Дюрера, это окно на картине является одновременно и ясным взглядом на реальный мир, и механизмом для систематизации этого мира (рис. 14). Для Федотова это «окно» с перспективой также обещает реалистическую прозрачность, при этом подтверждая свое присутствие в виде стекла, рамы или сетки. Замените немецкую одалиску Дюрера на русскую кухарку с пустым подносом в руках, и вы получите один из подготовительных рисунков Федотова для «Сватовства» (рис. 15). Сетка слегка прорисованных горизонтальных и вертикальных линий, имитирующая основной квадрат оконного стекла (и плоскости картины), организует трехмерную фигуру и обеспечивает пространственную систему, в рамках которой может работать перспектива.

Беглый осмотр эскизов Федотова позволяет разглядеть решимость художника овладеть линейной перспективой: листы бумаги испещрены прямыми линиями, которые, возможно, были проведены при помощи линейки и встречаются то тут, то там, образуя миниатюрные кубики (рис. 16). Возможно, самым выразительным рисунком с перспективой является эскиз, который Федотов сделал для одной из своих сепий – «Магазина» (1844–1846, рис. 17 и 18). Пол в этом магазине, как, например, под жеманной будущей невестой, полагается на сетчатый узор, создавая иллюзию пространственной глубины: необходимость этого подчеркнута листами разлинованной бумаги, каскадом падающими с прилавка на пол. Как и в подготовительном эскизе, линии, гораздо более аккуратные, чем в «Сватовстве», дополнены лучами, бегущими по всей длине прилавков и сходящимися в одной точке прямо над головой мужчины в центре комнаты. На эскизе Федотов избавил магазин от всех его товаров. Нет ни отрезков ткани, ни статуэток, ни даже столешниц. И вот маленький ребенок, встав на цыпочки, показывает не на предмет потребительского желания, а на саму точку схода.



Рис. 14. А. Дюрер. «Художник, рисующий лежащую женщину», 1525. Гравюра на дереве, 7,7х21,4 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Рис. 15. П. А. Федотов. Эскиз к картине «Сватовство майора» (кухарка с блюдом), 1848. Бумага, графитный карандаш. 28,7x16,2 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

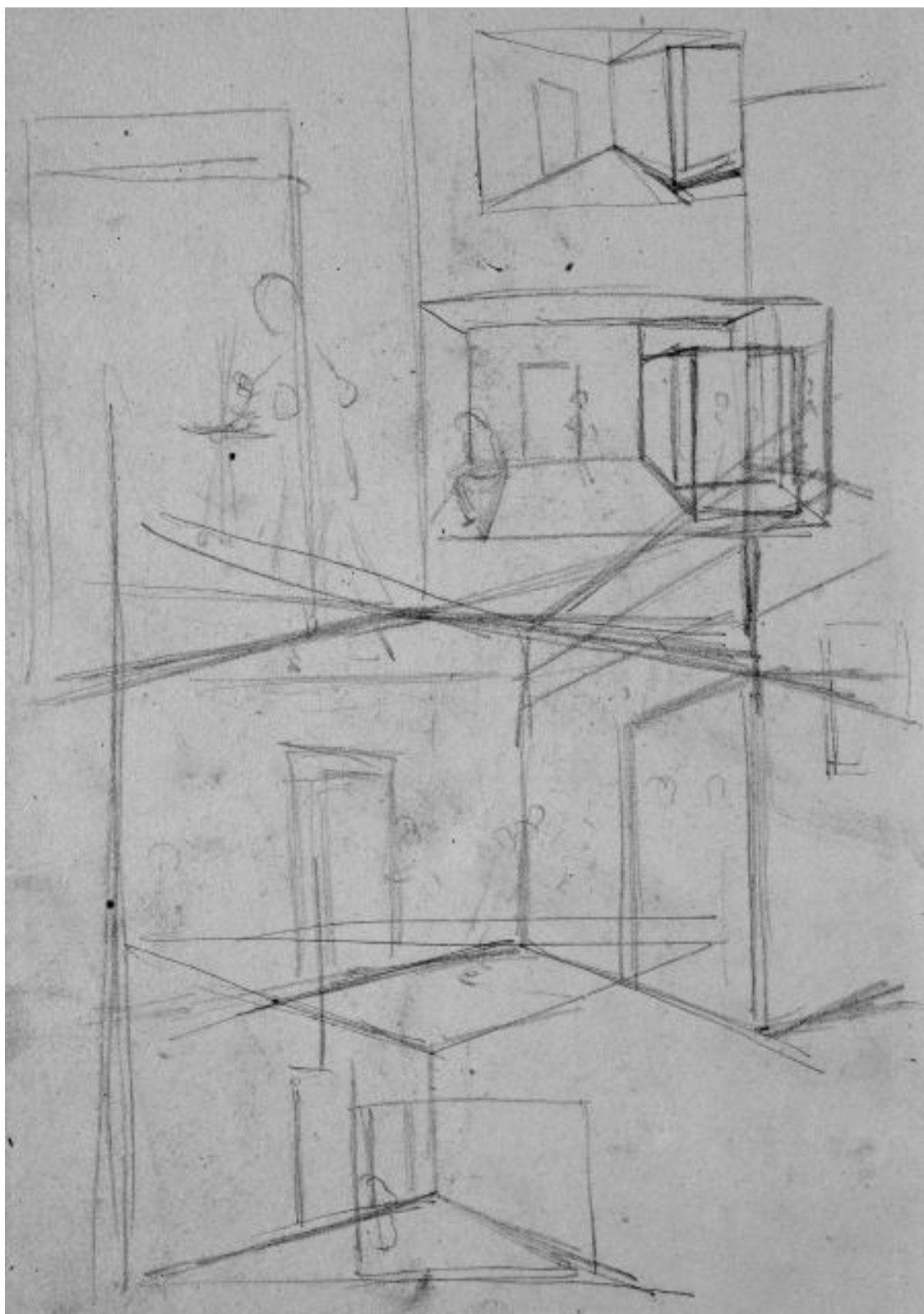


Рис. 16. П. А. Федотов. Эскизы к сепии «Офицерская передняя», без даты. Бумага, графитный карандаш. 35,3х21,7 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

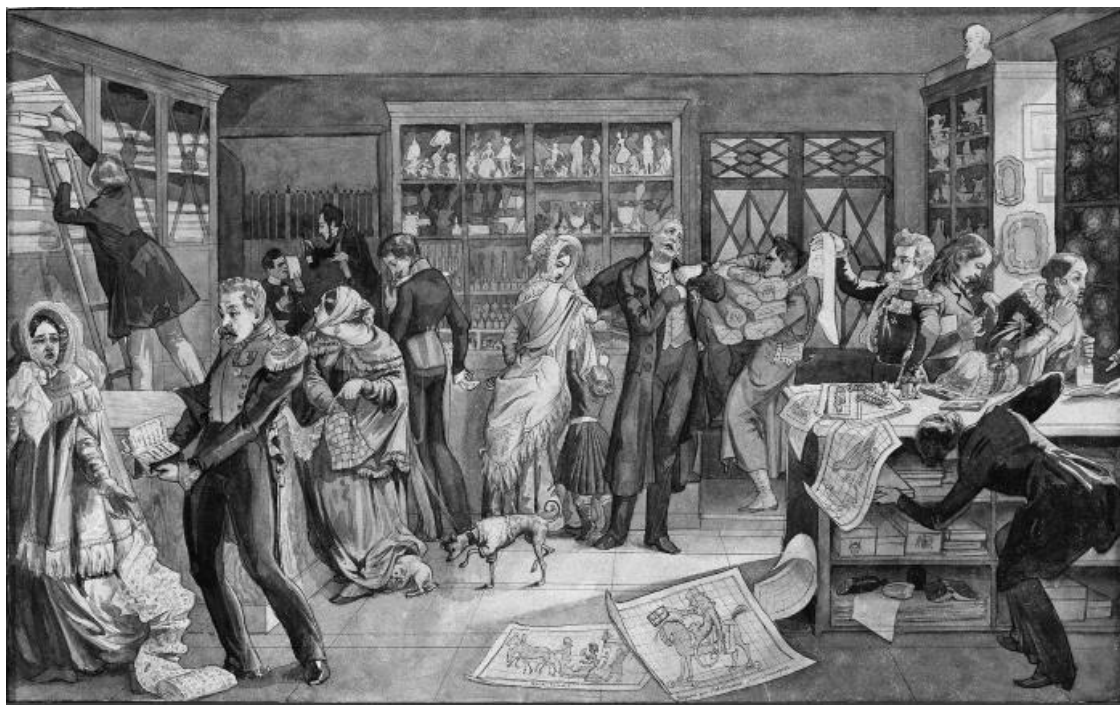


Рис. 17. П. А. Федотов. «Магазин», 1844–1846. Бумага, сепия, перо. 32,3х50,9 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рис. 18. П. А. Федотов. Эскиз к сепии «Магазин», 1844–1846. Бумага на картоне, графитный карандаш. 27,5х48,2 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Конечно, классическая перспектива состоит не из одной, а из *двух* точек: точки схода, находящейся в отдалении где-то в бесконечности, и точки зрения, исходящей из взгляда смотрящего. Юбер Дамиш описывает визуальный опыт пересечения воображаемой линии между этими двумя точками взглядом смотрящего, как то, что «теряется» внутри перспективной конструкции. Согласно Дамишу, эта система «заманивает субъект в ловушку», поглощая его в пространстве картины, где он блуждает, как в лабиринте [Damisch 2000: 389]. Хотя любая картина, построенная с использованием перспективы, допускает это необычное виртуальное

передвижение *через и между* реальным и живописным пространством, особенность живописи Федотова состоит в ярко выраженном акценте на приеме, который приглашает зрителя и смотреть на витрину, и разглядывать магазин изнутри. Допуская эту текучесть между внешним и внутренним, зритель также способен частично разгадать значение глаза, парящего над покупателями. Хотя такая неуместная деталь явно характерна для эскиза, она также имеет значение как эмблема пространственной системы картины. Это зрительский взгляд, или отраженный в стекле витрины, или совершающий причудливую прогулку по магазину. Примечательно, что сам Федотов принимает это фантастическое предложение и делает шаг внутрь полотна. Вот он стоит в правой части картины, склонив голову в свете окна.

С помощью подчеркнутой архитектурности стен и паркетного пола «Сватовство майора» участвует в создании подобной иллюзии перспективы. В то время как диагональные линии напольной плитки и потолочных стыков приглашают зрителя во внутреннее пространство по направлению к невидимой точке схода, соединение потолочной лепнины с верхними углами рамы снова подтверждает, что плоскость картины, на самом деле, является границей. Зритель вовлекается в мир иллюзии, а затем оказывается вне пространства картины. В этом перемещении туда и обратно натуральная школа выполняет свою двойную задачу: одновременно задействует действительность и процесс отображения этой действительности. Визуальные элементы, подобно элементам беседы, парящей в воздухе, способствуют правдоподобию иллюзии, создавая что-то вроде живописной *enargeia*. Мы чувствуем, как будто мы можем коснуться стекла, почувствовать вкус шампанского; мы представляем, что присутствуем при этом знаменательном событии. Но затем мы замечаем живописную материальность и громоздкую ортогональную перспективу и наблюдаем не за этой маленькой драмой сватовства, а за борьбой и победами, одерживаемыми Федотовым при создании картины. Как бы желая подчеркнуть, что это – в каком-то важном, если не главном, смысле – картина о картинности, Федотов обрамляет заднюю стену пятью прямоугольниками, являющимися одновременно окнами в другие миры и отголосками плоскости картины.

Окна-картины

Вскоре после успешной выставки в 1848 году это хрупкое равновесие между действительностью и иллюзией начало нарушаться мучительным для Федотова образом. Некоторые предполагали, что усиление политического контроля сделало художника подозрительным и беспокойным. Его друзья говорили, что он слишком много и долго работал, поплатившись за это своим физическим и душевным здоровьем. Но еще до того, как Федотов был отправлен в психиатрическую лечебницу, где он провел последние годы своей короткой и трагической жизни, мир, который он создал *внутри* рамы картины, начал просачиваться *наружу*, и кульминацией этого стал довольно неожиданный посетитель, пришедший домой к художнику.

Входит какой-то отставной майор, уже седой, в мундире, но незнакомый Павлу Андреевичу, и бросается на шею к этому последнему. Наш художник был крайне изумлен такою нежностью со стороны незнакомца. Наконец, после первых порывов радости, незнакомец объяснил Федотову, что приехал к нему только за тем, чтоб выразить свой восторг и удивление, что художник, не знавший его, так мастерски и правдиво написал его историю, что история «Майора» – это его собственная история, что он тоже женился на богатой купчихе для поправления своих обстоятельств и теперь очень доволен и счастлив. Тут за майором втащили в комнату огромную корзину с шампанским и разными закусками, которыми тот непременно хотел угостить своего знаменитого биографа (А. О. «Несколько слов о Федотове», 1858) [Лещинский 1946: 211]⁷⁶.

Кажется, что окно, которое должно относительно надежно отделять искусство от жизни, неосмотрительно забыли закрыть. И через это распахнутое окно шагает сам майор, перемещаясь из картины Федотова в его квартиру. Мало того, он приносит с собой бутылку «Вдовы Клико» и даже снабжает картину довольно маловероятным счастливым концом.

Федотов сам воспользовался бы этим открытым окном и пролез бы через него в воображаемый мир любовных сюжетов, свиданий и интриг. В тот мир, в котором он себе всегда отказывал: вместо того чтобы ухаживать за молодыми женщинами, он добивался расположения старых бородатых купцов. Собственно говоря, он подтвердил Дружинину свое намерение остаться холостяком: «Я чувствую, – говорил Федотов, – что с прекращением одинокой жизни кончится моя художническая карьера. <...> Я должен оставаться одиноким зевакой до конца дней моих» [Дружинин 1853:25]. Но в последние дни своей жизни он оставил свою мастерскую ради этого выдуманного мира. Биограф художника Андрей Сомов рассказывает, как художник бродил по городу, разговаривая сам с собой и покупая различные вещи для «какой-то воображаемой свадьбы» [Сомов 1878:17]⁷⁷. Более того, в одном из своих последних рисунков Федотов переносит себя в пикантную любовную сцену и изображает самого себя, пытающегося неловко поднять подол женской юбки (рис. 19). Позади пары видны призрачные очертания женского профиля. У девушки та же прическа, что и у беспокойной будущей невесты в «Сватовстве». Нельзя не задаться вопросом о том, не является ли этот рисунок результатом того, что художник вошел в свое произведение, поменяв настоящую жизнь на более привлекательную иллюзию.

⁷⁶ Я. Д. Лещинский считает, что за акронимом «А. О.» скрывается Г. Н. Оже, издатель журнала «Светопись», в котором появилась статья, или А. Очкин, цензор и журналист.

⁷⁷ По словам друга Федотова, художника А. Е. Бейдемана, свадьба, возможно, была не совсем выдумана. Как видно, Федотов неожиданно сделал предложение сестре Бейдемана (после прочтения своего стихотворения «Майор», не иначе), но так и не вернулся к ним, несмотря на обещание (А. Е. Бейдеман и Е. Ф. Бейдеман «Из воспоминаний», в [Лещинский 1946: 213]).



Рис. 19. П. А. Федотов. «Жанровая сцена (П. А. Федотов с дамой). Автошарж», 1849–1851. Бумага, графитный карандаш. 9,6x13,9 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Люди и предметы, так аккуратно расставленные Федотовым в «Сватовстве майора», кажется, преследовали его до самой смерти. Находясь в больнице, художник одержимо нацарапывал что-то в своих тетрадах, о его графомании свидетельствует помятый лист бумаги (рис. 20). Текст и изображение наводят бумагу до самых границ. Трудно извлечь отсюда многое, но затем мы видим их – и профиль невесты, и кошку из пословицы. В «Сватовстве майора» эти образы попадают в быстрый и замысловатый круговорот рисунка и рассказа: слово уступает место изображению, изображение уступает место слову; но на этом клочке бумаги они не предлагают ничего похожего на изящное перемещение между вербальным и визуальным. Наоборот, разрозненные формы отказываются от чего-либо, кроме самых простых обозначений – женщина, кошка, графические линии и формы не приглашают нас в изображение, а представляют собой непреодолимую стену, навсегда закрывая от нас мир, в котором Федотов запер самого себя.

В одном из своих стихотворений из цикла «О погоде. Уличные впечатления», написанном между 1858 и 1865 годами, Некрасов воскрешает атмосферу 1840-х годов при помощи серии образов, мелькающих во время прогулки по Петербургу. Вот собирается толпа: «Пеших, едущих, праздно зевающих счету нет!»

Тут кварталный с захваченным пьяницей,
Как Федотов его срисовал;
Тут старуха с аптечною сткляницей,
Тут жандармский седой генерал;
Тут и дама такая сердитая —
Открывай ей немедленно путь!

[Некрасов 1981–2000,2:181].

«Как Федотов его срисовал». В одной этой строчке Некрасов улавливает не только образы 1840-х годов, образы жандармов и купцов на улицах имперского города, но также и суть метода натуральной школы, о котором говорилось на протяжении всей этой главы. «Как живопись, так и поэзия», – говорит нам Гораций. Словно в ответ на это, Некрасов мобилизует зрительную память читателей, призывая их остановиться и поразмышлять над рисунками Федотова, изображающими повседневные городские сцены, мысленным взором зарисовывая персонажей. Вот жандарм и пьяница. Вот старый генерал. А вот сердитая дама. Эти образы настолько реальны, настолько явно присутствуют, кружатся у нас перед глазами, что мы вынуждены сойти с дороги. «Открывай путь!» – восклицает Некрасов.



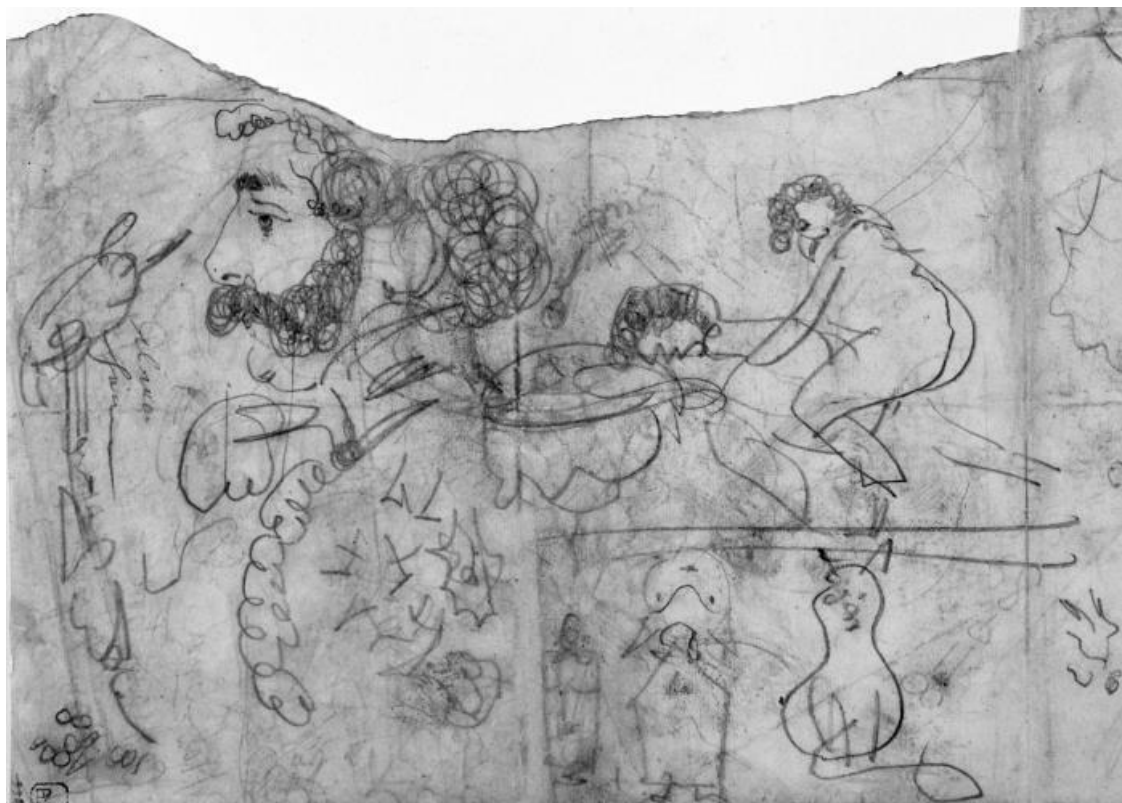


Рис. 20. П. А. Федотов. Наброски, сделанные во время пребывания в больнице Всех скорбящих в Санкт-Петербурге (фрагменты), 1852. Бумага, графитный карандаш. 43,9x35,2 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В этом кратком, но выразительном упоминании Федотова сконцентрирована приверженность натуральной школы к *ut pictura poesis* как эстетической стратегии отображения действительности. Для авторов физиологических очерков и для Федотова родственные искусства заключены в объятиях друг друга, объединены предполагаемым равенством между визуальными и вербальными способами изображения. Это стирание различий между словом и изображением, утверждение, что жандарм в стихотворении очень похож на жандарма, изображенного Федотовым, а кошка на картине – такая же, как в пословице, отражает более общую демократическую направленность натуральной школы. Таким образом, взаимодействие слова и изображения отображает более широкий набор социальных и культурных отношений, объединяя писателей и художников в совместных проектах, предназначенных для преодоления строгой социальной иерархии. Несмотря на беспокойство, эпизодически бурлящее на поверхности, это является обнадеживающим начинанием – мобилизацией искусства во имя социального просвещения. Этот дух равенства также проявляется в заметном эстетическом оптимизме движения. Призывая изображение справиться с нехваткой слов, а язык – заполнить молчание живописи, натуральная школа стремится к реализму, который делает представление реальным, или, по крайней мере, возможным. Но, конечно, здесь кроется один из возможных вариантов конца для натуральной школы. Как в поздних эскизах Федотова, полное стирание границ между искусством и действительностью лишает реалистическое представление возможности функционирования в качестве объекта искусства. Иными словами, некоторая дистанция – пусть даже едва уловимый намек на оконное стекло – должна сохраняться. Иначе мы переместимся в покои купца, в доходные дома и больше никогда не появимся снова. А без этого появления невозможна ни эстетическая, ни социальная, ни нравственная рефлексия. Мы станем изображением, а что толку действительности от этого?

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.