

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 Хоманс, 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 Торстенсон, 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 *Dean's Normative Time Fellowship* и *Chancellor's 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*. Дополни-

тельная поддержка публикации была великодушно предоставлена Йельским фондом Фредерика В. Хиллеса, премией Meiss/Mellon Author's Book Award от Ассоциации 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 Tretyakov» в сборнике «From Realism to the Silver Age: New Studies in Russian Artistic Culture» под редакцией Розалинд П. Блэйсли и Маргарет 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, Микайлы 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 услышал 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 этюду 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, тенденциоз-

ным 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 преобразование.

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 притязан-

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

ниями. Это историческое отграничение реализма опирается на введенное Рене Уэллеком понятие «исторической концепции», набора характерных признаков, которые так или иначе отвечают эпохе, отказавшейся от воображения, воспевшей 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 Флопера 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 исто-

ки в платоновском и аристотелевском понимании мимесиса; 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, незыблемой 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 трансисторического 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

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].

я придерживаюсь принципа, что эта эстетическая мысль наиболее наглядно была проработана в самих произведениях искусства, и искать ее следует именно в тех моментах междухудожественного 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 пытаюсь 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 междухудожественных столкновениях их вездесущность отражает смелость реализма, его желание переступить сами границы искусства и жизни. Ведь если одно искусство может достичь невозможного — роман

может стать 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 предваряет 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,



Рис. 1. И. Е. Репин. «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», 1880–1891. Холст, масло. 203×358 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

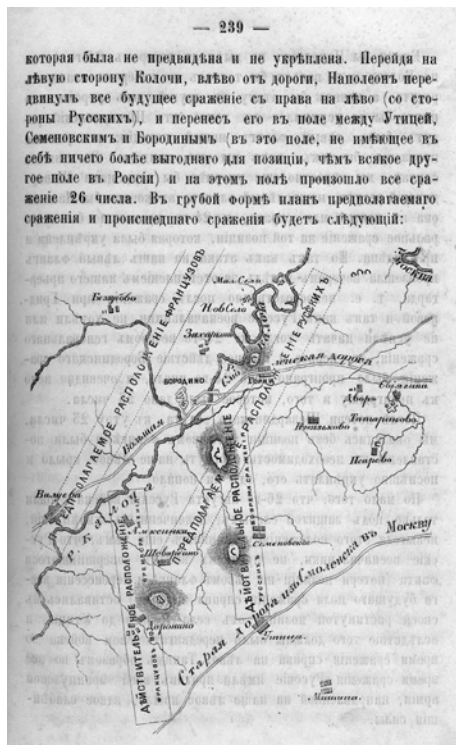


Рис. 2. Л. Н. Толстой. Карта Бородинского сражения из романа «Война и мир» (воспроизводится по изданию: [Толстой 1868–1869, 4: 239]. Воспроизводится по фотографии Нью-Йоркской публичной библиотеки, Нью-Йорк



Рис. 3. И. Е. Репин. Эскиз к картине «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», 1878. Бумага, графитный карандаш. 20,2×29,8 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рис. 4. И. Е. Репин. Этюд к картине «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», 1880. Холст, масло. 69,8×89,6 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

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.

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 сторбился 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 вербаль-

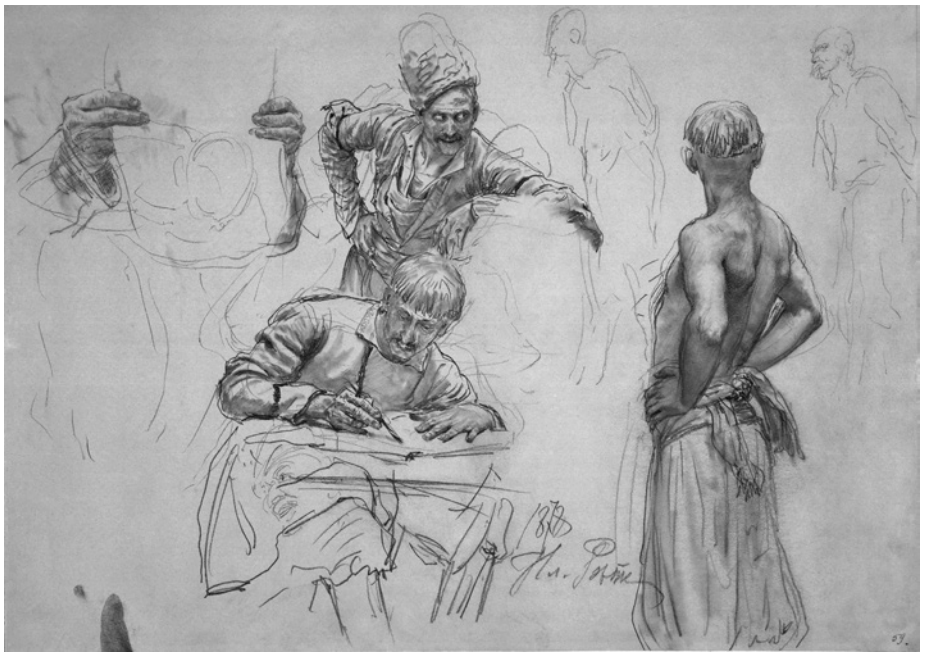


Рис. 5. И. Е. Репин. Эскизы к картине «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (запорожский казак в шапке; писарь; запорожский казак с обнаженной грудью; мужская фигура в профиль), конец 1880-х годов (на эскизе указана ошибочная дата). Бумага, графитный карандаш. 25×34,8 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

ной 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 облокачиваться, более правдиво приближают реальный исторический опыт.

Займствуя 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 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].

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 объясню 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].

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. 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 повест-

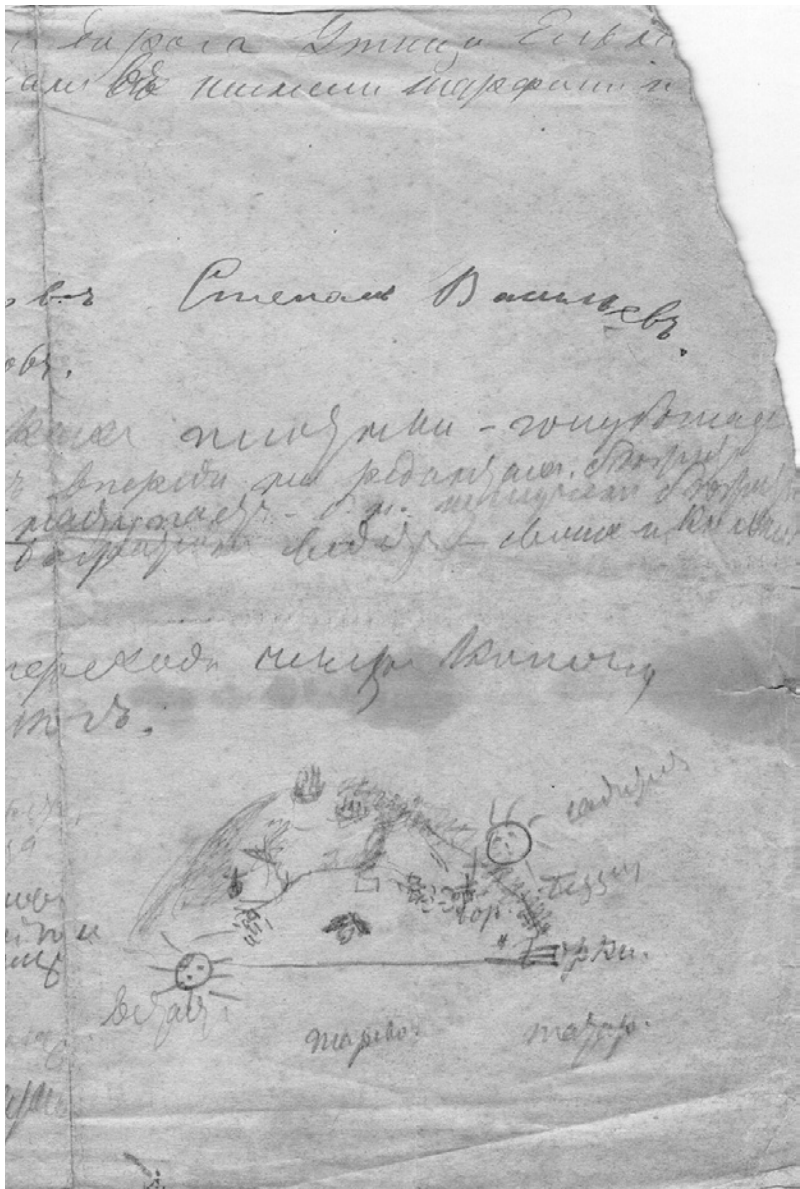


Рис. 6. Л. Н. Толстой. Черновая запись о поездке в Бородино 25–27 сентября 1867 года (фрагмент). Текст и рисунок Л. Н. Толстого, часть текста записана С. А. Берсом. Отдел рукописных фондов Государственного музея Л. Н. Толстого, Москва, Ф. 1, Рукопись 23, № 9194/21

вователем 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]. Главкомандующий, 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 социально-историческим 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 специали-

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].

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru