

В. И. Силантьева

**ИСКУССТВОВЗНАНИЕ.  
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА АНАЛИЗА  
(Чехов, Левитан)**

Проблема комплексного изучения искусств была актуальной всегда. И в то время, когда деление на роды и виды еще не определилось и Аристотель писал о синкретическом единстве всего сущего в искусстве; и тогда, когда Лессинг уже сказал о специфических отличиях ваятелей от трагиков. XX век изменил немного. Он внес ощущение строгой специализации, но заставил почувствовать одиночество избранных. На уровне профессиональной лексики, терминологии и просто культурного общения художник не всегда понимал литератора, а музыкант предпочитал слово заменять звучащим ладом. Родилось обобщение: время универсализма уровня Леонардо и Ломоносова кончилось, «степной волк» — уже не метафора, а сам факт общения художника с миром.

Наше внимание к культурологии как метанауке, способной изучать художественные явления в единстве признаков, дарованных всем искусствам, вполне закономерно. Оно продиктовано временем конца столетия и особенно тысячелетия; всем известно, что в такие периоды человечество нацелено на глобальность обобщений. Но тут встает другая проблема. Дело в том, что в силу самых разных причин культурно-историческая школа литературоведения и кристаллизовавшаяся система культурологических соотношений долгое время пребывали в полуподпольном положении. В конце концов, мы определились с понятиями «история культуры» и «культурфилософия», приняв за основу обобщения и методики, предложенные немецкой школой культурологических сопоставлений (В. Виндельбанд, Г. Риккерт,

Э. Кассирер, А. и М. Веберы, Г. Зиммель, Р. Кронер, О. Шпенглер). Сейчас «детская болезнь левизны» в области научных обобщений как будто уходит в прошлое, закономерно поэтому, что мы вновь заговорили о необходимости «матричного способа» анализа всех или многих художественных явлений.

Культурфилософия, или «психология исторического интереса» (М. Вебер), предполагает изучение «утонченных», «исполненных разума» (или таланта) форм жизни «с позиции осознания ее всеобщего содержания и природы» [1, 654 – 655]. Но в этом случае непомерно большим становится объект внимания исследователя: в общий ряд культурных ценностей попадают как предметы материальной, так и явления духовной культуры. Бытовая утварь, подтвердившая свою рациональность в сознании одного народа, может оказаться рядом с музыкальным шедевром, в сознании многих народов уже не имеющем ментального оттенка. То же можно сказать о живописи, литературе и т. д. Таким образом, возникает (и уже возникла, оформилась) идея кристаллизации и систематизации оценочного ряда, способного продемонстрировать ведущие показатели только близких искусств. Речь идет о художественно-эстетических параметрах оценки литературы, живописи, музыки, представленных в одном контексте.

**Искусствознание.** Это понятие как раз и способно объединить собой сразу несколько произведений, имеющих общую концепцию видения, отражения мира и близких по ряду эстетических признаков. Термин созвучен традиционному и адаптированному у нас слову «искусствоведение», но так уж получилось, что им определяют работу исследователей живописи, реже музыки, но никогда – литературы. Между тем, искусствознание как термин органичен для восприятия в момент анализа искусств и художественных форм, представляющих различные их модификации. Само понятие не противоречит позиции культурологов, нацеленных изучать морфологию объектов, близких по ряду признаков. Другое дело – какие это признаки.

В. М. Жирмунский, размышляя о вкладе академика А. Н. Веселовского в мировую науку, писал о том, что этому ученому удалось доказать: «История человеческого общества фактически не знает примеров изолированного культурного (...) развития» [2, 20]. Осмысляя его тезис о «встреч-

ных течениях», настаивал: эти совпадения следует изучать. Он же обозначил ряд параметров, объединяющих искусства разных стран: а) совпадения возникают «как отражение общественной действительности и как орудие ее перестройки»; б) заимствование предполагает «в воспоминающем» не пустое место, а предрасположенность к рецепции [2, 21]. Именно В. М. Жирмунский подчеркнул, что найденные академиком А. Н. Веселовским принципы параллельного исследования искусств во многом универсальны, так как имеют выход во многие частные методики анализа. К примеру, изучение конкретных произведений можно подчинить следующей схеме: а) близость идейного и психологического содержания; б) общность мотивов и сюжетов; в) сходство образов и ситуаций; г) стилевое родство [2, 69].

Идейно-художественную суть текста, по мнению В. М. Жирмунского, определяет понятие «поэтическое сознание и его формы» [2, 109]. Речь идет, конечно, о типе художественного мышления и особенностях его реализации в конкретном виде искусства либо в отдельно взятых произведениях. В подобной ситуации сравнение авторских вариантов темы (мотива, конфликта, действия и т. д.) дает: с одной стороны, возможность создания панорамы происходящего, а с другой, – материал для будущего теоретизирования.

Из сказанного следует:

а) термин «искусствознание» не противоречит понятию «культурфилософия», принятому в культурологии, а может восприниматься как конкретная его составляющая;

б) искусствознание способно проявить себя отраслью научных обобщений, используемых при анализе только объектов художественной культуры;

в) базисным принципом, который можно использовать в работе, должно стать сравнение, основанное на конкретных параметрах, способных отразить суть художественного произведения.

**О названных параметрах.** Литературоведу легко говорить о литературе. И в первую очередь потому, что литературоведение как отрасль гуманитарных знаний наиболее теоретична среди прочих специальностей, занимающихся систематизацией искусствоведческого материала. Но именно в нашем веке, пытаясь применить теоретические наработки литературоведения для исследования параллельно существу-

ющих искусств, мы вынуждены были подтвердить уже отмеченную закономерность и прийти к целой серии выводов, которые следует учесть и согласовать.

1. «Музыка, если она музыка, имеет сказать нечто такое, что может быть выражено только музыкой. И это выражение музыкальной мысли (...) имеет свои законы, свое начало, середину, конец. Точно так же, как архитектурное, живописное, поэтическое произведение» [3, 19].

2. «...искусства взаимно действуют друг на друга, реформируют творческие приемы друг друга, давая тем самым неожиданные импульсы для дальнейшего раздельного развития и самостоятельного роста каждого из «встречающихся» искусств» [3, 22].

3. «По-видимому, не слияние искусств, а их обогащение и освещение представляет собой магистральный путь их развития...» [3, 26].

Таким образом, важнейшей проблемой искусствознания остается вопрос взаимовлияния смыслов и форм произведений разного ряда искусств, как, впрочем, и одной видовой категории, но представленной в искусстве разных народов. Этим всегда занималась компаративистика. Конечно, долгое время она предпочитала вторую из названных задач. Назревшая необходимость широких культурологических сопоставлений вновь обращает нас к теории и практике сравнительного анализа, к культурологии, но понятой нами в несколько новом значении. И здесь неважно, идет ли речь о сравнительно-исторической, культурно-исторической или о социологической школах литературоведения. Актуально иное: каждая из них адсорбировала приемы и принципы анализа, которые помогают постичь морфологию искусства. Слово «поэтика», дарованное нам Аристотелем, на протяжении веков получило ряд новых смыслов; сейчас мы можем сказать, что уже имеем систему эстетических параметров, по которым и судим о ценности той или иной художественной формы. Современную задачу мы видим лишь в том, чтобы ввести уже наработанное и обобщенное в общую матрицу нового комплексного анализа. О том, что подобный подход к явлениям искусства продуктивен, свидетельствует хотя бы вывод академика М. П. Алексева, который, предприняв параллельный анализ литературы и живописи, пришел к интереснейшему выводу: «...словесные построения реалистов (...) живописны в прямом смысле сло-

ва»; «разрыв [литературы] с живописью во имя музыки» означает приверженность автора романтическому или символистскому типу художественного мышления [3, 23].

В указанном нами направлении (поиск общей системы признаков, способных определить собой ценность художественного явления различных объектов) в последние десятилетия сделаны определенные наработки. Постепенно в общий обиход искусствоведческих исследований вводятся понятия «художественный стиль эпохи», «картина мира», «традиция и новый ценностный ряд». Предложенная терминология и обозначенный ею объем информации предполагают расширение границ уже существующих методик прочтения произведений. Обратим внимание: сейчас фактически все сборники, посвященные вопросам взаимодействия искусств, открываются одним и тем же пожеланием – уточнить параметры оценок произведений, представляющих смежные искусства, уйти от излишней специализации, замкнутости систем исследования, стабилизировать общий терминологический ряд.

Отправным моментом анализа, конечно, должны быть вопросы общеэстетического свойства, в первую очередь, нас должен интересовать авторский поиск путей к прекрасному, близкое понимание идеального не одним, а сразу несколькими художниками. Желательно – заявившими о себе в различных видах искусства. Факторами, объединяющими их произведения, могут стать:

- а) общность представлений о мире и способах его отражения;
- б) индивидуально-авторские концепции действительности;
- в) поэтика и стилистика, родственные по ряду признаков;
- г) жанровые модификации одного и того же направления, представленные в их творчестве.

Подчеркнем, что все сказанное не противоречит изучению специфических особенностей произведений конкретных авторов. Об этом думают как литературоведы, так и музыковеды, искусствоведы, исследующие живопись. Идеи и предложения таких теоретиков и историков литературы, как А. С. Вартанов, А. Ф. Лосев, М. А. Сапаров, К. А. Баршт [4, 5], имеют многие точки соприкосновения с новыми для нас подходами к проблеме. А. Ф. Лосев, например, пред-

лагает ввести в культурологический обиход современного ученого понятия «образ-индикатор», «символ и миф», «метафорическая колористика», «аниканизм» (как вариант обозначения безобразного). М. А. Сапаров, размышляя о категории «язык мастера» как специфической для творца и органичной любому виду искусства, предлагает сделать ее определяющей в области общих искусствоведческих изысканий.

Идентичный поиск и близкие рассуждения мы констатируем и в работах по истории школ и живописных стилей Г. Ю. Стернин уже давно говорит о необходимости расширения границ терминологического ряда. В обиходе ученого присутствуют понятия «самосознание эпохи», «картина мира». Под его руководством коллектив Института искусствознания АН России в конце 80-х годов осуществил издание принципиально нового исследования под общим названием «Русская художественная культура второй половины XIX века». В подзаголовке есть следующее уточнение содержания исследования: «Картина мира». Как пишет автор вступительной статьи, оно дает возможность воссоздания «целостности, которая может выступать органическим свойством общественного самосознания исследуемой эпохи, но может быть и ее нечаянным идеалом» [6, 4]. Таким образом отрабатывается и постепенно оформляется важнейший для наших изысканий тезис: полное и концептуальное представление о человеке и его времени способны воссоздать как произведения этого времени, так и объекты бытовой культуры; целый комплекс знаний, а не знания одного вида искусства, формируют наши представления об эпохе в ее культурно-исторической целостности. Это видение проблемы в какой-то мере нашло отражение в обозначенном издании. Здесь в одном ряду оказались следующие разделы: «Народовольческая серия Репина», «Образ праздника в русской литературе», «Русская усадьба», «Музыка», «Изобразительное искусство», «Архитектура».

Итак, говоря о необходимости комплексного исследования произведений живописи и литературы (музыки, архитектуры) в контексте культуры определенного времени, мы настаиваем на том, что в этом случае историческое время должно изучаться с позиций его художественного концепта; в обиход культуролога-исследователя искусств должен войти понятия «направление», «течение», «стиль»; ученого дол-

жны интересовать вопросы внутреннего родства художников, близости мировоззренческой и эстетической позиций, он не должен уходить от понятий «бытовая культура» или «тип общения», способных дать дополнительный штрих к портрету культурной эпохи. Напомним, что ориентиром и образцом для подражания могут стать для нас книги Ю. М. Лотмана — например, его прекрасный комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин», серия работ под общим названием «Беседы о культуре». А теперь попробуем проиллюстрировать наши теоретические, историко-культурные размышления конкретным примером, избрав для анализа литературу и живопись конца XIX-начала XX вв.

#### Чехов и Левитан: родство позиции в искусстве и поэтика настроения в творчестве.

Этих художников объединяло многое. Им были даны нищая юность, талант, в который мало верили близкие, великие сомнения и надежды, связанные с творчеством. Они отличались темпераментом и характерами. Чехов умел шутить и смеяться, в юности его помнят озорником и неустанным тружеником. Левитан страдал меланхолией, был погружен в себя и не верил себе как художнику. Сказывалось и социальное положение: он происходил из нищей еврейской семьи и путь в искусство ему, в общем, был закрыт.

Им был дан общий путь в искусстве и в творчестве. «Средние люди» (В. Б. Катаев), они собственной судьбой доказали возможность состояться и заявить о себе в элитарном искусстве конца XIX-начала XX вв., их художественно-эстетический поиск во многом определил собой «перелом» в культурном сознании многих. Их творчество не поражает новизной восприятия мира — модернисты и «мирискусники» на их фоне кажутся более предпочтительными. Чехов и Левитан, на первый взгляд, представляются традиционалистами — без знания Толстого и Репина они не могли бы состояться. Но в то же время, их «реализм» удивляет новизной и свежестью, поэзия настроения, а не события, не описания, а переживания подробностей быта становятся определяющим моментом палитры обоих. Тем самым они синтезировали возможности лирики и эпоса, мимесис, свойственный реализму, соединили с «надмирностью» модернистов. Таким образом определяется сущность позиции данных художников в искусстве их времени. Она прочитывается словом «между»: уже не реалисты в традиционном смыс-

ле этого понятия, но и не модернисты в их каноническом, адсорбированном времени, варианте. Как формировался подобный тип мышления, какие показатели ему свойственны? Сначала — несколько бытовых эпизодов.

Москва. 80-е годы. Чехов — студент медицинского факультета университета и репортер-беллетрист многочисленных юмористических изданий. Левитан — слушатель Московского училища живописи, ваяния и зодчества, взявшего на себя заботу о талантах из нищих семей. Он учится с Николаем Чеховым, знаком и дружит с Антоном. Характерный бытовой эпизод. Будущие художники Левитан и Коровин только что сдали экзамен. Решили зайти к Николаю Чехову, который снимал маленькую комнату в дешевой гостинице. Пришли и:

«Было накурено, — вспоминал потом Коровин, — на столе стоял самовар (...) Антон Павлович готовился к выпускным экзаменам в университет (...) Кроме него в номере были знакомые студенты (...) Студенты горячо говорили, спорили, пили чай, пиво и ели колбасу, Антон Павлович сидел и молчал, лишь изредка отвечал на обращенные к нему вопросы» [7, 142].

О чем спорили молодые люди? О том, что казалось тогда самым важным в жизни общества: о «предательстве» идеалов Чернышевского-Добролюбова, об искусстве, которое должно «звать и защищать». «Инакомыслие» активно презиралось. Ярлыком «безыдейный» награждались все, кто не поддерживал «святое время» отцов-демократов. Чехов рано понял, что не станет защищать уже устаревшие и потому «расхожие» истины. Ему претили «фирма и ярлык». О Левитане можно сказать почти то же. Может быть, с поправкой на интуитивное тяготение к Красоте, не имеющей социального подтекста. Итак, спор в студенческой среде. Реплики, которые характеризуют Чехова, Левитана, их молодых современников.

Чехов. « — Если у вас нет убеждений, говорил один студент, то вы не можете быть писателем...

— У меня нет убеждений... — отвечал Чехов.

— Кому нужны ваши рассказы?... К чему они ведут? В них нет ни оппозиции, ни идеи ...Развлечение и только.

— И только — ответил Антон Павлович [7, 143].

Левитан. « — Как вы думаете?... говорил он. — Вот у

меня тоже нет никаких идей ...Можно мне быть художником или нет?

Невозможно, ответил студент, — человек не может быть без идей...

— Какая же идея, если я хочу писать сосны на солнце, весну Понимаете?

— Позвольте сосна — продукт, понимаете? Продукт стройки ...Понимаете?.. Дрова — народное достояние ...Это природа создает для народа» [7, 143 — 144].

Так разрушалось привычное. Современники требовали понятного: художник должен «звать», «вдохновлять», «клеить». Чехов, опережая время, не хотел заниматься «учительством», к тому же, в пору переориентации четких идеалов не бывает. Левитан, еще робкий в своих профессиональных предпочтениях, не умел отстаивать собственной позиции.

Чехов и Левитан дружили многие годы. Их отношения не были безоблачными. В начале 90-х они не виделись и не переписывались около трех лет. Причина конфликта — чеховская «Попрыгунья». В «любовном треугольнике»: Дымов — Оленька — Рябовский московская публика «угадала» историю связи Кувшинниковой с Левитаном. Сколько ни протестовал Чехов, Левитан был оскорблен. Говорили о дуэли. Она не состоялась. Художник и писатель помирились, и уже навсегда, благодаря актрисе Щепкиной-Куперник. Однажды зимой она просто привезла Левитана в Мелихово, где жил Чехов: «...подъехали к дому. Залаяли собаки на колокольчик, выбежала на крыльцо Марья Павловна, вышел закутанный Антон Павлович, в сумерках взгляделся, кто со мной, — и оба кинулись друг к другу (...) и вдруг заговорили о самых обыкновенных вещах: о дороге, о погоде, о Москве...» [8, 67].

Чехов и Левитан переписывались многие годы. Эпистолярный Левитана почти не сохранился — перед смертью художник попросил брата сжечь письма. Но то, что осталось, как и письма самого Чехова, свидетельствует о взаимном расположении художников.

#### Чехов о Левитане.

1885: «Левитан живет в Максимовке. Он почти поправился. Величает всех рыб крокодилами и подружился с Бегичевым, который зовет его Левиафаном» [9, П. 1, 154].

1886: «Каждый сучок кричит и просится, чтобы его написал Левитан...» [П. 1, 248].

Упоминаниям о Левитане всегда сопутствует легкая ирония, но за нею — неизменная, искренняя привязанность. Во время поездки на Сахалин Чехову пришлось пересечь всю Сибирь. Писатель пожалел, что с ним рядом нет Левитана.

1890: «И горы, и Енисей подарили меня такими ощущениями, которые сторицею вознаградили меня за все пережитые кувырколегии и которые заставили меня обругать Левитана болваном за то, что он имел глупость не поехать со мной» [П. 4, 106—107].

Левитан тяжело болел. Чехов знал об этом и как врач понимал, что долгожителем Левитану не стать.

1896: «У Левитана расширение аорты. Носит на груди глину...» [С. 17, 223].

1897: «Я выслушивал Левитана: дело плохо. Сердце у него не стучит, а дует...» П. 6, 301].

1900: «Как Левитан? Меня ужасно мучает неизвестность. Если что слышали, то напишите, пожалуйста...» [П. 9, 86].

Исаак Ильич скончался в июле 1900 года. Его последним приветом Чехову остались написанные на каминном экране ялтинского дома «Стога сена». Надпись: «И. Левитан — А. Чехову». Но было еще многое. Например, некоторые моменты чеховской жизни просто немыслимы без присутствия имени или образа Левитана.

1898: «Левитан получил звание академика. Значит, Левитану уже нельзя говорить «ты» [П. 7, 202].

1900: «У нас Левитан. На моем камине он изобразил лунную ночь во время сенокоса...» [П. 9, 8].

Тот же шуточный тон, но вперемежку с искренним дружеским расположением, сопутствует и обращениям художника к писателю.

#### Левитан — Чехову.

1891: «Прости мне, мой гениальный Чехов, мое молчание... Как поживаешь, мой хороший?..»

1897: «Ты меня адски встревожил своим письмом. Что с тобой? Неужели в самом деле болезнь легких? Не ошибаются ли эскулапы?»

1897: «Как себя чувствуешь, интересно ли живется?.. Ну, будь здоров и постарайся быть жив»...

1897: «...а все-таки, бог ведает, люблю тебя, хоть ты и аспид».

Скупые строки писем последних лет жизни Левитана свидетельствуют о его ранней творческой зрелости и осознании важности того, что уже успел сделать. Конечно, он по-прежнему шутит, но теперь его письма напоминают чеховские рассказы: смех здесь соседствует с грустью.

1898: «У нас тоже было хорошо. Луна даже лучше вашей, а теперь ее тоже нет, как и у вас. В Европе все, кажется, загихает, а слава моя затемняет твою. Что, взял?»

1900: «Ну, голубчик, жму Вашу талантливую длань, сумевшую испортить такую уйму бумаги».

1900: «Голубчик, ты тоскуешь в Ялте, но смертельная тоска и здесь. Только издалека все розово» [8, 95 — 114].

Левитан часто произносил слово «крокодил». Оно, как шуточный штрих к портрету художника, попало в письма Чехова. Оригинальные чеховские словосочетания, литературные образы, удачные каламбуры встречаются и в переписке Левитана. Среди многих — Монтигомо Ястребиный Коготь. Обращаясь к художнику Остроухову с шуточным приветствием, он сказал: «Желаю тебе здоровья самого жирного нильского крокодила, желаю также написать в своем роде «Сиверко» и не желаю ничего худого (...) Остаюсь твой друг Монтигома, или Левитан великий» [7, 512]. Но главным в отношениях художника и писателя остается то, что Чехов, очень рано и неожиданно для многих, сформулировал ведущую особенность левитановского творчества — он сказал об элегическом звучании пейзажей художника: «север все-таки лучше русского юга (...) У нас природа грустнее, лиричнее, левитанистее...» [П. 5, 582].

Творческая близость Чехова и Левитана. Она определяется тем, что оба художника умели говорить о бытовом, обыкновенном лирически. Размышляя о том, когда и почему проза становится похожей на стихи, Л. Я. Гинзбург отметила: «...лирика — не обязательно «язык богов», поэтическими могут быть слова повседневные и даже грубые». Нужно только, чтобы произошло «внутреннее преобразование, которое делает слово орудием поэтической мысли» [10, 9 — 10]. Итак, лиризация хронотопа — художественного времени-пространства — один из важнейших моментов, который сближает творчество Левитана и Чехова. Показательна эво-

люция художественного мышления обоих. Отметим ее некоторые особенности.

Многим казалось, что Чехонте пришел в литературу с одной целью — чтобы показать, «как Петр Семенович женился на Марье Ивановне». Его героями были «средние люди» — мелкие чиновники, учителя, врачи, ремесленники. Их социальное положение определялось словом «мещане». Но это понятие у Чехова вскоре приобрело значение не сословное, не социальное, а нравственно-этическое.

«Мелюзга» Чехова жила бытовыми радостями и руководствовалась одной целью: казаться «как все». Но такие герои вызывали только смех, свидетельство тому — «рабья кровь», блестяще продемонстрированная в юмористике. Уже в ранний период творчества постепенно рождалась мысль о том, что каждый «маленький» человек может и должен быть Человеком, достойным уважения. Нравственно-этический кодекс Чехова оформлялся постепенно. Ему приходилось «воспитывать» братьев, в том числе и старшего, именно в переписке с Александром есть строки: «Чтобы воспитаться и не стоять ниже уровня среды (...), недостаточно прочесть только Пикквика и вы зубрить монолог из «Фауста» (...) Тут нужны непрерывный дневной и ночной труд, вечное чтение, штудировка, воля... Тут дорог каждый час» [П. 1, 224 — 225].

Люди, у которых «просыпается душа», которые не могут жить по меркам «мелюзги», стали положительными чеховскими героями. И если несчастный и униженный врач, учитель, чиновник вдруг думал: «Нет, так больше жить нельзя», — он вызывал сочувствие автора. Такой персонаж соответствовал новому типу рассказа — лирическому, или лиризованному. Вот здесь то «грубое», о котором писала Л. Я. Гинзбург, и становилось эстетически высоким. Фабула соответствовала бытовому сознанию, контрапунктный сюжет нес в подтексте авторское настроение, которое, по преимуществу, было элегическим. Текст («жизнь, как она есть») теперь соотносился с подтекстом («жизнь, какой она должна быть»), в сопоставлении рождалась лирическая и раздумчивая нота — грустная и просветленная одновременно.

Левитан тоже начинал просто и обыденно. В пейзажном классе Училища писал задворки Подмосковья и бесконечно сомневался в собственном таланте. Может быть, под влиянием Саврасова уезжал «на природу» и вместе с Корови-

ным, став на колени, «молился» цветущему шиповнику. Он писал традиционные «Мостик» и «Первую зелень», казалось бы, просто воспроизводил натуру. Но с Чеховым его объединяло одно общее желание: простое он тоже хотел сделать эстетически значимым. И снова, как и Чехов, Левитан в конце 80-х научился главным в картине видеть не сам предмет, а то лирическое настроение, которое вызывает этот предмет. «Приступом пленэризма» определил Д. В. Сарабьянов первые работы Левитана. Глядя на цикл холстов его «Саввинской слободы», зритель всегда испытывал чувство радости и удивления перед миром: весна, просыпается все живое, свое место в этом празднике займут и старое дерево, и куст, и мостик, и деревенский сарай.

Огромный интерес в творчестве обоих мастеров представляют большие эпические замыслы конца 80-х — начала 90-х годов. Зная, что Чехов и Левитан прославились малыми формами, мы вправе задать себе вопрос: зачем они работали над большими? Ответ видится в следующем.

1. Конечно, сказывалась традиция. Романы Тургенева, Достоевского, Толстого еще главенствовали в литературе точно так же, как монументальные работы Шишкина, Репина, Сурикова еще казались высшим достижением в живописи.

2. Малые жанры только начинали свой путь в большом искусстве, современники процесса не могли осознать эту закономерность сразу.

Чехов начал «Степь» в 1887 г., и почти в это же время Левитан задумал свой «волжский цикл» картин. Оба автора, как видим, ориентировались на фольклорные образы красоты и мощи — в фольклоре степь и великая река всегда были синонимами слова «родина». Чехов работал над повестью около пяти месяцев. Относился к работе серьезно — это была заявка на достойное место в «большой» литературе. Как признавался сам, в это время его мучили образы, связанные с именами тех, кто формировал могучую традицию русского эпоса XIX века. Он помнил, что Гоголь, автор повести «Тарас Бульба», воспринимается как «степной царь»; что «Тамань» Лермонтова — проза, близкая стихам; что «Слепой музыкант» Короленко оставляет чувство оригинальной музыкальной формы.

«Степь» стала «историей поездки» маленького Егорушки, которого отправили учиться в чужой город. Хронотоп доро-

ги, использованный Гоголем, оказался нужным и Чехову. Но, в отличие от Чичикова, чеховского героя усаживают в «безрессорную ошарпанную бричку» и отправляют в путешествие через всю Приазовскую степь. Встречи со «степными обитателями» составили фабулу произведения, сюжет повести оказался столь оригинальным, что вызвал недоумение современников и отрицательные отзывы в критике.

Конечно, реформаторство Чехова – вещь не броская. В кругу современной ему беллетристики (И. Потапенко, И. Леонтьев (Щеглов), В. Билибин, А. Лазарев-Грузинский) Чехов действительно мог показаться членом все той же «артели» непритязательных авторов, которые бытописали «случай из жизни». Егорушка проехал большое расстояние, его путь был не прост. Казалось бы, «Степь» можно воспринимать как очерковую (либо беллетризованную) книгу о встречах и впечатлениях мальчика. Но повествование «в тоне, в духе» классической традиции не получилось. Вышло иное: история Егорушки дополнила историю степи – страны и земли со всем живущим в ее пределах. Прием антропоморфизма стал определяющим при создании модели мира, природно-медитативный принцип осмысления всего существующего на земле совершенно очевиден. Степь в повести выступает метафорой человеческого бытия, в то же время не лишает читателя иллюзии, что пейзаж в ней представлен в его фоновом значении.

Конфликт реализуется по типу романтического, но противоречие, извечно существующее между мечтой и действительностью, уже не вызывает чувства трагедии. Грустная нота звучит в «Песне травы» и постепенно приходит осознание: мир устроен так, что в нем нет места абсолютной гармонии. Но как в многоликой и вечно страдающей мужицкой массе Егорушка вдруг увидит талантливых и красивых людей, так и степь, «сбросив иго», бывает сияющей и прекрасной. Возрождение полумертвой земли возможно при условии гармонического единения людей и природы, но если несчастлива родина, то убог, обездолен и одинок на земле человек. Из всех читателей чеховского окружения эту симфонию настроений, наверное, уловила только Лица Мизинова. И сказала об этом в письме: «Ничего такого, как «Степь», Вы еще не писали (...) Только что-то особенное поражает меня в ней: в каждой строчке сквозит какая-то

тихая, сдержанная грусть и страстное искание чего-то (...) Как будто Вы несчастливы» [7, 635 – 636].

Волжский цикл Левитана прочитывается нами в подобном же идейном, интонационном ключе. Как и Чехов, художник шел к большому замыслу через серию малых жанровых форм. Он уже заявил о себе как лирик-пейзажист, как мастер, способный поразить мотивом интимного, камерного переживания природы. После успеха «Сокольников» Левитан начал верить в свои возможности. М. П. Чехова, наблюдавшая его в начале 80-х, писала: «...с утра до вечера Левитан и брат были за работой. Левитан иногда прямо поражал меня, так упорно он работал, и стены его «курытника» быстро покрывались рядами превосходных этюдов (...) Левитан любил природу как-то особенно, это была даже и не любовь, а какая-то влюбленность» [8, 52 – 53].

Поездка на Волгу – этапный момент в жизни художника. И как Чехов «Степью», так Левитан «Волгой», оба должны были заявить о себе непременно монументальной вещью. Прямой путь к разрешению задачи – движение от лирики к эпосу, от малой формы к серии либо одному эпическому полотну. Вместе с Кувшинниковой Левитан ездил на Волгу дважды. Был недоволен, хмур, раздражен. Писал об этом Чехову. Но бывали и хорошие дни. Кувшинникова вспоминала, что деревянная церквушка на Плесе – та самая, что не раз потом возникала в картинах Левитана («Тихая обитель», «Вечер. Золотой Плес»), – как-то заставила художника заговорить о красоте, «о том, что ей можно молиться как богу, и просить у нее вдохновения, веры в себя...» [8, 57].

Плес получился разным. Увидев некоторые его изображения, Чехов сказал: «Знаешь (...), на твоих картинах даже появилась улыбка» [8, 55]. Но абсолютное большинство набросков воспроизводили хмурый день, дождливый вечер, даль, укрытую пеленой. И все-таки они впечатляли. Негромкой лирикой серых равнин и щемящим чувством необъятного пространства, которое подавляет и удивляет своей ширью. Повторялась ситуация, уже знакомая по чеховской «Степи». Фольклорная память подсказала Левитану решение: Волга – мать российских рек, олицетворение мощи страны. Ей под стать эпический замысел. Уместен гомеровский взгляд небожителя: спокойный, констатирующий, созерцающий. Но все дело в том, что Левитан уже

осознал вкус лирики. Синтез эпического и лирического, как и в «Степи» Чехова, поражает в серии художника. Картины «Вечер на Волге», «Вечер. Золотой Плес», «После дождя. Плес» варьировали интимное, глубоко личностное переживание момента. То проступало увлечение пленэризмом барбизонцев, то хотелось сочетать описательную традицию передвижников с мгновенным ракурсом импрессионистов. Но, в конце концов, было написано полотно, объяснившее нам Левитана-эпика.

«Свежий ветер. Волга». Ветер, а не река с ее ширью и мощью, стал героем произведения. Он раскидал легкие облачка и властно распорядился жизнью Волги. Кажется, на полотне присутствуют все те же, обычные для Левитана, приметы речного пейзажа: баржа-тихвинка с красиво вырезанной кормой и приспущенным парусом, город на плоском берегу, маленький пароходик, бегущий по волнам. Но все они «сдвинуты в сторону» как второстепенные — жизнью правит размашистый ветер. Настроение действенного жизнелюбия перечеркнуло минов.

Еще один вариант сочетания лирики с эпосом — картина «Над вечным покоем», примкнувшая к «волжскому циклу». Это полотно олицетворяет собой одно из наиболее адекватных времени изображений России. Косогор с забытыми могилами. Церквушка. Слабым огоньком теплится окно. Группа кустов или деревьев, взвихренных ветром. Фрагмент земного бытия, ставший частью стихии. Ощущение заброшенности на ладони вселенной. А формулой вечности — небесная и водная ширь, которые соприкоснулись горизонтом. Метафорой непокорного странничества — одинокое облачко, перечеркнувшее громаду вздыбленных туч. Кажется, оно плывет против ветра и над стихией вод. Отголоском одиночества и потерянности в мире — еще один островок в зеркале беспокойных вод.

Итак, как уже было сказано, основополагающим моментом, сближающим творчество Чехова и Левитана, стало лирическое настроение их произведений. Мы говорим о лиризации времени-пространства, о настроении, которое постепенно превращалось в сюжетный мотив. Это повлекло за собой реформирование реалистической традиции. Произведения, подобные чеховским и левитановским, стали «посредниками» между реалистами XIX века и модернистами XX-го. Как пишет Д. В. Сарабьянов, «первые шаги на

этом пути были связаны с утверждением лирической концепции художественного произведения, которая позволяла перенести акцент с самого изображения предмета на способ его истолкования» [11, 5]. Один из показателей «смены параметров» — изменения визуального ряда. Что конкретно происходило?

Зрительный (визуальный) образ имеет склонность к многозначности. Его восприятие всегда зависит от традиционного взгляда на изображаемый объект и от возможностей реципиента: интеллектуальных, общекультурных, душевных, духовных. Морфологически образ, создаваемый нами, оформляется постепенно. Американский исследователь Р. Арнхейм говорит о двух стадиях «сбора сырого материала» — о первичном знакомстве с объектом и стадии интеллектуальных обобщений, «когда на сцену выходит мышление и приступает к его обработке» [12, 153]. Таким образом оказывается, что визуальность определяет собой союз наблюдения и акта познания.

В свою очередь визуальный эффект (литературного произведения, художественного полотна) зависит от таких показателей, как ритм, пропорции, цвет. Г. Рубер, теоретик в области искусствознания, неоднократно подчеркивал, что обозначенные данные, взятые в отдельности, имеют малое касательство к понятию «художественное произведение», но мыслительный акт творца изменяет их функции и тогда оказывается — без ритма, пропорций и цвета «вряд ли возможно искусство вообще» [13, 4]. Существует общая закономерность: для каждого стиля, для каждой эпохи вырабатываются свои пропорции и приемы, призванные влиять на психику зрителя или читателя. Например, православная икона культивирует предпочтение «духовной эманации» над телесностью, присущей земному бытию. Как следствие — предпочтение поясного портрета святого, на котором и обозначены наиболее важные элементы образа: высокий лоб какместилище духа, персты, сложенные крестом и направленные к небу. Иное дело соцреализм. Восприятие этого искусства программирует фактор идейности. В произведении всегда есть герой, который отстаивает правду коммунистических идеалов. Пафосом противостояния советского человека всему остальному миру определяется ритм произведения. Если говорить об основополагающих чертах образности, то ей присущи конфликтность и «наступательный шаг».

Творчеством Чехова и Левитана был обозначен едва различимый поворот в традиции. Конец XIX века. Все еще помнят социальность, идейность, психологизм искусства

передвижников и реалистов-литераторов. В произведениях обозначенных школ обязательно присутствовал «идейный центр» и «фигуры сопровождения». Ради лучших людей эпохи — борцов и неспокойных сердец — создавались многие и многие художественные тексты. «Арест пропагандиста», «Боярыню Морозову», равно как «Войну и мир» с Безуховым и Болконским, «Преступление и наказание» с Родионом Раскольниковым и Сонечкой Мармеладовой, знали все. В периоды переориентации подобный порядок вещей невозможен, и творчество Чехова, Левитана подтверждают это. Названные художники, как тогда казалось, только немного «подправили ситуацию». Смещение акцентов произошло в их сюжетологию. Фрагментарность и отсутствие видимого «центра» стали ведущими показателями произведений. Быт перестал интересовать — он утратил фактор новизны. Более важным оказался тип его восприятия. Гаршин уже сказал об ужасе бытового сознания. Беллетристы лейкинских изданий фиксировали комедию этого сознания и подробно живописали его проявления. Чехов и Левитан пришли к читателю с тем, что заговорили о грусти и боли людей, утративших ориентиры и оставленных в ситуации «слома времени». «Осколочное сознание» и отсутствие сформулированных идеалов определяют суть и ритм жизни. Психология «мошек». Примитивность желаний. Отсутствие идей, возвышающих личность. Такому миру соответствует фрагментарность, а не монументальность, осколочность, а не цельность. Прием «расфокусирования» становится главным в творчестве названных художников. В их картины и рассказы входят «угол забора», «кусочек косогора», короткий эпизод из жизни персонажа, а не вся его жизнь. Мгновенность, неясность чувств как варианты жизненного эклектизма становятся предметом внимания. Ценность произведения определяется интонацией прочтения бытовой подробности. Французские импрессионисты предложили видеть «в осколках солнце». Русские — Чехов и Левитан — взглянули на этот мир чуть грустно.

Художники хорошо знают следующую закономерность сюжетных построений. Чтобы зафиксировать внимание читателя (зрителя) на идейно значимом для автора предмете, его следует расположить в центре полотна (по линии золотого сечения), но можно — сместив с оси этого сечения, но обязательно по направлению движения, заложенного в конкретном сюжете. Хрестоматийный пример такого решения — композиция картины Репина «Крестный ход в Курской губернии». Не чудотворная икона и весь ритуал шествия помнятся зрителю, а вынесенная в сторону фигура «маль-

чика-горбуна», ставшая образом последней надежды художника. На фоне «человеческого моря» только это лицо привлекает своей просветленностью. Этот же прием блестяще использовал Чехов в повести «Степь». Егорушка. Стал ли он центральным героем повествования, заявленного как история его поездки? — Конечно, нет. Но мальчик оказался главной фигурой движения по необъятным просторам. В картине Левитана «Свежий ветер. Волга» такая же роль была отведена парусу на барже-тихвинке. Он, вынесенный из центра полотна, тем не менее, стал его идейным центром: ветер гуляет на волжских просторах, начинается новый виток движения и поиска.

Названные примеры из творчества Чехова и Левитана показательны. Смещение центров вскоре заявит о себе как закономерность в искусстве модернизма и авангарда. Дискомфорт нового века, изломанность его линий и уродство пропорций станут визуальным рядом. Чехов и Левитан стояли у истоков этого движения. Им была отведена иная роль. Писатель и художник сказали только о том, что поэзия частностей, осколков, мгновений — тоже поэзия, но подчиняется она новым законам, уже не свойственным золотому реалистическому веку. Но каким? — Наверное, присущим искусству переходного времени.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Культурология. XX век: Антология. — М., 1995.
2. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. — М., 1979.
3. Русская литература и зарубежное искусство: Сборник исследований и материалов. — Л., 1986.
4. Литература и живопись: [Сб. ]. — Л., 1982.
5. Русская литература и изобразительное искусство: Сборник исследований и материалов. — Л., 1986.
6. Русская художественная культура второй половины XIX века: Картина мира. — М., 1991.
7. К. Коровин вспоминает... / 2-е изд., доп. — М., 1990.
8. И. И. Левитан: Воспоминания и письма: [Сб. ]. — М., 1950.
9. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Письма: В 12-ти т. Соч.: В 18-ти т. — М., 1974 — 1983. Последующие ссылки на произведения и письма А. П. Чехова мы оформляем по данному изданию, указываем только серию, том, страницу.
10. Гинзбург Л. О лирике / 2-е изд., доп. — Л., 1974.
11. Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX — начала XX в. — М., 1993.
12. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. — М., 1994.
13. Рубер Г. О закономерностях художественного визуального восприятия. — Таллин, 1985.