

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Капустина Ксения Константиновна

Образы художников и проблемы живописи в творчестве В.М. Гаршина

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Катаев Владимир Борисович

Москва - 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Экфрасис как прием поэтики. История. Классификация.....	13
Глава 2. Образы произведений визуальных искусств в литературе.....	22
2.1. Живописный экфрасис в русской литературе XIX века (А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов).....	22
2.2. Живописный экфрасис в рассказах В.М. Гаршина.....	34
2.3. Функции экфрасиса в статьях о живописи В.М. Гаршина.....	45
2.4. Общие выводы.....	65
Глава 3. Связь литературы и живописи на уровне стилистики.....	68
3.1. Черты импрессионизма в русской литературе.....	68
3.2. Гаршин как «поэт промежутка».....	73
3.3. Общие выводы.....	87
Глава 4. Образ художника в прозе В.М. Гаршина	89
4.1. Биографические связи В.М. Гаршина с художниками, их влияние на творчество писателя.....	89
4.2. Герои-художники в рассказах В.М. Гаршина.....	94
Заключение.....	115
Библиография.....	119

Введение

Интерес к прозе В.М. Гаршина обусловлен тем, что его творчество затрагивает вопрос о роли искусства (в частности, живописи) в обществе, тему гуманизма и проблему поиска ценностных ориентиров целой эпохи. Корпус текстов В.М. Гаршина сравнительно невелик, однако его творчество значимо в истории изучения русской литературы. Проблема живописи в прозе В.М. Гаршина имеет достаточно широкие исследовательские перспективы, так как в настоящее время она недостаточно изучена.

Актуальность исследования взаимосвязи живописи и творчества В.М. Гаршина определяется тенденцией к синтезу различных видов искусств (инсталляция, перформанс, иммерсивный театр и другие), между которыми укрепляется взаимопроникновение и интертекстуальные (в широком смысле) связи. Мы формулируем тему исследования как: «Образы художников и проблемы живописи в творчестве В.М. Гаршина», не претендуя на решение специальных задач теории живописи; ставим вопрос о влиянии живописи на поэтику писателя, о роли изобразительного искусства как в рассказах, так и в статьях В.М. Гаршина.

Степень научной разработанности темы.

В рамках «биографического» подхода мы можем отметить труды Г.А. Бялого¹, Н.З. Беляева, А.Н. Латыниной², В.И. Порудоминского³, П.Генри⁴ и других. Исследования данных авторов сосредоточены на изучении литературного творчества В.М. Гаршина через призму его жизненного пути, а также социального и литературного контекста эпохи.

Одной из первых работ, посвященных вопросу взаимосвязи биографии и творчества В.М. Гаршина с живописью, стала книга С.Н. Дурылина «Репин

¹ Бялый Г.А. В.М. Гаршин. Историко-биографический очерк. М.: ГизХудлит, 1955. 108 с.

² Латынина А.Н. Всеволод Гаршин. Творчество и судьба / А.Н. Латынина. М.: Художественная литература, 1986. 223 с.

³ Порудоминский В.И. Гаршин В.М. (ЖЗЛ). М.: Молодая гвардия, 1962. 304 с.

⁴ Генри П. Импрессионизм в русской прозе (В.М. Гаршин и А.П. Чехов) // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. М.: МГУ, 1994. № 2. С. 17 - 27.

и В.М. Гаршин (из истории русской живописи и литературы)»⁵. В первой половине XX века (с 1925 года) интерес к исследованию жизни и творчества В.М. Гаршина возрос. Об этом свидетельствует кропотливая работа Ю.Г. Оксмана⁶ над изданием неопубликованных произведений и писем писателя, к которым он дает подробные комментарии.

Значимой для изучения творчества В.М. Гаршина является книга Н.З. Беляева «Гаршин»⁷, относящаяся к серии ЖЗЛ, где исследователь уделяет большое внимание жанровому анализу творчества писателя. Е.И. Чистиков в своей работе «В.М. Гаршин и художники-передвижники»⁸ обобщенно говорит о связи творчества и взглядов на искусство В.М. Гаршина и работ художников-передвижников.

Во второй половине XX века можно отметить возрастающий интерес к сопоставительному анализу, появляются работы, где сравнивается проза В.М. Гаршина и Ф.М. Достоевского. В качестве примера можно рассмотреть статью Ф.И. Евнина «Ф.М. Достоевский и В.М. Гаршин»⁹, а также кандидатскую диссертацию Г.А. Склейнис «Типология характеров в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" и в рассказах В.М. Гаршина 80-х гг.»¹⁰. Несмотря на то, что разница между публикациями 30 лет, у этих работ есть общая особенность – оба исследователя выявляют у В.М. Гаршина и Ф.М. Достоевского признаки повышенной стилевой экспрессивности. Также литературоведы отмечают высокую степень влияния Ф.М. Достоевского на идейную и тематическую направленность прозы В.М. Гаршина.

⁵ Дурылин С.Н. Репин и Гаршин (Из истории русской живописи и литературы) / Государственная Академия художественных наук. Вып. 7: История и теория искусств. М., 1926. С. 22-26.

⁶ Гаршин В.М. Сочинения / Вступительная статья, редакция и комментарии Ю.Г. Оксман. 2-е изд., доп. М. – Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1934. 336 с.

⁷ Беляев Н. Гаршин. (ЖЗЛ) / М.: Издательство ВЖСМ «Молодая гвардия», 1938. 180 с.

⁸ Чистиков Е.И. В.М. Гаршин и художники-передвижники: автореф. дис. канд. филол. наук. Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. М., 1955. 11 с.

⁹ Евнин Ф.И. Ф. М. Достоевский и В. Гаршин // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка, 1962. № 4. С. 289-301. С. 292.

¹⁰ Склейнис Г.А. Типология характеров в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» и в рассказах В.М. Гаршина 80-х гг.: Автореф. дис. канд. филол. наук. М. 1992. 17 с.

А.А. Земляковская в статье «Тургенев и Гаршин»¹¹ отмечает ряд общих черт в творчестве В.М. Гаршина и И.С. Тургенева (тип героя, стиль, жанр). Здесь в центре исследовательского интереса находятся жанровая природа и структура стихотворений в прозе.

Для гаршиноведения большую ценность представляет книга «A Hamlet of his Time: Vsevolod Garshin: The Man, his Works and his Milieu»¹². Этот труд является одним из самых полных и разносторонних, так как автор последовательно и убедительно повествует о взаимосвязи личности писателя, его творчества и общественно-политической ситуации, культурной среды. В книге можно найти подробные разборы произведений писателя, в ней анализируются темы и мотивы рассказов.

У В.П. Бекедина отмечаются две статьи, которые в большей степени носят биографический характер и показывают взаимодействие писателя с художниками («В.М. Гаршин и В.В. Верещагин»¹³ и «В.М. Гаршин и изобразительное искусство»¹⁴), а также показывают В.М. Гаршина как художественного критика.

На рубеже XX-XXI веков филологи продолжают анализировать различные стороны поэтики гаршинской прозы. Коллективное исследование «Поэтика В.М. Гаршина» Ю.Г. Милюкова¹⁵, П. Генри интересно тем, что в нем поднимаются проблемы формы (в том числе, типа повествования и вида лиризма), рассматриваются образы героя и «контргероя», импрессионистская стилистика писателя и «художественная мифология» отдельных произведений, ставится вопрос о принципах изучения незаконченных рассказов В.М. Гаршина (проблема реконструкции). Благодаря этому исследованию мы можем проследить процесс жанровой эволюции

¹¹ Земляковская А.А. Тургенев и Гаршин // Второй межвузовский тургеневский сборник / отв. ред. А.И. Гаврилов. Орел: [б.и.], 1968. С. 128-137.

¹² Henry P. A Hamlet of his Time: Vsevolod Garshin: The Man, his Works and his Milieu. Oxford, 1983. 424 р.

¹³ Бекедин В.П. В.М. Гаршин и В.В. Верещагин // Русская литература и изобразительное искусство XVIII начало XX в. Сб. статей. Л.: Наука. 1988. С. 202-217.

¹⁴ Бекедин В.П. В.М. Гаршин и изобразительное искусство // Искусство. М.: Искусство, 1987. № 2. С. 64-68.

¹⁵ Милюков Ю.Г. Поэтика Гаршина: учеб. пособие / Ю.Г. Милюков, П. Генри, Э. Ярвид, С.Л. Кошелев. Челябинск: ЧГУ, 1990. 60 с.

В.М. Гаршина-прозаика: от социально-бытового очерка к нравственно-философской притче. В работе выделены черты романтизма и импрессионизма, особое внимание уделено рассказу «Красный цветок», где сочетается объективная реалистичность и импрессионистическая техника письма. В «Поэтике В.М. Гаршина» выделены основные черты импрессионизма в литературном тексте, приведены примеры из произведений В.М. Гаршина, которые мы дополняем и комментируем. О импрессионизме в литературе также пишет П. Генри в статье «Импрессионизм в русской прозе (В.М. Гаршини А.П. Чехов)»¹⁶, исследователь отмечает, что в определении понятия «импрессионизм» нет единогласия.

Преимущественно в компаративном аспекте творчество В.М. Гаршина изучается Н.В. Кожуховской¹⁷. Исследователь отмечает, что в сознании персонажей В.М. Гаршина и Л.Н. Толстого отсутствует «защитная психологическая реакция», поэтому они в большей степени склонны к саморефлексии, чувству вины, а также к осознанию личной ответственности, причем не только в своей судьбе, но и в жизни окружающих.

Связь прозы В.М. Гаршина и А.П. Чехова на текстуальном и смысловом уровнях выявлена в статьях В.Б. Катаева «О мужестве вымысла: Гаршин и Гиляровский»¹⁸ и И.Э. Васильевой «"Поиски слова" в "переходную эпоху" – стратегия повествования В.М. Гаршина и А.П. Чехова»¹⁹.

При написании диссертационной работы мы обращались к статьям М. Рева «Гаршин и русские художники»²⁰ и К.Д. Крамера «Impressionist tendencies in the work of Vsevolod Garshin»²¹.

¹⁶ Генри П. Импрессионизм в русской прозе (В.М. Гаршин и А.П. Чехов) // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. М.: МГУ, 1994. № 2. С. 17-26.

¹⁷ Кожуховская Н.В. Толстовская традиция в военных рассказах В.М. Гаршина / Из истории русской литературы. Чебоксары: Чебоксарский гос. ун-т, 1992. С. 26-47.

¹⁸ Катаев В.Б. О мужестве вымысла: Гаршин и Гиляровский // Мир филологии. М., 2000. С. 115-125.

¹⁹ Васильева Н.Э. «Поиски слова» в «переходную эпоху» стратегия повествования В.М. Гаршина и А.П. Чехова: дис. канд. филол. наук. СПб. 2007. 248 с.

²⁰ М. Рев. Гаршин и русские художники. // Vsevolod Garshin at the turn of the century = B. M. Гаршин на рубеже веков: an international symposium in 3 vol. / editors: Peter Henry, Vladimir Porudominsky, Mikhail Girshman; co-editors: Kupava Birkett [et al.] Oxford: Northgate, 1999-2000. 2. С. 93 – 101.

²¹ К.Д. Крамер. Impressionist tendencies in the work of Vsevolod Garshin. // Vsevolod Garshin at the turn of the century = B. M. Гаршин на рубеже веков: an international symposium in 3 vol. / editors: Peter Henry, Vladimir Porudominsky, Mikhail Girshman; co-editors: Kupava Birkett [et al.] Oxford: Northgate, 2000. 1. С. 197 - 212

Существует ряд работ, в которых представлено подробное изучение отдельных элементов и своеобразия поэтики и прозы писателя. А.А. Пауткин в статье «Военная проза В.М. Гаршина (Традиции, образы и реальность)»²² пишет о военной тематике в творчестве В.М. Гаршина, а в статье «Опыт источниковедческого прочтения статьи В.М. Гаршина: «Заметки о художественных выставках»²³ – о взаимовлиянии поэтики В.М. Гаршина и живописи. Эта статья важна для нашего исследования тем, что дает возможность более полно понять гаршинскую интерпретацию картины «Боярыня Морозова», а также исторический контекст данного произведения. В 2011 году С.М. Балуев публикует статью «Новое о полемичности "Заметок о художественных выставках" (1887) В.М. Гаршина»²⁴, где представлен искусствоведческий контекст и отражены некоторые взгляды писателя на живопись и проблемы ее интерпретации.

Целью исследования является анализ рассказов и статей В.М. Гаршина в контексте взаимосвязи их с живописью. Исследовательской сверхзадачей является установление интермедиальных связей живописи и литературы на различных уровнях текста и контекста.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач:**

1. Выявить контекстуальную связь писателя с миром живописи, проанализировав письма, биографические факты и творчество художников-свременников В.М. Гаршина;
2. Определить позицию и принципы В.М. Гаршина в отношении изобразительного искусства;
3. Определить ключевые характеристики и средства создания образов художников в произведениях В.М. Гаршина;

²² Пауткин А.А. Военная проза В.М. Гаршина (традиции, образы и реальность) // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. М.: МГУ. 2005 -№ 1. С. 94-104.

²³ Пауткин А.А. Опыт источниковедческого прочтения статьи В.М. Гаршина «Заметки о художественных выставках» // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. М., 2008. № 4. С. 113-120.

²⁴ Балуев С.М. Новое о полемичности «Заметок о художественных выставках» (1887) В.М. Гаршина // Вестник ВятГУ. Филология и искусствоведение. 2011. № 2 (2). С. 191-195.

4. Выявить живописный экфрасис в прозе В.М. Гаршина и проанализировать его функции;

5. Выявить и определить сходства художественных средств В.М. Гаршина – писателя-реалиста и художников-импрессионистов.

Объект изучения – творчество В.М. Гаршина. **Материалом** работы являются семнадцать рассказов, автобиография, четыре очерка, шесть статей о живописи, стихотворения и ряд писем В.М. Гаршина, а также – произведения современников (А.П. Чехов и В.Г. Короленко). **Предмет** диссертационного исследования – живописный экфрасис, образы художников и черты импрессионизма в прозе В.М. Гаршина.

Хронологические рамки исследования определяются периодом с 1874 года по 1887 год, нижняя граница связана с датой публикации первого стихотворения «На первой выставке картин Верещагина» В.М. Гаршина, где впервые прослеживается влияние живописи на его творчество. Верхняя хронологическая граница обусловлена датой последней прижизненной публикации сказки «Лягушка-путешественница». С целью анализа использования живописного экфрасиса в истории русской литературы в первом параграфе второй главы диссертационного исследования нижняя граница сдвигается к началу XIX века.

Научная новизна работы заключается в том, что введено в научный оборот системное рассмотрение биографии, эстетических взглядов В.М. Гаршина и его поэтики в аспекте взаимосвязи живописи и литературы.

Теоретическая значимость работы заключается в раскрытии на примере творчества В.М. Гаршина специальных аспектов интермедиальности, а именно – роли живописи в литературе.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования данных материалов при составлении лекционных курсов, практических занятий как по русской литературе, так и в рамках междисциплинарных занятий. Тема, рассмотренная в диссертации, может

быть интересна не только филологам, но и искусствоведам, живописцам, дизайнерам.

Методологическая и теоретическая основа исследования.

Методология исследования основана на комплексном подходе, включающем в себя различные научные методы: историко-литературный, культурологический, биографический, сравнительно-сопоставительный, анализ текста, метод вторичного анализа данных. Теоретическую основу исследования составили труды М.М. Бахтина²⁵, Ю.М. Лотмана²⁶, Ю.В. Манна²⁷, Б.А. Успенского²⁸. В аспекте интермедиальности и интертекстуальности методологической базой стали исследования Р. Барта²⁹, О.А. Ханзен-Лёве³⁰, В.Е. Хализева³¹, Н.В. Тишуниной³², Н.С. Бочкаревой³³, В.Б. Катаева³⁴. В рамках интермедиальности мы говорим об экфрасисе, опираясь на труды Н.В. Брагинской³⁵, Г.С. Зуевой³⁶, Т.Е. Атухович³⁷, Л. Геллер³⁸, Е.В. Яценко³⁹.

²⁵ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худ. лит., 1975. 504 с.

²⁶ Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. 479 с.

²⁷ Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М.: Советский писатель. 1887. 322 с.

²⁸ Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 225 с.

²⁹ Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М: Прогресс, 1989. 616 с.

³⁰ Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. / пер. с нем. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотрицкого. М.: РГГУ, 2016. 503 с

³¹ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высш. школа, 1999. 400 с.

³² Тишунина Н.В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филол. науки, 2003. № 1. С. 19-26.

³³ Бочкарева Н.С. Образы произведений визуальных искусств в литературе: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 1995. 165 с.

³⁴ Катаев В.Б. Русская классика и интермедиальность: опыт создания курса // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. М., 2022. № 3. С. 59–72.

³⁵ Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. М., 1977. С. 259–283.

³⁶ Зуева Г.С. / Живописный экфрасис как способ создания образа героя-художника в прозе Дины Рубиной: дис. канд. филол. наук. Тамбов, 2018. 177 с.

³⁷ Атухович Т.Е. Экфрасис как жанр и/или дискурс // Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В.И. Тюпы. Под ред. О.В. Федуниной и Ю.Л. Троицкого. М.: Intrada, 2015. С. 85-94.

³⁸ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / ред. Л. Геллер. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 13.

³⁹ Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47-57.

В понимании искусствоведческого аспекта мы опирались на работы Н.Н. Волкова «Композиция в живописи»⁴⁰ и «Цвет в живописи»⁴¹, а также труды С.Т. Махлина⁴², А.А. Сидорова⁴³, А.Е. Шабанова⁴⁴, Р. Арнхейм⁴⁵.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Обращение писателей к визуальным образам может быть обусловлено не только их художественными предпочтениями и интересами, но и осознанием социальной природы искусства. Через тему живописи В.М. Гаршин говорит о проблемах, связанных со взаимодействием искусства, социума и творческой личности.

2. Цитируя произведения визуального искусства в статьях о живописи, В.М. Гаршин смещает смысловые акценты в соответствии с собственной концепцией, внимание уделяется тому, что наиболее важно для писателя, а не для художника.

3. Являясь основным приемом установления интермедиальной связи между художественным и литературным произведениями, экфрасис в прозе В.М. Гаршина выполняет как вспомогательную (характеристика персонажа, создание атмосферы, приращение смыслов и так далее), так и сюжетообразующую функции.

4. Обращение В.М. Гаршина и А.П. Чехова к стилистике импрессионизма обусловлено потребностью в поиске новых форм и приемов, но жившие в предмодернистскую эпоху писатели остаются в поле реалистических задач.

5. Герои-художники рассказов «Художники» и «Надежда Николаевна» В.М. Гаршина выступают в роли антагонистов, их ключевые противоречия заключаются во взглядах на искусство, в конфликте (его

⁴⁰ Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Издательство В. Шевчук, 2014. 368 с.

⁴¹ Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: Издательство В. Шевчук, 2014. 360 с.

⁴² Махлина С.Т. Язык искусства в контексте культуры. СПб.: Академия культуры, 1995. 218 с.

⁴³ Сидоров А.А. Живопись и литература в России XIX века // Искусство. 1985. № 1. С. 90-104.

⁴⁴ Шабанов А.Е. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб.: Издательство Европейского университета в СПб., 2015. 336 с.

⁴⁵ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2012. 392 с.

отсутствии) с обществом, в представлениях о материальной ценности живописи и творческой свободе.

Степень достоверности результатов диссертационной работы обеспечивается большим объемом исследуемого материала, подробным анализом текстов-источников и последовательной аргументацией выводов.

Апробация работы была осуществлена в форме докладов на научных конференциях:

1. «Тема живописи в творчестве В.М. Гаршина» – 12 апреля 2023 года, XXX Международная конференция студентов, аспирантов, молодых ученых «Ломоносов», Москва.

2. «Живописный экфрасис в прозе В.М. Гаршина» – 6 июля 2023 года, «XX международная летняя школа по русской литературе», Санкт-Петербург.

3. «Черты импрессионизма в прозе В.М. Гаршина» – 12 апреля 2024 года, XXXI Международная конференция студентов, аспирантов, молодых ученых «Ломоносов», Москва.

4. «Черты импрессионизма в прозе В.М. Гаршина» – 5 июля 2024 года, «XXI международная летняя школа по русской литературе», Санкт-Петербург.

Основные положения диссертации отражены в 5 публикациях (объемом 2,89 п. л.) в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ по специальности и отрасли наук:

1. Сизова (Капустина) К.К. Черты импрессионизма в прозе В.М. Гаршина // Филология и культура. 2025. № 2. С. 191-197. Импакт-фактор 0,112 (РИНЦ). Объем 0,69 п. л. DOI: 10.26907/2782-4756-2025-80-2-191-197. EDN: EYLEEN.

2. Сизова (Капустина) К.К. Живописный экфрасис в «Заметках о художественных выставках» и рассказах В.М. Гаршина. // Профессорский журнал. Серия: Русский язык и литература. 2025. № 1 (21). С. 32-35. Импакт-фактор 0,729 (РИНЦ). Объем 0,35 п. л. DOI:10.18572/2687-0339-2025-1-32-35. EDN: JLGHGK.

3. Сизова (Капустина) К.К. Образ художника в прозе В.М. Гаршина //

Филология и человек. 2024. № 4. С. 122-128. Импакт-фактор 0,375 (РИНЦ).
Объем 0,69 п. л. DOI: 10.14258/filichel(2024)4-09. EDN: NXIIFG.

4. Сизова (Капустина) К.К. В.М. Гаршин «Мир художников» //
ФИЛОЛОГОС. 2025. № 2. С. 67-72. Импакт-фактор 0,124 (РИНЦ). Объем 0,
58 п. л. DOI: 10.24888/2079-2638-2025-65-2-67-72. EDN: FOGDDK.

5. Сизова (Капустина) К.К. Тема живописи в творчестве Н.В. Гоголя и
В.М. Гаршина // Русская словесность. 2025. № 2. С. 49-54. Импакт-фактор
0,069 (РИНЦ). Объем 0,58 п. л. DOI: 10.47639/0868-9539_2025_2_49. EDN:
BUENXE.

Структура работы.

Диссертационное исследование включает в себя введение, четыре
главы, заключение, список использованной литературы. Диссертационное
исследование включает в себя 137 страниц.

Глава 1. Экфрасис как прием поэтики. История. Классификация⁴⁶

Один из основных терминов диссертационного исследования – экфрасис. По определению, данному в словаре актуальных терминов и понятий «Поэтика», экфрасис – это «риторическая фигура, означающая описание визуальных объектов (реальных или вымышленных), особенно визуальных произведений искусства <...>; с точки зрения позднеантичных теоретиков греческой риторики, этот тип образа состоит в наглядном описании»⁴⁷. Н.В. Брагинская определяет экфрасис следующим образом: «называем экфрасисом, или экфразой, любое описание <...> произведений искусства <...>. Экфрасис может пониматься двояко: в широком смысле это словесное описание любого рукотворного предмета <...>; в более узком – описание лишь такого предмета, который содержит изображение другого предмета или их группы, какой-либо сценки, сюжета и т.п.»⁴⁸. В диссертационном исследовании, посвященном проблемам живописи в творчестве В.М. Гаршина, мы принимаем рассмотрение экфрасиса в широком смысле, но в аспекте произведений живописи.

В современном литературоведении существует несколько направлений анализа живописного экфрасиса, к основным можно отнести два:

1. Экфрасис, как художественный прием.
2. Экфрасис, как признак «романа творения»⁴⁹, т.е. романа о художнике.

Мы акцентируем внимание на рассмотрении экфрасиса как художественного приема, однако следует оговориться, что для В.М. Гаршина

⁴⁶ При подготовке данного раздела диссертационного исследования использована следующая публикация, выполненная автором лично:

Сизова (Капустина) К.К. Живописный экфрасис в «Заметках о художественных выставках» и рассказах В.М. Гаршина. // Профессорский журнал. Серия: Русский язык и литература. 2025. № 1 (21). С. 32-35.

В приведенной публикации, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, тезисы и выводы исследования.

⁴⁷ Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с. С. 301-302.

⁴⁸ Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. М., 1977. С. 259-283.

⁴⁹ Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «Роман творения», генезис и поэтика: на материале литературы Западной Европы и США конца XVIII - XIX вв.: дис. д. ф. н. Пермь, 2001. 390 с.

экфрасис, как признак «романа творения», также характерен. Несмотря на то, что по жанру «Художники» и «Надежда Николаевна» не являются романами, это рассказы, где вся канва произведения строится вокруг образа художника и процесса творчества.

Изучение экфрасиса как признака «романа творения» зародилось в XXI веке, этот термин в своей диссертации впервые использует Н.С. Бочкарева, она анализирует экфрасис как жанровый и сюжетообразующий прием романа о художнике. Понимание экфрасиса, как художественного приема, сформировалось еще в Античности, это подтверждает статья в словаре актуальных терминов и понятий «Поэтика», а также работы отечественных литературоведов XX века, таких как О.М. Фрейденберг и Н.В. Брагинская. Например, в работе «Образ и понятие» О.М. Фрейденберг экфрасис толкуется как «воспроизведение воспроизведения <...> – изображение изображения»⁵⁰. В XXI веке интерес к понятию экфрасиса возрастает, особенно плотно оно входит в науку с 2002 года, это связано с публикацией сборника научных трудов под редакцией Л.М. Геллера по итогам Лозаннского симпозиума на тему «Экфрасис в русской литературе»⁵¹. Сборник цитируется и упоминается практически всеми современными учеными, в сферу научных интересов которых входит тема экфрасиса в литературе. Одной из важнейших вех изучения экфрасиса стала международная научная конференция «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе»⁵² (2008) в ИРЛИ (Пушкинский дом).

К сборнику под редакцией Л.М. Геллера обращается Н.Г. Морозова, которая во введении к своей диссертации «Экфрасис в прозе русского романтизма»⁵³ обстоятельно анализирует взгляды ученого и делает акцент на том, что «экфрасис переводит в слово не объект <...>, а восприятие объекта и

⁵⁰ Фрейденберг О.М. Образ и понятие / О.М. Фрейденберг // Миф и литература древности. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. С. 250.

⁵¹ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / ред. Л. Геллер. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 5-22.

⁵² Токарев Д.В. Международная научная конференция «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе» // Рус. лит. 2009. № 1. С. 284-293.

⁵³ Морозова Н.Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. канд. филол. наук. Новосибирск, 2006. С. 5.

толкование кода»⁵⁴. По мнению Н.Г. Морозовой, основная смысловая нагрузка в экфрасисе ложится на изобразительно-выразительные возможности слова. При таком подходе интерпретация экфрасиса в художественном тексте зависит, прежде всего, от словесного мастерства писателя, от того, способен ли он достаточно точно выразить свое видение героя, его картин или рисунков.

М. Рубинс видит основную цель экфрасиса несколько иначе, в своей монографии «Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция» он пишет, что экфрасис существует в литературе для того, чтобы «создать у читателя визуальный образ какого-либо двух или трехмерного художественного предмета»⁵⁵. Экфрасис в литературном тексте несет информацию о личности и жизненных ценностях самого художника, являясь его своеобразным «зеркалом», с таким наблюдением автора сложно не согласиться. Посредством анализа экфрасиса можно более подробно описать идейное содержание и стилистические особенности произведений, созданных героем-художником, а также сформировать представление об отношении к картине этого героя, зрителей и критиков. Анализируя экфрасисы и комментарии к ним, мы исследуем отношение В.М. Гаршина к искусству, осмысление им основных проблем живописи.

Для нашего исследования важно то, что текст, описывающий произведение искусства, содержит в себе осмысление художником процесса и результата собственного творчества. Через живописный экфрасис мы анализируем образ художника, который, в свою очередь, ведет к пониманию авторской идеи и концепции. Экфрасис – литературный прием, который несет в себе разнообразную смысловую нагрузку, так как характеризует не только героя-творца или героя-зрителя, но и авторское отношение к персонажам и творческим процессам. Обобщив сказанное выше, отметим, что для нас важно

⁵⁴ Там же. С. 10.

⁵⁵ Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. С. 17.

подробно рассмотреть живописный экфрасис в творчестве В.М. Гаршина, это необходимо для понимания его взглядов на художественное творчество, его проблемы и роль в обществе.

В кандидатской диссертации А.Ю. Криворучко на тему «Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов»⁵⁶ (2009 год) представлен подробный и разносторонний анализ описаний икон, скульптур, живописных и графических изображений в произведениях И.С. Шмелева, И.А. Бунина, М.А. Алданова, В.В. Набокова, А.П. Платонова, Е.И. Замятиной, Б.А. Лавренева, И.Э. Бабеля, А.Н. Толстого и В.А. Каверина. Достоинством этой работы можно считать то, что автор вписывает в романтические традиции использование экфрасиса писателями XX века, и особенно четко это прослеживается при трактовке образа героя-художника – «властителя дум, пророка и духовного лидера». При создании образа художника ключевым приемом является антитеза, а также противопоставление мира искусства и реальности, что создает эффект романтического «двоемирия». Художник может быть поглощен творческим процессом, быть в нем активным и успешным, при этом демонстрировать равнодушие к жизни, быту, отстраняться от общения с людьми и вести очень замкнутый образ жизни. Эти романтические черты также можно отметить в рассказах В.М. Гаршина, например, художника Рябинина из произведения «Художники» можно назвать романтическим героем, который живет в двух мирах – в мире творчества и идей и в реальном мире, где потребитель диктует требования к художнику и хорошо платит за «красивые вещицы». Рябинин не вписывается в этот мир выставок и «ценителей живописи», так как он поглощен творческим миром, там он – гений и обличитель страшных несправедливостей. Едва ли можно назвать его счастливым в обычательском смысле: Рябинин – не модный и не богатый художник, его нервы расстроены, он пропускает через себя страдания «глухарей». Похож на Рябинина и художник из «Надежды Николаевны», он

⁵⁶ Криворучко А.Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009 С. 14.

влюбляется в падшую женщину, идеализирует ее как музу и верит в возможность «исправления» ее жизни. В finale произведения в мир его творческой иллюзии вторгается грубая сила – журналист Бессонов, убивающий Надежду Николаевну.

Интерес современных ученых к вопросам интермедиальности только возрастает на протяжении последнего десятилетия, на стыке литературоведения и искусствоведения появляются диссертации, монографии и научные статьи. М.А. Самородовым в работе «Интермедиальная поэтика прозы И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова в свете интерпретации их произведений оперными либреттистами»⁵⁷ проанализировано взаимодействие литературы и музыки, Э. Садзиньской в статье «Поэт перед статуей...»⁵⁸ рассмотрен скульптурный экфрасис.

Стремление современных исследователей темы экфрасиса к обобщению и систематизации нам понятно, так как наличие единого определения и четкой классификации значительно упрощают ход аналитической работы с литературными текстами. Современные ученые предпринимают попытки сформулировать точное и емкое определение понятия экфрасиса и предложить систему его классификации (Е.В. Яценко⁵⁹, Е.А. Постнова⁶⁰, Л.Н. Дмитриевская⁶¹, В. Лепахин⁶²), но этот теоретико-литературный вопрос остается нерешенным. Если обобщенно свести воедино определения данного термина, то получится, что в трудах литературоведов последних лет экфрасис преимущественно изучается как описание произведений искусства (живописи,

⁵⁷ Самородов М.А. Интермедиальная поэтика прозы И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова в свете интерпретации их произведений оперными либреттистами. [электронный ресурс]: https://www.philol.msu.ru/~ref/2015/2015_SamorodovMA_diss_10.01.01_26.pdf (дата обращения: 11.03.2023).

⁵⁸ Ewa Sadzińska. Поэт перед статуей (о примере скульптурного экфрасиса у А. Кушнера). [электронный ресурс]: https://www.researchgate.net/publication/343947085_Poet_pered_statuej_o_primere_skulpturnogo_ekfrasisa_u_A_Kusnera (дата обращения: 11.03.2023).

⁵⁹ Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011 № 11. С. 47-58.

⁶⁰ Постнова Е.А. Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960-1970-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012. 19 с.

⁶¹ Дмитриевская Л.Н. Образ живописного портрета и пейзажа в русской прозе: экфрасис, мотив и художественная деталь // Современные исследования социальных проблем. М., 2013. № 9. С. 9-71.

⁶² Лепахин (Сегед) В. Экфрасис в русской литературе: опыт классификации // Визуализация литературы, Белград, 2012. С. 7-31.

скульптуры, архитектуры, музыки и т.д.) в литературном тексте, в диссертационной работе мы придерживаемся этой концепции. Подчеркнем, что это очень общее понимание, требующее уточнений и дополнений, особенно при анализе конкретного художественного текста.

Систематизирует характеристики и делает попытку классифицировать экфрасисы Е.В. Яценко в статье «Любите живопись, поэты... Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель». В последующих главах мы обращаемся к классификации Е.В. Яценко, поэтому рассмотрим ее более подробно. Ученый предлагает классифицировать экфрасис по объекту описания – прямой и косвенный. Для творчества В.М. Гаршина характерен прямой экфрасис – «описание либо простое обозначение визуального артефакта в литературном произведении»⁶³. Также экфрасис классифицируется по таким формальным и содержательным принципам, как «объем, референт, реальность референта в истории художественной культуры, атрибуция, автор, количество авторов, описание одного или нескольких произведений, описание целостное или дискретное, встречается в тексте впервые или нет»⁶⁴. В прозе В.М. Гаршина мы находим разнообразные виды экфрасисов, об их структуре и роли в канве произведений речь пойдет в следующей главе.

В статье В. Лепахина «Экфрасис в русской литературе: опыт классификации»⁶⁵ экфрасис понимается как создание словесного образа на основе визуального художественного образа, автор выделяет три подхода к классификации экфрасиса.

1. По специфике объекта (по области искусства – живопись, архитектура, музыка и по жанрам внутри, например, живописи – портрет, пейзаж, бытовой жанр, исторический жанр, икона, лубок).

⁶³ Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011 №11. С. 47-58.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Лепахин (Сегед) В. Экфрасис в русской литературе: опыт классификации // Визуализация литературы, Белград, 2012. С. 7-31.

2. По реальности или фиктивности объекта. В рамках этого подхода выделяется три вида: экфрасис-проект, экфрасис-фиксия и экфрасис реально существующего произведения живописи. К этому подходу мы обратимся при анализе экфрасисов в художественных произведениях В.М. Гаршина, где представлены все три указанных вида. Экфрасис-фиксия также обозначается как мнимый экфрасис, эти термины можно считать синонимичными.

3. По характеру взаимосвязи между экфрасисом и его источником (цитация, перевод, психологизация, интерпретация, предпонимание, впечатление или заражение, иконный экфрасис). Здесь сложнее всего определить четкие границы видов, так как они накладываются друг на друга, например, экфрасис-интерпретация накладывается практически на все остальные виды. Так, в «Портрете» Н.В. Гоголя описание изображения ростовщика является одновременно экфрасисом-психологизацией (важно приданье визуальному образу ощущимых эмоциональных черт – поза, выражение лица, глаза), экфрасисом-заражением (сосредоточен на душевном переживании персонажа, который созерцает изображение; создается атмосфера ужаса) и экфрасисом-интерпретацией (это подтверждается тем, что только в сюжетной канве произведения существует портрет ростовщика и имеет смысл). В контексте литературного произведения этот портрет оказывает ключевое влияние на судьбу главного героя. Важно то, как герой-художник интерпретирует этот портрет и взаимодействует с ним.

Это лишь один пример наложения разных видов экфрасиса друг на друга, иллюстрирующий сложность вопроса классификации.

С точки зрения классификации экфрасисов и выявления их функций заслуживает внимания статья Т.Е. Автухович «Метапоэтика экфрастических импульсов и жестов в прозе самого «неэкфрасичного» писателя: А.П. Чехов и его "не-экфрасисы"»⁶⁶, где на материале чеховских текстов анализируются экфрасисы, делается вывод, что экфрасисы всегда выполняют ту или иную

⁶⁶ Автухович Т.Е. Метапоэтика экфрастических импульсов и жестов в прозе самого «неэкфрасичного» писателя: А.П. Чехов и его «не-экфрасисы». SlavVaria. 2021. Т. 1. № 1. С. 125-135.

функцию ((авто)рефлексия, познание бытия, расширение диалога культур, проявление авторской метапоэтики, моделирование читательского восприятия, моделирование ситуации), являясь частью художественного целого, а также способствуют усилению взаимодействия между автором и читателем. Мы согласны с выводом автора и также рассматриваем экфрасис как функционально значимую часть литературного текста.

Проанализировав то, как в науке осмыслилась и трансформировалась сущность понятия «экфрасис», мы можем сделать вывод, что повышение интереса к нему возрастает с каждым годом в связи с появлением новых тенденций в искусстве, между видами искусств укрепляется взаимопроникновение и интертекстуальные (в широком смысле) связи.

Образность и сюжетность создают крепкую связь между художественной литературой и изобразительным искусством: писателей и поэтов, не оставляют равнодушными полотна великих мастеров живописи и работы скульпторов, а художники и иллюстраторы черпают вдохновение в произведениях мировой литературы. В диссертационном исследовании мы говорим не просто о визуальном в литературе, а об описании конкретного произведения изобразительного искусства в литературном произведении, то есть – об экфрасисе. Здесь мы очень близко подходим к понятию интермедиальности, как типа «внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанного на взаимодействии языков разных видов искусств, формы диалога культур, осуществляемого посредствам перевода одного языка искусства на другой»⁶⁷. Мы можем согласиться с этим определением, но дополним его тем, что экфрасис представляет собой не просто перевод, например, произведения живописи в слово, но и своеобразное восприятие этого произведения искусства, его интерпретацию. В некоторых литературных произведениях описываются полотна, имеющие в истории художественной культуры реального референта,

⁶⁷ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / ред. Л. Геллер. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 13.

например, «Мертвый Христос в гробу» Г.Г. Гольбейна в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» или «Христос и грешница» В.Д. Поленова и «Боярыня Морозова» В.И. Сурикова в «Заметках...» В.М. Гаршина. Примечательно то, что в литературных текстах могут воспроизводиться не только реально существующие произведения искусства, но и вымышленные, например, полотно, на котором изображен старик в повести Н.В. Гоголя «Портрет», или портрет юноши из романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея», или полотна Дедова и Рябинина из рассказа В.М. Гаршина «Художники», являющиеся примером «мнимого экфрасиса»⁶⁸. Несмотря на то, что этих полотен не существует в реальности, роль мнимого экфрасиса важна – этот прием является сюжетообразующим.

В теоретической главе мы кратко рассмотрели историю изучения взаимодействия литературы и живописи, осмысление этого взаимодействия в науке, сделав акцент на литературоведении последних пятидесяти лет. Также мы обозначили понятие «интермедиальность» и «экфрасис», как в широком, так и в узком смысле, определили их взаимоотношения в литературе. Переходя к практическим разделам исследования, к разбору примеров из истории русской литературы, важно помнить тот факт, что в литературоведении пока нет точной и академической классификации экфрасиса, различные виды накладываются друг на друга. Несмотря на сложность классификации экфрасиса, он важен для литературного произведения, так как не только делает текст более образным и визуально наполненным, но и в большинстве случаев создает аллюзии, приращивая смыслы.

⁶⁸ Кобринский А.А. Мнимый экфрасис: из комментариев к роману К. Вагинова «Бомбочада» / Русская литература. 2019. № 3. С. 211.

Глава 2. Образы произведений визуальных искусств в литературе

2.1. Живописный экфрасис в русской литературе XIX века

(А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой,

А.П. Чехов)

Экфрасис как художественный прием основательно укрепился в русской литературе, в данном разделе диссертации мы кратко проследим историю взаимодействия живописи и литературы в период от А.С. Пушкина до А.П. Чехова. Мы возьмем далеко не все произведения классиков XIX века, а только основные, для того чтобы вписать творчество В.М. Гаршина в традицию русской литературы, проследить преемственность, общие черты и отличия.

Еще до А.С. Пушкина к теме изобразительных искусств в поэзии обращались: Г.Р. Державин «Памятник» (1795), К.Н. Батюшков «Памятник» (1826), В.А. Жуковский «Памятники» (1829). А.С. Пушкин продолжает традицию использования развернутого скульптурного экфрасиса в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836). В 1837 году поэт публикует поэму «Медный всадник», где ключевым и многозначным образом является скульптура, здесь, в отличие от стихотворения, экфрасис не мнимый, в кульминации произведения (сцене, где Евгений пытается бунтовать и обвиняет Медного всадника в своих бедах) описывается реально существующий памятник, его поэт наделяет метафизическими свойствами и делает одним из главных героев своего произведения. У А.С. Пушкина через скульптурный экфрасис передается неоднозначность образа Петра I: он – великий реформатор и созидатель, в то же время главный герой винит его в смертях сограждан и разрушениях. На формирование такого двойственного отношения к монарху у А.С. Пушкина, которое передается через описание памятника, оказало влияние «Письмо к другу, жительствующему в Тобольске» (1782) Н.А. Радищева. В «Письме...» описано торжественное открытие памятника Петра I в Санкт-Петербурге,

эмоциональная реакция автора и размышления о роли личности правителя в судьбе своей родины.

Для стихотворений А.С. Пушкина 30-х годов характерно обращение к скульптурному экфрасису, например, стихотворение «Медный всадник» (1833) и «Царскосельская статуя» (1830).

Одним из величайших писателей, в прозе которого мы можем найти множество связей с изобразительным искусством, считается Н.В. Гоголь. Для его творчества характерен живописный экфрасис, который включает в себя описание портретного или пейзажного изображения, существующего или вымыщенного.

В творчестве Н.В. Гоголя тема живописи наиболее ярко проявляется в повести «Портрет» (1833-1834 годы, первая публикация состоялась в 1835 году в сборнике «Арабески»), где изобразительное искусство становится не просто фоном или декоративным элементом, а двигателем сюжета и значимым звеном в раскрытии глубинных философских и психологических аспектов произведения. Живописный образ, созданный Н.В. Гоголем, выполняет не только сюжетную функцию, но и способствует созданию особой атмосферы, в которой реальность и фантазия, правда и иллюзия сливаются воедино, порождая характерную для его творчества двойственность. Эта двойственность прослеживается как в структуре самого повествования, так и в изображении главного предмета – таинственного портрета, который становится символом роковой силы искусства, способного подчинить себе человеческую душу.

Мнимый экфрасис или экфрасис-фикация портрета ростовщика в повести Н.В. Гоголя является сюжетообразующим приемом благодаря тому, что он несет в себе дополнительные смыслы, как реальные, так и мистические.

Портрет, изображающий загадочного старика с дьявольским выражением лица, выполняет в повести функцию своеобразного зеркала, отражающего внутреннее состояние персонажей и их моральные искания. Н.В. Гоголь использует живописный экфрасис как способ раскрыть глубинные

черты характера героев, показать их внутреннюю борьбу и психологические переживания. Убеждения художника Чарткова, который покупает эту картину, меняются под ее воздействием, трансформируясь от честолюбивого стремления к совершенству в искусстве к жажде внешнего успеха и богатства. Таким образом, портрет становится олицетворением искушения, которое разрушает нравственный стержень Чарткова и приводит его к трагической развязке. Сам процесс изменения Чарткова, моральное падение и последующее безумие подаются через его творчество, которое становится все более посредственным и «бездушным»: «бесчувственно стал сообщать ему тот общий колорит, который дается наизусть и обращает даже лица, взятые с натуры, в какие-то холодно-идеальные»⁶⁹, «кисть его и воображение слишком уже заключились в одну мерку, и бессильный порыв преступить границы и оковы, им самим на себя наброшенные, уже отзывался неправильностию и ошибкою»⁷⁰, «кисть невольно обращалась к затверженным формам, руки складывались на один заученный манер, голова не смела сделать необыкновенного поворота»⁷¹.

Н.В. Гоголь мастерски вплетает мотивы изобразительного искусства в ткань повествования, усиливая тем самым его эмоциональное и символическое звучание. Живописные образы не только передают особенности восприятия мира главного героя, но и служат метафорами, отражающими процессы, происходящие в его душе. Например, когда Чартков впервые рассматривает портрет старика, его пугает и одновременно притягивает взгляд, полный необычайной живости, будто картинное изображение способно заглянуть ему в душу. Это ощущение подчеркивает влияние живописи на восприятие героем реальности и подводит читателя к пониманию того, что искусство может быть как созидающим, так и разрушительным. Именно через живописные мотивы Н.В. Гоголь вводит в

⁶⁹ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); гл. ред. Н. Л. Мещеряков. М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952. 1938. Т. 3. 728 с. С. 103-104.

⁷⁰ Там же с. 116.

⁷¹ Там же с. 114.

повествование элементы фантастики, которые позволяют ему исследовать сложные моральные вопросы и тему дьявольского искушения.

Для Н.В. Гоголя живопись одновременно реальна и мистична. С одной стороны, портрет представлен как классическое произведение искусства, поражающее своей выразительностью и мастерством исполнения. С другой стороны, этот реализм оборачивается чем-то более глубоким и тревожным: старик с полотна «оживает», раскрывая дьявольскую природу, скрытую за обманчиво правдоподобной поверхностью. В «Портрете» мир материальных вещей и мир духовных ценностей вступают в противоречие, что отражает общую для творчества Н.В. Гоголя идею о наличии скрытых смыслов за кажущейся обыденностью. Живопись в данном контексте становится проводником к этим сокрытым пластам бытия, символизируя собой ту самую двойственность, где под красотой и изяществом может скрываться угроза и зло.

Не только в «Портрете» Н.В. Гоголь использует живописный экфрасис, можно сказать, что этот прием один из ключевых в его поэтике, так пишет Ю.М. Лотман: «Гоголь часто, прежде чем описать ту или иную сцену, превратив ее в словесный текст, представляет ее себе как воплощенную театральными или живописными средствами»⁷². Кроме того, у писателя нередко встречается такой риторический прием: «если бы я был художник, я бы изобразил...»; «Если бы я был живописец и хотел изобразить на полотне Филемона и Бавкиду...»⁷³; «Вся эта конная толпа неслась как-то вдохновенно, не изменяясь, не охлаждая, не увеличивая своего пыла. Это была картина, и нужно было живописцу схватить кисть и рисовать ее»⁷⁴; «Настала ночь... О если б я был живописец, я бы чудно изобразил всю прелесть ночи! Я бы изобразил, как спит весь Миргород <...> Я бы изобразил, как по белой дороге

⁷² Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. 352 с. С. 259.

⁷³ Гоголь Н.В. Указ. Соч. Т. 2. С. 15.

⁷⁴ Там же. С. 15.

мелькает черная тень летучей мыши, садящейся на белые трубы домов...»⁷⁵.

Такой прием, исходя из классификации В. Лепахина, можно назвать экфрасисом-проектом, так как описаны картины, которые существуют лишь в воображении, как потенциально возможные.

Живописный экфрасис в некоторых произведениях Н.В. Гоголя встраивается как микросюжет, он оказывает влияние на стилистику и основной сюжет. Такие описания произведений художественной культуры можно разделить на две большие группы: сакральные, религиозные полотна и лубочные картинки. К первой группе относится ряд полотен в «Ночи перед рождеством», речь идет о картинах с апокрифическим сюжетом, например, одна из написанных кузнецом Вакулой, повествует о том, как святой Петр изгоняет адский дух в день Страшного Суда. Также Вакула видит во дворце Санкт-Петербурга «Пречистую деву с младенцем на руках» и «сцены из Священного писания», нарисованные «на длинной деревянной доске» в «Гетьмане».

Ко второй группе можно отнести литографическую картинку, на которую Акакий Акакиевич в «Шинели» (1842) остановился посмотреть: «изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой испаньолкой под губой»⁷⁶. В «Старосветских помещиках» (1835) и в повести «Портрет», которая начинается с описания лавочки на Щукином дворе, можно найти краткие упоминания лубочных картин.

Особое внимание стоит обратить на поэму «Мертвые души». В литературоведении, особенно в школьной программе, закрепилась такая трактовка – «галерея помещичьих образов», каждый из которых является воплощением того или иного порока. Н.В. Гоголь не просто создает «галерею», но и сопровождает появление Чичикова в чьем-то доме описанием

⁷⁵ Там же. С. 242.

⁷⁶ Гоголь Н.В. Указ. Соч. Т. 3. С. 159.

висящих в нем картин, что создает особую атмосферу и дополняет образ хозяина дома. Например, в гостиной Коробочки Чичикову сначала кажется, что на всех картинах изображены птицы, только спустя некоторое время он распознает среди них портрет М.И. Кутузова и какого-то старика в мундире. У Ноздрева же подчеркнуто отсутствие вкуса и интереса к живописи, он скапает картины на ярмарках вместе со всякими совершенно ненужными вещами только для того, чтобы производить впечатление. В гостиной у Собакевича висят картины, а «на картинах всё были молодцы, всё греческие полководцы, гравированные во весь рост...»⁷⁷ (глава 5). В комнате у Плюшкина «по стенам навешано было весьма тесно и бестолково несколько картин: длинный, пожелтевший гравюр какого-то сражения, с огромными барабанами, кричащими солдатами «...» в ряд с ними занимала полстены огромная почерневшая картина, писанная масляными красками, изображавшая цветы, фрукты, разрезанный арбуз, кабанью морду и висевшую головою вниз утку»⁷⁸.

Интермедиальная поэтика также характерна для И.С. Тургенева, в его прозе можно найти музыкальный и живописный экфрасис, который, в основном, связан с жанром портрета (живописного или фотографического). Описываются или упоминаются в основном женские портреты, которые связаны с темой любви и отношений. Независимо от социально-нравственных конфликтов, идейного наполнения, особенностей сюжетных коалиций повестей и романов И.С. Тургенева, женские портреты-экфрасисы представлены в них как значимая черта героини, важная составляющая ее литературного образа. Эта деталь может быть как существенная и определяющая, так и второстепенная. Женские портреты описаны в повестях «Бригадир» (1868), «Несчастная» (1869), «Песня торжествующей любви» (1881) и «Клара Милич» (1882). Описание фрески Рафаэля «Триумф Галатеи» представлено в «Асе» (1858) (первое упоминание в конце четвертой главы,

⁷⁷ Гоголь Н.В. Указ. Соч. Т. 6. С. 95.

⁷⁸ Там же. С. 115.

когда главный герой уже чувствует сильную симпатию к Асе); описание картины, задуманной Зинаидой, – в повести «Первая любовь (1860). Картина, созданная воображением героини, отражает то, что происходит в ее душе, ее чувства и переживания, которые воплотились в визуальный, а далее в вербальный образ. Примечательно то, что после рассказа Зинаиды ее собеседник все понимает, а именно то, что она влюблена. Владимир понимает это через образ главной героини вымышленной им картины, которая «растворяется» в любви, исчезнув с вакханками. Анализируя ментальную картину, не стоит воспринимать все буквально, образы вакханок не означают безнравственность или развратность Зинаиды, а скорее символизируют сильную страсть и запретную любовь к женатому человеку, которой она бессильна противостоять, а душевные терзания и мучения она прячет за маску внешней раскованности. Интересно на развитие темы запретной любви работает колорит воображаемой картины, в ней присутствует контраст цвета и света как визуализация внутренних противоречий героини.

И.С. Тургенев, также как Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский и В.М. Гаршин, не только обращается к теме живописи в художественных текстах, но и выступает в роли критика. Например, – в произведении «Заметки "О статуе Ивана Грозного М. Антокольского"» (1871), где представлен подробный скульптурный экфрасис. Рассматривая и описывая памятник, И.С. Тургенев размышляет об историческом образе Ивана IV, а также о русском характере.

В творчестве Ф.М. Достоевского также можно найти живописный экфрасис и условно разделить его на две группы: портреты и полотна религиозного содержания. Один из ярких примеров – фотографический портрет Настасьи Филипповны в романе «Идиот» (1869), который оказывает неизгладимое впечатление на князя Мышкина, он очарован красотой и трагичной внешностью, особенно глазами молодой женщины, чувствует глубокое сострадание и любовь. В этом романе можно отметить еще два портрета. Первый – предложенная Аделаиде картина «Лицо приговоренного»,

когда дается описание не нарисованной картины, а только задуманной, что является экфрасисом-проектом. Здесь описания эшафота и приговоренного становятся яркой «иллюстрацией» важнейшего элемента романа – истории Мышкина о том, как он видел казнь. Второй портрет – это портрет Семена Парфеныча Рогожина, написанный «во весь рост», висящего в доме Рогожина младшего, его обсуждают герои и подмечают поразительное сходство отца и сына, происходит некоторое слияние визуальных образов. Это очень любопытно встраивается в детективный сюжет романа – сначала показана жертва, потом будущий (потенциальный) убийца.

Нельзя не отметить полотно Г.Г. Гольбейна «Мертвый Христос в гробу», которое описывает Ф.М. Достоевский. Автор выбирает именно эту картину, потому что она поразила его своей натуралистичностью. Этот экфрасис вводит в дискурс романа вопрос веры и неверия. Христа герои прямо называют трупом и задают вопрос: «Как могли люди поверить в то, что этот труп оживет?». Кроме того, это полотно является неким дополнением образа «приговоренного к смерти».

К картинам И.Н. Крамского на религиозную тему обращается Ф.М. Достоевский в романе «Братья Карамазовы» (1880), Т.В. Зверева здесь отмечает такое явление как «парный экфрасис»⁷⁹. Полотна «Созерцатель» и «Христос в пустыне» «образуют два визуальных и два идейных полюса романа. Судьбы всех главных героев проецируются как на судьбу Христа, так и на судьбу Созерцателя – Смердякова»⁸⁰, нам кажется интересным и ценным этот вывод исследователя. Благодаря таким параллелям создается особая двойственность романа, дополнительные оттенки смыслов. Живописный экфрасис органично встраивается в «закон о парных героях»⁸¹ Ф.М. Достоевского. В этом же романе упоминается еще одно весьма известное полотно – «Динарий кесаря» Тициана (около 1516. Дрезденская галерея,

⁷⁹ Зверева Т. В. Картины И.Н. Крамского в структуре романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2012. № 4. С. 9-13.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Там же.

Германия), А.А. Медведев определяет его функцию как «визуального эквивалента художественного и религиозно-философского мышления Достоевского»⁸².

Тема связи творчества Ф.М. Достоевского с миром живописи вызывает интерес у современных исследователей, например, в 2016 году вышла книга «Тексты-картины и экфразисы в романе Ф.М. Достоевского "Идиот"»⁸³ Н. Перлиной, где подробно проанализированы не только прямые экфрасисы, но и скрытые аллюзии и краткие упоминания живописных полотен. Автор книги уделяет внимание биографической составляющей и приводит факты того, что Ф.М. Достоевский регулярно посещал картинные галереи и музеи (Дрезденская, Третьяковская, Уффици и Палатинская галереи) и у него были любимые полотна, такие как «Сикстинская мадонна» Рафаэля, «Христос с монетой» В. Тициана, «Мария с младенцем» Б. Мурильо, «Святая ночь» А. Корреджо, «Христос» А. Карраччи, «Кающаяся Магдалина» П. Батони, «Охота» Я. Рейсдала. Это объясняет тесную связь писателя с живописью, что также характерно для жизни и творчества В.М. Гаршина. Кроме того, перу В.М. Гаршина и Ф.М. Достоевского принадлежат критические статьи о живописи: так, в работе «Выставка в Академии художеств за 1860-61 года» Ф.М. Достоевский не только говорит о творчестве В.И. Якоби, но и о сильных и слабых сторонах обучения в Академии художеств.

Далее приведем несколько примеров живописного экфрасиса из творчества Л.Н. Толстого, это имеет особое значение, так как В.М. Гаршин был ценителем прозы Л.Н. Толстого, не только художественной, но и философской. Более подробно о взаимоотношениях Л.Н. Толстого и В.М. Гаршина мы будем говорить в третьей главе исследования, сейчас лишь упомянем, что 16 марта 1880 года в Ясной Поляне состоялась первая и

⁸² Медведев А.А. «Динарий кесаря» Тициана и «Великий инквизитор» Ф.М. Достоевского: проблема христианского искусства // Соловьевские исследования. 2011. №3 (31). С. 79-90.

⁸³ Перлина Н. Тексты-картины и экфразисы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот», СПб.: Алетейя, 2017. 299 с.

единственная встреча писателей, о которой В.М. Гаршин вспоминал как о важнейшем событии своей жизни.

В произведениях Л.Н. Толстого прямой экфрасис (детальное описание) встречается редко, но присутствуют отсылки к изобразительному искусству. Например, в романе «Война и мир» есть развернутое сравнение Элен Курагиной с фарфоровой статуей, это сравнение настолько объемное и подробное, что напоминает вымышенный скульптурный экфрасис, здесь действительно сложно провести четкую границу. Этот прием акцентирует внимание на том, что неодушевленная мраморная фигура похожа на живую.

Встречается описание художника Михайлова, работающего над «Увещанием Пилатом» в «Анне Карениной» (1875-1877). Голенищев и Вронский видят в картине отсылки к другим художникам (Тициан, Рубенс, Рафаэль), техническое исполнение, композицию и планы, но не саму суть, духовный смысл ускользает и остается несчитанным зрителями. Здесь проступает важная тема – проблема назначения искусства, его смысла в духовной жизни человека. Эта тема также – одна из основных в творчестве В.М. Гаршина, который посредством использования экфрасиса выходит на философский уровень. В отличие от В.М. Гаршина Л.Н. Толстой не дает подробного описания картины.

В «Воскресении» (1899) также присутствует лишь упоминание начатой Нехлюдовым картины, этюдов, мастерской, но это упоминание важно для понимания психологии героя: «В мастерской стоял мольберт с перевернутой начатой картиной и развешаны были этюды. Вид этой картины, над которой он бился два года, и этюдов, и всей мастерской напомнили ему испытанное с особенной силой в последнее время чувство бессилия идти дальше в живописи. Он объяснял это чувство слишком тонко развитым эстетическим чувством, но все-таки сознание это было очень неприятно»⁸⁴. Читатель понимает, что Нехлюдов на самом деле пытается обмануть себя, ему

⁸⁴ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Том 32. Серия 1. Произведения. М.: Художественная литература, 1936. 540 с. С. 16.

неприятно осознавать, что у него отсутствуют способности в живописи, и он на самом деле далек от искусства.

Анализируя проблему живописи в русской литературе, мы не можем оставить без внимания трактат Л.Н. Толстого «Что такое искусство?» (1897-1898), по его мнению, «искусство есть передача одним человеком другим испытанного им чувства, которым он заражает других людей»⁸⁵. Он формулирует три принципа искусства.

1. Должна присутствовать новизна и уникальность передаваемого чувства.
2. «Заражаемость» – искусство должно не только привлекать внимание, но и заставлять человека буквально прочувствовать то, что чувствует автор.
3. Единение людей.

Эти принципы, по мнению Л.Н. Толстого, важны для всех видов искусства. Отдельное внимание он уделяет живописцам: Ж.Ф. Милле, Ж. Бастиену-Лепажу, Ж. Бретону, Л. Лермиту, В.М. Васнецову, И.Н. Крамскому. Далеко не о всех художниках и работах Л.Н. Толстой отзывается комплиментарно, он рассматривает их через свои критерии искусства. Например, писатель считает, что образ Киевского собора, написанный В.М. Васнецовым, скверное подражание, за которое были заплачены десятки тысяч. В то же время рисунок к рассказу И.С. Тургенева «Перепелка» оценил как истинное произведение искусства, где есть «живая» эмоция.

Также Л.Н. Толстой подчеркивает связь религии и искусства, передающего христианское чувство любви к Богу и к ближнему, однако среди современных ему популярных живописцев он отмечает мало примеров такой связи. Вспоминая евангельские картины, автор отмечает их историческую

⁸⁵ Толстой Л.Н. Указ. Соч. Том 30. С. 341.

составляющую с деталями и подробностями, однако он не находит в них проявления и передачи глубокого религиозного чувства.

В завершение данного раздела рассмотрим прием живописного экфрасиса в произведениях А.П. Чехова (1876-1904), чьи годы творчества совпадали с годами творчества В.М. Гаршина (1874-1888). Помимо того, что эти писатели были современниками, их сближает то, что они оба были связаны с миром живописи, в их близком круге были известные художники. Круг знакомств В.М. Гаршина будет рассмотрен в третьей главе, а у А.П. Чехова – это И.И. Левитан (1860-1900), О.Э. Браз (1873-1934), П.А. Нилус (1869-1943), В.А. Серов (1865-1911), Н.З. Панов (1871-1931), Н.П. Ульянов (1875-1949), К.А. Коровин (1861-1939). Знакомство с К.А. Коровиным и И.И. Левитаном состоялось благодаря брату, Николаю Павловичу, который учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. И.И. Левитан впоследствии стал близким другом А.П. Чехова, правда, в их отношениях произошла серьезнаяссора из-за «Попрыгуньи» («Север» 1892), где в сатирических образах художников и Ольги Ивановны многие современники узнали себя, в частности С.П. Кувшинникова (1847-1907). В этом произведении экфрасис присутствует, но он не важен для развития сюжета – Ольга Ивановна напоминает художнику этюд, который он мог бы закончить, и одна из «великолепных» картин Рябовского вызывает у Ольги Ивановны восхищение и преклонение перед ней. Картина упоминается в той сцене, где Рябовский прячет от Ольги женщину и делает вид, что ему интересен этюд, который она принесла, он говорит: «Naturemorte», ничего конкретного.

Отсылка к картине В.В. Пукирева «Неравный брак» (1862) в «Драме на охоте» (1886) оформлена как «довербальная» эмоция следователя при описании свадьбы Урбенина с Ольгой.

В рассказе «Нервы» (1885) мы находим «мистический» мнимый экфрасис – Ваксину после спиритического сеанса кажется, что портрет дяди, Клавдия Мироныча, оживает. Этот прием не только создает мистическую и несколько жуткую атмосферу, но и перекликается с названием рассказа.

Своебразную загадку посредствам живописного экфрасиса А.П. Чехов загадывает читателю в рассказе «Пустой случай» (1886), где представлено описание полотна К.Д. Флавицкого «Смерть княжны Таракановой во время наводнения в Санкт-Петербурге в 1778 году» (1864), но в тексте нет названия.

В повести «Три года» также представлен атрибутированный экфрасис без конкретного названия – пейзаж И.И. Шишкина, который лишь упоминается, не играет существенной роли в произведении, создает контекст. В этой повести есть еще один подробный не атрибутированный экфрасис, нельзя точно сказать вымышленный он, или автор имел ввиду какой-то конкретный пейзаж (возможно И.И. Левитана). Два абзаца посвящены этому полотну: в первом абзаце – описание пейзажа, а во втором – главная героиня Юлия представляет себя идущей по изображенной тропинке вдаль и начинает чувствовать причастность к «чему-то неземному, вечному». Она не просто видит пейзаж, но и «слышит» его тишину, понимает его, что-то меняется в ее восприятии жизни.

2.2. Живописный экфрасис в рассказах В.М. Гаршина

Раздел посвящен живописному экфрасису в рассказах В.М. Гаршина, его функциям и особенностям, а также рассмотрению экфрасиса как сюжетообразующего приема.

В художественных произведениях В.М. Гаршина можно выделить различные виды живописного экфрасиса, описания встречаются как подробные, так и «мимолетные», это объясняется тем, что в сюжетной структуре произведений они выполняют различные функции.

Рассмотрим экфрасис в рассказе «Происшествие» (1878). Здесь главная героиня, Надежда Николаевна, рассматривает журнал «Стрекоза», где изображена «посередине маленькая хорошененькая девочка с куклой, а около нее два ряда фигур. Вверх от девочки идут: маленькая гимназистка или пансионерка, потом скромная молодая девушка, мать семейства и, наконец, старушка, почтенная такая, а в другую сторону, внизу – девочка с коробком из

магазина, потом я, я и еще я. Первая я – вот как теперь; вторая – улицу метлой метет, а третья – та уж совсем отвратительная, гнусная старуха»⁸⁶. В этой картинке она видит всю сущность «женского вопроса», понимает, что у женщины есть только два варианта судьбы: успешно выйти замуж, стать матерью и потом бабушкой, или – судьба, как у нее. Здесь Надежда Николаевна вспоминает «скверного философа», утверждавшего, что падшие женщины, вынужденные заниматься проституцией, – это «клапан для общественных страстей». Эта мысль ужасна в своей циничности, но самое трагичное то, что Надежда Николаевна и сама приходит к ней, сама считает себя обреченной и планирует в ближайшее время рас прощаться с жизнью. Возможно, именно из-за отсутствия веры в шанс на возвращение к нормальному образу жизни, в «воскрешение» себя, героиня не дает шанса Ивану Ивановичу, отвергает его помочь и чувства. Казалось бы, шутливая и несерьезная картинка в журнале иллюстрирует важнейший социальный и психологический вопрос, запускает в мыслях героини воспоминания и саморефлексию, ведущую к принятию своей обреченности.

Менее значимый, но все же необходимый для развития сюжета эпифрасис мы можем отметить в рассказе «Встреча» – это фотографическая карточка молодой невесты Василия Петровича, ради которой он хочет скопить тысячу рублей, чтобы начать вести совместное домашнее хозяйство. Это изображение заставляет героя мечтать о будущей семейной жизни, мечты кажутся ему еще приятнее, чем мечты об общественной деятельности. Эта фотографическая карточка фигурирует в рассказе два раза и оба раза вызывает у Василия Петровича сильные эмоции, если первый раз – это приятные мечты, то при втором упоминании, когда Кудряшов смотрит и комментирует карточку, главный герой раздражается и говорит с приятелем «резко». Такая реакция понятна и объяснима, так как Кудряшов очень фамильярно комментирует фотографию Лизы: «Ничего брат! Ты знаешь, где раки зимуют»⁸⁷. Далее

⁸⁶ Гаршин В.М. Сочинения. М. – Л., «Художественная литература», 1983. С. 36-37.

⁸⁷ Там же. С. 85.

Василий Петрович терпит насмешки приятеля о будущей семейной жизни, о том, что супруга подурнеет, будет воспитывать семью человек детей в бедности и нужде, будет ли тогда он носить фотографию в кармане? Василий Петрович «отбивает» эти насмешки и колкости, переводя разговор на «поэзию», которая ждет Кудряшова. На первый взгляд экфрасис в этом рассказе не имеет особого значения, однако он важен для создания психологического портрета Василия Петровича: благодаря ситуации с портретом, мы понимаем, что он не просто наивный романтик, мечтающий об общественной деятельности и семейной жизни, но и человек, способный защищать честь своей возлюбленной, отстаивать свои принципы и оппонировать знакомому, который гораздо богаче и влиятельнее.

Одним из элементов описания дома Кудряшова является живописный экфрасис: «скверной старой картины, одной из десятков тысяч, приписываемых второстепенному фламандскому мастеру, на которую, наверно, никто не обращал внимания»⁸⁸. Эта деталь интерьера характеризует хозяина дома как мало понимающего в живописи человека, он покупает картины, потому что «так положено» богачу, предметы искусства были куплены, потому что появились лишние деньги. Покупки совершились сразу и хаотично, среди них множество мебели деревянной и шелковой, дорогие литографии и олеографии скверного качества, однако в золоченных рамках. В доме Кудряшова, кроме картин, есть еще несколько элегантных вещей: рояль, на котором герой может играть весьма посредственно, шахматы, в которые нельзя играть из-за их формы и декора, но все это – «ненужные вещи».

Рассмотрим примеры живописного экфрасиса в рассказе «Художники». Здесь у него две ключевые функции: характеристика персонажей и сюжетообразующий прием. Через описания картин, созданных главными героями рассказа, раскрывается суть идейно-философского конфликта произведения. Здесь условно представлены два взгляда на искусство: точка

⁸⁸ Там же. С. 75.

зрения представителей идеи «чистого искусства» и концепцией художников-передвижников, представителей «социального» искусства». В данном рассказе концепция «искусство ради искусства» тесно связана с материальной составляющей, с идеей того, что художник может и должен хорошо зарабатывать, которую выражает Дедов: «Жить можно. Не понимаю, как это ухитряются бедствовать некоторые художники. Вот у К. ни один холстик даром не пропадает: все продается. Нужно только прямее относится к делу: пока ты пишешь картину – ты художник, творец; написана она – ты торгаш; и чем ловче ты будешь вести дело, тем лучше. Публика часто тоже норовит надуть вашего брата»⁸⁹. Первые два примера описания картин также связаны с темой денег и оплаты трудов художников. Рассказ начинается с описания процесса создания Дедовым этюда, он пишет с натуры яличника и параллельно беседует с ним, но на очень поверхностном уровне: «конечно, я не стал читать ему лекцию о значении искусства, а только сказал, что за эти картины платят хорошие деньги, рублей по тысячи, по две и больше»⁹⁰. Этого оказалось достаточно, чтобы удивить яличника и погрузить его в задумчивость, он перестал задавать вопросы. Из диалога мы понимаем, что Дедов – амбициозный молодой человек с достаточно рациональным подходом к живописи, его этюд получается «прекрасный», художник счастливый возвращается домой. Здесь упоминание этюда и процесса его создания необходимо для того, чтобы показать художника за работой и проложить «мостик» через диалог с натуращиком к внутреннему монологу художника о коммерческой составляющей искусства.

Второй пример мнимого живописного экфрасиса тоже сопряжен с темой денег: Дедов думает о картине, которую завершил вчера и теперь планирует продать ее, не соглашаясь делать скидку потенциальному покупателю, объясняя это тем, что «сюжет – из ходких и симпатичный: зима, закат; черные

⁸⁹ Там же. С. 94.

⁹⁰ Там же. С. 90.

стволы на первом плане резко выделяются на красном зареве»⁹¹. Далее художник приводит пример своего коллеги, который, по слухам, за зиму заработал до двадцати тысяч. Таким образом, благодаря описанию недавно созданной картины, читатель может сформировать примерное представление о вкусах любителей живописи того времени.

Через упоминание произведения живописи дается характеристика Дедова другим героем, его коллегой – художником Рябининым, который сравнивает его с пейзажем. Он говорит, что его приятель такой же добрый и невинный, герой характеризует его как художника, страстно влюбленного и преданного искусству. Добрый, но неглубокомысленный пейзажист, по мнению Рябинина, «пишет, что видит: увидит реку – и пишет реку, увидит болото с осокою – и пишет болото с осокою»⁹².

В целом, ни через описание работ Дедова, ни через его характеристики другими героями не создается негативного образа, допускаем, что позиция представителей «чистого искусства» В.М. Гаршину понятна, и относится он к ней не так однозначно, как это может показаться на первый взгляд, но идеиные и философские конфликты этого рассказа мы проанализируем в последующих главах.

В «Художниках» на фоне развития сюжета можно отметить описание создания еще одного живописного этюда, только теперь Рябининым. В отличие от Дедова, Рябинин пишет в классе Академии художеств, он тоже пишет с натуры, и у него отлично получается: «Тарас стоял на полотне как живой»⁹³.

Коллеги высоко оценили этюд, назвав его лучшим и достойным медали, притом, что «художники не любят хвалить друг друга»⁹⁴. Упоминание этого этюда сложно назвать полноценным портретным эпифрасисом, однако оно необходимо для того, чтобы понять, что второй художник тоже талантлив и

⁹¹ Там же. С. 93.

⁹² Там же. С. 94.

⁹³ Там же. С. 92.

⁹⁴ Там же. С. 92.

умеет хорошо работать. Таким образом, перед читателем предстают два художника одинаково талантливых и мастерски владеющими кистью, которых изначально можно воспринимать как героев-антагонистов.

Кроме того, В.М. Гаршин «зеркально» характеризует Рябинина через внутренний монолог Дедова, он думает, что этот художник – «чертовски талантливая натура, но зато лентяй ужасный»⁹⁵. Пейзажисту кажется странным выбор сюжета полотен Рябининым, и, по его мнению, «техника у него очень и очень слаба»⁹⁶.

Пример более развернутого живописного мнимого экфрасиса мы находим в пятой главе. У этого полотна кисти Дедова есть название – «Майское утро», оно описывается так: «чуть колышется вода в пруде, ивы склонили на него свои ветви; восток загорается; мелкие перистые облачка окрасились в розовый цвет. Женская фигурка идет с крутого берега с ведром за водой, спугивая стаю уток»⁹⁷. Это полотно можно назвать идиллией, сюжет его незамысловат и понятен каждому, при его описании используется олицетворение, а также метафоры, эпитеты, что придает картине поэтичность и выразительность в воображении читателя. Сам художник искренне признает то, что чувствует поэзию в этой картине, она настраивает человека на тихую и кроткую задумчивость, это «смягчает душу». Создатель полотна считает, что это чувство, «смягчение» души человеческой, и есть настоящее искусство, и эта точка зрения не лишена смысла, она имеет право на существование.

«Майскому утру» противопоставлено полотно «Глухарь» – пример развернутого мнимого живописного экфрасиса, который является смысловым и идейным ядром рассказа.

Полотно также описывается на стадии завершения, однако художник чувствует себя иначе, нежели пейзажист Дедов, он «измучен» этой картиной. Рябинин две недели не ходил в академию, а только писал, он очень доволен

⁹⁵ Там же. С. 93.

⁹⁶ Там же. С. 93.

⁹⁷ Там же. С. 96.

своей работой, однако предчувствует, что это – его последняя картина, настолько колоссальные душевые силы в нее вложены.

Рябинин пишет своего «Глухаря» с натуры – это рабочий завода, который сидит внутри металлического котла и держит его стены, пока снаружи вбивают заклепки. Из предыстории читатель знает, что это адский труд, такие работники очень быстро глохнут, заболевают и умирают, получая при этом небольшие деньги.

В описании этой картины больше всего поражает ее «живость», реалистичность: «вот он сидит передо мной в темном углу котла, скорчившийся в три погибели, одетый в лохмотья, задыхающийся от усталости человек. Его совсем не было бы видно, если бы не свет, проходящий сквозь круглые дыры, просверленные для заклепок. Кружки этого света пестрят его одежду и лицо, светятся золотыми пятнами на его лохмотьях, на всклокоченной и закопченной бороде и волосах, на багрово-красном лице, по которому струится пот, смешанный с грязью, на жилистых надорванных руках и на измученной широкой и впалой груди. Постоянно повторяющийся страшный удар обрушивается на котел и заставляет несчастного глухаря напрягать все свои силы, чтобы удержаться в своей невероятной позе»⁹⁸. Это полотно описывается достаточно подробно и вовсе не для того, чтобы доставить читателю эстетическое удовольствие.

Примечательно, что пример экфрасиса полотна «Глухарь» является вымышленным, однако отсылающим к реально существующему полотну: в рассказе присутствует реальный культурно-исторический материал. Как современники, так и исследователи, и читатели XX-XXI веков проводят параллели с полотном художника Н.А. Ярошенко «Кочегар» (1878), которая была представлена публике за год до публикации «Художников» на седьмой передвижной выставке. В данном случае мы имеем дело со значимым для анализа литературного текста культурологическим контекстом. Вероятно,

⁹⁸ Там же. С. 97.

В.М. Гаршин видел «Кочегара» в мастерской художника до того, как она была завершена. Исследователи, в частности В.Ю. Даренский, говорят о том, что современники четко видели связь между «Глухарем» В.М. Гаршина и «Кочегаром» Н.А. Ярошенко. Характерно, что Г.И. Успенский, близко знакомый и с писателем, и с художником, в статье о В.М. Гаршине допускает характерную обмolvку: называет героя картины Рябинина – «Кочегаром»⁹⁹. Действительно, полотна объединяет не только портретный жанр, но и сюжет, атмосфера, цветовая гамма. У Н.А. Ярошенко кочегар – тоже «как живой», особенно важная деталь – глаза, расположенные под пышными бровями, взгляд пронзителен и остер, который остается в памяти зрителя еще на какое-то время, после того как он отойдет от полотна. На картине и в рассказе В.М. Гаршина акцентируется внимание на руках работника, рукавах рубахи, закатанных до локтя, обнажающих жилистые большие руки, измученные тяжелым трудом. Кроме того, свет здесь тоже играет важную роль, красные и бордовые оттенки создают эффект того, что рядом присутствует печь, огонь, от которого идет сильный жар и чад, в котором все время работы находится кочегар; отметим, что «глухарь» находится в темноте, где на него падают круги света, проникающего через дыры для заклепок. Сложно сказать наверняка, являлась ли увиденная В.М. Гаршиным картина поводом для написания рассказа, или творцов одновременно волновала тема рабского труда, но художественные и контекстуальные связи здесь явно присутствуют.

В описании процесса труда рабочего из рассказа В.М. Гаршина присутствует жизненный материал. О таком труде писал в своем очерке «На литейном заводе (Из очерков русского чернорабочего труда)» Н.А. Благовещенский¹⁰⁰, опубликованном в четвертом номере «Отечественных записок» в 1873 году, который В.М. Гаршин читал.

⁹⁹ Прудоминский В.И. Примечания // Гаршин В.М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма. М.: Сов. Россия, 1984. С. 415.

¹⁰⁰ Благовещенский Н.А. На литейном заводе (Из очерков русского чернорабочего труда) / Отечественные записки, 1873, № 4. [электронный ресурс]: http://az.lib.ru/b/blagoweshenskij_n_a/text_1873_na_lit_zavode.shtml (дата обращения: 11.05.2023).

Прием живописного экфрасиса в «Художниках» можно назвать сюжетообразующим, однако это не только «Глухарь», но и «Майское утро», так как в основе рассказа лежит противопоставление двух художественных принципов.

В творчестве В.М. Гаршина можно найти еще один рассказ, где живописный экфрасис является важнейшим элементом сюжета, его двигателем, – это «Надежда Николаевна». Здесь, как и в «Художниках», фабула выстраивается вокруг процесса и результата создания художественного произведения, эти полотна существуют только в литературном мире, поэтому мы можем сделать вывод, что речь идет о мнимом экфрасисе. В рассказе «Художники» картина «Глухарь» является не просто предметом дискуссии зрителей и критиков, но и выражением концепции художников-передвижников, своеобразным антагонистом идеи «чистого искусства», которую в данном рассказе представляет художник Рябинин и его акварельные полотна. Если в «Художниках» картину «Глухарь» можно заменить полотном, схожим по теме и содержанию, без ущерба для смысла рассказа, например, полотном Н.А. Ярошенко «Кочегар», то с портретом Шарлотты Корде кисти художника Андрея Николаевича из рассказа «Надежда Николаевна» такая «подмена» невозможна, так как эта картина плотнее вплетена в сюжетную канву. Здесь принципиально важно то, что натурщица, падшая женщина с трагичной судьбой, имеет много внешних сходств с тем образом, который замыслил художник, причем это не только черты лица, но и глубокое страдание, гордость и решительность во взгляде. Благодаря задумке написать именно эту картину, художник встречает и приглашает в качестве натурщицы именно эту женщину, ставшую роковой не только в его судьбе. В этом рассказе неоднократно подчеркивается, что картина сама «ведет» художника, он не может работать без Надежды Николаевны, другие натурщицы не подходят, а «от себя» получается не лицо, а «схема». В творческом процессе художник испытывает физические и психические мучения, радость и трепет, он сам сравнивает этот процесс с

первой любовью. В процессе создания картины Андрей Николаевич действительно влюбляется в Надежду Николаевну, он готов защищать ее и делать все возможное, чтобы ей не пришлось вернуться к прежней жизни. На примере этого рассказа мы видим, что мнимый живописный эпфрасис может быть не просто средством выразительности, но и сюжетным, смысловым ядром литературного произведения.

Этот портретный эпфрасис также, как в «Художниках», имеет реальный исторический материал. Андрей Николаевич задумывает портрет Шарлотты Корде – француженки, участницы контрреволюционного заговора во время Великой французской революции. Эта женщина была не просто участницей движения, но и убила Марата, который был очень активным революционным деятелем. В личности этой женщины художник видит борьбу и гордость, определенную силу, которая не дает ему покоя, героиня, будто мерещится Андрею Николаевичу, он закрывает глаза и видит ее лицо. Поэтому выбор натуры стал для художника настоящим мучением, не было в замечательной и усидчивой натурщице Анне Ивановне того характера и деталей, которые создавали воображение художника. Лицо Анны описывается как вполне красивое, молодое и пухлое с мелкими чертами, но ее серые глаза добрые, но не бунтарские, не трагичные. Писать «от себя» тоже не получается, в таком лице нет жизни, оно напоминает «схему». Из-за этих неудач Андрей Николаевич оставляет работу над Шарлоттой. Позже в Надежде Николаевне он увидел именно то, что было в его воображении: Лопатин даже спросил ее о том, не могли ли они видеться раньше, так как ему казалось, что ее образ был запечатлен в его памяти. Самое главное, что он видит в своей натурщице то, без чего образ Шарлотты не был бы «настоящим» – «та же черта смерти на бледном лице»¹⁰¹ и «решимость и тоска, гордость и страх, любовь и ненависть»¹⁰².

¹⁰¹ Гаршин В.М. Сочинения. М. – Л., «Художественная литература», 1983. С. 246.

¹⁰² Там же. С. 247.

Кроме описания портрета Надежды Николаевны в тексте представлено еще одно полотно этого художника – программная работа в академии, как говорит сам художник, «на ужасную библейскую тему»¹⁰³. Здесь перед нами пример мнимого экфрасиса, где описан процесс создания полотна, на котором жена Лота обращается в соляной столб. Процесс написания этого полотна приносит художнику скорее скуку, чем творческий азарт, о нем упоминается как о той части жизни, которая шла «вяло».

В рассказе упоминаются полотна другого художника – Гельфрейха. Этот пример кажется не очень реалистичным, сложно представить художника, который умеет рисовать только котов, а эпизод, когда он просит коллегу нарисовать диван, коврик или корзинку, выглядит несколько комично.

Семен Иванович, рисуя котов, «в два года добился известности»¹⁰⁴. Главный герой справедливо отмечает, что никогда ни прежде, ни после он не видел такого мастерства в изображении котов. В рассказе нет описания какого-то конкретного полотна Гельфрейха, его работы представлены обобщенно: «были у него коты спящие, коты с птичками, коты, выгибающие спину; даже пьяного кота с веселыми глазами за бокалом вина изобразил»¹⁰⁵, «зелень, откуда должен был выглядывать розовый носик и золотистые глазки с узкими зрачками, какая-нибудь драпировка, корзинка, в которой помещалось целое семейство котят с огромными прозрачными ушами»¹⁰⁶. Такое обобщенное описание полотен Семена Ивановича создается для того, чтобы показать в целом художественные устремления художника, он сожалеет, что его «поглотили» коты, так как за них хорошо платят. Такое преувеличение обостряет вопрос коммерческой составляющей искусства, и если Дедов предлагал схему, в которой художник – творец, когда пишет картину, а когда она окончена, должен уметь продать подороже, то Гельфрейх работает исключительно по заказу публики.

¹⁰³ Там же. С. 233.

¹⁰⁴ Там же. С. 235.

¹⁰⁵ Там же. С. 234.

¹⁰⁶ Там же. С. 234.

В первой главе мы говорили о том, что Н.С. Бочкарева рассматривает эфрасис, как признак «романа творения»¹⁰⁷, то есть романа о художнике, который, как жанр, сформировался в XVIII-XIX веках. Наибольшую популярность этот жанр приобрел в Германии в эпоху романтизма, но также можно найти как реалистические романы о художниках («Обрыв» И.А. Гончарова, 1869, «Песнь торжествующей любви» И.С. Тургенева, 1881), так и модернистские («Воскресшие боги» Д.С. Мережковского, 1899-1900). Несмотря на задумку написать большой роман, В.М. Гаршин этого так и не сделал, но в двух его рассказах («Художники» и «Надежда Николаевна») мы находим некоторые черты «романа о судьбе художника»¹⁰⁸: главный герой – человек, который творит (у В.М. Гаршина – это профессиональные художники), живописные эфрасисы, фокус на созидающей личности и на процессе творчества, конфликт главного героя с реальностью.

2.3. Функции эфрасиса в статьях о живописи В.М. Гаршина¹⁰⁹

Рассмотрим ряд различных по объему и структуре живописных эфрасисов в статьях о живописи В.М. Гаршина, куда входят: «Новая картина Семирадского "Светочи христианства"» (1877), «Конкурс на постоянной выставке художественных произведений» (1877), «Императорская Академия художеств за 1876/1877 учебный год» (1877), «Художественная выставка в Петербурге» (1880), «Выставка в помещении "Общества поощрения художников"» (1880), «Заметки о художественных выставках» (1887). Несмотря на то, что литературное наследие В.М. Гаршина – небольшое по объему, в нем значимое место занимают критические статьи о живописи, их

¹⁰⁷ Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «Роман творения», генезис и поэтика: на материале литературы Западной Европы и США конца XVIII - XIX вв.: дис. д. ф. н. Пермь, 2001. 390 с.

¹⁰⁸ Дефье О.В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. д. ф. н. М., 1999. С. 136

¹⁰⁹ При подготовке данного раздела диссертационного исследования использована следующая публикация, выполненная автором лично:

Сизова (Капустина) К. К. Живописный эфрасис в «Заметках о художественных выставках» и рассказах В.М. Гаршина. // Профессорский журнал. Серия: Русский язык и литература. 2025. № 1 (21). С. 32-35.

В приведенной публикации, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, тезисы и выводы исследования.

особенность в том, что они – достаточно художественны по своей стилистике. В статьях, конечно, присутствует анализ живописи с технической стороны, но также существенное место занимают философско-лирические отступления. Автор выступает не как «сухой» аналитик искусства, а как истинный любитель и ценитель живописи, это проявляется, например, через стилистику языка. В каждой статье присутствуют метафоры, в том числе и развернутые, эпитеты, олицетворения и, например, в «Заметках о художественных выставках», – прямое обращение к читателю, а также ирония и личная эмоциональная оценка.

Первой была опубликована статья «Новая картина Семирадского "Светочи христианства"» в 1877 году в № 72 газеты «Новости», в ней речь идет о картине Г.И. Семирадского «Светочи христианства», которая была представлена на выставке в 1877 году. Примечательно то, что Г.И. Семирадский относился к академическому направлению в русской живописи, считался одним из самых крупных и известных представителей «возвышенного искусства». Художники-передвижники, в частности В.М. Максимов, критиковали его за «бездейственность», отмечали, что у этого художника «красивые краски» и отличное мастерство владения кистью, за которым более ничего выдающегося не стоит. И.Е. Репин в письме к художнику Н.М. Мурашко от 30 ноября 1883 года писал, что среди художников и критиков «есть много серьезных мнений, что Семирадский продал себя за деньги, как публичная женщина...»¹¹⁰. Однако картина «Светочи христианства» не подверглась столь жесткой критике, она понравилась многим, стала очень популярной. Дело в ее сюжете, который современники посчитали весьма злободневным, они проводили параллель между христианами, гибнущими во имя своей веры, и «народовольцами», над которыми совершились жестокие расправы. Об этом подробнее пишет

¹¹⁰ Репин И.Е. Письма к художникам и художественным деятелям. М.: Искусство, 1952. С. 53.

Н.К. Михайловский в работе «Вперемежку»¹¹¹. В своей статье В.М. Гаршин отразил отношение передвижников к творчеству Г.И. Семирадского и серьезность сюжета описанного им полотна. Центральный прием статьи – развернутый, очень подробный экфрасис, здесь любопытно то, что автор начинает не с описания картины, а с цитирования слов, которые Г.И. Семирадский взял из Евангелие от Иоанна и поместил на раму своей картины.

Статью В.М. Гаршин начинает с очень субъективных впечатлений от выставочного пространства, это «почти неприятное чувство»¹¹². Он представляет читателю выставку как «какую-то яркую, пеструю путаницу мраморов и человеческих фигур, путаницу с резкими пятнами, огненными, черными, перламутровыми, золотыми»¹¹³. Писатель отмечает, что нужно приложить усилие, чтобы понять хоть что-то и разобраться в композиционной организации картины Г.И. Семирадского. Здесь мы имеем дело с очень подробным реальным экфрасисом: «слева пестрая народная толпа, теснящаяся на мраморном крыльце дворца, выходящем в сад. Более ста фигур в светлых и ярких одеждах, мраморы, сосуды, блестящие металлами, украшения, горящие драгоценностями, цветы, опахала, роскошные носилки цезаря, его ручной тигр. Справа цветами обвиты столбы, около которых блестит пламя жаровни и факелов, зажигаемых нагими рабами, на столбах увязанные веревками пучки соломы, куда по грудь запрятаны мученики... Сейчас зажгут эти пучки, а некоторые, сзади, уже начали гореть, разбрасывая искры»¹¹⁴. Описание полотна достоверно и точно, однако В.М. Гаршин придает статичному произведению динамику, он додумывает развитие сюжета на протяжении всей статьи, что делает ее более динамичной, и через работу воображения

¹¹¹ Михайловский Н. К. Сочинения Н.К. Михайловского. Т. 4. Что такое прогресс? Вперемежку. СПб.: тип. (бывш.) А.М. Котомина, 1883. 400 с.

¹¹² Гаршин В.М. Сочинения. М. – Л., «Художественная литература», 1983. С. 344.

¹¹³ Там же. С. 344.

¹¹⁴ Там же. С. 345.

начинается более глубокое осмысление произведения искусства, его темы и проблемы.

Писатель пытается создать диалогичное взаимодействие с читателем, используя прямые обращения и такие конструкции, как «вы входите», «взгляните», «вам приходится», «здесь, около нас», «мы не можем». Такая форма обращения и отождествления себя с читателем создает более доверительную и «близкую» ситуацию общения, а также приглашает человека, интересующегося живописью, поразмышлять вместе с писателем не только о технических деталях в живописи, но и о ее философском осмыслении.

В.М. Гаршин отмечает, что главная фигура полотна – цезарь Нерон, которую зрителю приходится искать среди обилия фигур, драпировок и различных предметов. Нерон описан как одутловатый, привыкший к роскоши и жестокости, пресыщенный и совершенно равнодушный человек. В лицах рабов тоже нет жалости и сочувствия к страданиям казненных христиан. Здесь восприятие и оценка В.М. Гаршина совпадают с тем, что изобразил Г.И. Семирадский. От композиционного центра картины энфрасис разворачивается последовательно и переходит к «первому плану», который кажется В.М. Гаршину наиболее интересной и «сильной» частью. Описывается большое количество людей, пришедших на зрелище, они толпятся не лестнице и внизу, снова подчеркивается пестрота и «смесь» одежды и лиц. Текст статьи создает ощущение полнейшего хаоса.

В.М. Гаршин считает, что художнику больше всего удалось лицо сенатора: «старый, толстый, обрюзглый, с отвисшими щеками, с маленькими глазами на пошлом жирном лице, он как-то скотски равнодушно смотрит на начинающуюся казнь...»¹¹⁵. Оксюмороном выглядят нежные белые розы на его «развратной» седой голове человека, который, как предполагает автор статьи, совсем недавно перестал пить, а после казни немедленно вернется к этому занятию. Фигура и лицо этого человека очень контрастируют с этими

¹¹⁵ Там же. С. 346.

«девственными» цветами, которые, по поверьям древних, предохраняли от опьянения.

Автора статьи изумляет то, с каким спокойствием сенатор смотрит на происходящее, задает ряд риторических вопросов о том, чего бы он мог бояться, ведь жгут христиан, а до него очередь еще не дошла, поэтому он пока пользуется временем. Далее писатель говорит о различных вариантах будущей смерти этого человека, которая неизбежна, и эта обреченность роднит его с теми, кто сейчас привязан к столбам.

В.М. Гаршин отмечает, что художнику не особенно удалась экспрессия лица женщины на первом плане в роскошной одежде, на ее ногах – сандалии с драгоценными камнями, а рядом лежит раззолоченная лира, предположительно, она певица. Эта женщина сидит в позе Сафо и сравнивается с ней, важно, что она эмоционально отличается от остальных зрителей – в ее лице видна жалость к тем, кто на столбах. Однако в следующем абзаце автор статьи говорит, что в ее глазах больше задумчивости, чем сострадания. Рядом с ней изображен ребенок, который очень контрастирует с окружением, он смотрит с ужасом, автор статьи дает комментарий, что эта фигура прекрасна с точки зрения экспрессии. В.М. Гаршин находит еще одну фигуру, которая удалась художнику, – это гладиатор, в чьем лице тоже ярко выражается жалость к христианам. Автор статьи сожалеет, что Г.И. Семирадский, по его мнению, недостаточно тщательно «проработал» эту фигуру.

Большим лирическим отступлением сопровождается описание трех лиц: старика сенатора, юной девушки и молодого мужчины. В.М. Гаршин через оксюморон «женщина-девочка» подчеркивает то, что она уже пережила многое, он видит в ней усталость от разгульного образа жизни, с этого начинает додумывать детали ее судьбы и размышляет о том, как загублена ее молодость. Еще один женский образ нравится писателю по силе экспрессии –

женщина, чье лицо «волнующееся и злое «...» чувственныи взор, в котором ясно видна жажда крови и воплей»¹¹⁶.

Живописный экфрасис становится более «объемным» благодаря описанию звуков, которые также додумывает писатель: недавнее «побрякивание» тарелочек девушки-танцовщицы, «болтовня» влюбленных, свист двойной флейты, звуки бубна. Изобразить эти звуки, конечно, невозможно, но можно представить, глядя на картину. Сильный диссонанс в сцене казни создают звуки музыкальных инструментов, шуток и разговоров в толпе.

Как справедливо отмечает В.М. Гаршин, он описал далеко не все фигуры, изображенные на полотне. Христиане, привязанные к столбам, описаны, но менее подробно, чем зрители. Здесь автор статьи также делает лирическое отступление, где размышляет о том, что эти люди совершенно не похожи на преступников или поджигателей. Его поражает непоколебимая вера этих людей, он в тексте описывает предстоящие мучения и вопли, но никто не сомневается в том, что люди на столбах не отрекутся от своей веры.

В.М. Гаршин представляет сюжет «Светочей христианства» как некое жуткое театральное представление, где зрители полностью не осознают весь ужас происходящего или они уже настолько привыкли к жестокости, что казнь никак не влияет на их эмоциональное состояние. Идея полотна ему нравится и представляется актуальной, однако с технической точки зрения есть ряд замечаний. Как мы уже говорили выше, ряд фигур и лиц В.М. Гаршин считает написанными очень удачно, вообще, по его мнению, Г.И. Семирадский гениально пишет людей, ткани, украшения, мрамор и различные аксессуары, в этом он – настоящий мастер. В изображении блеска золота, перламутра, мрамора, тканей художник достиг максимальной реалистичности. Также справедливо В.М. Гаршин говорит и о недостатках картины, самым большим он считает «ошибочность и нецельность освещения, уже указанное отсутствие

¹¹⁶ Там же. С. 348.

воздушной перспективы в левом углу картины, и весьма слабо написана правая часть»¹¹⁷. Неудача с освещением во многом объясняется выбором времени суток – это ранние сумерки, что является сложностью для любого живописца. Говоря об этих недостатках, В.М. Гаршин вновь просит читателя посмотреть на картину, ему важно привлечь внимание и вовлечь читателя в художественный анализ. Здесь снова на помощь писателю приходит подробное описание деталей картины, где также слабым местом является правая часть, где расположены христиане. Автор отмечает, что христиане, особенно старик, изображены прекрасно, но рабы напоминают разрозненные этюды, и небо также не удалось художнику.

Завершая статью, В.М. Гаршин снова возвращается к своим ощущениям и впечатлениям от картины, тем самым закольцовывает композицию статьи. Впечатления повторяются: «путаница», «беспорядок» и «пестрота». Автор статьи предлагает поразмышлять о том, возникла ли эта «путаница» из-за неумения художника скомпоновать картину или она является намеренной и работает на идею полотна и должна передать толпу с максимальной реалистичностью. В.М. Гаршин хотел бы верить, что такая сумбурная композиция является приемом, а не ошибкой. Это он обосновывает, ссылаясь на другую картину Г.И. Семирадского «Грешница», где также акцентируется внимание на сильном « пятне ». Таким образом, в последнем предложении статьи мы находим еще один живописный экфрасис, пусть очень мимолетный и неподробный, но важный для обоснования мнения В.М. Гаршина.

Статья «Конкурс на постоянной выставке художественных произведений» была опубликована в газете «Новости» № 91 в 1877 году, она посвящена разбору конкурсных работ художественной выставки, не все конкурсанты перечисляются пофамильно, но упоминается художник-пейзажист И.Е. Крачковский, который работал преимущественно в реалистическом направлении, и Е.Е. Волков, также придерживавшийся

¹¹⁷ Там же. С. 350.

традиции русского реалистичного пейзажа. В статье также представлен экфрасис полотна пейзажистов-академистов Ю.Ю. Клевера и А.Д. Кившенко, которые были не только живописцами, но и талантливыми графиками, чье творчество близко художникам-передвижникам. А.Д. Кившенко прославился рядом батальных полотен на тему русско-турецких войн и Отечественной войны 1812 года, например, «Военный совет в Филях».

В этой статье В.М. Гаршин выходит за рамки анализа картин, он начинает статью с небольшого повествовательно-описательного элемента, с того, как он видит подготовку выставочного пространства, как заносят картины. Автор пытается понять, что в этот момент чувствуют участники конкурса, хотя они сдержано не позволяют себе комментировать работы соперников. Первые абзацы погружают читателя в атмосферу предконкурсной суеты. На выставке представлено 13 полотен, однако экфрасисов в тексте – 11, среди которых есть достаточно развернутые и очень краткие. С точки зрения живописных экфрасисов эта статья очень разнообразна: представлено четыре пейзажа, пять жанровых полотен и четыре акварели. Разбор конкурсных работ В.М. Гаршин начинает с резкой критики качества выставки, ему не нравится, что основное внимание сконцентрировано на пейзажах, что они лучше удались юным художникам. Он пытается понять причины этого и задает риторические вопросы, приходит к выводу, что в русской жизни и истории достаточно материала для жанровых полотен, причина «в самих художниках». Художники, по мнению В.М. Гаршина, «оторваны от почвы», с русской жизнью, бытом и проблемами народа они мало знакомы, поэтому совершенно не способны прочувствовать и передать все это без искажений. Автор говорит, что эта проблема характерна не только для художников, но и для большей части русской интеллигенции. Пейзаж написать гораздо проще, В.М. Гаршин называет его «совершенный космополит», для которого он даже выводит

некую формулу: «было бы поэтическое чувство, да любовь к природе, да способности живописца»¹¹⁸.

После размышлений над «формулой» пейзажа В.М. Гаршин переходит к их описанию, начинает с зимнего пейзажа Ю.Ю. Клевера. Это достаточно подробный экфрасис, однако названия картины нет. Полотно критикуется, но не только с «технической» точки зрения, когда автор говорит, что фигура женщины не удалась художнику, В.М. Гаршин смотрел на полотно «с неприятным чувством»¹¹⁹. Здесь описание картины и ощущений необходимы для того, чтобы подвести к главному впечатлению: она вышла не из рук «поэта-художника», а с «фабрики стенных украшений»¹²⁰. В такой непоэтичной и «конвейерной» манере работать автор видит существенную проблему искусства и критикует за это академическую живопись, а также тех, кто покупает ее, потому что это «модно».

Второй достаточно подробный экфрасис, также пейзажный. Художник Е.Е. Волков написал зимний закат, по мотиву и стилистике очень похожий на работы Ю.Ю. Клевера. Здесь также нет названия картины. Несмотря на то, что В.М. Гаршин считает сюжет избитым, он отмечает, что работа выполнена с чувством, производит сильное впечатление, в ней красиво сочетаются серые и розово-красные тона, березы выписаны отлично. Красота и яркие краски, привлекающие внимание зрителя, скорее тоже являются достоинством картины, однако о них В.М. Гаршин говорит с иронией: «кидается в глаза». Помимо такой легкой иронии автор статьи подмечает и другие недостатки: снег на переднем плане похож на вату, освещение неудачное и темный колорит неба.

Посредством приема сравнения В.М. Гаршин переходит к описанию и анализу третьего полотна – «Забытое место» кисти И.Е. Крачковского. Как мы узнаем из истории Общества поощрения художников, эта картина была

¹¹⁸ Там же. С. 352-353.

¹¹⁹ Там же. С. 353.

¹²⁰ Там же. С. 353.

удостоена 2-й премии Общества «по ландшафту». Из текста статьи можно сделать вывод, что и писателю понравилась эта работа. Во-первых, он дает в тексте ее название и отмечает ее скромность; описание начинается несколько иначе, чем в первых двух случаях, автор использует местоимение «мы», тем самым приглашает читателя рассмотреть картину вместе. Вероятно, она этого достойна, в ней В.М. Гаршин видит «поэтическое чувство» и уважение к природе, что перекрывает ее недостаток. По мнению автора статьи, И.Е. Крачковскому не удалось солнечное освещение, его очень мало, от чего картина выглядит пасмурной и бледной. Экфрасис очень подробно передает атмосферу «Забытого места», где центр композиции – заброшенное католическое кладбище: «кресты тонут в опутавшей их траве, из которой резко выделяются темно-зеленые стебли и ярко-алые цветы колючего татарника»¹²¹, здесь зрителю картины видит настояще торжество природы, стертыe следы человеческого присутствия. «Место это не пашут, не косят»¹²², все поросло травой, полуразрушенные могильные камни «мешают людям нарушать покой мертвых»¹²³. В.М. Гаршин описывает картину так, что она зачаровывает своим «покоем» и неяркостью, это не просто пейзаж, а философский, очень глубокий пейзаж, который побуждает читателя и зрителя задуматься о жизни и смерти, о вечных вопросах и о течении времени. В этом проявляется «уважение» к природе и поэтичность. В.М. Гаршин предсказывает, что это полотно любители «грубого и яркого» сочтут скучным, но он пишет, что художник не должен гнаться за «дешевым успехом», а продолжать работать в таком же направлении, тогда он сможет встать в один ряд с такими живописцами как И.И. Шишкин, П.К. Клодт, А.И. Куинджи. Автор статьи видит большие перспективы живописца И.Е. Крачковского.

Что касается четвертой картины пейзажного жанра, экфрасис очень сжат, нет ни автора, ни названия. Экфрасис заключается в одном

¹²¹ Там же. С. 355.

¹²² Там же. С. 355.

¹²³ Там же. С. 355.

предложении: «представляет бурю, кораблекрушение, серые скалы, синие волны, белую пену, черное небо с желтою прорехою в нем»¹²⁴. Можно заметить, что автора статьи она совершенно не заинтересовала, нет подробной критики, описания, размышления, только замечание, что картина печальна и в ней видно много старания художника.

А.Д. Кившенко, по мнению В.М. Гаршина, «прекрасно нарисовал», но в ней нет проблематики, это «пособие при изучении этнографии»¹²⁵. Автор статьи описывает фотографическую красоту картины: воду, паром, людей, палатку сторожа, но подчеркивает, что художник мог бы найти более сложный сюжет, однако исполнение прекрасно и поэтому Гаршин предрекает ей получение премии. Также за отсутствие сюжета писатель критикует автора (имя которого не называется) следующей жанровой картины. Ее подробного описания нет, но подмечается, что рабочий в кабаке написан с натуры, но какая идея заложена в этот образ понять сложно.

Противопоставляется по сюжетной наполненности двум предыдущим картина господина N, где изображена сцена из «Бориса Годунова» Пушкина. Композиционным центром является фигура Григория Отрепьева, в лице которого – ужас. Как и в предыдущих полотнах, В.М. Гаршин критикует освещение, считает, что оно не удалось, вместо теплого света лампады все получилось слишком желтым, с которым совершенно не гармонирует кусочек синего неба за окном. Этот экфрасис очень неподробный, однако, В.М. Гаршин подмечает, что аксессуары тоже прописаны слабо. Он не делает вывода о просмотре этой картины, не комментирует подробно проблематику и не делает прогнозов о том, будет ли этот художник иметь успех. Также без прогноза и подробного комментария остается работа Ефимова, выставившего старуху, раскрашивающую деревянную статую Николая-чудотворца, и девушку, которая пишет икону. Подробному описанию этого полотна в статье не отводится места, нет попытки найти здесь глубокую мысль или сложную

¹²⁴ Там же. С. 356.

¹²⁵ Там же. С. 357.

проблематику, В.М. Гаршина занимает вопрос: «что за странная мания у г. Ефимова: все писать раскрашивающих!»¹²⁶.

О пятом жанристе В.М. Гаршин говорит даже с некоторым негодованием, начиная описание, он берет слово «картина» в кавычки, что свидетельствует о неодобрительном тоне и сомнении в том, что эта работа достойна участия в конкурсе. Экфрасис скучен и невыразителен: «синяя вода, голубое небо, камыши...»¹²⁷, что передает неинтересность и тривиальность работы. Через риторические вопросы о значении наклеенной вместо монограммы пятикопеечной почтовой марки, писатель язвительно намекает на ее настоящую цену, иронизируя, хвалит художника за скромность.

Из четырех акварелей только две удостоены очень краткого (по одному предложению) описания, это работы Маковского и Александровского. Комментария или подробной критики нет, автор кратко завершает статью, обещая сообщить результаты конкурса позже, после десятого апреля 1877 года, к субъективным общим впечатлениям он не возвращается.

Подводя итог, можно отметить, что самым подробным экфрасисом с комментариями и размышлениями удостоены пейзажи, а жанры и акварели рассмотрены бегло и кратко. Создается впечатление, что интерес писателя к конкурсным работам угасает. Как художественный критик В.М. Гаршин выступает не комплиментарно, а справедливо, он прямо подмечает недостатки как технические, так и смысловые. Общий для всех художников недостаток – оторванность от русской народной жизни, от ее быта, проблем, а также отсутствие проблематики и того, что может поразить зрителя и «приковать» к себе.

С нашей точки зрения, для раскрытия проблемы живописи в творчестве В.М. Гаршина имеет смысл рассмотреть статью «Императорская академия художеств за 1876/1877 учебный год», так как сам автор говорит в ней, что посещение этой выставки наводит на серьезные размышления о русском

¹²⁶ Там же. С. 358.

¹²⁷ Там же. С. 358.

искусстве. Впервые эта статья была опубликована в газете «Новости» № 332 в 1877 году. На выставке представлены академические работы на заданные темы, участников много, но среди них скульптуры очень мало, среди которых В.М. Гаршин отмечает только работы Вельонского.

«Живопись – самое задушевное из пластических искусств»¹²⁸ – такое мнение у автора статьи, он в предвкушении выставки задает ряд риторических вопросов о том, какие же сейчас молодые художники. Ответ печален: «требования странные, а исполнение жалкое»¹²⁹. Сразу следует отметить, что В.М. Гаршин про каждого художника говорит, что он талантлив, в статье это слово повторяется пять раз, при том, что впечатление от выставки скорее негативное и удручающее, звучит мысль о деградации искусства: «если бы можно было выставить рядом с ними работы учеников сороковых или пятидесятых годов, тогда печальное зрелище сделалось бы еще печальнее от наглядного доказательства попятного движения академического искусства»¹³⁰. Через ряд живописных экфрасисов В.М. Гаршин показывает то, как он приходит к такому печальному обобщению.

Первый экфрасис описывает полотно на тему: «Адам и Ева при виде убитого Авеля», где, по мнению В.М. Гаршина, не написано ни Адама, ни Евы, а «девять голых фигур» и собака, которой уделено больше внимания, чем людям. Здесь мы сталкиваемся с редким явлением – совмещением описаний трех полотен в одном экфрасисе: одновременно говорится о полотнах Кудрявцева, Зимина и Данилевского. Скорее всего это говорит об однообразии этих работ, их «безликости» и даже неинтересности, что в отдельности они не заслуживают внимания. Такое описание картин передает небрежное отношение к темам, которые задает Академия художеств, в работах ощущается то, что они «казенные». Как считает автор статьи, «навязанная» тема может быть хорошо написана, только если она совпадает с настроением

¹²⁸ Там же. С. 359.

¹²⁹ Там же. С. 359.

¹³⁰ Там же. С. 363.

художника, и в качестве удачного примера предлагает картину «Павел перед Иродом» В.И. Сурикова, где есть старание и душевный порыв.

В.М. Гаршин уделяет внимание картине «Брак», он описывает толкучку, где сложно найти жениха и невесту, сложно понять, что выражают позы и лица. Иронично описана вышивка, выполненная белыми нитками, которую автор интерпретирует как намек на то, что работа «шита» белыми нитками. Этую вещь А.Д. Кившенко В.М. Гаршин характеризует как «смешную по рисунку, печальную по колориту, жалкую по компоновке»¹³¹. Здесь также представлены экфрасисы двух эскизов, которые автор статьи оценивает значительно выше и находит в них подтверждение таланта художника.

Экфрасис первого эскиза очень сжат и краток, однако здесь мы видим интересный прием отсылки к уже описанной В.М. Гаршиным картине Г.И. Семирадского «Светочи христианства», которую он считает более удачно скомпонованной и эмоциональной. Также подтверждает талант художника второй эскиз – «Голгофа», экфрасис которой более подробный, что может свидетельствовать о подлинном интересе писателя к данной работе. Примечательно, что изображена не сама голгофа, а яма, в которую вроют крест, эта яма и образ Христа – композиционный центр. Ясно передается эмоция страдания, а аксессуарная группа, состоящая из народа и рыдающих друзей, написана «ловко и правильно». Благодаря этому экфрасису автор статьи не только создает интертекстуальную связь, но и переходит к своим размышлениям о проблемах академического искусства, он начинает с ряда риторических вопросов и делает вывод о стремлении «обезличить» молодых художников, ограничить свободу творчества.

Последующие экфрасисы краткие, а комментарии к ним не комплиментарные, например, работа Прохорова «ниже всякой критики»¹³², в комментарии говорится не только о неудачной теме, но и об отсутствии у автора «задатков», что выбивается из остальных комментариев, где все-таки

¹³¹ Там же. С. 361.

¹³² Там же. С. 362.

отмечается наличие у молодых художников таланта. Начиная описание работы Прохорова, автор статьи прямо обращается к читателю и просит его представить хлев, угол двора, рогожу, то есть все, что изобразил художник нереалистично и неталантливо. Вывод такой: «в г. Прохорове и Академию обвинять было бы несправедливо». Это очень важный вывод для понимания того, как В.М. Гаршин видит проблемы живописи, причину своего разочарования.

Шаховской и Винцман, по мнению В.М. Гаршина, демонстрируют талант и хорошую технику, но на этой выставке первый оказался «ниже себя», а второй демонстрирует небрежность, картина «писана с плеча». В работе Манизера отмечено гораздо больше старания и есть часть, написанная «от себя». Этому углу писатель уделяет особое внимание и описывает эту, казалось бы, незначительную деталь: два музыканта, чьи лица полны экспрессии. Эти фигуры диссонируют с общим полотном «Брак», где фигуры невыразительны и «вялы». Также одну выразительную и удачно написанную фигуру отмечает автор на первом плане картины Голонского, однако общее впечатление нехорошее. На фоне всех работ выделяются работы Крачковского и Богданова, так как они не академические, а самостоятельные летние этюды. В.М. Гаршин подробно не описывает их, но хвалит за талант и сильный колорит, в этих этюдах он находит «врожденную художнику поэзию»¹³³. Автор статьи отмечает главное качество таланта – это «чувство меры и критическое отношение к себе»¹³⁴. На наш взгляд, этот вывод очень важный для понимания взглядов на искусство писателя. Также, по мнению В.М. Гаршина, Академия художеств очень сильно мешает развитию таланта, сковывает и ограничивает его.

Об архитектурном классе по традиции говорится мало, но по существу, от темы В.М. Гаршин переходит к проблеме и критике собственно Академии художеств. По его мнению, тема выбрана «странны» – «Проект

¹³³ Там же. С. 363.

¹³⁴ Там же. С. 362.

увеселительного заведения». Эта тема кажется неуместной и «пустой», В.М. Гаршин говорит, что гораздо полезнее было бы разработать проект «здания для народных аудиторий, приюта для искалеченных в настоящую войну, здания для всемирной выставки...»¹³⁵. Из этого следует, что искусство должно идти рука об руку с социально значимыми темами, а не только выполнять «увеселительную» функцию. Статья заканчивается восклицанием: «Время ли веселиться, господа!»¹³⁶, это звучит как очень эмоциональное обращение, прежде всего, к деятелям искусства, как просьба задуматься о своей ответственности перед обществом.

В статье «Художественная выставка в Петербурге», которая была впервые опубликована в № 23 журнала «Русские ведомости» в 1880 году, перечислены пофамильно многие художники: Ю.Я. Леман, В.М. Максимов, А.И. Корзухин, Ф.С. Журавлев, Г.Г. Мясоедов, К.Б. Вениг, Н.А. Ярошенко, В.Д. Поленов, В.Г. Перов, Г. Ге, М.П. Клодт, В.Д. Орловский, И.И. Шишкин, А.И. Куинджи, Е.Е. Волков, Ю.Ю. Клевер, В.И. Якоби, А.А. Харламов. Как можно заметить, автор статьи демонстрирует хорошее знание не только известных художников, но и знаком с творчеством тех, кто не известен широкой публике. Несмотря на такое обилие имен, в этой статье нет экфрасисов, представлены только некоторые названия картин: «Русалки», «Дама в костюме времен Директории», «Итальянские дети», «Отправление новобранца», «Христос перед Пилатом», «Пушкин в Михайловском», «Деревенский аукцион», «Волшебный лес». Из статей о живописи данная статья явно выделяется тем, что она носит не обзорно-критический характер, а представляет собой размышление В.М. Гаршина о характере двух разных выставочных обществах – передвижников и «Общества выставок». В этой статье сформулированы взгляды на процессы, происходящие в мире живописи, поэтому более подробно мы ее рассмотрим в следующей главе.

¹³⁵ Там же. С. 364.

¹³⁶ Там же. С. 364.

Статья «Выставка в помещении "Общества поощрения художников"» впервые была опубликована в сорок девятом номере «Русских ведомостей» в 1880 году, в ней можно найти разнообразные примеры живописных экфрасисов. Статью В.М. Гаршин, в свойственной ему манере, начинает с размышления на общую тему доступности искусства народу. Это рассуждение вызвано тем, что выставочное пространство, по мнению В.М. Гаршина, организовано очень неудачно. В музее одновременно проходят выставки акварелистов, работ Н.Е. Сверчкова и постоянная экспозиция – таким образом, посещение музея обходится в 90 копеек, что доступно далеко не всем, особенно студентам. Автор статьи просит прощения у читателей за такую «мелочность», но только так возможно обратить внимание на эту проблему.

Анализ работ В.М. Гаршин начинает с высокой оценки: «бессспорно, лучшие вещи выставки акварелистов принадлежат г. Вилле»¹³⁷. Несмотря на такой комплиментарный отзыв, описания этих семи пейзажей нет, отмечаются только «сила» и «правда» освещения, чего действительно не просто достичь, работая водяными красками. Акварели К.Е. Маковского удалено больше внимания, описывается прекрасная болгарка с умирающим младенцем на руках, на заднем плане – горящая деревня. Несмотря на то, что экфрасис очень сжатый, он сопровождается комментариями о высоком уровне мастерства художника и выборе темы.

О ряде работ других акварелистов говорится очень обобщенно и кратко, поэтому об использовании приема экфрасиса здесь говорить не приходится, это лишь краткие упоминания. В.М. Гаршин описывает полотно Соколова, чтобы проиллюстрировать свой вывод о небрежном отношении этого художника к рисунку. Эта небрежность выражается в несоблюдении пропорций: человек несоизмеримо большой, что рядом с ним лошади напоминают собак.

¹³⁷ Там же. С. 368.

Пример более развернутого экфрасиса – работа Ф. Жмурко, выполненная на большом холсте. Оксюмороном выглядит сочетание «шелковое и драгоценное тряпье», так вставляя разговорное слово с оттенком пренебрежительности в статью об искусстве, автор делится своим впечатлением, прямо не комментируя картину. Говоря о компоновке полотна, позе обнаженной женщины, являющейся композиционным центром, В.М. Гаршин делает отсылку к австрийскому живописцу Г. Макарту. Между Ф. Жмурко и Г. Макартом автор статьи видит живописные интертекстуальные связи, сравнивая и отмечая, что Ф. Жмурко «очевидно воспитан иностранными новыми образцами и, более всего, произведениями Макарта»¹³⁸. Это единственный случай, когда В.М. Гаршин так прямо говорит о похожести двух художников, того, как они подбирают холсты, компонуют и выбирают положение тела модели, а также его неестественный колорит. Этот экфрасис – атрибутированный не только по автору, но и по названию, что в данной ситуации также отсылает к творчеству Г. Макарта – «у Макарта тоже есть «Клеопатра»»¹³⁹. Вывод В.М. Гаршина не комплиментарный и очень ироничный, он говорит прямо, что художник «слепо пошел за Макартом»¹⁴⁰, а также приводит латинскую пословицу, которая переводится так: «Что можно Юпитеру, того нельзя быку», а за Юпитера искусства автор статьи принимает Г. Макарта.

Рассмотрим полный, широко развернутый живописный экфрасис на примере «Заметок о художественных выставках» В.М. Гаршина, опубликованных в 1887 году в № 3 журнала «Северный вестник». «Заметки...» посвящены XV Передвижной выставке и состоят из 3 частей: вступление и два описания полотен с подробными комментариями и лирическими отступлениями. Описываемые произведения принадлежат кисти художников-

¹³⁸ Там же. С. 370.

¹³⁹ Там же. С. 370.

¹⁴⁰ Там же. С. 370.

передвижников второй половины XIX века – В.Д. Поленову («Христос и грешница») и В.И. Сурикову («Боярыня Морозова»).

Исходя из классификации, представленной Е.В. Яценко, в «Заметках о художественных выставках» мы видим пример первичного психологического-толковательного экфрасиса, так как в тексте представлена интерпретация образно-символического содержания. Экфрасис основан на описании визуальных объектов, реально существующих полотен, чье авторство точно установлено. Атрибуция по автору и названию сужает толковательные возможности для автора, но в то же время в «Заметках...» велика роль авторского субъективного восприятия полотен художников-передвижников, его философские рассуждения об экзистенциальных проблемах и о предназначении искусства. О психологичности экфрасиса у В.М. Гаршина свидетельствует наличие эмоционально окрашенных, оценочных слов, создание ироничного стиля и пародийности, о чем подробно пишет С.М. Балуев. О присутствии «голоса» автора в тексте «Заметок...» также говорит обращение к читателю в первом лице множественного числа в обобщающем значении: «Мы, люди толпы, часто должны быть очень благодарны критикам, нас просвещающим»¹⁴¹, «И мы, толпа, читаем все это»¹⁴², «И мы не можем понять, что нашего мнения в технических вопросах никто не спрашивает»¹⁴³, а также использование глаголов в форме повелительного наклонения (прочтите, посмотрите). Многократно употребляя «мы», автор подчеркивает свое личное отношение к произведениям художников, но он не отождествляет свое мнение с мнением читателя, а, наоборот, пытается их противопоставить. Это мнение подтверждается исследованием С.М. Балуева, который видит пародийность и диссонанс в таком употреблении «мы»¹⁴⁴. Благодаря разнообразию стилистически-

¹⁴¹ Там же. С. 371.

¹⁴² Там же. С. 371.

¹⁴³ Там же. С. 372.

¹⁴⁴ Балуев С.М. Новое о полемичности «Заметок о художественных выставках» (1887) В.М.Гаршина // Вестник ВятГУ. 2011. № 2. С. 192.

окрашенной лексики, использованию трансформаций фразеологических оборотов («ему и книги в руки»), а также обилию риторических вопросов, текст сложно назвать сухой критической статьей или описанием картин. «Заметки...» В.М. Гаршина – художественное произведение, где живописный экфрасис является сюжетообразующим приемом.

Возвращаясь к анализу экфрасиса в произведениях В.М. Гаршина, проанализируем его с точки зрения связи с сюжетом. Влияние экфрасиса на сюжет произведения может варьироваться от второстепенного дополнения образа какого-либо персонажа до центрального сюжетообразующего приема. Например, в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя описываются картины, висевшие в домах Коробочки, Ноздрева, Собакевича и Плюшкина с целью дополнительной характеристики персонажей, хаотичность и пестрота полотен подчеркивают отсутствие вкуса и стремление к накопительству. У Ф.М. Достоевского в романе «Идиот» описан портрет Настасьи Филипповны, через который происходит первое заочное знакомство князя Мышкина с ней, он переживает яркие эмоции и чувство сострадания, потому этот экфрасис можно считать очень значимым как для характеристики персонажей, так и для построения сюжета. В «Заметках...» В.М. Гаршина живописный экфрасис является основой произведения и сюжетообразующим приемом. О вопросах веры, нравственности, проблемах искусства автор размышляет, опираясь на художественные произведения, они, находясь в центре внимания, служат своеобразным поводом поговорить с читателем на важные темы, задать риторические вопросы: «Что такое толпа по отношению к художнику? Чем он отличается от нее?»¹⁴⁵.

Мы подробно рассмотрели живописные экфрасисы в статьях о живописи В.М. Гаршина, главное их отличие от живописных экфрасисов в рассказах заключается в том, что среди них нет мнимых (немиметических). В этих статьях много субъективного, есть объемные лирические отступления и

¹⁴⁵ Гаршин В.М. Сочинения. М. – Л., «Художественная литература», 1983. С. 372.

размышления, они очень близки к публицистике и опираются на реальный материал истории художественной культуры. В статьях каждый экфрасис имеет реальный референт, однако далеко не все экфрасисы имеют атрибуцию по автору и названию. Некоторые полотна В.М. Гаршин не называет, реже – умалчивает фамилию автора, а в некоторых случаях не атрибутирует картины вовсе, обобщает или очень кратко упоминает их. Краткие упоминания чаще всего демонстрируют отсутствие интереса к произведениям, «неинтересность» сюжета. Однако, когда в статьях представлены развернутые экфрасисы, они сопровождаются искусствоведческими комментариями о колорите, компоновке, освещении, оттенках и т.д.

2.4. Общие выводы

Из второй главы мы можем сделать вывод, что живописный экфрасис является достаточно распространенным приемом в русской литературе. Писатели обращались к верbalной презентации произведений изобразительного искусства с различными целями: создание атмосферы, раскрытие образа персонажа, повод поговорить на философские темы, создание основного или второстепенного сюжета, а также для подробной характеристики образа художника.

В творчестве В.М. Гаршина есть два рассказа, где живописный экфрасис является сюжетообразующим приемом – это «Художники» и «Надежда Николаевна». Важно отметить, что посредством экфрасиса в этих произведениях не только выстраивается сюжетная линия, но и поднимается ряд важнейших проблем живописи. В «Художниках» на первый план выходит конфликт между «чистым» и социальным искусством, звучит мысль о том, что искусство призвано поднимать социальные проблемы общества, обращать на них внимание. «Надежда Николаевна» на первый взгляд кажется рассказом о любви и ревности, но на более глубинном уровне раскрывается проблема конфликта в жизни художника между идеальным (задуманным) и реальным (происходящим вокруг), которую мы рассмотрели на примере творческого

пути Андрея Николаевича. Также, здесь прослеживается проблема выбора художника между «ремеслом», приносящим хороший доход, и настоящим творчеством, которое, возможно, публика не поймет и не оценит, что выражается в различном отношении к искусству Андрея Николаевича и его приятеля Гельфрейха, где автор открыто не занимает четкой позиции, не делая Гельфрейха отрицательным персонажем. Еще об одной проблеме автор не говорит прямо, но эта тема отчетливо звучит в рассказах – влияние изобразительного искусства на душу и жизнь человека. Художники, полностью отдающиеся творческому процессу, испытывают не только психологические, но и физические страдания, а натурщица Надежда Николаевна благодаря живописи учится жить по-новому: уважать себя и зарабатывать на жизнь честным трудом.

Посредством развернутого живописного экфрасиса В.М. Гаршин выходит на общефилософский уровень, формирует свой взгляд на искусство и его предназначение, пишет о том, как человеческая жизнь отражается в изобразительном искусстве и передается языком живописи, так функция экфрасиса в «Заметках...» и рассказах выходит далеко за рамки искусствоведческой или изобразительно-выразительной. Осмысление темы искусства в целом и живописи в частности проходит лейтмотивом через все творчество В.М. Гаршина. Экфрасис, как литературно-художественный прием, не только обладает сильной выразительностью и воздействием на образное мышление, но и служит своеобразным «мостом» для автора и читателя с поверхностного визуального уровня на глубинный, философский.

В плане характера экфрасиса, между публицистикой и художественными произведениями В.М. Гаршина существует некоторая связь. Во-первых, в статьях и рассказах используется только живописный экфрасис. Во-вторых, этот прием выполняет сюжетообразующую функцию.

В статьях экфрасисы – миметические и в большинстве случаев атрибутированные: если В.М. Гаршин не называет автора картины, то делает это намеренно, с целью показать отсутствие яркой индивидуальности

художника или неинтересность работы. В художественных текстах энфрасисы немиметические, однако в случае с «Глухарем» явно присутствует отсылка к «Кочегару».

Гаршин как критик говорит о живописи, темах и технике художников более строго, чем Гаршин-писатель. В статьях он указывает на проблемы и недостатки, восхищаясь немногим, в рассказах же автор занимает более нейтральную позицию. Он не комментирует картины Рябинина, Дедова, Гельфрейха или Лопатина с точки зрения техники или смысла, писатель дает возможность читателю самому сделать выводы.

Глава 3. Связь литературы и живописи на уровне стилистики¹⁴⁶

3.1. Черты импрессионизма в русской литературе

Раздел посвящен выявлению черт импрессионизма в прозе В.М. Гаршина, сопоставлению с импрессионизмом в некоторых рассказах А.П. Чехова, а также анализу функций и роли импрессионизма в литературном процессе конца XIX века. О том, что импрессионизм сложился в литературе, как самостоятельное направление, говорить не приходится, поскольку он сочетается с такими методами как натурализм, символизм и, в большей степени, реализм. Однако, его черты мы можем выявить в творчестве русских писателей, в частности В.М. Гаршина и А.П. Чехова.

В начале главы важно отметить, что импрессионизм в живописи и литературе мы рассматриваем как параллельные направления эпохи предмодернизма. Между ними нельзя ставить знак равенства, поскольку импрессионизм как течение не сложился в русской литературе.

В конце XIX века публике уже представлены полотна русских импрессионистов: К.А. Коровина «Портрет хористки» (1883), И.И. Левитана «Осенний лес» (1886), В.А. Серова «Девочка с персиками» (1887). Художники находят для себя новую стилистику, в литературе идет схожий процесс, такие авторы как А.П. Чехов, В.М. Гаршин, К.Д. Бальмонт также работают над поиском нового стиля и приемов. Главным образом речь пойдет о рассказе В.М. Гаршина «Красный цветок», который был написан в 1883 году, в тот период, когда русские художники осваивали стилистику импрессионизма.

Обращение к теме импрессионизма в творчестве различных писателей достаточно популярно в современном литературоведении, но в ней есть одна существенная сложность, а именно то, что у термина «импрессионизм» в литературе нет устойчивого определения: «...за сто лет существования

¹⁴⁶ При подготовке данного раздела диссертационного исследования использована следующая публикация, выполненная автором лично:

Сизова (Капустина) К.К. Черты импрессионизма в прозе В.М. Гаршина. Филология и культура. Philology and Culture. // 2025; (2). с. 191-197.

В приведенной публикации, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, тезисы и выводы исследования.

импрессионизма и как искусствоведческого, и как литературоведческого понятия не установлено единогласия в отношении как его значения, так и ограничения его применения»¹⁴⁷. Исследователи рассматривают и выявляют те или иные черты импрессионистической стилистики в русской литературе, в нашем исследовании мы продолжаем следовать этой традиции. В данной главе прослеживаются изменения и перестройка литературного процесса конца XIX – начала XX веков, которые напрямую связаны с зарождением модернизма. Импрессионизм, прежде всего, ассоциируется с живописью, но в целом это не просто течение в искусстве последней трети XIX – начала XX веков, которое зародилось во Франции, а крупнейшее явление в европейской культуре. Основоположниками этого течения по праву считаются братья Гонкур, основные признаки импрессионистского стиля сформулированы в их произведении «Дневник».

Точная фиксация жизненных явлений становится обыденностью для писателей и читателей, поэтому возникает потребность в новых формах и методах. Писатели начинают фиксировать в произведениях изменчивость жизни, мгновенность и мимолетность момента, тонкие психологические нюансы. Передача мимолетных ощущений героя, его переживаний, связанных со столкновением с реальностью, – главное для импрессиониста. Особое значение в тексте приобретают пейзажные и интерьерные описания, они становятся важнейшим средством психологической характеристики. А.П. Чехов желает показать жизнь, в пейзажном описании передать настроение – самым ярким примером импрессионистического рассказа А.П. Чехова можно назвать «Степь», где степь постоянно меняется, она «живет и дышит»¹⁴⁸.

Свою мысль о необходимости поиска новых форм и способов В.М. Гаршин сформулировал в письме от 1 мая 1885 года приятелю

¹⁴⁷ Генри П. Импрессионизм в русской прозе (В.М. Гаршин и А.П. Чехов) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1994. № 2. С. 17.

¹⁴⁸ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Сочинения в 18 тт. Том 7. М.: Наука, 1985. С. 13.

В.М. Латкину: «Бог с ним с этим реализмом, материализмом, протоколизмом и прочим. Это теперь, в расцвете или вернее в зрелости, и плод внутри уже начинает гнить. Я ни в коем случае не хочу дожевывать жвачку последних пятидесяти-сорока лет, и пусть лучше разобью себе лоб в попытках создать себе что-нибудь новое, чем идти в хвосте школы, которая из всех школ, по моему мнению, имела меньше всего вероятности на долгие годы»¹⁴⁹. Из этого письма понятно, что писатель осознает некий «кризис реализма» и пытается «нащупать» новые приемы и методы творчества. П. Генри, комментируя это письмо, подробно описывает изменения в творчестве В.М. Гаршина, выделяет черты импрессионизма, классифицирует их и приводит примеры из текстов. Это высказывание из письма можно сопоставить со словами М. Горького о творчестве А.П. Чехова: «Знаете, что вы делаете? Убиваете реализм. И убьете Вы его скоро – насмерть, надолго»¹⁵⁰.

Основные жанры литературы, где ярче всего прослеживаются черты импрессионизма, – новелла и рассказ. Это объясняется тем, что в импрессионистическом произведении очень сложно передать развитие сюжета, особенно если речь идет о нескольких сюжетных линиях. Импрессионизм скорее тяготеет к описанию, к созданию «мазков» и передаче чувств, ощущений, чем к повествованию. В.М. Гаршин предпочитал писать небольшие по объему произведения.

Черты импрессионизма в прозе А.П. Чехова.

Одним из первых, кто применил термин «импрессионизм» к литературе и, в частности, к творчеству А.П. Чехова, можно считать Д.С. Мережковского, его лекцию «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», прочитанную в конце 1892 года. Важно отметить, что он не отождествляет французских живописцев-импрессионистов и литературные произведения, нет отсылок к каким-либо картинам или художникам. Д.С. Мережковский, говоря о А.П. Чехове, делает акцент на основном

¹⁴⁹ Гаршин В.М. Письма. М.: Academia, 1934. С. 357.

¹⁵⁰ Горький М. Полн. собр. соч.: Письма: в 24 т. Т. 12. М.: Наука, ИМЛИ РАН, 1997. С. 228.

значении французского слова «impression» (впечатление) как кратким обозначении «расширения художественной впечатлительности».

Например, «Степь» А.П. Чехова импрессионистична, в этом произведении основное – это не сюжетная линия и события, а состояние и перемена этого состояния, передающиеся через пейзажные зарисовки. В этой повести ряд импрессионистических зарисовок – случайных встреч объединены общей рамкой, а именно путешествием Егорушки. Для импрессионизма характерна обрывочность и недосказанность, в «Степи» это присутствует – читатель никогда не узнает секрет графини Драницкой, почему о ней говорят шепотом, кем на самом деле ей приходится ее спутник, зачем она разыскивает Варламова. Читатель так и не узнает судьбы еврейского семейства, и остается загадкой то, почему полностью поменялся характер младшего брата хозяина, он озлобился и сжег шесть тысяч рублей в пачке. В этой повести пейзаж не только передает внутренние состояния героя, но и создает ритм текста – медленный и тягучий. Вслед за Егорушкой читатель проделывает долгое путешествие по степи, текст построен так, что погружает в состояние, похожее на медитативное, он убаюкивает и успокаивает. Однако в finale ритм резко ломается грозой, которая тоже описана очень импрессионистично, как череда резко сменяющих друг друга видений. Здесь природная стихия приобретает метафизический характер, это выражается, например, через прием олицетворения: «Чернота на небе раскрыла рот и дыхнула белым огнем»¹⁵¹. В таком ключе и болезнь Егорушки представляется не просто как физический недуг, а как духовный кризис и переломный момент.

В.М. Гаршин восторженно отзывается о повести «Степь», опубликованной в «Северном вестнике» в 1888 году. В этом произведении он видит не просто гениальность, но и новаторство. Повесть произвела колоссальное впечатление на В.М. Гаршина и его друзей, с которыми он вместе читал и обсуждал произведение А.П. Чехова. Кроме того, особенно

¹⁵¹ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Сочинения в 18 тт. Том 7. М.: Наука, 1985. С. 85.

трогали В.М. Гаршина описания родной (имение Приятная Долина, Бахмутский уезд) для В.М. Гаршина природы, хорошо знакомой с детства.

Также чертами импрессионизма обладает «Дама с собачкой», где ключевые приемы – цветопись и антитеза, все произведение построено на цветовых и эмоциональных контрастах. Солнечная, ласковая, теплая Ялта и серая, промозглая Москва; состояние влюбленности, новые переживания и обыденная рутина, скучные будни. Происходит столкновение двух противоположных миров, чувств и ощущений. Гурову казалось, что курортный роман с провинциалкой не принесет ему никаких страданий, что он быстро забудет эту «интрижку» и вернется к своей прежней жизни, но оказалось, что он не может забыть «даму с собачкой». Финал остается открытым, но «последние строки только наводят на мысль о какой-то предстоящей жестокой драме жизни»¹⁵².

В этом рассказе, как и во многих других, у А.П. Чехова «оказалось» сильнее, чем «оказалось». Реальные события – сильнее эфемерных представлений, это подтверждает, что импрессионизм в его творчестве не противопоставлен реализму, а дополняет его. Чехов прибегал к импрессионизму только в целях утонченного, неожиданного, впечатляющего реалистического изображения жизни и эмоционального воздействия на читателя.

Импрессионизм в творчестве А.П. Чехова сейчас представляет интерес не только для науки, но и для искусства. Например, 13 февраля 2025 года в Московском Губернском театре состоялась премьера режиссера-постановщика А. Решетниковой «Дама с собачкой» с пометкой в программке: «драма в стиле импрессионизма». Это событие подтверждает интерес современных деятелей искусства и науки к понятию «импрессионизм» в литературе, возможно, его переосмыслению или формулированию более

¹⁵² Соловьев-Андреевич Е.И. Очерки текущей русской литературы. Искание смысла жизни. // Жизнь. Т. 1. 1900. С. 246.

точного определения. Данный вопрос имеет широкие перспективы для исследователей.

3.2. В.М. Гаршин как «поэт промежутка»

Обилие импрессионистических элементов в творчестве В.М. Гаршина, которого принято считать реалистом, дает основание для пересмотра его места и роли в литературном процессе. Мы не относим В.М. Гаршина к писателям-модернистам, однако стремление передать мимолетные впечатления, сиюминутные ощущения, а также использование цветописи и контрастов в освещении придают его стилистике импрессионистичность, создают параллель с живописью художников-импрессионистов. Синтез живописи и литературы характерен для художественного метода В.М. Гаршина, он прекрасно разбирается в этих видах искусства, об этом свидетельствуют статьи о живописи. Будучи критиком изобразительных искусств, писатель привносит некоторые приемы в литературу. В его рассказах описания часто рассчитаны на сильное визуальное воздействие, например, «Четыре дня», где описательные элементы преобладают над повествовательными. Это дает основания некоторым зарубежным исследователям (П. Генри, Э. Ярвуд) считать В.М. Гаршина импрессионистом. Писатели-импрессионисты пытались передать наиболее точно и свежо подлинные, неповторимые, мимолетные, изменчивые ощущения и впечатления главного героя, его настроения в какой-то данный момент. Полные, логически связанные картины действительности, характерные для классического реализма, у писателей-импрессионистов заменяются отрывочными, часто неяркими деталями. Важными яркими деталями можно считать белый передник, окровавленные руки и родимое пятно на отрезанной ноге.

В импрессионистическом повествовании акцент делается не на событиях, а на том, как главный герой интерпретирует и воспринимает их, например, в рассказах В.М. Гаршина «Красный цветок», «Ночь», «Четыре дня». Сюжеты этих рассказов сведены к минимуму: «Красный цветок» –

несколько дней из жизни человека в психиатрической лечебнице, его попытках сорвать красные маки; «Ночь» – герой «сидел на одном месте с восьми часов вечера до трех ночи»¹⁵³; «Четыре дня» – раненый лежит на оставленном поле боя, на четвертый день его находят. Событийный ряд крайне ограничен, но в это время происходит колossalная внутренняя работа в умах и сердцах героев. Их чувства, эмоции описаны ярко и подробно, именно это воздействует на читателя и вовлекает его в жизнь героя, вызывает эмпатию.

Отмечая полные совпадения имен героев нескольких рассказов и биографические подробности, а также вариации в возможных сюжетных линиях, можно проследить «осколочность» в художественном мире В.М. Гаршина. Хронологически эти рассказы разделены написанием и публикацией «Происшествия» (1878). Рассмотрим это своеобразное трио: «Четыре дня» (1877), «Очень коротенький роман» (1878), «Трус» (1879). В «Очень коротеньком романе» герой вернулся с войны инвалидом, без ноги, а его невеста Маша вышла замуж за другого, но в тексте нет никаких намеков на ключевое событие «Четырех дней» – историю о том, как раненый Иванов несколько дней лежал лицом к лицу с убитым им турком. Рассказ «Трус» вообще представляет собой некий альтернативный сюжет, где главный герой – дворянин, «барин», понимает бессмысленность войны, но отправляется на фронт из чувства долга, и в первом же сражении погибает. Мотивы отправиться на войну у Иванова в «Четырех днях» – романтическо-героические, ему хочется совершить подвиг, в «Трусе» же герой осознанно идет на гибель, потому что ему невыносимо быть «наблюдателем». Так мы видим два разных мотива, но в финалах обоих вариантов главный герой несчастен (страдает физически и морально или умирает), а в третьем («Очень коротенький роман») происходит гибель отношений. Война разрушает судьбу как романтика, так и человека, осознающего свою обреченность.

¹⁵³ Гаршин В.М. Сочинения. М. – Л., «Художественная литература», 1983. С. 119.

Писатель-импрессионист сосредоточен на передаче мимолетных ощущений и впечатлений, оттенков эмоций, он «заражает» читателя настроением и атмосферой данного момента. Отрывочные эпизоды, эффект игры света, тени и полутени сменяют реалистические и логичные сюжеты. Здесь речь не идет об уходе от реальности, а скорее о смене фокуса, укрупнении плана; снижается дидактическая составляющая и уменьшается звучание голоса автора в тексте.

Важны для поэтики литературного импрессионизма новые достижения в искусстве фотографии и развитие импрессионистического стиля в живописи. В ближний круг знакомых В.М. Гаршина входили Н.А. Ярошенко, И.Е. Репин, И.И. Левитан, Л.О. Пастернак, И.Н. Крамской, Г.И. Семирадский, И.Е. Крачковский, М.Г. Малышев. Помимо больших исторических полотен, например, «Бурлаки на Волге», И.Е. Репин – автор и малоизвестных импрессионистических миниатюр, например, «Видения одолели» (1896). Художник М.Г. Малышев был близким другом В.М. Гаршина, оставил воспоминания о нем, именно М.Г. Малышев ввел В.М. Гаршина в круг художников, они вместе посещали «пятницы» в Санкт-Петербурге, проводили лето в Харькове и очень много говорили об искусстве, творческих методах и философии творчества. М.Г. Малышев не просто делился с В.М. Гаршином своими мыслями, но и настойчиво рекомендовал ему продолжать писать критические статьи о живописи, он видел в нем талант художественного критика и отличного знатока живописи.

В марте 1888 года В.М. Гаршин получил приглашение своего друга, художника Н.А. Ярошенко, пожить на его даче в Кисловодске, но этот визит так и не состоялся по причине обострения нервной болезни В.М. Гаршина, которая привела писателя к гибели 5 апреля 1888 года.

Общение с художниками, нахождение в их кругу не могло не повлиять на писателя, особенно, на такого чуткого и восприимчивого как В.М. Гаршин. Они понимали и ощущали, что необходимы новые формы, новым методом мог

стать импрессионизм, пришедший из Европы, прежде всего в живописи, но и литература тоже впитала в себя эти веяния.

Исходя из классификации П. Генри, Ю.Г. Милюкова, Э. Ярвуда, рассмотрим основные приемы импрессионизма на примере прозы В.М. Гаршина.

1. Впечатления героя всегда очень субъективные и мимолетные, часто они могут быть ложными, но, тем не менее, даны в мельчайших подробностях, например, в рассказе «Четыре дня»: «Я чувствую, как шевелятся корни волос на моей голове»¹⁵⁴, «какие-то странные звуки доходят до меня... Как будто бы кто-то стонет... Нет, стоны так близко, а около меня, кажется, никого нет... Боже мой, да ведь это — я сам! Тихие, жалобные стоны; неужели мне в самом деле так больно? Должно быть. Только я не понимаю этой боли, потому что у меня в голове туман, свинец. Лучше лечь и уснуть, спать, спать... Только проснусь ли я когда-нибудь? Это все равно»¹⁵⁵, «щелая картина ярко вспыхивает в моем воображении. Это было давно; впрочем, все, вся моя жизнь, та жизнь, когда я не лежал еще здесь с перебитыми ногами, была так давно...»¹⁵⁶, «Унесет ли меня кто-нибудь? Нет, лежи и умирай. А как хороша жизнь!.. В тот день (когда случилось несчастье с собачкой) я был счастлив. Я шел в каком-то опьянении, да и было отчего. Вы, воспоминания, не мучьте меня, оставьте меня! Былое счастье, настоящие муки... пусть бы остались одни мученья, пусть не мучат меня воспоминания, которые невольно заставляют сравнивать. Ах, тоска, тоска! Ты хуже ран»¹⁵⁷, «совсем разбитый, одурманенный, я лежал почти в беспамятстве. Вдруг... Не обман ли это расстроенного воображения?»¹⁵⁸. Этот отрывок насыщен деталями как физическими, так и психологическими, они очень субъективные и эмоциональные, что вызывает сильное чувство эмпатии и сопричастности.

¹⁵⁴ Там же. С. 119.

¹⁵⁵ Там же. С. 27.

¹⁵⁶ Там же. С. 28.

¹⁵⁷ Там же. С. 28.

¹⁵⁸ Там же. С. 28.

Еще одним примером может служить ключевое произведение В.М. Гаршина – «Красный цветок»: «Это мир, микрокосм. На одном конце щелочи, на другом – кислоты... Таково равновесие и мира, в котором нейтрализуются противоположные начала. Прощайте, доктор!... Мне все равно, где ни быть и когда ни жить. Если мне все равно, не значит ли это, что я везде и всегда? ...Я переживаю самим собою великие идеи о том, что пространство и время – суть фикции. Я живу во всех веках. Я живу без пространства, везде или нигде, как хотите. И поэтому мне все равно, держите ли вы меня здесь или отпустите на волю, свободен я или связан. Я заметил, что тут есть еще несколько таких же. Но для остальной толпы такое положение ужасно. Зачем вы не освободите их? Кому нужно...»¹⁵⁹, «больница была населена людьми всех времен и всех стран. Тут были и живые и мертвые. Тут были знаменитые и сильные мира и солдаты, убитые в последнюю войну и воскресшие. Он видел себя в каком-то волшебном, заколдованным круге, собравшем в себя всю силу земли, и в горделивом исступлении считал себя за центр этого круга. Все они, его товарищи по больнице, собрались сюда затем, чтобы исполнить дело, смутно представлявшееся ему гигантским предприятием, направленным к уничтожению зла на земле. Он не знал, в чем оно будет состоять, но чувствовал в себе достаточно сил для его исполнения. Он мог читать мысли других людей; видел в вещах всю их историю»¹⁶⁰. Также много субъективных впечатлений и ощущений в импрессионистичном рассказе «Ночь», который перекликается сюжетно и атмосферно с этюдом И.Е. Репина «Видения одолели» (1896). Этот рассказ полностью состоит из ощущений и переживаний человека, готовящегося к самоубийству, все его чувства и ощущения максимально обострены. Главный герой воспринимает мир через детали, самая важная и выразительная – это часы. Также яркими штрихами и своеобразными бликами являются воспоминания, напоминающие импрессионистическую манеру.

¹⁵⁹ Там же. С. 207-208.

¹⁶⁰ Там же. С. 209.

В рассказе «Происшествие» тоже присутствуют мимолетные ощущения и впечатления главной героини, делается акцент на отдельных деталях, но их меньше, здесь гораздо больше внимания уделяется внутреннему монологу: «как случилось, что я, почти два года ни о чем не думавшая, начала думать, — не могу понять. Не мог же, в самом деле, натолкнуть меня на эти думы тот господин. Потому что эти господа так часто встречаются, что я уже привыкла к их проповедям»¹⁶¹.

2. Подробное описание с акцентом на одной детали, часто «маловажной». Эта деталь всегда очень выразительна и символична, например, описание мертвого турка в рассказе «Четыре дня»: «лица у него уже не было. Оно сползло с костей. Страшная костяная улыбка, вечная улыбка показалась мне такой отвратительной, такой ужасной, как никогда, хотя мне случалось не раз держать черепа в руках и препарировать целые головы. Этот скелет в мундире с светлыми пуговицами привел меня в содрогание»¹⁶². «Это война, — подумал я, — вот ее изображение «...» И я лежу под этим страшным солнцем, и нет у меня глотка воды, чтобы освежить воспаленное горло, и труп заражает меня. Он совсем расплылся. Мириады червей падают из него. Как они копошатся! Когда он будет съеден и от него останутся одни кости и мундир, тогда — моя очередь. И я буду таким же»¹⁶³.

Еще одна яркая деталь этого рассказа — это белая собачка, которая мелькает в воспоминаниях главного героя, как блик, символизирующий прошлую мирную жизнь.

В «Красном цветке» также присутствуют яркие детали: огромная шаркающая обувь «больного, который быстро ходил из угла в угол, шлепая огромными туфлями конской кожи и размахивая полами халата из бумажной материи с широкими красными полосами и крупными цветами»¹⁶⁴, красные кресты, а также основной символ — красный мак. Подчеркивается, что он не

¹⁶¹ Там же. С. 36.

¹⁶² Там же. С. 33.

¹⁶³ Там же. С. 33-34.

¹⁶⁴ Там же. С. 207.

просто красный, а необыкновенно алый: «больные один за другим выходили из дверей, у которых стоял сторож и давал каждому из них толстый белый, вязанный из бумаги колпак с красным крестом на лбу. Колпаки эти побывали на войне и были куплены на аукционе. Но больной, само собою разумеется, придавал этому красному кресту особое, таинственное значение. Он снял с себя колпак и посмотрел на крест, потом на цветы мака. Цветы были ярче»¹⁶⁵, «В этот яркий красный цветок собралось все зло мира. Он знал, что из мака делается опиум; может быть, эта мысль, разрастаясь и принимая чудовищные формы, заставила его создать страшный фантастический призрак. Цветок для него символизировал все зло; он впитал в себя всю невинно пролитую кровь (оттого он и был так красен), все слезы, всю желчь человечества. Это было таинственное, страшное существо, противоположность богу, Ариман, принявший скромный и невинный вид. Нужно было сорвать его и убить»¹⁶⁶. В этом рассказе красные кресты и красные маки перекликаются и создают тревожные и зловещие ассоциации с кровью и жестокостью. Через детали читателю передаются ощущения главного героя – тревожность и предчувствие опасности и зла, сосредоточенного в этом алом цвете. Объективно в цветах мака, красных крестах нет ничего зловещего и опасного, но эти детали воздействуют именно на эмоциональном и ассоциативном уровнях, что является яркой импрессионистической чертой.

В новелле «Ночь» также присутствует яркая деталь, которая, в общем-то, не играет роли в развитии сюжета, а создает атмосферу и эмоцию: «карманные часы, лежавшие на письменном столе, торопливо и однообразно пели две нотки. Разницу между этими нотами трудно уловить даже тонким ухом, а их хозяину, бледному господину, сидевшему перед этим столом, постукиванье часов казалось целую песнею «...» я знаю, бывает, что какой-нибудь особенный запах, или предмет необыкновенной формы, или резкий

¹⁶⁵ Там же. С. 211.

¹⁶⁶ Там же. С. 213-214.

мотив вызывают в памяти целую картину из давно пережитого»¹⁶⁷. Здесь зрительный образ сопряжен со звуковым, деталь позволяет понять то, как напряжены нервы героя, обострены его чувства.

В рассказе «Происшествие» тоже есть некая деталь, говорящая о многом, здесь это изображение, которое является живописным экфрасисом. Главная героиня – падшая женщина вспоминает: «в "Стрекозе" я видела рисунок: посередине маленькая хорошенъкая девочка с куклой, а около нее два ряда фигур. Вверх от девочки идут: маленькая гимназистка или пансионерка, потом скромная молодая девушка, мать семейства и, наконец, старушка, почтенная такая, а в другую сторону, внизу – девочка с коробком из магазина, потом я, я и еще я. Первая я – вот как теперь; вторая – улицу метлой метет, а третья – та уж совсем отвратительная, гнусная старуха»¹⁶⁸. На первый взгляд, это всего лишь картинка, но именно она «кричит» о сложности женской судьбы, о двух ее полярных вариантах: либо полная поглощенность семьей, служение детям и мужу, либо путь падшей женщины, обретенной на нищую старость и болезни. Это поднимает важную социальную проблему того времени – «женский вопрос», отсутствие возможности самореализации женщины в профессии, науке и творчестве. Помимо социального аспекта здесь также есть эмоциональный – героиня говорит, что изображена «я – вот как теперь» – это горькое осознание Надеждой Николаевной своего положения, своего будущего.

3. Отсутствие структурной иерархии в подаче фактов. Не все произведения В.М. Гаршина выстроены ровно с точки зрения хронологии и последовательности. Например, в «Художниках» чередуются мысли и действия Дедова и Рябинина, создается эффект «калейдоскопа», не сразу можно ответить на вопрос, кто из героев главный. «Четыре дня» – очень статичное произведение, которое соткано из воспоминаний и рассуждений раненого. Рассказ «Ночь» тоже представляет собой калейдоскоп

¹⁶⁷ Там же. С. 112-113.

¹⁶⁸ Там же. С. 36-37.

воспоминаний и рассуждений главного героя, которые сменяют друг друга без какой-либо логики или структурированности.

4. Звукопись, светопись, цветопись, синестезия. Сразу необходимо отметить, что В.М. Гаршин использует не все эти приемы. Особенно характерно для него – это светопись и цветопись, что роднит писателя с миром живописи. Автор говорит о теплых цветах, светлых и темных тонах, описывая произведения живописи и интерьеры. Использует такие выразительные описания цветов как «крикливое зеленое» и «кроваво красный».

5. Фрагментарность, лапидарность, недосказанность также являются чертами импрессионизма в литературе, по мнению П. Генри, Ю.Г. Милюкова, Э. Ярвуда. С этим мнением мы согласны и можем подтвердить примерами из текста. В рассказе «Четыре дня» повествование прерывается тем, что раненый теряет сознание или находится в состоянии бреда, вспоминая прошлое. Рассказ «Происшествие» тоже фрагментарен и включает в себя много воспоминаний и фантазий героини: «И вдруг вспомнилась мне моя последняя счастливая весна «...» так сама бы скользнула. Только холодно... Одна секунда — и поплыешь под льдом вниз по реке, будешь безумно биться об лед руками, ногами, головою, лицом и я опять забылась и опять проснулась»¹⁶⁹.

В «Очень коротеньком романе» воспоминания главного героя о войне – сумбурны и эмоциональны: «Когда случилась первая встреча с турками, я не струсил: за это мне дали крест и произвели в унтер-офицеры. Когда случилась вторая встреча – что-то хлопнуло, и я хлопнулся о землю. Стон, туман... Доктор в белом переднике, с окровавленными руками... Сестры милосердия... Моя отрезанная нога с родимым пятном ниже колена... Все это как сон пролетело мимо меня»¹⁷⁰. При описании первой встречи с противником опущена значительная подробность, за какую конкретно заслугу герой был награжден, что понимать под словом «не струсил»? Здесь читателю дан простор для воображения и домысливания. Описание ранения и ампутации

¹⁶⁹ Там же. С. 46.

¹⁷⁰ Гаршин В. М. Встреча. Сочинения, избранные письма, незавершенное. М.: Парад, 2007. С. 77.

очень обрывочно и фрагментарно, это проявляется как на лексическом уровне (отсутствие глаголов в повествовании), так и на синтаксическом (обилие многоточий, неполных назывных предложений). В приведенном эпизоде появляется та же неопределенность в действиях, обрывочность фраз, что и в рассказе «Четыре дня», где раненый вспоминает то, что произошло в бою. В.М. Гаршин использует такую стилистику повествования, чтобы, во-первых, яркими мазками создать картину произошедшего, во-вторых, более точно передать эмоциональное состояние героя.

6. Для импрессионистического стиля характерно преобладание пастельных красок, полутонаов, штрихов. Пример из «Происшествия»: «я вышла из дома, сама не зная, куда пойду. Погода была скверная, день пасмурный, темный; мокрый снег падал на лицо и руки»¹⁷¹.

7. Отсутствие всезнающего повествователя: косвенный, неуверенный стиль повествования.

Эта черта также характерна для прозы В.М. Гаршина, его произведения не лишены назидательности, но фигуру повествователя сложно назвать всезнающей, так как часто повествование ведется от лица героя, где читатель следует за ним по сюжету, воспоминаниям и эмоциональным переживанием. Так происходит, например, в «Четырех днях» и «Красном цветке», «Происшествии», «Ночи», «Художниках», «Надежде Николаевне» и «Очень коротеньком романе».

В прозе В.М. Гаршина мы встречаемся с примерами изложения событий как рассказчиком, так и повествователем. В «Очень коротеньком романе» герой (он не представляется) ведет диалог с невидимым читателем, таким образом создается иллюзия того, что рассказчик передает разговор с собеседником. Изложение событий происходит в то время, когда герой гуляет по городу, оно представляет собой внутренний монолог с большим количеством риторических вопросов самому себе: «В самом деле, зачем я

¹⁷¹ Там же. С. 45.

брожу по пустой набережной?»¹⁷²; «Пойду ли я домой?»¹⁷³. Однако изначально у героя был вполне реальный собеседник, которому он задавал вопросы и представлялся: «Я должен представиться читателю. Я молодой человек на деревянной ноге. Быть может, вы скажете, что я подражаю Диккенсу; помните: Сайлас Бег, литературный человек с деревянной ногой (в романе “Our common friend”)? Нет, я не подражаю: я действительно молодой человек на деревянной ноге»¹⁷⁴. В данном примере мы видим, что смысл и коммуникативный посыл героя заключается не столько в знакомстве, сколько в стремлении к взаимодействию с читателем, чего удобнее всего добиться, используя риторические вопросы. В тексте нет ответа на вопрос о герое из романа Диккенса, подразумевается, что читатель ответит на него сам, так как далее следует отрицание потенциального ответа о подражании герою английского прозаика. Из так называемого знакомства складывается яркая, но весьма неподробная характеристика главного героя – молодого человека на деревянной ноге.

Важно отметить, как обращается субъект речи к невидимому собеседнику: «Ах, милостивые государыни и господа!»¹⁷⁵; «Господа, сколько горя может выдержать человек? Вы не знаете? И я тоже не знаю»¹⁷⁶; «Ах, благосклонный читатель!»¹⁷⁷; «Мой добрый читатель, я рассказал вам уже все «...» мой проницательный читатель, вы напрасно не верили мне»¹⁷⁸; «Проницательный читатель ехидно улыбается: неужели вы хотите, чтобы я верил всем этим рассказням «...» ага, ага, – вопит проницательный читатель, – вот вы и попались, господин герой! Для чего вам понадобилось лютеранское исповедание? А для того, что в декабре православных не венчают! Вот и все-с. И все ваши рассказы чистая выдумка. Думайте, что хотите, проницательный читатель «...» пора идти домой, броситься на одинокую

¹⁷² Там же. С. 74.

¹⁷³ Там же. С. 75.

¹⁷⁴ Там же. С. 74.

¹⁷⁵ Там же. С. 75.

¹⁷⁶ Там же. С. 76.

¹⁷⁷ Там же. С. 76.

¹⁷⁸ Там же. С. 77.

холодную постель и уснуть. До свидания, читатель!»¹⁷⁹. Обращения рассказчика к читателю также заслуживают внимания, он обращается подчеркнуто уважительно, используя следующие определения: милостивый, благосклонный, добрый, проницательный. Такая манера говорит о том, что рассказчик ищет понимания и старается найти контакт с читателем, что придает стилю повествования особую трогательность и наивность.

Два рассказа, где в центре внимания судьбы художников и тема творчества («Художники» и «Надежда Николаевна»), объединены тем, что в них присутствует сразу два рассказчика. Для обоих произведений характерна дневниковая форма изложения событий (в рассказе «Надежда Николаевна» – это дневник и записки). В «Художниках» повествование ведется поочередно от лица Дедова и Рябинина, что позволяет читателю лучше понять героев-антагонистов, их жизненные и творческие принципы.

Два рассказчика в рассказе «Надежда Николаевна» также являются антагонистами, приятелями, ставшими злейшими врагами. Основной рассказчик – художник Лопатин, который ведет повествование. Второй рассказчик – Бессонов, чья точка зрения становится доступной читателю посредством его дневника, который выполняет вспомогательную функцию. Речи обоих субъектов наполнены самоанализом и попытками разобраться в происходящем и в своих эмоциях, однако события они излагают по-разному: дневник Лопатина представляет собой воспоминание (т. е. после случившейся трагедии). Появление дневника Бессонова остается загадкой для читателя, никаких комментариев по этому поводу основной рассказчик не дает.

С.Н. Васина делает, на наш взгляд, точное и важное наблюдение, «что Лопатин смотрит на всю ситуацию как на прошлое, а у Бессонова описание всех событий происходит в настоящем времени»¹⁸⁰. Исследователь объясняет это тем, что дневник Бессонова раскрывает душевные противоречия, которые

¹⁷⁹ Там же. С. 78.

¹⁸⁰ Васина С.Н. Функции повествователя и рассказчика в прозе В.М. Гаршина // Вестник КГУ. 2010. № 4. С. 102-105.

скрываются внутри героя. Рассказчик прямо говорит о своей одержимости Надеждой Николаевной, герой так себя «загнал», что понимает: ему надо разрешить эту ситуацию, в противном случае он не может ручаться за себя. Как показывает трагический финал истории, Бессонов не смог договориться и отпустить героиню. В пылу ярости он убивает Надежду Николаевну, а Лопатин, защищаясь, смертельно ранит соперника копьем. Такая форма повествования способна вызвать в читателе эмпатию.

В «Ночи» повествование ведется от третьего лица, но без подробных описаний, пояснений и выводов: «и бледный человек бросил на них мутный взгляд и сейчас же отвел глаза туда, куда, ничего не видя, смотрел раньше «...» он думал это, а часы все стучали и стучали, назойливо повторяя вечную песенку времени»¹⁸¹. Повествователь «делает наброски» состояний, событий и обстановки, не вдаваясь в бытовые и биографические подробности, что придает тексту импрессионистичность и некую недосказанность.

8. Большое количество вводных слов типа «казалось», неопределенных местоимений, наречий – еще одна черта импрессионизма. В.М. Гаршин часто использует неопределенные местоимения: «кто-то, что-то, почему-то, как будто, точно». Например, в рассказе «Происшествие»: «Кажется, это случилось в конце августа»¹⁸², героиня сама точно не уверена в том, когда происходили события.

9. Отсутствие биографических сведений о герое, или они даны в минимальном количестве, имена часто повторяются и не отличаются сложностью, экзотичностью. Например, в рассказе «Денщик и офицер» главный герой Никита – самый обычный человек из крестьянского рода, в рассказе речь идет о том, как сложилась его судьба в армии, какой он «плохой» солдат, но нет его предыстории, а финал остается открытым. В «Художниках» тоже очень кратко представлена история главных героев, только с точки зрения того, как они пришли в живопись. В «Трех днях» и «Красном цветке»

¹⁸¹ Гаршин В.М. Указ. Соч. 1983. С. 112.

¹⁸² Там же. С. 39.

также нет истории жизни, рассказа о семье или каких-то увлечениях главных героев, их автор «ловит» в настоящий момент, а биографические сведения остаются без внимания. Что касается женских образов, в «Надежде Николаевне» и «Происшествии» биография героинь представлена в минимальном количестве и только с целью показать трагичную судьбу женщины и социальный контекст происходящего.

10. У героев/героинь В.М. Гаршина – «неинтересные» имена, повторяющиеся в произведениях. Например, «Из воспоминаний рядового Иванова...», «Четыре дня» или «Сигнал», где фамилия главного героя: Иванов – самая типичная и распространенная. Имена повторяются из рассказа в рассказ, например, имя главной героини рассказа «Надежда Николаевна» и «Происшествие». Имя «Иван» – одно из самых распространенных не только в России, но и в рассказах В.М. Гаршина; в «Происшествии» и «Трусе» используется также одно из самых распространенных имен – Марья. Имена героев не только распространенные, но и повторяющиеся из произведения в произведение, что создает эффект обремененности ряда повествований, хотя напрямую об этом не говорится, читатель может только догадываться, сопоставляя имена и биографические факты.

11. Заглавия краткие, неяркие, непримечательные. Эта черта тоже характерна для прозы В.М. Гаршина. Обратимся к полному списку его произведений: «Четыре дня», «Происшествие», «Трус», «Встреча», «Художники», «Attalea princeps», «Ночь», «Денщик и офицер», «То, чего не было», «Медведи», «Из воспоминаний рядового Иванова», «Красный цветок», «Сказка о жабе и розе», «Надежда Николаевна», «Сказка о гордом Аглае», «Сигнал», «Лягушка-путешественница». Название «То, чего не было» интригующее, а сам рассказ иносказателен, однако сюжет не имеет отношения к живописи, поэтому мы подробно не говорим о нем, также как о «Медведях», «Сказке о гордом Аглае» и «Лягушке-путешественнице».

В произведениях, где не звучит тема живописи, так или иначе присутствуют обширные и подробные пейзажи, например, в «Медведях» или

в «То, чего не было». Пейзажи выразительные, яркие, но мы не рассматриваем описания как проявление живописи, конечно, при отсутствии интермедиальной связи. У В.М. Гаршина пейзажи связаны скорее с психологизмом, чем с живописью, они входят в круг приемов, с помощью которых писатель раскрывал особенности психологии персонажа. Разного рода описания (пейзажные, интерьерные), появляющиеся в тексте, приобретали особое значение: утрачивали нейтральность и становились важнейшим средством психологической характеристики.

В «Красном цветке» В.М. Гаршин использует прием антитезы, чтобы усилить впечатление от встревоженного и возбужденного состояния главного героя. Больной, которого привезли на лечение, нарушает «спокойную», «мирную», «размеренную» жизнь психиатрической больницы. Повествователь через подробные описания внешности героя показывает его тревожность. Важная деталь характеристики психоэмоционального состояния – глаза. Доктор говорит спокойно, медленно и рассудительно, его глаза спокойные и голубые, а главный герой (пациент) возбужден и взволнован, глаза его – воспаленные, широко раскрытые. Здесь также заложено противопоставление, как на визуальном, так и на речевом уровне.

3.3. Общие выводы

А.П. Чехов и В.М. Гаршин находились в постоянном творческом поиске новых методов, подходов в литературном творчестве. Исследователи П. Генри, Ю.Г. Милюков, Э. Ярвуд говорят о «литературном импрессионизме, закономерном этапе в развитии искусства 1870-1910-х годов»¹⁸³. Тем не менее, к творчеству А.П. Чехова и В.М. Гаршина импрессионизм скорее применим в своем первоначальном значении как передача впечатления, «живопись первого впечатления».

¹⁸³ Милюков Ю. Г., Генри П., Ярвуд Э. и др. Поэтика В.М. Гаршина: учеб. пособие. Челябинск: ЧГУ, 1990. С. 19.

В.М. Гаршин – писатель-реалист, но по итогам данной главы вполне логично можно заключить, что в его творчестве присутствуют яркие черты импрессионизма. Мы не просто констатируем их наличие и подтверждаем это примерами, но и приходим к выводу, что импрессионистические приемы связаны с двумя тематическими пластами – «любовь» и «смерть». Когда В.М. Гаршин пишет на эти темы, он отказывается от обобщений, часто от идеи завершенности и однозначности («Четыре дня», «Очень коротенький роман», «Трус»), а также замедляет повествование и акцентирует внимание на деталях, цветах, ощущениях.

Все эти отступления от реалистической традиции наводят на мысль о «промежутке», как писал Ю.Н. Тынянов, здесь ценные все попытки создать и найти что-то новое, будь то жанр или стиль, важны и «неудачи», так как они приближают к «удаче»¹⁸⁴. Таким образом, В.М. Гаршина можно считать «поэтом промежутка», чьи импрессионистические произведения – это, безусловно, «удача» для русской литературы и первые шаги в направлении «серебряного века». В.М. Гаршин – писатель, живущий в предмодернистскую эпоху, понимающий, что в искусстве нужен новый язык описания, экспериментирующий со стилем, остается в поле реалистических задач, в рамках стратегии социальности.

¹⁸⁴ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977. С. 168—195. 195 с.

Глава 4. Образ художника в прозе В.М. Гаршина¹⁸⁵

4.1. Биографические связи В.М. Гаршина с художниками, их влияние на творчество писателя

Задача данной главы – всесторонне исследовать, каким образом В.М. Гаршин воплощает фигуру художника в своих произведениях, и какие идеи он вкладывает в этот образ.

Биография В.М. Гаршина оказывает влияние на его творчество. Жизнь писателя, омраченная личными трагедиями и психологическими проблемами, находит отражение в созданных им образах художников. Например, в рассказе «Художники» В.М. Гаршин отразил свои размышления о роли искусства и художника в обществе, что связано с его собственным опытом и взглядами.

Круг источников по теме исследования биографической связи В.М. Гаршина и художников очень разнообразен: от научных, академических исследований, например, трудов Г.А. Бялого¹⁸⁶, В.И. Порудоминского¹⁸⁷, современных работ о связи прозы В.М. Гаршина с живописью – О.С. Левкиной «Образ творца в рассказе В.М. Гаршина "Художники"», где подчеркивается, что главный герой «олицетворяет собой того творца, который видится русскому писателю в самом себе»¹⁸⁸, И. Морозова «О границах воображаемого в "Художниках" В.М. Гаршина»,¹⁸⁹ до научно-популярных сборников, например, альбома-кatalogа «Всеволод Гаршин. Материалы из собрания Государственного литературного музея»¹⁹⁰. Особый интерес с точки зрения

¹⁸⁵ При подготовке данного раздела диссертационного исследования использованы следующие публикации, выполненная автором лично.

Сизова (Капустина) К.К. Образ художника в прозе В.М. Гаршина // Филология и человек, 2024, № 4. С. 122-128.

Сизова (Капустина) К. К. В.М. Гаршин и «мир художников» // ФИЛОLOGOS, 2025, № 2. С. 67-72.
В приведенных публикациях, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, тезисы и выводы исследования.

¹⁸⁶ Бялый Г.А. В. М. Гаршин. Л.: Просвещение, 1969. 128 с.

¹⁸⁷ Порудоминский В.И. Гаршин В.М. (ЖЗЛ) М.: Молодая гвардия, 1962. 304 с.

¹⁸⁸ Левкина О. С. Образ творца в рассказе В.М. Гаршина «Художники» // Огарев-Online, 2022. № 9 (178). С. 1-6.

¹⁸⁹ Морозов И.О границах воображаемого в «Художниках» В.М. Гаршина. В сборнике: Актуальная классика. Материалы Пятых студенческих научных чтений. М., 2021. С. 136–142.

¹⁹⁰ Медынцева Г.Л. Соболь Т.Ю. Всеволод Гаршин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: Альбом-кatalog. М.: Гос. лит. музей, 2018. 238 с.

связи двух видов искусств представляется раздел альбома-каталога «Среди художников. Репин и Гаршин».

Интерес к живописи у В.М. Гаршина проявлялся еще до писательского дебюта и до поступления в Горный институт в Санкт-Петербурге. Так, известно, что весной 1874 года в Санкт-Петербурге он посетил выставку В.В. Верещагина (на выставке было представлено около 250 работ). Как писал в воспоминаниях М.Е. Малышев, эта выставка произвела на В.М. Гаршина колоссальное впечатление, а также по неверbalным признакам было видно волнение и эмоциональный отклик будущего писателя. В этом же году В.М. Гаршин пишет стихотворение «На первой выставке картин Верещагина», где представлен развернутый живописный экфрасис, через который отразились впечатления автора. В стихотворении звучат две основные темы: первая – поверхностное и отстраненное восприятие живописи публикой, вторая – ужас и трагедия войны, тема смерти и памяти о погибших. Великий художник-баталист В.В. Верещагин оказал существенно влияние на литературный дебют В.М. Гаршина «Четыре дня» в 1877 году. Это произведение на военную тему, где с натуралистической точностью описана смерть турецкого солдата, страдания раненного русского бойца, который лежит несколько суток лицом к лицу с мертвцом, он вынужден пить из его фляжки, осознавать совершенные убийства, читателю крупным планом показано ужасное лицо войны. Такое восприятие и отражение войны в искусстве является общим для В.М. Гаршина и В.В. Верещагина.

Как известно из воспоминаний М.Е. Малышева о В.М. Гаршине, молодой писатель сразу после поступления в Горный институт в Санкт-Петербурге обзавелся знакомыми и друзьями в среде художников и «стал непременным членом их собраний «...» тесная дружба царила между членами кружка»¹⁹¹, куда входили А.И. Данилевский, И.Е. Крачковский, И.Ф. Селезнев, Н.Г. Богданов, Е.Е. Волков, Е.Н. Евреинова. Творческая

¹⁹¹ Малышев М.Е. Забытые воспоминания. Всеволод Гаршин в вопросах искусства. М.: 1908. С. 248.

молодежь 70-х годов XIX века вела горячие споры об искусстве, поиске новых методов и идей, В.М. Гаршин «горячее многих художников ратовал за искусство как служение высшим идеалам добра и правды»¹⁹². Идеалы добра и правды стали для В.М. Гаршина основными не только в живописи, но и в его литературном творчестве, например, вершиной развития идеи любви к человечеству и самопожертвования в борьбе со злом является рассказ «Красный цветок». О.В. Фролова, подробно анализируя психологический аспект данного рассказа, подчеркивает, что психиатрическая болезнь не ограничена пространством сумасшедшего дома – «болен мир, в котором есть зло»¹⁹³, Э.В. Шорина в статье «Интертекстуальный дискурс темы безумия в рассказе В.М. Гаршина "Красный цветок"» приходит к выводу, что рассказ является «в какой-то мере автобиографичным»¹⁹⁴. Исследователь убедительно доказывает свою точку зрения, акцентируя внимание на общеизвестный биографический факт – сам В.М. Гаршин страдал психическим расстройством, которое проявлялось в нервных срывах и приступах, он наблюдался у врача-психиатра А.Я. Фрея. Современник В.М. Гаршина, психиатр и публицист И.А. Сикорский, один из первых отметил, что в «Красном цветке» представлен внутренний мир пациента психиатрической больницы, болезненные ассоциации которого не лишены смысла, в них есть идеи гуманизма и самопожертвования.

Символический образ красного мака не оставил равнодушными ни читателей, ни художников, особенно сильное впечатление он произвел на друга В.М. Гаршина – гениального живописца И.Е. Репина, сделавшего обложку к сборнику «Красный цветок» в 1888 году. Как мы знаем из воспоминаний И.Е. Репина и свидетельств современников, перед смертью В.М. Гаршина они с художником проводили много времени вместе.

¹⁹² Там же. С. 248.

¹⁹³ Фролова О.В. Мотив безумия в рассказе В.М. Гаршина «Красный цветок» // Культура и текст. 2019. № 1 (36). С. 19-27.

¹⁹⁴ Шорина Э.В. Интертекстуальный дискурс темы безумия в рассказе В.М. Гаршина «Красный цветок». [Электронный ресурс]: <https://scipress.ru/philology/articles/intertekstualnyj-diskurs-temy-bezumiya-v-rasskaze-v-m-garshina-krasnyj-tsvetok.html> (дата обращения: 05.06.2025).

И.Е. Репин писал портрет В.М. Гаршина, у них состоялось несколько сеансов, во время которых велись откровенные и глубокие беседы.

Не только на обложку сборника И.Е. Репин помещает кроваво-красные цветы, они также яркими пятнами выделяются на посмертном изображении писателя – рисунке «Гаршин в гробу» 1888 года. Это импрессионистское по своей манере полотно, выполненное акварелью, белилами и золотой краской, выдержано в бледных, тускло-серых тонах. Толпа и светлые цветы сливаются с полумраком, образуя фон картины, на которой темным пятном выделяется темная фигура скорбящей женщины (супруга В.М. Гаршина – Н.М. Золотова), две симметрично расположенные белые свечи у изголовья покойника и несколько красных пятен-цветов. Такая композиция создает особое обрамление лица покойного В.М. Гаршина, на него устремлены все взгляды, но яркие красные пятна, символизирующие в поэтике писателя «всю пролитую кровь» и самопожертвование попадают в пространство бокового зрения, напоминают о трагической судьбе этого человека. Удивительно то, что благодаря импрессионистической манере посмертного рисунка, что не свойственно для такого жанра, нет тяжелого ощущения скорби, а скорее создается атмосфера загадочности и недосказанности.

Творческое взаимодействие В.М. Гаршина и И.Е. Репина не ограничивается иллюстрациями и посмертным рисунком, кисти этого художника также принадлежат два портрета писателя, этюд, с которого И.Е. Репин писал царевича Ивана к картине «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885), полотно «Не ждали» (1888), где в лице центральной фигуры отчетливо видны черты В.М. Гаршина. По мнению искусствоведа Т.В. Юденковой, в окончательном варианте 1888 года И.Е. Репин «воскрешает трагическую фигуру писателя В.М. Гаршина, но не внешними своими данными, хотя и здесь можно найти определенное сходство, а некоторой

хрупкостью и ранимостью (не слабостью) человеческой души и характера, всего внутреннего строя личности...»¹⁹⁵.

С.Н. Дурылин подробно рассказывает историю знакомства и дружбы В.М. Гаршина и И.Е. Репина, очень трогательно читать воспоминания художника: «С первого же знакомства моего с В.М. Гаршиным «...» я затлелся особенною нежностью к нему»¹⁹⁶, это стало первым шагом к продолжительному и плодотворному творческому союзу, о котором великий художник упоминал в книге воспоминаний «Далекое близкое»¹⁹⁷. В этих воспоминаниях художник отмечал, что его поражает обреченность в лице В.М. Гаршина, внимание художника сосредоточено именно на глазах писателя, которые «полные серьезной стыдливости, часто заволакивались таинственною слезою»¹⁹⁸. И.Е. Репин на некоторых сеансах просил читать В.М. Гаршина вслух, любил с ним беседовать и больше всего ценил в нем честность и ясность. Как пишет сам художник, он никогда не слышал от В.М. Гаршина ни слова лжи. И.Е. Репин вспоминает их последнюю встречу за неделю до смерти В.М. Гаршина, как они прогуливались по Петербургу, как собеседник пытался шутить, но «был особенно грустен, убит и расстроен»¹⁹⁹.

В сборник «Памяти Гаршина» был помещен рисунок И.Е. Репина, иллюстрирующий рассказ «Художники». Можно сказать, что этот рисунок стал своеобразным прощанием И.Е. Репина со своим другом, погибшим в 33 года. На рисунке показаны художники Рябинин и Дедов, проходящие по набережной; мимо них рабочие, одетые в лохмотья, тащат тяжелые мешки. Всегда очень печальный и пронзительный взгляд Рябинина устремлен на рабочих. Дедов – в приподнятом настроении, он оживлен, а его внимание привлекло какое-то уличное происшествие. И.Е. Репин придал Рябинину

¹⁹⁵ Юденкова Т.В. Илья Репин. «Не ждали». М.: 2019. С. 52.

¹⁹⁶ Дурылин С.Н. Репин и Гаршин (Из истории русской живописи и литературы). М.: 1926. С. 44-45.

¹⁹⁷ Репин И.Е. Далекое близкое. М.: 2018. 528 с.

¹⁹⁸ Репин И.Е. Далекое близкое. [Электронный ресурс] : [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%BB%D1%91%D0%BA%D0%BE%D0%B5%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BA%D0%BE%D0%B5_\(%D0%A0%D0%B5%D0%BF%D0%B8%D0%BD\)/XIII. %D0%92. %D0%9C. %D0%93%D0%B0%D1%80%D1%88%D0%B8%D0%BD](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%BB%D1%91%D0%BA%D0%BE%D0%B5%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BA%D0%BE%D0%B5_(%D0%A0%D0%B5%D0%BF%D0%B8%D0%BD)/XIII. %D0%92. %D0%9C. %D0%93%D0%B0%D1%80%D1%88%D0%B8%D0%BD) (дата обращения: 15.04.2024).

¹⁹⁹ Там же.

черты В.М. Гаршина, сострадающего и очень чувствительного человека, а Дедову свои собственные черты. Художник, будучи человеком талантливым и умным, не боится такого преувеличения и самоиронии, на самом деле И.Е. Репин не похож на Дедова. Сложно назвать эстетствующим, поверхностным и далеким от социальных проблем автором того, кто написал «Бурлаков на Волге», «Не ждали» и «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Такой рисунок И.Е. Репин создает для того, чтобы подчеркнуть высокий гуманизм и эмпатию таланта В.М. Гаршина.

4.2. Герои-художники в рассказах В.М. Гаршина

Интермедиальные связи литературы и живописи проявляются на таких уровнях как художественное направление, проблематика, творческий метод, жанр, биографические и исторические факты, события. При интермедиальности «взаимодействуют разные семиотические ряды и происходит перевод одного художественного кода в другой»²⁰⁰, что существенно расширяет возможности интерпретации произведения и появления новых смыслов.

Одним из связующих элементов является образ художника, поэтому исследование темы «Образ художника в творчестве В.М. Гаршина» занимает значимое место при изучении русской литературы конца XIX века в аспекте интермедиальных связей. Имя В.М. Гаршина тесно связано с художественнымиисканиями своего времени, которое характеризуется глубокими философскими и эстетическими поисками. Изучение образа художника в его произведениях позволяет глубже понять специфику творческого метода В.М. Гаршина и проследить влияние культурно-исторических процессов на формирование литературных образов того периода.

²⁰⁰ Катаев В.Б. Русская классика и интермедиальность: опыт создания курса // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. М., 2022. С. 65.

Как говорилось выше, В.М. Гаршин часто проводил время на «вечерах» с художниками, на выставках и писал о них заметки, которые, по мнению художников-современников, были достаточно профессиональными и успешными. Такие тесные контакты с миром живописи и художниками не могли не отразиться на творчестве писателя, в его видении и осмысливании образа художника.

В рассказе «Художники» В.М. Гаршин изображает художника Рябинина как человека, стремящегося к истине и красоте, но сталкивающегося с непониманием общества. Художественный образ здесь выступает как символ духовного поиска и одиночества, что отражает собственные переживания автора. Персонажи рассказа показаны в момент творческого процесса, что подчеркивает их отрешенность от мира и одновременную связь с ним через мир изобразительного искусства.

Рассказ «Художники» написан с опорой на культурно-исторический контекст эпохи, в нем отражен тренд противостояния направлений в русском искусстве: «Мужичья полоса», представленное И.Е. Репиным с его полотном «Бурлаки на Волге» (1873), и «Искусство для искусства», которое представлено модным пейзажистом Ю.Ю. Клевером с его «изящными вещицами». В первых статьях о художественных выставках В.М. Гаршин писал, что пейзажи Ю.Ю. Клевера точно изготовлены на «фабрике стенных украшений». Борец за подлинное русское искусство В.В. Стасов («В.С.») тоже действует в рассказе: это он видит в Рябинине будущего «нашего корифея» и поэтому «одобряет, превозносит» рябининского «Глухаря». Есть и идейный вдохновитель противоположного направления – критик Александр Л.; в нем без труда угадывается (современникам это тем более было понятно) Александр Ледаков, ярый враг передвижничества, «пересола реализма», как выразился его почитатель, антагонист Рябинина – Дедов. Примечательно и указание, что проданная картина Рябинина увезена в Москву. Из истории искусств мы знаем, что картины такого направления покупал купец и меценат

П.М. Третьяков. Примечательно, что он приобрел полотно «Кочегар» Н.А. Ярошенко, о сходстве которой с «Глухарем» говорилось ранее.

Общая канва рассказа проста. Художники Дедов и Рябинин символизируют два направления в искусстве. Дедов – пейзажист, обеспеченный человек, жизнь которого складывается весьма благополучно. Он сторонник «чистого искусства», влюблен в свои картины, с наслаждением рисует бесконечные «Закаты», «Утра», «Натюрморты» и т. д. Этот художник пришел в живопись в зрелом возрасте, прежде он был инженером, но, получив наследство своей тетушки, он решил посвятить остаток жизни творчеству. Его интересует не глубина человеческого духа, а эстетика его творений. Он считает, что художник должен выискивать в окружающей жизни красоту и гармонию и услаждать взор знатоков. Ему кажется странным и непонятным пристрастие Рябина к бытовым сюжетам. «Зачем, – рассуждает Дедов, – нужно писать эти лапти, онучи, полушибки, как будто не довольно насмотрелись на них в натуре?», «По-моему, – продолжает он, – вся эта мужичья полоса в искусстве – чистое уродство. Кому нужны эти пресловутые репинские «Бурлаки»? Написаны они прекрасно, нет спора, но ведь и только. Где здесь красота, гармония, изящное? А не для воспроизведения ли изящного в природе существует искусство?»²⁰¹.

Для Дедова концепция творчества гармонично сочетает эстетическую и финансовую составляющие, он не просто создает красивые «вещи», но и умеет продавать их за хорошие деньги и искренне не понимает проблем некоторых своих коллег: «удивительными мне кажутся эти люди, не могущие найти полного удовлетворения в искусстве»²⁰² – признается он. Яличник, который только что позировал Дедову во время прогулки в лодке по Неве, спрашивает его, зачем пишутся картины. «Конечно, я не стал читать ему лекции о значении искусства, а только сказал, что за эти картины платят хорошие деньги, рублей

²⁰¹ Гаршин В.М. Указ. Соч. 1983. С. 96.

²⁰² Там же. С. 93.

по тысяче, по две и больше»²⁰³, – пишет Дедов. Это объяснение «пользы» искусства не стало бы для влюбленного в живопись Дедова сложной задачей: он мог бы легко доказать любому обывателю, что искусство само по себе является целью. Конечно, коллегам Дедов никогда бы не признался в том, что на самом деле красноречивые высказывания об искусстве не стоят ничего, важно то, что заплатят «большие деньги». Герой-художник Дедов руководствуется следующим принципом работы: «... пока ты пишешь картину – ты художник, творец; написана она – ты торгаш: и чем ловче ты будешь вести дело, тем лучше. Публика часто тоже норовит надуть нашего брата»²⁰⁴. Открыто писатель не критикует такой подход к творчеству, он его констатирует. С одной стороны, Дедов осознанно не выбирает путь «свободного художника», «творца» даже в тот момент, когда пишет картины, он зависит от вкусов потенциальных покупателей. В качестве примера рассмотрим его рассуждение относительно одной из своих картин: «сюжет – из ходких и симпатичных: зима, закат; черные стволы на первом плане резко выделяются на красном зареве. Так пишет К., и как они идут у него!»²⁰⁵. Живописец понимает то, какие сюжеты сейчас популярны и продаваемы, он знает вкусы публики и готов под них подстраиваться. Однако здесь не все однозначно, так как в тексте нигде не говорится о том, что художник вынужден «наступить на горло собственной песне», чтобы нравиться зрителю. Он вполне счастлив и гармоничен, возможно, что его вкусы и веяния моды действительно совпадают, и он искренне пишет то, что нравится ему и основной массе посетителей галерей.

У Дедова в рассказе есть герой-антагонист – Рябинин, который, создавая свои произведения, не думает ни о деньгах, ни о славе. Но и он на самом деле не в полном смысле «свободный художник». Он поглощен нравственными и социальными проблемами, испытывая сильную эмпатию, мучительно

²⁰³ Там же. С. 90.

²⁰⁴ Там же. С. 94.

²⁰⁵ Там же. С. 94.

размышляет о том, какое значение будут иметь его картины для людей, как его творчество может помочь решить социальные проблемы. Он не видит смысла и не может творить для удовлетворения тщеславия «какого-нибудь разбогатевшего желудка на ногах»²⁰⁶. Его творческий принцип основан на стремлении создавать произведения, которые бы «убивали спокойствие» «прилизанной толпы», чтобы изображение на полотне народного страдания потрясало сытых и самодовольных зрителей с такой же силой, как и его самого.

С точки зрения жизненного материала для творчества Дедов и Рябинин находятся в равных условиях, они вместе попадают на машиностроительный завод. В котельном отделении внимание Рябинина привлекла работа «глухарей». Работа эта заключается в следующем: рабочий должен был сидеть в кotle и держать заклепку клещами, прижимать ее грудью, чтобы соединение было плотным, в это время снаружи мастер молотом бил по заклепкам, пока не образовывалась шляпка – металлический кружок. «Да ведь это все равно, что по груди бить!» – в ужасе восклицает Рябинин. Это действительно так, грудь работника гасила силу удара молота. Дедов – в прошлом инженер – подробно объясняет Рябинину, что работа действительно очень тяжелая, что рабочие на этом деле очень быстро заболевают и умирают, что больше год-два не выдерживает самый здоровый и сильный, что работать приходится летом в жару, а зимой на холода, согнувшись в кotle, что «глухарями» прозвали этих рабочих потому, что они большей частью глухнут от шума, а платят «глухарям» гроши, так как для этой работы квалификации никакой не требуется, а нужно лишь «рабочее мясо».

Дедов рассказывает о судьбах рабочих спокойно и беспристрастно, возможно, от того, что за время работы инженером для него это стало обыденностью, в то время как Рябинин потрясен до глубины души. Он видит страдания и понимает, что этот человек обречен, но еще более шокирует

²⁰⁶ Там же. С. 91.

творческую натуру то, что таких «глухарей» в стране множество, что рабский труд воспринимается как норма. Художник решает написать картину «Глухарь», конечно, не ради эстетики, а потому что искусство должно показать обществу ужас человеческого угнетения. Рябинин не может оставаться равнодушным к несправедливости социума, в котором возможна подобная эксплуатация человека человеком. Процесс создания картины захватывает Рябинина. Но это совершенно другая увлеченность, нежели у Дедова, по мере того, как продвигается работа художника, его душой все сильнее овладевает смятение. Творческий процесс синонимичен не удовольствию и радости, а психическому и физическому страданиям. Рябинин не может спать, у него проблемы со здоровьем, он отстраняется от общества. «Глухарь» становится не просто работой, а своего рода наваждением, образ страдающего рабочего, обреченного погибнуть от рабского труда, преследует его наяву и во сне: «вот он сидит передо мной в темном углу котла, — скорчившийся в три погибели, одетый в лохмотья, задыхающийся от усталости человек. Его совсем не было бы видно, если бы не свет, проходящий сквозь круглые дыры, просверленные для заклепок. Кружки этого света пестрят его одежду и лицо, светятся золотыми пятнами на его лохмотьях, на всклоченной и закопченной бороде и волосах, на багрово-красном лице, по которому струится пот, смешанный с грязью, на жилистых, надорванных руках и на измученной широкой и впалой груди. Постоянно повторяющийся страшный удар обрушивается на котел и заставляет несчастного «глухаря» напрягать все силы, чтобы удержаться в своей невероятной позе»²⁰⁷.

Однако Рябинин понимает, что его картина вряд ли может что-то изменить, что «общество», к которому он апеллирует, если даже и проникнется сочувствием в момент просмотра картины, едва ли приложит какие-либо усилия, чтобы искоренить проблему рабского труда: «Картина кончена, вставлена в золотую рамку, два сторожа потащат ее на головах в

²⁰⁷ Там же. С. 97.

академию на выставку. И вот она стоит среди "Полдней" и "Закатов", рядом с "Девочкой с кошкой", недалеко от какого-нибудь трехсаженного "Иоанна Грозного, вонзающего посох в ногу Васьки Шибанова". Нельзя сказать, чтобы на нее не смотрели; будут смотреть и даже хвалить. Художники начнут разбирать рисунок. Рецензенты, прислушиваясь к ним, будут чиркать карандашами в своих записных книжках. Один г. В. С. выше заимствований: он смотрит, одобряет, превозносит, пожимает мне руку. Художественный критик Л. с яростью набросится на бедного "Глухаря", будет кричать: "Но где же тут изящное, скажите, где тут изящное?" И разругает меня на все корки. Публика... Публика проходит мимо бесстрастно или с неприятной гримасой: дамы – те только скажут: "Ah, comme il est laid ce глухарь" (Ах, как он невзрачен, этот "глухарь"), и поплывут к следующей картине, к "Девочке с кошкой", смотря на которую, скажут: "Очень, очень мило", или что-нибудь подобное. Солидные господа с бычьими глазами поглазеют, потупят взоры в каталог, испустят не то мычание, не то сопение и благополучно проследуют далее. И разве только какой-нибудь юноша или молодая девушка остановятся со вниманием и прочтут в измученных глазах, страдальчески смотрящих с полотна, вопль, вложенный мною в них»²⁰⁸. Возможно, именно то, что публика остается «бесстрастной» больше всего разочаровывает художника, заставляет его почувствовать не только свое бессилие, но и искусства в целом. Из финала рассказа мы знаем, что Рябинин навсегда оставляет живопись и едет в деревню преподавать. Такая судьба главного героя отсылает к движению русской интеллигенции 1870-х годов, известному как «Хождение в народ», которое не оказалось ожидаемого влияния на народные массы. Писатель подробно не рассказывает о судьбе своего героя в деревне, говорит лишь то, что на этом поприще он не преуспел. В.М. Гаршин обещает вернуться к судьбе Рябинина в другом рассказе, но к этой теме, к сожалению, он больше не возвращается.

²⁰⁸ Там же. С. 98-99.

Вернемся к самому процессу творчества героя-художника Рябинина. В процессе творчества он переживает архетипическое «второе рождение» после символического прохождения через смерть в состоянии тяжелой болезни, когда в процессе создания «Глухаря» он терял силы, был в лихорадке, и ему мерещился герой его картины. Пройдя через муки, творец открывает для себя «тайну человеческого бытия». Опыт написания картины стал главным триггером к этому «открытию». Художнику открывается страшная тайна самопожертвования в самых разных ее проявлениях: когда рабочий жертвует своим здоровьем и жизнью, чтобы заработать небольшие деньги, и когда художник жертвует деньгами, успехом, здоровьем, чтобы явить миру истину, пусть даже очень жестокую и неприятную, но крайне необходимую для нравственного развития общества. Так через образ творца и процесс творения мы выходим на одну из ключевых тем гаршинской прозы – тему принесения себя в жертву во имя ближнего.

По мнению С.А. Венгерова, В.М. Гаршин «в лице художника Рябинина показал, что нравственно чуткий человек не может спокойно предаваться эстетическому восторгу творчества, когда кругом так много страданий»²⁰⁹. Д.П. Мирский писал, что «сущность личности Гаршина в том, что ему был дан «гений» жалости и сострадания, такой же сильный, как у Ф.М. Достоевского, но без “ницшеанских”, “подпольных” и “карамазовских” ингредиентов великого писателя. Дух жалости и сострадания пронизывает все его творчество»²¹⁰.

Образы художников в произведениях В.М. Гаршина носят глубоко символический характер. Они выражают идеи поиска истины, морального выбора, одиночества и внутренней борьбы. Художники у В.М. Гаршина – это не просто мастера кисти или пера, это прежде всего люди, стоящие на перепутье моральных и эстетических дилемм своего времени. Таким образом,

²⁰⁹ Венгеров С. Гаршин (Всеволод Михайлович) // Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрана: в 86 т. – СПб.: Семеновская типолитография (И. А. Ефрана), 1892. Т. VIII. С. 163-164. С. 261.

²¹⁰ Мирский Д.С. Гаршин // Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. – London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. С. 525-527.

через образ художника В.М. Гаршин размышляет о вечных вопросах человеческого существования и роли искусства в жизни».

Художественная тематика в творчестве В.М. Гаршина пронизана идеями поиска истины, противостояния социальным конвенциям и глубокого психологического анализа. В рассказах В.М. Гаршина художник часто выступает как метафора одиночества и непонимания, что особенно заметно на фоне социальных потрясений конца XIX века. Герои-художники В.М. Гаршина воплощают в себе конфликт между идеалами красоты и жестокой реальностью.

С таким конфликтом столкнулся главный герой рассказа «Надежда Николаевна» – молодой художник Андрей Николаевич, задумавший написать Шарлотту Корде. Художником движет самый чистый творческий порыв, он испытывает волнение и воодушевление, представляя свою будущую картину. Герой говорит: «образ создался в моей душе»²¹¹, он сравнивает первую картину с первой любовью и охвачен «счастливым страхом и радостным волнением», приступая к работе. Своему приятелю художник говорит, что очень точно представляет себе образ Шарлотты, но не может найти натурщицу, которая была бы похожа. Он пробовал писать «от себя», но ничего не получилось, лицо получилось похожим «на схему», а не на лицо живого человека. От этого художник страдает и даже решает прекратить работу над картиной. Так проявляется первый конфликт идеала и реальности. Второе проявление этого конфликта происходит в финале рассказа, в результате чего Андрей Николаевич решает оставить живопись, он чуть не лишился жизни. Натурщица Надежда Николаевна оказалась падшей женщиной, но даже не это оказалось самое сильное влияние на судьбу художника. Наоборот, он видел в ее лице страдание, характер и молчаливый бунт, то есть качества, которыми он наделял героиню своей картины.

²¹¹ Гаршин В.М. Указ. Соч. 1983. С. 227.

Позируя, Надежда Николаевна постепенно меняется. Вначале высокомерный и дерзкий взгляд сменяется стыдом, потом внешнее выражение переходит во внутреннее: «Какое-то мрачное и тоскливо выражение замечалось около ее губ и в впадинах ее серых глаз «...» но раны, казалось, заживали. Она становилась спокойнее и спокойнее, и улыбка уже не так редко появлялась на ее лице»²¹². Героиня начинает зарабатывать на жизнь своим трудом и меняет квартиру. Конфликт достигает кульминации, когда вмешивается внешняя причина – ревность Бессонова. Он убивает Надежду Николаевну. Это и послужило причиной самого страшного душевного кризиса художника, который полюбил Надежду Николаевну и видел в ней свою музу.

Также в этом рассказе, как и в рассказе «Художники», представлено два типа художников. Первого можно сопоставить с Рябининым – это Андрей Николаевич, который сам признавал, что он талантливый художник, да и сам автор представляет нам его метод творчества не как ремесло, а как душевный порыв, вдохновение. Второй художник – Гельфрейх, который специализировался на том, что рисовал котиков, он говорит сам, что ничего другого ему не удается, он собирается бросить это: «мешают они мне, очень мешают. Да что же ты поделаешь? Деньги!»²¹³. Действительно, этот художник за два года стал популярным, но работая он не испытывает тех чувств, что Андрей Николаевич, его творчество не имеет никакой сверхзадачи, кроме задачи заработать. При этом Гельфрейх – человек с очень мягким характером, он – понимающий друг, который умеет слушать и сопереживать, поэтому нельзя утверждать, что В.М. Гаршин создает его отрицательным персонажем.

В художественных произведениях В.М. Гаршина герои-художники символизируют не только личные переживания В.М. Гаршина, но и шире – духовные искания человека эпохи. Через своих героев В.М. Гаршин задает вопросы о смысле искусства, о его роли в обществе и о личной ответственности художника перед миром. Образ художника становится

²¹² Там же. С. 251.

²¹³ Там же. С. 235.

способом исследования глубинных проблем человеческого существования, превращаясь в универсальный символ поиска истины.

Таким образом, через образ художника В.М. Гаршин выражает свое видение мира, в котором искусство и личность художника неразрывно связаны с социальными, этическими и философскими проблемами своего времени. Этот образ становится зеркалом, отражающим как личные переживания автора, так и общие духовные запросы конца XIX века.

Тематика и проблематика произведений В.М. Гаршина, его взгляды на искусство близки художникам-передвижникам. Это подтверждается и биографическими фактами: передвижники приглашали писателя на свои выставки и собрания, просили писать критические статьи, видя в нем хорошего эксперта и знатока живописи. Например, заведующий выставкой П.А. Ивачев пишет В.М. Гаршину 27 февраля 1884 года, что в гостинице «Метрополь» состоится встреча членов передвижной выставки, которые очень просят его присоединиться. Кроме того, В.М. Гаршин, как говорилось ранее, выступал в качестве художественного критика, и одна из статей посвящена художникам-передвижникам – «Художественная выставка в Петербурге». Она имеет не столько обзорно-критический характер, сколько представляет собой размышления В.М. Гаршина о характере двух разных выставочных обществах – передвижников и «Общества выставок». Писателя беспокоит вопрос «разделения наших художественных сил»²¹⁴ на «Общество выставок», продолжающее традиции «чистого искусства», и на «Товарищество передвижных выставок», открывающее искусство реальности. В.М. Гаршин называет два эти общества «враждующими партиями», однако у них возникают схожие проблемы. Первая – они «мало заботятся о каком бы то ни было направлении», на те и другие выставки принимаются картины «всевозможных пошибов»²¹⁵. По мнению писателя, если бы «Общество выставок» не было в этом отношении достаточно снисходительным, то его

²¹⁴ Там же. С. 365.

²¹⁵ Там же. С. 365.

выставки не насчитывали бы сотни картин в год. Как на передвижной, так и на академической выставке появляются «вещи тенденциозные и совершенно безыдейные; и тут, и там ставятся картины реальные и фантастические, а о национальном единстве нечего говорить: само товарищество передвижной выставки, считающееся выразителем национальной идеи и искусства, не стесняется выставлять в залы Академии наук картины К.Е. Маковского, Ю.Я. Лемана, А.А. Харламова («Русалки», «Дама в костюме времен Директории», «Итальянские дети»)» – это главнейшая проблема живописи того времени. Автор статьи делает важный вывод, что раскол между художниками на самом деле вытекает не из каких-либо принципов или непримиримых взглядов, а из «каких-то личных счетов»²¹⁶. Примечательно, что жертвой этой вражды оказывается на самом деле зритель, который страдает от разделения выставок, терпящий неудобства и тоскующий по тем временам, когда все силы лучших художников были объединены в выставочных залах Академии художеств. Кроме двух «враждующих партий» есть еще художники, которые рассорились со всеми, они вынуждены организовывать свои выставки. В finale статьи несколько комично звучит то, что у некоторых членов «Общества выставок» «родилась мысль возить свои выставки по провинциальным городам»²¹⁷, что лежит в основе организации работы «Товарищества передвижных выставок». Это еще раз подчеркивает отсутствие, по мнению В.М. Гаршина, принципиальных противоречий между художниками, а лишь наличие вражды, которая доходит «даже до анонимных статей»²¹⁸, которые художники пишут друг против друга. Таким образом, статья продвигает мысль о том, что более полезно было бы объединить усилия художников, чем тратить силы на бесполезную вражду.

Несмотря на близость взглядов с художниками-передвижниками, хорошие отношения В.М. Гаршин поддерживал с Академией художеств, куда

²¹⁶ Там же. С. 366.

²¹⁷ Там же. С. 366.

²¹⁸ Там же. С. 366.

его регулярно приглашали на просмотры. Сам писатель не считал себя частью какой-либо из «партий», а имел свой уникальный взгляд на происходящее в мире живописи. М.Е. Малышев пишет: «Несмотря на то, что Всеволод Михайлович был знаком со всеми художниками и входил в различные художественные кружки, он не принадлежал ни к какой партии в искусстве, и хотя тяготения его, как и всех интеллигентных людей того времени, были на стороне «передвижников», являвшихся тогда самым живым и свободным элементом в искусстве, но его сердцу были дороги и художники, не входившие в состав "Товарищества передвижных выставок"»²¹⁹.

В.М. Гаршин – писатель с «человеческим талантом», всю душу и мысли вкладывает в искусство с одной только целью – сделать мир лучше и добре. Основной жанр его творчества – рассказ, который подобен картине: выдержан в одной авторской тональности и имеет одну сквозную мысль. Очень точно об этом сказал К.И. Чуковский: «Нет, недаром Гаршин так близок был с живописцами, с Репиным, Ярошенко, и так любил писать о картинах и о художниках, о Сурикове, Поленове, Семирадском, о Рябинине и Кудряшове. Он чувствовал здесь родное. Он уверенный и точный рисовальщик – почти гравёр»²²⁰.

В.М. Гаршин говорит о проблемах живописи как прямо, так и косвенно. В художественных текстах «Художники» и «Надежда Николаевна» говорится о проблемах творчества и образах художников, что мы подробно рассмотрим в последующих главах. Для нас важно отразить не только эстетическую и стилистическую составляющие искусства, но и его идейную и социальную природу.

Один из ключевых вопросов – это вопрос о противостоянии принципов «чистого искусства» и социального, тема художественной правды и того, как искусство должно влиять на людей. Этот вопрос занимает центральное место как в художественных произведениях, так и в статьях. Анализируя выставки

²¹⁹ Малышев М.Е. Забытые воспоминания. Всеволод Гаршин в вопросах искусства. М., 1908. С. 253.

²²⁰ Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 7: Литературная критика. 1908–1915. М., 2012. С. 299.

Академии художеств, В.М. Гаршин сокрушается о том, что искусство по большей части «пустое», а темы, которые предлагает Академия художеств, банальные и «казенные» для юных художников. Отсюда вытекает вторая проблема – это небрежное и равнодушное отношение к живописи художников, они учатся ремеслу, хотят зарабатывать деньги, но редко кто из художников вкладывает душу и находит небанальные сюжеты. Об этом отношении В.М. Гаршин говорит прямо и отражает его как зритель, через экфрасис, описывая эти полотна кратко и без каких-либо красочных метафор, эпитетов.

Технические проблемы и недостатки художников-современников В.М. Гаршин тоже не оставляет без внимания. Он говорит как об удачах, так и о неудачах в живописи. Важно отметить, что с технической точки зрения критики и похвалы приблизительно одинаковое количество. Из неудач самая распространенная – это создание освещения на картине. По мнению В.М. Гаршина, это не удается Г.И. Семирадскому в «Светочах христианства», Е.Е. Волкову в изображении зимнего пейзажа, И.Е. Крачковскому в «Забытом месте», А.Д. Кившенко, изобразившему сцену из «Бориса Годунова». Вторая группа замечаний связана с компоновкой. Третья, о чем мы уже говорили ранее, относится к небрежности исполнения, например, Данилевский, который писал на тему «Адам и Ева при виде убитого Авея», Кудрявцев, Зимин, Прохоров и многие воспитанники Академии художеств, работающие на заданные темы, делают это неаккуратно и даже «грубо». Однако, как отмечет автор статей, почти у всех живописцев есть талант. Но на что применяется этот талант? Это еще одна проблема, о которой предлагает подумать В.М. Гаршин.

Темы, на которые пишут юные художники, вызывают у В.М. Гаршина грустную тревогу, особенно прямо он говорит об этом в статье «Выставка в помещении "Общества поощрения художников"», в которой звучит важный риторический и глубокий вопрос-восклицание. «Когда только перестанут художники стараться примешивать конфертатив всюду, даже в изображении

смерти!»²²¹ – это относится не столько к картине К.Е. Маковского, изобразившего мать, чей ребенок истекает кровью, которую В.М. Гаршин называет преступлением против искусства, сколько к ее сочетанию с работой Ф. Жмурко «Клеопатра». Здесь мы сталкиваемся с интереснейшим явлением, с тем, как несколько полотен выставки сливаются в общее впечатление и создают некоторое ощущение ужаса от сочетания смерти и страданий с излишне эротичным образом обнаженной женщины. Действительно, такое сочетание выглядит жутко и подчеркивает циничность общества.

Связь искусства с социальной проблематикой можно выявить в вопросе о доступности искусства для всех слоев населения, об этой проблеме В.М. Гаршин говорит в статье «Выставка в помещении "Общества поощрения художников"». По этому поводу автор статьи высказывает не просто эмоционально и субъективно, он приводит конкретную сумму, которую должен заплатить посетитель музея, чтобы увидеть акварели и произведения Н.Е. Сверчкова, эта сумма составляет 90 коп. Для сравнения рассмотрим доходы рабочего класса в 1880-х годах: «В Харьковском округе средний заработка по более, чем 50 производствам, был равен 12,5 руб. для мужчины, 7,5 руб. для женщины и 4,5 руб. для малолетних в месяц. В Московском округе по 20 производствам он равнялся 18,5 руб. для мужчин, 9 руб. для женщин и 6,5 руб. для малолетних»²²². Таким образом, если учесть расходы на питание и бытовые нужды, заплатить 90 коп. за одно посещение музея было очень накладно, а для малолетних, студентов и женщин вообще практически невозможно. Это действительно печальный факт: даже если у людей возникает желание организовать свой досуг и познакомиться с произведениями искусства, финансово это очень сложно. В.М. Гаршин подчеркивает, что именно для молодежи важно посещать выставки, так как у искусства есть «развивающее влияние», оно вообще может действовать «благотворно» на молодое поколение. Несправедливость заключается в том, что для зреющих и

²²¹ Гаршин В.М. Указ. Соч. 1983. С. 370.

²²² Пажитова К.А. Положение рабочего класса в России. Т.2. Л.: Путь к знанию, 1924. С. 75-77.

состоятельных людей, которые могут заплатить 90 коп. за посещение музея, произведения искусства сравнимы с «вином или каким-нибудь гастрономическим раритетом»²²³, они приносят удовольствие, но не ведут к катарсису и едва ли оказывают какое-либо развивающее влияние.

С вопросом доступности искусства связана еще одна проблема, о которой В.М. Гаршин подробно говорит в статье «Художественная выставка в Петербурге». Это вопрос «разделения наших художественных сил»²²⁴ на выставки «Общества выставок», которые считаются продолжением традиций «чистого искусства», и на «Товарищество передвижных выставок», прокладывающего путь новому реальному искусству. Об этом разделении и отношении В.М. Гаршина к Академии художеств и художникам-передвижникам говорилось выше, в разделе, посвященному анализу статей о живописи.

Кроме художников и зрителей, в процессе развития искусства существует еще и критик, также, по нашему мнению, являющийся важным и влиятельным субъектом. В.М. Гаршин, будучи критиком пластического искусства, в своих статьях говорит о других критиках, больше всего внимания этому уделяется в «Заметках о художественных выставках». В этой статье говорится о художественном и музыкальном критике В.В. Стасове, который был одним из самых популярных и авторитетных, он поддерживал передвижников, написал ряд статей и монографий о Н.Н. Ге, В.В. Верещагине, И.Е. Репине, К.П. Брюллове и многих других. В.М. Гаршин упоминает газетную статью, в которой говорится о том, что «Стасов карандаша в руки взять не умеет, а с великим задором берется судить и рядить о произведениях пластических искусств»²²⁵, и вступает в полемику с неуказанным автором, говоря, что этот критик пусть и не пишет картины, но уже сорок лет пристально следит за миром искусства и великолепно разбирается во всем, что

²²³ Гаршин В.М. Указ. Соч. 1983. С. 367.

²²⁴ Там же. С. 365.

²²⁵ Там же. С. 370-371.

касается рисунка, лепки, колорита, лепнины, перспективы и всего, что связано с пластическими искусствами. В статье говорится о том, что критики, если они действительно профессионалы, могут значительно помочь обывателю понять мир искусства. Действительно, для того чтобы понимать и анализировать произведения живописи вовсе не обязательно быть художником, это относится ко всем видам искусств.

Как справедливо говорит В.М. Гаршин: «Мы, люди толпы, часто должны быть благодарны критикам, нас просвещающим»²²⁶. Конечно, это так, но проблема в том – чему можно доверять и что считать стоящим внимания. В.М. Гаршин справедливо отмечает, что писать о живописи легко, но в то же время очень сложно, если писать глубоко и детально, поэтому здесь «хоть шаром покати»²²⁷. В газетах к вопросам художественной критики относились несерьезно, как пишет В.М. Гаршин: «Мы видим в верхнем этаже газеты и в нижнем два совершенно противоположные отзыва об одном и том же произведении»²²⁸, потому что «Важное дело, картины! Пускай их пишут об этих пустяках что кому угодно!»²²⁹ – это проблемный вопрос, так как неискушенные читатели верят этим статьям и даже часто выдают их за «свои мнения». Верят тем, кто путает фамилии, приписывает картины одного художника другому, у которого совершенно другая художественная индивидуальность.

В.М. Гаршин использует развернутую метафору, когда говорит, что «человек толпы» похож на слепого щенка, а молоко, которым он питается – это не художник, не картина, а впечатление от картины. Автор статьи говорит, что он хочет писать, прежде всего, о впечатлении и о влиянии живописи на душу человека. Он делает это в надежде на то, что люди сравнят свои впечатления с его, что-то уяснят и, может быть, очистят свое впечатление, «более полно воспользуются тем духовным материалом, который дают

²²⁶ Там же. С. 371.

²²⁷ Там же. С. 371.

²²⁸ Там же. С. 372.

²²⁹ Там же. С. 372.

художественные произведения»²³⁰. Эта проблема взаимодействия писателя или критика, художника и зрителя или читателя остается актуальной и в наши дни.

Мы можем отметить, что для В.М. Гаршина, как автора статей о живописи, наличие квалифицированного критика необходимо, чтобы публика могла понять художника, его замысел и технику.

Анализируя образы художников в прозе В.М. Гаршина, важно отметить, что для него не характерен тип «художника из народа», непрофессионального самоучки, гаршинские художники так или иначе связаны с Академией художеств. В литературе, например, в рассказе А.П. Чехова «Художество» есть образ «художника из народа», который к работе приступает очень лениво, злится, но все же перед Крещением делает Иордань. Он с особой тщательностью делает аналой, крест и вытачивает голубя, описано, как он несколько раз окунает крест в воду, чтобы на нем появились слои льда. В народе Сережку считали пьяницей и лентяем, но, когда в поисках красок он бегал по деревне, ужасно ругался, не платил лавочникам, народ к нему относится с пониманием и даже уважением. Уважение это не к Сережке-лентяю, а к Сережке-«художнику», который взялся сделать прекрасную Иордань для общества. Действительно, работа выполнена искусно, Крещенским утром «шедевр» представлен восторженной публике. Важно состояние Сережки в этот момент: он, как настоящий художник перед открытием выставки, с замиранием сердца ждет момента, когда нужно будет снять рогожу со своего творения, потом прислушиваясь к гулу толпы, чувствует радость, славу и торжество. Так, через другой образ творца, совершенно не похожего по социальному положению и характеру ни на одного из художников В.М. Гаршина, мы видим процесс творчества, захватывающего народного художника также всеобъемлющее как профессионалов Рябинина или Лопатина. Также общим является то, что

²³⁰ Там же. С. 373.

писатели показывают величие и силу искусства, которыми они воздействуют на душу человека, меняют его поведение. Здесь хочется упомянуть очерк Г.И. Успенского «Выпрямило» (1885), где мы находим яркий пример преображающей силы искусства на душу и жизнь человека. Главный герой очерка чувствует себя «скомканным», жизнь кажется ему чередой неприятных воспоминаний, но, когда он увидел в Лувре скульптуру «Венеры Милосской», его душа «выпрямилась», отношение к жизни значительно улучшилось. Важно, что преображающая сила искусства не ослабевает, даже спустя годы воспоминание о «встрече» с шедевром поднимает настроение учителя.

В рассказах В.М. Гаршина искусство также меняет состояния и жизни людей. Это не всегда позитивные изменения, как, например, возвращение к «честной» жизни Надежды Николаевны или проблески сострадания у зрителей картины «Глухарь», но перемены всегда радикальные для героя-художника (Рябинин навсегда оставляет живопись, «Глухарь» стал полотном всей его жизни, а Лопатин влюбляется в натурщицу и убивает Бессонова, обезумевшего от ревности).

Подводя итоги данной главы, хочется отметить, что для В.М. Гаршина при создании образа художника не важны речевые и портретные характеристики, они не имеют выразительных особенностей. Также невелика роль интерьера мастерской и (или) жилища героя, на первый план выходит его идея и творческие принципы, а также – его произведения, которые лучше всего характеризуют автора.

Кроме того, для понимания образа художника важно обратить внимание на круг людей, которые вызывают в творце желание писать, являются источником вдохновения. Героям, которые своим творчеством хотят донести до общества что-то важное, интересны люди, оказавшиеся в бедственном положении, такие как рабочий завода или Надежда Николаевна. Художникам вроде Рябинина и Лопатина хочется создать не «красивую» картину, а ту, что заставит зрителя задуматься и пережить катарсис.

Из этой особенности героев-художников можно заключить то, что через них писатель обращается к важнейшим социальным и философским проблемам: прямо – когда говорит о рабском труде и трагичном, полном борьбы жизненном пути женщины, и косвенно – через картины и разную мотивацию писать. Мотивация к творчеству у гаршинских художников разная: желание заработать, получить эстетическое удовольствие и «усладить» взгляды посетителей выставки, напомнить миру о важных вопросах, вызвать сочувствие. Примечательно, что В.М. Гаршин как писатель не выступает с позиции судьи или критика, он принимает право на существование различных художественных взглядов и мотиваций.

Также не выступает в роли «судьи» Н.В. Гоголь по отношению к своему герою-художнику Чарткову (повесть «Портрет»). Писатель говорит о молодом художнике как об очень талантливом, но поддавшемся соблазнам. Через образ художника показана двоякая природа искусства: оно несет преображение, но также может и разрушить жизнь человека (портрет ростовщика), В.М. Гаршин, как мы писали выше, тоже чувствует эти «светлую» и «темную» стороны искусства (судьбы его главных героев-художников складываются трагично). В рассказе В.Ф. Одоевского «Живописец» (1839) образ художника трагичен, он не смог в полной мере реализовать свой талант, который, несомненно, был, Шумский прожил жизнь в крайней бедности, сталкивался с непониманием общества. Образ живописца в рассказе В.Ф. Одоевского, на наш взгляд, более трагичен, чем у В.М. Гаршина, ему приходится выбирать между едой и картиной, и никто не заметил его смерти. Судьбы чеховских художников складываются более оптимистично: художник-пейзажист из «Дома с мезонином» (1896) разлучается со своей возлюбленной, но в целом его жизнь легка и полна радостей, как и жизнь художника Рябовского из «Попрыгуньи» (1892). В отличие от В.М. Гаршина, А.П. Чехов не показывает своих художников в процессе творчества, читатель не видит их одержимыми своей работой. Позже И.А. Бунин пишет рассказ «Безумный художник» (1921), где в центре внимания находится процесс творчества, главный герой в память о

погибших супруге и ребенке пытается написать светлую картину с библейским сюжетом, но у него получаются мрачные сцены: пожары, виселицы, трупы. В рассказе подробно описано то, в каком нервном напряжении находится художник, он бежит в магазин за красками, ругается, карандашом делает наброски, портит картон, снова и снова пытается, но ничего хорошего из-под его кисти не выходит. Герой И.А. Бунина во время творчества физически чувствует себя странно: нервничает, засыпает, просыпается и кричит, у гаршинских художников тоже меняется физическое состояние в процессе творчества, особенно у Рябинина (он заболевает).

Образ художника часто встречается в произведениях русской литературы (Н.В. Гоголя «Портрет», В.Ф. Одоевского «Живописец», И.А. Бунина «Безумный художник», А.П. Чехова «Дом с мезонином», «Попрыгунья» и т.д.), гаршинских художников характеризуют их работы, процесс творчества, в котором они в полной мере проявляют свою сущность, кроме того, образ художника сопряжен с нравственными дилеммами, внутренними конфликтами, мотивом самопожертвования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное диссертационное исследование позволяет сделать ряд выводов.

В последние десятилетия актуальность изучения интермедиальных связей в целом, взаимодействия живописи и литературы в частности, резко возросла. Исследование, посвященное изучению различных аспектов изучения проблемы (вопроса) живописи в прозе В.М. Гаршина, встраивается в историю изучения литературы и имеет широкие перспективы. Кроме того, жизнь и творчество В.М. Гаршина изучены недостаточно полно и глубоко, что тоже представляет научный интерес. В диссертации многоаспектно проанализировано творчество В.М. Гаршина, связанное с живописью: рассмотрен экфрасис как прием, стилистические особенности, ключевые образы, идейная и философская составляющие.

В данной работе прослеживается история изучения вопроса, а также сформирована теоретическая база исследования, рассмотрен сюжетообразующий прием – экфрасис и раскрыты основные черты образа художника (поведение, процесс творчества, портрет, эстетические взгляды).

В первой главе подробно рассмотрен и проанализирован экфрасис, так как это ключевой прием, который обеспечивает самую тесную связь литературы и живописи, а также является средством выражения проблем живописи в литературе. Вторая глава также связана с живописным экфрасисом, однако имеет практический характер, в ней рассматриваются проявления образов произведений визуальных искусств в литературе, проанализированы разнообразные виды экфрасисов и их связь с сюжетом, темой, идеей того или иного литературного произведения. Важной частью работы стал подробный анализ живописного экфрасиса как в рассказах, так и в статьях В.М. Гаршина.

В третьей главе речь идет о стилистическом аспекте, выявлены связи живописи и литературы на данном уровне. Если в живописи импрессионизм сложился в самостоятельное направление, то в литературе мы можем говорить

лишь об отдельных чертах этой стилистики. Мотивацией для сопоставления импрессионизма в живописи и литературе стал биографический и общекультурный контекст конца XIX века. Проведена параллель между зарождением импрессионизма в русской живописи и поиском новой стилистики писателей того времени. Для писателей-реалистов, таких как А.П. Чехов и В.М. Гаршин, импрессионизм применим в значении передачи впечатления. Для рассказов В.М. Гаршина характерны такие импрессионистические черты, как субъективность и эмоциональность восприятия героем событий, фиксация внимания на деталях, фрагментарность и лапидарность в подаче фактов, в изложении событий, «скучные» имена персонажей и короткие названия.

В заключительной главе рассмотрено то, как создается В.М. Гаршиным образ художника в литературных произведениях. Для В.М. Гаршина-писателя художники – это очень противоречивые личности, они постоянно переживают конфликты между воображением и действительностью (Андрей Николаевич из рассказа «Надежда Николаевна»), между услаждением вкусов публики и изображением социальных проблем (работы Дедова и Рябинина из рассказа «Художники»), между финансовой стабильностью и риском бедности. Сложно сказать, что в художественных произведениях В.М. Гаршин определенно занимает сторону того или иного художника, он, можно предположить, пытается понять и объективно изобразить каждого, но художник, выбирающий работать по собственному вдохновению, а не по воле хорошо оплачивающих заказчиков, ему интереснее и ближе. Об этом свидетельствует то, как автор описывает творческий процесс Рябинина и Лопатина, они испытывают психические и даже физические изменения: возбуждение, предвкушение, страдание, опустощение. Важно, что художники Дедов и Рябинин – герои-антагонисты, их образы символизируют направления в искусстве, а именно – «чистое искусство» и «социальное искусство». Если из статьи «Художественная выставка в Петербурге» следует, что это противостояние основано не на принципиальных разногласиях, а, скорее, на

какой-то личной неприязни, то в художественном произведении, наоборот, художники дружны и лестно отзываются друг о друге, но их творческие принципы действительно разные.

Также через тему живописи В.М. Гаршин поднимает важнейшие социальные и философские проблемы. К ним относятся.

1) **проблема недоступности искусства народу** как с материальной точки зрения, так и с интеллектуальной;

2) **проблема работы художественных критиков** (вытекающая из проблем труднодоступности искусства народу). Художественные критики должны стать «проводниками» для «людей толпы» в мир живописи, их задача быть профессионалами своего дела, судить не субъективно и поверхностно, а доносить и разъяснять суть;

3) **проблема конфликта** между академическим искусством и творчеством передвижников, который, по мнению и наблюдению за выставками В.М. Гаршина, безоснователен, художникам и организаторам выставок гораздо полезнее было бы объединить усилия;

4) **проблема подражательства и безыдейности** в работах талантливых живописцев;

5) **проблема игнорирования** искусством социальных проблем и «растраты» таланта на «увеселительные вещицы»;

6) **проблема отсутствия индивидуальности** у молодых художников. Это выражается в том, что далеко не все картины выходят из-под кисти «художника-поэта», а многие – словно с «фабрики стенных украшений», что обуславливается стремлением художественного образования лишить юных художников оригинальности и индивидуальности, новаторства (например, черная яма в работе А.Д. Кившенко «Голгофа» не была одобрена комиссией, принявшей решение, что работа не соответствует теме).

Представлен системный подход к исследованию творчества В.М. Гаршина. Выявлены основные связи с живописью на разных уровнях текста: импрессионистическая стилистика прозы, сюжетообразующий прием

– живописный экфрасис, образы художников, размышления самого писателя об искусстве, факты биографии, имеющие отношение к взаимодействию с художниками, особенно с художниками-передвижниками.

Полученные результаты могут быть использованы для разработки спецкурсов и спецсеминаров, посвященных творчеству В.М. Гаршина. Материалы могут быть включены в элективный курс для классов гуманитарного профиля в средних общеобразовательных школах, а также в основной курс литературы и истории искусств в Художественных Училищах или в Академиях Художеств.

Библиография

Источники

1. *Гаршин В.М.* Встреча. Сочинения, избранные письма, незавершенное. М.: Парад, 2007. 640 с.
2. *Гаршин В.М.* Письма. М.: Academia, 1934. 616 с.
3. *Гаршин В.М.* Сочинения / Вступительная статья, редакция и комментарии Ю.Г. Оксман. 2-е изд., доп. М. – Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1934. 336 с.
4. *Гаршин В.М.* Сочинения. М. – Л.: Художественная литература, 1983. 416 с.
5. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); гл. ред. Н.Л. Мещеряков. М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т. 2. 728 с.
6. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); гл. ред. Н. Л. Мещеряков. М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952. 1938. Т. 3. 728 с.
7. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); гл. ред. Н.Л. Мещеряков. М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т. 6. 924 с.
8. *Горький М.* Полн. собр. соч.: Письма: в 24 т. Т. 12. М.: Наука, ИМЛИ РАН, 1997. 731 с.
9. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. / ред.кол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.; ИРЛИ. Т. 8. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1973. 511 с.; 1 л. ил.
10. *Короленко В.Г.* Всеволод Михайлович Гаршин // Короленко В.Г. Собрание сочинений: в 10. т. Т. 8. Москва: Гослитиздат, 1955. С. 215-248.
11. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений в 90 томах. Том 18. Серия 1. Произведения. М.: Художественная литература, 1934. 556 с.
12. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений в 90 томах. Том 19. Серия 1. Произведения. М.: Художественная литература, 1935. 517 с.

13. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений в 90 томах. Том 20. Серия 1. Произведения. М.: Художественная литература, 1939. 685 с.
14. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений в 90 томах. Том 30. Серия 1. Произведения. М.: Художественная литература, 1951. 606 с.
15. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений в 90 томах. Том 32. Серия 1. Произведения. М.: Художественная литература, 1936. 540 с.
16. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Сочинения в 18 тт. Том 7. М.: Наука, 1985. 739 с.
17. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Сочинения в 18 тт. Том 10. М: Наука, 1986. 499 с.
18. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Сочинения в 18 тт. Том 16. М: Наука, 1987. 627 с.
19. *Чуковский К.И.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 7: Литературная критика. 1908-1915. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. 736 с.

Критическая и научная литература

20. *Абдулаева З.А.* Связь языка литературы и языка изобразительного искусства в творчестве русских художников XIX столетия // Язык и культура. Новосибирск, 2016. № 21. С. 75-83.
21. *Автухович Т.Е.* Метапоэтика экфрастических импульсов и жестов в прозе самого «неэкфрасичного» писателя: А.П. Чехов и его «не-экфрасисы». SlavVaria, 2021. Т. 1. № 1. С. 125-135.
22. *Автухович Т.Е.* Экфрасис как жанр и/или дискурс // Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В.И. Тюпы. Под ред. О.В. Федуниной и Ю.Л. Троицкого. М.: Intrada, 2015. С. 85-94.
23. *Алленов М.М.* Тексты о текстах. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 400 с.
24. *Андреев Л.Г.* Импрессионизм. М.: Издательство Московского университета, 1980. 250 с.
25. *Андреев Л.Г. Н.В.* Гоголь и проблема художественного изображения // Вопросы литературы, 1966. № 3. С. 102-120.

26. *Андреевский С.* Всеволод Гаршин // Русская мысль. М., 1889. № 6. С. 46-64.
27. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2012. 392 с.
28. *Арсеньев К.К.* В.М. Гаршин. Его творчество // Вестник Европы. СПб., 1888. Т.3. Кн. 5. С. 239-258.
29. *Архангельский В.Н.* Основной образ в творчестве Гаршина / Литература и марксизм. М.: РАНИОН и ИКП, 1929. Кн. 2. С. 75-94.
30. *Афанасьев Э.С.* Феномен художественности: от Пушкина до Чехова. М.: Изд-во МГУ, 2010. 296 с.
31. *Баженов Н.Н.* Душевная драма Гаршина (Психологические и психопатические элементы его художественного творчества) // Русская мысль. М., 1903. Кн. 1-е. С. 34-52.
32. *Баженова И.В.* Эстетические взгляды В.М. Гаршина // Русская литература, 1981. № 4. С. 68-83.
33. *Балуев С.М.* Новое о полемичности «Заметок о художественных выставках» (1887) В.М. Гаршина // Вестник ВятГУ. 2011. № 2-2. С. 191-195.
34. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
35. *Барт Р.* Империя знаков. М.: Практис, 2006. 144 с.
36. *Батюшков О.* Памяти Гаршина // Современный мир. СПб., 1908. № 4. С. 96-102.
37. *Безруков А.А.* Гоголевские традиции в творчестве В.М. Гаршина / А.А. Безруков. Армавир, 1988. 18 с.
38. *Бекедин В.П.* В.М. Гаршин и изобразительное искусство // Искусство. М.: Искусство, 1987. № 2. С. 64-68.
39. *Бекедин В.П.* В.М. Гаршин и В.В. Верещагин // Русская литература и изобразительное искусство XVIII начала XX в. Сб. статей. Л.: Наука. 1988. С. 202-217.

40. *Бекедин В.П.* Некрасовское в творчестве В.М. Гаршина // Русская литература. СПб.: Наука, 1994. № 3. С. 105-127.
41. *Бекедин В.П.* О некоторых замыслах В.М. Гаршина // Русская литература. СПб.: Наука, 1996. № 2. С. 68-89.
42. *Бекедин В.П.* О работе В.М. Гаршина над романом из петровской эпохи // Русская литература. СПб.: Наука, 1992. № 1. С. 115-134.
43. *Бекедин В.П.* Религиозные мотивы у В.М. Гаршина // Христианство и русская литература. Сборник научных трудов. СПб: Наука, 1994. С. 322-364.
44. *Бекедин В.П.* Четвертое действие неоконечной драмы В.М. Гаршина и Н.А. Демчинского «Деньги» // Русская литература. Л.: Наука, 1991. № 1. С. 165-176.
45. *Белый А.* Символизм и художественные приемы в творчестве Гаршина // Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 88-104.
46. *Беляев Н.* Гаршин. (ЖЗЛ) / М.: Издательство ВЖСМ «Молодая гвардия», 1938. 180 с.
47. *Беляевский Н.* Гаршин и передвижники. // Искусство. М. – Л.: Искусство, 1939. № 1. С. 102-111.
48. *Берар Е.* Экфрасис в русской литературе XX века. Россия малеванная, Россия каменная // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 145.
49. *Бердников Г.П.* Проблема пессимизма. Чехов и Гаршин // Бердников Г.П. А.П. Чехов. Идейные и творческие искания. Л.: Художественная литература, 1970. С. 135-164.
50. *Березкин А.М.* Неизвестная заметка В.М. Гаршина // Русская литература. Л.: Наука, 1975. № 1. С. 161-163.
51. *Беспалова Н.И.* Критика 1880-х - начала 1890-х годов // Беспалова Н.И., Верещагина А.Г. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века (очерки). М.: Изобразительное искусство, 1979. С. 205.

52. *Бирнштейн И.А.* Сон В.М. Гаршина. Психоневрологический этюд к вопросу о самоубийстве // Антология российского психоанализа в двух томах. Т. 1. М.: Флинта, 1999. С. 152-159.
53. *Благовещенский Н.А.* На литейном заводе (Из очерков русского чернорабочего труда) // Отечественные записки, 1873. № 4. [Электронный ресурс]: http://az.lib.ru/b/blagoweshenskij_n_a/text_1873_na_lit_zavode.shtml (дата обращения: 11.05.2023)
54. *Борисова И.Е.* Zeno is here. В защиту интермедиальности // Новое литературное обозрение. М., 2004. № 65. С. 384-391.
55. *Боровская Е.Р.* Герой-Художник в русской прозе начала и конца XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2000. 16 с.
56. *Бочкарёва Н.С.* Образы произведений визуальных искусств в литературе: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 1995. 165 с.
57. *Бочкарёва Н.С.* Роман о художнике как «Роман творения», генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: дис. ... док. филол. наук. Пермь, 2001. 390 с.
58. *Бочаров С.Г.* Гоголь и живопись: Историко-литературный аспект // Вопросы эстетики. 1975. № 15. С. 56-78.
59. *Брагинская Н.В.* Генезис и структура диалога перед изображением и «Картины» Филострата Старшего: автореф. дис. ... док. истор. наук. Москва, 1992. 33 с.
60. *Брагинская Н.В.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. М., 1977. С. 259-283.
61. *Бродский Н.Л.* Новое о Гаршине. К 25-летию со дня смерти // Голос минувшего. 1913. № 5. С. 239-244.
62. *Бялы́й Г.А.* В.М. Гаршин. Л.: Просвещение, 1969. 128 с.
63. *Бялы́й Г.А.* В.М. Гаршин. Вступ. ст. // Гаршин В.М. Избранное. М.: Правда, 1984. С. 5-18.
64. *Бялы́й Г.А.* В.М. Гаршин и литературная борьба 80-х гг. Л.: Академия наук СССР, 1937. 212 с.

65. *Бялы Г.А.* В.М. Гаршин. Историко-биографический очерк. М.: ГизХудлит, 1955. 108 с.
66. *Бялы Г.А.* Русский реализм конца XIX в. Л.: Ленинградский ун-т, 1973. 168 с.
67. *Васильева Н.Э.* «Поиски слова» в «переходную эпоху» стратегия повествования В.М. Гаршина и А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2007. 248 с.
68. *Васина С.Н.* Функции повествователя и рассказчика в прозе В.М. Гаршина // Вестник КГУ. 2010. № 4. С. 102-105.
69. *Вентури Л.* Дневники импрессионистов. М.: ACT, 2018. 384 с.
70. *Вершинина Н.Л., Волкова Е.В., Илюшин А.А.* Введение в литературоведение // Под общ. ред. Л.М. Крупчанова. М.: Оникс, 2007. 416 с.
71. *Волжский. В.* Гаршин как религиозный тип // Религиозно-общественная библиотека. Серия 1. Ростов н/Д: типография А.П. Поплавского, 1906. № 5. 56 с.
72. *Волков Н.Н.* Композиция в живописи. М.: Издательство В. Шевчук, 2014. 368 с.
73. *Волков Н.Н.* Цвет в живописи. М.: Издательство В. Шевчук, 2014. 360 с.
74. *Вульф М.* Идея смерти у Всеволода Гаршина. Психоаналитический этюд // Психоаналитический вестник. 2002. № 10. С. 161-187.
75. *Гаршин В.М.* Рассказы. Статьи. Письма. Критика и комментарии. Темы и развернутые планы сочинений. Материалы для подготовки к уроку. М.: АСТ, Олимп, 2000. 544 с.
76. *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / ред. Л. Геллер. М.: МИК, 2002. С. 13.
77. *Генри П.* Импрессионизм в русской прозе (В.М. Гаршин и А.П. Чехов) // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. М.: МГУ, 1994. № 2. С. 17-27.

78. Гонкур Э. и Ж. де. Дневник. Записки о литературной жизни: Избранные страницы: в 2 т. / пер. с франц. Д. Эпштейнайт, А. Тарасовой, Г. Русакова и др.; сост и comment. С. Лейбович. М.: Художественная литература, 1964. 751 с.

79. Гиршман М.М. Ритмические всплески: возникновение исчезновение («Красный цветок» Гаршина) //Литературное произведение, теория художественной целостности. М.: Языки славянской культуры, 2007. С. 372-377.

80. Григорьев Ю. «Две дороги». К истории рассказа В.М. Гаршина «Происшествие» // Прометей. Историко-биографический альманах. М.: Молодая гвардия, 1969. Т. 7. С. 266-267.

81. Грихин В. Проза Всеволода Гаршина. Вступ. ст. и комментарии // Гаршин В.М. Сочинения. М.: Худ. литература, 1983. С. 3-19.

82. Громов П.А. Гаршин и художественная культура конца XIX века // Русская литература. 1959. № 3. С. 112–125.

83. Даренский В.Ю. Образ художника в прозе Вс. Гаршина [Критика о Гаршине] [Электронный ресурс]: <http://garshin.info.ru/garshin/kritika/darenskij-obraz-hudozhnika.htm> (дата обращения: 25.10.2024).

84. Дефь О.В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. док. ... филол. наук. М., 1999. 450 с.

85. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. 317 с.

86. Дмитриевская Л.Н. Образ живописного портрета и пейзажа в русской прозе: экфрасис, мотив и художественная деталь // Современные исследования социальных проблем. М., 2013. № 9. С. 9-71.

87. Дубовиков А.Н. Еще об «Игре в портреты» // Из парижского архива И.С. Тургенева. Литературное наследство. М.: Наука, 1964. Т. 73, кн. 1. С. 447-453.

88. *Дурылин С.[Н.]* Репин и Гаршин (Из истории русской живописи и литературы) / Государственная Академия художественных наук. Вып. 7: История и теория искусств. М., 1926. С. 22.
89. *Евнин Ф.И.* Ф. М. Достоевский и В. Гаршин // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. М. 1962. № 4. С. 289-301.
90. *Евстратова Е.* Шедевры русских художников. М.: Просвещение, 2012. 208 с.
91. *Егоров Б.Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX века (1848-1861). Л.: Искусство, 1982. 272 с.
92. *Елизаветина Г.* Талант человечности. К 125-летию со дня рождения В.М. Гаршина // Москва. М., 1980. № 2. С. 213-215.
93. *Есин А.Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие. 3-е изд. М.: Флинта, Наука, 2000. 248 с.
94. *Жирмунский В.М.* Романтизм и живопись в русской литературе // Жирмунский В.М. Романтизм и современность. Л.: Наука, 1973. С. 45-67.
95. *Захарова В.Т.* Импрессионизм в русской прозе Серебряного века. Н. Новгород: НГПУ, 2012. 271 с.
96. *Зверева Т.В.* Картины И.Н. Крамского в структуре романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2012. № 4. С. 9-13.
97. *Земляковская А.А.* Тургенев и Гаршин // Второй межвузовский тургеневский сборник. Орел: [б.и.], 1968. С. 128-137.
98. *Зинченко В.Г., Зусма В.Г., Кирнозе З.И.* Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход. М.: Флинта: Наука, 2011. 280 с.
99. *Зубарева Е.Ю.* Зарубежные и отечественные ученые о творчестве В.М. Гаршина // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. М.: МГУ, 2002. № 3. С. 205-207.
100. *Зуева Г.С.* / Живописный экфрасис как способ создания образа героя-художника в прозе Дины Рубиной: дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2018. 177 с.

101. *Игнатенко А.В.* Живопись в прозе А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2020. 360 с.
102. *Игнатенко А.В.* Импрессионистические черты в творчестве А.П. Чехова на примере повести «В овраге» (1895) // Культура и цивилизации. Т. 7, № 2А. Ногинск: Аналитика Родис, 2017. С. 155-162.
103. Искусство как язык - языки искусства: Антология. В 2 тт. Под ред. Н. Плотникова, Н. Подземской. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 456 с.
104. История русской литературы XIX в. начала XX в. Библиографический указатель / Под ред. Муратовой А.Б. М. – Л.: Академия наук СССР. 1963. 520 с.
105. История русской литературы XIX в. начала XX в. Библиографический указатель / Под ред. Муратовой А.Б. СПб.: Наука, 1993. 496 с.
106. *Кайды Л.Г.* Эстетический императив интермедиального текста: монография. М.: Флинта: Наука, 2016. 128 с.
107. *Каплан И. Е.* К пониманию идейного смысла рассказа Гаршина «Сигнал» // Литература в школе. М.: Просвещение, 1981. № 5. С. 56-57.
108. *Катаев В.Б.* К пониманию Чехова. Статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 247 с.
109. *Катаев В.Б.* Метаморфозы текста: русский роман и интермедиальность // Научные доклады филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, 2006. Выпуск 6. С. 32-39.
110. *Катаев В.Б.* О мужестве вымысла: Гаршин и Гиляровский // Мир филологии. М., 2000. С. 115-125.
111. *Катаев В.Б.* Русская классика и интермедиальность: опыт создания курса // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. М., 2022. № 3. С. 59-72.
112. *Катаев В.Б.* Чехов плюс.: Предшественники, современники, приемники. М.: Языки славянской культуры, 2004. 392 с.

113. *Каурова Е.М.* Поэтика портрета в повестях И. С. Тургенева: дис. канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2010. 193 с.
114. *Кирпичников А.* Гаршин В.М. (Личные воспоминания) // Вестник воспитания. М., 1903. № 1. С. 15-37.
115. *Кобринский А. А.* Мнимый экфрасис: из комментариев к роману К. Вагинова «Бомбочада» // Русская литература. 2019. № 3. С. 210-216.
116. *Ковалев О. А.* Три экфрасиса: мотив ожившей картины в аспекте художественной антропологии Ф.М. Достоевского // Сибирский филологический журнал. 2008. № 2. С.57-67.
117. *Кожевникова Н. А.* Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М.: Институт русского языка РАН, 1994. 336 с.
118. *Кожуховская Н. В.* Толстовская традиция в военных рассказах В.М. Гаршина / Из истории русской литературы. Чебоксары: Чебоксарский гос. ун-т, 1992. С. 26-47.
119. *Коренькова Т. В.* Коллизия «казалось - оказалось» и Weltempfindung. (К вопросу об импрессионизме Чехова) // Чеховские чтения в Ялте. Чехов на мировой сцене и в мировом кинематографе. Сб. науч. тр. Вып. 22. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2017. С. 67-81.
120. *Королёва Н. М.* Гаршин и русский символизм: Проблемы поэтики // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2004. Т. 63. № 6. С. 50-63.
121. *Королёва Ю.А.* Жизнь пейзажиста Левитана глазами писателя Чехова. М.: Гелиос АРВ, 2014. 224 с.
122. *Костришица В.* Действительность, отраженная в исповеди (К вопросу о стиле В.Гаршина) // Вопросы литературы, 1966. № 12. С. 135-144.
123. *Кочергин Э.С.* Категории композиции. Категории цвета. М.: Вита-Нова, 2017. 160 с.
124. Красный цветок. Литературный сборник в память В.М. Гаршина. СПб.: Типография И.Н. Скороходова, 1889. 198 с.

125. Кремнева А.В. Интертекстуальность, интердискурсивность, интермедиальность: точки соприкосновения // Филология и человек. № 2. Барнаул: АлГУ, 2017. С. 57-71.

126. Криворучко А. Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009. 19 с.

127. Лапушин Р.Е. Чехов-Гаршин-Пржевальский (осень 1888 г.) // Чеховиана. Чехов и его окружение. Сборник науч. трудов. М.: Наука, 1996. С. 164-169.

128. Латынина А.Н. Всеволод Гаршин. Творчество и судьба / А.Н. Латынина. М.: Художественная литература, 1986. 223 с.

129. Левкина О.С. Образ творца в рассказе В.М. Гаршина «Художники» // Огарев-Online, 2022. № 9 (178). С. 1-6.

130. Легехова О.С. Мифопоэтические образы в произведениях Вс. Гаршина // Материалы международной конференции аспирантов и студентов по фундаментальным наукам «Ломоносов». Вып. 4. М.: МГУ, 2000. С. 386-387.

131. Лепахин (Сегед) В. Экфрасис в русской литературе: опыт классификации // Визуализация литературы. Белград, 2012. С. 7-31.

132. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С. 31-65.

133. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. 352 с.

134. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. Таллинн: Александра, 1992. 479 с.

135. Лотман Ю.М. Тургенев и Фет. В кн.: Тургенев и его современники. Л.: Наука, 1977. С. 43-45.

136. Лотман Ю.М. Мир Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования. СПб.: Искусство-СПБ, 1997. С. 124-148.

137. *Малышев М.Е.* Забытые воспоминания. Всеволод Гаршин в вопросах искусства / Предисловие и публикация Н.С. Дворциной // Литературное наследство. Т. 87. М.: Наука, 1977. С. 248-257.
138. *Манн Ю. В.* Диалектика художественного образа, М.: Советский писатель. 1887. 322 с.
139. *Маранцман В., Румянцева Э.* Чехов и Гаршин. // А.П. Чехов Сборник статей и материалов. Вып. 2. Ростов н/Д: Ростовское книжное изд-во, 1960. С. 75-112.
140. *Махлина С.Т.* Язык искусства в контексте культуры. СПб.: Академия культуры, 1995. 218 с.
141. *Машковцев Н.Г.* Гоголь в кругу художников / Н.Г. Машковцев. М.: Искусство, 1955. 170 с.
142. *Медведев А.А.* «Динарий кесаря» Тициана и «Великий инквизитор» Ф.М. Достоевского: проблема христианского искусства // Соловьевские исследования. 2011. №3 (31). С. 79-90.
143. *Медынцева Г.Л., Соболь Т.Ю.* Всеволод Гаршин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: Альбом-каталог. М.: Гос. лит. музей, 2018. 238 с.
144. *Мещерякова А.В.* Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX-XX веков (на материале романа О.Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»): дис. канд. филол. наук. Владимир, 2015. 233 с.
145. *Милюков Ю.Г.* Поэтика Гаршина: учеб. пособие / Ю.Г. Милюков, П. Генри, Э. Ярвуд, С.Л. Кошелев. Челябинск: ЧГУ, 1990. 60 с.
146. *Минералов Ю.И.* Теория художественной словесности. Поэтика и индивидуальность. М.: Владос, 1999. 357 с.
147. *Мирский Д.С.* Гаршин // История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. С. 525-527.

148. *Михайловский Н.К.* О Всеволоде Гаршине // Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. М.: Гослитиздат, 1957. С. 288-317.
149. *Михайловский Н.К.* Сочинения Н.К. Михайловского. Т. 4. Что такое прогресс? Вперемежку. СПб.: тип. (бывш.) А.М. Котомина, 1883. 400 с.
150. *Моклер К.* Импрессионизм: История, эстетика, мастера. М.: Либроком, 2016. 168 с.
151. *Морозов И.* О границах воображаемого в «Художниках» В.М. Гаршина. В сборнике: Актуальная классика. Материалы Пятых студенческих научных чтений. М., 2021. С. 136-142.
152. *Морозова Н.Г.* Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006. 210 с.
153. «Невыразимо выражимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и научная редакция Д.В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 572 с.
154. *Нечаева М.В.* Искусство и литература в творчестве Гоголя // Вопросы литературы. 1963. № 5. С. 79-97.
155. *Олейников А.* Теория наррации О.М. Фрейденберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа // Русская антропологическая школа. М.: Институт РГГУ, 2003. [Электронный ресурс]: <http://kogni.narod.ru/freiden.htm> (дата обращения: 09.01.2024).
156. *Пажитова К.А.* Положение рабочего класса в России. Т.2. Л.: Путь к знанию, 1924. С. 75-77.
157. *Пауткин А.А.* Военная проза В.М. Гаршина (традиции, образы и реальность) // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. М.: МГУ. 2005. № 1. С. 94-104.
158. *Пауткин А.А.* Опыт источниковедческого прочтения статьи В.М. Гаршина «Заметки о художественных выставках» // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2008. № 4. С. 113-120.

159. *Перлина Н.* Тексты-картины и экфразисы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот», СПб.: Алетейя, 2017. 299 с.
160. *Петрачкова Ю.С.* Герой у полотна. Картина на стене в литературе XIX века // Литература. М., 2015. № 4 (764). С. 30-35.
161. *Подольская И.И.* Заметки о прозе Гаршина. // Гаршин В.М. Люди и война. М.: Правда, 1988. С. 347-362.
162. *Порудоминский В.И.* Гаршин В.М.(ЖЗЛ) М.: Молодая гвардия, 1962. 304 с.
163. *Порудоминский В.И.* Грустный солдат, или Жизнь Всеволода Гаршина. М.: Книга, 1987. 286 с.
164. *Порудоминский В.И.* Неизвестные страницы творчества Гаршина. // Прометей. Историко-биографический альманах. М.: Молодая гвардия, 1969. Т. 7. С. 254-265.
165. *Прудоминский В.И.* Примечания // Гаршин В.М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма. М.: Сов. Россия, 1984. С. 412-429.
166. *Порудоминский В.И.* Час выбора. Вступ. ст. // Гаршин В.М. Сочинения. М.: Советская Россия, 1984. С. 3-20.
167. *Постнова Е.А.* Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960-1970-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012. 19 с.
168. *Поташова К.А.* Эстетика света и поэтика контрастов в художественных системах Рембрандта и Лермонтова // Литературоведческий журнал. 2014. № 35. С. 107-116.
169. Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджеева / Под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. 848 с.
170. Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
171. *Пьевеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. М.: Ленанд, 2015. 240 с.
172. *Репин И.Е.* Далекое близкое. [Электронный ресурс]: http://az.lib.ru/r/repin_i_e/text_0015.shtml (дата обращения: 05.06.2025).

173. Репин И.Е. Мои встречи с В.М. Гаршиным // Солнце России. 1913. № 13. С. 10-11.
174. *Репин И.Е.* Письма к художникам и художественным деятелям. М.: Искусство, 1952, С. 53.
175. *Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 357 с.
176. *Самородов М.А.* Интермедиальная поэтика прозы И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова в свете интерпретации их произведений оперными либреттистами. [Электронный ресурс]: https://www.philol.msu.ru/~ref/2015/2015_SamorodovMA_diss_10.01.01_26.pdf (дата обращения: 01.03.2025).
177. *Самосюк Г.Ф.* Нравственный мир Всеволода Гаршина // Литература в школе. М. 1992. № 5-6. С. 7-14.
178. *Семанова М.Л.* Рассказ о «человеке гаршинской закваски» Чехов и его время. Сб. статей. М.: Наука, 1977. 62-84 с.
179. *Сидоров А.А.* Живопись и литература в России XIX века // Искусство. 1985. № 1. С. 90–104.
180. *Скафтымов А.П.* Гоголь и традиции русской литературы // Очерки по теории литературы. М.: Наука, 1971. С. 56-79.
181. *Склейнис Г.А.* Типология характеров в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» и в рассказах В.М. Гаршина 80-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1992. 17 с.
182. *Солдаткина Я.В.* Литература в звуке, цвете и движении: историко-литературные основы медиасловесности. Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2019. 264 с.
183. *Соловьев-Андреевич Е.И.* Очерки текущей русской литературы. Исздание смысла жизни // Жизнь. 1900. № 1-6. С. 246.
184. *Сорокина В.В.* Визуальные образы в словесном искусстве романа М. Пруста «Сторона Германтов» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. М., 2024. № 2-2. С. 338-349.

185. Сорокина В.В. Художественные функции произведения искусства в современной европейской литературе // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА (старое название Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПУ). М., 2021. № 3. Ч. 1. С. 219-232.
186. Стасов В.В. Избранное. В 2-х т. Т.1. М. – Л., 1950. 862 с.
187. Сухих И.Н. Всеволод Гаршин: портрет и вокруг / И.Н. Сухих // Вопросы литературы. 1987. № 7. С. 235-238.
188. Сухих И.Н. Структура и смысл: Теория литературы для всех. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 544 с.
189. Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Коллективная монография под научной редакцией Т.Е. Автухович, Р. Мних, Т. Бовсуновская. Сельдц (Польша): ЕБРГЬ, 2018. 738 с.
190. Тишунина Н.В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филол.науки, 2003. № 1. С. 19-26.
191. Тишунина Н.В. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века / К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Выпуск № 12. С. 149-154.
192. Токарев Д.В. Международная научная конференция «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе» // Рус. лит. 2009. № 1. С. 284-293.
193. Томашевский Б.В. Теория литературы (Поэтика). Л.: Гос. изд-во, 1925. 232 с.
194. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 195 с.
195. Уртминцева М.Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 975-977.

196. Успенский Б.А. Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы). М.: Искусство, 1970. 224 с.
197. Успенский Г.И. Смерть Гаршина // Успенский Г.И. Поли. собр. соч. М., 1952. 2 т. С. 466-473.
198. Фрейденберг О.М. Образ и понятие / О.М. Фрейденберг // Миф и литература древности. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. С. 250.
199. Фролова О.В. Дискурс модернизма в поэтике Вс.М. Гаршина // Культура и текст. 2017. № 4 (31). С. 212-223.
200. Фролова О.В. Мотив безумия в рассказе В.М. Гаршина «Красный цветок» // Культура и текст. 2019. № 1 (36). С. 19-27.
201. Фролов М.А. «Добрейшая, деликатнейшая натура...». Илья Репин о Всеволоде Гаршине. К истории взаимоотношений // Вопросы литературы. М., 2012. № 2. С. 415–432.
202. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высш. школа, 1999. 400 с.
203. Чистиков Е.И. В.М. Гаршин и художники-передвижники: автореф. дис. ... канд. филол. наук: Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина, М. 1955. 11 с.
204. Шабанов А.Е. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб.: Издательство Европейского университета в СПб., 2015. 336 с.
205. Шестопалова Г.А. В.М. Гаршин. // История русской литературы XIX века. 70-90 годы./Под ред. В.Н. Аношкиной, Л.Д. Громовой, В. Б. Катаева. М.: Оникс, 2006. С. 501-519.
206. Шестаков В.П. Гоголь и искусство живописи // Искусствознание. 2001. № 2. С. 113-130.
207. Шорина Э.В. Интертекстуальный дискурс темы безумия в рассказе В.М. Гаршина «Красный цветок». [Электронный ресурс]: <https://scipress.ru/philology/articles/intertekstualnyj-diskurs-temy-bezumiya-v-rasskaze-v-m-garshina-krasnyj-tsvetok.html> (дата обращения: 05.06.2025).

208. Экфрасис в русской литературе XX века. Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. 216 с.

209. Юденкова Т.В. Илья Репин. «Не ждали». Серия: История одного шедевра. М., 2019. 52 с.

210. Якунина А.Э. Традиции Ф.М. Достоевского в творчестве В.М. Гаршина // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. М.: МГУ, 1981. № 4. С. 17-24.

211. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47-57.

212. Ewa Sadzińska. Поэт перед статуей (о примере скульптурного экфрасиса у А. Кушнера) [Электронный ресурс]: https://www.researchgate.net/publication/343947085_Poet_pered_statuej_o_prime_re_skulpturnogo_ekfrasisa_u_A_Kusnera (дата обращения: 07.02.2024).

213. Henry P. A Hamlet of his Time: Vsevolod Garshin: The Man, his Works and his Milieu. Oxford, 1983. 424 p.

Словари и справочники

214. Азарова Н.И. Гаршин Всеволод Михайлович. // Большая советская энциклопедия (БСЭ). [Электронный ресурс]: <http://slovari.yandex.ru/dict/bse> (дата обращения: 18.10.2024).

215. Беляев Н.С. Почетные вольные общники Императорской Академии художеств: краткий биографический справочник // Библиотека Российской академии наук; автор-составитель Н.С. Беляев. СПб.: БАН, 2018. С. 259-326.

216. Венгеров С. Гаршин (Всеволод Михайлович) // Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрана: в 86 т. СПб.: Семеновская типолитография (И.А. Ефрана), 1892. Т. VIII. 504 с.

217. Ильин И.П. Нarrатор // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. 560 с.

218. Русские писатели. Библиографический словарь. Под ред. Лихачева Д.С., Машинского С.Н. и др. М.: Просвещение, 1971. С. 233-236.
219. Русские писатели второй половины XIX в. начала XX в. (до 1917 г.). Рекомендуемый указатель литературы / Под. общ. ред. Р.Н. Крендель. Ч. 3. М.: Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина, 1963. С. 251-264.
220. Русские писатели 1800-1917. Библиографический словарь. Под ред. Николаева П.А. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1989. С. 527-530.
221. Русские писатели. XI начала XX в. Библиографический словарь. Под ред. Скатова Н.Н. М.: Просвещение, 1995. 575 с.
222. *Тамарченко Н.Д.* Повествователь // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Intrada, 2008. 256 с.
223. *Тамарченко Н.Д.* Рассказчик // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Intrada, 2008. 256 с.
224. *Хозиева С.И.* Русские писатели и поэты. Краткий биографический словарь. М.: ГИПОЛ КЛАССИК, 2002. С. 124-126.