

---

## ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2023.02.04

МИЛЛИОНЩИКОВА Т.М.<sup>1</sup> СОВРЕМЕННАЯ АМЕРИКАНСКАЯ СЛАВИСТИКА О ВИЗУАЛИЗАЦИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX в.

*Аннотация.* В статье внимание сфокусировано на американских славистических исследованиях интермедиальных связей между русской литературой XIX в. и некоторыми видами изобразительных искусств. Материал исследования – произведения А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова. Определяется роль изобразительного искусства в жизни и творчестве русских писателей; рассматриваются дружеские контакты и творческие диалоги между писателями и художниками (Н.В. Гоголь – К.П. Брюллов, Л.Н. Толстой – И.Е. Репин, А.П. Чехов – И.И. Левитан). Прослеживаются интермедиальные связи между петербургскими повестями Гоголя и творчеством советских художников-авангардистов и анимационным кино. Особое внимание сосредоточено на экфрасисе и роли искусства фотографии в творчестве Ф.М. Достоевского, а также на анализе драматургии и прозы А.П. Чехова американскими славистами в импрессионистском контексте.

*Ключевые слова:* славистические исследования США; русская литература XIX в.; интермедиальность; визуализация; изобразительное искусство.

---

<sup>1</sup>Миллионщикова Татьяна Михайловна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: millionshchikova14@mail.ru

Для цитирования: Миллионщикова Т.М. Современная американская славистика о визуализации русской литературы XIX в. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 2. – С. 45–61. – DOI: 10.31249/lit/2023.02.04

MILLIONSHCHIKOVA T.M.<sup>1</sup> Contemporary American Slavic studies on visualization of the nineteenth-century Russian literature

*Abstract.* The article concentrates on American Slavic literary studies that explore intermedial connections between Russian literature of the nineteenth century and some types of fine art. The works of A.S. Pushkin, N.V. Gogol, F.M. Dostoevsky, L.N. Tolstoy, and A.P. Chechov give the main material. The role of fine art in life and work of Russian writers is traced; the history of creative «dialogues» between some writers and painters (N.V. Gogol – K.P. Bryullov, L.N. Tolstoy – I.E. Repin, A.P. Chechov – I.I. Levitan) falls into the focus of American scholars as well. Intermedial connections between the *Petersburg Tales* of Gogol, the works of the soviet avant-garde artists and animated film are examined. Special attention is focused on the archetypal model of Dostoevsky's narrative – ecphrasis – and on the role of the art of photography in his work. The creative heritage of Chekhov is investigated by American slavists in the context of impressionism.

*Keywords:* American Slavistics; Russian literature of the nineteenth century; visual art; intermediality; visualization; visual art.

*To cite this article:* Millionshchikova, Tatiana M. “Contemporary American Slavic studies on visualization of the nineteenth-century Russian literature”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2023, pp. 45–61. DOI: 10.31249/lit/2023.02.04 (In Russian)

В литературоведении США в первые два десятилетия XXI в. под воздействием размышлений о постструктурализме и постмодернизме появилось значительное число междисциплинарных ис-

---

<sup>1</sup> **Millionshchikova Tatiana Mikhailovna** – Candidate of Philology, Senior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: millionshchikova14@mail.ru

следований, в которых мир предстает как многозначный «текст», совмещающий философию, историю, социологию, политологию, театр, кино, музыку, изобразительное искусство и другие элементы культуры.

В данной статье внимание сосредоточено на работах американских славистов, исследующих интермедиальные связи между двумя разнородными «знаковыми сферами»: вербальной (русская литература золотого века) и визуальной (некоторые виды изобразительного искусства: живопись, графика; фотография, театральное-декорационное оформление и анимационное кино).

Основываясь на тезисе «искусство это язык», *семиотический анализ* взаимодействия двух «сфер» – литературной и визуальной – исследует их в качестве единого «текста», содержащего разнообразные культурные коды [Лотман, 1972; Лотман, 1996]. Подобный подход основан на убеждении в том, что «любое смысловое пространство только метафорически может быть представлено как двухмерное, с четкими однозначными границами» [Лотман, 1996, с. 26]. По Ю.М. Лотману, подобная интерпретация текста символически сопоставима «с границами пространства на карте и на местности: при реальном движении (...) географическая линия размывается, вместо четкой черты образуя пятно. Пересечения смысловых пространств, которые порождают новый смысл, связаны с индивидуальным сознанием» [Лотман, 1996, с. 26].

Одним из первых многоаспектные проявления визуализации в литературе исследовал М.М. Бахтин [Бахтин, 1979], сформулировавший концепцию «панорамно-исторического» видения мира, применимую к «реальному» «наглядно-зримому» пространству. Этому «реалистическому типу» в истории литературы противостоят концепты, восходящие к романтической традиции: «лимит зрения» (Цв. Тодоров) [Тодоров, 1999], или концепты, связанные с модернистской и постмодернистской культурой: «зрение предельно близкого» (М.Б. Ямпольский) [Ямпольский, 2012].

Американский семиотик культуры профессор Уильям Джон Томас Митчелл (William John Thomas Mitchell) обобщает: «визуальная реальность» в качестве концепта культуры подлежит «прочтению» и интерпретации «в той же мере, в какой этим процедурам поддается литературный текст» [Mitchell, 1995, p. 207]. С этой точки зрения, по мнению ученого, решается и интермедиальная

проблема генезиса литературного произведения: в качестве его источника может рассматриваться не только другой литературный текст, но и произведение изобразительного искусства [Mitchell, 1995, p. 207].

Нечто среднее между вербальным и визуальным типами коммуникации обнаруживается в графических набросках, сделанных писателями на полях собственных рукописей, отмечает профессор славистики Моника Гринлиф (Monica Greenleaf) [Гринлиф, 2006, с. 313]. Известно, что пушкинские зарисовки сопровождают «Каменного гостя», «Евгения Онегина» и некоторые сказки. Исследовательница задается вопросом: «Разве, посудите сами, это такое уж странное предположение по отношению к писателю, испещрявшему поля своих рукописей карикатурами на самого себя, всегда в профиль, как на медальонах, но выполненных в самой разнообразной манере и зачастую утопленных в могущем только присниться изобилии портретов друзей и врагов и в набросках недавних, элегических или вымышленных ситуаций, – т.е. буквально в тех самых “*imagos*”, которые современная теория считает мостиком между немой, безликой субъективностью и “реалистической” репрезентацией, из которой все следы субъекта оказались стерты?» [Гринлиф, 2006, с. 312]. Исследовательница дает ответ на этот вопрос, ссылаясь на концепции М. Шеритана, Ж.Ф. Лиотара и Ж. Лакана: «бесконечное разнообразие пушкинских репрезентаций» сводимо к вымышленным автопортретам или «психодрамам», что подтверждается результатами сопоставительного анализа созданного Пушкиным собственного образа на полях его книг с автопортретами Рембрандта.

М. Гринлиф находит определенные совпадения между репрезентациями следующих «позиций»: одинокий мечтатель; персонаж романтизированных драм; ренессансный виртуоз («Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Каменный гость»); преданный отчизне художник, утверждающий в творце деятельное начало (прологи к «Домику в Коломне» и «Медному всаднику», «Египетским ночам» и «Художнику»); пейзаж как альтернатива самоанализа («Осень»); импровизаторская техника, изображающая творческий процесс; демонстрация себя в виде исторических личностей (Петроний, Пугачёв); автопортреты в виде сумасшедших или нищих («Не дай мне бог сойти с ума»); последние автопортреты, свиде-

тельствующие о возвращении к романтическим образам [Гринлиф, 2006, с. 314].

В поздний период творчества Пушкина «рембрандтовский контекст» отчетливо проявился в пародийном ключе: в «Путешествии в Арзрум» (1829): детали, связанные с переходом через Дарьяльское ущелье, напоминали поэту картину Рембрандта «Похищение Ганимеда» (1635), изображающую мифологический персонаж, восходящий к «Метаморфозам» Овидия и использованный в качестве пародии в «Чистилище» Данте [Гринлиф, 1991].

Начало изучению различных проявлений визуализации русской литературы в американской славистике было положено Доналдом Ли Фэнгером (Donald Lee Fanger) в монографии о творчестве Гоголя [Fanger, 1979]. Значительное место уделено в книге восприятию русским писателем разных аспектов изобразительного искусства. В своей программной статье «Последний день Помпеи (Картина Брюллова)» (1833) Гоголь дал оценку состоянию всего изобразительного искусства 20–30-х годов XIX в., выступив, по сути, в качестве художественного критика. Охарактеризовав произведение русского художника как «светлое воскресение живописи, пребывавшей долгое время в полунетаргическом состоянии» [Fanger, 1979, p. 60], писатель обратил внимание не только на глубокое историко-философское содержание гигантского полотна К.П. Брюллова, но и на изобразительные средства, которые использовал художник: цвет, освещение, пластика, композиция, бытовая деталь. Особую заслугу автора картины Гоголь усмотрел в том, что «все предметы, от великих до малых» для художника «драгоценны» [Fanger, 1979, p. 60].

Первостепенной для Гоголя была проблема взаимоотношений творца (художника или писателя) и публики: только подлинное искусство, с точки зрения писателя, «способно искупить» «мертвую» или «омертвевшую» душу». [Fanger, 1979, p. 64]. Слово «душа» – одно из самых распространенных в лексиконе автора «Мертвых душ»: и Вирджиния Вульф, и виконт де Вог (до нее), и Дэвид Г. Лоуренс (после нее) рассматривали «душу» в качестве главного персонажа русской литературы XIX в., и именно Гоголю, по их мнению, суждено было возглавить эту традицию.

Ключевая тема «демонической» повести Гоголя «Портрет» (1833) – губительное влияние денег на искусство: мир нуждается

«в искушении искусством», в противном случае он превратится в «перевернутую реальность», где будут царствовать «мертвые души» [Fanger, 1979, p. 68], резюмирует Д.Л. Фэнгер.

Другой американский исследователь творчества Гоголя – профессор славистики Роберт А. Магуайр (Robert A. Maguire) отмечает, что главное действующее лицо гоголевской повести – художник Чартков, «тратя деньги... тратит себя. Когда они закончатся, исчезнет и он» [Maguire, 1994, p. 152]. Его картины – это «иллюзия иллюзии... поскольку жизнь имитирует искусство и, в свою очередь, имитируется искусством» [Maguire, 1994, p. 151].

Мысль о том, что влияние творческой манеры Гоголя распространяется на литературу и культуру XX в., в частности на изобразительное искусство, высказывали в 1920–1930-е годы Н.А. Бердяев, Е.И. Замятин, А. Белый, А.М. Ремизов; в 1940-е – В.В. Набоков; в 1960-е – Т. Ландольфи; в 1970-е – Ю.М. Лотман; в 1980–1990-е – В.А. Воропаев и Ю.В. Манн.

Прослеживая интермедиальные связи между уникальным художественным миром Гоголя и направлениями искусства XX в. – кубизмом, футуризмом, дадаизмом, сюрреализмом, – американский искусствовед и художник Николай Фиртич (Nicolay Firtich) пришел к выводу: Гоголя следует рассматривать как «прото-модерниста» и «прото-авангардиста» [Firtich, 2009, p. 396]. Своими петербургскими повестями «Нос» (1833), «Невский проспект» (1834), «Портрет» (1834), «Записки сумасшедшего» (1834) писатель предвосхитил идею «перевернутого мира», которую декларировали спустя почти столетие с момента их создания художники русского авангарда начала XX в. Гоголевский образ перевернутой вниз головой русалки сыграл непосредственную роль в создании идеи «перевернутого мира», реализованной русскими футуристами А. Кручёных, К. Малевичем, М. Матюшиным, создавшими коллаж с перевернутым роялем; та же идея положена и в основу известной картины Малевича «Корова и скрипка» (1913), на которой изображено животное над самим музыкальным инструментом. Н. Фиртич определяет роль и функции приемов авангардистской поэтики: алогизмов, «витализации» и наполнения самых обыденных явлений метафизическим содержанием, которые почти столетием ранее использовал в своей глубоко новаторской прозе Гоголь [Firtich, 2009, p. 389–391].

Совпадение религиозно-эстетических систем Гоголя и представителей религиозно-философского направления в русском авангардном искусстве – К. Малевича, П. Филонова и отчасти В. Кандинского – рассматривает доктор философии Ксана Бланк (Ksana Blank), сосредоточившая внимание на повести Гоголя «Нос» (1833). С ее точки зрения, «трудно, если вообще возможно, найти в мировой литературе другое такое произведение», которое рассматривалось бы как «дань романтизму, реализму и абсурдизму, а также предтеча сюрреализма», во многом сближающееся с картинами И. Босха, П. Брейгеля Старшего и С. Дали [Бланк, 2021, с. 186]. В изображении «гротескных и монструозных существ», показанных в гоголевских произведениях одновременно и страшными, и комическими, а иногда и непристойными, в слиянии естественного и сверхъестественного отчетливо угадываются черты сюрреалистической поэтики С. Дали (1904–1989). Среди сходств повести «Нос» с его картинами К. Бланк называет гротескную фрагментацию человеческого тела и раздвоения, а также мотивы сна и галлюцинации [Бланк, 2021, с. 181].

Интермедиальные связи повести «Нос» обнаруживаются и с ее музыкальным воплощением – оперой Д.Д. Шостаковича (1928) с одноименным названием<sup>1</sup>. В XXI в. этот оперный спектакль поставили в США в Бостонской опере (2009) и в Метрополитен-опера (Нью-Йорк) (2010). В нью-йоркской постановке У. Кентриджа, использовавшего в спектакле работы художников-авангардистов 1920-х годов – Л. Поповой, К. Малевича, В. Татлина, В. Степановой, А. Родченко и Э. Лисицкого, передана связь гоголевской повести и оперы Шостаковича с эстетикой русского и советского авангарда [Бланк, 2021, с. 177].

Тесные связи гоголевской повести с творчеством художников, писателей и режиссеров первой половины XX в. прослеживаются и в анимационном фильме советского и российского режиссера Андрея Хржановского «Нос, или Заговор индивидуалистов» («Нос, или Заговор не таких») (2020), отмечает К. Бланк [Бланк, 2021, с. 177]. В фильме, персонажами которого стали Гоголь, Шо-

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Миллионщикова Т.М. Музыкальность русской литературы золотого века в рецепции американской славистики // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2022. – № 4. – С. 59–77.

стакович, Вс. Мейерхольд, М.А. Булгаков, С.А. Эйзенштейн, И.В. Сталин и многие другие реальные лица, мотивы гоголевской повести прихотливо сочетаются как с музыкальной составляющей оперы «Нос», так и с рисунками, газетными вырезками, живым действием и документальным кино. С повестью и оперой анимационный фильм связан и своей гротесковой направленностью [Бланк, 2021, с. 177].

Место и роль изобразительного искусства в жизни и творчестве Достоевского определяют Р.Л. Джексон, Н. Перлина, Е. Сливкин, Д.П. Слэттери, Д. Сканлан и др.

С точки зрения профессора славистики Роберта Луиса Джексона (Robert Louis Jackson), начиная с повести Достоевского «Хозяйка» (1847), повествующей о молодом художнике-мечтателе Василии Ордынове, можно увидеть последовательную систему представлений Достоевского о творческом процессе: «вначале первая стадия: первый восторг или вдохновение, когда в сознании вспыхивают художественные мысли; затем стадия вторая: сознательное воплощение, формирование в творческом сознании “образа идеи” или “полного образа”, “рельефного образа”, и наконец, стадия третья: придания образу конкретной формы, его материальное воплощение» [Джексон, 2020, с. 174].

Р.Л. Джексон отмечает, что важные сведения о пристрастиях писателя в живописи содержатся в дневнике и воспоминаниях Анны Григорьевны Достоевской. Пятилетнее пребывание Достоевских в Западной Европе (1867–1871), во время которого они осмотрели великие картинные галереи Дрездена, Базеля, Женевы, Флоренции, Милана, нашло непосредственное отражение в творчестве писателя. По воспоминаниям Анны Григорьевны, выше всего Федор Михайлович ставил произведения Рафаэля и считал «Сикстинскую Мадонну» (1512) его лучшим произведением; он «мог стоять перед этой поразительной картиной часами, умиленный и растроганный» [Джексон, 2020, с. 221]; репродукция этого полотна, подаренная писателю С.А. Толстой, висела у него в кабинете. Р.Л. Джексон высказывает предположение, что Свидригайлов в «Преступлении и наказании» (1866) выражает точку зрения самого Достоевского, когда говорит, что у Сикстинской Мадонны «лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой» [Джексон, 2020, с. 221].

Гравюры «с великих итальянских художников прошлых столетий» висят на стенах кельи старца Зосимы в «Братьях Карамазовых» (1878); почитание Богородицы явственно ощущается во всех произведениях Достоевского, подчеркивает Р.Л. Джексон. В галерее Уффици во Флоренции писатель восторгался и другой картиной Рафаэля – «Святой Иоанн Креститель в пустыне» (около 1516–1517) [Джексон, 2020, с. 222].

По свидетельству Анны Григорьевны, подавляющее впечатление на Федора Михайловича произвела картина «Мертвый Христос в гробу» (1521) Ганса Гольбейна Младшего (1497–1543), перед которой он остановился «как бы пораженный» [Джексон, 2020, с. 80]. «Мертвый Христос в гробу» – с точки зрения христианской эстетики Достоевского – карикатура на Иисуса Христа, несущая в себе «смерть и обезображивание», отмечает Р.Л. Джексон [Джексон, 2020, с. 82].

По мнению американского литературоведа и писателя Денниса Патрика Слэттери (Dennis Patric Slattery), фантастический ореол князя Мышкина усиливается благодаря тому, что в нем угадываются черты образа, запечатленного на гольбейновском полотне, упоминание о котором лейтмотивом проходит через весь роман [Slattery, 1983].

Анализируя моменты «встреч» Достоевского с картинами западноевропейских художников, Н. Перлина приходит к выводу: подробный перечень, составленный Анной Григорьевной, следует пополнить именами художников и названиями произведений живописи, которые не названы писателем, а всего лишь обозначены им в словесных суждениях героев романа «Идиот» и присутствующих в романе в качестве многочисленных ассоциативных воспоминаний. Н. Перлина отмечает, что впечатления Достоевского от картины Пальма Веккьо «Три сестры» (около 1515–1518), полученные во время посещения Дрезденской галереи, в романе «Идиот» воплощены в словесном описании группового портрета трех сестер Епанчиных [Перлина, 2017, с. 82].

Картина Гольбейна Младшего «Мертвый Христос в гробу» – не единственное произведение этого художника, упомянутое в романе «Идиот», отмечает профессор славистики Евгений Сливкин (Evgeniy Slivkin). В петербургской гостиной Епанчиных при первом знакомстве Мышкин сравнивает лицо Александры с лицом

Мадонны, имея в виду картину Гольбейна «Мадонна с семьей бюргермейстера Якоба Мейера» (1526), копия которой находится в Дрезденской галерее. Скрытую ассоциацию с этой картиной исследователь обнаруживает и в третьей части романа, в исповеди Ипполита [Сливкин, 2003, с. 101]. С особым вниманием рассматривает Мышкин литографии в гостиной Епанчиных, сделанные с романтических альпийских пейзажей швейцарского художника Александра Калама (1810–1864).

В текстовом пространстве романа «Идиот» Н. Перлина выявляет сцены созерцания персонажами произведений живописи и фотографий. С этой целью она использует термин «экфразис», сфера «локализации» которого изначально связана с представлением о картинной галерее, музее, выставке картин и скульптур. Экфразис (в русском переводе книги Н. Перлиной использовано такое написание термина «экфрасис») «переводит» пространственные образы визуальных искусств на язык словесных описаний [Перлина, 2017, с. 10]. Наряду со словесной цитатой, этот прием «изъясняет смысловое содержание происходящих в романе событий, помогает изобразить внешность действующих лиц и показать неречевые высказывания героев: мимику, разнообразные эмоциональные и поведенческие жесты» [Перлина, 2017, с. 44].

Определяя интермедиальные связи повествования Достоевского в романе «Идиот» с искусством фотографии, Н. Перлина анализирует сцену рассматривания Мышкиным фотопортрета Настасьи Филипповны. Исследовательница считает, что в акте целования фотографии – мертвой материальной вещи – можно усмотреть «спонтанно проявившийся порыв к оживлению, спасению и воскрешению умершего тотема», – целование удивительно-го лица, запечатленного на фотографии [Перлина, 2017, с. 82].

Н. Перлина отмечает, что Достоевский ничего не писал о фотографии как об авторском произведении художника, однако он «сумел интуитивно уловить такие латентные валентности фотоискусства, которые позволяли мастеру в созданном им фотопортрете сцеплять эпитафию, память о былом, реликвию и вечную память с даром живой памяти, памяти сердца» [Перлина, 2017, с. 64]. Писатель не считал «подлинным искусством» механическое отражение действительности в живописи, но текст романа «Идиот» показывает, что именно Достоевский был одним из первых, кто сумел осо-

знать, что «зафиксированная фотоснимком необратимая единственность момента делает фотографию реликвией, уникальным отпечатком в памяти, воспоминанием» [Перлина, 2017, с. 57].

Писатель понимал, что фотография может передать всю внутреннюю красоту оригинала, «возвысившись до иконы», сам фотограф в представлении Достоевского подобен иконописцу: и тот и другой «следуют правилам своего ремесла, которое в высших своих достижениях приближается к искусству» [Гарно де Лиль-Адан, 2017, с. 158]<sup>1</sup>, отмечает американская исследовательница, доктор филологии Мари Кристин А. Гарно (M.-Kh. A. Garneau).

На концепции Достоевского «реальность в искусстве» сосредоточил внимание доктор философии Джеймс Патрик Сканлан (James Patrick Scanlan): писатель, по его мнению, настаивает на обязательности временного аспекта реализма. Особенно показательна в этом отношении статья Достоевского «По поводу выставки» из Дневника писателя за 1873 г., где он обсуждает так называемый реализм полотен с историческим сюжетом.

Размышляя об «исторической действительности» в искусстве, Достоевский противопоставляет ее «текущей действительности» жанровой живописи, иллюстрируя свою точку зрения критическим пассажем о религиозной и исторической живописи Николая Ге (1831–1894) [Сканлан, 2006, с. 140]. Достоевский сравнивает русского художника (не в его пользу) с Тицианом (1488–1576), творчество которого писатель, по воспоминаниям Анны Григорьевны, «чрезвычайно высоко ценил... в особенности его знаменитую картину “Христос с монетой”, и подолгу стоял, не отводя глаз от этого гениального изображения Спасителя»<sup>2</sup>. Напротив, картина Ге «Тайная вечеря» (1883), с точки зрения Достоевского, «фальшь», и поэтому «вовсе не реализм». Дж. Сканлан соглашается с Дж. Джексоном, утверждающим, что искусство для Достоевского – «пророчество» [Сканлан, 2006, с. 141].

---

<sup>1</sup> Подробнее об этой статье см.: Миллионщикова Т.М. Икона и молитва в образной системе романов Ф.М. Достоевского : исследования литературоведов США // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2019. – № 2. – С. 110–113.

<sup>2</sup> Достоевская А.Г. Из «Воспоминаний» // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников : в 2 т. – Москва : Худож. лит., 1990. – Т. 1. – С. 46.

Концепцию искусства Л. Толстого рассматривает в своей монографии о творчестве русского писателя Ричард Ф. Густафсон (Richard F. Gustafson). Анализируя трактат «Что такое искусство?», американский славист подчеркивает, что писателя прежде всего занимала функция искусства в общественной жизни, так как по своей природе искусство объединяет людей, помогает преодолеть состояние человеческого отчуждения, но не принуждает и не загоняет человека в не свойственное ему положение [Gustafson, 1986, p. 364].

Л. Толстой, «последний подлинный гигант, чающий преобразований дворянской интеллигенции», стремился найти ответы на «проклятые вопросы» о значении искусства, истории и самой жизни, отмечает американский историк-славист Джеймс Хедли Биллингтон (James Hadley Billington). В последних словах величайшего русского писателя, умиравшего вдали от покинутого дома, – «истина... я люблю много... как они...», – исследователь усматривает сходство этой предсмертной сцены с изображением на одном из последних рисунков Франсиско Гойи (1746–1828) – тела Гулливера, которое обступили муравьиные полчища человечков, водружающих свое знамя на сонной голове титана [Биллингтон, 2001, с. 1235].

Умирая как «одинокий паломник-сектант», отправившийся на поиски истины, Л. Толстой в последнем письме к жене писал, что «жизнь не шутка». По мнению Дж.Х. Биллингтона, эти слова поразительно похожи на последнюю запись в блокнотах художника А.А. Иванова (1806–1858): «Непозволительно шутить с Богом» [Биллингтон, 2001, с. 1235]. С точки зрения Дж.Х. Биллингтона, «иконой этой своеобразной веры» могла служить Толстому картина ивановского друга Н. Ге «Тайная вечеря», подвергшаяся резкой критике Достоевского [Биллингтон, 2001, с. 1236].

Американский историк полагает, что выполненные И.Е. Репиным портреты и зарисовки пожилого Толстого, одетого в крестьянское платье, у себя в усадьбе «служили последними иконами отмирающей веры, внушавшими благоговение, но не побуждавшими к подражанию» [Биллингтон, 2001, с. 1236].

В центре русской литературы и культуры рубежа веков находился А.П. Чехов. Он был знаком с известными русскими художниками – И.И. Левитаном, В.А. Серовым, И.Е. Репиным,

К.А. Коровиным, В.М. Васнецовым, творившими в манере раннего «русского импрессионизма». Их картины рассматриваются в качестве источников мотивов, тем и образов чеховского творчества, хотя обнаруженные сходства отнюдь не сводятся к прямым совпадениям.

Глубоко сближаются в своем мастерстве – писательском и художническом – Чехов и Исаак Левитан (1860–1900), чьи имена в биографических, литературоведческих и искусствоведческих исследованиях неизменно соседствуют. Их знакомство состоялось в 1879 г., и с тех пор до самой смерти Левитана их дружеские отношения и творческие контакты не прекращались. В течение 1885–1886 гг. Левитан работал над этюдом «Портрет писателя Антона Павловича Чехова».

Патетический образ убитой чайки, подсказанный Чехову Левитаном, стал символом медленного, неуклонного, хотя и не лишённого очарования, увядания природы и человеческой жизни [Биллингтон, 2001, с. 1221]. Сумеречное чувство, разлитое в пьесах Чехова, трагически акцентирующее никчемность человеческого существования, напоминает навеянные чувством глубокой печали пейзажные полотна Левитана, изображающие увядание осенней природы. Персонажи чеховских пьес, прохаживаясь по сцене, выказывают полную неспособность понять себя, друг друга и окружающий мир, подобно Левитану, обречшему себя в последние два десятилетия жизни на одиночество. В этом отношении драмы «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» обнаруживают сходство с картинами «Вечер на Волге» (1887–1888), «Вечерний звон» (1892) и «Золотая осень» (1895), на которых Левитан не запечатлел ни одной человеческой фигуры [Биллингтон, 2001, с. 1222].

Постепенно Чехов начал отказываться от всех своих последних надежд: «Быть может, в поисках безмятежных сумерек пейзажей Левитана, Чехов бежал сначала в вишневый сад своей последней пьесы, а затем отправился умирать в Шварцвальд» [Биллингтон, 2001, с. 1224], высказывает предположение Дж.Х. Биллингтон. В конце жизни писатель пришел к осознанию того, что «от наступления материального прогресса нигде не скроешься, и под стук топора в саду падает занавес его последней пьесы» [Биллингтон, 2001, с. 1224].

Общность взглядов на искусство во многом обеспечила дружеские связи Чехова с художником Валентином Серовым (1865–1911), оказавшимся среди тех немногих, кто общался с писателем в последние годы его жизни. В 1902 г. Серов создал акварельный портрет своего друга.

Изучение «литературного импрессионизма» Чехова приобрело интенсивный характер в американских славистических исследованиях 1960–1980-х годов и было основано на семиотическом, структуралистском и компаративном подходах.

Доктор философии, профессор сравнительного литературоведения Петер Х. Стоуэлл (Peter H. Stowell) [Stowell, 1980] в ходе компаративного анализа новеллистики Чехова и Генри Джеймса (1843–1916) выявляет черты «литературного импрессионизма», присущие творческой манере обоих писателей.

В качестве составной части сюжета и фона чеховской прозы американский психолог Саймон Лессер (Simon O. Lesser) [Lesser, 1957] рассматривает повторяющиеся образы-символы. При каждом повторном использовании они наполняются новыми значениями, как, например это происходит при описании метели в рассказе «На пути» (1886).

Семиотик культуры, профессор Томас Виннер (Thomas Winner) определяет пьесы Чехова как «полиструктурные тексты», с присущими им импрессионистскими чертами, что, по его мнению, обусловлено «синкретической природой» чеховских произведений. Все словесное творчество писателя представляет собой «комплекс», включающий в себя элементы из других культурных сфер – музыки и живописи. Благодаря этому чеховская новеллистика предвосхищает творческие эксперименты авангардистского искусства XX в.: «Степь» (1888) с этой точки зрения представляет собой «серию импрессионистических зарисовок», а в концовке «Егеря» (1885) зашифрован «код импрессионистических цветов» [Winner, 1977, p. 163–164].

Импрессионистский прием «промежуточности» (inbetweenness) в качестве фундаментального свойства чеховской поэтики исследует профессор славистики Радислав Лапушин (Radislav Lapushin). Тончайшая работа Чехова «с оттенками слов выдает в нем импрессиониста» [Лапушин, 2021, с. 200]: в его произведени-

ях «на зыбкой границе сна и яви» слова превращаются в зримые образы» [Лапушин, 2021, с. 200].

Театральный и литературный критик Ричард Гилман (Richard Gilman) отмечает, что на протяжении тех многих лет, в течение которых чеховские шедевры «Чайка» (1895), «Дядя Ваня» (1896), «Три сестры» (1900) и «Вишневый сад» (1903) идут на западной сцене, они неизменно воспринимаются в контексте импрессионистской эстетики как «приглушенные», тонко организованные «драмы настроения», в минорном ключе освещающие драмы человеческих судеб [Gilman, 1974, p. 116].

Процессы сложного взаимодействия и синтеза вербальных и невербальных «текстов», происходившие в историко-культурном контексте России на протяжении XIX – начала XX в., оказали существенное влияние на художественную культуру последующих эпох. Дж.Х. Биллингтон приводит высказывание поэта Андрея Вознесенского, архитектора по образованию, утверждавшего, что новые литературные «гипотезы» часто черпают вдохновение не столько в литературе, сколько в других видах искусства: «Не думаю, что близость к литературным предшественникам так уж полезна для писателя. “Инцест” ведет к деградации. Я больше взял от Рублёва, Жоана Миро и позднего Корбюзье, чем от Байрона» [Биллингтон, 2001, с. 1225]. В XX столетии именно изобразительное искусство служило источником вдохновения для многих русских писателей и поэтов.

### Список литературы

1. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров ; примеч. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова. – Москва : Искусство, 1979. – 424 с.
2. *Биллингтон Дж.Х.* Икона и топор. Опыт истолкования истории русской культуры / пер. с англ. С. Ильина, В. Муравьёва, Н. Фёдоровой [и др.]. – Москва : Рудомино, 2001. – 1276 с.
3. *Бланк К.* Как сделан «Нос» : стилистический и критический комментарий к повести Н.В. Гоголя / пер. с англ. А. Волкова. – Санкт-Петербург : Библио-россика ; Бостон : Academic studies press, 2021. – 207 с. (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistica»).
4. *Гарно де Лиль-Адан М.-К.А.* «Гений Христианства» в свете По, Бодлера и Достоевского // По, Бодлер, Достоевский : блеск и нищета национального гения / пер. с франц. Е. Куровой ; сост., вступ. ст.: А. Уракова, С. Фокин. – Москва : Новое литературное обозрение, 2017. – С. 147–165.

5. *Гринлиф М.* Пушкин и романтическая мода : фрагмент, элегия, ориентализм, ирония. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2006. – 384 с. – (Современная западная русистика).
6. *Джэксон Р.Л.* Достоевский : поиск формы : философия искусства писателя / пер. на рус. яз. Т.В. Ковалевской. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2020. – 288 с.
7. *Лапушин Р.* Роза на траве : слово у Чехова / пер. с англ. Р. Лапушина. – Санкт-Петербург : Библиороссика ; Бостон : Academic studies press, 2021. – 256 с. – (Современная западная русистика = Contemporary Western Rusistica).
8. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. – Москва : Просвещение, 1972. – 271 с.
9. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – Москва : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
10. *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избранные статьи : в 3 т. – Таллин : Александра, 1993. – Т. 1. – С. 413–447.
11. *Перлина Н.* Тексты-картины и экфразисы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». – Санкт-Петербург : Алетейя, 2017. – 299 с.
12. *Сканлан Дж.* Достоевский как мыслитель / пер. с англ.: Д. Васильев, Н. Киреева. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2006. – 256 с. – (Современная западная русистика).
13. *Сливкин Е.* «Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура : альманах / гл. ред. К.А. Степанян. – Москва : Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2003. – № 17. – С. 80–109.
14. *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. – Москва : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 143 с.
15. *Ямпольский М.* Наблюдатель : очерки истории видения. – [Изд. 2-е, исправленное]. – Санкт-Петербург : Мастерская СЕАНС : Порядок слов, 2012. – 344 с.
16. *Fanger D.* The creative of Nicolay Gogol [Творение Николая Гоголя]. – Cambridge ; London : Belknap press of Harvard univ. press, 1979. – 300 p.
17. *Firtich N.* The inclusive vision : Gogol, the avant-gard and the Russian strategies of depiction [Всеобъемлющее видение : Гоголь, авангард и методы изображения русских кубофутуристов] // Записки русской академической группы в США. – Нью-Йорк : The association of Russian-American scholars in the U.S.A, 2008–2009. – Т. 35. – С. 375–451.
18. *Gilman R.* The making of modern drama : study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekhov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke [Создание современной драмы : исследование Бюхнера, Ибсена, Стриндберга, Чехова, Пиранделло, Брехта, Беккета, Хандке]. – New York : Yale univ. press, 1974. – 292 p.
19. *Greenleaf M.* Pushkin's «Journey to Arzrum» : the poet at the border [«Путешествие в Арзрум» Пушкина : поэт на границе] // Slavic review. – 1991. – Vol. 50, N 4. – P. 940–953.

*Современная американская славистика о визуализации  
русской литературы XIX в.*

---

20. *Gustafson R.F.* Leo Tolstoy : resident and Stranger. A study in fiction and theology [Обитатель и Чужак : теология и художественное творчество Льва Толстого]. – Princeton : Princeton univ. press, 1986. – 480 p.
21. *Lesser S.O.* Fiction and unconscious [Литература и бессознательное]. – Chicago : Chicago univ. press, 1957. – 322 p.
22. *Maguire R.A.* Exploring Gogol [Знакомство с Гоголем]. – Stanford : Stanford univ. press, 1994. – 409 p.
23. *Mitchell W.J.T.* What is visual culture? [Что такое визуальная культура?] // Meaning in the visual arts : views from the outside / ed. by Lavin I. – Princeton : Institute for advanced study, 1995. – P. 189–212.
24. *Perlina N.* Portrayals of Aglaya and Nastasia : ekphrastic narrative in «The Idiot» [Портретные описания Аглаи и Настасьи : экфразическое повествование в «Идиоте»] // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов / под ред. Кроо К., Сабо Т., Хорвата Г.Ш. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2011. – С. 32–49. – (Dostoevsky monographs / A series of the International Dostoevsky society ; вып. 2).
25. *Slattery D.P.* The Idiot, Dostoevsky's fantastic prince : a phenomenological approach [Идиот, фантастический князь Достоевского : феноменологический подход]. – New York ; Frankfurt am Main ; Bern : Peter Lang publishing inc., 1983. – 226 p.
26. *Stowell H.P.* Literary impressionism, James and Chekhov [Литературный импрессионизм, Джеймс и Чехов]. – Athens : The univ of Georgia press, 1980. – 277 p.
27. *Winner Th.G.* Syncretism in Chekhov's art : a study of polystructured texts [Синкретизм искусства Чехова : исследование полиструктурных текстов] // Chekhov's art of writing. A collection of critical essays. – Columbus : Slavica publishers, 1977. – P. 153–166.