

Н. Н. Мутья

ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМ КАК ВЕДУЩАЯ ТЕНДЕНЦИЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ ЛИНИИ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,
Российская Федерация, 192238, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15

Статья посвящена литературоцентризму демократической линии русской живописи второй половины XIX века. Под литературоцентризмом в статье понимается доминирующее положение литературы в культуре того времени. Анализируются основные черты литературоцентризма в живописи: повествовательность, иллюстративность, совмещение литературного вымысла и исторической правды, «литературность» названия картины, ввод текста в произведение. Исследуется эволюция литературоцентризма в исторической живописи. Творчество В. Г. Шварца рассматривается как предтеча тенденции литературоцентризма в живописи второй половины XIX века. Анализируются черты литературоцентризма в произведениях И. Е. Репина, В. М. Васнецова, посвященных образу Ивана Грозного. Проводится сравнительный анализ проявления тенденции литературоцентризма в салонно-академической и демократической линиях русской исторической живописи второй половины XIX века. На его основании выявлена доминирующая позиция литературоцентризма в демократической линии. Библиогр. 21 назв.

Ключевые слова: академизм, демократическая линия, живопись, иллюстративность, литературоцентризм, театральность, салон.

LITERATURO-CENTRISM AS A LEADING TREND OF THE DEMOCRATIC-LINE PAINTING OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

N. N. Mutiya

Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences,
15, ul. Fuchika, St.Petersburg, 192238, Russian Federation

The article is dedicated to literaturo-centrism of the democratic line of Russian painting of the second half of the 19th century. The “literaturo-centrism” in this article refers to the dominant position of literature in the culture of the time. The main features of literaturo-centrism in painting — narrative, illustratory character, the combination of literary fiction and historical truth, “literary effect” of the title of the picture, entering the text in the art work — are analyzed in the article. Author researches the literaturo-centrism evolution in the historical painting. Art works of V.G. Schwartz are regarded as a forerunner of the literaturo-centrism trends in the painting of the second half of the 19th century. The features of literaturo-centrism in the art works of I. E. Repin, V.M. Vasnetsov, dedicated to the image of Ivan the Terrible are analyzed as well. Author made a comparative analysis of the demonstration of the literaturo-centrism trends in academic salon and democratic lines of the Russian historical painting of the second half of the 19th century. As the result the dominant position of literaturo-centrism in the democratic lines was identified. Refs 21.

Keywords: academicism, democratic line, painting, illustraty, literaturo-centrism, theatricalism, salon.

Под *литературоцентризмом* в статье понимается доминирующее положение литературы в культуре. Литературоцентризм был свойственен не только европейской, но и русской культуре. Проблемы его существования и развития изучали такие исследователи, как Ю. М. Лотман [1], Ю. Б. Борев [2], А. В. Соколов [3], М. Берг [4], И. А. Манкевич [5] и др. В большей степени они подчеркивали влияние литературы на те научные дисциплины, в которых сильна роль текстологического начала, например, такие, как социология, политология, психология, философия, культурология, эстетика. Но не менее активно воздействие литературы и на те сферы культуры, где сильно

изобразительное начало, а именно — архитектуру, живопись и прикладное искусство. В изучении этого явления интересны разные подходы — от пристрастия литературоцентризма в пластических искусствах (Г. Ю. Стернин) [6] до неприятия (Н. А. Дмитриева) [7, с. 102]. Были и исследователи, которых занимал обратный процесс — влияние визуальных искусств на литературу. Среди них А. Ф. Лосев [8], изучающий проблему вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе. Но живопись в русском искусстве редко занимала центристскую позицию, чего не скажешь о живописи второй половины XIX века. Тем интереснее проблема литературоцентризма в изобразительном искусстве именно этого периода.

Хотя «литературоцентрические тенденции в русской культуре появились с момента возникновения в России института светской письменности и формировались под воздействием таких разноприродных факторов и явлений, как стереотип сакрального отношения к слову, особый статус писателя как властителя дум и пророка, оппозиция «интеллигенция-народ» и система нравственных запретов», литература в нашем Отечестве, как и в Европе, утвердилась «в качестве «ценности высшего разряда»» к середине XIX века [9].

Действительно, литературоцентризм в России XIX века укреплялся постепенно и был свойственен разным сферам культуры. В начале века он был присущ историческим трудам. Сочинение Н. М. Карамзина по истории России можно рассматривать и как литературное произведение. Вопрос соотношения истории и литературы в его научном исследовании постоянно привлекает внимание ученых, занимающихся творчеством этого историка. Некоторые из них считают, что Карамзин больше литератор, нежели историк. Действительно, его великий исторический труд порой окрашен «личностными нотами» при оценке тех или иных событий. Да и его стиль написания исторического исследования складывался под влиянием древних рукописных летописей. Недаром А. С. Пушкин называл Карамзина последним летописцем и первым историком. Очевидно, что вследствие такого характера исследования к нему обращались многие художники в поиске сюжетов для своих исторических и историко-бытовых произведений.

И все же первая половина XIX века проходит в среде содружества искусств под довлеющим значением архитектуры. Грандиозным градостроительным замыслам архитекторов «подчинялась» монументальная живопись, скульптура и декоративное искусство. Литературоцентрическая тенденция усилится к середине века. Литература в этот и последующий периоды станет одним из самых ведущих искусств в их содружестве. В литературных сочинениях высказывались все актуальные чаяния того времени.

Литературоцентризм в середине века стал свойственен и архитектуре. Общеизвестно значение статьи Н. В. Гоголя «Об архитектуре нынешнего времени» для развития этого вида искусства. Исследователь русской архитектуры Е. И. Кириченко замечает следующую тенденцию в архитектурной эстетике 50–60-х годов XIX века: «Среди пишущих об архитектуре популярным становится мнение о необходимости ориентации на литературу и литературную критику. Последние провозглашались образцом для архитектуры и мерилем ее истинности. Литературоцентризм архитектурной мысли и связанное с ним восторженное отношение к критицизму, который, восходя к критицизму романтиков, обретает в новых условиях неизвестные ранее качества, определеннее всего обнаруживаются в концепции Е. Соколовского, выступившего в 1859 г. в журнале «Архитектурный вестник» с программной статьей. Критика объ-

является им главным двигателем искусства. Она, по мнению Соколовского, должна не только сокрушать старые правила и устои, способствуя свободному творчеству, как было во времена романтизма, восставшего против обязательных норм, но и следовать за неукоснительным выполнением “законов изящного и логики”, не допуская “поэтического либерализма” (стб. 311) <...> Принимая за опорный пункт всех сравнений литературу (стб. 322), Соколовский отмечает благотворное влияние критики на ее развитие» [10, с. 173]. Здесь же следует отметить то, что расцвет критики в области всех видов искусства в XIX веке также связан с тенденциями литературоцентризма. Ярким подтверждением этого является многогранное творчество критика В. В. Стасова.

Интересно и становление тенденций литературоцентризма в живописи XIX века. С. С. Степанова — исследователь искусства эпохи К. П. Брюллова, А. А. Иванова — писала, что «вторая треть XIX века — это поразительное отсутствие в живописи ведущих мастеров литературоцентризма при стремительном развитии литературного творчества и все более активном читательском интересе художников». А далее уточняла, что «“Последний день Помпеи” Карла Брюллова не следует в своем фабульном и композиционно-пластическом решении оперному либретто на тот же сюжет. <...> Картина Александра Иванова “Явление Мессии” — ни в коей мере не иллюстрация евангельского текста, как и “Библейские эскизы” — не переложение в изобразительную форму трактата Д. Ф. Штрауса. Жанровые работы Павла Федотова при всех попытках современной и последующей критики привязать их к “натуральной школе” совершенно самостоятельны, они являются плодом развития изобразительного искусства, а не иллюстрирования того, что придумали литераторы» [11, с. 197–198].

И все же художники второй трети XIX века понимали, что для восприятия их замысла порой необходимо «слово». Павел Федотов делал это «напрямую». Он сопровождал показ своих творений декламацией стихов, «иллюстрирующих» содержание полотен. Вот фрагмент рассуждений майора из его литературного произведения «Поправка обстоятельств, или Женитьба майора», являющегося словесной «иллюстрацией» его знаменитой картины:

Деньги, деньги — счастья ключ!
Но постой! Надежды луч
Не совсем угас покуда,
Не совсем еще мне худо —
Дай-ка я за ум возьмусь:
Почему я не женюсь?
Да, женюсь, и на богатой,
Дам щелчка судьбе рогатой.
Как богатой мне не взять!
Иль невест богатых мало?
Иль во мне что недостало?
Чем не муж я? Чем не зять?
Штаб, густые эполеты,
Шпоры, конь, усы и лета!
Что ж, в поре я, просто хват,
Хоть немножко толстоват...
Это возбудит почтенье;
Хуже ж, если б был худой.
Скажут: верно, он больной

Иль худого поведенья.
Всё, что надобно жене
Ждать от мужа, есть во мне:
Чин высокоблагородный,
И притом собой дородный.
Что ж еще? Уж для купчих —
Это сущий клад для них [12].

Итак, как отмечалось выше, литературоцентризм сформировался ко второй половине XIX века. Воздействие литературы на изобразительное искусство отмечали уже современники этого процесса. И если известный деятель культуры того времени А. В. Прахов [13, с. 475] признавал этот процесс, то духовный руководитель передвижничества и художник И. Н. Крамской [14, с. 158] не признавал.

Многие нынешние исследователи истории русского изобразительного искусства декларировали наличие литературоцентризма [15, с. 194–195] в живописи второй половины XIX века, но не рассматривали подробно его своеобразные особенности. Г. Ю. Стернин — исследователь русского искусства XIX — начала XX века — писал об этом следующее: «Утверждение о “литературоцентризме” русской художественной культуры второй половины XIX века — едва ли не самое общее место многочисленных писаний о пластических искусствах изучаемой эпохи. Утверждение это представляется потому уже давно превратившимся в аксиому. И вместе с тем в этой, казалось бы, окончательно решенной проблеме, много такого, что требует дифференцированных суждений с обязательным учетом тех встречных сил, с помощью которых каждый из видов искусства старался утвердить свою самостоятельность, свой способ воплощения картины мира и, возможно, главное, свой путь к Божеству» [16].

Автор статьи считает, что основными тенденциями *литературоцентризма* в изобразительном искусстве второй половины XIX века являются следующие:

- повествовательность;
- иллюстративность;
- совмещение литературного вымысла и исторической правды;
- «литературность» названия;
- ввод текста в произведение.

Целесообразно их рассмотреть на примере исторической живописи второй половины XIX века. По мере необходимости автор обращается к графике, скульптуре и архитектуре того времени, так как они переживали в своем развитии схожие процессы. Следует отметить, что перечисленные выше тенденции могут существовать в произведении искусства и единолично, и совместно друг с другом.

Если для художественного языка первой половины XIX века были характерны лаконизм, образность, то для середины и второй половины века — *повествовательность*. Опираясь на повествовательность, создавали свои произведения русские скульпторы эпохи эклектики. Причем повествовательность свойственна как монументальным историческим произведениям скульптуры (М. О. Микешин «Памятник Тысячелетию России» (1862)), так и мемориальным творениям (И. Я. Гинсбург «Надгробие В. В. Стасова» (1908)). В живописи повествовательность проявляется как в самом содержательном начале произведения, так и в приеме создания нескольких полотен, объединенных развитием общего сюжета. К примеру, это характерно для произведений В. В. Верещагина.

Следует отметить, что из всех жанров живописи второй половины XIX века литературоцентризм присущ в большей степени историческому и бытовому. Повествовательная тенденция литературоцентризма в первом выразилась в эпическом начале, тогда как в жанровой живописи она приобретает обывательскую характеристику, даже если произведение имеет исторический контекст.

В 60-е годы XIX века из всех проявлений литературоцентризма превалирует тенденция *иллюстративности*. Она была характерна для творчества как сложившихся художников, так и начинающих. К примеру, иллюстративность была присуща произведениям знаменитого исторического живописца того времени — В. Г. Шварца. Причем, если авторы исторических полотен первой половины XIX века за сюжетами обращались в большей степени к «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина, то живописцы второй половины — еще и к историческим романам, драмам, балладам своих предшественников или современников. Наиболее популярными авторами были: А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, И. И. Лажечников, А. К. Толстой и др.

Среди начинающих художников, обращавшихся к литературным сюжетам исторического характера, можно отметить следующих — это и И. О. Миодушевский, создавший живописное полотно «Вручение письма Екатерине II» (1861), восходящее к одной из сцен повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка», и К. Е. Маковский, написавший картину «Агенты Дмитрия Самозванца убивают сына Бориса Годунова» (1862), близкую по замыслу к пушкинскому «Борису Годунову». Иллюстративность была свойственна и картине Г. Г. Мясоедова «Бегство Григория Отрепьева из корчмы на литовской границе» (1862), опять-таки восходящей к «Борису Годунову» Пушкина. Характерно, что молодой художник, учась в Академии и участвуя в конкурсе на большую золотую медаль, сюжет для своей картины выбрал сам. Произведение Мясоедова было удостоено поощрения не как историческое полотно, а как «живопись народных сцен». Самостоятельный выбор сюжета для конкурсной программы говорит о некоторой свободе в Академии художеств, небывалой до того времени, а отнесение сюжета к жанровой живописи было связано с некоторой неопределенностью на том этапе с пониманием содержания самого термина «историческая живопись» и с самой ломкой иерархии жанров. К примеру, Г. Г. Гагарин считал, что исторические живописцы — те, «чьи произведения, написанные в высоком стиле, скорее идеалистичны, чем реалистичны», а жанровые художники, обращающиеся к истории, могут трактовать «ее с точки зрения реалистической, обращаясь к конкретным, частным сюжетам» [17, с. 23]. Эта «частность» исторических сюжетов и давала возможность «литературного» отступления от истории, что в обстановке 1860-х годов было очень значимо для художников, не желавших писать отвлеченные, «возвышенные» полотна, наполненные ложным пафосом. Литературность трактовки давала возможность показать историю «обжитой». Итак, в 60-е годы XIX века литературоцентризм прочно входит не только в профессиональную среду, но и в академическое обучение.

В 1870-е годы развивается еще одна интересная тенденция, намеченная ранее и ярко демонстрирующая, что литературоцентризм — не «мертвая» догма, а развивающееся явление. Художники того времени стремятся *совместить литературный вымысел и историческую правду*.

Очень тонкое наблюдение по этому поводу находим в исследовании Н. А. Яковлевой, посвященном русской исторической живописи, хотя исследователь и не соотносит это наблюдение с литературоцентризмом эпохи. О создании картины В. Г. Пе-

рова «Суд Пугачева» (1879) она пишет следующее: «Сохранившиеся эскизы свидетельствуют о том, что в своем поиске Перов отталкивается от *Капитанской дочки* Пушкина, а приходит к его же *Истории Пугачева*: от не лишнего обаяния Вожатого, способного и на жестокость, и на великодушие, по-своему справедливого и мудрого, к образу кровопийцы, не щадящего ни детей, ни женщин. Только развитие образа идет в “обратном направлении”: Пушкин работает одновременно над повестью и историческим сочинением. *История Пугачева* и опубликована на два года ранее *Капитанской дочки* — в 1834 году. Этот феномен исследован и весьма интересно истолкован Мариной Цветаевой в ее сочинении “Мой Пушкин”. Поэтесса утверждала, что исследование художественно-образным методом, когда его использует гений, приносит более убедительный результат, нежели научные изыскания. Ссылаясь на то, что ученые XX века, получив доступ ко всему пласту материалов о Пугачевском бунте, доказали объективную справедливость и историческую достоверность именно того образа вождя народного восстания, к которому поэт пришел к *Капитанской дочке*. Для художника-“шестидесятника”, не свободного от безусловной веры в “научное знание”, более убедителен факт. Хотя сам сюжет до деталей обстановки и костюма взят из седьмой главы *Капитанской дочки*» [18, с. 244].

Не менее интересна и тенденция «литературности» названия. Во второй половине XIX века художники старались всеми способами донести до зрителя точный замысел своего создания. Поэтому они стали давать картинам названия, уточняющие их сюжет. Порой рождению таких названий способствовали академические задания. Одним из ярких примеров подобной тенденции является наименование картины П. П. Чистякова «На свадьбе великого князя Василия Васильевича Темного великая княгиня Софья Витовтовна отнимает у князя Василия Косого, брата Шемяки, пояс с драгоценными камнями, принадлежащий некогда Дмитрию Донскому, которым Юрьевичи завладели неправильно» (1861). Заметим, что обратной тенденции — создавать произведения «Без названия», дающее возможность «пространной» трактовки фабулы произведения, — в этот период в творчестве художников почти не наблюдается.

Литературоцентризм проявился еще в одной тенденции 60–90-х годов XIX века — *вводе текста в произведение искусства*. Во второй половине XIX века сам изобразительный язык созданий архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусств, по мнению их авторов, нуждался в пояснительных словесных включениях, раскрывающих точнее содержание замысла, а иногда и предупреждающий от другой его возможной трактовки.

Так, если визуально храм Спаса на Крови (арх. А. А. Парланд, 1883–1907) ассоциировался с высшим взлетом допетровской Руси, выражающимся в архитектуре храмопостроения XVI–XVII веков, то плиты, вмонтированные в основание храма и «украшенные» текстом, раскрывающим деяния Александра II, не только возвращали к действительности, но и играли не последнюю роль в создании памятника этому царю. Увековечивали память о царе и надписи, вырезанные на раме к картине К. Е. Маковского, на которой художник изобразил Александра II на смертном одре (1881).

Надписи, раскрывающие замысел художника, содержались на рамах многих живописных произведений. Так, надпись «Посвящается всем великим завоевателям — прошедшим, настоящим и будущим» была на раме полотна В. В. Верещагина «Апофеоз войны» (1871). На раме картины Г. И. Семирадского «Светочи христианства»

(1876) были надписи на латыни из Евангелия от Иоанна: «И свет и во тьме светит», «И тьма его не поглотила». Они предсказывали, что смерть христианских мучеников, изображенная на полотне, не напрасна, и что христианство со временем станет одной из великих религий мира. Так драматизм картины из-за надписей не то чтобы смягчался, но настраивал на высокое понимание жертвенности.

Не всегда надписи на произведении искусства имели столь возвышенное значение. Иногда они имели шутливо-поучительный характер. Так, в 1870-е годы на деревянных креслах В. П. Шутова, выполненных в «русском стиле», были вырезаны народные поговорки. Наиболее часто «применяющаяся» из них — «Тише едешь, дальше будешь». Посвятительные надписи вводились на предметы декоративно-прикладного искусства подарочного назначения. Например, на произведения, выполненные по эскизам В. А. Гартмана.

Надписями стали сопровождаться и произведения скульптуры. Чаще всего они носили информативный характер. Например, такие надписи «указывали» на ту или иную историческую личность, запечатленную на памятнике М. О. Микешина «Тысячелетию России» (1862).

Немаловажное значение имеет еще и шрифт текста. Если произведение было посвящено событиям из отечественной истории или выполнено в «русском стиле», то шрифт был старославянским или имитирующим его. Если текст был значим, то он достаточно хорошо читался, если нет, то порой превращался в эпиграфический орнамент.

Литературоцентризм был характерен и для произведений, авторы которых обращаются к показу образа Ивана Грозного и его эпохи. Наиболее ярко тенденции литературоцентризма 1860-х годов отразились в живописи и графике В. Г. Шварца — художника, интересовавшегося личностью, временем и деяниями Ивана IV.

Как отмечалось выше, одной из тенденций литературоцентризма была *иллюстративность*. Но одно из первых произведений Шварца, посвященных образу первого русского царя, станковая работа «Взятие Казани Иваном Грозным в 1552 году» (1860), выполненная пером и сепией, вне этой тенденции. В работе еще сильны романтические ноты. Иван Грозный изображен в пылу битвы. Художник представляет царя как сильную личность, ведущую праведную борьбу с врагами. Графическому листу присущи и черты академической трактовки батального жанра. Герой занимает центральное место в многофигурной композиции. Шварц еще во власти традиций прошлого. Отчасти помогла ему отойти от этого благородного, но устарелого наследия работа над иллюстрациями. Сначала он проиллюстрировал «Песнь про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова, затем — роман «Князь Серебряный» А. К. Толстого.

Цикл иллюстраций к лермонтовскому произведению состоит из пяти рисунков — «Гусяры у боярина Ромодановского», «Пир у Грозного», «Калашников за прилавком», «Кирибеевич и Алена Дмитриевна», «Приговор над Калашниковым» (1862–1864). Первый из них — своеобразный пролог. Он мало связан с основным содержанием «Песни...». Здесь показаны гусяры, «рассказывающие» нам историю о царе Иване Грозном, опричнике Кирибеевиче, купце Калашникове и его молодой жене. Следует отметить, что пролог как вступительная часть литературного произведения становится популярным в русском искусстве еще во времена романтизма (особенно в драматических сочинениях). Продолжает он привлекать к себе внима-

ние и создателей произведений искусства второй половины XIX века, причем, работающих не только в области литературного сочинительства. К примеру, Н. А. Римский-Корсаков создает одноактную оперу «Вера Шелоба», являющуюся не только самостоятельным произведением, но и своеобразным прологом к опере того же композитора — «Псковитянка». Итак, если благодаря Римскому-Корсакову русское искусство обогатилось примером пролога музыкального характера, то благодаря Шварцу — графического. Опять-таки, его появление связано с тенденциями литературоцентризма.

Художнику в цикле иллюстраций к «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» выйти на новую трактовку событий из русской истории помогло обращение к показу исторического быта. Он показывает *быт узких московских улочек и торговых площадей* грозненских времен с прогуливающимися боярами и «переругивающимися» собаками, мгновенной их опустелостью во время опричного разбоя («Калашников за прилавком», «Кирибеевич и Алена Дмитриевна»); *купеческий быт* с размеренной торговлей и умением постоять за свои патриархальные права («Калашников за прилавком», «Приговор над Калашниковым»); *быт царского опричного двора* с его любовью к пирам, похищениям и казням («Пир у Грозного», «Кирибеевич и Алена Дмитриевна», «Приговор над Калашниковым»). Психологический характер главных действующих героев еще полностью не раскрывается, но он уже обозначен.

Формально работа над иллюстрированием «Песни...» М. Ю. Лермонтова — «испытание способностей» для получения заказа от императрицы на «графическое прочтение» романа А. К. Толстого «Князь Серебряный», но Шварц отнесся к ней со всей ответственностью, впрочем, как и к любому своему начинанию. В результате иллюстрации Шварца к лермонтовскому произведению из-за их благородной простоты и верности историческому быту вошли в историю отечественной графики.

В серии иллюстраций В. Г. Шварца к роману А. К. Толстого «Князь Серебряный», в отличие от предыдущей, на первый план уже выходит психология образов. Известны пять рисунков серии — «Князь Серебряный в гостях у боярина Морозова», «Иван Грозный в опочивальне», «Шествие Ивана Грозного к заутрене», «Иван Грозный, встречающий на охоте слепых», «Боярин Морозов, одетый в шутовской кафтан» (1863–1865).

Особое внимание художник уделяет изображению разных чувств Ивана Грозного. В одном случае он уединился со своими мыслями, как «сторонний» слушатель спора между «светлыми» (мамка Грозного) и «темными» (Малюта Скуратов) силами за его душу («Грозный в опочивальне»), в другом самоистязает свою плоть в ночных молитвенных бдениях («Шествие Ивана Грозного к заутрене»), в третьем немилосердно унижает старинное боярство в лице Морозова («Боярин Морозов, одетый в шутовской кафтан»), в четвертом радуется испугу и растерянности мнимых нищих во время их столкновения с великолепными всадниками («Иван Грозный, встречающий на охоте слепых»). Главный герой романа — князь Серебряный — лишь однажды станет героем иллюстрации («Князь Серебряный в гостях у боярина Морозова»). Вслед за Толстым художник подчеркивает прямоту князя, не умеющего притворяться и скрывать свои чувства. Он прост и наивен в выражении любовного восхищения перед Еленой Дмитриевной Морозовой. Князь Серебряный психологически не меняется в произведении Толстого. Вероятно, и художник посчитал впол-

не достаточным единичное введение героя в «графическую» сцену действия. Елена Дмитриевна так же доверчива и простодушна, как и князь, поэтому ее «введение» в череду действующих лиц графического воплощения единично. Более интересен в этом плане образ боярина Морозова. С одной стороны, он предстает радушным, хлебосольным хозяином, который гордится красотой своей жены («Князь Серебряный в гостях у боярина Морозова»), с другой, борцом за честь и достоинство высокородного боярства, не желающего подчиняться новой знати и новым обрядам, порочащим гордость знатных людей («Боярин Морозов, одетый в шутовской кафтан»). И так, Шварца, как и Толстого, привлекают высокоморальные личности. Но ему, как и автору романа, интересен сложный, психологический образ царя Ивана Васильевича.

В. Г. Шварц в процессе работы над иллюстрированием лермонтовской поэмы подробно изучил быт эпохи Ивана Грозного, но в своей последующей работе сумел отойти от сугубо историко-археологической «подачи» иллюстрированного материала. Художника интересует не только передача внешнего облика, но и раскрытие внутренних психологических качеств исторических и литературных личностей.

Работа над иллюстрациями «продолжилась». В. Г. Шварц создал несколько живописных произведений, навеянных романом А. К. Толстого. Это картина «Угощение боярина (Князь Серебряный в гостях у боярина Морозова)» (1865) и живописный эскиз «Иван Грозный на охоте, встречающий слепых» (вторая половина 1860-х годов).

В первой из этих картин Шварц изображает только трех главных героев, тем самым акцентируя на них все внимание. Из-за этого явственно просматривается смущение Елены Дмитриевны, порывистость князя Серебряного, гостеприимство боярина Морозова. Художник правдиво и точно передает в картине свое знание предметного мира грозненской эпохи. Он тщательно прописывает интерьер небольшой комнаты с божницей, богатые костюмы героев, поднос с сосудами для вина в руках Елены Дмитриевны. Колорит картины пестроват, но несмотря на это он создает ощущение верности духу старины.

Еще одна тенденция литературоцентризма — *совмещение литературного вымысла и исторической правды* — нашла отражение в картине Шварца «Посол князя Курбского Василий Шибанов перед Иваном Грозным» (1862). А. Г. Верещагина — исследователь творчества художника и исторической живописи 60-х годов XIX века — предполагает, что ее сюжет был подсказан Шварцу профессором Академии художеств Н. С. Пименовым и восходил к «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина (IX том, гл. II) [19, с. 84–85]. В ней содержался рассказ о верном слуге сбежавшего из Руси князя Андрея Курбского — Василии Шибанове, который привез письмо господина, обличающее деяния царя, и поплатился за это сначала унижением (царь ударил его жезлом в ногу), а потом и жизнью. Но эмоциональный настрой композиции близок и балладе А. К. Толстого «Василий Шибанов» (1840-е годы). Основой композиции является противостояние Ивана Грозного и Василия Шибанова, выраженное в следующих строках баллады:

Шибанов стоял. Из пронзенной ноги
Кровь алым струилася током,
И царь на спокойное око слуги
Взирал испытующим оком.

Но были в творчестве Шварца и композиции, имеющие «независимый» от литературы характер. Они «зависели» только от художественного переосмысления живописцем событий истории. Таковыми стали картон «Иван Грозный у тела убитого им сына в Александровской слободе» (1861) и полотно «Иван Грозный у тела убитого им сына» (1864).

Название картона «говорило» само за себя. Тема убийства в правящей семье. Тема, не имеющая запрета в искусстве, если ее подавали с «правильных» позиций. Особо «богато» такими сюжетами искусство классицизма конца XVIII — начала XIX века. В эту эпоху создавали картины, сюжетной основой которых были такие события, где исторические герои убивали своих близких. Но убийство носило характер необходимого акта ради пользы общества — это нашло отражение как в европейской живописи — «Ликторы приносят Бруту тела его казненных сыновей» Ж. Давида, так и в отечественной — «Смерть Камиллы сестры Горациев» Ф. Бруни и т. д. Сюжет, который лег в основу эскиза Шварца, был совершенно не свойствен сюжетам произведений классицизма.

В основу сюжетной линии произведения Шварца была положена одна из распространенных версий смерти царевича Ивана Ивановича от удара посохом в висок, произведенного царем Иваном Грозным во время их ссоры. Казалось бы, художник показывал последствия случайного убийства. Убийства безыдейного, бессмысленного. Такой сюжет был невозможен не только в живописи классицизма, но и в живописи романтизма. Неоднозначно отнеслись к нему и шестидесятники — современники живописца. Сегодня он также вызывает интерес у искусствоведов. Автор исследования считает, что в этой работе Шварца отразилась одна из тенденций литературоцентризма — *повествовательность*, причем, в эпическом характере.

О личности Ивана Грозного, запечатленной художником на картоне, А. Г. Верещагина писала следующее: «Шварц изобразил Грозного не в самый момент преступления и показал его не только мучителем и убийцей, но укрощенным страданием, глубоко несчастным человеком. Иными словами, Грозный перестал быть неким символом злодейства. Кроме того, в нем нет малодушия и растерянности слабовольного существа, о котором говорил Костомаров, характеризуя Ивана IV. Грозный сдержан даже в момент дикой ярости против самого себя: он сильная, незаурядная личность» [20, с. 36]. Но не менее интересна и тень «личности» царевича Ивана. Своеобразно композиционное решение картона. В центре помещены два «героя» — отец, сидящий на троне у смертного ложа, и сын, преждевременно занявший это ложе. Лицо убитого царевича и лицо царя находятся на одном уровне. Есть зримый и незримый «диалог» сына и отца. Царь сохраняет «вертикаль» своего старческого лица. Да, он виновен в смерти сына, но нужно жить и править страной далее, во что бы то ни стало усмирить свое горе. Царевич уже вечно обречен на «горизонталь» своего, не успевшего состариться, лика. Ярko выражена схожесть отца и сына. Четко очерчены их профили. Царевич такой же крючконосый, как и его родитель. Ни смерть одного, ни печаль другого не смягчили «жесткости» лиц. Лицо отца в тени, а лицо царевича все в свету. Но свет и тень — это не «прямые» характеристики добра и зла. Все намного сложнее. Светлая головная повязка сына, скрывающая жуткую рану, — это не нимб мученика, да и темная царская шапка Грозного — уже не желанный «венец» власти. Известно, что царевич Иоанн был таким же жестоким, как и сам царь Иоанн IV. И одна из версий их столкновения — борьба за власть. Перед нами результат

яростного конфликта двух сильных личностей. В таком столкновении гибель одного из них, столь похожих друг на друга, была предрешена. Психологически этот конфликт глубже, чем аффектированный, рассчитанный на внешний эффект, драматизм столкновения отца и сына на полотне Репина.

Да и на полотне самого Шварца, созданного на основе картона, личность Ивана Грозного стала обыденнее. Она лишилась силы характера. «Потерялась» за некоторой несгармонированностью колорита, за желанием художника все прописать — и богатую ткань ложа, и царскую шубу, отороченную мехом, и, в том числе, складки старческого лица. Конфликт «смягчен» и масштабно — размеры полотна уменьшились в два раза по сравнению с параметрами картона. Да и писалась картина во Франции, не без влияния академической живописи А. Лефевра, которого В. Шварц выбрал в качестве своего наставника. Вероятно, что художник опять почувствовал себя учеником, и это «ученичество» отразилось в его первом живописном полотне. На самом же деле художник по эмоциональной силе создания образов уже превзошел своего учителя. Отрадно то, что Шварц не останавливался на достигнутом, он постоянно совершенствовал свою живопись. И не только в России, но и за рубежом. Мечтал он заново написать картину «Иван Грозный у тела убитого им сына» в масштабах картона, но так и не приступил к исполнению этого замысла. Вскоре его захватила эпоха царя Алексея Михайловича. Его последующие живописные полотна посвящались в основном событиям царствования Тишайшего царя. К образу Ивана Грозного В. Г. Шварц обратился еще раз, когда согласился участвовать в работе над театральной постановкой трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», станковыми графическими листами, выполненными опять-таки под влиянием романа Толстого.

Тенденция «литературности» названия также характерна для творчества В. Г. Шварца. Он умел давать своим полотнам одни из самых поэтических названий. Каким, например, прекрасным лиризмом проникнуто название следующей картины Шварца — «Вешний царский поезд на богомолье во времена Алексея Михайловича» (1868). И какими трагическими нотами звучит уточняющая «литературность» названия «Иван Грозный у тела убитого им сына в Александровской слободе», «рисующая» в нашем сознании атмосферу ужасов, творимых в центре опричнины.

Итак, в произведениях В. Г. Шварца отчетливо просматриваются разнообразные тенденции литературоцентризма. Отчасти благодаря литературоцентризму в творчестве Шварца произошла эволюция от романтического до реалистического восприятия образа Ивана Грозного и его эпохи в русской живописи.

В искусствоведении сложилось мнение, что литературоцентризм — яркая черта художников демократической линии. По мнению автора исследования, литературоцентризм, наметившийся в творчестве Шварца в 1860-е годы, найдет продолжение не только в демократической, но и в академической линии развития русской исторической живописи второй половины XIX века.

Так, тенденция иллюстративности ярко проявилась в салонно-академической живописи. Примером тому могут служить картины К. Е. Маковского «Поцелуйный обряд» (1895) и О. Фрейвирт-Лютцова «Милый гость издалека» (1888), написанные на основе романа А. К. Толстого «Князь Серебряный». Несмотря на разницу дарований художников, композиционные отличия произведений — одна относится к так называемым «большим картинам», а другая близка форматам полотен «малых гол-

ландцев» — они близки любованием «перечета» деталей, «красивостью» природы. Следует отметить, что тенденция иллюстративности в салонно-академической живописи очень часто сочетается с театрализацией, в то время как в картинах художников демократической линии — с драматизмом. Хотя и здесь были исключения. Сравним два эскиза разных художников к одному и тому же сюжету из упоминаемого выше романа А. К. Толстого. Эскиз салонного живописца К. Е. Маковского «Боярин Морозов перед Иоанном Грозным» более насыщен драматическими коллизиями, нежели академически выверенный эскиз художника М. В. Нестерова «Шутовской кафтан. Боярин Дружина Андреевич Морозов перед Иваном Грозным» (1885), близкого ко времени его создания к передвижникам.

Иллюстративность находит отражение и в живописных произведениях, созданных к конкурсным заданиям Академии художеств, содержание которых было связано с событиями эпохи Ивана IV. Среди таковых картина С. Р. Ростворовского¹ «Послы Ермака у красного крыльца перед царем Иваном Васильевичем Грозным» (1884), написанная на заданную тему. «Реализовать» иллюстративную тенденцию начинающим художникам было легче, нежели повествовательность или нарративность, так как в последнем случае нужно было «высказать» свое собственное мнение, а не только «слепо шествовать» за автором текста.

Но одна из важных тенденций литературоцентризма — повествовательность — преимущественно все же найдет отражение в работах художников демократической линии. Высшим взлетом эпического повествования в живописи, посвященной эпохе Ивана Грозного, станет картина В. И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» (1895).

Другие тенденции литературоцентризма также можно наблюдать в творчестве художников демократической линии. Среди них тенденция ввода текста в произведение искусства. Она близка иллюстративности. И введение текста в иллюстрации, выполненные М. П. Клодтом в 1877 году к поэме М. Ю. Лермонтова «Боярин Орша», посвященной героям и обычаям эпохи времен Ивана Грозного, вполне объяснимо.

Тенденция ввода текста интересно решена В. М. Васнецовым в картине «Иван Грозный» (1897). Художник помещает текст не на раму картины, а вводит непосредственно в канву живописного произведения. На картине Васнецова под изображенным окном помещена надпись, выведенная славянской вязью: «МНОЖЕСТВА СОДЕЯННЫХ МНОЮ ПОМЫШ ОКАЯННЫЙ ТРЕПЕЩУ СТРАШНОГО ДНЕ СУДНОГО (ИС)». Это слова покаянной молитвы, которые, наряду с лестовицей (символом покаяния), зажатой в руке царя, подчеркивают сложную натуру Ивана IV, готового как к совершению жестоких поступков, так и к раскаянию в них. Ввод текста в произведение искусства в данном случае дает ощущение родства с иконописными приемами древнерусского искусства.

«Литературность» названия характерна для картины И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Здесь оно носит не только уточняющий

¹ Станислав Романович Ростворовский (1858–1888). Учился в Варшавском реальном училище (1874–1876). В 1878 году поступил в Академию художеств. В 1882 году получил серебряную медаль первого достоинства за художественные работы по натурному живописному классу. В 1883 году просил разрешения временно заниматься в батальном и пейзажном классах. В 1884 году присвоено звание классного художника 1-й степени по живописи. Как пенсионер Академии художеств выехал за границу. Посетил Вену, Мюнхен. Был в Испании и Италии [21].

характер, но и «камуфлирующую» тенденцию, призванную по требованиям цензуры «убрать» из названия картины обвинение царя в убийстве.

Итак, литературоцентризм — одна из отличительных черт живописи второй половины XIX века. Эта тенденция была характерна для зрелых живописцев и для учащихся Академии художеств. Она была свойственна как для художников демократической линии, так и для салонно-академических живописцев. Но наиболее ярко она проявилась в творчестве представителей реалистического направления.

Литература

1. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. 270 с.
2. *Борев Ю. Б.* Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
3. *Соколов А. В.* Литературоцентризм и информатизация. URL: http://www.gpntb.ru/win/ntb/ntb2001/ntb1_2001/f01_06.html (дата обращения: 15.11.2013).
4. *Берг М.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе (Становление тенденций литературоцентризма в русской культуре). URL: <http://flibusta.net/b/284967/read> (дата обращения: 15.11.2013).
5. *Манкевич И. А.* Филология и культурология: «философия» межнаучных коммуникаций в пространстве гуманитарной культуры // Вопросы культурологии. 2008. № 2. С. 8–11.
6. *Стернин Г. Ю.* Изобразительное искусство второй половины XIX века. Эпоха и стиль времени // Г. Ю. Стернин. Два века. Очерки русской художественной культуры. URL: <http://www.tphv-history.ru/books/ocherki-russkoj-hudozhestvennoj-kultury12.html> (дата обращения: 15.11.2013).
7. *Дмитриева Н. А.* Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. 314 с.
8. *Лосев А. Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С. 31–65.
9. *Берг М.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе (Становление тенденций литературоцентризма в русской культуре). URL: <http://flibusta.net/b/284967/read> (дата обращения: 15.11.2013).
10. *Кириченко Е. И.* Архитектурные теории XIX века в России. М.: Искусство, 1986. 344 с.
11. *Степанова С. С.* Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. Личность и художественный процесс. СПб.: Искусство-СПб, 2011. 352 с.
12. Легенда о счастье. Стихи и проза русских художников. URL: http://bookz.ru/authors/pavel-fedotov/legenda-_272/page-5-legenda-_272.html (дата обращения: 15.11.2013).
13. *А. П.* «Поминки», картина Ф. С. Журавлева // Пчела. 1875. № 39 (12 октября). С. 475.
14. *Крамской И. Н.* Письма, статьи: в 2 т. М.: Искусство, 1965. Т. 1. 627 с.
15. *Карпова Т. Л.* Генрих Семирадский. СПб.: Золотой век, 2008. 400 с.
16. *Стернин Г. Ю.* Изобразительное искусство второй половины XIX века. Эпоха и стиль времени // Г. Ю. Стернин. Два века. Очерки русской художественной культуры. URL: <http://www.tphv-history.ru/books/ocherki-russkoj-hudozhestvennoj-kultury12.html> (дата обращения: 15.11.2013).
17. *Верецагина А. Г.* Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. М.: Искусство, 1990. 229 с.
18. *Яковлева Н. А.* Русская историческая живопись. М.: Белый город, 2005. С. 656 с.
19. *Верецагина А. Г.* Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. М.: Искусство, 1990. 229 с.
20. *Верецагина А.* Вячеслав Григорьевич Шварц. 1838–1869. Л.; М.: Искусство, 1960. 172 с.
21. РГИА. Ф. 789. Оп. 10. Д. 26.

Статья поступила в редакцию 12 декабря 2013 г.

Контактная информация

Мутья Наталья Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент; mutiana@rambler.ru

Mutiya Nataliya N. — Candidate of Arts, Associate Professor; mutiana@rambler.ru