

DOI 10.18522/2415-8852-2021-2-88-98

УДК 82.0+7.01

«ПУШКИН В ЛИЦЕЙСКИЕ ГОДЫ» В.А. ФАВОРСКОГО КАК ПРОГРАММА МЕТАТЕКСТУАЛЬНОЙ ПУШКИНИСТИКИ

Александр Викторович Марков

доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия)

e-mail: markovius@gmail.com

Аннотация. Знаменитое графическое изображение Пушкина, выполненное В.А. Фаворским, рассмотрено с точки зрения концептуализации развития таланта Пушкина, полемичной по отношению к трактовке Пушкина-лицеиста Брюсовым. С опорой на анализ иллюстраций Фаворского к произведениям Пушкина, выполненный Э. Бабаевым и А. Королевым, мы утверждаем, что художник противопоставил социологическому и психологическому рассмотрению раннего Пушкина понимание Пушкина, убедительно отстаивающего независимость поэтических замыслов от социально-исторического контекста во все периоды творчества. Фаворский находится в особом диалоге с русским авангардом, присоединяясь к нему в отрицании театрализации в качестве ключа к творчеству Пушкина и поддерживая радикальные жесты авангарда, невольно настаивающие на независимости раннего творчества Пушкина. Графику Фаворского следует признать метатекстом, показывающим способы отстаивания Пушкиным автономии творчества, которую следует мыслить не как мир частных эстетических решений, но как вариант самоконтроля, в противовес театрализованным провокациям со стороны публики.

Ключевые слова: Фаворский, Пушкин, Брюсов, социология литературы, эстетическая автономия, психологизм, графика.

Хотя графика В.А. Фаворского хорошо изучена, пушкиниана Фаворского почти не рассматривалась как особое явление в истории отечественной иллюстрации. Исследование идей, стоявших за отдельными иллюстрациями Фаворского к произведениям Пушкина, приходится на период перестройки, когда вышли ключевые для темы статьи Э.Г. Бабаева [Бабаев 1987] и А.В. Королева [Королев 1989], не получившие развития в дальнейшей научной традиции. Такое положение дел тем удивительнее, что интерес к русскому авангарду и к социалистическому реализму, в том числе в лице школы Фаворского, учителя Дейнеки, не ослабевает, а пушкинская тема в искусстве становилась часто предметом рассмотрения советских искусствоведов и не может быть отброшена как предмет научных интересов.

Гравюра В.А. Фаворского «Пушкин в лицейские годы» (1935) [Фаворский] (рис. 1) была создана для первого тома собрания сочинений Пушкина [Пушкин 1935] под редакцией Ю.Г. Оксмана и М.А. Цявловского, выходившего в издательстве «Academia». Это было малоформатное издание, на тонкой бумаге, набранное боргесом, в целом отвечавшее понятию альманаха или изящного издания. Комментарий к изданию был минимален, нося смешанный характер реального и библиографического. Как объяснялось в Предисловии [Пушкин 1935: VII], текстологические и комментаторские решения в це-

лом соответствовали собранию сочинений, выпущенному ГИХЛ 1931–1933 г., и сверке с рукописями подверглись лишь «важнейшие произведения», что говорило о данном издании не как об инструменте для специалистов и квалифицированных читателей, а как о вещи для широкого читателя, вводящей Пушкина в каждый дом.



Рис. 1. В.А. Фаворский. Пушкин-лицейист (1935)

Такое радикальное просветительское действие, вполне в духе традиций конструктивизма и ВХУТЕМАСа, снабдить быт самым необходимым, прослеживалось на всех этапах исполнения проекта. Его, наверное, самой поразительной для нас особенностью был начальный замысел произвести для всех томов собрания специальный футляр со стеклянной крышкой, что-то вроде пушкинской полки для любого будущего обладателя [Молок 2000: 225]. Здесь преломление идей конструктивизма о полном соответствии формальных характеристик и употребления становится очевидным: если это полка для книг, она не должна быть ничем, кроме как вместительным книжником, как кресло должно быть только инструментом для сидения, а не предметом мебели в старом смысле. Только технические и экономические трудности помешали выпуску футляров, но, например, принципиальное отсутствие суперобложек на этих девяти томах, вопреки традициям «Академии», тоже говорит о самом общем предпочтении конструктивной эстетики – декоративной. Кроме того, юбилейный год надлежало отметить выпуском и художественной продукции, такой как бюсты Пушкина, а значит, само собрание не могло не мыслиться потенциально снабженным приложениями в виде пушкинских реликвий: дистанция от портретной вклейки до бюста в контексте нового быта оказывалась не столь велика, как в старом быте, где была сильна инерция вещей и их мест.

Хотя проект и не был реализован как конструктивистский в полном объеме, соответствующая эстетика присутствует в самой гравюре бывшего ректора ВХУТЕМАСа. В основу портрета положена знаменитая гравюра Е.И. Гейтмана с изображением Пушкина-подростка, приложенная к первому изданию «Кавказского пленника» (1825) и потом многократно воспроизводившаяся, но все решения Фаворского неожиданные и никак не следуют из художественной логики каких-либо прототипов. Это прежде всего резкий контраст мрачного пейзажа и светлого пятна, яркой подсветки лица: свет падает в гравюре так, что это прогулка на солнце – но где? Прямо перед Пушкиным листва дерева, во всю высоту гравюры, что больше всего напоминает заполнение пространства вещами, не помещающимися в это пространство, в русском авангарде. И действительно, гордая посадка головы Пушкина-лицеиста напоминает динамизм линий и контрастов в русском авангарде с самого его начала: прообразом данной гравюры может быть признан автопортретный «Матрос» (1911) Владимира Татлина (из Русского музея, с надписью «Стерегающий» на бескозырке), с такими же белыми бликами, простой конструкцией носа и подбородка, почти архитектурностью лица и, главное, тоже с вещественным миром палубы, как бы обрамляющим лицо, работающим как какая-то масштабирующая рамка, а не просто создающим фон. Так почему

предъюбилейный классик в совсем уже не авангардное время оказался таким авангардным, что это означает? Чтобы ответить на этот вопрос, сначала обратимся за подсказками к названным в начале статьи интерпретаторам пушкинианы Фаворского.

Э.Г. Бабаев, трактуя лирическое внимание Кузмина и Ахматовой к треуголке как символу первоначального вдохновения и социализации Пушкина-лицеиста, объяснял, что только Фаворский в иллюстрациях к «Дому в Коломне» понял, что лицейская треуголка и треуголка Наполеона – это способ не только уравнивать поэта с героями, но и бросить вызов обществу, не признающему высочайшее предназначение поэта. Согласно Бабаеву, в октаве поэмы, посвященной созданию строгой поэтической формы:

Как весело стихи свои вести
 Под цифрами, в порядке, строй за строем,
 Не позволять им в сторону брести,
 Как войску, в пух рассыпанному боем!
 Тут каждый слог замечен и в чести,
 Тут каждый стих глядит себе героем,
 А стихотворец... с кем же равен он?
 Он Тамерлан иль сам Наполеон.

– Пушкин не только сравнивает себя с великими завоевателями, но и дразнит читателя. Ведь рифма «он – Наполеон» была полностью предсказуема, а шуточное сравнение оказывается вызывающим и оправ-

данным только амбициями Пушкина еще с лицейской поры [Бабаев 1987: 161]. Только Фаворский понял, что речь в этих стихах не о предназначении поэта вообще, а об особой трактовке Пушкиным собственной биографии, где возникшее еще в лицее чувство поэтического избранничества сделало для него сознание своей поэтической независимости само собой разумеющимся.

И действительно, Фаворский в своей иллюстрации [Пушкин 1929: 5] передает идею, как первые пробы пера уже полны сознанием себя в качестве будущего полководца и как вызов предрассудкам толпы и переигрывание ее готовых ожиданий превращает поэтическую автономию в самостоятельность полководца. На гравюре Фаворского Пушкин из росчерка пера, почти расписывания не пишущего сразу пера, создает строй разномастных, но идущих в ногу солдат. Поэт под парящей наполеоновской треуголкой изображен к нам спиной, при этом дана ось, образующая пространство рисунка: Пушкин касается ее плечом и затылком, так что только кудри выбиваются, при этом треуголку она рассекает почти по центру. Иначе говоря, воображаемая ось, которая и позволяет выстроить художественное пространство, оказывается и той осью, на которой держится треуголка, символизирующая те полномочия, которые появляются при написании поэмы. Таким образом, вызов оказывается способом построить автономное художе-

ственное пространство, где любое неожиданное устройство стиха, его собственный строй, отличающийся от ожиданий публики, и оказывается содержанием поэмы. Тем самым Фаворский выстраивает собственную зрительскую позицию тех, кто способен принять амбиции Пушкина-лицеиста и первые его пробы пера как необходимую часть восприятия всего творчества Пушкина.

Конечно, Фаворский очень чутко передает основную идею поэмы «Домик в Коломне»: как механизмы, порождающие поэтическое высказывание, прежде всего рифма, могут, сохраняя свою суть, определить сюжет; например, чередование мужских и женских рифм порождает переодевание героя в женское платье. Но решения он создает, показывая, в каких моментах реализация поэтического высказывания оборачивается темой всеобщего двойничества, прежде всего, двойничества поэтического и бытового сюжета, начиная с эпизода, где повествователь бредет «один или с товарищем вдвоем», которого мы видим лишь со спины. Пушкин действительно отстаивал в своей поэме автономию поэтической фантазии перед нарративными требованиями, которые выдвигала тогдашняя публика с ее читательскими привычками, совершенно не принявшая поэму, – и Фаворский показывает, как автономия этой фантазии создает собственный поэтический мир, который восходит к независимости, открытой Пушкиным еще в лице.

Контуры этой независимости А.В. Королев уточнил, обращаясь уже не к порождающим структурам двойничества, а к специфике пушкинского героя, здесь и сейчас увиденной Фаворским. В центре внимания писателя оказалась ключевая иллюстрация к «Моцарту и Сальери». Королев (сейчас известный писатель, почетный профессор Пермского университета) исходил из того, что графику Фаворского нужно рассматривать под лупой, внимательно следуя направлению штрихов в этом художественном пространстве: «...секрет здесь в той мельчайшей смысловой миллиметровке, которая составляет визуальную ткань гравюры художника. Каждая материальная точка (или, наоборот, пробел) ксилографии не случайна» [Королев 1989: 71]. Королев сравнил гравюру Фаворского с силовым полем, где линии образуют некоторое предельное напряжение художественного высказывания и перемещение «графической точки или пробела на ничтожные доли миллиметра» позволяет понять идею автономии нюансированного творчества, в противовес системе грубых ожиданий. С опорой на Р. Арнхейма Королев говорил, что малейшее смещение точки как бы приводит в движение все смысловое поле, а значит, и определяет наше переживание.

Рассматривая гравюру в лупу, Королев заметил, как слеза образована преломлением штрихов, и тем самым лицо Сальери не становится ни слащавым (тогда мы останемся

на уровне мелодрамы), ни трагичным (тогда мы будем сочувствовать убийце) [Там же]. Такая общая идея Сальери как преступника и будущего, уже за текстом и сценой, безумца определила для интерпретатора нормативный порядок рассмотрения гравюры. Мы смотрим на лицо Сальери – рыдающее – и считываем волю во взгляде, которая и заставляет нас перепрыгнуть на светлое пятно на лбу Моцарта [Там же: 93]. Мы идем от его беспокойства к лиричности Моцарта. «Это уже не Сальери сквозь крокодиловы слезы смотрит на отравленного, а мы сами смотрим» [Там же]. Таким образом, светлое пятно на лице оказывается конструктивным моментом признания автономии поэзии, в противоположность той системе эстетических ожиданий, которую Сальери делит с публикой «Домика в Коломне».

Свою ключевую мысль, что кроме текста «Моцарта и Сальери» есть затекстовое продолжение, безумие Сальери, Королев доказывал сценической интерпретацией и текста Пушкина, и гравюры Фаворского. Он считал, что в основе сцены, где Моцарт доказывает несовместимость гения и злодейства, иначе говоря, полную автономию искусства, создаваемого «поэтом» в широком смысле, лежит театральная «подставка»: ловля собеседника через подсказывание ему реплики, которую тот после этого не может не произнести. Сальери, сказав Моцарту про Бомарше и про мысли черные, совершил такую подставку,

заставив Моцарта спрашивать, был ли Бомарше отравителем [Там же: 88]. В результате Моцарт отвлекается от мысли о черном человеке и решает только вопрос, может ли быть отравителем Бомарше, и для того, чтобы не быть пленником этого вопроса, он и создает настоящее двойничество: рассуждает о «гении» как идеальном двойнике. Тем самым, в отличие от обезумевшего потом Сальери, Моцарт сохраняет ту игру лирического вопроса, то светлое пятно (образ юного Пушкина), требующее, несмотря на любые «подставки», заданные наводящие вопросы, сохранить автономию художественного мира, в котором нет места злодейству.

Именно из автономии лицейского творчества исходил Цявловский как текстолог, который давал лицейские стихи именно в лицейской редакции, а не в позднейшей, которую считал вариантом, а не окончательной волей автора. Для Цявловского позднейшая редакция ранних стихов следует за их темой, тогда как для лицейского творчества существенно, что Пушкин мог легко разрабатывать любую тему. Цявловский явно спорит с традицией пушкинистики, которую представлял В.Я. Брюсов, где лицейское творчество рассматривалось как предварительное, как творчество безвестного поэта, тогда как зрелость и известность Пушкина для Брюсова сближались. И как раз брюсовская версия Пушкина оказывается существенной для интерпретации решения Фаворского.

Брюсов считал, что Пушкин-лицеист был прежде всего гением пламенного воображения, и автономию творческую сводил к автономии фантазии. Так, в статье 1903 г., опубликованной в 1911 г., Брюсов описывал раннее пробуждение эротизма в Пушкине как, с одной стороны, типичное для лицеистов, а с другой – акцентировавшее специфическую направленность воображения поэта:

«Еще до лица он прочел всю библиотеку французских эротиков XVIII века. Обстановка лица не могла отучить его от настроений этого круга. Из окон лица был виден Баболовский дворец... Лицеисты ухаживали за барышнями, живущими в Царском Селе, засматривались на крепостных артисток местного театра, целовались в темных коридорах с горничными» [Брюсов 1929а: 10].

Хотя из окон Лицея можно рассмотреть Баболовские бани, расстояние и густота пейзажного парка никак не могли доставить зрелище чего-либо, связанного с ними, так что разве что можно было достраивать воображением происходившее там. Если мы посмотрим на гравюру Фаворского, то взгляд молодого Пушкина, если он гуляет по Екатерининскому пейзажному парку днем, оказывается направлен в сторону Лицея, а вовсе не в сторону Баболовских бань. Его художественный мир оказывается образован линией дерева перед ним, так что весь он принадлежит порядку прогулки, порядку вольного

творческого вдохновения, а вовсе не страсти, пленяющей воображение.

Противопоставление изображения Пушкина-лицеиста брюсовской концепции юного Пушкина как еще не сформировавшегося автора, подвластного чужим настроениям и зависимого от искомого признания, было и до Фаворского. Ограничимся одним примером. Юрий Софиев в стихотворении «В мансарде тихого парижского предместья...» (1927) [Софиев 2013] говорит о своем жилище и собрании репродукций:

Где сомовский всегдашний Блок,
Лицейский Пушкин и Ахматова,
Где забиралась в уголок
Поплакать нежная Эрато.

Поводом к такой образности стала репродукция знаменитой картины Репина с выступлением Пушкина перед Державиным в журнале «Иллюстрированная Россия» [Гофман 1927: 16], где она иллюстрировала статью М.Л. Гофмана, явно направленную против Брюсова, ни разу не названную по имени. Если Брюсов утверждал, что Пушкин не был известен до скандала, поднятого критиками вокруг «Руслана и Людмилы» (явно проецируя историю своих сборников «Русские символисты» на Пушкина) [Брюсов 1929а: 11], то Гофман утверждал прямо противоположное [Гофман 1927: 18], что слава Пушкина достигла уже в 1814 г. Если Брюсов приводит письмо

А.Я. Булгакова от мая 1820 г., где Пушкин указан только как племянник В.Л. Пушкина, то Гофман доказывает, что и дядя, и отец Пушкина весьма быстро стали удивляться его славе, и только пренебрежительное отношение отца к сыну создает впечатление, что Пушкин долго не выходил на свет литературного успеха. Одни и те же факты Брюсов и Гофман истолковали противоположным образом: так, для Брюсова то, что доктор из Екатеринослава не знал в 1820 г., кто его пациент, – свидетельство неизвестности поэта, а для Гофмана болезнь Пушкина в Екатеринославе – пример того, что С.Л. Пушкин, не запомнив этот эпизод, не интересовался тем, что сыну тогда грозила смертельная опасность.

Тем самым, Брюсов рассматривал славу как узнаваемость, которой, конечно, не могло быть у Пушкина-лицеиста, а Гофман – как некоторое внутреннее качество, которое и заставляло Пушкина сразу являться всем, сразу быть ярким, даже вопреки сентиментальной пошлости его родственников. В изображении Гофмана старшие родственники Пушкина оказываются кем-то вроде Сальери, теми самыми сентиментальными людьми, которые не могут вызвать никакого сочувствия. Вероятно, сомовский портрет Блока и альтмановский (судя по всему) портрет Ахматовой были подсказаны Софиеву книгой Эренбурга «Портреты русских поэтов», где Брюсов рассматривается так, как сам Брюсов рассмотрел Пушкина-лицеиста: одержимый

мечтатель среди других [Эренбург 2002: 40], постоянно достраивающий воображением свои эротические образы. Ему в очерках Эренбурга противопоставлены Блок [Там же: 31] и Ахматова [Там же: 8], списанные полностью с портретов Сомова и Альтмана, в качестве настоящих наследников Пушкина [Там же: 32], способных искренне влюбляться и влюблять в себя всю Россию.

Собственно, Фаворский спорит с концепцией Брюсова и в иллюстрациях к «Домику в Коломне». Брюсов считал, что читательская аудитория, увидевшая в этой поэме упадок таланта, была в чем-то права, из-за завышенных требований поэта к читателю, что «Пушкин требует от своего читателя прямо редкое знание стихотворной техники» [Брюсов 1929б: 59], например, знания частотного словаря рифм. Фаворский в своей «наполеоновской» иллюстрации доказывает, что как раз Пушкина не интересуют собственно требования к публике, а только возможность автономного образования формы как таковой. Поэтому и портрет Пушкина-лицеиста – это сложное действие пейзажа, той природы, которая просто образует и систему осей автономии, и систему теней того благородного смешанного леса, исключаящего любую поспешную фантазию.

Это и позволяет истолковать конструктивизм портрета «Пушкин в лицейские годы». Речь идет о Пушкине, как его представили Гофман и Цявловский: лицеист, уже полу-

чивший славу и глядящий не в сторону страсти в соответствии с провокациями окружения, а в сторону дворца и лица. Взгляд Пушкина не направлен никуда, кроме как на тот же Лицей, на то же прочтение себя, ясность которого точно соответствует столь же ясной автономии и завершенности лицейского творчества, даже если оно потом подверглось редактированию в соответствии с интересом литературы. Как раз то самое намагниченное смысловое поле и образует ясность взгляда читателя, но уже не переходящую на светлое пятно после театральной подставки, но сосредоточенное на нем как на единственном обосновании автономии лицейского царскосельского творчества. Это обоснование вполне авангардное, исходящее из самодостаточности жеста, из спонтанности создания произведения и из самодовлеющего характера конструкции, и остается авангардным настолько, насколько сама лицейская поэзия Пушкина откликается ему.

Литература

Бабаев, Э.Г. Пушкинские страницы Анны Ахматовой // *Новый мир*. 1987. № 1. С. 153–166.

Брюсов, В.Я. Из жизни Пушкина // *Мой Пушкин* / под ред. Н.К. Пиксанова. М., Л.: ГИЗ, 1929. С. 9–24.

Брюсов, В.Я. Домик в Коломне // *Мой Пушкин* / под ред. Н.К. Пиксанова. М., Л.: ГИЗ, 1929. С. 56–62.

Гофман, М.Л. Отец поэта // *Иллюстрированная Россия* (Париж). 1927. № 23 (108). С. 14–18.

Королев, А.В. Пушкин и Фаворский (Иллюстрация как опыт исследования художественного текста) // *Контекст: Литературно-теоретические исследования* / отв. ред. А.В. Михайлов. 1989. М.: Наука, 1989. С. 69–102.

Молок, Ю.А. Пушкин в 1937 году. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

Пушкин, А.С. Домик в Коломне. Гравюры В.А. Фаворского. М.: Русское общество друзей книги, 1929.

Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений в 9 т. Т. 1: Лицейские стихотворения. М.-Л.: Academia, 1935.

Софиев, Ю.Б. Синий дым. Алматы, 2013.

Фаворский, В.А. Пушкин-лицеист // *Пушкинский Заповедник, 1935* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.museum.ru/alb/image.asp?107622> (дата обращения: 12.03.21).

Эренбург, И.Г. Портреты русских поэтов. СПб.: Наука, 2002.

References

Babaev, E.G. (1987). Pushkinskie stranitsy Anny Akhmatovoy [Pushkin pages of Anna Akhmatova]. *Novy Mir*, 1, 153–166.

Bryusov, V. Ya. (1929a). Iz zhizni Pushkina [From the life of Pushkin]. In N.K. Piksanov (Ed.), *Moy Pushkin* [My Pushkin]. Moscow, Leningrad: GIZ, 9–24.

Bryusov, V. Ya. (1929b). *Domik v Kolomne* [House in Kolomna]. In N.K. Pksanov (Ed.), *Moy Pushkin* [My Pushkin]. Moscow, Leningrad: GIZ, 56–62.

Favorskiy, V.A. (1935). Pushkin-litseist [Pushkin in lyceum]. *Pushkinskiy Zapovednik* [Pushkin Museum-reserve], 1935. Retrieved from: <http://www.museum.ru/alb/image.asp?107622> (date of access: 12.03.21).

Goffman, M.L. (1927). Otets poeta [Poet's father]. *Illyustrirovannaya Rossiya* [Illustrated Russia], 23 (108), 14–18.

Korolev, A.V. (1989). Pushkin i Favorskiy (Illyustratsiya kak opyt issledovaniya khudozhestvennogo teksta) [Pushkin and Favorsky (Illustration as an experience in the study of literary text)]. In A.V. Mikhailov (Ed.), *Kontekst:*

Literaturno-teoreticheskie issledovaniya [Context: Literary-theoretical research]. Moscow: Nauka.

Molok, Yu.A. *Pushkin v 1937 godu* [Pushkin in 1937]. Moscow: New Literary Observer.

Pushkin, A.S. (1929). *Domik v Kolomne. Gravyury V. A. Favorskogo* [House in Kolomna. Engravings by V.A.Favorsky]. Moscow: Russian Society of Friends of the Book.

Pushkin, A.S. (1935). *Polnoye sobraniye sochineniy v 9 t. T. 1: Litseyskiye stikhotvoreniya* [Complete Works in 9 volumes. Vol. 1: Lyceum Poems]. Moscow, Leningrad: Academia Publ.

Sofiev, Yu. B. (2013). *Siniy dym* [Blue smoke]. Almaty.

Ehrenburg, I.G. (2002). *Portrety russkikh poetov* [Portraits of Russian poets]. Saint Petersburg: Nauka.

**“PUSHKIN IN THE LYCEUM YEARS” BY V.A. FAVORSKY
AS A PROGRAM OF METATEXTUAL PUSHKIN STUDIES**

Alexander V. Markov, Dr. Habil., Professor, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia); e-mail: markovius@gmail.com.

Abstract. The famous graphic image of Pushkin, made by V.A. Favorsky, is considered as a concept for the development of Pushkin’s talent, and may be considered polemical in relation to the interpretation of the Pushkin lyceum-student by Bryusov. Based on the analysis of Favorsky’s illustrations to the works of Pushkin, offered by E. Babaev and A. Korolev, I argue that Favorsky opposed the sociological and psychological consideration of early Pushkin with the concept of Pushkin as convincingly defending the independence of poetic ideas from the socio-historical context in all periods of his activity. Favorsky was in a dialogue with the Russian avant-garde, joining it in denying theatricalization as a key to Pushkin’s work, and supporting the radical gestures of the avant-garde as fit for a better remodelling of the independence of Pushkin’s early work. Favorsky’s graphics can be viewed as a metatext showing exactly how Pushkin defends the autonomy of poetry as a separate area, which should be thought not as a world of private aesthetic solutions, but as a variant of self-control, as opposed to theatrical provocations from the public.

Key words: Favorsky, Pushkin, Bryusov, sociology of literature, aesthetic autonomy, psychologism, graphics.

