

Л.Н. Дмитриевская

**ПОРТРЕТ И ПЕЙЗАЖ
В РУССКОЙ ПРОЗЕ:**

традиция и художественные эксперименты

Монография

2-е издание, стереотипное

Москва
Издательство «ФЛИНТА»
2016

УДК 821.161.1.0-1
ББК 83.3(2 Рос=Рус)
Д53

Научный редактор:

д.ф.н., профессор *И.Г. Минералова*

Рецензенты:

доктор филологических наук *С.А. Васильев*
доктор филологических наук *Г.Ю. Завгородняя*

Дмитриевская Л.Н.

Д53 Портрет и пейзаж в русской прозе: традиция и художественные эксперименты [Электронный ресурс]: монография / Л.Н. Дмитриевская. — 2-е изд., стер. — М.: ФЛИНТА, 2016. — 201 с.

ISBN 978-5-9765-2803-1

Работа выполнена при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации, соглашение 14.В37.21.1003 «Взаимодействие литературы и живописи и конвергенция жанровых форм в истории русской культуры»

В монографии на широком литературном материале исследуется способность портрета и пейзажа в прозе концентрировать множество смыслов, расширять свою функциональность за счёт экфрасиса, синтеза искусств, внутрилитературного синтеза, символа.

УДК 821.161.1.0-1
ББК 83.3(2 Рос=Рус)

ISBN 978-5-9765-2803-1

© Дмитриевская Л.Н., 2016
© Издательство «ФЛИНТА», 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
ГЛАВА I. ПОРТРЕТ В РУССКОЙ ПРОЗЕ: ЭКСПЕРИМЕНТЫ И СТАНОВЛЕНИЕ СТИЛЯ	
Портрет-экфрасис как способ воплощения авторского понимания искусства <i>(Н.В. Гоголь, И.А. Гончаров, Н.С. Лесков, Л.Н. Толстой, В.В.Вересаев)</i>	16
Мотив оживающего портрета <i>(Н.В. Гоголь, М.Ю. Лермонтов, И.С. Тургенев, А.К. Толстой, С.Н. Дурылин)</i>	44
Фотографический портрет <i>(Н.Г. Чернышевский, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, И.А. Бунин, А. Платонов)</i>	67
Роль портретирования в словесном создании образа иконы <i>(Н.С. Лесков, Д.Ф. Мережковский, И.А. Бунин, И.С. Шмелёв, С.Н. Дурылин, А. Платонов)</i>	78
Синтез образов: портрет-имя, портрет-судьба, портрет-пейзаж, портрет-интерьер <i>(Н.В. Гоголь, З.Н. Гиппиус, Е.И. Замятин)</i>	110
ГЛАВА II. ПЕЙЗАЖ В РУССКОЙ ПРОЗЕ: ОБРАЗ МИРОЗДАНИЯ	
История пейзажа и первые эксперименты с пейзажем в русской и мировой литературе	132
Пейзаж-экфрасис <i>(В.М. Гаршин, И.Е. Репин, З.Н. Гиппиус, Е. Замятин)</i>	151
Пейзаж-символ, пейзаж-метафора: инфернальное содержание (образы дороги, Петербурга, тумана, сада)	159
Заключение	199

«В литературоведении... необходимо внимательно всматриваться в индивидуальную природу единичного объекта, в его особый и сложный «внутренний мир». Анализ внутренней формы, контекста, авторского стиля, образно-ассоциативных традиций данной национальной литературы суть способы достижения филологической точности».

Ю.И. Минералов

«Теория художественной словесности»

Введение

В 2000-е годы в филологической науке очевиден всплеск исследовательского интереса к особенностям словесного живописания. В культурологическом плане это можно объяснить тем, что визуализация начинает играть доминирующую роль в культурной жизни. Приоритет визуального восприятия у современного человека сказывается и на исследовательских подходах к литературному произведению: большая информативность видится именно в описаниях, рассчитанных на перевод слова в зримый образ. Кроме того, действительно, для понимания идейного содержания прозаического произведения и при изучении индивидуального стиля писателя самым важным оказывается образ героя, на который работает портрет, и образ мира, который часто воплощается автором через пейзаж.

Глубинную сущность портрета, главную причину его появления в искусстве, подметил В.Н. Топоров: «Идея «портрета» возникает и/или актуализируется перед лицом смерти как ове­ществляющей силы забвения»¹. Большая актуальность проблемы портрета среди учёных-филологов как раз может быть неосознанной реакцией на духовное «умирание» современного человека, о желании исследователей «воскресить» образ Человека с большой буквы.

На фоне массовой культуры последнее двадцатилетие стал насущным вопрос индивидуальности, возможности развития личности, то есть вопрос преодоления «маргинальности». Известно, что эти проблемы обостряются на границе веков: индивидуализм романтиков XVIII–XIX вв., идея сверхчеловека рубежа XIX–XX вв. В среде филологов интерес к портрету тоже проявляется на рубеже веков: в конце XIX – начале XX веков портрет в литературе исследовали и в России² и за рубежом (особенно в Германии³).

¹ Топоров, В.Н. Тезисы к предыстории «портрета» как особого класса текстов // Исследования по структуре текста. – М., 1987, С. 278.

² Эти исследования собраны в книге: Искусство портрета: Сборник статей. – М., 1928.

³ Bruns, J. Das literarische Portrat der Griechen – Berlin, 1896; Franz, A. Das literarische Portrat in Frankreich im Zeitalter Richelieus u. Masarins – Chemnitz, 1906; Kircheissen, F.M. Die Geschichte des literarischen Portraits in Deutschland. Bd 1. – Leipzig, 1905.

Ю.М. Лотман в своей последней научной статье «Портрет»¹ (написана в 1993 году), которую теперь цитируют почти все, кто обращается к портрету в литературе, делает такой социально-психологический, а не научно-филологический вывод: *«Для меня нет ничего более волнующего, чем прогулки по улицам или разговоры со случайным встречным: я задаю вопросы, но меня не очень интересуют ответы – я разглядываю лица. Сколько раз после такой прогулки мне казалось, что единственное, что можно сделать, – это повеситься. Но иногда попадается такое лицо ребенка или старухи, которое искупает все и наполняет радостью несколько дней жизни. Нет, человечество еще не погибло, и об этом нам ежечасно должен напоминать портрет»*².

Этим неожиданным выводом Ю.М. Лотман дал понять, что проблема портрета не только искусствоведческая или литературоведческая, но и нравственно-философская, и социальная. Наверное, он хотел сказать, что пугающую пустоту лиц новой эпохи можно победить искусством, а именно портретом, п.ч. этот жанр запечатлевает душу, величину личности, даже историческую эпоху через черты лица, а значит вынуждает истинного художника искать и находить в мире духовно, нравственно богатых, интересных людей. Портрет именно *напоминает* о человеке, в современную эпоху спасает его высокий образ от забвения.

Пейзаж, на первый взгляд, может показаться противопоставленным портрету, ведь в нём находит отражение всё, что вне человека (так широко понимал пейзаж, например, А. Бенуа³). Но пейзажем можно назвать только такой образ природы, в котором отражена душа человека, его внутренний мир. Вот, что пишет Альфред Бизе: *«Внешняя природа не могла бы сделаться символом человеческой души, если бы не существовало внутреннего сродства между внутренним миром человека и внешним миром природы, если бы перед нами во всей природе не обнаруживался*

¹ «Портрет» – последняя работа Ю.М. Лотмана. Впервые напечатана в журнале «Вышгород», 1997, № 1–2, С. 8–31. Текст подготовлен к печати Л.Н. Киселевой и Т.Д. Кузовкиной.

² Лотман, Ю.М. Портрет // Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб., 2002, С. 375.

³ Бенуа, А. История живописи всех времён и народов. Часть первая. Пейзажная живопись: Т.1, вып.1: История пейзажной живописи. – СПб, 1912, С. 11.

скрытый в ней дух, который внятно говорит и близко связан с нашим собственным духом»¹.

Пейзаж в литературе не так активно, как портрет, привлекал внимание исследователей, тем не менее, волна научно-исследовательского интереса коснулась и его. В европейской и американской филологической науке в начале XXI века выходят обобщающие работы по пейзажу в литературе – австрийской, итальянской, американской². В российском литературоведении (уровня кандидатских диссертаций) исследование пейзажа в большей степени проводилось на материале зарубежной (главным образом, англоязычной) литературы³.

Вопрос о том, что такое портрет в литературе, пожалуй, уже перестал быть актуальным – довольно много дано определений и их поправок. Серьёзное внимание определению портрета в прозе и поэзии уделили Н.М. Гурович⁴, В.В. Башкеева⁵, С.Н. Колосова⁶. Буквально каждый, кто размышлял о проблеме портрета в художественной литературе, обобщая опыт предшественников в XX веке (главным образом А.Г. Гарбичевского⁷, Б.Е. Галанова⁸,

¹ *Бизе, А.* Историческое развитие чувства природы / пер. Д. Коробчевского. – СПб, 1890, С. 8.

² *Magro Algarotti, J.* The Austrian Imaginary of Wilderness: Landscape, History and Identity in Contemporary Austrian Literature. – The Ohio State University, 2012; *Ross, S.M.* Tuscan topographies: Landscape in twentieth century Italian literature (Tozzi, Palazzeschi, Pratolini) – The Johns Hopkins University, 1996; *Greenham, D.* Landscape and Ideology in American Renaissance Literature: Topographies of Skepticism // *Journal of American Studies*. 2005. December, P. 545–546.

³ *Витрук, О.А.* Пейзаж как текстовое явление: на материале произведений англоязычных писателей XX – начала XXI вв.: автореф. ди С. ... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2011; *Луценко, Р. С.* Концепт «пейзаж» в структуре англоязычного прозаического текста: ди С. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2007; *Нагорнова, Е.В.* Пейзаж в произведениях Мэри Монтэгю: ди С. ... канд. филол. наук. – М., 2003.

⁴ *Гурович, Н.М.* Портрет персонажа в структуре эпического произведения: «гротескный» и «классический» типы: на материале романов Н.В. Гоголя «Мертвые души» и М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: ди С. ... канд. филол. наук. – М., 2009.

⁵ *Башкеева, В.В.* От живописного портрета к литературному. Русская поэзия и проза конца XVIII – первой трети XIX в. – Улан-Удэ, 1999.

⁶ *Колосова, С. Н.* Портрет в русской лирической поэзии. – М., 2011.

⁷ *Гарбичевский, А.Г.* Портрет как проблема изображения // *Искусство портрета: Сборник статей*. – М., 1928, С. 53–76.

⁸ *Галанов, Б.* Искусство портрета. – М., 1967.

Л. Зингера¹, Н.М. Тарабукина² и др.), формулирует своё определение, уточняя те, что предлагаются в литературоведческих словарях. Пейзаж в литературе в теоретическом плане пока ещё не удостоился столь пристального внимания, как портрет, хотя пейзажу в творчестве русских прозаиков (особенно И.С. Тургенева, А.П. Чехова, И.А. Бунина, М.А. Шолохова) в течение XX века было посвящено значительное число научно-филологических работ.

Подробный анализ литературоведческих понятий «портрет» и «пейзаж» был проведён нами в монографии «Портрет и пейзаж: проблема определения и литературного анализа (портрет и пейзаж в рассказах З.Н. Гиппиус 1890–1900-х гг.)» – М., 2005. В этой работе после подробного анализа литературоведческих трактовок пейзажа и портрета нами были предложены определения, которые поддержали другие исследователи³, поэтому возьмём за основу именно их (в несколько откорректированном виде):

Портрет в прозаическом⁴ произведении – одно из средств создания образа героя через изображение внешнего облика, являющееся особой формой постижения действительности и характерной чертой индивидуального стиля писателя⁵.

Пейзаж в прозе – многофункциональный художественный образ природы, отражающий индивидуальный авторский стиль и стиль эпохи⁶. Добавим, что истинный пейзаж (в живописи и в

¹ Зингер, Л. К определению портрета // Творчество. – М., 1980, № 10, С. 15–16.

² Тарабукин, Н.М. Портрет, как проблема стиля // Искусство портрета: Сборник статей. – М., 1928, С. 159–193.

³ Адамян, Е.И. Художественный и мемуарный портрет в прозе Андрея Белого: ди ди С. ... канд. филол. наук – М., 2011; Колосова, С. Н. Портрет в русской лирической поэзии. – М., 2011; У Чуньмэй Портрет в рассказах и повестях Леонида Андреева. – М., 2006. И др.

⁴ Портрет в лирическом произведении исследовала С. Н. Колосова, выделив его в самостоятельное явление: «Портрет в поэтическом творчестве – явление ёмкое и многофункциональное, его функционирование в тексте выходит далеко за рамки художественного приёма. Это не просто средство создания героя (как в прозаическом произведении), композиционный приём или даже жанр, это часто создание образа идеи произведения, отражение авторского понимания мира в целом». (Колосова, С. Н. Портрет в русской лирической поэзии. – М., 2011, С. 10.)

⁵ Дмитриевская, Л.Н. Портрет и пейзаж: проблема определения и литературного анализа (портрет и пейзаж в рассказах З.Н. Гиппиус 1890–1900-х годов)» – М., 2005, С. 90.

⁶ Там же. С. 15.

литературе) – это отражение, «портрет» внутреннего мира человека, мировоззрения человека.

Интенсивный, сгущённый образ мира представлен именно в пейзаже. Внутренняя форма литературного пейзажа изначально предполагает синтез природного и человеческого, слова и живописи, богатую ассоциативность, философскую заряженность, иначе это не пейзаж. Исследователи проблемы согласны, что далеко не каждое изображение природы складывается в пейзаж¹. Прав Е.Н. Григорян, говоря, что *«Пейзаж при всём многообразии его художественной функции, как самостоятельный род, принадлежит к лирике. Пейзаж – лирика в живописи, и его основное назначение, как и в поэзии – выражение “субъективной стороны человека”, “внутреннего человека”»*².

В данной книге выдвигается и доказывается предположение, что портрет и пейзаж в прозе могут функционально сблизиться с портретом и пейзажем в поэтическом произведении, так как, выполняя свою основную функцию – создание образа героя через описание, – они способны концентрировать множество смыслов, расширять свою функциональность за счёт экфрасиса, синтеза искусств, внутрилитературного синтеза, стилизации.

В основе этой гипотезы лежит концепция А.А. Потебни о возможности «сгущения», «концентрации», «уплотнения» мысли во внутренней форме произведения. *«Поэтический образ дает нам только возможность замещать массу разнообразных мыслей относительно небольшими умственными величинами... Этот процесс можно назвать процессом сгущения мысли...»*³. К поэтическому образу можно приравнять и некоторые образцы портрета и пейзажа в русской прозе, находя в них те же процессы сгущения, конденсирования мысли.

Понятия **внутрилитературный синтез** (синтез прозы и поэзии, синтез жанров, портретирование устных и письменных, фольклорных и книжных форм и др.) и **синтез искусств** (синтез

¹ *Пигарев, К.* Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. – М., 1972; *Григорян, К.Н.* Пейзаж в русской живописи и поэзии // Литература и живопись. – Л., 1982. И др.

² *Григорян, К.Н.* Пейзаж в русской живописи и поэзии // Литература и живопись. – Л., 1982, С. 131.

³ *Потебня, А.А.* Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905, С. 100.

слова и музыки, литературы и живописи и др.) сегодня в особом комментарии не нуждаются, так как на рубеже XX и XXI веков получил детальную разработку в статьях и книгах Вяч. Иванова¹, Е. Замятина², Ю.И. Минералова³, И.Г. Минераловой⁴, И.А. Азизян⁵, Г.Ю. Завгородней⁶ и др. Ежегодно на базе Московского педагогического университета с 1999 года проходит научно-практическая конференция «Синтез в русской и мировой художественной культуре», которая много лет объединяет исследователей проблемы синтеза во всех областях гуманитарного знания.

Приоритетное внимание в книге уделено разновидности синтеза искусств – экфрасису. Термин **экфрасис** сейчас широко распространён в западном литературоведении, использование его в России, по-видимому, началось вместе с повышением интереса к теме синтеза искусств. Значение термина отшлифовывалось последнее десятилетие главным образом в следующих трудах: в сборнике статей «Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума» под редакцией Леонида Геллера, в котором представлены работы исследователей разных стран (Швейцарии, Германии, Франции, Польши, Румынии, Венгрии, России), что свидетельствует о широком распространении термина зарубежом⁷; в книге М. Рубинс «Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция»⁸, в диссертациях Н.Г. Морозовой⁹, А.Ю. Криворученко¹ и др., а также в ряде статей.

¹ *Иванов, Вяч.* Борозды и межи. Опыт критические и эстетические. – М., 1916.

² *Замятин, Е.* О синтетизме // Замятин, Е. Собр. соч.: в 5 т. Т.3. Лица. – М., 2004, С. 164–172.

³ *Минералов, Ю.И.* Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность) – М., 1999.

⁴ *Минералова, И.* Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. – М., 1999.

⁵ *Азизян, И.А.* Диалог искусств Серебряного века. – М., 2001.

⁶ *Завгородняя, Г.Ю.* Стилизация и стиль в русской классической прозе. – М., 2010.

⁷ Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М., 2002.

⁸ *Рубинс, М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция – СПб., 2003.

⁹ *Морозова, Н.Г.* Экфрасис в прозе русского романтизма: ди С. ... канд. филол. наук. – Новосибирск, 2006.

В современном русском литературоведении термин *экфрасис* набирает всё большую популярность, но пока он понимается очень широко (на чрезмерную широту понятия указывают даже главный современный теоретик экфрасиса – швейцарский учёный Л. Геллер²). Сегодня каждый автор, прибегающий в статье или диссертации к данному термину, вынужден уточнять, а порой давать своё собственное толкование экфрасиса.

Исходя из прямого значения слова в греческом языке (высказываю, выражаю), *экфрасис* чаще понимают как описание произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте. В переводе с современного греческого языка это слово многозначно, но одним из его значений остаётся «выражать что-либо словами». «*Экфрасис в прямом смысле представляет собой украшенное описание произведения искусства внутри повествования³, которое он прерывает, составляя каждую отступление⁴*». В таком же ключе даёт определение термина Н.Г. Морозова в диссертации «*Экфрасис в прозе русского романтизма*»: «*Живописный экфрасис – это описание вымышленного, либо реально существующего произведения живописного искусства, включенное в нарративную структуру художественного текста, либо в структуру эпистолярных и публицистических произведений, выполняющее в них различные функции, определяемые авторскими целями и задачами⁵*». Н.Г. Морозовой пришлось добавить определение *живописный* к понятию *экфрасис*, чтобы выделить его из широкого спектра смыслов, которыми термин успел обрасти.

Портрет-экфрасис – это, соответственно, не любое «*описание вымышленного, либо реально существующего произведения живописного искусства*», а именно **описание живописного портрета**. Для нас такой уточнённый термин будет более удобен.

¹ Криворучко, А.Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: ди С. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2009.

² Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002, С. 5–22.

³ Здесь и далее выделение наше – Л.Д.

⁴ Labre Chantal, Soler Patrice *Methodologie litteraire*, Paris, PUF, 1995. (Цит. по: Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Там же. С. 5.)

⁵ Морозова, Н.Г. Там же. С. 10.

Следуя логике определения, **пейзаж-экфрасис** в литературе – тоже надо понимать как **описание живописного пейзажа**.

Функции экфрасиса в литературе достаточно широки. Не требует специально доказательства тот факт, что «ролевая» значимость живописного портрета, или портрета-экфрасиса, несколько иная, нежели у портрета героя. Можно с уверенностью говорить, что в портрете-экфрасисе «сгущены», «сжаты»¹ мысли, введён подтекст произведения. Данный приём позволяет автору не только создавать или углублять образ, запечатлённый на портрете, но и дополнительно воплощать: образ художника, образ того, кто воспринимает портрет, часто мистическое пространство в произведении, а также высказать своё мнение об искусстве в целом или о конкретном художнике и мн.др.

В ряде произведений (Н.В. Гоголь «Портрет», М.Ю. Лермонтов «Штосс» и др.) портрет-экфрасис движет сюжет, а значит его можно назвать мотивом. Нелегко определиться в таком случае с терминологией: чем является, например, портрет старика ростовщика в повести Н.В. Гоголя: мотивом портрета или экфрасисом с функцией мотива, или мотив портрета – это разновидность экфрасиса. Все подходы, на наш взгляд, имеют право на существование.

Если считать портрет ростовщика и подобные ему портреты экфрасисами с функцией мотива, тогда нужно откорректировать определение, приведённое Л. Геллером, в котором говорится, что экфрасис как «украшенное описание произведения искусства» прерывает повествование, составляя кажущееся отступление. В роли мотива экфрасис не только не прерывает повествование, но является его основным двигателем.

Нам ближе понимание мотива портрета в литературе как разновидность экфрасиса. В этом случае мы свободны пользоваться обоими терминами в зависимости от целесообразности: мотив более указывает на функциональность, а экфрасис на форму. Подробнее мотив рассмотрим в главе «Мотив оживающего портрета».

¹ *Потебня, А.А.* Теоретическая поэтика. – М., 1990; *Потебня, А.А.* Мысль и язык. – М., 2007; *Потебня, А.А.* Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905.

Что касается мотива пейзажа¹ (если мы понимаем мотив как двигатель сюжета), то, по крайней мере в русской литературе, такое явление не встречается вообще. Пейзаж из-за своей абстрактности не способен стать субъектом действия и двигать развитие сюжета.

В книге нас интересует живописный портрет и пейзаж, если они описаны, но надо отдать должное, что и просто упомянутый живописный портрет, без описания, может нести в произведении большую смысловую нагрузку. Назовём такое упоминание – **деталью**², не вдаваясь в многозначность этого термина. Образ живописного портрета может выполнять в литературном произведении роль художественной детали, чаще всего, говорящей детали интерьера, а живописный пейзаж сложно ввести в словесное произведение без хотя бы краткого описания, поэтому его функционирование в качестве детали ограничено. Посмотрим на функционал портрета-детали:

1. Даёт характеристику герою, являясь подсказкой к пониманию его образа. Н. Полевой повесть «Живописец» (1933): в комнате Аркадия висит портрет Дюрера как характеристика стиля самого живописца. И.С. Тургенев повесть «Фауст» (1956): портрет девушки, похожей на Манон Леско, становится сквозной деталью, характеризующей и героя-повествователя и Веру – главный объект повествования. В рассказе «Чистый понедельник» (1944) И.А. Бунина над диваном в комнате героини «...зачем-то висел портрет *босого Толстого*»³ – эта деталь помогает разгадать тайну её странных поступков: *«Выезжая, она чаще всего надевала гранатовое бархатное платье и такие же туфли с золотыми застёжками (а на курсы ходила скромной курсисткой, завтракала за тридцать копеек в вегетарианской*

¹ В живописи «мотив пейзажа» – это многозначный термин, часто его понимание зависит от художественного направления. В натуралистической живописи – это вид местности с определенной точки зрения, то есть часть общего пейзажа.

² «Деталь (фр. detail – часть, подробность) – особо значимый, выделенный элемент художественного образа. <...> Д. может становиться образом. <...> Д., если не становится мотивом (лейтмотивом), тяготеет к единичности <...>» (Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред.: А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интервак», 2003, С. 219.)

³ Бунин, И.А. Собр. соч.: в 4 т. Т.4. – М., 1988, С. 198.

столовой на Арбате)»¹. Граф Л.Н. Толстой, ищущий истины у народа, со своей идеей опрощенья являлся одним из путей, по которому «чего-то искала» и она. Её обед в вегетарианской столовой и образ бедной курсистки (хотя, напомним: «мы оба были богаты») – это, вероятно, не что иное, как следование идеям модной на рубеже веков философии толстовства. Итак, портрет Толстого в комнате героини является ключом к разгадке её «странностей».

2. Портрет-деталь вскрывает подтекстовые смыслы в произведении. Например, в рассказе Бориса Зайцева «Река времён» (1964) у архимадрита Андроника было три портрета его «любимцев» – Константина Леонтьева, императора Александра I, Леона Блуа... Именно через эти портреты-детали в небольшой рассказ о жизни двух скромных монахов проникает философская мысль о закате Европы, о том, что надо защищать Россию от западного влияния (см. труды русского и французского писателей К. Леонтьева и Леона Блуа), портрет Александра I находится в числе «любимцев», видимо потому, что в начале XIX века он защитил Россию от Европейского вторжения. Далее в нашем исследовании мы будем приводить и другие примеры.

Кроме терминов *экфрасис*, *мотив*, *деталь*, исследуя живописный портрет в литературе, можно использовать понятия *миметический*² *синтез* или *парафразирование*³, так как речь идёт о подражании образцам другого вида искусства. Эти понятия в большей степени являются характеристикой индивидуального стиля писателя, потому что показывают *как*, каким путём создаётся образ живописного портрета – путём творческой переработки элементов другого вида искусства.

¹ Там же. С. 199.

²

ГЛАВА I

ПОРТРЕТ В РУССКОЙ ПРОЗЕ:

ЭКСПЕРИМЕНТЫ И СТАНОВЛЕНИЕ СТИЛЯ

Портрет-экфрасис как способ воплощения авторской философии искусства

Портрет-экфрасис в русской литературе берёт своё начало в повести Н.В. Гоголя «Портрет» (1833–1834) (по крайней мере, именно она стала катализатором для развития данного приёма) и находит своё продолжение как в прозе, так и в поэзии XIX–XX вв.: К.С. Аксаков «Вальтер Эйзенберг» (1836), М.Ю. Лермонтов «Штосс» (1841), И.С. Тургенев «Три портрета» (1846), «Фауст» (1856), И.А. Гончаров «Обрыв» (1869), Ф.М. Достоевский «Идиот» (1869), Н.С. Лесков «Захудалый род» (1874) и др., Л.Н. Толстой «Анна Каренина» (1873–1876), И.А. Бунин «Лёгкое дыхание» (1916), «Чистый понедельник» (1944), И.С. Шмелёв «Неупиваемая чаша» (1918), В.В. Вересаев «Состязание» (1919), С.Н. Дурылин «Три беса» (1919–1923) и др.¹

В арсенале писателя есть ряд способов и приёмов, помогающих вывести читателя на размышления об искусстве: помимо прямой авторской речи, монологов и диалогов, это образ художника в широком понимании слова (поэта, музыканта...), образ произведения искусства, то есть экфрасис. Портрет также даёт автору возможность ввести в произведение тему искусства. На эту способность портрета, правда, литературного портрета художника, обратил внимание К.А. Баршт: *«Создание литературных портретов художников в “Портрете” Н.В. Гоголя, “Анне Карениной” Л.Н. Толстого, “Художниках” В.М. Гаршина и других произведениях явилось как естественное, подсказанное самой реальностью решение писателя сложной задачи изучения проблематики и сущностных свойств искусства средствами самого*

¹ В поэзии данный приём можно найти, например, в таких произведениях: А. С. Пушкин «Мой портрет», «Катенину», «Портрет»; М.Ю. Лермонтов «Портрет»; А.А. Фет «К портрету графини С. А. Т-ой», «Тютчеву»; А.К. Толстой поэма «Портрет»; И.А. Бунин «Портрет»; Н. Гумилёв «Портрет мужчины. Картина в Лувре работы неизвестного», и др.

Весьма популярен портрет-экфрасис был в зарубежной литературе: Ч. Метьюрин «Мельмот Скиталец» (1820), В. Ирвинг «Таинственный портрет» (1824), Н. Готорн «Пророческие портреты» (1837), «Портрет Эдуарда Рэндолфа» (1838), О. Бальзак «Неведомый шедевр» (1832), Э. По «Овальный портрет» (1842), О. Уайльд «Портрет Дориана Грея» (1890), А. Конан Дойл «Собака Баскервилей» (1901–1902), А. Струг «Портрет» (1913), Дж. Джойс роман «Портрет художника в юности» (1907–1914) и др.

искусства. Этот путь был подсказан самой эпохой с её необычайной близостью и тесной взаимосвязью различных видов искусства»¹.

Портрет-экфрасис как способ воплощения авторской философии искусства уже привлекал литературоведов, прежде всего, касательно повести **Н.В. Гоголя «Портрет»** (1835)². Исследователи заметили, что мистика и связанный с ней мотив портрета нужны в повести не для занимательности сюжета, а для отражения философских мыслей автора: *«Детальное описание портрета, и прежде всего глаз, необходимо Гоголю не для нагнетания страхов и ужасов в духе не чуждого писателю романтизма. Писатель вновь и вновь ставит проблему искусства»*³.

В русской литературе Н.В. Гоголь был первым, кто сделал живописный портрет мотивом произведения, поднял через него вопросы творчества и искусства. До Н.В. Гоголя к проблеме истинного искусства и его понимания обществом обращался в своей повести «Живописец» (1933) Н. Полевой. В лице главного героя – «истинного художника» – автор переживает за состояние современного искусства, резко критикует за консерватизм и подражательство Академию живописи, нелестно отзывается об обществе, не способном понимать высокое и относящемся к произведению искусства как безвкусный потребитель. В повести описывается множество живописных полотен, в том числе и один заказной портрет. Н. Полевой лишь упоминает живописный портрет и не придёт ему особой значимости в развитии сюжета или раскрытии идеи произведения. Можно утверждать, что Н.В. Го-

¹ Барит, К.А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века. Сборник научных трудов. – Л., 1988, С. 13.

² Боровская, Е.Р. Портрет у Н.В. Гоголя и А.Ф. Писемского (на материале повести Н.В. Гоголя «Портрет» и романа А.Ф. Писемского «Тысяча душ») // Вестник Литературного института им. А.М. Горького. 2009, № 1, С. 105–134; Дмитриевская, Л.Н. Функции мотива портрета в повести Н.В. Гоголя «Портрет» // Материалы VI Международной научно-практической конференции «Русский язык и литература: проблемы изучения и преподавания в школах и вузах». – Киев, 2011, С. 391–395; Лепяхин, В.В. Живопись и иконопись в повести Н.В. Гоголя «Портрет» // Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М., 2002, С. 164–199.

³ Лепяхин, В.В. Живопись и иконопись в повести Н.В. Гоголя «Портрет» // Там же. С. 167.

голь писал, будучи в диалоге не с Н. Полевым, а с западными авторами, которые в 20–30-е годы ещё на волне романтизма неоднократно обращались к портрету-экфрасису: Ч. Метьюрин «Мельмот Скиталец» (1820, русское издание – 1833), В. Ирвинг «Таинственный портрет» (1824, в русском переводе – 1829) и другие рассказы, О. Бальзак «Неведомый шедевр» (1832), Н. Готорн «Пророческие портреты» (1837), «Портрет Эдуарда Рэндолфа» (1838)¹.

В рассказе «Неведомый шедевр», отсылающем к искусству живописи, О. Бальзак показал трёх героев-художников, которые оценивают работы друг друга и ведут диалог об изобразительном искусстве. Художники в новелле известные живописцы XVI века: Порбус², Никола Пуссен³ и вымышленный персонаж Френхофер, который был учеником голландского художника Мабузе⁴. Френхофер – загадочная фигура, Бальзак это подчёркивает тем, что в описании героя (*«Вы сказали бы, что это портрет кисти Рембрандта, покинувший свою раму и молча движущийся в полутьме, столь излюбленной великим художником»*⁵) отсылает читателя к ожившим портретам В. Ирвинга, Ч. Метьюрина, но лишает портрет мистики, делая его знаком преклонения перед гением голландского живописца. Вся новелла – диалог об истинном искусстве, на который откликнулся Н.В. Гоголь и добавил своё весомое слово по этому вопросу.

Нельзя не заметить, что повесть Н.В. Гоголя перенасыщена живописными портретами. Портрет-экфрасис для 30-х годов XIX века хоть и популярный, но ещё новаторский приём, и Гоголь увлечён им с азартом первооткрывателя. Помимо портретов Н.В. Гоголь даёт описание нескольких живописных полотен других жанров – в итоге всё вместе представляет целое словесное

¹ Степень влияния западной литературы на творчество Н.В. Гоголя ещё в начале XX века устанавливал А.Н. Веселовский в работе «Западное влияние в новой русской литературе» (М., 1916).

² Франсуа Порбус Младший (1570–1622) – фламандский художник, который жил и работал в Париже.

³ Никола Пуссен (1594–1665) – знаменитый французский художник.

⁴ Мабузе – голландский художник Ян Госсарт (70-е годы XV в. – 30-е годы XVI в.), прозвище «Мабузе» получил по имени своего одного города.

⁵ Бальзак, О. Неизвестный шедевр // Бальзак, О. Неизвестный шедевр. Поиски абсолюта. – М., 1966, С. 10.

«собрание» изобразительного искусства: картины, которые Чартков перебирает в лавке до обнаружения портрета ростовщика; заказные портреты, созданные Чартковым ради денег и славы; картина молодого художника, которая поразила Чарткова, но на которой читатель не знает, что изображено – Н.В. Гоголь представил только силу впечатления от неё; последняя картина Чарткова «Отпавший ангел», которая засвидетельствовала окончательную утрату его таланта; картина на сюжет рождества Христова художника-монаха, кисти которого принадлежит и портрет старика-ростовщика. Надо назвать и *словесные* портреты героев, созданные автором «без посредства художников» – в этом исследовании они нас не интересуют, но мы понимаем, что Н.В. Гоголь сам является в своём произведении «художником», создающим с помощью слова портреты героев, их художественные образы.

Н.В. Гоголь был и в жизни увлечён живописью, с юных лет не оставлял занятия рисованием. «*Я всегда чувствовал маленькую страсть к живописи*»¹, – писал Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине». Н.В. Гоголь был хорошим рисовальщиком – писал пастелью, о чём упоминает в письме к родителям из Нежина (от 22 января 1824 г.). Позднее Н.В. Гоголь занимался в Академии художеств, а значит, хорошо знал образ жизни, нравы молодых художников (эти наблюдения и легли в основу характеров Чарткова и Пискарёва)². Будучи в конце 30-х годов в Риме Гоголь восхищался Рафаэлем (чьё имя упоминается в «Портрете») и писал свои картины. Известно (и об этом пишет в своей статье К.А. Баршт³), что «в период доработки повести “Портрет” Гоголь заказал свой портрет художнику Ф.А. Мюллеру и в течение многих часов, позируя ему, внимательно изучал манеру поведения художника во время работы»⁴.

Отметим оригинальный приём, придуманный Гоголем: главным персонажем повести стал сам портрет. Причём портрет героя, старика-ростовщика, во много раз значимее для сюжета, чем сам этот герой, с которым читатель встречается лишь во вто-

¹ Гоголь, Н.В. Шинель // Гоголь, Н.В. Собр. соч. в 7 т. Т.6. – М., 1966, С. 72.

² См.: Машковцев, Н.Г. Н.В. Гоголь в кругу художников. – М., 1955.

³ Баршт, К.А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века) // Там же. 1988, С. 5–33.

⁴ Там же. С. 12.

рой части повести (узнает о нём из рассказа художника). Подобный подход позволил автору поднять ряд важных культурологических, религиозно-философских вопросов:

- что есть истинное творчество и истинное искусство,
- ответственен ли создатель за свои творения, и перед кем он несет ответственность,
- образ художника, творца: кто он, какова его задача, как не свернуть с пути, не предать талант...

Важно, что Чартков, впервые увидев портрет ростовщика, не задумывается о модели, о самом старике – он размышляет над странным впечатлением от портрета. Получается, что портрет старика вместо того, чтобы работать на создание образа героя, – сразу начинает выполнять принципиально иные функции. И ещё прежде, чем по сюжету портрет старика оживёт, и начнётся история его пагубного влияния на владельцев, он задаст в повести религиозно-философскую линию размышлений о том, что есть истинное искусство и творчество.

При первом взгляде на портрет Чартков делает искусствоведческий вывод, что натурализм губит искусство: *«...Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. <...> “Что это? – невольно вопрошал себя художник. – Ведь это, однако же, натура, это живая натура; отчего же это странно-неприятное чувство?”»*¹. Обратимся к «Неведомому портрету» О. Бальзака, с которым Н.В. Гоголь солидарен по этой части понимания искусства. Единственный вымышленный персонаж-художник в новелле, Френхофер, учит двух великих художников Франции: *«Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выразить. <...> Ну, так попробуй, снимми гипсовую форму с руки своей возлюбленной и положи ее перед собой, – ты не увидишь ни малейшего сходства, это будет рука трупа, и тебе придется обратиться к ваятелю, который, не давая точной копии, передаст движение и жизнь. Нам должно схватывать душу, смысл, характерный облик вещей и существ»*. Идея та же – натурализм в изображении не есть искус-

¹ Гоголь, Н.В. Там же. С. 83.

ство. Но, как показал финал рассказа О.Бальзака, чрезмерное отдаление от природы тоже губит искусство (французский писатель словно предугадал появление абстрактной живописи через сто лет и уже вынес им свой приговор – безумие).

Во второй части повести Н.В. Гоголя читатель узнаёт, что художник, создававший портрет ростовщика, действительно дал себе слово быть верным натуре: *«он у меня просто выскочит из полотна, если я хоть немного буду верен натуре <...> он положил себе преследовать с буквальной точностью всякую незаметную черту и выраженье»*¹. Художник сосредоточил внимание на глазах, стремясь постигнуть их тайну. Глаза, как известно, вместилище души: живо переданных глаз хватило, чтобы в картине поселилась душа ростовщика, который был для художника находкой к образу духа тьмы.

Чартков продолжает свои размышления по поводу странного впечатления, производимого картиной: *«Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком? Или, если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности<...>?»*².

Итак, на первых страницах повести в момент, когда по законам романтических произведений должно начаться «самое интересное», Н.В. Гоголь преподносит читателю искусствоведческие размышления, в дальнейшем переходящие в религиозно-философские мысли о роли искусства и назначении художника. Повторим, что мистика и связанный с ней мотив портрета нужны в повести не для занимательности сюжета, а для отражения философских мыслей автора.

Религиозно-философские идеи Н.В. Гоголя по вопросам искусства выражены в большей степени во второй части повести через образ художника-иконописца, создавшего портрет старика-ростовщика – портрет, который приносил несчастья людям, пагубно влиял на их характеры и судьбы. Узнав о судьбе многочисленных владельцев портрета, художник осознал, что «кисть его послужила дьявольским орудием». Таким образом, возникает тема ответственности мастера за свои творения. Желая искупить

¹ Там же. С. 126.

² Там же. С. 83.

вину, художник постригается монахи и благодаря строгости монастырской жизни, неустанным молитвам возвращает талант и право свидетельствовать о Боге и о мире средствами искусства. Его картина на сюжет рождества Иисуса стала воскресением для него самого. В ней тоже есть магия, но если первая картина послужила духу тьмы, то вторая – Богу. В этом главный выбор любого художника: кому служить своим трудом. Н.В. Гоголь предупреждает, что нужно быть внимательным: оступиться очень легко, а вернуть себе дар божий, чтобы служить свету, не каждому по силам. Жажда славы, денег, благополучия, величия – те крючки, на которые попадают таланты. Гоголь сам боялся быть пойманным на такой крючок, переживал за истинное назначение своего творчества.

Наставления художника-монаха своему сыну, тоже художнику, подытоживают размышления Н.В. Гоголя по поводу назначения творчества, искусства: *«...талант есть драгоценнейший дар Бога – не погуби его. Исследуй, изучай все, что ни видишь, покори всё кисти, но во всем умей находить внутреннюю мысль и пуще всего старайся постигнуть высокую тайну созданья. Блажен избранник, владеющий ею. <...> Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве, и по тому одному оно уже выше всего <...>»¹.*

Мотив портрета в повести Н.В. Гоголя не просто определяет сюжет, он фактически равен сюжету – такого в русской литературе уже больше не будет. Тем не менее в отечественной литературе мотив портрета и портрет-экфрасис продолжают играть большую роль, причём практически все писатели в той или иной степени согласуют своё мнение со взглядами Н.В. Гоголя, выраженными в повести «Портрет».

В романе **И.А. Гончарова «Обрыв»** (1869) немало описаний живописных портретов: семейные портреты в доме Софьи, над которыми смеётся Райский, перевоспитывая кузину-аристократку; талантливые, но ученические портреты Райского в Академии; его портрет Софьи; затем портреты сестёр Марфеньки и Веры, портрет бабушки...

¹ Гоголь, Н.В. Там же. С. 132.

Чаще всего портреты, созданные главным героем Борисом Павловичем Райским, характеризовали не столько модель, сколько самого художника – новый тип человека XIX века: аристократ, увлечённый модными демократическими идеями, но так и не находящий своего места в жизни: он отказывается от роли помещика, хочет быть художником, затем берётся за написание романа, в конце решает стать скульптором, и конечно, им не становится. В романе о художнике И.А. Гончаров не оставил без внимания вопрос, что есть творчество и искусство. Глава XVII 2-ой части романа целиком посвящена творческим мукам Райского в работе над портретом Софьи, тут же автор романа иронически сопоставляет разное понимание искусства героев-художников, при этом читателю приходится быть внимательным, чтобы за иронией Гончарова уловить его собственный взгляд на творчество и искусство.

Глава начинается с того, что Райский несколько дней в муках сидит за портретом Софьи, а портрет итак уже *«похож как две капли воды»*: *«Софья такая, какую все видят и знают ее: невозмутимая, сияющая. Та же гармония в чертах; ее возвышенный белый лоб, открытый, невинный, как у девушки, взгляд, гордая шея и спящая сном покоя высокая, пышная грудь. Она – вся она, а он недоволен, терзается художническими болями!»*¹

Что ещё надо художнику, кроме портретного сходства с оригиналом? Кажется, что в этом неуловимом и заключается суть портретного искусства. Райский мучится жаждой *«овладеть тайной искусства, создать на полотне ту Софью, какая снится ему теперь»*². Он самонадеянно уверен, что ему удалось в скульптурно холодной кухне пробудить новую жизнь, разжечь огонь... теперь он думает, что и на картине *«надо сделать, чтоб из богини вышла женщина»*³. Закончить портрет Райскому помогают мечты и воспоминания, после которых *«он схватил кисть и жадными, широкими глазами глядел на ту Софью, какую видел в эту минуту в голове, <...> наконец, провел кистью по глазам, потушевал, открыл немного веки. Взгляд у ней стал шире, но был все еще покоен. Он тихо, почти машинально, опять коснулся*

¹ Гончаров, И.А. Обрыв. – М., 1980, С. 136.

² Там же. С. 136.

³ Там же. С. 136.

глаз: они стали более жизненны, говорящи, но еще холодны. Он долго водил кистью около глаз, опять задумчиво мешал краски и провел в глазу какую-то черту, поставил **нечаянно** точку, как учитель некогда в школе поставил на его безжизненном рисунке, потом **сделал что-то, чего и сам объяснить не мог**, в другом глазу... И вдруг сам замер от искры, какая блеснула ему из них. Он отошел, посмотрел и обомлел: глаза бросили сноп лучей прямо на него, но выражение все было строго. Он **бессознательно, почти случайно**, чуть-чуть изменил линию губ, провел легкий штрих по верхней губе, смягчил какую-то тень, и опять отошел, посмотрел:

– Она, она! – говорил он, едва дыша, – нынешняя, настоящая Софья!»¹

Удача в портрете Райского случайная и бессознательная, а другой она быть и не может, так как техникой он не владеет, терпением и усердием не отличается. Нам представляется, что роль бессознательного откровения в искусстве Гончаров как художник слова признаёт без всякой иронии. Ирония же по отношению к главному герою при этом со строк романа не пропадает.

Первым портрет видит друг Райского, типичный петербургский светский персонаж Иван Иванович Аянов – он не узнаёт на портрете Софью: «– Как, Софья Николаевна? Может ли быть? – говорил Аянов, глядя во все широкие глаза на портрет. – Ведь у тебя был другой; тот, кажется, лучше: где он? <...> а этот... она тут как будто пьяна»². Для Аянова главное в портрете внешнее сходство, а мечты и видения художника его не занимают.

Следующее мнение о портрете Софьи высказывает учитель Райского Кирилов, о котором Райский говорит: «...Это вольный, как птица, художник мира, ищущий светлых сторон жизни, а примешь его самого за мученика, за монаха искусства, возненавидевшего радости и понявшего только скорби. Таков он, кажется, и был»³. Кириллов предполагает, что на картине ветреная барышня, какая-нибудь актриса: «– Я не знаю подлинника, а вижу, что здесь есть правда. Это стоит высокой картины и вы-

¹ Там же. С. 138.

² Там же. С. 138

³ Там же. С. 139.

сокого сюжета. А вы дали эти глаза, эту страсть, теплоту какой-нибудь вертушке, кукле, кокетке!»¹ Далее следует рекомендация Райскому, которая раскрывает другой взгляд на искусство – гоголевский: «– Сделайте молящуюся фигуру! <...> Долой этот бархат, шелк! поставьте ее на колени, просто на камне, набросьте ей на плечи грубую мантию, сложите руки на груди... Вот здесь, здесь, – он пальцем чертил около щек, – меньше свету, долой это мясо, смягчите глаза, накройте немного веки... и тогда сами станете на колени и будете молиться...»² Кириллов зорким глазом художника находит ошибки в пропорциях портрета и не воздерживается от поучений: «<...> руки только что намечены, и неверно, плечи несоразмерны. <...> Не умеете делать рук, а поучиться – терпенья нет! Ведь если вытянуть эту руку, она будет короче другой; уродец, в сущности, ваша красавица! Вы все шутите, а ни жизнью, ни искусством шутить нельзя! То и другое строго: оттого немного на свете и людей и художников...»³ В выделенных словах можно уловить авторскую позицию. Далее в наставлении Кириллова слышен голос Н.В. Гоголя: «Нельзя наслаждаться жизнью, шалить, ездить в гости, танцевать и между прочим сочинять, рисовать, чертить и ваять. <...> бросьте эти конфеты и подите в монахи, как вы сами удачно выразились, и отдайте искусству все, молитесь и поститесь, будьте мудры и, вместе, просты, как змеи и голуби, и что бы ни делалось около вас, куда бы ни увлекала жизнь, в какую яму ни падали, помните и исповедуйте одно учение, чувствуйте одно чувство, испытывайте одну страсть – к искусству! Пусть вас клянут, презирают во имя его – идите: тогда только призвание и служение совершатся, и тогда будет «многа ваша мзда», то есть бессмертие. А вам недостает мужества, силы нет, и недостает еще бедности. Отдайте ваше имение нищим и идите вслед за спасительным светом творчества. Где вам! вы – барин, вы родились не в яслях искусства, а в шелку, в бархате. А искусство не любит бар... оно тоже избирает «ху-

¹ Там же. С. 140.

² Там же. С. 140.

³ Там же. С. 140–141.

дородных»... Закройте эту бесстыдницу или переделайте ее в блудницу у ног Христа. Прощайте»¹.

Похоже, Кириллов хорошо усвоил философию творчества Н.В. Гоголя, выраженную в повести «Портрет». Где в этой поучительной тираде Кириллова сочувствие Гончарова, а где его ирония, определить непросто, но то, что истинна в словах Кириллова есть, сомневаться не приходится – эта истинна вечная. Но времена меняются, перемены чувствует новый тип творческого человека – Райский. После ухода Кириллова он говорит (являясь, по-видимому, рупором автора), что *«это один из последних могикан: истинный, цельный, но ненужный более художник. Искусство сходит с этих высоких ступеней в людскую толпу, то есть в жизнь. Так и надо!»²*

Райский по совету Кириллова ещё один вечер проводит в муках творчества, желая переделать Софью в молящуюся блудницу: *«Он вытянул у ней руку и задорно, с яростью, выделывал пальцы; сотрет, опять начертит, опять сотрет – все не выходит!»³*. Очередное усердие Райского смешно – новый образ Софьи чужд ему, и он это вскоре понимает: *«Вся цель моя, задача, идея – красота! Я охвачен ею и хочу воплотить этот, овладевший мною, сияющий образ: если я поймал эту „правду“ красоты – чего еще? Нет, Кирилов ищет красоту в небе, он аскет: я – на земле...»⁴* Свою фамилию Райский оправдывает, видимо, тем, что хочет найти рай на земле.

Гончаров сталкивает два взгляда на творчество и искусство: 1) монашеское служение высокому, «правде в небе» – романтический идеал, уходящий в прошлое, 2) служение красоте и правде земной – возможно, так Гончаров видел искусство реализма.

Реалистический художественный метод стал новым «ренессансом» для искусства портрета и пейзажа, особенно в русской живописи и литературе XIX века. Большие мастера-живописцы, работающие в жанре портрета – О.А. Кипренский, В.А. Тропинин, И.Е. Репин, В.А. Серов и др., передавали психологическую индивидуальность модели с тончайшими, едва уловимыми дви-

¹ Там же. С. 141–142.

² Там же. С. 142.

³ Там же. С. 142.

⁴ Там же. С. 142.

жениями души и угадывали в ней типическое для своей эпохи. В это время развивается и литературный портрет, который ищет различные способы художественного воплощения образа героя, чтобы «оживить» персонаж, сделать его психологически и исторически достоверным, дать самое типическое в нем и при этом не разрушить целостность создаваемой личности. В портрете реализма человек наедине с самим собой – он не играет на зрителя, как в портретах XVIII – начала XIX вв.

И.А. Гончаров в «Обрыве» замечательно воплотил требование естественности и отстранённости, которое выдвинул реализм: Райский пишет портрет Веры и при этом просит её не принимать никакой позы, никакого выражения лица: «...*Ты не гляди на меня, будь свободна, как будто бы меня не было тут! <...> Делай какие хочешь движения, гляди куда хочешь или не гляди вовсе – и забудь, что я тут! <...> Теперь не говори со мной – думай что-нибудь про себя. Меня здесь нет...*»¹ В итоге Вера засыпает и художник рисует её портрет. Роль данного эпизода в том, чтобы оттенить, дополнить образ Райского как современного художника-реалиста, и вместе с этим приоткрыть тайну реалистического метода.

Итак, в романе Гончарова «Обрыв» (который вынашивался автором с 1849 года около двадцати лет) через портрет-экфрасис:

- характеризуются разные типы художников и разное отношение к творчеству,
- сталкиваются романтический и реалистический подходы к искусству,
- просвечивает взгляд самого автора на проблему творчества и личности художника,
- раскрывается внутренний мир главного героя и тех, кто воспринимает портрет,
- и, как и полагается, через портрет всё-таки создаётся образ того, кто на нём запечатлён.

Раскрытие темы – концепция искусства через портрет-экфрасис – не может быть полной без рассмотрения творчества **Н.С. Лескова**. Н.С. Лесков, пожалуй, чаще, чем кто-либо другой,

¹ Там же. С. 650.

прибегал в своём творчестве к экфрасису: в романах *«Обойдённые»* (1965), *«Островитяне»* (1966), *«Захудалый род»* (1974), *«Чёртовы куклы»* (1890), в повестях и рассказах *«Запечатленный ангел»* (1973), *«Павлин»* (1874), *«На краю света»* (1875–1876), *«Печёрские антики»* (1883), *«Детские годы»* (1876), *«Загон»* (1893). Описаниям картин в творчестве Н.С. Лескова посвящена статья О.В. Евдокимовой *«Живописание в структуре произведений Н.С. Лескова»*¹, которую автор открывает указанием на специфику лесковского творчества – *«...сознательную ориентацию на приёмы и способы отражения действительности, характерные для изобразительного искусства»*² – и ссылается на работы исследователей разных лет, подтверждающих данное определение индивидуального стиля писателя. О.В. Евдокимова за пределами своего исследования оставляет роман *«Захудалый род»*, а нас он будет интересовать прежде всего, поскольку именно в нём наиболее ярко представлен портрет-экфрасис и связанный с ним взгляд писателя на искусство.

За год до окончания романа Лесков пишет одно из самых своих знаменитых произведений – повесть *«Запечатленный ангел»*. Лесков – знаток иконописи, иконописания – создаёт через портретное описание, т.е. прибегая в данном случае к «портретированию»³, икону ангела. Этой повести посвящено много работ исследователей. В отдельном параграфе нами будет рассмотрена роль «портретирования» в словесном создании иконы ангела. Художественный портрет в качестве детали встречается у Лескова в романе *«Островитяне»*: описана библейская красавица в роскошной книге Лабе и Г. Дарбуа «Библейские женщины». В повести *«Печёрские антики»* в развёрнутый портрет старца Малфея Пимыча включено подробное описание картины, где Лэфорт даёт урок стрельбы юному Петру I: сравнение со стариком на втором плане картины лучше всякого словесного портрета характеризует Малфея Пимыча. Приведём эпизод с картиной цели-

¹ Евдокимова, О.В. Живописание в структуре произведений Н. С. Лескова // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века: Сб. науч. тр. – Л., 1988, С. 184–201.

² Там же. С. 184.

³ Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность) – М., 1999.

ком, т.к. это весьма оригинальный приём: внутрь портрета вводится экфрасис: *«Если я должен его с кем-нибудь сравнить, что всегда имеет своего рода удобство для читателя, то я предпочёл бы всему другому указать на известную картину, изображающую урок стрельбы из орудия, даваемый Петру Лефортом. Отрок Пётр, горя восторгом, наводит пушечный прицел... Вся его огневая фигура выражает страстное, уносящее стремление. Лефорт в своём огромном парике тихо любит царственным учеником. Несколько молодых русских лиц смотрят с сочувствием, но вместе и с недоумением. На них, однако, видно, что они желают царю “попасть в цель”. Но тут есть фигура, которая в своём роде не менее образна, типична и характерна. Это седой старик в старорусском охабне с высоким воротом и в высокой собольей шапке. Он один из всех не на ногах, а сидит – и сидит крепко; в правой руке он держит костыль, а левою оперся в ногу и смотрит на упражнения царя вкось, через свой локоть. В его глазах нет ненависти к Петру, но чем удачнее делает юноша то, за что взялся, тем решительнее символический старец не встанет с места. Зато, если Пётр не попадёт и отвернётся от Лефорта, тогда... старичок встанет, скажет: “плюнь на них, бабюшка: они все дураки”, и, опираясь на свой старый костыль, уведёт его, “своего прирощенного”, домой – мыться в бане и молиться московским угодникам, “одолевшим и новгородских и владимирских”».*

Этот старик, по мысли художника, представляет собою на картине старую Русь, и Малафей Пимыч теперь на живой картине киевского торжества изображал то же самое»¹.

Как правильно заметила в статье О.В. Евдокимова, после многочисленных и подробных описаний старца сравнение с картиной окончательно завершает образ Малафея Пимыча и выводит его в символический план. Важно, что и сама картина с сюжетом из жизни Петра I придумана Лесковым (в романе «Захудалый род» писатель создаёт живописные портреты за И.Б. Лампи и О. Кипренского). Исследователь-библиограф Б.Я. Бухштаб, давший комментарий к произведениям Н.С. Лескова, сообщает: *«<...> проконсультировался с рядом крупных знатоков живопи-*

¹ Лесков, Н. С. Печёрские антики // Лесков, Н. С. Собр. соч.: в 12 т. Т.10. – М., 1989, С. 297–298.

си; <...> никто не знает картины на сюжет, изложенный Лесковым»¹. Таким образом, Лесков выступает как бы в двух ипостасях – писатель и «художник» – он, как и М.М. Пришвин, имел право заявить: *«Моё настоящее искусство – живопись, но я не могу рисовать, и то, что должно быть изображено линиями и красками, я стараюсь делать словами<...>»*².

Остановимся на более подробном анализе мотива портрета в романе Н.С. Лескова *«Захудалый род. Семейная хроника князей Протозановых (Из записок княжны В.Д.П.)»* (1874). Повествование о своей бабушке – княгине Варваре Никоноровне Протозановой – ведёт внучка Варвара Дмитриевна Протозанова (зашифрованная в инициалах В.Д.П.). Она создаёт хронику частью по своим воспоминаниям, частью опираясь на воспоминания бабушкиной горничной, верной спутницы – Ольги Федотовны. Внешний облик своей молодой бабушки внучка представляет не только по словесным описаниям, но и по большому живописному портрету известного живописца Лампи: *«Портрет писан во весь рост, масляными красками, и представляет княгиню в то время, когда ей было всего двадцать лет. Княгиня представлена высокою стройною брюнеткой, с большими ясными голубыми глазами, чистыми, добрыми и необыкновенно умными. Общее выражение лица ласковое, но твердое и самостоятельное. Опущенная книзу рука с букетом из белых роз и выступающая одним носочком ботинки ножка дают фигуре мягкое и царственное движение»*.³

Портрет работы Лампи выполняет свою основную функцию – создание образа героини через описание внешности, а также в романе он сокращает временное расстояние, позволяя внучке увидеть свою молодую, двадцатилетнюю, бабушку. Портрет не предлагает читателю размышлять о назначении искусства, о сути художественного творчества, образе художника, творца... Эти задачи в повести выполняет другой живописный портрет – княжны Анастасии, дочери Варвары Никаноровны. Портрет

¹ Бухштаб, Б.Я. Об источниках «Левши» Н. С. Лескова // Бухштаб, Б.Я. Библиографические разыскания по русской литературе XIX в. – М., 1966, С. 149.

² Пришвин, М.М. Записи о творчестве // Контекст-1974: Лит.-теорет. исслед. – М., 1975, С. 330.

³ Лесков, Н. С. Захудалый род // Лесков, Н. С. Собр.соч.: в 12 т. Т.6. – М., 1989, С. 8.

княжны решает множество задач автора, оставляя в стороне свою, казалось бы, основную, функцию описания героини.

Читатель узнает, как зародилась идея создания портрета княжны Анастасии: *«На институт тогда существовал взгляд далеко не похожий на нынешний: их считали девицами блестяще образованными и носились с ними как невесты с какими знаменитостями. Вследствие этого явилась затея списать с некоторых девиц того выпуска, к которому принадлежала княжна, большие портреты масляными красками»*; с какой целью писался портрет: *«портреты должны были служить вместо картин, которыми предполагалось украсить одну из зал покровительницы заведения»*; какой модный и гениальный художник был выбран: *«Портреты было поручено сделать известному автору Мариулы, изящному Кипренскому»*; какие черты стиля привлекли к нему внимание: *«Этот превосходный художник тогда был в большой моде и горячее чем когда-нибудь преследовал свою мысль для полного выражения жизни в портретах писать их с такою законченностью, чтобы в тщательной отделке совсем скрывать движения кисти и сливать колера красок в неуловимые переходы»*¹.

Пожалуй, впервые в русской литературе творится образ реально жившего художника. Каждый читатель знаком с творчеством великого портретиста Ореста Кипренского – с этим именем связана целая эпоха русского романтического портрета. Лесков выводит не отвлечённый образ художника, а образ хорошо известной личности: *«Подрумяненный, в пышной куафюре, Кипренский распорядился всем не без аффектации, и многие сановные и важные лица в лентах и звездах искали у него чести попасть на эти смотрины»*².

Кипренский предстаёт светским живописцем. Не будь имя известного мастера упомянуто Лесковым, можно было бы сравнить его образ с Чартковым, выполняющим заказные портреты. Возможно, Лесков спорит с Гоголем, видя на реальном примере, как свет и деньги не погубили талант живописца, вышедшего из крепостных. Видимо, Кипренский знал от своего великого заказ-

¹ Там же. С. 105.

² Там же. С. 106.

чика А.С. Пушкина, что «не продаётся вдохновенье, но можно рукопись продать».

Кипренский, сделав эскизы будущих портретов девушек, продолжал свою художественную работу в большом секрете: *«он не хотел никого допускать в мастерскую, пока картины не будут окончены. Он поступал так потому, что не всякий может понимать незаконченную вещь, а между тем всякий может распускать о ней свои мнения и суждения, которые, расходясь в публике, имеют свое невыгодное значение»*¹. В этом отрывке содержится не только ирония по отношению к светскому обществу, но и дополнение к образу художника: истинный талант избегает влияния, любит свободу, творческое уединение он предпочитает суете света. Лесков судит о художнике не с религиозной, христианской точки зрения, как Гоголь, – он ценит в творческой личности честность, свободу, правдивость.

Читатель ещё не видит портрет княжны Анастасии, но уже призван разделить переживания её матери, Варвары Никаноровны, по его поводу. Влиятельный знакомый княгини проник в мастерскую художника и доложил княгине, *«что дочь ее изображается вдвоем, рядом с очень милою и скромною девушкой <...> Бабушка вспомнила, что девушка, которая изображалась рядом с ее дочерью на одном полотне, далеко уступала княжне по красоте лица и по формам тела. Не было никакого сомнения, что при близком сопоставлении с княжною она должна была еще более проигрывать. Тетушка Анастасия была очень хороша: она par trait чертами лица (франц.) напоминала самое княгиню, хотя совсем была на нее не похожа par expression: выражением (франц.) в ее выражении не было той милоты, которая располагала и влекла к княгине всякого человека, ценящего в другом благородные свойства души, но тем не менее княжна была очень красива. Бабушке показалось, что Кипренский, увлекшись выгодною наружностью княжны Анастасии, ставит возле нее девушку более скромного вида нарочно, чтобы первая еще более выиграла»*².

Переживания о создаваемом портрете более характеризуют саму Варвару Никаноровну, чем её дочь. Даже портретное описа-

¹ Там же. С. 121.

² Там же. С. 122.

ние княжны Анастасии даётся в сопоставлении с матерью. Читатель все ещё не видит портрета работы Кипренского, но уже представляет себе облик княжны. Какова же тогда роль этого группового портрета, если внешний облик княжны уже известен, а вторую девушку на портрете никто не знает. Ясно, что портрет как произведение искусства великого мастера будет выполнять в романе совсем иные функции, чем просто описание.

«Большой портрет был уже почти совсем готов и стоял на мольберте: обе девушки были изображены рядом, в костюмах полуфранцузских, полушвейцарских поселянок, обе они представлены идущими; в руках у них были корзины: у тетушки с фруктами, а у ее подруги с цветами. Обе подруги были написаны мастерски и замысловато: в картине была символика и поэзия. Тетушка выдвигалась немножко вперед и была ярко освещена, меж тем как ее подруга, отстав на один шаг, шла скромно, опустив головку, отчего ее тихое, задумчивое личико отделилось в его верхней части широкими полями соломенной шляпы и приняло глубокое, таинственное выражение. Яркая красота выдающейся вперед княжны тотчас с первого взгляда останавливала на себе глаза зрителя, и тихая прелесть другого лица тогда оставалась как бы незаметною; но чуть вы хотели окинуть беглым взглядом аксессуар, это таинственное лицо словно встречалось с вами, оно как из ручья на вас глядело, и вы в него всматривались и не могли от него оторваться. Бабушка поняла мысль художника и осталась чрезвычайно довольна картиною.

– Превосходно, – сказала она Кипренскому: – вы всякой отдали свое: *la pomme a la plus belle, la rose a la plus sage.* (Яблоко более красивой, а розу более умной (франц.)) *Превосходно»*¹.

Истинный художник, по мнению Н.С. Лескова, должен уметь увидеть и внешнюю красоту, и внутреннюю. К тому же Кипренский не только каждой отдал по заслугам, но и в образах молодых девушек передал свой взгляд на мир, выразил свою эпоху – эпоху романтизма. Интересно, что Н.С. Лесков создаёт за Кипренского ещё один портретный шедевр, который можно «увидеть» не в Государственной Третьяковской галерее, а исключительно на страницах романа «Захудалый род». Картина,

¹ Там же. С. 122–123.

приписанная Лесковым Кипренскому, сохраняет черты стиля известного живописца: сочетание символики и поэзии, мастерская игра светом и тенью...

Как и в повести Н.В. Гоголя, с портретом-экфрасисом у Н.С. Лескова тесно связан образ художника, который выполняет схожую задачу – вводит размышления автора о сути искусства. Обращение к живописному портрету в романе «Захудалый род» расширило возможности портретного описания, позволило включить более широкий круг философских вопросов, сказать своё слово об истинном искусстве, дать характеристику тем, кто на портрете, не забывая о тех, кто воспринимает портрет...

В «*Анне Карениной*» (1873–1876) Л.Н. Толстого первостепенны именно эти задачи: поднять вопросы о сути искусства, добавить важный штрих к личности Анны, охарактеризовать тех, кто воспринимает портрет.

В романе три «живописных» портрета Анны: в кабинете Каренина и два писанные в Италии Вронским и художником Михайловым. Два итальянских портрета раскрывают в романе не столько Анну, сколько разное отношение к живописи, к искусству. Вронский в Италии увлекается живописью, *«у него была способность понимать искусство и верно, со вкусом подражать искусству <...> Он понимал все роды и мог вдохновляться и тем и другим; но он не мог себе представить того, чтобы можно было вовсе не знать, какие есть роды живописи, и вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе, не заботясь, будет ли то, что он напишет, принадлежать к какому-нибудь известному роду <...> Более всех других родов ему нравился французский, грациозный и эффектный, и в таком роде он начал писать **портрет Анны в итальянском костюме**, и портрет этот казался ему и всем, кто его видел, очень удачным»¹.*

На портрете Вронского, кроме итальянского костюма, читатель-зритель ничего больше в Анне не видит. Отношение к искусству и портрет Анны, как зеркало, выявляют пустоту Вронского, не способного чувствовать и любить жизнь, и, вероятно, не способный любить Анну. Ситуация с портретом показывает,

¹ Толстой, Л.Н. Анна Каренина // Толстой, Л.Н. Собр. соч.: в 12 т. Т.9. – М., 1980, С. 58.

насколько Анна одинока и не понята: как об искусстве Вронский судит штампами, не чувствует его душой, так и Анну он не чувствует, не ценит, по-настоящему, по крайней мере на тот момент, не любит.

Истинный художник, учившийся у итальянских мастеров, Михайлов с первого взгляда схватывает главное в образе Анны: «милое ее душевное выражение»: *«Портрет с пятого сеанса поразил всех, в особенности Вронского, не только сходством, но и особенною красотою. Странно было, как мог Михайлов найти ту ее особенную красоту. «Надо было знать и любить ее, как я любил, чтобы найти это самое милое ее душевное выражение», – думал Вронский, хотя он по этому портрету только узнал это самое милое ее душевное выражение. Но выражение это было так правдиво, что ему и другим казалось, что они давно знали его.*

– Я сколько времени бьюсь и ничего не сделал, – говорил он про свой портрет, – а он посмотрел и написал. Вот что значит техника»¹.

Вронский в искусстве ставит превыше всего технику – так он уверен, что искусство доступно любому, стоит приложить усилие по приобретению этой техники. Л.Н. Толстой иронизирует над своим героем, приоткрывает его душевную неглубину: *«Портрет Анны, – одно и то же и писанное с натуры им и Михайловым, должно бы было показать Вронскому разницу, которая была между ним и Михайловым; но он не видал ее. Он только после Михайлова перестал писать свой портрет Анны, решив, что это теперь было излишне»².*

В образе художника Михайлова Л.Н. Толстой дал характеристику истинного таланта: зоркий глаз, внимание к людям, тонкая душевная организация... Художнику, второстепенному герою, посвящено две главы в пятой части романа – в них автор размышляет об упоении творчеством, о подлинном и ложном в искусстве, создаёт типичный, психологически достоверный и в то же время философский образ художника.

¹ Там же. Т.9, С. 80.

² Там же. Т.9, С. 82.

Портрет Анны – деталь, связывающая две главы искусствоведческих размышлений Л.Н. Толстого с основным сюжетом романа.

Нельзя не остановиться на самом первом живописном портрете Анны Карениной, висящем в кабинете у её мужа: *«Над креслом висел овальный, в золотой раме, прекрасно сделанный знаменитым художником портрет Анны. Алексей Александрович взглянул на него. Непроницаемые глаза насмешиливо и нагло смотрели на него, как в тот последний вечер их объяснения. Невыносимо нагло и вызывающе подействовал на Алексея Александровича вид отлично сделанного художником черного кружева на голове, черных волос и белой прекрасной руки с безмянным пальцем, покрытым перстнями»*¹. Читателю не известен художник, этот портрет напрямую не сопоставляется с двумя другими, поэтому не продолжает тему творчества и искусства – его задача нарисовать не столько героиню, сколько психологический портрет того, кто воспринимает портрет. Каренин проецирует на портрет свои обиды, вероятно, вспоминает сцену объяснения с женой после скачек, но он не пытается понять близкого человека, отвернувшись от портрета *«он думал не о жене, но об одном возникшем в последнее время усложнении в его государственной деятельности, которое в это время составляло главный интерес его службы»*². Ни Каренин, ни Вронский проникнуть в душу Анны не стремятся: Вронский видит только внешнюю красоту, а Каренин свои обиды.

Венгерский литературовед Золтан Хайнади в статье «Живописание словом» тоже останавливает внимание на трёх портретах Анны Карениной и делает следующий вывод: *«Три портрета – три ипостаси одного лица, знаки разного восприятия действительности. Место каждого из них определяется сопоставлением с другими. Толстой описывает и связывает полотна межтекстовыми ссылками. <...> Репрезентация трёх портретов Анны проливает свет на художественно-философские взгляды*

¹ Там же. Т.8, С. 516.

² Там же. Т.8, С. 516–517.

Толстого: цель искусства заключается не в показе красоты, а в предугадывании истины»¹.

Итак, в романе «Анна Каренина» живописный портрет, или портрет-экфрасис, использован с тем, чтобы дописать всего одну, но очень важную, черту к образу Анны, показать её одиночество и непонятость; дорисовать образ Вронского, раскрыв его нечуткость, рациональность, зарождавшееся равнодушие к Анне; сказать о своём понимании искусства, поддержав диалог с Гоголем.

Неотъемлемой частью портрета-экфрасиса во всех рассмотренных произведениях оказался образ художника. Причём можно предположить скрытую автобиографичность в характеристике художников: Гоголь смотрит на творчество и творца через призму христианских ценностей, биографически ему близки и Чартков, и монах-иконописец; Лесков ценит в художнике такие качества, как личностная свобода и честность – эти черты были присущи и ему самому; Л.Н. Толстой наделил художника Михайлова своими творческими переживаниями, порывами, приёмами работы² («Он <...> схватил и проглотил это впечатление, так же как и подбородок купца, продававшего сигары, и спрятал его куда-то, откуда он вынет его, когда понадобится»³), даже переругивания Михайлова с женой по бытовым вопросам могли быть списаны Толстым с самого себя, и результат этих стычек автору был, видимо, знаком не понаслышке: «Никогда он (Михайлов – Л.Д.) с таким жаром и успехом не работал, как когда жизнь его шла плохо, и в особенности, когда он ссорился с женой»⁴.

Раскрытие вопроса, что есть истинное искусство, через создание образов художников и их картин – явление в русской литературе к XX веку стало традиционным. В 1919 году, в условиях нового, Советского, государства **В.В. Вересаев** почувствовал

¹ Хайнади, З. Живописание словом. О поэтической функции визуального изображения в творчестве Л. Толстого // Вопросы литературы. 2010, № 6, С. 375.

² Хотя современники Л.Н. Толстого и исследователи его творчества в Михайлове угадывали Крамского, который во время работы над «Анной Карениной» начал писать портрет Толстого с натуры. Писатель прервал работу художника и под впечатлением от увиденного посвятил две главы в романе портретисту Михайлову. (Подробнее: Баршт, К.А. Там же. С. 12.)

³ Толстой, Л.Н. Там же. Т.9, С. 68.

⁴ Там же. Т.9, С. 65.

необходимость обратиться к проблеме истинного искусства и с помощью тех же образов – художника и его картины, и изнутри новой эпохи сказать своё слово, слово «народного просветителя»¹. Рассказ *«Состязание»*² пишется в молодом Советском государстве, по-видимому, в Крыму, где в 1919 году Вересаев становится ещё и членом коллегии народного образования в Феодосии и заведует отделом литературы и искусства. Рассказ получился просветительский: в жанр легенды, в простую форму Вересаев облачает довольно сложные вопросы, делая их доступными для понимания детей – недаром по сей день это произведение входит в школьную программу.

Картины двух художников в рассказе, с разных точек зрения воплотивших идеалы красоты, являются как прекрасной иллюстрацией двух враждующих художественных методов, символизма и реализма, так и упрощенной схемой «нового и старого» искусства в понимании Вересаева после 1917 года.

Символизм и «старое» искусство проявили себя в картине седобородого художника Дважды-Венчанного, который искал и нашёл в мире «высшую Красоту», воплощённую в «светозарной» деве «в венке из фиалок». Момент встречи художника с обладательницей высшей красоты – *«С предгорного холма, залитая лучами солнца, спускалась стройная дева в венке из фиалок»*³ – отсылает к первым строфам стихотворения И.В. Гёте:

Фиалка на лугу одна
Росла, невзрачна и скромна,
То был цветочек кроткий.
Пастушка по тропинке шла,
Стройна, легка, лицом бела,
Шажком, лужком
С веселой песней шла <...>

¹ С 1917 года В.В. Вересаев является председателем художественно-просветительской комиссии при Совете рабочих депутатов в Москве.

² См. статьи: Минералова, И.Г. Эстетические приоритеты эпохи и художника в «Состязании» В.В. Вересаева // IX Пасхальные чтения. Материалы Девятой научно-методической конференции «Гуманитарные науки и православная культура». – М., 2012, С. 270–277; Секриеру, А.Е. Полифоническая образность в рассказе В.В. Вересаева «Состязание» // Там же. С. 261–270.

³ Вересаев, В.В. Собр. соч.: в 4 т. Т.3. – М., 1985, С. 47.

У Гёте цветок увял незамеченным красивой пастушкой, но счастливым от того, «что смерть испил / У ног, у ног, У милых ног ее» – как видим, здесь та же романтическая идея высшей, холодной и равнодушной красоты. В поэзии серебряного века, конечно, нужно вспомнить И. Северянина с его стихотворениями «Фиалка» (1911), «Фиолетовый транс» (1911) и др. В живописи серебряного века сиренево-фиолетовый мир творил М. Врубель.

Картина Дважды-Венчанного перенасыщена символистскими чертами:

«Высоко над толпою стояла спускающаяся с высоты, озаренная восходящим солнцем дева в венке из фиалок. <...> Божественно-спокойная, стояла дева и смотрела на толпу большими глазами, ясными, как утреннее небо после грозы. <...> Она слепила взгляд, хотелось прикрыть глаза, как от солнца, только что вышедшего из моря. <...> Тело, какого еще не обнимала ни одна мужская рука, сквозило сквозь легкую ткань. Но не было возжелания. Было только молитвенное склонение и блаженная, нездешняя печаль.

Темные горы были за девой, и темно стало кругом на площади»¹.

Чтобы глубже понять символизм картины, надо иметь в виду, что действие рассказа происходит, судя по некоторым приметам, в Др. Греции (любовь греков к подобного рода состязаниям, венчание победителей, герой из греческой мифологии Единорог и многие другие приметы). В.В. Вересаев после посещения в 1910 году Греции на всю жизнь сохранил любовь к этой стране и до конца своих дней занимался древнегреческой литературой.

В рассказе трижды упоминается венок из фиалок. «Фиалка, считалась у греков цветком печали и смерти, которым украшали как смертное ложе, так и могилы молодых, безвременно погибших девушек, но и та же фиалка у тех же греков служила и эмблемой ежегодно оживающей весной природы и девизом Афин, которые Пиндар воспевал как увенчанный фиалками город, а ваятели и живописцы изображали в виде женщины с венком из фиалок на голове»². Итак, фиалковый венок – двойственный сим-

¹ Там же. С. 48–49.

² Сентенция. Историко-философский альманах // <http://www.mnemosyne.ru/flowers/flowers1.html>

вол: с одной стороны, это знак печали и смерти, с другой – знак весны и самого красивого для греков города – Афины. Венок из фиалок венчает только высшую, неземную красоту. Недаром символисты рубежа XIX–XX вв. любимым цветком тоже провозгласили фиалку, а в своих поэтических творениях часто прибегали к фиолетовому цвету и его оттенкам. В.В. Сперантов в статье «"Фиалковый фиал": фиолетовый цвет в русской лирике XVIII – начала XX вв.»¹ подсчитал, что если за весь XVIII век в литературе оттенки фиолетового упоминаются всего 2 раза (лиловый у Державина, фиалковый у Кантемира), до 50-го года XIX века этот цвет и его оттенки появляются в поэзии около 10 раз, во второй половине XIX века – ок.60 раз, то за 25 лет серебряного века (1900–1925) – около 300 раз (точнее 298). Цифры аргументируют лучше всяких слов популярность этого цвета в поэзии начала XX века (и конечно, подсчёты в прозе существенно увеличили бы данные показатели).

Требует некоторого комментария эпитет «*божественно-спокойная*», характеризующий деву на картине Дваждывенчанного. Неземное спокойствие, даже статуарность – следствие символистского культа покоя, отрешённости от реального мира. Наиболее последовательно этот идеал символистов воплощён в творчестве европейских художников: Э. Бёрн-Джонса, Пюви де Шаванна и М. Дени. Находившийся под сильным влиянием Пюви де Шаванна П. Гоген, комментируя это требование, писал: «Пусть на всём, что вы пишете, лежит печать спокойствия и уравновешенности. *Избегайте динамических поз*. Каждая фигура должна быть *статической*»². А Г. Моро назвал это требование принципом *инертной красоты*³ и сам последовательно проводил его в своём творчестве. В русском символизме, переосмыслившем многие открытия западной литературы, живописи и даже музыки, наметилась тенденция соединения *импрессионистического*, с его стремлением запечатлеть «ускользающее мгновение», и *символистского*, в котором проповедуется абсолют ахронного,

¹ Сперантов, В.В. «Фиалковый фиал»: фиолетовый цвет в русской лирике XVIII – начала XX вв. // Филологическая наука и школа: диалог и сотрудничество. – М., 2012, С. 152–161.

² Даниельсон, Б. Гоген в Полинезии. М., 1969, С. 81.

³ *Ironsides*, R. Gustave Moreau and Burne-Jones // *Apollo*. 1975, March, P. 175–176.

вневременного, «статуарность» образа, выводимого из быта в бытие.

Не станем подробно останавливаться на всех чертах поэтики символизма, которые в данной картине заявлены (они подчёркнуты нами в тексте), но надо сказать о самом художнике, чьё имя по древнегреческой традиции вытеснено титулом – Дважды-Венчанный. В языческих мифологиях число «два» указывает на единство и противоречие света и тьмы, добра и зла. Это объясняет действие картины на зрителей: от «светозарной», высшей красоты, воплощённой на картине, «темно стало кругом на площади», недоброе смятение проникло в души людей. Возвышенная, но не одухотворённая человеческой любовью красота, возносится над людьми, делая их серой толпой, напоминая об их убогом существовании. Вместо радости, которую должна была нести людям картина, «всеобщий вздох священной, великой тоски пронесся над толпою».

Вторая картина даёт противоположный взгляд на красоту – красоту земную, ту, что рядом с каждым, освящённую любовью человека: *«На скамье, охватив колено руками, подавшись лицом вперед, сидела и смотрела на толпу. – Зорька! <...> За нею – полуоблупившаяся стена хижины и косяк двери, над головою – виноградные листья, красные по краям, – меж них – тяжёлые сизые гроздья, а вокруг нее – горячая, напоенная солнцем тень. И все. И была она на картине такая же большая, локтей в двадцать, как и божественная дева на соседней картине»¹.*

Деталь, противостоящая фиалке на первой картине, – виноград: он очень скромно цветёт, но даёт великолепные плоды. Имеет значение, что символом неземной красоты послужил цветок, из которого не развивается плод, а говорящим знаком на второй картине стали тяжёлые гроздья винограда – плоды, свидетельствующие о земной, плодотворящей красоте.

Повседневность на картине сначала вводит толпу в недоумение. Но далее у Вересаева люди перестают быть толпой: каждый человек погружается в свои воспоминания, в свою индивидуальную жизнь, находя в ней красоту. Недаром художник носит имя Единорог – уже в символике имени этого мифического жи-

¹ Вересаев, В.В. Там же. С. 49.

вотного заложено единение и гармония мира, в отличие от двойки, которая несёт раздор. Картина Единорога восстанавливает гармонию в душах людей – и именно такой красоте они отдают лавровый венок, называя художника Трижды-Венчанным (число три священное в разных религиях: в нём заключена тайна мироздания и гармония мира): *«Люди молчали и смотрели. Они забыли, что это – та самая Зорька, которая носит в корзине тускло поблескивающую рыбу и серебряные пучки чесноку, не замечали, что лицо ее несколько широко, а глаза поставлены немного косо. Казалось, будь она безобразна, как дочь кочевника, с приплюснутым носом и глазами как щелки, – само безобразие, освещенное изнутри этим чудесным светом, претворилось бы в красоту небывалую. Как будто солнце вошло высоко над площадью. Радостный, греющий свет лился от картины и озарял все кругом»*¹.

Задача состязания – «чтоб каждый проходящий издалека мог видеть картину и неустанно славить творца за данную им миру *радость*» – выполнена. Картину Единорога можно назвать ответом реализма символизму: вместо возвышенной красоты, которую надо долго искать и которая не приносит людям счастья, предлагается обычная, человеческая красота, которой каждый, кто любил, уже обладает – надо уметь только видеть и ценить. Искусство, несущее подобные идеалы, служит людям, делает их счастливыми.

Спор реализма с символизмом не ограничивает задачу рассказа, который был написан в 1919 году, когда подобные дискуссии потеряли свою явную актуальность. В советское время о разногласиях двух художественных методов уже не говорили: суть рассказа видели в том, что наивысшая красота заключена в простом народе, настоящее искусство обращено к народу и стоит вровень с ним, а не над ним, а так же в том, что главным судьёй для художника является сам народ.

Если вернуться к предшественникам В.В. Вересаева по данной теме, то можно заметить, что автор солидаризуется с И.А. Гончаровым, главный герой которого («Обрыв», 1969) утверждал, что настало время для земной красоты в искусстве, что искусство как религиозное служение высшим истинам – ро-

¹ Там же. С. 50.

мантический идеал, уходящий в прошлое. Слова Райского о своём учителе Кириллове в романе «Обрыв» вполне могут послужить выводом и для рассказа Вересаева, если отнести их в адрес Дважды-Венчанного, учителя Единорога: *«Это один из последних могикан: истинный, цельный, но ненужный более художник. Искусство сходит с этих высоких ступеней в людскую толпу, то есть в жизнь. Так и надо!»*¹.

Портрет-экфрасис в рассмотренных произведениях в большей степени создаёт образ не того, кто на портрете, а того, кто воспринимает портрет, этот приём даёт автору возможность отразить своё понимание сути творчества, подлинного искусства. Наличие в произведении ёмких по смыслу описаний, в том числе экфрасиса, характеризует индивидуальный авторский стиль как визуально-образный, ориентированный на синтез с визуальными видами искусств, прежде всего с живописью.

¹ Гончаров, И.А. Обрыв // Там же. С. 142.

Мотив оживающего портрета

Не смотря на то, что мотив в художественном произведении становится частым объектом исследования от школьных сочинений до научных трудов, проблема его определения в литературоведении не решена. Существует ряд разночтений в понимании этого термина у выдающихся филологов: А.Н. Веселовского¹, О.М. Фрейденберг², Б.В. Томашевского³, Ю.М. Лотмана⁴, Б.М. Гаспарова⁵, Ю.В. Шатина⁶ и др. При этом главную роль мотива (motions) – двигать сюжет в художественном произведении – не оспаривает никто. Не наша задача углубляться в тонкости понимания мотива, так как для исследования взято уже конкретное явление – «мотив портрета». Так как функция мотива осталась той же, можно сформулировать следующее определение мотива портрета:

Мотив портрета – живописный или фотографический портрет в литературном произведении, который в той или иной степени влияет на развитие, движение (motions) сюжета.

Мистика портрета более сложна по содержанию и более архетипична, нежели может показаться на первый взгляд при анализе произведений литературы. Она уходит корнями в глубь тысячелетий – к Древнему Египту, где портреты были делом жрецов: они ваялись в виде скульптуры или рисовались на стенах храмов и гробниц как образы, в которые сможет вселиться душа умершего в случае, если будет уничтожена мумия. Особое значение египтяне придавали глазам, считая, что до смерти глаза рисовать нельзя, иначе портрет заберёт душу того, кто на нём изобра-

¹ *Веселовский, А.Н.* Поэтики сюжетов // Веселовский, А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989, С. 300–307.

² *Фрейденберг, О.М.* Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997.

³ *Томашевский, Б.В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. – М., 1996 (1999).

⁴ *Лотман, Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман, Ю.М. Избранные статьи: В 3-х томах. Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин, 1992, С. 224–242.

⁵ *Гаспаров, Б.М.* Структура текста и культурный контекст // Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М., 1993, С. 274–303.

⁶ *Шатин, Ю.В.* Мотив и контекст // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы: Сб. науч. тр. – Новосибирск: Ин-т филологии РАН СО, 1995, С. 5–16.

жён (поэтому бюст Нифертити дошёл до нас с одним глазом). Закономерно, что в литературных мистических портретах большую роль играют глаза, именно они словно оживают на полотне (Н.В. Гоголь «Портрет», И.С. Тургенев «Фауст», Ч. Метьюрин «Мельмот Скиталец» и др.). Портреты с элементами мистики в литературных произведениях, как правило, изображают уже ушедших из жизни людей, то есть, можно предположить, что они представляют мир мёртвых, откуда изображенные на них хотят вернуться или хотят влиять на жизнь живущих. Таким образом, портрет, как и зеркало у символистов или в «Мастере и Маргарите» Булгакова, – это грань реального и потустороннего миров.

Мистические мотивы в литературных произведениях часто бывают данью романтизму, т.к. родились внутри этого направления, хотя можно усмотреть его истоки и в древнерусской житийной литературе, где мотив чуда являлся первостепенным. Наверное, обе точки зрения претендуют быть верными, т.к. мистическая составляющая в произведении может быть двух планов:

- божественное, чудесное, идущее от святых – *житийная литература* (в этом случае перед нами портрет-икона);
- демоническое, потустороннее, исходящее от тёмных сил – *романтизм* (здесь, как правило, имеет место оживающий портрет).

Интересно проследить, какие функции выполняют в произведении оживающие живописные портреты и какими средствами они созданы, ведь уже заранее понятно, что данные портреты будут брать на себя гораздо большую роль в произведении, чем просто описание внешности героя, создание его образа.

В зарубежной романтической литературе мотив оживающего портрета появился раньше, чем в русской: Ч. Метьюрин «Мельмот Скиталец» (1820, русское издание – 1833), В. Ирвинг «Таинственный портрет» (1824, в русском переводе – 1829) и другие рассказы, Н. Готорн «Пророческие портреты», «Портрет Эдуарда Рэндолфа» (1837). Читатель легко найдёт, казалось бы, общие места у западных писателей и Н.В. Гоголя: старик с портрета приходит к герою во сне и указывает, где клад – клад герой находит, так романтический юноша превращается в скучного бюрогера (В. Ирвинг «Загадочный корабль»); портрет старика с пугающе живыми глазами, светившимися дьявольским огнём – порт-

рет, который стал отправной точкой для раскручивания всего мистического сюжета (Ч. Метьюрин «Мельмот Скиталец»)… Это чисто внешнее сходство сюжетов как нельзя лучше оттеняет глубину таланта Н.В. Гоголя: мистика в его повести нацелена не на развлечение и не на увлекательность сюжета – она выводит на философские, религиозные и искусствоведческие вопросы.

Оживающему портрету в творчестве Н.В. Гоголя было уже посвящено несколько работ¹, самое полезное для нас – диссертационное исследование В.Ю. Баль «Мотив “живого портрета” в повести Н.В. Гоголя “Портрет”: текст и контекст»², где автор определяет связи мотива «живого портрета» с общественно-философскими, религиозными и эстетическими исканиями эпохи, выявляет его художественные особенности. В.Ю. Баль признаёт семантическую многослойность мотива портрета в повести Н.В. Гоголя: *«В гоголевском художественном сознании категория «живого портрета» конденсирует в себе 4 аспекта эстетической проблематики: гносеология искусства (проблема границы постижения реальности), миметическая функция искусства (принципы отношения между искусством и действительностью, проблема подражания природе), философская антология (соотношение живого и мёртвого), этико-философская антропология (проблема нравственной ответственности художника и его миссионерской роли)»*³. В диссертации В.Ю. Баль через сопоставление двух редакций повести сделаны интересные выводы о символике портрета, о прототипе «живого портрета», проведены параллели портрета старика ростовщика с портретным искусством в голландской живописи (Вандик, Рембрандт)...

¹ Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя. – Владивосток, 1986; Жуков, А. С. Поэтика трагического и ужасного в повестях Н.В. Гоголя: автореферат ди С. ... канд. филол. наук. – Самара, 2007; Ким Хюн И. Проблема души человека в петербургских повестях Н.В. Гоголя: автореферат ди С. ... канд. филол. наук. – М., 2004; Федулова, О.В. Гоголь и Ирвинг: ди С. ...канд. филол. наук. – Тверь, 2005; Джексон, Р. «Портрет» Гоголя: триединство безумия, натурализма и сверхъестественного // Н.В. Гоголь: материалы и исследования. – М., 1995. – С. 62–68; Дмитриевская Л.Н. Функции мотива портрета в повести Н.В. Гоголя «Портрет» // Русский язык и литература: проблемы изучения и преподавания в школе и вузе. 2011: Сб. науч. тр. – Киев, 2011, С. 391–395.

² Баль, В.Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст: автореф. ди С. ... канд. филол. наук. – Томск, 2011.

³ Там же. С. 5.

В первой редакции повести Н.В. Гоголя «Портрет», напечатанной в 1835 году в сборнике «Арабески», преобладают фантастический и эсхатологический элементы, а во второй редакции, вышедшей в «Современнике» за 1842 год, в большей степени освещены вопросы, связанные с пониманием искусства. Но в обеих редакциях мистика становится двигателем сюжета, а сама мистическая атмосфера нагнетается через мотив портрета: портрет «глядит человеческими глазами»; старик выходит из рамы и является Чарткову в тройном сне, тоже выводящем действие в некую ирреальную сферу; таинственное влияние портрета на судьбы его хозяев; и странная пропажа портрета с аукциона в конце повести, когда уже казалось, что его власти пришёл конец.

Мистика Гоголя, и об этом уже говорилось в литературоведении не раз, бытовая, «спущенная на землю», чертовская (недаром в одной из редакций герой назван Чертковым). Петербург чертовской город, где бес опутывает человека невидимыми путями, морочит, сбивает с жизненного пути...¹ Портрет ростовщика герой находит в петербургской лавке: 1000 червонцев, завалывшиеся в раме картины, могут сбить человека с толку, скорее всего, именно в столице – городе больших амбиций и больших соблазнов. Реальность переплетается с фантастикой – для Гоголя это не просто художественный приём или художественное пространство – это его особое видение, понимание мира – религиозное, и даже суеверное.

Оживающий портрет ростовщика в азиатском платье с многократно подчёркнутыми горящими, живыми глазами должен отсылать внимательного читателя не только к зарубежным произведениям, но и к «Капитанской дочке» А.С. Пушкина. У «бесов»² в пушкинском романе тоже восточное одеяние и горящие глаза: «Я взглянул на полати и увидел **чёрную бороду и два свер-**

¹ См.подробнее: *Дмитриевская, Л.Н.* Новый взгляд на образ «маленького человека» в повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. – Киев, № 4, 2009, С. 2–5.; *Боровская Е.Р.* Имя героя как портрет: по повести Н.В. Гоголя «Портрет» // VII Пасхальные чтения: Материалы Седьмой научно-методической конференции «Гуманитарные науки и православная культура». – М., 2010, С. 132–137.

² Подробнее в статье: *Дмитриевская, Л.Н.* Образ бесов в «болдинских» произведениях и «Капитанской дочке» А. С. Пушкина // Русская классическая литература: современное прочтение и методика изучения, М., 2009, С. 9–22.

кающие глаза. <...> Волоса были острижены в кружок; на нём был оборванный армяк и татарские шаровары» (Пугачёв); «Башкирец <...> узенькие глаза его сверкали ещё огнем»; «Густая рыжая борода, серые сверкающие глаза, нос без ноздрей и красноватые пятна на лбу и на щеках придавали его рябому широкому лицу выражение неизъяснимое. Он был в красной рубахе, в киргизском халате и в казацких шароварах» (Хлопуша).

Итак, мотив оживающего портрета в русской литературе берёт своё начало в повести Н.В. Гоголя «Портрет» (через диалог с Ч. Метьюрином, В. Ирвингом, А.С. Пушкиным). Написанная в 1835 году, повесть Н.В. Гоголя уже в 1836-м получила развитие в сказочном рассказе **К.С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг»** (1836). В рассказе есть беглое размышление об искусстве – явная отсылка к Н.В. Гоголю: о том, что художник должен угадать внутреннюю жизнь, поэзию предмета. Есть и оживший портрет, только в романтическом рассказе К.С. Аксаков не ограничивал свою фантазию: на полотне у него оживают три девушки и спрыгивают с холста к художнику, сам художник с романтическим именем Эйзенберг рисует себя на полотне и, умирая, переселяется в картину. В рассказе так много приторно романтического, к середине 30-х годов уже во многом исчерпанного, что нет сомнения: мистический портрет, представляющий некую вторую реальность, просто одна из черт романтизма. Подробно останавливаться на анализе портретов данного рассказа мы не станем, так как в нём все смыслы на поверхности и открывать второй план не приходится.

Дальнейшее развитие мотива оживающего портрета связано с творчеством М.Ю. Лермонтова (повесть «Штосс» (1841)), Тургенева (повесть «Фауст» (1856)), к концу XIX в. наблюдается ироническое отношение к теме (А.К. Толстой поэма «Портрет» (1873)). В начале XX века, возможно на волне символизма, мотив оживающего портрета появляется снова. Яркий пример – С.Н. Дурылин «Три беса» (1919–1923).

М.Ю. Лермонтов пишет повесть «*Штосс*» через 5–6 лет после Гоголя и Аксакова – в 1841 году. Неудивительно, что в неоконченной повести Лермонтов опирается на своих предшественников в русской и зарубежной литературе. В повести оживает портрет старика, который имеет ряд сходных черт с портре-

том старика у Гоголя: во-первых, восточное одеяние («в какой-то широкой азиатской рясе», «драпирован в широкий азиатский костюм» ростовщик у Гоголя, и «человек лет сорока в бухарском халате» у Лермонтова); во-вторых, глаза («<...>эти глаза вонзались ему в душу и производили в ней тревогу непостижимую» (Гоголь), «<...> магнетическим влиянием его серых глаз» (Лермонтов)), в-третьих, вся жизнь портретов сосредоточилась в лице – остальная фигура была или не окончена, как в повести «Портрет», или написана «несмелой ученической кистью», как в «Штоссе». Оба героя с портрета являются символическими образами вершителей судеб – ростовщик¹ и игрок в карты (штосс азартная игра, проверяющая благосклонность судьбы; в штосс играет Герман в «Пиковой даме» А.С. Пушкина).

Возможно, в основе этих двух героев – один прототип. Русский актёр и драматург П.А. Каратыгин в воспоминаниях пишет об известной фигуре Невского проспекта начала XIX века – индийском ростовщике Моджераме Мотомалове: «Эту оригинальную личность можно было встретить ежедневно на Невском проспекте в своём национальном костюме: широкий тёмный балахон был надет у него на шёлковом пёстром халате, подпоясанном блестящим кушаком; высокая баранья папаха, с красной бархатной верхушкой, была обыкновенно заломана за затылок, бронзовое лицо было татуировано разноцветными красками. Чёрные зрачки его как угли блистали на желтоватых белках с кровавыми прожилками, чёрные широкие брови, сросшиеся на самом переносе, довершали красоту этого индийского набоба»².

Гоголь и Лермонтов по-разному проводят мысль о проникновении сверхъестественного в портрет. В повести Гоголя портрет создаёт художник, который до конца следует натуре своей модели. Демонической оказывается сама модель: ростовщик – демон. В этом Гоголь перекликается с пушкинским ростовщиком в «Скупом рыцаре», который сам себя называет демоном: «<...>

¹ Образ ростовщика встречаем у А. С. Пушкина в «Скупом рыцаре» (1830), а затем – у Ф.М. Достоевского в образе старухи-процентщицы, которую убивает Раскольников (на символическом уровне поступок Родиона Раскольникова гораздо глубже, чем принято его трактовать через проверку идеи «тварь ли я дрожащая или право имею»).

² Цит. по: Крейцер, А. Индийский ростовщик // Нева. Л., 1989, № 4, С. 203–204.

как некий демон // *Отселе править миром я могу*». В повести Гоголя демон желает продолжить жизнь с помощью картины, он убеждает художника, *«что от сего зависит судьба его и существование в мире, что уже он тронул своею кистью его живые черты, что если он передаст их верно, жизнь его сверхъестественною силою удержится в портрете, что он чрез то не умрет совершенно, что ему нужно присутствовать в мире»*¹. Гений художника послужил злу. Для Гоголя очень важна мысль об ответственности за свое творчество, он понимал лёгкость, с какой можно сбиться с пути. Н.В. Гоголь, подобно художнику-монаху, описанному в «Портрете», раскаивался в своем творчестве, опасался, что послужил тёмным силам. Художник в повести понял, что, изобразив ростовщика, он поддался нечистому, поэтому оставил мир и ушел в монастырь. В 1845 году Гоголь тоже хотел оставить литературное творчество и уйти в монастырь, о чём писал в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: *«Нет выше званья, как монашеское, и да сподобит нас Бог надеть когда-нибудь простую ризу чернеца, так желанную душе моей, о которой уже и помышленья мне в радость»*².

Лермонтов видит сверхъестественное в случайности, но не отрицает и возможную роль гения: *«Казалось, этот портрет писан несмелой ученической кистью, платье, волосы, рука, перстни, всё было очень плохо сделано; зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать: в линии рта был какой-то неуловимый изгиб, недоступный искусству и, конечно, начертанный бессознательно, придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно. Не случалось ли вам на замороженном стекле или в зубчатой тени, случайно выброшенной на стену каким-нибудь предметом, различать профиль человеческого лица, профиль, иногда невообразимой красоты, иногда непостижимо отвратительный? Попробуйте переложить их на бумагу! вам не удастся; попробуйте на стене обрисовать карандашом силуэт, вас так сильно поразивший, – и очарование исчезает; рука человека никогда с намерением не произведет этих линии; математически малое отступление – и прежнее выражение погибло*

¹ Гоголь, Н.В. Портрет // Гоголь, Н.В. Собр. соч.: в 7 т. Т.3. – М., 1966, С. 126.

² Там же. С. 294.

невозвратно. В лице портрета дышало именно то неизъяснимое, возможное только *гению* или *случаю*»¹.

Перед нами как бы нерукотворный портрет, в котором дышит жизнь. Старик в бухарском халате не выпрыгивает из картины, как в повести Гоголя, – он приходит ночью, после двенадцати, через дверь: *«Когда дверь отворилась настежь, в ней показалась фигура в полосатом халате и туфлях: то был седой сгорбленный старичок <...>»*². Мы не знаем развязки, но, возможно, будь повесть окончена, стало бы ясным, что женская головка и старик оживают и приходят к Лугину, потому что он их нарисовал своей рукой. По крайней мере, как только Лугин делает эскиз головы старика, так он к нему является: *«...Он рисовал голову старика, и когда кончил, то его поразило сходство этой головы с кем-то знакомым! Он поднял глаза на портрет, висевший против него, – сходство было разительное; он невольно вздрогнул и обернулся; ему показалось, что дверь, ведущая в пустую гостиную, заскрипела...»*³

В первый раз Лугин проигрывает на бубновой семёрке – карта духовных ценностей (семь – число духовного совершенства). И в этом заключается ирония судьбы: герой сразу проиграл душу, хотя, согласившись играть, он заявил: *«Я вас предваряю, что душу свою на карту не поставлю!»*⁴.

В дальнейшей игре Лугина удерживает ещё один оживший персонаж с картины, которую он, будучи художником, создал сам на клочке бумаги: *«<...> посреди холста, исчерченного углем, мелом и загрунтованного зеленокоричневой краской, эскиз женской головки остановил бы внимание знатока; но, несмотря на прелесть рисунка и на живость колорита, она поражала неприятно чем-то неопределенным в выражении глаз и улыбки; видно было, что Лугин перерисовывал ее в других видах и не мог остаться довольным, потому что в разных углах холста являлась та же головка, замаранная коричневой краской. То не был портрет; может быть, подобно молодым поэтам, вздыхающим*

¹ Лермонтов, М.Ю. Штос // Лермонтов, М.Ю. Сочинения: В 2 т. Т.2. – М., 1990, С. 600–601.

² Там же. С. 604.

³ Там же. С. 603.

⁴ Там же. С. 604.

по небывалой красавице, он старался осуществить на холсте свой идеал¹ женщину-ангела»².

Так как нарисована только голова женщины, то только голова и является герою во время игры в штосс: «Он на мгновение обернул голову и тотчас опять устремил взор на карты: но этого минутного взгляда было бы довольно, чтоб заставить его проиграть душу. То было чудное и божественное виденье: **склонясь над его плечом, сияла женская головка; ее уста умоляли, в ее глазах была тоска невыразимая... она отделялась на темных стенах комнаты, как утренняя звезда на туманном востоке**»³.

Голова, висящая в воздухе без тела, – для Лермонтова ещё слишком смелый образ, его позволит себе через два десятилетия Льюис Кэрролл в зазеркальном образе чеширского кота⁴. М.Ю. Лермонтов же дополняет явившуюся ангельскую головку эфемерным телом: «<...> **то не было существо земное – то были краски и свет вместо форм и тела, теплое дыхание вместо крови, мысль вместо чувства; то не был также пустой и ложный призрак...**»⁵

Ожившая на портрете женщина всё более и более увлекает в игру Лугина, и не понятно, какой бы трагедией это закончилось, если бы повесть не обрывалась на фразе «**Надо было на что-нибудь решиться. Он решился**». Образ ожившей женской головки отсылает к романтической сказке К. Аксакова, в которой выпрыгивают с картины три девушки и уводят героя-художника за собой в потусторонний мир картины. Возможно, Лермонтов готовил подобную развязку: красавица с эскиза ведь тоже создана рукой героя-художника, она приходит вместе со стариком из мира мёртвых: «<...> **опять раздался шорох, хлопанье тупфлей, кашель старика, и в дверях показал(ась) его мертвая фигура. За ним по-**

¹ Можно вспомнить повесть Н. Полевого «Живописец»: Аркадий, как и Лермонтовский герой, всё время рисовал женскую головку: «...в изображении хорошенького личика, которое писал и чертил везде Аркадий, уже наверное думал я видеть изображение идеальной его красавицы. Это изображение казалось мне слишком мило и очень красиво для идеала художника!»

² Лермонтов, М.Ю. Там же. С. 602.

³ Там же. С. 606.

⁴ Л. Кэрролл «Алиса в стране чудес» (1864).

⁵ Лермонтов, М.Ю. Там же. С. 606.

двигалась другая, но до того туманная, что Лугин не мог рассмотреть ее формы»¹.

Итак, в рассмотренных повестях Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова мотив портрета схож в образном плане: старики оживают на картине и вмешиваются в судьбы главных героев. С помощью данного приёма воплощается основная идея произведения (например, идея ответственности за свои творения, за свою жизнь), вводится тема судьбы, рока, формируется двоемирие романтического пространства... Таким образом портрет в прозе расширяет свою основную функцию – создание образа героя – и приближается к поэтическому портрету, который, по словам С.Н. Колосовой, есть *«создание образа идеи произведения, отражение авторского понимания мира в целом»².*

Все последующие портреты с мистическим элементом в русской литературе оказываются связаны с женскими образами.

В двух произведениях **И.С. Тургенева** – рассказе *«Три портрета»* (1846) и повести *«Фауст»* (1856) – важную роль играет портрет-экфрасис.

В рассказе «Три портрета» этот приём используется как повод для дальнейшего повествования о трёх ярких личностях XVIII века, при этом живописные портреты дают характеристику тем, кому будет посвящён весь рассказ.

В эпистолярной повести И.С. Тургенева «Фауст» современники сразу уловили автобиографические нотки, узнали в первой главе (первом письме) описание Спасского-Лутовинова. Действительно, Тургенев в мае-июне 1856 приезжал в свое имение, и тогда же в июне начал писать «Фауста».

Не смотря на то, что повесть «Фауст» Тургенева в целом нравилась современникам – о ней очень тепло отзывались Н.А. Некрасов, И.И. Панаев, даже Л.Н. Толстой дал ей оценку: «Прелестно», – были и справедливые упрёки в надуманности, неестественности. *«Первое письмо, – писал Н.П. Огарёв, – так наивно, свежо, естественно, хорошо, что я никак не ожидал остального. Происшествие кажется придуманным с каким-то усилием для того, чтобы высказать неясные мнения о таинственном ми-*

¹ Там же. С. 605.

² Колосова, С. Н. Там же. С. 10.

ре, в который вы сами не верите. <...> фантастическая сторона прилеплена; повесть может обойтись и без нее»¹.

Фантастический элемент повести во многом связан с мотивом портрета. И, пожалуй, прав Огарёв: фантастика в повести лишняя. Вероятно, фантастическая, точнее, мистическая составляющая появилась благодаря тому, что параллельно И.С. Тургенев работал над повестью «Призраки» для «Русского вестника» М.Н. Каткова.

В повести три портрета. Первый – портрет, похожий на Манон Леско, героиню из романа Ш.В. Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско». Он дан в подробном интерьере дома между описанием шкафа и штор: «<...> тот женский портрет, в черной раме, который ты называл портретом Манон Леско. Он немного потемнел в эти девять лет; но глаза глядят так же задумчиво, лукаво и нежно, губы так же легкомысленно и грустно смеются, и полуоципанная роза так же тихо валится из тонких пальцев»². Женский портрет, напоминающий Манон Леско, часто выступает в ряду других старинных портретов в повестях Тургенева – об этом писал Л. Гроссман³. Похоже, что Манон Леско дорога лично И.С. Тургеневу. В повести этот портрет «приказал повесить» в своей комнате герой-повествователь, значит портрет, напоминающий авантюристку XVIII века, должен сказать читателю о внутреннем мире и вкусах героя (напомним, что повесть автобиографична). С дамой на портрете в повести сравнивается добропорядочная Вера со спящей душой и спящей страстной натурой, унаследованной от бабушки-итальянки.

Второй живописный портрет в «Фаусте» принадлежит матери Веры: «В гостиной, над диваном, висит портрет этой странной женщины, поразительно схожий. Он мне бросился в глаза как только я вошел. Казалось, она строго и внимательно смотрела на меня. Мы уселись, вспомнили про старину и понемногу разговорились. Я поневоле то и дело взглядывал на сумрач-

¹ Огарев, Н.П. Письмо к Тургеневу от 14 (26) сентября 1856 г. (Цит. по: Тургенев, И. С. Собр. соч.: в 12 т. Т.6. – М., 1978, С. 347.)

² Тургенев, И. С. Фауст // Тургенев, И. С. Собр. соч.: в 12 т. Т.6. – М., 1978, С. 145.

³ Гроссман, Л. Портрет Манон Леско. Два этюда о Тургеневе. – М., 1922, С. 7–41.

ный портрет Ельцовой. Вера Николаевна сидела прямо под ним: это ее любимое место»¹.

Именно через данный портрет в повесть проникает та фантастическая нотка, которую Огарёв назвал «прилепленной». Портрет Ельцовой в рассказе И.С. Тургенева продолжает демонические, роковые портреты стариков у Гоголя и Лермонтова, только у Тургенева в повести – старуха: «На другое утро я раньше всех сошел в гостиную и остановился перед портретом Ельцовой. <...> Вдруг мне почудилось... ты, вероятно, заметил, что глаза en face всегда кажутся устремленными прямо на зрителя... но на этот раз мне, право, почудилось, что старуха с укоризной обратила их на меня»².

Далее в повести герой словно борется с Ельцовой за душу Веры: «Старуха Ельцова пригвождена к стене и должна молчать. Старуха!.. Подробности ее жизни не все мне известны; но я знаю, что она убежала из отцовского дома: видно, недаром она родилась от итальянки. Ей хотелось застраховать свою дочь... Посмотрим»³. Мать оберегала дочь от литературы, от проявления чувств, чтобы та не повторила её судьбу, – он же читает ей «Фауста» Гёте, чем и пробуждает «спящую красавицу». Но радость героя была недолгой. Как только Вера признаётся в любви, она видит привидение своей матери и вскоре герою приходится признать поражение: «Да, Ельцова ревниво сторожила свою дочь. Она сберегла ее до конца и, при первом неосторожном шаге, унесла ее с собой в могилу»⁴. А далее в последнем письме следует философский вывод о жизни как долге: «<...> жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение... жизнь – тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное – вот ее тайный смысл, ее разгадка <...>»⁵ и т.п. – герой стал мыслить как старуха Ельцова.

В повести есть ещё два персонажа, которых мы видим через живописный портрет – дед и бабушка Веры. Этот портрет – в какой-то степени экспозиция повести, из которой читатель получа-

¹ Тургенев, И. С. Там же. С. 154.

² Там же. С. 161–162.

³ Там же. С. 163.

⁴ Там же. С. 181.

⁵ Там же. С. 181.

ет психологическую мотивировку поведения матери и дочери Ельцовых: *«Она пошла в свой кабинет и принесла оттуда довольно большой золотой медальон. Раскрыв этот медальон, я увидел превосходно написанные миниатюрные портреты отца Ельцовой и его жены – этой крестьянки из Альбано. Дед Веры поразил меня сходством с своей дочерью. Только черты у него, окаймленные белым облаком пудры, казались еще строже, заостреннее и резче, а в маленьких желтых глазах просвечивало какое-то угрюмое упрямство. Но что за лицо было у итальянки! сладострастное, раскрытое, как расцветшая роза, с большими влажными глазами навывкате и самодовольно улыбающимися, румяными губами! Тонкие чувственные ноздри, казалось, дрожали и расширялись, как после недавних поцелуев; от смуглых щек так и веяло зноем и здоровьем, роскошью молодости и женской силы... Этот лоб не мыслил никогда, да и слава богу! Она нарисована в своем альбанском наряде; живописец (мастер!) поместил виноградную ветку в ее волосах, черных, как смоль, с ярко-серыми отблесками: это вакхическое украшение идет как нельзя более к выражению ее лица. И знаешь ли, кого мне напоминало это лицо? Мою Манон Леско в черной рамке. И что всего удивительнее: глядя на этот портрет, я вспомнил, что у Веры, несмотря на совершенное несходство очертаний, мелькает иногда что-то похожее на эту улыбку, на этот взгляд...»¹*

Портреты в медальоне не требуют особого комментария – их функция в повести объяснена самим повествователем: в строгой, спокойной Вере спит душа страстной, или даже сладострастной, итальянки; в ней же можно найти черты деда, на которого была похожа и её мать – Ельцова. Получается, что привидение матери приходит за дочерью вовремя – неизвестно, куда бы завела Веру её проснувшаяся вторая натура.

Итак, портреты Манон Леско, дедушки и бабушки нужны, чтобы дополнить характеристику Веры, а портрет матери вносит элемент фантастики, мистики и предрешает развязку.

Повесть Тургенева хоть и с драматической развязкой, но она не столько трагична, сколько лирична, при этом от произведения

¹ Там же. С. 170.

с названием «Фауст» ожидаешь более глубоких философских смыслов и, может быть, более широкого взгляда на мистику.

В рамках нашего исследования можно обратиться к статье О.А. Ковалева «Три экфрасиса: мотив ожившей картины в аспекте художественной антропологии Ф.М. Достоевского»¹. И хотя автор статьи делает оговорку, что *«выражение «ожившая картина» применительно к произведениям Ф.М. Достоевского не имеет, в отличие от гоголевской повести “Портрет”, буквального смысла. В его творчестве нет фантастической реализации данного мотива»*, однако в романе «Неточка Незванова» в портрете Петра Александровича прослеживается скрытая мистика, и несколько иначе решён мотив оживающего портрета:

«На стене висел его портрет. Помню, что я вдруг вздрогнула, увидев этот портрет, и с непонятным мне самой волнением начала пристально его рассматривать. Он висел довольно высоко; к тому же было довольно темно, и я, чтоб удобнее рассматривать, придвинула стул и стала на него. Мне хотелось что-то сыскать, как будто я надеялась найти разрешение сомнений моих, и, помню, прежде всего меня поразили глаза портрета. Меня поразило тут же, что я почти никогда не видала глаз этого человека: он всегда прятал их под очки.

¹ Ковалев, О.А. Три экфрасиса: мотив ожившей картины в аспекте художественной антропологии Ф.М. Достоевского // Сибирский филологический журнал. 2008, № 2, С. 57–67.

Автор статьи выделяет 4 разновидности экфрасиса в творчестве Ф.М. Достоевского: *«1. Описание реальных произведений искусства (живописи) (пожалуй, самый известный случай – влечение в ткань повествования романа «Идиот» описания картины Г. Гольбейна Младшего «Мертвый Христос»).*

2. Описание вымышленных произведений искусства (или фотографий), реально существующих в фиктивном мире произведения (описание портрета Настасьи Филипповны в романе «Идиот», портрета Петра Александровича в «Неточке Незвановой»).

3. Описание кем-либо из персонажей воображаемых картин (например, описание возможной картины Аделаиды князем Мышкиным в разговоре с Епанчиными).

4. Такое описание внешности человека, интерьера или чего-либо еще, при котором тексту придаются черты вторичности – как будто описывается, например, не интерьер, а картина, его изображающая <...>».

<...> Мне вдруг показалось, что глаза портрета с смущением отворачиваются от моего пронзительно-испытующего взгляда, что они силятся избежать его, что ложь и обман в этих глазах; мне показалось, что я угадала, и не понимаю, какая тайная радость откликнулась во мне на мою догадку. Легкий крик вырвался из груди моей. В это время я услышала сзади меня шорох. Я оглянулась: передо мной стоял Петр Александрович и внимательно смотрел на меня. Мне показалось, что он вдруг покраснел».

О.А. Ковалёв так комментирует данную ситуацию в романе: «Портрет позволяет сделать видимым невидимое (так Нечка смогла разглядеть глаза Петра Александровича), как искусство в целом обнажает сокровенное, интимное, тайное»¹. Такой же приём «оживления» портрета, по наблюдению О.А. Ковалёва, Ф.М. Достоевский использует и в романе «Идиот»: «По отношению к эпизоду изучения портрета неожиданное появление Настасьи Филипповны перед Мышкиным в прихожей квартиры Иволгиных в известном смысле является оживанием портрета: Мышкин видел ее лишь на фотографии, которая, правда, содержит ключевую информацию о героине»².

Конечно, в прямом смысле в портретах Петра Александровича и Настасьи Филипповны нет мистики, поэтому взгляд О.А. Ковалёва на «оживший портрет» у Ф.М. Достоевского по своему интересен: исследователь в словосочетание «ожившая картина» вкладывает не мистическое значение, а соотношение мертвая картина – живой человек, при этом рассмотренные портреты в произведениях Ф.М. Достоевского не становятся субъектом действия и, на наш взгляд, неверно были названы мотивом.

Чтобы далее проследить линию развития мотива оживающего портрета, надо отойти от намеченной цели исследования прозы и обратить внимание на поэму А.К. Толстого «Портрет» (1873). В поэме много романтического, но немало и иронического – все-таки это уже взгляд из другой эпохи. Признание в любви к портрету XVIII века представлено в двух ракурсах: с одной стороны, поэт признаётся в любви к классицистическому портрету

¹ Там же. С. 64.

² Там же. С. 65.

как искусству прошлого, с другой – вспоминает о своей детской влюблённости лирический герой:

Могу, увы, признаться без труда,
Что по уши влюбился я в картину,
Так, что страдала несколько латынь;
Уж кто влюблен, тот мудрость лучше кинь.

Мотив портрета в поэме А.К. Толстого продолжает наметенное Аксаковым и Лермонтовым: любовь к девушке на портрете и оживление портрета.

19

<...>

И на одной из стен большого зала
Тип красоты мечта моя сыскала.

20

То молодой был женщины портрет,
В грациозной позе. Несколько поблек он,
Иль, может быть, показывал так свет
Сквозь кружевные занавесы окон.
Грудь украшал ей розовый букет,
Напудренный на плечи падал локон,
И, полный роз, передник из тафты
За кончики несли ее персты.

21

Иные скажут: Живопись упадка!
Условная, пустая красота!
Быть может, так; но каждая в ней складка
Мне нравилась, а тонкая черта
Мой юный ум дразнила как загадка:
Казалось мне, лукавые уста,
Назло глазам, исполненным печали,
Свои края чуть-чуть приподымали.

22

И странно то, что было в каждый час
В ее лице иное выраженье;
Таких оттенков множество не раз
Подсматривал в один и тот же день я:
Менялся цвет неуловимый глаз,
Менялось уст неясное значенье,
И выражал поочередно взор
Кокетство, ласку, просьбу иль укор.

Перед нами портрет в стиле рококо, похожий на «Портрет неизвестной в розовом платье» Ф. Рокотова.

В поэме портрет оживает, но не сразу понятно как: то ли силой воображения влюблённого мальчика, то ли снова мистическое явление:

48

При отблеске каминного огня
Картина как-то задрожала в раме,
Сперва взглянула словно на меня
Молящими и влажными глазами,
Потом, ресницы медленно склоня,
Свой взор на шкаф с узорными часами
Направила. Взор говорил: «Смотри!»
Часы тогда показывали: три.

Ночное свидание в три часа – так был понят знак. В спящем ночном доме мальчик пробирается к портрету и видит его в лунном свете.

64

Он весь сиял, как будто от луны;
Малейшие подробности одежды,
Черты лица все были мне видны,
И томно так приподымались вежды,
И так глаза казались полны
Любви и слез, и грусти и надежды,
Таким горели сдержанным огнем,

Как я еще не видывал их днем.

Затем портрет начинает оживать и отделяться от картины. Старик у Гоголя вылез из рамы во сне Чаркова, как покидали свои картины нарисованные герои в «Штосе» Лермонтова нам не известно, а в поэме А.К. Толстого читателю в подробностях представлено отделение тела от полотна:

72

Все в том же положении, она
Теперь почти от грунта отделялась;
Уж грудь ее, свечью озарена,
По временам заметно подымалась;
Но отрешить себя от полотна
Она вотще как будто бы старалась,
И ясно мне все говорило в ней:
О, захоти, о, захоти сильней!

73

<...>
Уже одежда зыблилась, как в поле
Под легким ветром зыблется ковыль,
И все слышней ее шуршали волны,
И вздрагивал цветов передник полный.

74

<...>
Свободнее все делалось ей –
И вдруг персты передник упустили –
И ворох роз, покоившийся в нем,
К моим ногам посыпался дождем.

75

Движеньем плавным платье расправляя,
Она сошла из рамы на паркет;
С террасы в сад, дышать цветами мая,
Так девушка в шестнадцать сходит лет
<...>

Что делать с ожившей красавицей из прошлого века маленький мальчик ещё не знал, поэтому они сначала потанцевали, по-

том он расплакался, но его утешили «*объятья нежных рук // И юных плеч живое прикасанье*». Затем ребёнок проснулся и услышал, что над ним «*Два выраженья часто повторялись: // Somnambulus u febris cerebrealis...*» (Лунатик и мозговая горячка (лат.)). Вся история любви в поэме дана в ироническом ключе, и сам финал поэмы тоже ироничен, мистика поэтому снижена и подана как плод фантазии влюблённого ребёнка.

Ночное свидание при луне – сюжет Жуковского, но от эпохи романтизма поэму Толстого отделяет время, новый поворот сюжета и ирония.

Кажется, оживание портретов в русской литературе на поэме А.К. Толстого заканчивается. Даже писатели-символисты не соблазнились мотивом оживающего портрета, хотя, казалось бы, он позволял воплотить и идею двоемирия, и мог претендовать на ёмкий символ, так как в истории мировой литературы оброс различными значениями.

Тем более удивительным кажется возвращение мотива оживающего портрета в повести С.Н. Дурылина «*Три беса. Старинный триптих (Из семейных преданий)*» (1919–1923). Этот приём выглядят уже несколько натянутым, он потерял свежесть и возможность сказать что-то новое. Зачем Сергею Николаевичу Дурылину понадобилось вернуться к мотиву оживающего портрета уже в совсем новую эпоху – первая повесть «Дедов бес» написана в 1919, вторая – «Бабушкин бес» – в 1921 году, когда С.Н. Дурылин был уже рукоположен в сан священника, и последняя повесть – «Гришкин бес» закончена в 1923 году в ссылке в Челябинске. Возможно, для автора эта повесть стала возвращением в прошлое и попыткой осмыслить «бесов», приведших к концу Российскую империю. Тема бесов, к которой обращается С.Н. Дурылин, часто связывалась с образом России, по крайней мере, в таком ключе она прошла через творчество А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Ф. Сологуба, А. Белого и др.

В повести С.Н. Дурылина – три героя, терзаемые каждый своим бесом: дедушка – страстью к карточной игре, бабушка – страстью к дедушке, камердинер Гришка – страстью к девушке Огане (и ещё он «гамельнский» крысолов, умеющий звуками трубочки уводить крыс). Эти «бесы» не могут претендовать на

обобщение всего менталитета русского народа и, соответственно, быть объяснением русской революции.

Возможно, эта повесть такая же сатира на символизм, как и роман С.Н. Дурылина «Соколий пуп» (1915), но, во-первых, в повести не чувствуется иронии, во-вторых, на рубеже 20-х годов нападки на символизм перестали быть актуальными.

Один из эпиграфов «Трёх бесов» гласит: *«Эта повесть извлечена тобою из чужих развалин и возвращена к жизни, как и ее автор»*¹. Чужие развалины – это, наверное, и царская Россия, и целый пласт русской классической литературы, мгновенно устаревшей в новую эпоху.

С.Н. Дурылин в повести оставил следы, отсылающие к роману Н.С. Лескова² «Захудалый род»: ср. грамматическую, синтаксическую форму названий: *«Три беса. Старинный триптих (Из семейных преданий)» – «Захудалый род. Семейная хроника князей Протозановых. (Из записок княжны В.Д.П.)»*. Пересечений много и в сюжете: внучка / внук со слов гувернантки / няньки пишет историю своей бабушки; бабушка в обоих произведениях рано умирает; характер и красота бабушек очень похожи; один и тот же художник – Кипренский – пишет портреты дочери / детей; совпадает и историческое время действия... Прямые отсылки к творчеству Н.С. Лескова неслучайны: в своей статье 1913 года «Николай Семенович Лесков. Опыт характеристики личности и религиозного творчества» С.Н. Дурылин много пишет о глубинном родстве Лескова и России, например: *«<...> в его (Н.С. Лескова – Л.Д.) алчной неуемности есть нечто от неуемности родившей его России, его простыня и жесточь – не совсем его: они – простыня и жесточь России, его аггелы и ангелы стоят не за плечами одного Лескова: они и за плечами России. Он крепок, и он болен, как Россия»*³.

Возвращенными к жизни развалинами в повести выглядит и устаревший, «изношенный» приём – мотив оживающего портрета. Описание внешности трёх главных героев даны через живо-

¹ Дурылин, С. Три беса: Художественная проза, очерки / Сост. А.Б. Галкин. – М., 2013, С. 3.

² В 1914–1915 гг. С. Н. Дурылин работал над монографией по творчеству Н. С. Лескова (не закончена).

³ Рукопись и машинописи, хранящиеся в РГАЛИ, фонд 2980, оп. 1, № 157, 158.

писные портреты – приём объяснимый, ведь внук ведёт повествование семейных преданий из временного далека, и иначе как через портреты знать рано умерших дедушку и бабушку не мог.

«Когда я пишу это, ее портрет (бабушки – Л.Д.), поблекший и потемневший, висит предо мной: вот она, в палевом платье, украшенном алмазами, с пуантовой розой в волосах, она смотрит на маленькую английскую собачку, лежащую у нее на руках, без улыбки, без малейшего внимания; кажется, вот сбросит собачку с рук и пойдет величавая, высокая, с надменным и холодно-прекрасным лицом, с маленькой родинкой у левого угла губ, – и все, мимо кого она пройдет, будут думать о ней, как я: «Отчего у нее такое прекрасное лицо – и так тяжело на него смотреть?»»

*Дедушка рано получил генеральство, – густые золотые эполеты пухло и грузно сверкают на его портрете, который висит рядом с бабушкиным; мундир тонко стянут в талии; пуговицы с выпуклыми цепкими орлами сидят на мундире с изумительной правильностью; ордена, полуприкрытые один другим, выстроены на груди в блестящий строй. У дедушки неподвижное лицо, но он что-то хочет сказать тому, кто смотрит на него. «**Подожди, я выйду из рамы:** там – я в строю, я должен быть неподвижен. Кто знает – вдруг приедет император на смотр». И дедушка остается в строю, и лицо его неподвижно и холодно, как золото на его мундире»¹.*

Два семейных портрета рядом на одной стене свидетельствуют о непростых характерах, холодности чувств этих двух аристократов пушкинской поры. Отсылкой к целой галерее оживших портретов в мировой литературе являются как бы слова дедушки «*подожди, я выйду из рамы*», но так как приписывает их портрету повествователь, то можно просто предположить, что внук был начитан соответствующей литературы. Внук, по видимому, принадлежал уже неоромантической эпохе начала XX века, отсюда становится понятным его интерес к загадочной судьбе своих предков, и далее следует ожидать мистического развития сюжета.

¹ Дурьлин, С. Там же. С. 9.

Действительно, во второй части повести – «Бабушкин бес» – дедушка всё-таки покидает свой портрет. Правда, С.Н. Дурылин оставляет читателя в сомнении: не является ли оживление портрета воображением молодой ещё бабушки, которая страстно желала, чтобы умерший супруг явился к ней на свидание: *«Она ждет его. Как бьется ее сердце! Безумство, безумство: он здесь. Он идет к ней. Он близко. Он подходит. Из дальней портретной слышны его шаги. Еще, еще немного. Шаги его у самой двери.*

Бабушка встала навстречу.

Едва успела она встать, как незаметно и тихо он вошел. Дедушка остановился около старых портретов. Он молод; он в синем мундире. Глаза его горят; они зовут к ласке и наслаждению. Он ждет ее объятий»¹. После этой встречи бабушку находят мёртвой. Это был самый мистический момент повести, связанный с портретом.

В последней части повести «Гришкин бес» есть портрет молодого русского крестьянина, который висит «в одной из столичных галерей», и который писался с Гришки. Художник в портрете поймал сложность характера Григория: *«...было в этом прекрасном лице, тонкой и строгой формы, что-то тонко-неприятное. Григорию было около тридцати лет, когда его написал художник, но лицо его было лицо восемнадцатилетнего юноши: на нем застыла остановившаяся, неподвижная юность, нетронутая и ясная, и только глаза, бестрепетно уверенные, вскрывали, что ее нет, а есть совсем другое: дерзость и страстная самоуверенность»².* Двойственность в портрете оказывается важной для дальнейшего формирования образа. Живописный портрет Гришки характеризует героя и при этом не несёт в себе сгущённого смысла, то есть не вводит каких-то дополнительных проблем. Портрет дедушки в этом плане сложнее и он отчасти связан с мистической линией, которую поддерживают в повести, во-первых, фантастическое везение деда в азартные игры (деталь – сам Пушкин ему подарил свою «Пиковую даму» – тоже напоминает о мистике карточной игры), во-вторых, маленький бес-зеленчук, преследовавший дедушку.

¹ Там же. С. 42.

² Там же. С. 45–46.

В целом С.Н. Дурылин не вывел мотив портрета на новый функциональный уровень, напротив, в повести заметна некоторая шаблонность в эксплуатировании данного приёма. Возможно, традиционность образа была важна писателю, но с уверенностью сказать *зачем*, мы не можем.

Надо признать тот факт, что мотив портрета ни у одного из авторов – С.Т. Аксакова, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, тем более А.К. Толстого и С.Н. Дурылина – не достигают такой философской глубины, такой многослойности и стилистического совершенства, как у Н.В. Гоголя в повести «Портрет». В XX веке именно повесть Н.В. Гоголя по-прежнему вызывает интерес и писателей, и исследователей, с ней продолжают спорить, её пытаются разгадать и даже создают пародии¹.

На волне романтического увлечения потусторонним и страшным через мотив оживающего портрета русские писатели развивали идею влияния тёмных, потусторонних сил. В то же время, ряд писателей (Н.С. Лесков, И.С. Шмелев, С.Н. Дурылин и др.), творчество которых тесно связано с православной культурой, создавали портретные образы, говорящие о светлых, высших мирах, о чуде и святости. Портретирование как способ создания иконы нами будет рассмотрен в одной из следующих глав.

¹ Пародия на «Портрет» Н.В. Гоголя появилась в Париже в среде эмигрантов – драма («дра») Ильи Зданевича «Ледантю фарм» (1923), где в качестве главных персонажей выведены два художника. Положительным героем-художником является символист, а злодеем – художник-реалист («*пиривижник*»). Злодей рисует портрет мертвой женщины («*дохлай каг жывой*»), пародируя главное достоинство реалистов. Затем является символист Ледантю, представляющий истинное освобождённое искусство, он делает «*нипахожай*» портрет той же дамы. Оба портрета оживают по ходу пьесы, и развивается целая фантазмагория. Вторая часть драмы – пародийная копия гоголевского «Портрета»: в сниженном, карикатурном виде повторяются все сюжетные элементы повести Гоголя.

Фотографический портрет

На живописный портрет в середине XIX века начал оказывать влияние новый вид искусства – фотография. О художественной ценности фотографии заспорили сразу – её чаще противопоставляли живописи как обездушенную копию действительности. Вот мнение Ф.М. Достоевского: *«Фотографический снимок и отражение в зеркале – далеко еще не художественные произведения. Если бы и то и другое было художественным произведением, мы могли бы довольствоваться только фотографиями и хорошими зеркалами <...>. В старину сказали бы, что он должен смотреть глазами телесными и сверх того, глазами души, или оком духовным»*¹. Со временем, в XX веке, было найдено главное художественное достоинство нового вида искусства: *«Фотография позволяет возвыситься над преходящей обыденностью и увидеть время, спрессованное в мгновение»*².

Образ фотографического портрета быстро проникает в литературу, при этом большую роль играет сам факт, что это фотография, а не живописный портрет.

В романе **Н.Г. Чернышевского «Что делать?»** (1863) есть два портрета: фотографический портрет знаменитого английского социалиста-утописта Роберта Оуэна (1771–1858) и живописный – Веры Павловны. Оба портрета висят в комнате Лопухова и упоминаются в романе одновременно и один раз.

Вера Павловна осматривает комнату своего мужа, как бы заново узнавая человека, с которым живёт в браке: *«Как у него убрана комната: кроме необходимого, ничего нет. <...> Нет, вот и еще роскошь: **фотография** этого старика; какое благородное лицо у старика, какая смесь незлобия и пронизательности в его глазах, во всем выражении лица! Сколько хлопот было Дмитрию достать эту фотографию. Ведь портретов Оуэна нет нигде, ни у кого»*³.

¹ Достоевский, Ф.М. Выставка в Академии художеств за 1860–61 год // Достоевский Ф.М. Полн. энциклоп. собр. соч. – ИДДК. Электронная библиотека.

² Сапаров, М.А. Словесный образ и зримое изображение (Живопись – фотография – слово) // Литература и живопись. Л., 1982, С. 72.

³ Чернышевский, Н.Г. Что делать. – Л., 1967, С. 262.

Имя Овэна (Овена, Оуэна) было очень популярно в революционных кругах России 1860-х годов. Известно, что Овэна посещал Николай I¹. Популяризации его учения была посвящена статья Н.А. Добролюбова «Роберт Овэн и его попытка общественных реформ» (Современник, 1859, № 1). Рассказывая о деятельности Р. Овэна, Добролюбов приводит манифест, в котором заявлены положения, ставшие идеологической основой теории разумного эгоизма².

О Р. Овэне нередко упоминал в статьях и сам Н. Чернышевский. Он и роман «Что делать?» писал, следуя идеям и опыту английского социального реформатора: организация работы в швейных мастерских Веры Павловны – это некое подобие фабрики в Нью-Ленарке, с которой Овэн начал воплощать свои идеи переустройства мира.

Портрет Р. Овэна в комнате у Лопухова в середине XIX века (роман писался в 1962–63 гг.) – все равно, что портрет Че Гевары или Фиделя Кастро в США в середине XX века. Портрет достался Лопухову непросто: *«Писал три письма, двое из бравших письма не отыскали старика, третий нашел, и сколько мучил его, пока удалась действительно превосходная фотография, и как Дмитрий был счастлив, когда получил ее, и письмо от “святого старика”, как он зовет его, письмо, в котором Овэн хвалит меня, со слов его»*³.

¹ Об этом рассказывается в «Былом и думах» А.И. Герцена.

² Из «Манифеста Роберта Овена, основателя системы разумного общества и религии»: «V. История доселе была только рядом войн, убийств, грабежей, бесконечных разделений, взаимных противодействий разных сторон друг другу в достижении состояния мирного и счастливого; в истории был доселе тот период, когда все были во вражде с каждым, и каждый – во вражде со всеми, – принцип, удивительно приспособленный к тому, чтобы произвести как можно больше зла и как можно меньше счастья.

VI. Все учреждения, господствовавшие в мире, прямо вытекают из этих первоначальных, грубых и ужасных заблуждений наших предков.

VIII. Я предлагаю систему человеческой жизни, во всех отношениях противоположную системе прошедшей и настоящей, – систему, которая произведет новый ум и новую волю во всем человечестве и каждого, с неотразимою необходимостью, приведет к последовательности, разумности, здравому мышлению и здоровым поступкам <...>» (Добролюбов, Н.А. «Роберт Овэн и его попытка общественных реформ» [электронный текст] // http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0660.shtml)

³ Чернышевский, Н.Г. Там же. С. 262.

Овэн в романе знает и хвалит Веру Павловну, видимо, как продолжательницу его дел в России. Рядом с портретом старика Овэна в комнате Лопухова висит портрет Веры. Оглядывая комнату мужа далее, Вера Павловна замечает: *«А вот и другая роскошь: мой портрет; полгода он копил деньги, чтобы просить хорошего живописца, и сколько они с этим молодым живописцем мучили меня. Два портрета – и только. Неужели дорого стоило бы купить гравюр и фотографий, как у меня?»*¹.

Живописный портрет Веры – не признак сентиментальности Лопухова – этих героев сложно заподозрить в сентиментальности. И судя по тому, что Лопухов мало стремится к украшению комнаты – нет гравюр, фотографий, цветов – не средством украшения являются и эти два портрета. Скорее, рядом с портретом Овэна портрет Веры тоже приобретает идеологическое звучание. Вера для Лопухова – проводник новой, разумной и счастливой жизни.

Есть ли разница в том, что один портрет в романе фотографический, а другой живописный. Возможно, это связано с тем, что Овэн – реальное лицо, а Вера – вымышленное, созданное автором. Обратим внимание, что портреты не описываются, а просто упоминаются, значит изображение не важно для автора – важным оказалось ввести имя Роберта Овэна и сопоставить его с русской продолжательницей его идей, таким образом портрет приобретает отчасти идеологическую функцию.

В романе **Ф.М. Достоевского** *«Идиот»* (1868) также представлен один из первых *фотопортретов* в литературе – Настасья Филипповна. Для читателя и исследователя важно задать вопросы: почему не живописный портрет, а фотография; почему читатель, как и князь Мышкин, видит Настасью Филипповну сначала через портрет, а затем уже встречается с ней в романе; почему читатель оба раза видит портрет глазами князя Мышкина?

Ответы найти несложно. Преимущество фотопортрета в том, что он показывает героиню «как она есть», а значит художник не приукрасил, не романтизировал её образ. *«Именно фотография способна радикально удовлетворить периодически возни-*

¹ Там же. С. 262.

кающую в процессе художественного развития потребность непосредственного дословного видения реальности<...>¹, – справедливо пишет в своей статье для сборника «Литература и живопись» М.А. Сапаров.

В том, что читатель впервые видит героиню через портрет, скрыта интрига: так же как у князя Мышкина, у читателя растёт любопытство и интерес к Настасье Филлиповне – приём детектива (недаром, Набоков называл Достоевского «писателем детективов»). Фотографический портрет и в данном случае позволяет писателю охарактеризовать не только того, кто на портрете, но и того, кто его воспринимает – в данном случае князя Мышкина. Читателю открывается пронизательность героя, доброта и сострадательность – это ответ на третий поставленный вопрос.

Портрет Настасьи Филипповны подробно описан, поэтому выполняет и свою прямую функцию создания образа героя:

«– Так это Настасья Филипповна? – промолвил он, внимательно и любопытно поглядев на портрет: – удивительно хороша! – прибавил он тотчас же с жаром. На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина. Она была сфотографирована в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по-видимому, темно-русые, были убраны просто, по-домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное и как бы высокомерное. Она была несколько худа лицом, может быть, и бледна...»²

Вначале романа портрет интригует: героиня, вроде бы, по-домашнему проста, но в то же время страстна и высокомерна. Князь Мышкин почувствовал в ней эту раздвоенность и трагедию:

«– Удивительное лицо! – ответил князь, – и я уверен, что судьба ее не из обыкновенных. – Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами в начале щек. Это гордое лицо, ужасно

¹ Сапаров, М.А. Словесный образ и зримое изображение (Живопись – фотография – слово) // Там же. С. 77.

² Достоевский, Ф.М. Идиот // Достоевский Ф.М. Собр.соч.: в 15 т. Т.6. – Л., 1989, С. 32.

гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!»¹

К данному фотографическому портрету обращаются в первую очередь, когда анализируют образ Настасьи Филипповны, поэтому он упоминался в литературоведении часто, благодаря чему и его основная функция – создание образа – уже подробно рассмотрена². Заметим лишь, что фотографический портрет, который призван передать героя «как живого», генетически связан с оживающим портретом, но с утратой всякой мистики. Раскрытию этой мысли посвятил свою статью «Три экфрасиса: мотив ожившей картины в аспекте художественной антропологии Ф.М. Достоевского» О.А. Ковалев (Сибирский филологический журнал. 2008. № 2. С. 57–67.).

В романе **Л.Н. Толстого «Анна Каренина»** тоже появляется эта новинка – фотография. Анна смотрит целый альбом карточек с сыном: *«Она (Анна – Л.Д.) встала и, сняв шляпу, взяла на столике альбом, в котором были фотографические карточки сына в других возрастах. Она хотела сличить карточки и стала вынимать их из альбома. Она вынула их все. Оставалась одна, последняя, лучшая карточка. Он в белой рубашке сидел верхом на стуле, хмурился глазами и улыбался ртом. Это было самое особенное, лучшее его выражение»³*. Далее важным оказывается не сам снимок, а манипуляции с ним, приоткрывающие подсознание Анны: *«Маленькими ловкими руками, которые нынче особенно напряженно двигались, своими белыми тонкими пальцами, она несколько раз задевала за уголок карточки, но карточка срывалась, и она не могла достать ее. Разрезного ножика не было на столе, и она, вынув карточку, бывшую рядом (это была карточ-*

¹ Там же. С. 38.

² Двойнишникова, Т.Ф. Женские образы Ф.М. Достоевского: итоги и перспективы изучения: на материале русского и англоязычного литературоведения 1970–2000-х гг.: ди С. ... канд. филол. наук. – Улан-Удэ, 2006; Животягина, С. А. Поэтика визуальной образности в романном мире Ф.М. Достоевского («Идиот») и Н. С. Лескова («Захудалый род»): ди С. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2010; Попова, А.В. Женский вопрос в романном пятикнижии Ф.М. Достоевского: «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»: ди С. ... канд. филол. наук. – М., 1993.

³ Толстой, Л.Н. Анна Каренина // Там же. С. 193–194.

ка Вронского, сделанная в Риме, в круглой шляпе и с длинными волосами), ею вытолкнула карточку сына»¹. Вронский приравнен «разрезному ножичку» – деталь, которая ещё раз напоминает о роли Вронского в жизни Анны и всей её семьи.

Карточка Вронского сделана в Риме – там, где он сам писал живописный портрет Анны и где художник Михайлов создал портрет, раскрывающий её внутреннюю, душевную красоту. Можно увидеть говорящую деталь в том факте, что Анну пишет мастер, проникая в душу, а Вронский делает моментальный снимок – процедура модная, но лишённая погружения в тайны творчества и во внутренний мир человека – по крайней мере, так фотография воспринималась в XIX веке: техническому вмешательству в рукотворное искусство не верили.

С фотографическим портретом мы имеем дело в *«Лёгком дыхании»* (1916) **И.А. Бунина**. И.А. Бунин в своём поэтическом и прозаическом творчестве, различия между которыми не делал, отражает торжество вечной жизни, слитой с природой, миром, космосом. В рассказе фотопортрет вписан в пейзаж: *«Новый крест из дуба, крепкий, тяжёлый, гладкий <...> В самый же крест вделан довольно большой, выпуклый фарфоровый медальон, а в медальоне – фотографический портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами»²; «Этот венчик, этот бугор, этот дубовый крест! Возможно ли, что под ним та, чьи глаза так бессмертно сияют из этого выпуклого фарфорового медальона на кресте...»³.*

Фотография запечатлела, как ей и свойственно, мгновение жизни Оли Мещерской, поэтому её глаза по-прежнему живые. *«Мгновение жизни девушки, схваченное фотообъективом, перенесено в кладбищенскую тишь, в кладбищенскую вечность, столкновение несовместимых реальностей даёт почти физическое ощущение времени. Эта способность фотографии мумифицировать и транспортировать реальное время позволяет создавать структуры, в которых столкновение различных временных*

¹ Там же. С. 194.

² Бунин, И.А. Лёгкое дыхание // Бунин, И.А. Собр. соч.: в 4 т. Т.2. – М., 1988, С. 544.

³ Там же. С. 548.

пластов обладает огромным художественным потенциалом»¹. Приведённая цитата из статьи М.А. Сапарова может показаться анализом рассказа И.А. Бунина, но автор не упоминает «Лёгкое дыхание» – он описывает фотографию Петра Сбруева «Забвение». М.А. Сапаров говорит даже о другом виде искусства, но мы можем сделать вывод, что литература, используя образ фото-портрета, достигает тех же художественных результатов, что и реальная фотография, то есть искусству слова доступно передать художественные возможности фотоискусства.

В начале и финале (кольцевая композиция) «Лёгкого дыхания» через пейзаж проводятся образы, символизирующие земную и вечную жизнь. Крест – символ спасения, победы над смертью. Делается акцент на то, что крест дубовый (словосочетание «дубовый крест» употребляется в рассказе три раза). Дуб – символ долголетия, бессмертия – ассоциативно связан с деревом жизни, с вечностью. Идея мимолётности жизни передаётся через образ фотографического портрета, в котором остановлено мгновение, поймана жизнь – «пораительно живые глаза» Оли Мещерской. Вспоминается гоголевский «Портрет»: «*Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. <...> “Что это? – невольно вопрошал себя художник. – Ведь это, однако же, натура, это живая натура; отчего же это странно-неприятное чувство?”*»² То, что в живописи было неприемлемым, страшным – запечатление натуры – в фотографии стало естественным.

У Бунина есть стихотворение «Портрет» (1903), в котором зарождаются темы и образы «Лёгкого дыхания», в том числе и «живые» глаза умершей девушки, которые словно побеждают, отрицают смерть:

Погост, часовенка над склепом,
Венки, лампада, образа,
И в раме, перевитой крепом,
Большие, ясные глаза.
Сквозь пыль на стеклах, жарким светом

¹ Сапаров, М.А. Словесный образ и зримое изображение (Живопись – фотография – слово) // Там же. С. 73.

² Гоголь, Н.В. Там же. С. 83.

Внутри часовенка горит.
«Зачем я в склепе, в полдень, летом?» –
Незримый кто-то говорит.
Кокетливо-проста прическа,
И пелеринка на плечах...
А тут повсюду капли воска
И банты крепа на свечах.
Венки, лампадки, пахнет тленьем...
И только этот милый взор
Глядит с веселым изумленьем
На этот погребальный вздор.

Весной (символ возрождения) на кладбище встречаются три женщины: мёртвая Оля с *«поразительно живыми глазами»* на фотографическом портрете в медальоне, живая «немолодая девушка» – классная дама, Богоматерь на иконе «Успение Божией Матери» над воротами кладбища. Икона, запечатлевшая мирную кончину Божией Матери и Её вознесения с телом на небо, символ вечной жизни после смерти. В трёх женских образах (смерть – жизнь – жизнь после смерти) воплотилось представление Бунина о том, что смерти нет.

В рассказе И. Бунина *«Безумный художник»* (1921) на фотографии запечатлено отпевание в церкви, то есть снова фотография словно отражает смерть: *«В альбоме был большой фотографический снимок: внутренность какой-то пустой часовни, со сводами, с блестящими стенами из гладкого камня. Посредине, на возвышении, покрытом траурным сукном, тянулся длинный гроб, в котором лежала худая женщина с сомкнутыми выпуклыми веками. Узкая и красивая голова её была окружена гирляндой цветов, высоко на груди покоились сложенные руки. В заглавии гроба стояли три церковных священника, у подножия – крохотный гробик с младенцем, похожим на куклу»*¹.

Только беспристрастной технике удаётся запечатлеть, поймать в кадр дух смерти. Художник, поглядев на фотографию, бросается за кистями, в итоге находит только цветные карандаши и всю ночь рисует задуманное. В процессе его работы выходит

¹ Бунин, И.А. Там же. С. 13.

чудовищная картина, в которой смерть – виселицы, распятие, кровь, груды мёртвых тел... – присутствует в каждой детали. Искусство живописи словно сопротивляется тем темам, которые способен зафиксировать фотографический снимок – тема смерти, например, естественна и не опошлена только как фиксация мгновения, как откровение, а не как процесс вдохновенного творчества. Художник – это не бездушная техника, он не может объективно фиксировать действительность, а значит ему не все темы доступны – некоторые ещё на момент замысла приближают его к безумию. Время и место написания рассказа – 1921 год, Париж – может подсказать и иную трактовку фотографии и картины художника: это один из первых рассказов И.А. Бунина в эмиграции, автор ещё полон впечатлений от революции и гражданской войны. Рассказ даёт богатый материал для исследователей образа художника в русской литературе и для исследователей экфрасиса.

Для Бунина фотография – знак смерти и искусство, способное отразить смерть, а для Платонова – надежда на воскресение и жизнь всех людей в будущем.

В произведениях **Андрея Платонова** экфрасис встречается довольно часто¹. Изобразительные возможности фотографии – картины, которую делают с помощью особого механизма, фототехники – не могли не привлечь внимание этого писателя. Фотографический портрет – очень значимая деталь, например, в рассказе **«Фро»**: *«На столе у нее была детская фотография ее мужа; позже детства он ни разу не снимался, потому что не интересовался собой и не верил в значение своего лица. На пожелтевшей карточке стоял мальчик с большой, младенческой головой, в бедной рубашке, в дешевых штанах и босой; позади него росли волшебные деревья, и в отдалении находились фонтан и дворец. Мальчик глядел внимательно в еще малознакомый мир, не замечая позади себя прекрасной жизни на холсте фотографа. Прекрасная жизнь была в самом этом мальчике с широким, воодушевленным и робким лицом, который держал в руках ветку*

¹ Поддубцев, Р. Экфрасис у Андрея Платонова: поэтика визуальности // Вопросы литературы. – М., сентябрь-октябрь 2011, С. 173–196.

травы вместо игрушки и касался земли доверчивыми голыми ногами»¹.

Фотопортрет мужа в детстве подсказывает Фросе, что он, Фёдор, смотрит только в будущее, от прошлого он отворачивается, даже если позади волшебные деревья и дворец. Для неё это значит, что он ушёл строить будущее «безвозвратно», недаром первое предложение рассказа: *«Он уехал далеко и надолго, почти безвозвратно»²*. А. Платонову эта фотография помогает показать своё видение настоящего советского человека: он жалеет Фросю, которая живёт любовью к мужу, но понимает, что *«прекрасная жизнь была в самом этом мальчике»*, а значит он должен идти вперёд, менять мир ради всех людей. *Фёдор «...объяснял ей (Фросе) свои мысли и проекты <...> о стратосфере на высоте в сто километров, где есть особые световые, тепловые и электрические условия, способные обеспечить вечную жизнь человеку, – поэтому мечта древнего мира о небе теперь может быть исполнена»³.*

Не случайно Фёдор представлен через фотоснимок: строитель нового мира, силой науки приближающий светлое будущее, не мог быть изображён старым методом: кистью и красками.

В романе *«Чевенгур»* (1929) интересен фотопортрет как отдельный мир – «там» (Платонов, отсылая к фотографии, использует указательное наречие со значением места): *«Софья Александровна глядела на фотографию. Там был изображён человек лет двадцати пяти, с запавшими, словно мёртвыми глазами, похожими на усталых сторожей; остальное же лицо его, отвернувшись, уже нельзя было запомнить. Сербинову показалось, что этот человек думает две мысли сразу и в обоих не находит утешения, поэтому такое лицо не имеет остановки в покое и не запоминается»⁴*. На снимке – лицо одного человека, но фотография словно населена людьми («глаза, похожие на усталых сторожей»), в ней нет статичности, мертвенности («такое лицо не

¹ Платонов, А. Фро // Платонов, А. Повести и рассказы. – Воронеж, 1969, С. 389–390.

² Там же. С. 387.

³ Там же. С. 405.

⁴ Платонов, А. Чевенгур // Платонов, А. Ювенильное море. Повести, роман. – М., 1988, С. 512.

имеет остановки в покое»). Благодаря фотографии, фототехнике, механике – человек может вечно жить в ином мире – где-то «там», с ним можно общаться, глядя на снимок, о нём будут помнить... Фотография для Андрея Платонова, возможно, была примером того, что техника сможет когда-нибудь воскрешать людей, пока же научились сохранять облик человека.

Роль фотографического портрета в литературе менялась вместе с эпохой. В середине XIX века писатели видели в нём возможность ввести в произведение образ реально жившего человека, дать образ героя «объективно», без прикрас художника, на рубеже XIX–XX веков через портрет пытались остановить мгновение, поймать живую натуру в неуловимых чертах. В 20–30-е годы А. Платонов передавал через фотографию мысль о возможности вечной жизни благодаря техническим достижениям.

Фотографический портрет как литературный образ или приём с момента своего появления очень быстро набрал большую популярность, его функциональность вместе с этим расширялась, поэтому исследование темы может и должно быть продолжено.

Итак, повторим теперь уже в качестве выводов сформулированные выше положения. Портрет-экфрасис, живописный или фотографический, даёт возможность автору «сгустить», «сжать», «сконцентрировать» мысли. Он позволяет одновременно создавать (или углублять) образ героя, запечатлённый на портрете, образ художника, образ того, кто воспринимает портрет, мистическое пространство произведения, а также даёт возможность высказать своё мнение об искусстве в целом или о конкретном художнике, ввести подтекстовые смыслы, углубляющие идею произведения и др. Таким образом, можно говорить о том, что портрет-экфрасис в прозе по смысловой ёмкости приближается к портрету в поэтическом произведении.

Роль портретирования в словесном создании образа иконы

Необходимо сразу пояснить, что мы понимаем: икона – это ни в коем случае не портрет. Название данного параграфа только на первый взгляд может побуждать к полемике. Однако надо иметь в виду, что есть принципиальное различие между портретом в живописи, портретом в литературе и стилевым приёмом «портретирование». В первом случае предполагается существование реального лица (натуры), прямая проекция образа на конкретное лицо – тогда, конечно, портрет и икона не могут быть синонимичны или тавтологичны. Во втором случае – в словесном произведении, портрет – это лишь литературоведческий термин, означающий, что тот или иной образ создаётся через перечисление внешних черт, и никакой проекции на реальность не предполагает. В случае же с «портретированием» мы имеем дело со стилевым приёмом – мимесисом, то есть с более или менее буквальным подражанием некоему образцу. Таким образом, подход к исследованию образа иконы через понятие *портретирование*, пожалуй, будет самым корректным.

Вот, например, описание иконы в повести С.Н. Дурылина «Сударь кот» (1924): «Ангел с светлым ликом, в белых одеждах и с белыми крыльями, а руки – в великом мире покоятся крестообразно на груди»¹. Икона создаётся через описание внешних черт ангела. Создание образа через описание внешних черт – это **портрет** или более широко – **портретирование** (другого определения этому явлению в литературоведении нет). Сказать, что перед нами портрет ангела нельзя – перед нами икона, но при этом нельзя не видеть, что икона создана через описание портретных черт.

В литературном произведении отождествить икону и портрет невозможно (также как нельзя поставить знак равенства между героем и его портретом) – одно является художественным образом, а другое способом создания образа.

Вопрос о зримом изображении Бога волновал человечество с давних времён. Для Древнего Египта изображение бога – это

¹ Дурылин, С. Н. Сударь кот // Дурылин, С. Н. Колокола: Избранная проза. – М., 2009, С. 25.

проводник в иной мир, путь к бессмертию; для Древней Греции – это не только религиозный, но и один их популярнейших философских вопросов¹. В средние века христиане и мусульмане спорят о возможности изображения Бога, опираясь на одно и то же свидетельство Моисея: *«И потом сказал Он: лица Моего не можно тебе видеть; потому что человек не может видеть Меня и остаться в живых. <...> Я поставлю тебя в расщелине скалы и покрою тебя рукою Моею доколе не пройду. И когда сниму руку Мою, ты увидишь Меня сзади, а лицо Моё не будет тебе видимо»* (Исход, 33:20–23). Моисей жаждет узреть Лик Божий, просит: *«Сердце моё говорит от Тебя: «ищите лица Моего»; и я буду искать лица Твоего, Господи. Не скрой от меня лица Твоего»* (Псалом 26:8–9).

Первым христианским художником стал евангелист Лука, казнённый в Фивах. Известно также несколько свидетельств, преданий о появлении нерукотворного образа Христа, то есть сам Сын Божий оставил своё изображение людям.

Эпоха зарождения иконы и иконопочитания (IV–VIII века) и эпоха иконоборчества (VIII–IX века) в Византии – отражение древних споров о возможности запечатлеть Бога, не создавая себе кумира. *«Иконоборчество возникло потому, что иконный образ был понят, по существу, как художественный. Икона превратилась в самодовлеющую концепцию, а отсюда стала рассматриваться как идол»²*, – пишет Н.М. Тарабукин. Только в 843 году спор для Византии разрешился ответом – изображать Бога возможно и законно, но при этом признавался особый статус иконы по сравнению с изобразительным искусством. *«Путь к идолу, как обожествленной вещи, возможен через художественное произведение, как эстетически самодовлеющей вещи. Икона, будучи путем восхождения духа, молящегося к Первообразу, и лишённая, тем самым, замкнутости, ни в какой мере не ведёт и привести не может к идолопоклонству. “Не писанному лику поклоняемся в молитве, а восходим к Первообразному”*, – говорит Василий Ве-

¹ Подробнее см.: Безансон, А. Запретный образ: Интеллектуальная история иконоборчества / пер. с франц. М. Розанова – М., 1999.

² Тарабукин, Н.М. Философия иконы [электронный ресурс] // <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/tarabukin/tar5.htm>

ликий. Это положение является основным догматом иконопочитания, много раз высказываемым в писаниях отцов Церкви»¹.

Икона и живопись на библейские сюжеты, а также икона с ликом святого и портрет в изобразительном искусстве – как известно, явления принципиально разные. Об этом говорит, например, Н.М. Тарабукин: *«В живописи существует понятие портрета. Иконопись же не знает этого понятия. Лицо, со всеми его индивидуальными признаками, в иконе замещается понятием лика. В иконописи понятие лика тождественно образу. Лицо-портрет является в результате подчинения художника натуре. Лик-образ есть возвышение ума и сердца к трансцендентному и молитвенное прославление Первообраза»*².

Е. Трубецкой в очерке об иконе «Умозрение в красках» (1915) дал свое понимание отличия портрета и иконы, развернув их сопоставление под другим углом зрения, популярным среди символистов серебряного века: *«Икона – не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества. И, так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, а только угадываем, икона может служить лишь символическим его изображением. <...> Изможденные лики святых на иконах противоплагают этому кровавому царству самодовлеющей и сытой плоти не только “истонченные чувства”, но прежде всего – новую норму жизненных отношений. Это – то царство, которого плоть и кровь не наследует»*³.

За последние сто-двести лет иконописи посвящено множество работ⁴, и религиозно-философского, и искусствоведческого, и культуроведческого характера. Несомненными свойствами иконы всегда признаются следующие: 1) «икона более чем живо-

¹ Там же.

² Там же.

³ Трубецкой, Е. Три очерка о русской иконе // <http://lib.ru/CULTURE/TRUBECKOJ/ikony.txt>

⁴Ф.И. Буслаев «Русский иконописный подлинник» и др., И. Мейсндорф «Введение в святоотеческое богословие», Б.А. Успенский «Семиотика иконы» (в книге «Семиотика искусства»), П. Флоренский «Иконостас», Н.М. Тарабукин «Смысл иконы», Е. Трубецкой «Три очерка о русской иконе», П.П. Муратов «Русская живопись до середины XVII века», П.Н. Евдокимов «Искусство иконы. Богословие красоты», и мн.др.

пись, она сама является действенным средством спасения»¹; 2) икона – окно в трансцендентный мир, «запечатленное видение»²; 3) икона равна священному писанию, ибо рассказывает о святых событиях, важных для спасения души.

Русская культура как наследница Византии и хранительница её иконописных традиций во всех сферах испытала влияние иконописи. Икона занимает большое место и в русской литературе:

- множество икон видит читатель в мастерской старого иконописца в повести Н. Полевого «Живописец»,
- образ иконы важен в поэзии и прозе А.С. Пушкина,
- неоспоримо её большое значение в жизни и творчестве Н.В. Гоголя,
- подробные описания икон со знанием всех тонкостей этого искусства можно встретить в произведениях П.И. Мельникова-Печерского и Н.С. Лескова,
- во все свои романы Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой вводят упоминание или описание икон, чтобы раскрыть глубинные философские смыслы человеческого бытия...

Ряд писателей, кто обращался в творчестве к образу иконы можно продолжать: М. Горький, И. Бунин, А. Ремизов, А. Блок, Б. Зайцев и др., – но для нашего исследования важны те произведения, в которых образ иконы творится через описание внешнего облика святого. Заметим сразу, что чаще всего в этом случае даётся описание того, кто изображён – Богородицы, святого, ангела... – но в тексте подано как описание иконы, поэтому мы и говорим об образе иконы, а не образе того или иного святого.

Таких произведений немного: прежде всего, повесть «Запечатленный ангел» (1873) Н.С. Лескова, роман Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1901), рассказ «Святые» (1914) И.А. Бунина, повесть «Неупиваемая чаша» (1918) И.С. Шмелёва, повесть «Сударь Кот» (1924) С.Н. Дурылина, «Родина электричества» (1939) А. Платонова... Подробно описывать икону без каких-либо сверхзадач, как правило, автору не требуется: чтобы читатель её представил, доста-

¹ Безансон, А. Там же. С. 151.

² Там же. С. 152.

точно назвать, кто изображён, а иногда – канон. Произведения с подробными описаниями иконы – редкость.

Исследование образа иконы в литературном произведении уже предпринято В.В. Лепехиным в двух его книгах «Икона в русской художественной литературе» (М., 2002), «Образ иконописца в русской литературе XI–XX веков» (М., 2005). Исследователь проанализировал лишь ту часть наследия русской литературы, где образ иконы присутствует в произведении явно, но В.В. Лепехин оставляет без внимания моменты стилевых связей с иконописью: скрытой стилизации иконы, неявной, а подтекстовой детали, которую надо уметь «прочитать» в произведении того или иного автора... – именно таких открытий много в трудах И.Г. Минераловой¹, их можно встретить в работах Г.А. Ахметовой², И.Ю. Барышниковой³, Г.Ю. Завгородней⁴ др. Мы же добавим свои наблюдения над образом иконы в литературе только в связи с приёмом портретирования и начнём свои размышления с творчества Н.С. Лескова.

По свидетельству **Н.С. Лескова** «*Запечатленный ангел*» (1872) был им создан в иконной мастерской⁵. Это важно: Лесков, словно истинный иконописец, написал свою литературную «икону» в иконной мастерской. Литературовед А.А. Измайлов откликнулся на выход повести Лескова словами: «*Литературная живопись перелилась в чистую литературную иконопись!*»⁶ А.Л. Волынский через полвека назвал Лескова «тончайшим и, может быть, единственным изографом русской литературы»⁷.

¹ Минералова, И.Г. Анализ художественного произведения. Стиль и внутренняя форма. Учебное пособие. – М., 2011.

² Ахметова, Г.А. Икона и картина (портрет) в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Вестник Башкирского университета. – 2013. Т.18, № 1, С. 144–156.

³ Барышникова, И.Ю. Стиль лирики иеромонаха Романа: ди С. ... канд. филол. наук. – М., 2006; Барышникова, И.Ю. Раскрою я Псалтырь Святую...: русская поэзия от Симеона Полоцкого до иеромонаха Романа. – М., 2008.

⁴ Завгородняя, Г.Ю. Стилизация в русской прозе XIX – начала XX века: ди С. ... доктора филол. наук. – М., 2010; Завгородняя, Г.Ю. Стилизация и стиль в русской классической прозе. – М., 2010.

⁵ Лесков, Н. С. О литературе и искусстве. – Л., 1984, С. 206.

⁶ Цит. по: Лесков, Андрей. Жизнь Николая Лескова по его личным и семейным записям и памятам. Т.1–2. – М., 1984, Т.1, С. 400.

⁷ Волынский, А.В. Н. С. Лесков. – Пб, 1923, С. 210.

Что дало право критикам соотносить литературный текст с иконографическим? Прежде всего, композиция рассказа, которая стилизует иконописные композиционные формы – рассказ о деяниях в клеймах. *«Сходство с житийной иконой состоит в том, – пишет В.В. Лепхин, – что в повести, как в среднике иконы с деяниями, изображается ангел, а вокруг него тринадцать глав-клейм. <...> Композиционное решение повести, точка зрения и позиция рассказчика в ней несут в себе элементы обратной перспективы»*¹. В.В. Лепхин подробно разбирает композицию повести, выстраивая и даже графически рисуя «клейма» «Запечатлённого ангела», но саму мысль о подобной композиции и первый краткий анализ в этом направлении провела специалист по творчеству Лескова профессор РГПУ им. Герцена О.В. Евдокимова в статье «Живописание в структуре произведений Н.С. Лескова»²: *«Повесть “Запечатленный ангел” построена с учётом композиции житийной иконы, “иконы с деяниями” и литературного жития. Само это совмещение отсылает к основам принципа “работать мастером чужих искусств, пользуясь силой родного”. В этом близость Лескова традициям древнерусского искусства. В древнем искусстве слово и изображение были связаны теснее. “Взаимопроникновение – факт их внутренней структуры”*³. *В литературе – “сказание о чудесах иконы”, в иконописи – тип “иконы с деяниями” – свидетельство подобного взаимопроникновения»*⁴.

Традиционная композиция «иконы с деяниями», как уже было отмечено выше, включает в себя средник, в котором давалось изображение лица, иногда события, которому посвящена икона, вокруг средника располагались клейма с деяниями святых. В рамках данной темы нас интересует средник с портретным изображением ангела:

«Сей ангел воистину был что-то неопишное. Лик у него, как сейчас вижу, самый светло божественный и такий скоро-

¹Лепхин, В.В. «Василий Блаженный» русской словесности. Лесков: распечатанный Ангел души // Лепхин, В.В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. – М., 2002, С. 295.

²Евдокимова, О.В. Живописание в структуре произведений Н. С. Лескова // Русская литература и изобразительное искусство. – Л., 1988, С. 184–201.

³Лихачёв, Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979, С. 22.

⁴Евдокимова, О.В. Там же. С. 189.

помощный; взор умилен; ушки с тороцами, в знак повсеместного отвсюду слышания; одеянье горит, рясны золотыми преиспещрено; доспех пернат, рамена препоясаны; на персях младенческий лик Эмануилев; в правой руке крест, в левой огнепалая меч. Дивно! дивно!.. Власы на головке кудреваты и русы, с ушей повились и проведены волосок к волоску иголкой. Крылья же пространны и белы как снег, а испод лазурь светлая, перо к перу, и в каждой бородке пера усик к усикам»¹.

Перед нами описание не иконы, а самого ангела, и это соответствует принципам иконописи: «Изображение в среднике – это как бы сам святой, находящийся в непосредственном духовном контакте со зрителем, всегда современный ему...»²

О.В. Евдокимова отмечает, что строится изображение ангела по Подлиннику: «Отдельные слова и конструкции взяты Лесковым из текста иконописного Подлинника. И. Сахаров, анализируя “канонник”, приводит такие образцы указаний изографам в рисовке волос, взора, одежды: “Взор умилен – (Евсихий)”;
“власы русы, с ушей повились – (Назарий, Гордий)”. Составленное из формул Подлинника или стилизованное под них описание уже есть “икона”. Изображение и слова равносущностны в наставлении для иконописцев»³.

В своей работе «Русский иконописный подлинник» Ф.И. Буслаев приводит из разных Подлинников описания иконописных канонов, в которых есть и образы ангелов. Самый близкий по описанию к лесковскому ангелу, пожалуй, тот, что Буслаев цитирует по Сборному Подлиннику (праздничная икона Благовещения): «Архангел Гавриил пришед стоит пред храминою, помышляя о чудеси, како повеленная ми от Бога совершати начну. **Риза на нем киноварная, багряная светлая, испод лазурь.** Главою поник долу **умиленно.** И вшедши в палату, стоит перед Пречистою с **светлым и веселым лицом,** и благоприятною беседою рек к Ней: **Радуйся, Обрадованная, Господь с Тобою.** В руках

¹Лесков, Н. С. Собр.соч.: в 12 т. Т.1. – М., 1989, С. 400–401.

²Кочетков, И.А. Житийная икона в её отношении к тексту жития: ди С. ... канд. искусствовед. – М., 1974, С. 22.

³Евдокимова, О.В. Там же. С. 191.

*держит скипетр»*¹. У Лескова ангел на иконе держит в руках крест и огнепаляющий меч, а на груди – младенческий лик Христа. В анализируемых Подлинниках (например, в погодинском XVII в.) Ф.И. Буслаев находит описание иконы, в которой отражено чудесное перенесение Нерукотворенного Образа Иисуса Христа из Едеса в Царьград: *«Ангел Господень держит на убрусе Нерукотворенный Образ обеими руками против груди; на ангеле риза бакан, испод лазорь»*². Мотив чудесного перенесения образа важен и для лесковского Запечатленного ангела, которого по терзаемому ветром цепному мосту, положась на помощь чудотворной иконы, с одного берега на другой перенёс Лука.

С момента выхода повести исследователей интересует вопрос, какого именно ангела имеет в виду Н.С. Лесков? Большое количество голосов отдано за то, что перед читателем предстаёт Святой Архангел Михаил, но В.В. Лепяхин, исследователь образа иконы в русской художественной литературе, не соглашается с этой точкой зрения и приводит другие возможные иконографические каноны, которые полностью лесковскому описанию не соответствуют – вопрос для В.В. Лепяхина остаётся открытым³. Возможно, Лесков соединил основные черты ангелов из нескольких иконописных канонов.

Итак, Лесков пишет «повесть-икону», при этом в создании главного иконографического образа он использует приём портретирования. Внешние черты ангела автор не выдумывает, а строго следует Подлиннику, творя Запечатленного ангела не просто как художественный образ, а ещё и как образ иконописный...

Традиции Лескова продолжает знаток его творчества, автор до сих пор не изданной монографии о Лескове⁴, писатель, философ **С.Н. Дурылин**. Образ иконы очень значим в творчестве этого писателя и священника. В повести *«Сударь кот»* (1924) есть описание иконы с образом ангела, который напрямую отсылает к «Запечатлённому ангелу» Лескова:

¹Буслаев, Ф.И. Русский иконописный подлинник [Электронный ресурс] // http://www.ukoha.ru/article/podlinno/fi_buclaev_russkii_ikonopisnyi_podlinnik.htm

² Там же.

³ См.: Лепяхин, В.В. «Василий Блаженный» русской словесности. Лесков: распечатленный Ангел души // Там же. С. 295–315.

⁴ Рукопись монографии о творчестве Н. С. Лескова хранится в Доме-музее С. Н. Дурылина в Болшево.

«– Сколь прекрасен Ангел Тишайший! – смотрите, милые!

<...> это было изображение Спаса – Благое Молчание: Ангел с светлым ликом, в белых одеждах и с белыми крыльями, а руки – в великом мире покоятся крестообразно на груди. Молятся этому образу об умирении сердец, о тишине душ смятенных, о покое божественном, о молчании горнем. А тогда – мы с братом – видели не образ: будто сам Ангел прилетел в этот печально-торжественный день – и обнял нас всех, старых и малых, мудрых и буйных, своим благим молчанием»¹.

Слова «будто сам Ангел прилетел» созвучны и лесковскому ангелу, и иконописным традициям. Повторим, что изображение на иконе – *«это как бы сам святой, находящийся в непосредственном духовном контакте со зрителем, всегда современный ему...»²*

С.Н. Дурылин, как и Н.С. Лесков, творит своего Ангела с Подлинника, описывая известный канон:



Спас – Благое Молчание

Повышенным интересом к иконописи характеризуется рубеж XIX–XX вв.: иконы реставрируют, о них пишут философы,

¹ Дурылин, С. Н. Сударь кот // Там же. С. 25.

² Кочетков, И.А. Там же. С. 22.

богословы, те, кого позже назовут культурологами (Е. Трубецкой, Н.М. Тарабукин, П. Флоренский и мн.др.), известные художники (М. Врубель, В. Васнецов, М. Нестеров) создают новые иконописные образы, поэты и прозаики размышляют о тайне иконы в своих произведениях, используют её сакральные смыслы для решения творческих, идеологических задач...

Представители модного на рубеже веков идеологически-художественного направления символизма, решая «жизнестроительные» вопросы слияния неба и земли, духовного и материального, реального и трансцендентного и т.п., не могли обойти вниманием икону, в которой все их идеи и желания были уже воплощены.

Д.С. Мережковский, много размышлявший о пути развития христианства в Европе и России, связи христианства и язычества, противостояния Христа и Антихриста и их воплощений в мире, довольно хорошо знал и сакральное значение иконописи, и приёмы работы над иконой, и Иконописные Подлинники. Свои знания Д.С. Мережковский демонстрирует в намеренных, может быть даже не совсем художественных, подробностях в романе *«Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»* (1901). О трилогии Д.С. Мережковского написано немало¹, но о роли иконы в рома-

¹Вопросы жанра подняли в своих исследованиях *Ильев, С. П.* Поэтика русского символистского романа. – СПб, 1991; *Барковская, Н.В.* Поэтика символистского романа: ди С. ... доктора филол. наук. – Екатеринбург, 1996; *Колобаева, Л.А.* Тотальное единство художественного мира. Мережковский – романист // Д. С. Мережковский: мысль и слово. – М., 1999; *Дефье, О.В.* Мережковский: преодоление декаданса (раздумья над романом о Леонардо да Винчи). – М., 1999; *Гребнева, М.П.* Персональный миф о флорентийском художнике Леонардо да Винчи в русской литературе XIX–XX вв. // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, № 11, 2008, С. 259–264.

Об идеологических, философских вопросах в трилогии начали писать ещё современники Д. С. Мережковского и продолжают обсуждать эти вопросы современные литературоведы: *Бердяев, Н.А.* Мережковский: Новое христианство // Бердяев, Н.А. Собр.соч.: в 3 т. Т.Ш. Типы религиозной мысли в России. Париж, 1989; *Щеглова, Л.* Мережковский. – СПб., 1910; *Лунберг, Е.* Мережковский и его новое христианство. – М., 1914; *Ваховская, А.М.* Проза Д. С. Мережковского 1890-х – середины 1900-х гг.: Становление и художественное воплощение концепции культуры: ди С. ... канд. филол. наук. – М., 1996; *Бельчевичен, С. П.* Проблема взаимодействия культуры и религии в философии Д. С. Мережковского: ди С. ... канд. филол. наук. – Тверь, 1998; *Корочкина, Е.В.* Образы-символы и историософская концепция в трилогиях Д. С. Мережковского «Хри-

нах мало кто говорит, хотя второй роман «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» заканчивается подробным описанием иконы, и последняя картина Леонардо «Иоанн Предтеча» сравнивается с иконографическими образами Крестителя, а в третьем романе «Антихрист. Пётр и Алексей» (1904–1905) образ иконы сквозной: икона хоть и не описывается, но настолько часто упоминается в словах автора и диалогах, что это, пожалуй, один из самых говорящих символов в произведении.

В статье «О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» З.Г. Минц провела глубокий анализ трёх романов, стремясь «реабилитировать» имя Мережковского в глазах русского читателя. Исследователь оценила трилогию как вершину творчества автора, указывая при этом на связь с классической русской литературой: *«Общий интерес к истории, показ связей эпохи и личности, мучительное стремление решать самые глобальные “проклятые вопросы” бытия, безусловно, ориентированы на “большую” русскую литературу: на Пушкина, Достоевского, Л. Толстого, Ф. Тютчева и др. <...> “всемирность” пространств, на которых разворачиваются ее сюжеты, пятнадцати вековой временной охват событий, европейская тема первых двух романов, перенос основной проблематики из области социально-исторической в религиозно-философскую и т.д. – делает «Христа и Антихриста» произведением уникальным для русской литературы»¹. По мнению З.Г. Минц трилогия Мережковского «важная веха на пути русской и мировой литературы от «полифонического» (М. Бахтин) романа Достоевского к «концептуальному» роману XX в.»²*

Икона в трилогии Мережковского – это образ концептуальный: 1) в нём исторически сконцентрировано множество сакральных, религиозных, культурологических смыслов, 2) автор изнутри своей религиозной философии актуализирует те или иные символические значения образа иконы.

стос и Антихрист», «Царство Зверя»: ди С. ... канд. филол. наук. – Ульяновск, 2008. И др.

¹ Минц, З.Г. О трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист». // Минц, З.Г. Поэтика русского символизма. – СПб., С. 225.

² Там же. С. 227.

В романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»¹, в финальной главе «Смерть – Крылатый Предтеча», сопоставляются образы Иоанна Предтечи на картине Леонардо да Винчи, в Иконописных Подлинниках, в иконе Евтихия Гагары. Портрет будет играть ведущую роль в создании всех образов Иоанна Крестителя, Предтечи.

Слово «предтеча» сопровождает читателя с первых страниц романа: «*Ныне сатана освобождается из темницы. Окончилась тысяча лет. Ложные боги, **предтечи** и слуги Антихриста, выйдут из земли, из-под печати ангела, дабы обольщать народы*»², – слова двоюродного брата Леонардо, «благочестивого приказчика» Антонио да Винчи. Некого «предтечу» видят герои в самом Леонардо да Винчи: в первой главе романа в своей проповеди доминиканский монах фра Тимотео убеждает флорентийцев: «*Се ангел мрака, князь мира сего, именуемый Антихристом, придет в образе человеческом: флорентинец Леонардо – слуга и **предтеча** Антихриста!*»³; ведьма Касандра признаётся одному из учеников Леонардо, что видела в нём обладателя некоей последней тайны, но поняла, что он лишь «***предтеча** того, кто идет за ним и кто больше, чем он*»⁴.

В финале сам Леонардо да Винчи обращается к образу Иоанна Предтечи. Это последняя картина художника, которую он писал примерно в 1513–1516 гг. Параллельно с ней он работал над картиной «Вакх» (1510–1515). Герои картин похожи, словно братья-близнецы, поэтому к «Иоанну Крестителю» иногда в скобках дают второе название – «Вакх». В образе слилось христианское и языческое, святое и греховное, небесное и земное...

¹ Исследованию этого романа тоже посвящено немало работ, среди которых были и те, что обратили внимание на 1) образы культуры Италии, личность и творчество Леонардо да Винчи: Панченко, Дм. Леонардо и его эпоха в изображении Д. С. Мережковского // Мережковский, Д. С. Воскресшие боги. – М., 1990, 2) скульптуры, мозаики, картины в романах Д. С. Мережковского: Задражилова, М. Символизированное пространство в исторической прозе Мережковского // Мережковский, Д. С. Мысль и слово. – М., 1999; Завгородняя, Г.Ю. Стилизация и стиль в русской классической прозе. – М., 2010.

² Мережковский, Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи // Мережковский, Д. С. Собр. соч.: в 4 т. Т.1. – М., 1990, С. 314.

³ Там же. Т.1, С. 432.

⁴ Там же. Т.2, С. 211.

В этом образе Мережковский – «пленник культуры»¹ – увидел воплощение всех своих символистских идей.

Неизвестно, что хотел последней картиной сказать сам великий художник Возрождения, Мережковский же в образе леонардовского Предтечи свёл несколько линий:

- 1) выражение религиозно-философских, символистских идей о соединении неба и земли, христианства и язычества, Христа и Дионисия, духа и плоти и т.п. как прообраз будущего человечества и сверхчеловека²;
- 2) понимание жизни и деятельности самого Леонардо да Винчи: своей картиной он словно сам признаётся, что является лишь предтечей тех времён, когда научные технические открытия изменяют мир, и человек научится летать...

Посмотрим на картину в романе (читатель видит её три раза: сначала глазами автора, затем через разных героев). Образу Иоанна Крестителя в первом описании предшествует подробная словесная прорисовка тёмного фона: Предтеча словно выступает из тьмы:

«И, подобно чуду, но действительнее всего, что есть, подобно призраку, но живее самой жизни, выступало из этого светлого мрака лицо и голое тело женоподобного отрока, обольстительно прекрасного, напоминавшего слова Пентея:

«Длинные волосы твои падают по щекам твоим, полные негою; ты прячешься от солнца, как девушка, и сохраняешь в тени белизну лица твоего, дабы пленять Афродиту.

Но, если это был Вакх, то почему же вместо небриды, пятнистой шкуры лани, чресла его облекала одежда верблюжьего волоса? Почему, вместо тирса вакхических оргий, держал он в руке своей крест из тростника пустыни, прообраз Креста на Голгофе, и, склоняя голову, точно прислушиваясь, весь – ожида-

¹Михайлов, О. Пленник культуры (О Д. С. Мережковском и его романах). Вступительная статья // В кн.: Мережковский, Д. С. Собр. соч.: в 4 т. Т.1. – М., 1990, С. 3–22.

²Во многом подобная попытка символического единения противоположностей – общее место у символистов. Подробнее о поэтике символизма: Минералова, И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. – М., 1999.

ние, весь – любопытство, указывал одной рукой на Крест, не то с печальной, не то с насмешливой улыбкой, другой – на себя, как будто говорил:

“Идет за мной сильнейший меня, у Которого я недостойн, наклонившись, развязать ремень обуви Его ”»¹.



Леонардо да Винчи
«Иоанн Предтеча», 1513–1516



Леонардо да Винчи
«Вакх», 1510–1515

Женоподобность Предтечи у Леонардо замечает и французский король Франциск I. Придворный поэт из его свиты предполагает, что на картине изображён Андрогин и вспоминает притчу Платона *«о двуполых существах, муже-женщинах, более совершенных и прекрасных, чем люди, – детях Солнца и Земли, соединивших оба начала, мужское и женское»²*. Зевс рассёк их пополам, и с той поры *«обе половины, мужчины и женщины, тоскуя, стремятся друг к другу, с желанием неутолимом, которое есть любовь, напоминающая людям первобытное единство полов»³*. Поэт выдвигает предположение, что *«мэтр Леонар, в этом создании мечты своей, пытался воскресить то, чего*

¹ Мережковский, Д. С. Там же. Т.2, С. 266.

² Там же. Т.2, С. 283.

³ Там же. Т.2, С. 283.

уже нет в природе: хотел соединить разъединенные богами начала, мужское и женское»¹.

Эта трактовка картины тоже важна для символиста Мережковского, в ней можно увидеть идею сверхчеловека: совершенного, свободного, соединяющего в себе и женские, и мужские черты: интуицию и логику, тонкую душевную организацию и физическую силу...

«Иоанна Предтечу» Леонардо мы видим ещё раз в конце романа глазами русского иконописца Евтихия Гагары:

«Осматривая картины, он остановился в недоумении перед Иоанном Предтечею; сначала принял его за женщину и не поверил, когда Власий, со слов Франческо, сказал, что это Креститель; но, взглядываясь попристальнее, увидел тростниковый крест – «посох крещатый», такой же точно, с каким и русские иконники писали Иоанна Предтечу, заметил также одежду из верблюжьего волоса. Смутился. Но, несмотря на всю противоположность этого Бескрылого тому Крылатому, с которым свыкся Евтихий, – чем больше смотрел, тем больше пленяла чуждая прелесть женоподобного Отрока, полная тайны улыбка, с которой он указывал на крест Голгофы. В оцепенении, как очарованный, стоял он перед картиною, ни о чем не думая, только чувствуя, что сердце бьется все чаще и чаще от неизъяснимого волнения.

Илья Потапыч не выдержал, яростно плюнул и выругался:

– Дьявольская нечисть! Невежество студодейное! Сей ли непотребный, аки блудница оголенный, ни бороды, ни усов не имущий – Предтеча? Ежели Предтеча, то не Христа, а паче Антихриста...»²

В финальной трактовке картины произошло очередное слияние значений: в ней сведены Христос и Антихрист. Обратим внимание, что главным средством словесного изображения картин Леонардо – способом перевода картины из одного вида искусства в другое – выступает 1) описание, в данном случае портрет, и 2) передача впечатления.

В романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» Мережковский выступил не только как историк, но и как искусствовед:

¹ Там же. Т.2, С. 283.

² Там же. Т.2, С. 309.

попытался проникнуть в тайну картины, правда, со своих религиозно-философских позиций. Писатель и философ-символист увидел в «Иоанне Крестителе» Леонардо да Винчи многозначное соединение противоположностей: христианского и дионисийского, духовного и плотского, неба и земли, мужского и женского, и наконец, Христа и Антихриста... Картина Леонардо действительно концентрирует в себе многие из этих противоположностей, что определялось самой эпохой Возрождения.

З.Г. Минц в статье о трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» тоже обратила внимание на символичность последней картины Леонардо, в которой мечта символистов о «синтезе» уже воплощена: *«...Иоанн Предтеча загадочно напоминает Вакха. Тайна этих образов, погруженных в знаменитый «светлый сумрак» Леонардо, – в предощущении возможного грядущего слияния христианского и языческого начал. Существенно, что такой «синтез» для Мережковского – не мечта: предваряя ход человеческой культуры, картины Леонардо да Винчи созданы, реально существуют. Символистский панэстетизм трилогии ставит реальность искусства выше реальности истории, придает произведениям искусства характер пророческого опережения исторических путей человечества»¹.*

«Предтече» Леонардо да Винчи Д. Мережковский противопоставляет трактовку образа в иконах. Для этого в финал романа, видимо, и введён новый герой – иконописец, в мастерской которого итальянский художник знакомится и с Подлинником, и с иконой «Всякое дыхание да хвалит Господа». Глядя на «варварскую» живопись, Леонардо делает вывод, что *«действие этих образов, иногда неуклюжих, варварских, странных до дикости, и в то же время бесплотных, прозрачных и нежных, как сновидения ребенка, подобно было действию музыки; в самом нарушении законов естественных досягали они мира сверхъестественного»²*. Думается, что здесь Мережковский снова высказал свой взгляд, прежде всего, взгляд символиста.

Два иконописные образа Предтечи в Подлиннике удивляют Леонардо: *«Особенно поразили художника два лика Иоанна*

¹ Минц, З.Г. О трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Там же. С. 236.

² Мережковский, Д. С. Там же. Т.2, С. 291.

Предтечи Крылатого: у одного в левой руке была золотая чаша с Предвечным Младенцем, на Которого указывал он правой рукой: «Се Агнец Божий, вземляй грехи мира»; другой – «с усекновением», вопреки законам природы, имел две головы: одну, живую, на плечах, другую, мертвую, в сосуде, который держал в руках, как бы в знак того, что человек, только умертвив в себе все человеческое, достигает окрыления сверхчеловеческого; лик у обоих был странен и страшен: взор широко открытых глаз похож на взор орла, вперенный в солнце; борода и волосы развевались, как бы от сильного ветра; косматая верблюжья риза напоминала перья птицы; кости исхудалых, непомерно длинных, тонких рук и ног, едва покрытые кожей, казались легкими, преобразенными для полета, точно пустыми, полыми внутри, как хрящи и кости пернатых; за плечами два исполинские крыла подобны были крыльям лебедя или той Великой Птицы, о которой всю жизнь мечтал Леонардо»¹.



**Икона.
Иоанн Предтеча Крылатый**



**Икона. Иоанн Предтеча
с двумя головами**

Оба Предтечи в Подлиннике воссозданы с помощью портретных черт – через подробное описание внешнего облика, хотя,

¹ Там же. Т.2, С. 291–292.

напомним, что икона, в том числе её описание в Подлиннике не равна портрету.

С образом крылатого Иоанна Предтечи, и с образом самого Леонардо да Винчи связывается в романе ещё древнегреческий герой Дедал – творение Джотто в Кампанилавпри Санта Мария дель Фьоре во Флоренции.



Джотто «Дедал» 1334–1337 гг.

Мраморный барельеф Джотто, увиденный Леонардо в детстве, побудил его всю жизнь посвятить изобретению крыльев, то есть он сам стал «Дедалом» эпохи Возрождения. Этот же барельеф осматривает иконописец Евтихий и как человек православной веры видит бесовскую подмену символической идеи «крылатого человека»: *«Загадочный образ Крылатого Человека тем более поразил Евтихия, что в те дни он работал над иконою Предтечи*

Крылатого. С неясною и вещью тревогою он почувствовал противоположность вещественных, устроенных, может быть, хитростью бесовскою, крыльев механика Дедала и духовных, «прообразующих парение девственников к Богу», крыльев «ангела во плоти» – Иоанна Предтечи»¹.

Евтихий по Иконописным Подлинникам пишет Иоанна Крестителя – по сути этим заканчивается роман:

*«Иоанн Предтеча **Крылатый** стоял в голубых небесах, на желтой песчаной, словно выжженной солнцем, горе, полукруглой, как бы на краю земного шара, окруженной темно-синим, почти черным океаном. Он имел две головы – одну, живую – на плечах, другую, мертвую – в сосуде, который держал в руке своей, как бы в знак того, что человек, только умертвив в себе все человеческое, достигает окрыления сверхчеловеческого; лик был странен и страшен, взор широко открытых глаз похож на взор орла, вперенный в солнце; верблюжья мохнатая риза напо-*

¹ Там же. Т.2, С. 307.

минала перья птицы; борода и волосы развевались, как бы от сильного ветра в полете; едва покрытые кожей кости тонких, исхудалых рук и ног, непомерно длинных, как у журавля, казались сверхъестественно легкими, точно полыми внутри, как хрящи и кости пернатых; **за плечами висели два исполинских крыла, распростертые в лазурном небе, над желтой землей и черным океаном, снаружи белые, как снег, внутри багряно-золотистые, как пламя, подобные крыльям огромного лебедя.**

<...> Но работа не дала ему обычного забвения: крылья Предтечи напоминали то крылья механика Дедала, то крыло летательной машины Леонардо. И лик таинственного Отрока-Девы, лик Бескрылого вставал перед ним, заслоня Крылатого, манил и пугал, преследуя, как наваждение»¹.

Евтихий Гагара соединил в своей иконе два образа Иоанна Предтечи из Подлинника: крылатый и с двумя головами. У подобного соединения есть свой смысл, который сразу поясняется: «человек, только умертвив в себе все человеческое, достигает окрыления **сверхчеловеческого**». То есть иконописный образ Предтечи является и ответом на искания Леонардо, и проводником идеи символистов о появлении сверхчеловека. В некоторых чертах Предтечи Евтихия можно угадать врубелевского Демона («лик был странен и страшен, взор широко открытых глаз похож на взор орла»), тем более что М. Врубель в ряде картин написал своего Демона крылатым (например, «Демон Поверженный» (1902)). В этом ассоциативном соединении тоже чувствуется символистская игра Д.С. Мережковского.

Образ русского посольства и образ иконописца Евтихия Гагары в финале романа нужны Д.С. Мережковскому, чтобы разрешить главные свои идеологические вопросы, а также, чтобы перекинуть мост к следующему роману трилогии – «Антихрист. Пётр и Алексей» (1904–1905). Образ-символ Иоанна Предтечи на картине Леонардо и на русской иконе подводит идейный (символистский) итог всему произведению.

Евтихий так и не оканчивает икону: его «преследует, как наваждение», искушая, 1) образ искусственных крыльев Дедала и Леонардо, 2) образ «бесовского» леонардовского Предтечи. По

¹ Там же. Т.2, С. 310–311.

сути, в данных двух образах-наваждениях зашифрован будущий «антихрист», или, может быть «сверхчеловек», который силой науки станет крылатым, оспорив эту прерогативу у святых, и который отринет аскетичный христианский облик и станет «обольстительно прекрасным», соединившем в себе все противоречия: мужчину и женщину, небо и землю, дух и плоть...

Надо отдать должное Д.С. Мережковскому, который закончив трилогию, признался: *«Когда я начинал трилогию «Христос и Антихрист», мне казалось, что существуют две правды: христианство – правда о небе, и язычество – правда о земле, и в будущем соединении этих двух правд – полнота религиозной истины. Но, кончая, я уже знал, что соединение Христа с Антихристом – кощунственная ложь; я знал, что обе правды – о небе и о земле – уже соединены во Христе Иисусе <...> Но я теперь также знаю, что надо было мне пройти эту ложь до конца, чтобы увидеть истину. От раздвоения к соединению – таков мой путь, – и спутник-читатель, если он мне равен в главном – в свободе исканий, – придёт к той же истине»¹.*

И.А. Бунина литературоведы нередко сравнивали с символистами (Ю. Мальцев²), утверждая, что он наилучшим образом осуществил их мечту о слове – неисчерпаемом художественном символе. Бунин очень не любил символистов, но это не мешало ему воплотить в жизнь художественные задачи, выраженные в манифестах В. Иванова, лучше самих символистов, которые в большей степени чем словом, стилем, были увлечены отвлечёнными религиозно-философскими идеями.

В небольшом рассказе **И.А. Бунина «Святые»** (1914) есть и портреты, и иконы, и картина на евангельский сюжет снятия с креста – все эти описания взаимосвязаны. И.Г. Минералова статье «Индивидуальный стиль И.А. Бунина: черты стиля эпохи и “свой голос”» дала классификацию портретов в рассказе: *«...Перед читателем предстаёт три портрета:*

– тяготеющий к иконе <...>,

¹Цит. по: Михайлов, О. Пленник культуры (О Д. С. Мережковском и его романах). Вступительная статья // Там же. С. 13.

²Мальцев, Ю. Бунин. – М., 1994.

– *портрет как душа смертного – греховная, пожившая, благодарная за жизнь как дар Божий;*
– *этюды, а не портреты неискушенных детей*¹».

Один из вопросов рассказа, отражённых в названии, – кто такие святые: ими становились бывшие грешники («*Елена, девушка богатого рода, отменная красавица и бездушная кокетка...*»², Вонифатий – «*отпетый бокутир, беспутная головушка, все нипочем*»³), которые раскаялись, впустили в своё сердце любовь и Христа, претерпели большие муки.

«Отменная красавица» Елена, оставив грешную жизнь и уйдя в монастырь, вдохновила древнего старца, живописца крепостного, на создание образа Богоматери: видя ее красоту, муку и низкий труд в монастыре, он умоляет «*дозволить списать с нее образ царицы небесной, всех скорбящих радости*»⁴. Несмотря на просьбы Елены не делать этого из-за её прошлой недостойной жизни, икона по приказу матери игуменьи готовится, но читатель её не увидит, потому что осталось «*только венчик золотой округ головы подрисовать и в церковь несть... <...> как оказывается вдруг страшное, несказанное дело: оказывается, эта девица Елена... ну, просто сказать, тяжелая, беременная*»⁵.

Девушку выгоняют из монастыря в дремучий лес. Она вынуждена родить одна **в пещере**, где, не выдерживав выпавших тягот, вместе с младенцем умирает. Чудо приводит к ним старца-художника и настоятельницу монастыря, чтобы они убедились в святости этой грешницы и дописали икону. Икону «*Всех скорбящих радости*» читатель не видит – он знает канон, и этого достаточно. Описание мёртвой Елены с младенцем в лесу – «*Стоит чаща дремучая – и лежит под ней, под сосной, которая певг называется, мать красы неописанной, вся как снег белая, в своей ризе черной, гробной, с мертвым младенцем у бесплодной груди – и горит округ ее головы венчик огненный, весь лик ее бледный и ризу озаряет: значит, тот самый, какой не насмелился старец-*

¹Минералова, И.Г. Индивидуальный стиль И.А. Бунина: черты стиля эпохи и «свой голос» // Минералова, И.Г. Анализ художественного произведения. Стиль и внутренняя форма. Учеб. пособие. – М., 2011, С. 24.

²Бунин, И.А. Собр. соч.: в 6 т. Т.3. – М., 1987, С. 479.

³ Там же. С. 484.

⁴ Там же. С. 481.

⁵ Там же. С. 482.

живописец на своей иконе подрисовать, узнавши о грехе Елены, про то, кто она такая в миру была!»¹ – проецирует образ мученицы на образ Богоматери и, возможно, на картину «Снятие со креста», что висит в комнате Арсеньича, где чуть видная в темноте Богоматерь держит на руках мёртвого сына. Образ мученицы Елены в рассказе начинает создаваться с краткой портретной характеристики, а заканчивается иконой.

(Образ блудницы Елены, лик которой послужил созданию образа Богоматери на иконе, узнаётся в реальной истории, изложенной в рассказе «На натуре. Фани под № 30» художником Василием Перовым. В поисках натуры для картины «Утопленница» (1867) В. Перов находит в морге тело знакомой ему женщины Фани и вспоминает историю, связанную с ней. Его учителю заказали написать образ Богоматери в алтарной части храма. Он, чтобы сделать образ прекрасным, ищет модель, по которой мог бы изобразить тело и лик Богоматери. И находит в публичном доме Фани. Когда девушка на третьем сеансе, где позировала обнажённой с распростёртыми в стороны руками, узнаёт, Кого с неё пишет художник – она долго и неудержимо рыдала, а затем в ужасе бежала, отказавшись от денег. Её мёртвое тело через несколько лет послужило для другой картины – уже не ученика, а мастера В. Перова. Художник в финале рассказа просит не судить эту грешную женщину, п.ч. она в том своём порыве приблизилась к евангельским блудницам и пережила момент духовного очищения и прозрения. Св.Елену и Фани разделяют века, но у них похоже протекла грешная жизнь, они обе послужили для создания образа Богоматери, они обе рано умерли и обе пронесли в своей душе свет. В рассказе есть и портрет Фани и описание иконы, но через них смысл рассказа символически, ассоциативно не раскрывается, поэтому мы не посвящаем ему отдельного исследования.)

Образ следующего мученика, Вонифатия – *«тоже простого звания человек был... раб крепостной, только и всего-с... <...> отпетый бокутир, беспутная головушка, все нипочем...»²* – Арсеньич сначала считывает с иконографического образа, а затем переводит его в портрет: *«Пишут его, например, на образах ру-*

¹ Там же. С. 483.

² Там же. С. 484.

сым... в жизни так прямо и сказано: желтоволос был, – значит, весь, небось, в веснушках, ростом не велик и глаза веселые, наигранные, не то что у этой Елены-страдальницы»¹. Арсеньич «оживляет» Вонифатия, чтобы в рассказе пройти с ним путь от грешной жизни до мученичества, восхищаясь его куражом и во грехе, и в принятии страданий. Наверное, эта черта близка русскому человеку: именно так, с куражом, русские люди принимают страдания и совершают подвиги.

Обратимся снова к смыслу названия и согласимся с И.Г. Минераловой, которая, анализируя рассказ И.А. Бунина, пишет: «...Само название может пониматься и узко как история названных святых, и расширительно, когда «отсвет святости» отражается и в словесных портретах трогательно-наивных добросердечных детей, и в портрете «сокрушонного сердца» старика Арсеньича»².

Можно ли святым назвать самого рассказчика Арсеньича? Такой вопрос в рассказе задаёт мальчик Вадя, который прослушав старика, спрашивает: «А вы будете святой?» Для нас этот вопрос тоже важен, потому что совсем иначе станет восприниматься портрет Арсеньича, единственный портрет из времени действия рассказчика. Рассказы Арсеньича слушают дети, тайком собравшись в его холодной клетушке, за стеной в зале веселится толпа народа – читатель никого через портрет не видит: только Арсеньича. Все остальные портреты в рассказе принадлежат другим временным пластам – это образы святых. Нет ли здесь намёка от Бунина, что Арсеньич – святой жизни человек: у него чистая душа, в его сердце не помещается любовь к людям и к миру – эта любовь выливается из него со слезами во время раздумий или рассказов о жизни мучеников и святых; Арсеньич ютится в тишине холодной комнаты-кельи, в то время как за стеной веселятся люди под польку «Анна». Эта повторяющаяся деталь – непрерывно звучащая полька Штрауса – характеризует общество, подтверждая слова Арсеньича: «век настал бездушный». Весёлый, легкомысленный танец полька, в котором скачут парами в припрыжку, в середине XIX века хоть и входил в моду, но считался неприличным, испортившим мораль и манеры общества.

¹ Там же. С. 484.

² Минералова, И.Г. Там же. С. 23.

Получается, что Арсеньич оказывается среди легкомысленного, беспутного общества, и, словно монах в келье, спасается мыслями о святых. И, возможно, что легкомысленное веселье за стеной как раз и заставило рассказчика вспомнить именно тех святых, которые от распутной жизни пришли к мученичеству и святости. В этих житиях есть надежда на спасение для всех героев рассказа, даже тех, кто мелькает под неопределённым местоимением «кто-то».

Портрет Арсеньича следует сразу за описанием картины «Снятие со креста»: *«Большая черная картина висела в углу вместо образа: на руках чуть видной богоматери деревянно желтел нагой Иисус, снятый со креста, с запекшейся раной под сердцем, с откинутым назад мертвым ликом. Арсенич, взлохмаченный, как кипень седой, красный и небритый, в истертом дядином пиджаке, сидел, подложив под себя одну ногу в валенке, на табурете возле стола.<...> сизые старческие руки, ворот грязной ночной рубашки <...> и красное, измятое, в колючем серебре лица»¹*. Описания картины и Арсеньича даны неразрывно в одном абзаце, словно старик стал частью картины, соучастником событий, нарисованных, художником, может быть, с излишнем натурализмом². В рассказах о двух святых Арсеньич воссоздаёт портреты Елены и Вонифатия, ориентируясь, прежде всего, на икону и привнося в эти «житийные портреты» жизненную, психологическую основу. Портрет самого Арсеньича – не икона, но в как бы случайном слиянии с картиной на сюжет распятия, снятия с креста он тоже претендует на некую святость.

Мистический, оживающий портрет в русской литературе является окном из мира мёртвых в мир живых, а икона – путь из мира смертных к бессмертию души. Эту роль иконы лучше всех отразил в своей повести **«Неупиваемая чаша»** (1918) **И.С. Шмелёв**.

Для нашего исследования важно, что икона «Неупиваемая чаша» портретна – читатель знает, с кого она писалась. Икона и

¹Бунин, И.А. Там же. С. 477–478.

² Исследователи обращают внимание на связь этой картины с полотном европейского художника на тот же сюжет в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» (в комнате Рогожина).

портрет имеют принципиальные различия – на них заостряют внимание в своих работах о «Неупиваемой чаше» В.В. Лепяхин и И.Г. Минералова¹. Исследователь В.В. Лепяхин отказывает Илье Шаронову в звании иконописца и называет его талантливый живописцем, потому что Шмелёвский герой пишет, нарушая каноны и правила создания иконы. Но Шмелёв – человек серебряного века, когда иконы писали Врубель, Васнецов, Нестеров... – художники, которых упрекал в портретности икон Павел Флоренский: *«Соборный разум Церкви не может не спросить Врубеля, Васнецова, Нестерова и других новых иконописцев, сознают ли они, что изображают не что-то вообразившееся и сочинённое ими, а некоторую в самом деле существующую реальность и что об этой реальности они сказали или правду <....>, – или неправду... Искание современными художниками модели при писании священных изображений уже само по себе есть доказательство, что они не видят явственно изображаемого ими неземного образа: а если бы видели ясно, то всякий посторонний образ, да к тому же образ иного порядка, иного мира, был бы помехой, а не подспорьем тому, духовному созерцанию»*². Этот упрек Флоренского можно было бы распространить и на Илью Шаронова, но далее мы постараемся доказать, что шмелёвский иконописец в своём подвижничестве пришёл к тому, что портретное, земное ушло из его икон.

«Неупиваемую чашу» Ильи Шаронова местный дьячок Капляга упрекает: *«По-новому, Илья, пишешь. Красиво, а строгости-то нету»*³. Но Илья отвечает: *«Старое было строгое. Радовать хочу вас, вот и пишу веселых»*⁴. Слово «радость» характеризует каждую созданную Ильёй Шароновым картину или икону,

¹ Лепяхин, В.В. Иконник Арефий и живописец Илья Шаронов. По повести Ивана Шмелёва «Неупиваемая чаша» // Лепяхин, В.В. Образ иконописца в русской литературе XI–XX веков. – М., 2005, С. 267–294; Лепяхин, В.В. «Неупиваемая чаша» и Иверская Заступница. По произведениям И. С. Шмелёва // Лепяхин, В.В. Икона в русской художественной литературе. – М., 2002, С. 424–454; Минералова, И.Г. Именование персонажей, название произведения и внутренняя форма повести «Неупиваемая чаша» И. С. Шмелева // Минералова, И.Г. Анализ художественного произведения. Стиль и внутренняя форма. Учебное пособие. – М., 2011, С. 48–60.

² Флоренский, П. Собр. соч: В 4 т. Т.2. – М., 1994–1999, С. 457–458.

³ Шмелёв, И. С. Сочинения: в 2 т. Т.1. – М., 1989, С. 428.

⁴ Там же. С. 428.

слова с корнем «-радост-» встречается в повести 77 раз, значит автор своей «Неупиваемой чаши» – И.С. Шмелёв – тоже хочет радовать людей, особенно в такие сложные времена, когда была написана его повесть – 1918 год. Соотнеся произведение И.С. Шмелёва с эпохой, верно определила задачу повести И.Г. Минералова: *«Автор ищет «философский камень», способный сообщить мудрость и отдельным людям, и нации в целом, как бы блуждающим во мраке вражды и ожесточения»*¹.

Удивительно созвучно И.С. Шмелёву видит смысл иконы в сложное время первой мировой войны Е. Трубецкой. Подводя итоги первого очерка «Умозрение в красках», Е. Трубецкой делает следующий философский вывод о роли иконы в жизни людей, об открываемой ею радости: *«...Вопрос о смысле жизни, будучи по существу одним и тем же во все века, с особою резкостью ставится именно в те дни, когда обнажается до дна бессмысленная суэта и нестерпимая мука нашей жизни. Вся русская иконопись представляет собой отклик на эту беспредельную скорбь существования – ту самую, которая выразилась в Евангельских словах: душа Моя скорбит смертельно. Только теперь, в дни мировой войны, мы почувствовали весь ужас этой скорби; но по этому самому именно теперь более чем когда-либо мы в состоянии понять захватывающую жизненную драму иконы. Только теперь нам начинает открываться и ее **радость**, потому что теперь, после всего того, что мы перетерпели, – мы жить не можем без этой **радости**. Мы почувствовали, наконец, как она глубоко выстрадана, сколько видела икона многовековых терзаний души народной, сколько слез перед нею пролито и как властно звучит ее ответ на эти слезы»*².

В.В. Лепяхин, подходя к образу Ильи Шаронова с церковных, уставных позиций, приводит много аргументов тому, что икона «Неупиваемая чаша» «не по уставу писана», но не обращает внимания, что в повести икону уже «лицезрел самолично» архиерей с духовной комиссией и подтвердил, что несмотря на то, что *«не по уставу писано; но выражение великого Смысла яв-*

¹Минералова, И.Г. Именование персонажей, название произведения и внутренняя форма повести «Неупиваемая чаша» И. С. Шмелева // Там же. С. 48.

²Трубецкой, Е. Три очерка о русской иконе [Электронный ресурс] // <http://lib.ru/CULTURE/TRUBECKOJ/ikony.txt>

но»¹. Мы не станем останавливаться на разборе вопроса – насколько следует иконописному канону Илья Шаронов, для нас важен тот факт, что герой-живописец до самого последнего своего творения сближает портрет и икону, то есть реальность соприкасается с чудом, входит в жизнь иную – вечную. Через портретные иконы или «церковные портреты» (как определил картины Ильи иконописец Арефий) продолжается мотив оживающих портретов, но у Шмелёва этот мотив разработан в ином ключе:

1. Портретируемые в иконе символизируют жизнь вечную: «*Напишу тебя, не бывшая никогда! И будешь*»² – говорит Илья, приступая к работе над портретом и иконой. Художник Илья Шаронов угадывает в лицах людей божественное начало. Вспомним, как он прозрел в Анастасии те глаза, что были явлены ему в небе.

2. «Живоподобие» свидетельствует о таланте портретиста, «живые глаза» – эффект, известный с Итальянского Возрождения. Мотив «живоподобия» сквозной в повести: артельщики, взглянув на икону Арефия, «*посмеялись – живой Арефий*»³; в Италии Илья нарисовал портрет Лючески – и снова «*она у него живая*»⁴; для барыни пишет образ её святой покровительницы – с иконы «*смотрела Анастасия, как живая*»⁵; после того как Илья написал фреску святого великомученика Георгия в монастыре, «*пошло молвой по округе, что на монастырской стене – живой Георгий и даже движет глазами*»⁶; и в своём последнем портрете возлюбленной Анастасии Илья добился абсолютного эффекта живоподобия: барыня «*на всякого глядит сразу*»⁷.

Остановимся на портрете Анастасии: во-первых, с него начинается повесть и им заканчивается – в этой закольцованности есть смысл; во-вторых, герой-художник одновременно пишет портрет и икону, а не единую портрет-икону, как в случае с Арефием – почему?

¹ Шмелёв, И. С. Там же. С. 450.

² Там же. С. 442.

³ Там же. С. 412.

⁴ Там же. С. 419.

⁵ Там же. С. 433.

⁶ Там же. С. 435.

⁷ Там же. С. 400.

Исследователи говорят о двух изображениях возлюбленной Анастасии – портрет в доме и икона «Неупиваемая чаша». Но в этом взгляде есть ошибка: портретов молодой барыни действительно два, но не совсем те, что обычно называются: первый портрет мы видим в доме, это тот самый портрет, который писал Илья Шаронов по заказу; второй портрет – это уменьшенная копия картины на надгробии – «с врезанным в мрамор медальоном ее портрет, уменьшенное повторение. Те же **радостно плещущие глаза**»¹. За два года до написания «Неупиваемой чаши» – в русской литературе уже появился похожий надгробный портрет: «медальон, а в медальоне – фотографический портрет гимназистки с радостными, **поразительно живыми глазами**», «**глаза так бессмертно сияют из этого выпуклого фарфорового медальона на кресте...**»² – И.А. Бунин «Легкое дыхание». Между 1916-м и 1918-м – целая пропасть – 1917 год.

Икона «Неупиваемая чаша» наделяется исследователями портретными чертами, её сравнивают с портретом барыни Анастасии – в этом, на наш взгляд, скрыта серьёзная ошибка, которая мешает по-настоящему оценить образ Ильи Шаронова, его эволюцию в повести. Сравним портрет и икону, которые Илья Шаронов писал одновременно.

«– Глаза какие!

Портрет в овальной золоченой раме. Очень молодая женщина в черном глухом платье, с чудесными волосами красноватого каштана. На тонком бледном лице большие голубые глаза в радостном блеске: весеннее переливается в них, как новое после грозы небо, – тихий восторг просыпающейся женщины. И порыв, и наивно-детское, чего не назовешь словом»³.

Перед нами действительно портрет как описание внешности, который начинается с впечатления: «Глаза какие!», и далее смотрящие картину, зная секрет живых глаз, меняют положение и убеждаются – «Да, глядит». Первым портретом, который впечатлил «живыми» глазами и навсегда завоевал себе славу самой мистической картины, был портрет Джоконды – «Мона Лиза» Леонардо да Винчи. О портрете кисти Ильи Шаронова часто говорят:

¹ Там же. С. 402.

² Бунин, И.А. Легкое дыхание // Бунин, И.А. Там же. С. 544, 548.

³ Шмелёв, И. С. Там же. С. 400.

«Вторая неразгаданная Мона Лиза!»¹ В портрете есть загадка, тайна, секрет (живые глаза), на нём видят «радостную королеву-девочку», но здесь нет мистики, и нет святости. Хотя некоторый намёк на икону есть: *«Сторож <...> снимает портрет с костыля, держит, будто хочет благословить...»²* В повести несколько раз повторяется, что Анастасия была «святой жизни». Илья видел в её глазах «необъятность святого света», но здесь имеется в виду святость не в каноническом смысле – так засвидетельствована её благочестивая жизнь и христианское терпение.

В иконе «Непиваемая чаша» исследователи видят отражение образа Анастасии, говорят, что у Богоматери её лицо. В. Лепяхин пишет: *«На иконе должна быть Анастасия, которая «умереть не может», то есть икона Богородицы с ликом барыни»³*. Но в иконе мы вообще не видим портретных черт, к тому же в образе Богородицы никто ни разу не признал барыню Анастасию, хотя первыми увидели икону свои. Вот описание иконы:

«Был это лик нездешний. <...> Девственно чистой рождалась она в ночах – святая.<...>

*Силой, что дали Илье зарницы бога, **небывающие глаза** – в полнеба; озаряющие зарницы, что открылись ему в тиши рассвета и радостно опалили душу: силой этой творился ее **неземной облик**. Небо, земля и море, тоска ночная и боли жизни, все, чем жил он, – все влил Илья в этот **чудесный облик**. <...>»⁴*

Икона «Неупиваемая чаша» в строгом смысле не портрет. В описании нет портретных черт: мы не видим лица, а *«небывающие глаза – в полнеба»* не вполне зримый образ, и это не глаза живой женщины – это глаза из снов-видений Ильи Шаронова: *«...и в страхе и радости несказанной узнал глянувшие в него глаза. Были они в полнеба, светлые, как лучи зари, радостно опаляющие душу. **Таких ни у кого не бывает**. На миг блеснули они тихой зарницей и погасли»⁵*. Итак, образа живой женщины мы не видим на иконе. Даже когда по окончании работ ставятся рядом две картины: *«Две их было: в черном платье, с ее лицом и ра-*

¹ Там же. С. 400.

² Там же. С. 401.

³ Лепяхин, В.В. Там же. С. 290.

⁴ Шмелёв, И. С. Там же. С. 443–444.

⁵ Там же. С. 430.

достно плещущими глазами, трепетная и желанная, – и другая, которая умереть не может»¹, – мы не видим описания второй – она как бы нерукотворная, незримая. В описании иконы больше черт пейзажа, чем портрета, – словно весь мир проникает в полотно. Когда Илья завещал икону монастырю и показал её всем, то никто не увидел в иконе свою умершую «святую» барыню – на ней узрели Лик Богоматери: *«Приказал Илья снять покрывало, и увидали все Святую с золотой чашей. Лик Богоматери был у нее – дивно прекрасный! – снежно-белый убрус, осыпанный играющими жемчугами и бирюзой, и «поражающие» – показалось дьячку – глаза»²*.

«Неупиваемая чаша» – настоящая икона, в отличие (можно в этом согласиться с В.В. Лепахиным) от образа Арефия и других иконных образов Ильи, где портретные черты остаются явными:

«Все было писано по уставу ликописания: схима, церковка с главками и пещерка у ног преподобного, – все вызнал Илья от Арефия, какое уставное ликописание его ангела. Только лик взял Илья от Арефия: розовые скульпы, красные, сияющие лучиками глаза и седую реденькую бородку. <...>

– То портрет церковный... – раздумчиво сказал Арефий. – Не с нами тебе, Илья...»³.

То есть не с ремесленниками и мастеровыми, потому что дан большой талант, или не с иконописцами, потому что пишет портрет, а не икону в строгом смысле? В любом случае выстрадавшая икона «Неупиваемая чаша» даёт право Илье Шаронову быть новым Андреем Рублёвым: радостно свидетельствовать о Боге.

В рассказе А. Платонова *«Родина электричества»* (1939) икона воспринята героем как портрет Марии, причём разрушение религиозного смысла здесь намеренное: оно демонстрирует победу рационализма над религиозным сознанием. Мария увидена героем как простая рабочая женщина, прожившая тяжёлую жизнь:

¹ Там же. С. 444.

² Там же. С. 447.

³ Там же. С. 412.

«Большая икона, подпертая сзади комом глины, изображала деву Марию, одинокую молодую женщину, без бога на руках. <...>

Бледное, слабое небо окружало голову Марии на иконе; одна видимая рука ее была жилиста и громадна и не отвечала смуглой красоте ее лица, тонкому носу и большим нерабочим глазам – потому что такие глаза слишком быстро устают. <...> они смотрели без смысла, без веры, сила скорби была налита в них так густо, что весь взор потемнел до непроницаемости, до омертвения и беспощадности: никакой нежности, глубокой надежды или чувства утраты нельзя было разглядеть в глазах нарисованной богоматери, хотя обычный ее сын не сидел сейчас у нее на руках; рот ее имел складки и морщины, что указывало на знакомство Марии со страстями, заботой и злостью обыкновенной жизни, – это была неверующая рабочая женщина, которая жила за свой счет, а не милостью бога. И народ, глядя на эту картину, может быть, также понимал втайне верность своего практического предчувствия о глупости мира и необходимости своего действия»¹.

Главный герой уверен, что «природа не слышит ни слов, ни молитвы, она боится только разума и работы»², поэтому глядя на икону, он не верит образу Марии, точнее, как истинный рационалист верит её натруженным рукам, но не доверяет «красоте её лица», «большим нерабочим» глазам. Герой новой эпохи воспринимает икону как портрет, как «картину»: между иконной и портретом практически поставлен знак равенства.

Чаще через образ иконы в русской литературе прослеживается идея восхождения от реальности к сакральному (см. Лескова, Бунина, Шмелёва...), а у А. Платонова наоборот, религиозное растворяется в реальности, низводится на землю: Мария предстаёт как «неверующая рабочая женщина, которая жила за свой счет, а не милостью бога».

Смещение реального и сакрального, но уже как грубое кощунство можно увидеть в повести А. Платонова «Сокровенный человек»:

¹ Платонов, А. Родина электричества // Платонов А. Повести и рассказы. – М., 1966, С. 334.

² Там же. С. 335.

«Один плакат перемалевали из большой иконы – где архистратиг Георгий поражает змея, воюя на адовом дне. К Георгию приделали голову Троицкого, а змею-гаду нарисовали голову буржуя; кресты же на ризе Георгия-Победоносца зарисовали звёздами, но краска была плохая, и из-под звёзд виднелись опять-таки кресты

Это Пухова удручало. Он ревниво следил за революцией, стыдясь за каждую её глупость...»¹.

«Перемалёванная» в агитплакат икона может претендовать на символ эпохи 20–30-х годов. Данный образ-символ отражает не столько намеренное кощунство, сколько наивную, неумелую подмену ценностей, в которых нуждалась новая, не нашедшая ещё своего духовного образа эпоха: *«В религию люди сердце помещать привыкли, а в революции такого не нашли. <...> народу в пустоте трудно будет...»²*, – размышляет над иконой сокровенный человек Пухов.

Обращение к образу иконы, способ её портретирования выявляет философскую основу мировоззрения писателя, индивидуальность авторского стиля, главные черты стиля эпохи... Понятно, что образ иконы в творчестве, например, Лескова, Мережковского, Платонова это совершенно уникальный художественный образ, возможный только в контексте своего времени.

¹ Там же. С. 35.

² Там же. С. 61.

**Синтез образов:
портрет-имя, портрет-судьба,
портрет-пейзаж, портрет-интерьер**

Большое искусство рубежа веков – с 1890-х по 1920-е включительно – живёт идеей синтеза, творит, сгущая, сжимая мысль в малую форму, ёмкий образ, символ. Вот как выразил Е. Замятин требование мира к современному искусству, которое вынуждено существовать и развиваться в стремительно в ускорившемся времени: *«Старых, медленных, дормезных описаний нет: лаконизм – но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова. В секунду – нужно вжать столько, сколько раньше в шестидесятисекундную минуту: и синтаксис – эллиптичен, летуч, сложные пирамиды периодов – разбросаны по камням самостоятельных предложений. В быстроте канонизированное привычное ускользает от глаза: отсюда – необычная, часто странная символика и лексика. Образ – остр, синтетичен, в нём – только одна основная черта, какую успеешь заметить с автомобиля»*¹.

Символисты, футуристы, кубисты, суперматисты... *«и все мы, – пишет Е. Замятин, – большие и малые, работающие в сегодняшнем искусстве»*², творят, стараясь по-своему остановить мгновение, вместить на полотно, в стихотворение, в кинокартину огромный ассоциативно развивающийся смысл.

Наверное, в ближайшей перспективе подобную эпоху можно увидеть только в средневековье: тогда искусство тоже было заряжено концентратом смыслов, правда, объяснялось это не насыщенностью каждой секунды времени, а духовной, религиозной заряженностью.

Эпоха рубежа веков с её стремительностью, динамичностью потребовала от художников всех видов искусств *«давать только синтетическую суть вещей»*. Появляется и особый вид прозы, вбирающей в себя присущие поэзии лиричность, ассоциативность, насыщенность образов. В этом плане особенно показательна проза А.П. Чехова, И.А. Бунина, А. Белого, Е. Замятина, Б. Пильняка, Ю. Олеши...

¹ Замятин, Е. О литературе, революции, энтропии и прочем // Там же. Т.3., С. 179.

² Замятин, Е. О синтетизме // Там же. Т.3., С. 165.

Портрет-имя и портрет-судьба

О символической значимости, смысловой ёмкости имён героев писал А.А. Потебня¹, развивая свою теорию внутренней формы слова и произведения, а также теорию «сгущения смысла». Имя героя и название произведения – вершины «сгущения», концентрирования смыслов. Об этом писала и И.Г. Минералова², которая в своих филологических исследованиях русской прозы и поэзии много внимания уделяет смыслу имён героев и названиям произведений. Последователи А.А. Потебни и ученики И.Г. Минераловой, Ю.И. Минералова так же интересуются вопросом именования, часто посвящая данной проблеме отдельные статьи³.

В 2004 году в Твери был выпущен сборник научных трудов о заглавиях художественных произведений и антропонимике в русской и польской литературе XIX–XX веков: Имя текста, имя в тексте: Сб. науч. тр. – Тверь: «Лилия Принт», 2004. Во вступительном слове составители так объяснили актуальность выбранной темы: *«В настоящий момент интерес филологии обращён к “элементарной частице” словесного мироздания – к поэтическому слову, его природе и функциям. Эйдосом логоса А.Ф. Лосев назвал имя – вот почему изучение философии имени, начатое С. Булгаковым, П. Флоренским, А. Лосевым, с одной стороны, и онтологии имени, продолженное К. Кржижановским – с другой, выводят филологию на новый уровень системного анализа»*⁴.

¹ Потебня, А.А. Мысль и язык. – М., 1999, С. 90–92.

² Минералова, И.Г. Анализ художественного произведения: стиль и внутренняя форма. Учеб. пособие. – М., 2011; Минералова, И.Г. Имя и безымянность в русской литературе рубежа XIX–XX веков. // Лучшая вузовская лекция. Выпуск II. – М., 2005, С. 108–119.

³ Отметим только последние работы по данной проблеме: Боровская, Е.Р. Имя героя как портрет: по повести Н.В. Гоголя «Портрет» // VII Пасхальные чтения: Материалы Седьмой научно-методической конференции «Гуманитарные науки и православная культура». – М., 2010, С. 132–137; Дмитриевская, Л.Н. «Мне всегда это казалось – что она похожа на свое имя»: символика имени в романе Е. Замятина «Мы» // Сборник материалов V Виноградовских чтений. – Ташкент, 2010, С. 183–185; Старыгина, Н.Н. Семантика имени и поэтика именования в святочных рассказах Н. С. Лескова // Н. С. Лесков в пространстве современной филологической мысли. – М., 2010, С. 50–64.

⁴ Имя текста, имя в тексте: Сб. науч. тр. – Тверь, 2004, С. 4.

Образ героя в русской литературе формируется через различные средства: как правило, через портрет, монологи и диалоги, сквозные детали, и практически всегда через символику имени. И если в XVIII веке по классицистическому закону литературы фамилии героев были говорящими (Правдин, Милон, Скотинин, Простаков, Вральман), то в XIX и XX веках символика имени усложняется и требует от читателя всё большей проницательности.

Имя имеет много общего с портретом. Черты сходства перечислил в своей статье по портрету Ю.М. Лотман: 1) являются знаком конкретного человека, по ним происходит идентификация человека, 2) имя в отличие от готового слова как бы создаётся для данного человека... *«Собственное имя, – утверждает Ю.М. Лотман, – колеблется между портретом и фотографией, и это находит отражение не только в мистической, но и в юридической идентификации человека и его портрета»*¹.

Имя как некий «код» судьбы признаётся у всех народов, в архаических культурах имя человека хранили в тайне. Портрет во многих древних культурах также табуировался, а египтяне придавали ему значение вместилища души, поэтому глаза дорисовывали на статуях или фресках только после смерти портретируемого.

Портрет и имя являются важнейшими инструментами для создания образа героя в художественном произведении. Н.В. Гоголь и его «ученик» Е. Замятин сплели имя и портрет героев воедино, заключив в них разгадку образа героя: его характер, судьбу, бытийную сущность.

«Шинель» (1842) Н.В. Гоголя, казалось бы, уже давно исчерпана для литературоведческих исследований, но очередной угол зрения способен раскрыть новые смыслы в этой поистине гениальной повести. Ранее в статьях «Портрет маленького человека в повести Н. Гоголя “Шинель”»², «Новый взгляд на образ

¹ Лотман, Ю.М. Портрет // Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб., 2002, С. 349–375.

² Дмитриевская, Л.Н. Новый взгляд на образ «маленького человека» в повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. – Киев, № 4, 2009, С. 2–5.

«маленького человека» в повести Н.В. Гоголя «Шинель»¹ мы доказали, что «маленьким человеком» в повести будет являться не только Акакий Акакиевич Башмачкин, но и

- Петрович – творец шинели, которая стала самым большим делом в его жизни;

- «значительное лицо», который *«недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом»*²;

- «молодой человек», новичок в департаменте, который содрогнулся от слов Акакия Акакиевича: *«Оставьте меня, зачем вы меня обижаете»* – в этих проникающих словах *«звенели» другие слова: «Я брат твой»*³;

- даже автор-повествователь, который всё время прячется за обтекаемыми фразами (*«не то чтобы..., но и не...»*), боящийся точных имён и названий (так и начинается повесть: *«В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте»*), всячески избегающий проявлять своё «я», даже как бы стыдится этого.

Обратимся к трём героям повести, к трём «маленьким человекам», каждый из которых имеет ещё одну схожую черту – они все не хотят быть «маленькими» и каждый находит свой путь стать больше, изменить свою судьбу. А изменение судьбы отражается в портрете и влечёт за собой потерю имени.

Акакий Акакиевич Башмачкин – единственный герой, который имеет фамилию имя отчество и мы даже знаем, что унаследовал он их от своего отца. От него же он унаследовал свою роль «маленького человека» и, по-видимому, свой портрет, т.к. Акакий Акакиевич, *«видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове»*⁴. Ему судьбой наречено быть маленьким. Выбор имени – тоже оказывается выбором судьбы. В знаменитых, часто цитируемых строках с

¹ Дмитриевская, Л.Н. Портрет маленького человека в повести Н. Гоголя «Шинель» // V Пасхальные чтения. – М., 2007, С. 29–36.

² Гоголь, Н.В. Шинель // Гоголь, Н.В. Собр. соч.: в 7 т. Т.3.– М., 1966, С. 157.

³ Там же. С. 138.

⁴ Там же. С. 137.

выбором имени, промелькнуло столько «судеб» Башмачкина¹: Моккий, Соссий, Хоздазт, Трефилий, Варахасий, но это всё чужие, чуждые имена и судьбы, поэтому Акакию Акакиевичу «никак нельзя было дать другого имени»: «Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий»².

Акакий – незлобивый. И вот портрет-судьба «незлобивого» маленького человека: «Он не думал вовсе о своём платье: вицмундир у него был не зелёный, а какого-то рыжеватого-мучного цвета. Воротничок на нём был узенький, низенький, так что шея его несмотря на то что не была длинна, выходя из воротника, казалась необыкновенно длиною, как у тех гипсовых котенков, болтающих головами, которых носят на головах целыми десятками русские иностранцы. И всегда что-нибудь да прилипало к его вицмундиру: или сенца кусочек, или какая-нибудь ниточка; к тому же он имел особенное искусство, ходя по улице, поспевать под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь, и оттого вечно уносил на своей шляпе арбузные и дынные корки и тому подобный вздор»³.

Портрет Башмачкина вырисовывается через описания старой и новой шинели. Вся его сущность сначала умещалась в поношенных, заботливо заштопанных тряпочках, которые поливали из окон настоящими помоями, тогда как хозяина коллеги поливали – словесными. Потом человеческое естество Акакия Акакиевича задрапировали в дорогое сукно, которое жило уже само по себе, подчиняя щупленькое тельце и душу-буковку своей вещной силе. С Акакием Башмачкиным до появления новой шинели начали происходить перемены: «С лица и поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность – словом, всё колеблю-

¹ А.А. Аникин: «Ничего радостного не сулит ему (Акакию Башмачкину – Л.Д.) судьба. Выбор имени, знаменитый эпизод, здесь не просто забавная путаница имен, а именно картина бессмыслицы (поскольку имя есть личность): он мог быть и Моккием (перевод: "насмешником"), и Соссием ("здоровяком"), и Хоздазатом, и Трефилием, и Варахасием, а повторил в имени своего отца "Отец был Акакий, пусть же и сын тоже будет Акакий" ("Акакий" – не делающий зла) – эту известную фразу можно прочитать как приговор судьбы: отец был "маленький человек", пусть же и сын будет тоже "маленький человек"» (Аникин, А.А. Тема маленького человека в русской классике // <http://www.portal-slovo.ru/rus/philology/258/421/7618/>)

² Гоголь, Н.В. Там же. С. 136.

³ Там же. С. 139.

щиеся и неопределённые черты. Огонь порой показывался в глазах его...»¹. В знаменательный день Петрович является, наконец, с шинелью, «драпирует» ею Акакия Акакиевича «несколько нараспашку» и отпускает его на улицу, в департамент, в новую жизнь. Так начинается внутреннее перевоплощение героя, потеря самого себя, своего пути, своей судьбы, назначенной именем отца – Акакий: маленький, незлобивый человек.

Акакий Акакиевич смиренно нёс свою судьбу, назначенную именем и отражённую в портрете, но Петрович соблазнил его дорогой шинелью, показал путь, как не быть маленьким. Изменение своему предназначению привело к трагедии. В конце повести А.А. Башмачкин перестаёт быть незлобивым – его приведение мстит всем за украденную шинель.

В «Шинели» есть ещё один герой, который живёт под именем отца – Петрович. Он утратил своё имя, осталось только отчество: *«Сначала он назывался просто Григорием (бодрствующий (греч.) – Л.Д.) и был крепостным человеком у какого-то барина; Петровичем (Пётр – камень (греч.) – Л.Д.) он начал называться с тех пор, как получил отпускную и стал попивать довольно сильно по всяким праздникам... по всем церковным, где только стоял в календаре крестик»². Смена судьбы, отказ от своего пути, предназначенном рождением (крепостной), повлекло за собой и утрату имени. После потери своего пути, Петрович пьёт, кощунствуя: крестик для него становится знаком, что можно погрешить, напиться. Петрович именем связан с Пётром I, которого русский народ долго ассоциировал с чёртом за то, что сбил с пути Россию, построил «чёртов» город на болоте, одел народ в заморские платья (шинель – не русская одежда)...*

Портрет и имя Петровича связаны. В портретном описании портного, соблазнившего Акакия Акакиевича, явно прослеживаются черты чёрта.

Прежде, чем увидеть портного, Акакий *«взбирается по лестнице», «черной лестнице петербургского дома». «Дверь была отворена, потому что хозяйка <...> напустила столько дыму в кухне, что нельзя было видеть даже и самых тараканов». И в этом дыму Акакий Акакиевич «...увидел Петровича, сидевшего*

¹ Там же. С. 149.

² Там же. С. 142.

на широком деревянном столе и подвернувшего под себя ноги свои, как **турецкий паша**. Ноги, по обычаю портных, сидящих за работою, были нагишом. И прежде всего бросился в глаза большой палец, очень известный Акакию Акакиевичу, с каким-то **изуродованным ногтём, толстым и крепким, как у черепахи череп**. На шее у Петровича висел **моток шёлку и ниток**, на коленях была какая-то ветошь. Он уже три минуты **продевал нитку в иглиное ухо**, не попадал и потому очень сердился на темноту и даже на саму нитку...»¹.

Что-то страшно-мистическое проглядывает в образе Петровича, отказавшемся от своей судьбы, потерявшем имя, искушающим и соблазняющим невинного и незлобивого Акакия Акакиевича. Кухня в чаду, как преисподняя. Портной сидит на столе в дыму. Толстый уродливый ноготь, почти как копыто, да ещё уподобляется *черепу*, а не панцирю черепахи. Сравнение с турецким пашой для русского равносильно сравнению с нечистью. Петрович – чёрт. Моток ниток у него на шее молчаливо угрожает замотать, запутать... Петрович замотал, запутал, соблазнил Акакия Акакиевича, сбил его с пути.

Повседневный жест портного Петровича – *«продевал нитку в иглиное ухо»* – рифмуется с евангельским заветом: «Тяжело богатому войти в Царство Божье – верблюду легче **пройти через ушко иглы**, чем богатому в Божье царство войти» (Матф. 19:24). Интересно, что игла в руках Петровича ожила: «иглиное ухо». Во-первых, притяжательные прилагательные могут образовываться только от одушевлённых существительных, во-вторых, ухо как слуховой аппарат может принадлежать только живому существу.

Итак, Петрович потерял имя – Григорий, фамилии у него мы не знаем; портрет раскрывает в Петровиче образ демонического существа – и все после того, как герой не захотел быть «маленьким», крепостным человеком.

Нельзя не вспомнить и ещё один персонаж – **«одно значительное лицо»**. Он тоже захотел иной судьбы и тоже сбился с пути: *«Впрочем, он был в душе добрый человек, хорош с товарищами, услужлив, но генеральский чин совершенно сбил его с*

¹ Там же. С. 142–143.

*толку. Получивши генеральский чин, он как-то спутался, сбился с пути и совершенно не знал, как ему быть»*¹. Имени у него нет совсем, даже отцовского не осталось. А ведь связь с отцом – это связь с родом, предназначением, продолжением дела... Всё утрачено. Портрета, описания внешнего облика, тоже нет. Это тем более удивительно, что в небольшой повести как минимум три страницы посвящены описанию жизни «значительного лица». А всё-таки без портрета и имени человека как бы нет.

Итак, имя и портрет у Гоголя – это судьба, это дано свыше, потому надо принять и смиренно выполнять своё предназначение. Попытки свернуть с пути ведут к потере человеческой сущности, ко греху (вспомним Акакия Акакиевича в первый же вечер в новой шинели: *«После обеда уж ничего не писал, никаких бумаг, а так немножко посибаритствовал на постеле, пока не потемнело»*², потом у окошка магазина загляделся на обнажённую ножку красивой дамы на картине...).

Подобные философские мысли о предназначении человека Гоголь прямо, не прячась за художественными образами, изложил в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1846): *«Поверьте, что бог недаром повелел каждому быть на том месте, на котором он теперь стоит»*³. В портретах и именах героев повести «Шинель» эта философская мысль явно прослеживается.

Е. Замятин⁴ – наследник русской литературной традиции, ученик Н.В. Гоголя, следовательно, он не мог не наполнить смыслом имена своих героев, дать подсказку для прочтения их образов. Но как же понять смысл имён в романе «Мы»: Д-503, I-330, О-90, R-13, S-4711, Ю? Может, для Замятина как раз обезличенность и была важна: безликие нумера – бессмысленные имена? Конечно, в этом есть определённая правда, но возможен и более глубокий анализ.

¹ Там же. С. 159.

² Там же. С. 152.

³ Там же. Т.6, С. 211.

⁴ Подробнее о портретах и пейзажах в романе Е. Замятина «Мы» в книге: Дмитриевская, Л.Н. Образ мира и образ человека: пейзаж, портрет, интерьер в романе Е. Замятина «Мы». – М., 2012. (Представленный ниже материал – фрагмент из книги.)

А.К. Воронский в критической статье 1922 года «Литературные силуэты. Евг. Замятин» называет героиню I-330 – №1, а других героев просто – «за номером таким-то». А.К. Воронский читал роман в рукописи («*Лежит у меня, от Пильняка полученный, роман ваш «Мы». Очень тяжёлое впечатление*»¹) – это мог быть ранний список романа, где имён ещё не было. Можно предположить, что Е. Замятин дал настоящие имена своим героям лишь в более поздней редакции романа, хотя из воспоминаний Юрия Анненкова следует, что летом 1921 года, когда они с Е. Замятиным отдыхали в глухой деревушке на берегу Шексны и Евгений Иванович читал свой роман, имена у героев уже были. Ю. Анненский сохранил в памяти даже разговор о мнимой неправомерности – нерусскости слова «номер» (приведём из воспоминаний Ю. Анненкова диалог с Е. Замятина, важный для понимания смысла имён героев Е. Замятина):

«Как-то вечером, в избе, Замятин прочел мне одну из первых страниц романа «Мы»:

“Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли номера – сотни, тысячи номеров... с золотыми бляхами на груди – государственный номер каждого и каждой... Слева от меня 0-90, ...справа – два каких-то незнакомых номера...”

Мне не понравилось слово “номер”, казавшееся, на мой взгляд, несколько вульгарным: так произносилось это слово в России какими-нибудь мелкими канцелярскими провинциальными чинушами и звучало не по-русски.

– Почему – номер, а не номер?

*– Так, ведь, это – не русское слово, – ответил Замятин, – исказить не обязательно. По-латински – *numerus*; по-итальянски – *numero*; по-французски – *numero*; по-аглицки – *number*; по-немецки – *Nummer*... Где же тут – русское?*

Где же тут “О”? Давай-ка раскроем русский словарь, у меня здесь – русско-аглицкий»².

¹ Из письма А.К. Воронского Е.И. Замятину, октябрь–ноябрь 1922 г. (Воронский, А.К. Из переписки с советскими писателями // Из истории советской литературы 1920–1930-х годов. Новые материалы и исследования. – М., 1983, С. 571.)

² Анненков, Ю. Дневник моих встреч. – М., 2001. (Цит. по [Электронный ресурс]: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0250.shtml)

Затем Замятин, по воспоминаниям Аннекова, взял словарь и на примере только первых двух букв алфавита доказал, что 99% русских слов – нерусские.

«Он отодвинул словарь, и мы принялись за липовый чай с сахаринром. Наливая чай в стакан, я неожиданно вспомнил фразу Ф. Достоевского, в “Идиоте”, о том, что князю Мышкину, в трактире на Литейной, “тотчас же отвели номер”, и что у Гоголя, в “Мертвых душах”, Чичиков, остановившись в гостинице, поднялся в свой “номер”.

– Ну, вот видишь, – засмеялся Замятин, – с классиками спорить не приходится»¹.

Семантике имён-номеров в романе «Мы» посвящена статья Евгения Александровича Яблокова «Нумеронимика и нумерология в романе Е. Замятина “Мы”»². Добавим к исследованию Е.А. Яблокова свои наблюдения, которые важны в контексте нашего объекта исследования – портрета.

Обратим внимание, что имена – это буквы из двух алфавитов: кириллического и латинского. Таким образом, получается, что I, R, S окажутся в одной группе, а Д, Ю – в другой. Сложно лишь определить, куда отнести О, но при внимательном прочтении окажется, что и эта принадлежность «О» к обоим алфавитам работает на образ героини.

Герои, названные буквами латинского алфавита – I, R, S, являются в романе революционерами, членами организации «Мефи». Даже S-образный хранитель окажется их сообщником. Под латинскими, нерусскими именами скрыто стремление к свободе, революционная сила, провокация. Герои Д и Ю – благонадёжные граждане Единого Государства, с радостью принимающие все деяния Благодетеля, будь то хладнокровная казнь или операция на мозг, избавляющая от последнего пережитка дикого человека – фантазии.

Наконец, героиня О-90: *«Милая О! – мне всегда это казалось – что она похожа на свое имя: сантиметров на 10 ниже*

¹ Там же.

² Яблоков, Е.А. Нумеронимика и нумерология в романе Е. Замятина «Мы» // Национальный и региональный «космо-психо-логос» в художественном мире писателей русского подстепья (И.А. Бунин, Е.И. Замятин, М.М. Пришвин). Научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы, документы. – Елец, 2006, С. 304–311.

*Материнской Нормы – и оттого вся **кругло** обточенная, и розовое О – рот – раскрыт навстречу каждому моему слову. И еще: **круглая**, пухлая складочка на запястье руки – такие бывают у детей»¹. Помимо того, что эта буква соответствует внешнему облику героини, она ещё заключает в себе её судьбу: как буква «о» есть в двух алфавитах, так и О-90 сначала живёт в Едином Государстве, а затем, повинувшись материнскому чувству, уходит за Великую Стену, чтобы родить ребёнка для себя, а не для государства. В ней нет революционного бунта, зато она носитель чисто женского начала, проявленного в сентиментальности, способности любить, в глубоком чувстве материнства – это чувство и ведёт её к свободе.*

Имя I-330 многозначно. Во-первых, I – это английское слово «Я», а значит героиня противопоставлена «Мы»; во-вторых, как справедливо замечает Е.А. Яблоков, индивидуалистичность героини подчёркивается ещё и тем, что I – это римская цифра 1. Раскрывая символику чисел, связанную, в первую очередь, с именами героев, Е.А. Яблоков увидел связь героини с числом 13, которое присутствует и в её имени: *«Семантика индекса I-330 вписывается в коллизию Мы – Я, и буква I может быть воспринята как английское слово “я”. Кроме того, “одно из возможных графических осмыслений её имени – «единица», символизирующая развитую индивидуальность”²; кстати, при такой интерпретации в нумерониме **I-330** (выделение наше – Л.Д.) тоже «прочитывается» число 13. Вместе с тем две стоящие рядом тройки могут быть представлены как множимое и множитель – тогда числовой индекс “330” превращается в “90”. Таким образом, оба нумеронима (ср. “I-90”, O-90) графически симметричны и “обратимы” <...>»³*

Интересно имя ещё одной героини – Ю. Номера героини Д-503 почему-то не называет, аргументируя это так: *«впрочем, лучше не назову её цифр, потому что боюсь, как бы не написать о*

¹ *Замятин, Е.* Собр. соч.: в 5 т. Т.2. Русь. – М., 2004, С. 213.

² *Давыдова, Т.Т.* Фаустовская коллизия в романе Евгения Замятина «Мы» // Гёте в русской культуре XX века. – М., 2001, С. 119.

³ *Яблоков, Е.А.* «Нумеронимика и нумерология в романе Е. Замятина “Мы”» // Там же. С. 308.

ней чего-нибудь плохого»¹. Интересно, что это за цифры такие плохие – нули, шестёрки? Цифра 13 присутствует в именах и не вызывает у героя негативного отношения.

Ю графически похожа на 10. Графически Ю объединяет в себе I и O. Героиня действительно пытается заменить для Д-503 этих двух женщин, но у неё ничего не получается. Простым математическим сложением I + O новой любимой женщины создать нельзя. Таким образом, Замятин разоблачает построенную на математических законах «гармонию» Единого Государства.

Замятин даже имя сделал портретным: круглая – O; «тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст, I-330», изогнутый – S.

Второстепенные герои нарисованы по принципу чеховской детали: одна–две черты, схватывающие суть образа. Например, портрет Ю, ещё одной женщины, проявляющей внимание к Д-503, складывается из двух деталей: щёки-жабры и чернильная улыбочка-пластырь: *«Только что я хотел обратить на это ее внимание, как вдруг она подняла голову – и капнула в меня чернильной такой улыбочкой <...>»*². *«В 12 часов – опять розовато-коричневые рыбки жабры, улыбочка – и, наконец, письмо у меня в руках»*³. Эти детали повторяются при каждом появлении Ю. Интересно, что и у данной героини портретные черты, глаза, сравниваются с интерьером: *«<...> между жабер, сквозь стыдливые жалюзи спущенных глаз – нежная, обволакивающая, ослепляющая улыбка»*⁴, – так автором приоткрыто лицемерие ещё одной женщины.

Портретная деталь заменяет автору имя: вместо безликого имени – яркая говорящая деталь, по которой можно наметить внешний облик, почувствовать характер и настроение.

Феномен имени-портрета интересен. Когда портретная деталь заменяет герою имя, она становится его узнаваемым знаком. Например, М. Булгаков в «Мастере и Маргарите» вместо имён называет черту портрета: «клетчатый» – Коровьев, «рыжий», – Азazelо... И в памяти читателя сохраняется портретный образ героя как знак, как имя. То же самое делает в своём романе

¹ Замятин, Е. Там же. С. 244.

² Там же. С. 244.

³ Там же. С. 245.

⁴ Там же. С. 281.

Е. Замятин. Можно даже предположить, что М. Булгаков эту черту стиля наследует у Замятина, как сам Замятин перенимает её от своего любимого писателя – Н.В. Гоголя. На данную черту гоголевского стиля уже обратила внимание Е.Р. Боровская в статье «Имя героя как портрет: по повести Н.В. Гоголя “Портрет”»¹.

Ёмкая деталь – это стилистическое кредо Е. Замятина, которое позже он сформулирует в статье «Закулисы» (1929): *«Ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты: только суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую долю секунды, когда собраны в фокус, спрессованы, заострены все чувства. Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова – и им самим договоренное, дорисованное – будет врезано в него неизмеримо прочнее, вращет в него органически. Здесь – путь к совместному творчеству художника и читателя или зрителя»*².

В романе «Мы» все второстепенные герои преподносятся через определяющую, синтетическую черту-деталь.

Полон метафор портрет поэта R-13. В его портрете повторяются две-три основные черты: лакированные глаза, толстые губы, голова-чемоданчик: *«Я вздрогнул. На меня – черные, лакированные смехом глаза, толстые, негрские губы. Поэт R-13, старый приятель...»*³ Когда жизнерадостный R расстраивается, те же детали портрета превращаются в психологическую характеристику: *«Толстые губы висели, лак в глазах съело»*⁴.

R-13 – поэт, он *«говорит захлебываясь, слова из него так и хлещут, из толстых губ – брызги; каждое «и» – фонтан, «поэты» – фонтан»*⁵. В R есть что-то от Маяковского, и в его портретном описании использованы образы поэзии Вл. Маяковского. От первого поэта России – А.С. Пушкина – R-13 тоже унаследовал портретные черты: «негрские губы». Е.А. Яблоков пишет: *«В системе Единого Государства этот персонаж играет роль, так сказать, «Пушкина сегодня». Не случайно в Древнем Доме при-*

¹ Боровская, Е.Р. Имя героя как портрет: по повести Н.В. Гоголя «Портрет» // VII Пасхальные чтения: Материалы Седьмой научно-методической конференции «Гуманитарные науки и православная культура». – М., 2010, С. 132–137.

² Замятин, Е. Закулисы // Замятин, Е. Там же. Т.3, С. 195.

³ Замятин, Е. Мы // Замятин, Е. Там же. Т.2, С. 237.

⁴ Там же. С. 240.

⁵ Там же. С. 238.

существует изображение (видимо, бюст) “какого-то из древних поэтов (Пушкина, кажется)”»¹.

Ещё одна повторяющаяся портретная деталь: «...затылок у него – это какой-то четырехугольный, привязанный сзади чемоданчик»². Эта оригинальная метафорическая деталь портрета затем тоже превращалась в психологическую характеристику.

Номер у R несчастливый – 13³. Жизнь его окончилась трагедией. И об этой трагедии читатель тоже узнаёт через портрет: «Нагнулся: труп. Он лежал на спине, раздвинув согнутые ноги, как женщина. Лицо... Я узнал толстые, негрские и как будто даже сейчас еще брызжущие смехом губы. Крепко зажмуривши глаза, он смеялся мне в лицо»⁴.

Следующий персонаж, который сопровождает Д-503 от начала до конца романа, и в ком герой тоже обманулся – S-4711⁵: 4711⁵: «и с краю нашей четверки – неизвестный мне мужской номер – какой-то дважды изогнутый, вроде буквы S»⁶. Затем герой узнаёт, что имя у него действительно S: «На бляхе у него сверкнуло: S-4711 (понятно, почему от самого первого момента был связан для меня с буквой S: это было не зарегистрированное сознанием зрительное впечатление). И сверкнули глаза – два острых буравчика, быстро вращаясь, ввинчивались все глубже, и вот сейчас довинтятся до самого дна, увидят то, что я даже себе самому...»⁷ Графическое написание имени S тоже схематичный портрет.

¹ Яблоков, Е.А. «Нумеронимика и нумерология в романе Е. Замятина “Мы”» // Там же. С. 306.

² Замятин, Е. Там же. С. 239.

³ «Число “13” должно прежде всего восприниматься как знак «поэтической» иррациональности – хотя, будучи государственным поэтом, R-13 вынужден заниматься поэзией как службой, т.е. “творить” чисто механически» (Яблоков, Е.А. «Нумеронимика и нумерология в романе Е. Замятина “Мы”» // Там же. С. 305.) Е.А. Яблоков находит, что цифровая символика большинства персонажей сходится на цифре 13. «С учётом традиционного числового значения буквы «Д»=5 оказывается, что нумероним Д-503 даёт в сумме (5+5+3) число 13» (Там же; С. 307). Герой S-4711: «Показательно, что сумма цифр в составе индекса вновь даёт число 13» (Там же; С. 310). В имени I-330 число 13 просматривается в I-3...

⁴ Замятин, Е. Там же. С. 363.

⁵ Обратим внимание, что первые цифры имени тоже в сумме дают 13: 4+7.

⁶ Замятин, Е. Там же. С. 215.

⁷ Там же. С. 234.

Одна портретная деталь выдаёт профессию S – шпион, хранитель: большие уши, крылья уши. «...Голова – и она несется, потому что по бокам – **оттопыренные розовые крылья-уши**. И затем **кривая нависшего затылка – сутулая спина – двоякоизогнутое – буква S...**»¹. Ещё до саморазоблачения S (являясь хранителем и шпионом, он сотрудничает с революционерами) благодаря постоянному повторению черты «двойкий» его двойственная сущность обнаруживается, а в совокупности с другими деталями становится понятной внимательному читателю едва ли не с начала романа. Шпионская черта – глаза-буравчики, просверливающие душу: «**Буравчики достали во мне до дна, потом, быстро вращаясь, – ввинтились обратно в глаза; S – двояко улыбнулся, кивнул мне, проскользнул к выходу**»². Эти, узнаваемые после первого знакомства, черты заменяют в повествовании имя.

Интересен портрет-деталь ещё одного героя. У него нет имени-номера – он просто *доктор*. В романе доктор, появляясь, как правило, выручает Д-503 в трудные моменты: выписывает липовую справку, практически выдёргивает его из рук хранителей... Портрет доктора сюрреалистический. Он словно составлен из хирургических инструментов: «**И человек – тончайший. Он весь как будто вырезан из бумаги, и как бы он ни повернулся – все равно у него только профиль, остро отточенный: сверкающее лезвие – нос, ножницы – губы**»³. По этим чертам герой узнаёт доктора в любой толпе. Читатель тоже не нуждается в имени, так как детали портрета, словно говорящая фамилия, не только называют человека, но и определяют его суть.

Итак, портрет в романе работает на создание образов героев. Несколько ёмких повторяющихся деталей рисуют внешний облик героев, выражают характер, передают оттенки чувств... Портрет в романе тесно связан с именем. Иногда имя само выступает как абстрактный портрет: O, I, S. Иногда портрет берёт на себя функцию имени.

Портрет-пейзаж, портрет-интерьер

¹ Там же. С. 233.

² Там же. С. 234.

³ Там же. С. 259.

В работах исследователей к сегодняшнему дню немало сказано 1) о синтезе прозы и поэзии, когда большое сгущение мысли в прозаическом произведении приводит к приоритету внутренней формы над внешней, 2) о синтезе литературы и живописи, когда пейзаж, портрет, созданные словом, стилистически или содержательно опираются на живописные образцы... Наш ракурс исследования проблемы синтеза позволяет выявить ещё один его вид – синтез образов, когда пейзаж, портрет, интерьер «диффундируют» друг в друга, создавая нерасчленимые портрет-пейзаж, портрет-интерьер.

Оба вида взаимосвязей мы можем найти в романе Е. Замятина «Мы», соединение портрета и пейзажа довольно часто встречается в творчестве З.Н. Гиппиус. Посмотрим на некоторые яркие образцы подобного синтеза.

Особенность многих портретных описаний в рассказах **З.Н. Гиппиус** заключается в их неразрывной связи с пейзажем. Иногда пейзаж включён в описание персонажа, даётся как самостоятельное явление внутри его: *«Людмила не надела шляпки: солнце, хотя и пекло весь день, теперь сделалось мягкое и ласковое; чёрные волосы она перевязала лентой. Её синее платье с белыми цветочками не достигало земли и ей было удобно ходить по горам»*¹. Пейзажный этюд в этом описании мотивирует одну портретную деталь («не надела шляпки»), но непосредственно в изображении персонажа не участвует, разве что в виде белых цветочков на платье. Помимо этого, аллегорически и ассоциативно связано с героиней солнце: оно отражает настроение девушки в течение дня (таково и художественное время рассказа), создавая импрессионистический образ и времени, и героини. (См. также рассказы З.Н. Гиппиус: «Мисс Май» (Т.1; 519); «Двое – один», (Т.5; 474) и др.).

Чаще пейзаж участвует в создании портрета, теряя свою самостоятельность²: *«Когда деревья у берегов бросали зеленый отблеск под шляпу мисс Май – лицо ее делалось еще бледнее, но оно*

¹ Гиппиус, З.Н. Собр. соч.: в 13 т. Т.1. – М., 2001, С. 358.

² Ту же особенность – «Пейзажные образы входят составной частью в создание портрета персонажей» – отметила Н.Вл. Русинова при анализе стиля новелл французского символиста Анри де Ренье (Русинова, Н.Вл. Художественный мир новелл Анри де Ренье: ди С. ... канд. филол. наук. – М., 2003, С. 14.).

было живое, как двухдневная береза, когда ее сияющая листва пронизана солнечными лучами. Андрею вспомнилось, что когда он увидел девушку в первый раз, на балконе, сегодня утром – на ней также лежали отсветы от молодых листьев. И ему подумалось, что она точно имеет какое-то отношение к ним, точно у себя дома вблизи этой живой зелени»¹. Пейзаж в данном случае не самодостаточен как элемент описания, с его помощью рождается образ таинственной девушки. Перед нами портрет-впечатление: читатель видит мисс Май глазами влюблённого человека (во всех её портретных описаниях). Портрет – основной способ передачи необъяснимой гармоничности героини с миром, весенней свежести и лёгкости её образа, что отражено даже в имени – Май. (Подобные примеры можно проследить в рассказах З.Н. Гиппиус: «Время» (Т.1; 460), «Одинокий» (Т.1; 484); «Луна» (Т.2; 159, 173); «Кабан» (Т.3; 15); «Алый меч» (Т.3; 112); «Небесные слова» (Т.3; 163); «Закон» (Т.3; 183, 193), «Suor Maria. *Intermezzo*» (Т.3; 360); «На верёвках» (Т.3; 422); «Не то. Ненужная история» (Т.3; 454); «Двое – один» (Т.3; 472) и др.)

При создании образа героя автор может прибегать к сравнению его с природой, неким эталоном гармонии и духовности: «Голос у неё был не громкий, но и не глухой. Среди звуков природы он, вероятно, не нарушал бы гармонии, потому что в нём не было резкости, свойственной человеческому голосу»². Образ мисс Май в одноимённом рассказе почти всегда дан в сопоставлении с природой: «Всегда, целуя её, он ощущал какой-то холод в ней, даже не холод, а свежесть, точно ветер от вечерней, весенней воды...»³ Гармония природы, повторимся, некий эталон высшей красоты, поэтому сравнение с ней должно, по мнению автора-символиста, говорить об исключительной, неземной сущности героя. Подобные примеры находим в рассказе «Иван Иванович и чёрт»: «Ваше лицо, – говорит рассказчик чёрт, – я будто яснее вижу, и такое оно опять у вас светлое, ещё светлее, чем у весеннего моря. Точно уж весь секрет, до самого кончика, вы открыли»⁴.

¹ Гиппиус, З.Н. Там же. Т.1, С. 503.

² Там же. С. 497.

³ Там же. С. 518.

⁴ Там же. С. 501.

Этот приём – соединение портрета и пейзажа – являющийся способом отражения единства человека и природы, крайне популярен на рубеже веков. Некоторые портреты И. Крамского, импрессионистические портреты М. Врубеля, М. Кустодиева, Н. Ге («Портрет Н.И. Петрункевич», 1892–1893), К. Сомова, К. Коровина, К. Моне, О. Ренуара и др. раскрываются именно через пейзаж. Ранее пейзаж в портрете использовался преимущественно в качестве фона, не оказывая большого влияния на восприятие человека, даже в таком шедевре, как «Джоконда» Леонардо да Винчи.

Можно предположить, что тяга З.Н. Гиппиус к религиозной символичности должна была вывести её духовные и художественные поиски к иконе, на которой изображение святого лика не редко даётся на фоне пейзажа. Пейзаж в иконе антиматериален, он есть символ. Пейзажные элементы в портретах З.Н. Гиппиус – луч солнца или луны, тень деревьев, ветерок – тоже лишены видимой материальности, но в них сложно увидеть символическое содержание, скорее это импрессионистический, отчасти мистический флёр.

Синтез портрета и пейзажа, портрета и интерьера в романе **Е. Замятина** «Мы» – это не импрессионистические, а сюрреалистические опыты. Современный читатель ассоциативно свяжет их с сюрреалистическими экспериментами Сальвадора Дали.

Самый интересный и многогранный образ героя в романе – I-330. Портрет именно этой героини не раз представлен в виде интерьера:

«В этот момент – я видел только ее глаза. Мне пришла идея: ведь человек устроен так же дико, как эти вот нелепые «квартиры» – человеческие головы непрозрачны, и только крошечные окна внутри: глаза. Она как будто угадала – обернулась. «Ну – вот мои глаза. Ну?» (Это, конечно, молча.)

Передо мною – два жутко-темных окна, и внутри такая неведомая, чужая жизнь. Я видел только огонь – пылает там какой-то свой «камин» – и какие-то фигуры, похожие...

Это, конечно, было естественно: я увидел там отраженным себя. Но было неестественно и непохоже на меня (очевидно, это было удручающее действие обстановки) – я определенно по-

чувствовал страх, почувствовал себя пойманным, посаженным в эту дикую клетку, почувствовал себя захваченным в дикой вихрь древней жизни

– Знаете, что, – сказала I, – выйдете на минуту в соседнюю комнату. – Голос её был слышен оттуда, изнутри, из-за тёмных окон глаз, где пылал камин»¹.

Недаром Е. Замятина называли сюрреалистом – в своих стилистических открытиях он намного опередил европейских сюрреалистов. Данный портрет обращает нас к сюрреалистическому творчеству Сальвадора Дали, причём к его творчеству 30-х годов. Вспомним знаменитую картину и инсталляцию в Театре-музее Дали в Фигерасе «Лицо Мэй Уэст, использованное в качестве сюрреалистической комнаты» (картина – 1934–1935 гг., инсталляция в музее – 1970-е).



С. Дали «Лицо Мэй Уэст, использованное в качестве сюрреалистической комнаты» – картина и инсталляция

Понятно, почему Д-503 видит I-330 в образе дома: ведь именно с ней связан Древний дом, поколебавший чистое, математически выверенное сознание героя. Мысль о Древнем доме переплетается с мыслями об I-330, смешиваясь в один непонятный, нелогичный образ. Портрет-интерьер героини повторяется неоднократно:

¹ Замятин, Е.И. Мы // Там же. С. 229–230.

«Она подошла к статуе курносого поэта и, завесив шторой дикий огонь глаз – там, внутри, за своими окнами, – сказала <...>»¹

«Вот сейчас откуда-нибудь – остро-насмешливый угол поднятых к вискам бровей, и темные окна глаз, и там, внутри – пылает камин, движутся чьи-то тени. И я прямо туда, внутрь, и скажу ей «ты» – непременно “ты”»².

«Она покачала головой. Сквозь темные окна глаз – там, внутри у ней, я видел, пылает печь, искры, языки огня вверх, навалены горы сухих, смоляных дров. И мне ясно: поздно уже, мои слова уже ничего не могут...»³.

В инсталляции «Лицо Мэй Уэст» С. Дали тоже есть печь, камин, только разложен он в носу, а глаза представляют собой импрессионистические виды Парижа и Сены. За сюрреалистическими метафорами Замятина легко почувствовать характер и темперамент, уловить в героине таящуюся угрозу. Портрет-интерьер словно овеществляет образ человека. «Шторы на глазах» – метафорический образ обмана, лицемерия... Ещё у одной героини в романе, Ю, глаза завешены, как окна: «...между жаббер, сквозь стыдливые жалюзи спущенных глаз – нежная, обволакивающая, ослепляющая улыбка»⁴. В этом портрете нет полноценного интерьера, здесь метафора с тем же значением: лицемерие.

I-330 и Ю, с их шторами на глазах, противопоставлена в романе простая, открытая, искренняя О-90. Во время беременности она, будучи благонадёжной гражданкой Единого Государства, чувствует в себе связь с природой, но не может этого объяснить. В О-90 просыпается материнская любовь, и именно она ведёт героиню за Зелёную стену – к свободе, к естественному миру природы. Пейзаж проникает в портрет О:

«Вся она была как-то по-особенному, законченно, упруго кругла. Руки и чаши груди, и все ее тело, такое мне знакомое, круглилось и натягивало юнифу: вот сейчас прорвет тонкую материю – и наружу, на солнце, на свет. Мне представляется:

¹ Там же. С. 230.

² Там же. С. 269.

³ Там же. С. 320.

⁴ Там же. С. 281.

там, в зеленых дебрях, весной так же упрямо пробиваются сквозь землю ростки – чтобы скорее выбросить ветки, листья, скорее цвести.

Несколько секунд она молчала, сине сияла мне в лицо <...>Я невольно посмотрел на ее круглый под юнифой живот.

Она, очевидно, заметила – вся стала кругло-розовая, и розовая улыбка:

– Я так счастлива – так счастлива... Я полна – понимаете: вровень с краями. И вот – хожу и ничего не слышу, что кругом, а все слушаю внутри, в себе...»¹

О-90 сравнивается с плодоносящей землёй, матерью-землёй.

Соединение портрета с пейзажем и интерьером расширяет функционал этих средств художественной выразительности: добавляет важные смыслы при создании и характеристике образов героев; предоставляет новые возможности метафорического обогащения языка.

¹ Там же. С. 325.

ГЛАВА II

ПЕЙЗАЖ В РУССКОЙ ПРОЗЕ:

ОБРАЗ МИРОЗДАНИЯ

История пейзажа и первые эксперименты с пейзажем в русской и мировой литературе

Кратко, обзорно (эта тема должна быть исследована в отдельной докторской диссертации) историю пейзажа¹, на наш взгляд, проследить в данной работе необходимо, т.к. важно понимать, что пейзаж и в изобразительном искусстве как жанр, и в словесном искусстве как вид описания – явление довольно молодое, которое само по себе ещё недавно было новаторским. По этой причине большого разнообразия художественных экспериментов с пейзажем мы не встретим.

Изображение природы, в отличие от изображения человека, в некое самостоятельное явление вылилось, действительно, довольно поздно. У древних народов жанра пейзажа, по-видимому, не было, возможно, потому что природа мифологизировалась, а, если и изображалась, то в виде мифических существ, богов (у Египтян: пустыня – Сет, Нил, плодородные земли связывались с Осирисом и Исидой...; у греков: небо, гроза – Зевс, море – Посейдон...). Впрочем, об античных пейзажах судить практически невозможно – всё утрачено. По некоторым литературным упоминаниям художников и их картин, а также известному рассказу о соревновании двух древнегреческих художников – Зевклиса и Парасия – можно предположить, что в классический период (IV–V вв. до н.э.) Др. Греции был расцвет реалистической живописи².

Дошедшая до нас роспись керамики была каноничной: изображались мифологические сцены, знаки-символы, в их числе животный мир и растения, но в керамике не предпринималось попытки изобразить природу, нарисовать пейзаж, хотя сама ваза, амфора являлась символом мироздания. И.Е. Данилова, начиная в своей книге главу «Мир внутри и вне стен: интерьер и пейзаж в

¹ В разном объёме история пейзажа отражена в следующих работах: *Данилова, И.Е.* Исполнилась полнота времён. Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. – М., 2004; *Григорян, К.Н.* Пейзаж в русской живописи и поэзии // Литература и живопись. – Л., 1982; *Ковалевская, Н.* История русского искусства XVIII века. – М.; Л., 1940; *Ужанков, А.Н.* Эволюция “картины природы” в культурном пространстве средневековой Руси, XI – первой трети XVIII в.: ди С. ... канд. культурол. наук. – М., 2000. И др.

² Подробнее см., например, труды М.Л. Гаспарова о Древней Греции.

европейской живописи XV–XX веков», о Др. Греции пишет: «*Не было Дома – и Природы, был единый Космос. Моделью такого Космоса могут служить так называемые дипилонские вазы VII века до н.э.*»¹. Далее автор анализирует форму и роспись сосудов VII–VI вв. до н.э., доказывая свою мысль. Для древнего грека философия и мифология Природы, Космоса оказывались гораздо важнее, чем её копирование на картинах или в литературных произведениях.

В Древнем Риме понятия государства, цивилизации заменили для человека интерес к Космосу, Природе. Хотя раскопки города Помпеи открыли, что пейзажные картины в виде фресок украшали интерьеры домов. На всех пейзажах присутствует человек: возможно, мир природы не мыслится без человека или без очеловеченного бога.

Христианское искусство древнего Рима, позже Византии и средневековой Европы внимания пейзажу как самостоятельному жанру не уделяло, так как природа не мыслилась отдельно от Творца. Хотя образы природы в качестве символов входили составной частью в литературные труды монахов-богословов, а также в композицию фрески, мозаики или иконы (например, образ колосьев, камней, гор в иконах «Сошествия во ад», «Троица» или образ реки на иконе «Крещение»).

Надо отметить, что, возможно, в византийской литературе отношение к пейзажу было несколько иным. Французский исследователь Милле (Mielle) пишет о внимательном отношении к пейзажу, которое было унаследовано византийскими писателями и читателями у эллинов: «*Классические авторы приобщили Византию к александрийской эстетике. Николай Хониат, Мануил Филет, Евгеник сделали учениками Филострата. Они приучали читателя ценить мельчайшие подробности пейзажа, и особенно заставляли его восхищаться красотой формы, выражением жизни и ещё, более того, тонкостью исполнения*»².

Россия, наследница Византии, вплоть до XVI века сохраняла религиозно-символическое отношение к пейзажу: в иконописи –

¹ Данилова, И.Е. Исполнилась полнота времён. Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. – М., 2004, С. 167.

² Цит. по: Муратов, П.П. Русская живопись до середины XVII века. История открытия и исследования. – СПб., 2008, С. 56.

пейзаж не самостоятелен, а символичен¹, в литературе же можно наблюдать редкие образцы удивительных пейзажных зарисовок.

Пейзажу в древнерусской культуре, литературе была посвящена диссертация А.Н. Ужанкова «Эволюция “картины природы” в культурном пространстве средневековой Руси, XI – первой трети XVIII в.»², по материалам которой в 2008 году издана монография «Стадиальное развитие русской литературы XI – первой трети XVIII века. Теория литературных формаций»³. Во второй главе диссертации (пятый раздел книги) рассматриваются принципы изображения природы в литературе, иконописи, книжной миниатюре с XI по XVIII век. Автор оговаривает, что берёт для исследования более широкое, нежели пейзаж, понятие – «картины природы». В какой-то степени споря с Д.С. Лихачевым⁴ и А.С. Дёминым⁵, утверждавшими, что пейзажа в древнерусской литературе нет, А.Н. Ужанков вполне справедливо замечает, что в Древней Руси *«были другие эстетические вкусы, основанные на мировоззрении того времени, и были несколько иные требования к описаниям природы <...> Поскольку природа воспринималась как символ величия Творца, то и её явления – суть символы»*⁶. Такие символы А.Н. Ужанков находит в «Слове о Законе и Благодати» митрополита Иллариона (сер. XI в.), «Слове о полку Игореве» (XI в.), «Слове Даниила Заточника» (сер. XII века) и др., а первые пейзажи, конечно, с религиозно-

¹ Ценные наблюдения за пейзажем в русской иконописи содержатся в статье В.Н. Щепкина «Новгородская школа иконописи по данным миниатюры» («Труды XI Археологического съезда», 1899, Т. II.).

² Ужанков, А.Н. Эволюция «картины природы» в культурном пространстве средневековой Руси, XI – первой трети XVIII в.: дис. С. ... канд. культурол. наук. – М., 2000.

³ Ужанков, А.Н. Стадиальное развитие русской литературы XI – первой трети XVIII века. Теория литературных формаций. – М., 2008.

⁴ Лихачёв, Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени» Изд. 2-е. – Л., 1985, С. 30: *«По существу, объективного, самостоятельного описания природы, статичного литературного пейзажа, статичной картины природы древняя русская литература не знает».*

⁵ Дёмин, А. С. К вопросу о пейзаже в «Слове о полку Игореве» // Литература искусство в системе культуры – М., 1988, С. 146: *«В памятниках XI–XIII вв. тоже нет самостоятельных, самодовлеющих пейзажей, высотных или плоскостных».*

⁶ Ужанков, А.Н. Эволюция «картины природы» в культурном пространстве средневековой Руси, XI – первой трети XVIII в.: дис. С. ... канд. культурол. наук. – М., 2000, С. 65–66.

символической функцией, – в «Хождении» игумена Даниила (нач. XII века) и в «Слове на Антипасху» Кирилла Туровского (1183 г.), «Молении Даниила Заточника» (нач. XIII века) и др. «В литературе этого периода, – пишет исследователь, – ещё нет самостоятельного описания природы, сделанных ради самого описания, как это будет практиковаться в новое время. Но индивидуализированные описания известных мест уже имеются, и их с полным основанием можно отнести к средневековым литературным пейзажам»¹. Итак, первые пейзажи в русской литературе появляются уже в XII веке, хотя и представляют собой более исключение, чем общее правило для культуры того времени.

В средневековой Европе² пейзаж, как и в древнерусской культуре, не самостоятелен, а природные образы существуют в качестве символов. В своей жизни европеец средних веков стремился отгородиться, защититься от природы, строя монастыри, замки, города за высокими стенами без единого деревца внутри. Только крестьянин в силу своей трудовой деятельности оставался близким к природе, но он как носитель народной, фольклорной культуры нас в данном исследовании не интересует.

Эпоха Возрождения в Европе благодаря вниманию к человеку привела к расцвету жанра портрета, но нельзя того же сказать о пейзаже. Природа для художников по-прежнему оставалась символическим фоном, правда, этим фоном можно было уже любоваться и наслаждаться, а не видеть в нём символический, теологический смысл. «Человек Возрождения, – утверждает И.Е. Данилова, – находится по отношению к природе, к *миру вне стен*, в позиции противостояния. Он либо отстраняет природу, отодвигая её в далекое измерение, либо стремится укротить её, заключив в раму и превратив в объект эстетического созерцания, в картину <...>»³

¹ Там же. С. 163.

² В эпоху средневековья на мусульманском востоке совершенства достигает цветочно-растительный орнамент, но он не может рассматриваться как пейзаж.

³ Данилова, И.Е. Там же. С. 184.



С. Боттичелли «Благовещение» (картина, деталь), 1489–1490



В изобразительном искусстве пейзаж как самостоятельный жанр появился лишь в XV в. на полотнах художников, не обладающих широкой мировой известностью.



Конрад Виц «Чудесный улов», 1444

Первой картиной с узнаваемым пейзажем считается «*Чудесный улов*» (1444, Музей истории и искусства, Женева) немецкого художника **Конрада Вица** (Konrad Witz, ок. 1400–1446), который достоверно изобразил окрестности Женевского озера и горы Монблан. Пейзаж на его картине по-

прежнему связан с человеком, хотя уже в большей степени самостоятелен.

В словесном искусстве пейзаж появляется раньше, но проследить точное время возникновения сложно: образы природы присутствовали в европейских литературных произведениях, в древнерусских летописях, житиях, но они могут называться пейзажем только тогда, когда человек начал смотреть на природу не через призму мифологического, религиозно-символического сознания.

«Божественная комедия» (1307–1321) Данте Алигьери (1265–1321) открывается символическим образом леса:

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.

Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несусу!

Перевод М.Л. Лозинского

Лес в данном случае – многозначный, философский символ¹, а не пейзаж. Природа с самого начала составляет фон путешествия Данте, но она не является предметом созерцания: природа символична и поставлена на службу этическим законам, связана с моральной сферой. Например, в аду природа наказывает грешников. В отличие от традиционных представлений о подземном царстве, мучителями являются не столько бесы, сколько сорвавшиеся с узды стихии: вихри, ветры, зловонные болота, огненный дождь... Путь Данте и Вергилия по кругам ада идёт от разбушевавшихся стихий к полной ледяной неподвижности последнего девятого круга. Пейзаж до конца поэмы играет большую роль: воды Леты в Чистилище очищают память о грехах, небесные лучи, солнце сопровождают Данте в раю... В большинстве случаев природа в «Божественной комедии» – не пейзаж, а ряд символических образов, которые можно условно включить в число персонажей – настолько они разумно действуют. Тем не менее, в «Божественной комедии» можно найти редкие примеры пейзажа² – и это для начала XIV века ново.

Таким пейзажем встречает Данте первый круг ада:

¹ Роль леса в мифологии народов и в русской волшебной сказке описал В.Я. Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки».

² Например, в главе «Ад» описание 8 круга ада (1 ров) начинается с пейзажной зарисовки (песнь 18); в песне 20 – в воспоминаниях об Италии описывается ландшафт севера страны, символично-аллегорический пейзаж сопровождает путь к Чистилищу (глава «Чистилище, песнь 2) и др.

Высокий замок предо мной возник,
Семь раз обвитый стройными стенами;
Кругом бежал приветливый родник.

Мы, как землей, прошли его волнами;
Сквозь семь ворот тропа вовнутрь вела;
Зеленый луг открылся перед нами.

<...>

Мы поднялись на холм, который рядом,
В открытом месте, светел, величав,
Господствовал над этим свежим садом.

На зеленеющей финифти трав
Предстали взорам доблестные тени,
И я ликую сердцем, их видав.

Через описание природы подземного царства здесь создаётся образ мира, в котором обитают некрещенные младенцы и добродетельные язычники, – то есть перед нами уже полноценный пейзаж в современном его понимании. Подобных пейзажей в «Божественной комедии» мало, но они появляются, например, тогда, когда Данте или встреченные им герои вспоминают родные места в Италии.

Временем появления **пейзажной лирики** тоже условно можно назвать XIV в. – творчество Франческо Петрарки (1304–1374). В его сонетах пейзаж участвует в художественном воплощении образа, например, образа весны:

Сонет IX (о весне)

Когда часы делящая планета
Вновь обретает общество Тельца,
Природа видом радуется сердца,
Сияньем огненных рогов согрета.

И холм и дол – цветами все одето,
Звонят листвою свежей деревца,
Но и в земле, где ночи нет конца,
Такое зреет лакомство, как это.

В тепле творящем польза для плода.
Так, если солнца моего земного
Глаза-лучи ко мне обращены,

Что ни порыв любовный, что ни слово –
То ими рождено, но никогда
При этом я не чувствую весны.

Джеффри Чосер в *«Кентерберийских рассказах»* – конец XIV века – активно использует пейзажные образы в портретах героев в качестве сравнений, но самостоятельное описание природы, полноценный пейзаж его не интересует.

В XIV веке частым использованием пейзажа без его религиозной символизации выделяется *«Декамерон»* (1352–1354) **Джованни Боккаччо**. Можно даже сказать, что Боккаччо во взгляде на пейзаж опередил время на 300 лет. Он создаёт сентименталистский пейзаж: приятные для глаз леса, поля, уютный кустарник, чудной красоты райский сад – уютные декорации для бесед: *«Там слышно пение птичек, виднеются зеленеющие холмы и долины, поля, на которых жатва волнуется, что море, тысячи пород деревьев и небо более открытое, которое, хотя и гневается на нас, тем не менее не скрывает от нас своей вечной красоты; все это гораздо прекраснее на вид, чем пустые стены нашего города»* (перевод А.Н. Веселовского). Так начинается день первый. Начало третьего дня открывается двухстраничным описанием сада, который мог бы претендовать на символ рая земного, если бы Боккаччо интересовали символы, а не декорации для приятных бесед. Намеренный уход от символичности природы – большой и смелый шаг для того времени, а взгляд на природу как на дом, где человеку лучше, нежели в рукотворном городе под защитой высоких стен и монастырей – просто дерзость. По части дерзости и художественного новаторства этому итальянскому писателю нет равных.

В древнерусской литературе XIII–XIV вв. тоже совершается переход от *религиозно-символического метода* к *религиозно-*

прагматическому¹, а «начиная со второй половины XIV в. и, особенно, в XV в. – пишет А.Н. Ужанков, – отношение к природе заметно обмирщилось»². Например, уже в «Молении» Даниила Заточника (XIII в.) природные образы используются уже не как религиозные символы, а как природно-бытовые сравнения из практической человеческой жизни. Автор диссертации и книги о картинах природы в культуре средневековой Руси анализирует произведения XIV в.: «Хождения Игнатия Смолянинова в Царьград», «Хождения за три моря» Афанасия Никитина, «Задонщину», «Житие Сергия Радонежского» и др., – отмечая при этом, что чаще всего пейзаж из образов природы не складывается, вероятно, потому, что природа у русского человека ещё не мыслилась отдельно от Творца. При этом сами образы природы утрачивают свой символический смысл, наполняясь бытовой и эмоциональной составляющей.

Эволюция русского и европейского сознания в XV – первой трети XVII вв. во многом схожа, что, наверное, объясняется и более тесными экономическими, культурными контактами, и естественными процессами развития: растёт приоритет и авторитет человеческого разума и как следствие происходит заметное ослабление господства религии в жизни людей. Европа начинает всё больше оказывать влияние на культуру России: итальянские архитекторы строят в Москве и других городах храмы, закон перспективы, открытый художниками итальянского возрождения, проникает в русские иконы, нарушая византийские традиции, в XVII веке появляется новый жанр светского портретного искусства – парсуна...

А.Н. Ужанков так характеризует развитие мировоззрения, метод в литературе и, как следствие, отношение к пейзажу в XV–XVI вв.: «<...> В этот период, в литературе господствующим становится религиозно-рационалистический метод изображения действительности <...> Человек оказывается в центре мироздания, окружённый природой, сотворённой для него Богом. Природа стала восприниматься оторвано от её Творца <...> Теперь уже не тайны природы, не заключённый в ней сокровен-

¹ Ужанков, А.Н. Стадиальное развитие русской литературы XI – первой трети XVIII века. Теория литературных формаций. – М., 2008, С. 424.

² Там же. С. 437.

ный смысл свидетельствуют о величии Творца, а царящая в ней гармония, совершенство творения. <...> На этом этапе развития изобразительности (художественности) появился не просто «собираательный» пейзаж какой-то местности, а вымышленный пейзаж, выполняющий в произведении определённые литературные функции, становящийся смысловым элементом литературной композиции»¹.

Свои выводы исследователь подкрепляет анализом следующих произведений данного периода: поучительное слово митрополита Даниила (XVI в.), «Сказание о Мамаевом побоище» (к. XV в. – н. XVI в.), «Казанская история» (XVI в.), которая даёт особенно много примеров пейзажей, выделяющихся и художественным совершенством для своего времени, и новым звучанием, близким к современному восприятию пейзажа. Основными достижениями в области пейзажа, по мнению А.Н. Ужанкова, стали: 1) выработанные законы построения: принцип единства времени, места и трёхмерности пространства, 2) пейзаж стал художественной самоцелью автора, в нём «выражалась авторская эстетическая позиция», 3) начал применяться вымысел, 4) «в пейзаже сохранился только один – реальный – смысл и полностью утратился сакральный», 5) «пейзаж не только передавал чувства человека, но и оказывал на них своё воздействие, влиял на его поведение»².

В XVI веке в Европе тоже наблюдается новый виток развития пейзажа, правда, в первую очередь, это происходит в изобразительном искусстве. Были созданы первые пейзажи без людей и животных, лишённые каких-либо религиозных значений и являвшиеся самодостаточным эстетическим объектом. Новаторство принадлежит немецкому художнику Альбрехту Альтдорферу (Albrecht Altdorfer, ок. 1480–1528) – «*Пейзаж с пешеходным мостиком*» (ок. 1518. Лондон, Национальная галерея), «*Дунайский пейзаж*» (1520–1525, Мюнхен, Старая пинакотека).

¹ Там же. С. 458.

² Там же. С. 478–479.



А. Альтдорфер «Пейзаж с пешеходным мостиком» (ок. 1518),
«Дунайский пейзаж» (1520–1525)

На живописных полотнах ведущих нидерландских мастеров можно встретить 1) вымышленные, даже фантастические пейзажи (Иероним Босх), и 2) реалистичные, бытовые, уютные голландские пейзажи (Питер Брейгель).

В литературе того времени нужно отметить **Франсуа Рабле** с его знаменитым романом *«Гаргантюа и Пантагрюэль»* (1533–1564), где пейзажные детали наблюдаются по всему роману, а в главе XVIII «О том, как Пантагрюэля застигла в море сильная буря» дан развёрнутый пейзаж морской стихии: *«Внезапно море вздулось и всколебалось до самой пучины; громады волн с размаху ударялись о борта; мистраль, сопровождаемый бешеным ураганом, неистовыми порывами, ужасными вихрями и смертоносными шквалами, засвистал в реях; небесный свод загремел, заблестал, засверкал, хлынул дождь, посыпался град; воздух утратил прозрачность, сделался непроницаемым, темным и мрачным, и только зарницы, вспышки молний и прозоры меж огнедышащих туч озаряли тьму; категиды, тиэллы, лелапы и престеры беспрерывно проносились над нами; по временам все вокруг нас вспыхивало при свете псолоентов, аргов, элик и прочих истечений эфира; рассеянным и блуждающим взором следили мы за тем, как чудовищные смерчи вздымали крутые валы. Поверите ли, у нас было такое чувство, словно это древний хаос,*

в коем все стихии – огонь, воздух, море, земля – слились воедино» (перевод Н.М. Любимова).

Пейзаж вполне реалистичен, причём в нём проявило себя не христианское благоговение перед силой Бога, а модное с эпохи Возрождения увлечение античной мифологией. Рабле в описании стихии использует термины (в тексте выделены), относящиеся к морской буре, из трактата Аристотеля «О вселенной». Приведённый морской пейзаж высокохудожественный и в тоже время претендующий на научность – чувствуется приближение XVII века, века расцвета науки.

В XVII столетии произошёл расцвет голландского пейзажа (Якоб ван Рейсдал, Хендрик Аверкамп и др.). Голландцы только отвоевали земли у моря: пейзаж для них – это любованье делом своих рук. Пейзаж для голландца – родной дом, поэтому на его фоне, как правило, происходят бытовые сцены из повседневной жизни.



Х. Аверкамп «Зима в городе» (1610–1620)

В европейской (главным образом французской и испанской) литературе XVII века главенствующее место среди родов занимает драма (Лопе де Вега, Сирано де Бержерак, Мольер), где развёрнутые пейзажные картины по законам жанра неуместны.

Пожалуй, из великих творцов эпохи Реформации надо назвать английского писателя **Джона Мильтона**, который в своих поэмах «*Потерянный рай*», «*Возвращённый рай*» обращается к пейзажным образам, но для него это не описание природы как места действия, а скорее аллегории, яркие сравнения в духе античных поэтов:

<...> Он смолк, и тотчас Архивраг
побрел
К обрыву, за спину закинув **щит**, –
В эфире закаленный круглый диск,
Огромный и *похожий на луну*,
Когда ее в оптическом стекле,
С Вальдарно или Фьезольских высот,
Мудрец Тосканский ночью созерцал,
Стремясь на шаре пестром различить
Материки, потоки и хребты.
Отступник, опираясь на **копье**,
Перед которым высочайший ствол
Сосны Норвежской, срубленной на
мачту,
Для величайшего из кораблей,
Казался бы тростинкой, – брел вперед

По раскаленным глыбам; а давно
ль
Скользил в лазури легкою стопой?
Его терзали духота и смрад,
Но, боль преодолевая, он достиг
Пучины серной, с края возопив
К **бойцам**, валяющимся, как
листва
Осенняя, устлавшая пластами
Лесные Валамброзские ручьи,
Текущие под сенью темных крон
Дубравы Этрурийской; так полег
Тростник близ Моря Черного,
когда
Ветрами Орион расколыхал
Глубины вод и потопил в волнах
Бузириса и конников его <...>

(перевод Аркадия Штейнберга)

Как видим, пейзажных образов только в этом отрывке немало, но все они в строгом смысле не пейзаж, а развёрнутые сравнения. Ряд таких сравнений у Мильтона продолжается – мы привели только отрывок с тремя примерами.

Можно предположить, что в европейской литературе второго ряда, с которой широкий русский читатель, может быть, и не знаком из-за отсутствия переводов, есть реалистичные описания картин природы как новаторский приём для своего времени: часто смелые эксперименты бывают именно у писателей, величина которых затмевается гениями мирового масштаба. Так, например, впервые жанр пейзажа появился в XV–XVI вв. не в передовой итальянской, а провинциальной немецкой живописи.

Рациональный XVIII век, с его уверенностью во власти человеческого разума и науки, решил и природу подчинить своему вкусу, доведя до совершенства садово-парковую культуру. Чаше природа на живописных полотнах художников XVIII века – это сады и парки, места для прогулок (например, почти на всех картинах Томаса Гейнсборо в качестве фона для портретов запечатлён английский парковый стиль).

Расцвет науки и окончательная секуляризация культуры в XVII–XVIII века привели к тому, что пейзаж стал восприниматься не как божественное творение или неподвластная человеку стихия, а почти по-базаровски: «природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник».

Что касается картин природы в русской культуре, то А.Н. Ужанков отмечает, что уже *«со второй половины XVII века в отношениях человека с природой, как они отражались в произведениях литературы, человек занял приоритетное положение (причём, вне зависимости от жанра произведения) как вершина творения, подобная Богу»*¹.

С XVIII века, после петровских реформ, мы можем говорить о русской культуре и литературе, во-первых, как о светской и художественной, а, во-вторых, как наследнице и продолжательнице уже не столько византийской, древнерусской, сколько европейской культуры. Две рассмотренные нами линии культуры – древнерусская и европейская – в России XVIII века сомкнулись в единую, с приоритетом европейской (хотя, конечно же, синтез культур и здесь давал себя знать).

В XVIII веке образы природы, а также полноценные пейзажи встречаются в поэтическом творчестве **В.К. Тредиаковского**: «Вечная весна тамо хранит воздух чистый...» (1730), «Похвала Ижерской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу» (1752) и др. Не пренебрегает пейзажами **М.В. Ломоносов**: «Оду блаженныя памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года» он начинает с восхищения пейзажем:

¹ Там же. С. 510.

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верьх горы высокой,
Где ветер в лесах шуметь забыл;
В долине тишина глубокой.
Внимая нечто, ключ молчит,
Которой завсегда журчит
И с шумом вниз с холмов стремится.
Лавровы вьются там венцы,
Там слух спешит во все концы;
Далече дым в полях курится <...>

При описании природных богатств России в «Оде на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года» М.В. Ломоносов использует перспективу птичьего полёта для описания просторов русских земель:

Хотя всегдашними снегами
Покрыта северна страна,
Где мерзлыми борей крылами
Твои взвевает знамена;
Но бог меж льдистыми горами
Велик своими чудесами:
Там Лена чистой быстриной,
Как Нил, народы напоет
И бреги наконец теряет,
Сравнившись морю шириной.

Коль многи смертным неизвестны
Творит натура чудеса,
Где густостью животным тесны
Стоят глубокие леса,
Где в роскоши прохладных теней
На пастве скачущих еленей
Ловящих крик не разгонял;
Охотник где не метил луком;
Секирным земледелец стуком
Поющих птиц не устрашал.
<...>

В строгом смысле это не пейзаж, а обобщающий образ России, созданный через образы природы.

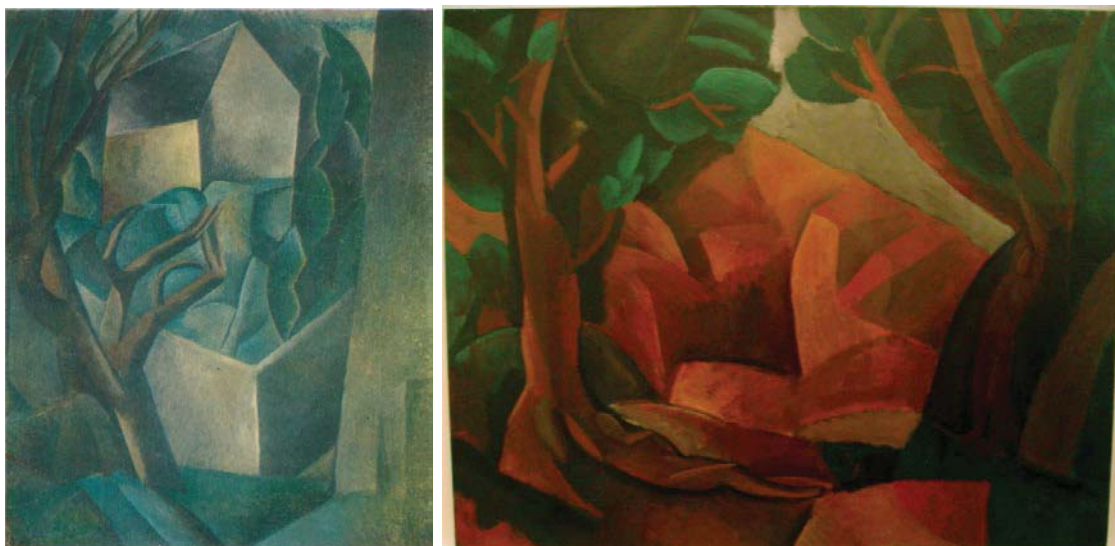
В конце галантного века, в эпоху сентиментализма, художники и писатели обратились к спокойному, умиротворённому, с оттенком лёгкой грусти и печали пейзажу. Вероятно, по-настоящему как самостоятельный, самодостаточный жанр пейзажа для искусства открыл сентиментализм. Увлекая читателя или зрителя в мир чувств, художники и писатели уводят в уединённые уголки природы (парк, развалины города, сельская местность...), чтобы насладиться особой сентименталистской грустью и печалью, «пролить слезы нежной скорби» (Н.М. Карамзин).

Повесть **Н.М. Карамзина «Бедная Лиза»** (1792) начинается с развёрнутого на целую страницу пейзажа: в нём сведены и окрестности города, и описание панорамы Москвы с акцентом на готических башнях Си...нова монастыря, и цветущие луга с молодыми пастухами, которые «под тению дерев поют простые, унылые песни», а в завершении дан пейзаж с картиной кладбища. Человеку XX–XXI веков, воспитанному на русской классической литературе и картинах из Государственной Третьяковской галереи (где пейзаж – один из самых популярных видов описания, жанров) трудно представить насколько в 1792 году новаторским и смелым приёмом для Н.М. Карамзина был развёрнутый пейзаж всем знакомой московской местности.

В XIX веке через пейзаж своё видение мира выражают все художественные направления: романтизм, реализм, импрессионизм, символизм. В это время начинаются и первые эксперименты с пейзажем – не успел жанр сформироваться, как сразу стал подвергаться деформации, которая только усилилась в XX веке. Почему так произошло?

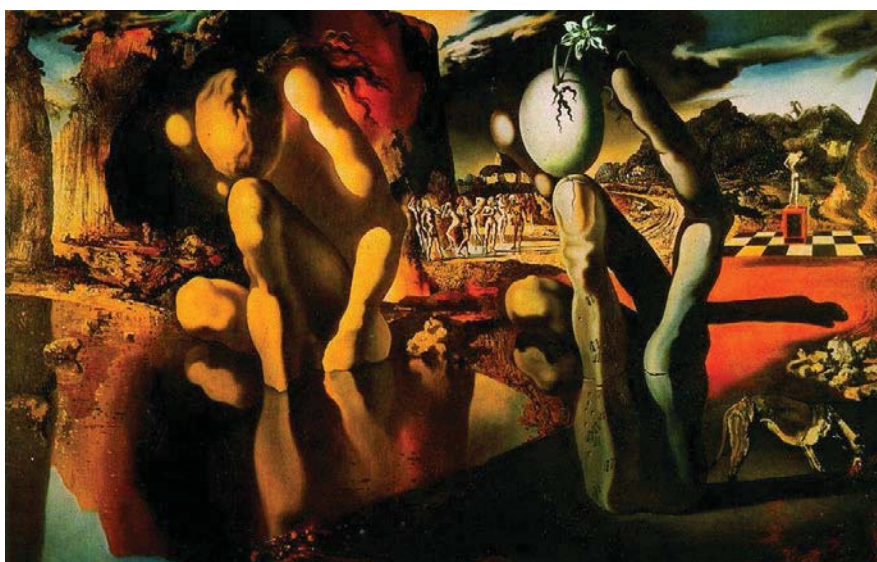
В буржуазном XIX веке на природу смотрели через призму позитивистской философии, теорию Ч. Дарвина и научные достижения естествознания. С изобретением фотографии начинаются первые эксперименты в живописи, в том числе в жанре пейзажа. Например, импрессионисты во главу творческих достижений поставили не содержание картины, а впечатление, переданное через оптическую игру чистых цветов на холсте – так законы физики были превознесены над духовным содержанием произведений искусства.

В XX веке многочисленные модернистские направления по-разному воспринимают пейзаж. Кубисты вместе с человеком, скрипкой и другими предметами «разобрали на детали» и пейзаж. Наиболее показательна в этом плане серия пейзажей 1908 года Пабло Пикассо. Например:



П. Пикассо «Домик в саду», «Пейзаж с двумя фигурами», 1908

Сюрреалисты Сальвадор Дали, Рене Магритт увели пейзаж из мира реального в область подсознания, где картины природы стали галлюцинациями, образами сна, изворотами психики...



С. Дали «Превращение Нарцисса», 1936–1937

Смелые эксперименты с приёмом «пейзаж в пейзаже» проводил Рене Магритт. Картинами под названием «Человеческий

удел» художник-сюрреалист выражает мысль, высказанную ещё древними греками: человеку дано только копировать природу, ему не под силу создать ничего своего.



Р. Маргитт «Человеческий удел» (1933), «Человеческий удел II» (1935)

Реалистический пейзаж снова расцвёл в советской России. После 1932 года с принятием единого художественного метода соцреализма пейзаж становится доминирующим жанром в живописи. Художники – Л.А. Бруни, Л.Ф. Жегин, Н.П. Крымов, М.К. Соколов, Н.А. Тырса, А.В. Фонвизин – продолжают традиции импрессионистов XIX столетия. Точно так же в литературе пейзажную тему углубляется – М. Пришвин. В 30-е годы им написаны повесть «Женьшень» (1933), «Календарь природы» (1925–1935), «В краю непуганых птиц. Онего-Беломорский край» (1934). Большое значение играет пейзаж в великом романе 30-х годов «Мастер и Маргарита», где образы природы (гроза) превратились в мощный обличительный, апокалиптический символ.

Не имея возможности развиваться, допускать эксперименты жанр пейзажа в советской живописи законсервировался, став по большей части украшением интерьера.

Представителей абстрактных методов начала XX века, а также минимализма и концептуализма пейзаж практически не интересует. Хотя среди концептуальных картин XX века надо отметить одну, которая в совершенстве провела синтез слова и

живописи: на белом, абсолютно чистом холсте Лео Кастелли написано «Трава помята» – каждый волен сам представить пейзаж с таким названием. Этот холст был весьма недёшево продан в самой престижной нью-йоркской галерее.

Итак пейзаж – жанр молодой, сформировавшийся в современном его понимании в европейской культуре примерно в XVI веке, а в русской культуре – к XVIII веку. Получив высочайшее развитие в XIX столетии он постепенно угасал в XX-ом – и в живописи, и в литературе.

Воскрешение пейзажа возможно, наверное, только с обращением к истокам – к его религиозно-символическим функциям. Свои высокие задачи – быть отражением образа Творца, образа мира – пейзаж никогда не утрачивал, просто всё меньше гениев способно выразить высшие истины через зримые образы.

Пейзаж-экфрасис

Произведений русской литературы, где была бы подробно описана живописная пейзажная картина, немного: например, В. Гаршин «Художники» (1879), З. Гиппиус «Богиня» (1893), И. Репин «Далёкое и близкое», Е. Замятин «Мы» (1920), И. Эренбург «Оттепель» (1953–1955)... Произведение И. Репина в ряду художественных сочинений можно назвать условно – всё-таки это мемуарный жанр, и все упоминаемые Репиным картины существовали в действительности, а не созданы его писательским талантом для решения определённых художественных задач. Тем не менее, мы остановимся и на этом произведении: интересно, как художник передаёт словом картину, пейзаж.

В рассказе **В. Гаршина «Художники»** противопоставляются пейзажист Дедов, для которого искусство – это карьера, то, за что «платят хорошие деньги», и художник-реалист, работающий в жанровой живописи, Рябинин, для которого картина – «мир, в котором живешь и перед которым отвечаешь». В рассказе, как и в своих статьях, Гаршин поднимает вопросы об истинном искусстве, о разном отношении к искусству и решает их через образы двух героев.

Пейзажная картина у Гаршина оказывается пошленьким жанром для зарабатывания денег. Вот как размышляет пейзажист Дедов в рассказе: «<...> картина наверно продастся; сюжет – из ходких и симпатичный: зима, закат; **черные стволы на первом плане резко выделяются на красном зареве. Так пишет К., и как они идут у него! В одну эту зиму, говорят, до двадцати тысяч заработал. Недурно! Жить можно**»¹.

Под зашифрованным К. надо понимать популярного художника Клевера, на которого в своих статьях нападал В. Гаршин. Критик, историк искусств, один из идейных вдохновителей передвижников В.В. Стасов в одной из статей, написанной как раз во время создания рассказа «Художники», замечает, что «небольшой талант» Клевера «работает, словно вал типографский с навороченным на него набором»².

¹ Гаршин, В. Художники // Гаршин В. Рассказы. – М., 1976, С. 102.

² Стасов, В.В. Избранное. В 2-х т. Т.1. – М.–Л., 1950, С. 112.

Рассказ после выхода в свет, в 1879 году, восприняли как отражение идейной борьбы между передвижниками и академическими живописцами. В художественные образы Гаршин перевёл полемику своих статей, при этом дал голос и оппоненту – Дедову, чтобы тот обличил самого себя: *«Что за поэзия в грязи! <...> вся эта мужичья полоса в искусстве – чистое уродство. Кому нужны эти пресловутые репинские “Бурлаки”? Написаны они прекрасно, нет спора; но ведь и только. Где здесь красота, гармония, изящное? А не для воспроизведения ли изящного в природе и существует искусство? То ли дело у меня! Еще несколько дней работы, и будет кончено мое тихое “Майское утро”»*¹. Затем следует описание пейзажной картины с самым банальным и расхожим названием – «Майское утро»: *«Чуть колыхается вода в пруде, ивы склонили на него свои ветви; восток загорается; мелкие перистые облачка окрасились в розовый цвет. Женская фигура идет с крутого берега с ведром за водой, спугивая стаю уток. Вот и все; кажется, просто, а между тем я ясно чувствую, что поэзии в картине вышло пропасть. Вот это – искусство! Оно настраивает человека на тихую, кроткую задумчивость, смягчает душу»*².

Живописная картина передана словом, при этом для её словесного воспроизведения В. Гаршин не использует никаких языковых изысков, ни в синтаксическом, ни в лексическом планах. Простотой описания автор рассказа указывает на незамысловатость самой картины. «Майским утром» Дедова В. Гаршин иллюстрирует в рассказе не только денежный расчёт и банальность мысли лучшего художника академии, но и неприхотливый вкус зрителя (в рассказе эта мысль проводится и с помощью других приёмов, но для нас важно, что автор может донести свою главную идею через описание пейзажного полотна). Только полемикой между разным пониманием искусства передвижников и академических художников мысль рассказа не исчерпывается: для В. Гаршина важно показать, что публика, для которой трудятся истинные художники, тоже предпочтёт пошленький и милый пейзаж или какую-нибудь «девочку с кошкой» сложным, неприятным, злободневным темам передвижников. Рассказ обращён к

¹ Гаршин, В. Там же. С. 106.

² Там же. С. 106.

широкому читателю – и если в своих статьях В. Гаршин направлял критику в адрес художников, то в рассказе – в адрес «потребителей» искусства, зрителей.

Пейзаж как изображение красивой природы очень быстро превратился в пошленький, обывательский жанр для украшения интерьеров. Утрата сакральности, символичности пейзажа, мысли о Творце и мироздании ведёт этот жанр не просто к обмирщению, а к опошлению.

На рубеже XIX–XX столетий рушащийся патриархальный мир воспринимается как навсегда утраченный «золотой век» гармонии и красоты. Эта ностальгическая тональность не обходит и произведения **З.Н. Гиппиус**. В рассказе *«Богиня»* (1893) она воплощена через пейзаж: *«Княжеский дом смотрел угрюмо и гордо в своём старинном великолепии. Он был весь белый, каменный, с террасами и балконами, с широкими подъездами. Задним фасадом он выходил в парк, тянувшийся на несколько вёрст, глубокий и тенистый. Около самого дома парк начинался липовой аллеей, да такой, что даже Виктор свистнул удивлённо и заявил, что на Кавказе ничего подобного нет. Липы, толстые, крепкие, стояли близко-близко одна от другой, стволы их делали бесконечную стену, бесконечную потому, что ветви наверху давно соединились и сплелись подвижным зелёным потолком. Говорили, что тут жил Пушкин, писал, гулял и охотился. В доме даже была картина, изображающая Пушкина с собакой в липовой аллее»¹.*

Картина подробно не описана, но предшествующий ей пейзаж даёт полное представление о том, что запечатлено на полотне. З.Н. Гиппиус использует и сам пейзаж, и пейзажную картину, зеркально отражая их друг в друге – символистский приём для передачи идеи двоемирия (приём зеркальности как способ передачи идеи двоемирия описала З.Г. Минц в работе «Зеркало у русских символистов»²).

С помощью введения живописного пейзажа как детали в рассказе «Богиня» связываются два времени: начало XIX – жизнь усадьбы, и начало XX вв. – её смерть. Через этот приём сопоставляются и люди, посещавшие дом: великий поэт А.С. Пушкин и

¹ Гиппиус, З.Н. Богиня // Гиппиус З.Н. Собр.соч.: в 13 т. Т.1. – М., 2001, С. 309.

² Минц, З.Г. Зеркало у русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. – СПб, 2004, С. 129–130.

Книга описывает историю и судьбы в 2011 году

праздные дачники села Вознесенского. А.С. Пушкин здесь «писал, гулял и охотился», герои XX века осматривают достопримечательности, плотно и сытно завтракают в саду.

Эта великолепная усадьба-музей – уже не «живой» дом, а символ давно ушедшей эпохи. Он похож на сказочное царство, уснувшее по злему колдовству на сто лет. Герои З.Н. Гиппиус удивленно любят усадьбой, проникаясь её тайной. Есть сходство с пейзажами В.Э Борисова-Мусатова и А. Бенуа, которые, оставаясь вполне реальными, кажутся фантастическими видениями, тайной.

И. Репин в биографической, мемуарной книге *«Далёкое близкое»*, хоть и проявляет себя как художник слова, но сознательно к художественности не стремится: мы не встретим попыток насытить, сгустить мысль, ввести символы и говорящие детали, которые бы открыли глубину подтекста – для него важно оставить в памяти прошедшее, имена художников и их картины, некоторые из которых, вероятно, безвозвратно утрачены. Репин посвящает несколько страниц двум гениям пейзажной живописи, которые рано ушли из жизни и которых к моменту написания книги уже не было в живых: несостоявшийся в большом искусстве, загубленный Художественной Академией украинский гений-самородок, Л.И. Персанов (годы жизни не известны) и ода-

тинка, в общем колорите защитного цвета, тонко делит планы плоскостей воздушной перспективы; заканчивает всё это простое местечко тончайшая, филигранная работа искуснейшего художника – инея. Странно, чем более я вглядывался в эту картинку особенной, своеобразной живописи, тем больше щемило мое сердце чувство бесконечной грусти. Куда-то тянулись неизъяснимые мечты о беспредельном, думы о неизведанном. Эту вещь забыть невозможно»¹.

Этот словесный пейзаж выполняет целый ряд очень важных задач: воссоздаёт из небытия живописный шедевр, передаёт уникальную творческую манеру художника (И. Репин при этом пользуется профессиональной терминологией изобразительного искусства), объясняет, что есть «жемчужина пейзажного искусства», в чём высшая цель пейзажа. Оказывается, что, как и в древнерусской литературе XI–XII вв., высшее значение пейзажа – свидетельствовать о «беспредельном», «неизведанном», о Боге. Символический пейзаж, способный в простых образах природы дать отпечаток чего-то высшего, надмирного, – и есть высшее назначение этого жанра, утраченное с его эволюцией.

В рассказе о художнике Фёдоре Александровиче Васильеве И. Репин не приводит описания картин – они доступны для лицезрения, их знают. В «Далёком близком» словно оживает сам Васильев, которому во время тесного общения с Репиным в поездке по Волге было всего девятнадцать лет, и у которого старший товарищ Репин жадно учился тем приёмам техники, которых не могла дать консервативная Академия.

Во многих пейзажах Васильева большее пространство картины занимает небо.

¹ Там же. С. 139.



Ф.А. Васильев «Кучевое облако», 1860

Репин вспоминает своё впечатление от облаков на полотнах молодого самоучки:

«– Небо-то, небо... начинаю я восторгаться. – Как же это? Неужели это без натуры?.. Я никогда ещё не видывал так дивно вылепленных облаков, и как они освещены!!! Да и всё это как-то совершенно по-новому...

Васильев приблизился к мольберту.

– А? Эти кумулюсы? А они мне не нравятся. Я всё бьюсь, ищу... – Он присел бочком к мольберту, взял стальной шпатель и вдруг без всякой жалости начал срезывать великолепную купу облаков над водою.

– Ах, что ты делаешь! Разве можно губить такую прелесть!

Но он уже работал тонкой кистью по снятому месту, и новый мотив неба жизненно трепетал уже у него на холсте... Я остолбенел от восхищения...»¹

¹ Там же. С. 277–278.

Репин показывает талант Васильева не в готовом творении, а в процессе творчества – смелого, ищущего, добивающегося только художнику видимого совершенства. При восприятии мира – не как совокупности физических законов, а как божественного творения (напомним, что это древнерусская традиция) – художник, отражая мир, служит Богу. Васильев, в представлении Репина, возвышается в видении мира до понимания высшей гармонии.

Другой пейзаж, который обсуждают художники с технической стороны (кисти, белила), доказывает, что Васильев, жить которому оставалось 4 года, интуитивно прозревал и умел передать цветом и светом соприкосновение земного и небесного в мире:

«Висела ещё картинка: изображалась целая стена тёмной высокой груши малороссийского типа. Картинка была напитана горячим солнцем; кое-где на переднем заборчике сохло вымытое бельё разных цветов...

– Вот оригинально: темно и так солнечно...»¹

Если иметь в виду, что груша в христианстве символизирует воплощённого Христа, его любовь к людям², а солнце – это источник жизни, знак Бога, то картина прочитывается весьма символически. Репин не пытался разгадать значение картины, он просто почувствовал в ней высшую гармонию и, будучи художником, сразу заинтересовался, как она сделана – поэтому далее он задаёт Васильеву вопросы по технике работы. Не раз в главе «Бурлаки на Волге» (по этой главе К.И. Чуковский признал в Репине талант замечательного беллетриста) Репин опишет приёмы живописи и рисования, «магический карандаш» Федора Васильева, оживит образ этого одарённого, дерзкого мальчишки, но всё-таки не до конца поймёт (или прямо не выразит это понимание), как тонко Васильев чувствовал божественное в земном. Недаром потрясённый смертью Васильева Иван Крамской признался Ре-

¹ Там же. С. 279

² «В христианстве груша символизирует любовь Христа к человечеству, груша также указывает на воплощённого Христа. На прекрасно выполненной аллегории Хуго Тримбергского (1290) изображена груша чьи плоды падают частью в тернии (колючки, шипы), частью в воду или траву. Само дерево олицетворяет праматерь Еву, а плоды – происходящих от нее людей, покоящихся в зеленые травы раскаяния, или гибнущих в смертных грехах».

(<http://www.symbolarium.ru/index.php/Груша>)

пину, что ни он лично и никто другой так вполне и не узнал, что этот мальчик носил в себе.

В романе «*Мы*» Е. Замятин вводит пейзажную картину, чтобы сравнить два мира (Единое государство и Древний мир), чтобы перебросить временной мост к прошлому: «*А затем мгновение – прыжок через века, с + на –. Мне вспомнилась (очевидно, – ассоциация по контрасту) – мне вдруг вспомнилась картина в музее: их, тогдашний, двадцатых веков проспект, оглушительно пестрая, путаная толчея людей, колес, животных, афиш, деревьев, красок, птиц... И ведь, говорят, это на самом деле было – это могло быть*»¹. Действительно, атмосфера этой картины (похожа на «Бульвар Капуцинок» К. Моне), атмосфера оживлённого, яркого, шумного столичного города сильно контрастирует с прозрачным, монохромным городом Единого Государства. Представление о старом мире формируется у главного героя через данную картину – она словно портал в прошлое.

Введение живописного пейзажа в произведение литературы часто преследует те же задачи, что и привлечение образа живописного портрета, портрета-экфрасиса.

- сказать своё слово об истинном искусстве (В. Гаршин),
- переместиться во времени (З.Н. Гиппиус, Е. Замятин),
- в мемуарно-художественной литературе сохранить память о великих живописных произведениях и их мастерах (И. Репин).

И словесный пейзаж как образ природы, и переданный словом живописный пейзаж как образ картины многофункциональны в литературном произведении, и только от степени таланта писателя зависит, что окажется глубже по содержанию и идейной наполненности.

¹ Замятин, Е. Мы // Там же. С. 214.

Пейзаж-символ, пейзаж-метафора: инфернальное содержание

Приступая к раскрытию темы, считаем необходимым пояснить термины пейзаж-метафора и пейзаж-символ. Метафора и символ – это, прежде всего, образ, а пейзаж – образ природы, поэтому легко может подвергаться метафоризации и символизации. Пейзажные образы такие, как небо, луна, туман, море, сад, лес, степь и многие другие помимо своего прямого значения и изображения конкретного объекта пространства могут расширять свою смысловую образность и проводить в произведение дополнительные идеи. Если в новом смысле скрыто более или менее конкретное сравнение, тогда мы считаем пейзажный образ – метафорой. Например, довольно часто пейзаж дороги скрывает в себе образ судьбы (перенос по сходству: движение по дороге = движению по жизни), между ними как бы поставлен знак равенства. Писатель через образ дороги поднимает тему судьбы, при этом никакие дополнительные идеи и смыслы не мешают развитию темы. В этом случае мы можем считать, что перед нами пейзаж-метафора (конкретные примеры можно увидеть в творчестве Радищева, Пушкина, Лермонтова, Некрасова и мн.др.).

Пейзаж-символ и пейзаж-метафора близки друг другу переносом значения, но различаются так же, как и просто символ и метафора. На их принципиальное различие указал А.Ф. Лосев в статье «Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе», в которой обратился, главным образом, к пейзажной образности в русской поэзии. Учёный пишет: *«...Всякая метафора имеет значение сама по себе и если она на что-нибудь указывает, то только на самое же себя. Она не указывает ни на что другое, что существовало бы помимо неё самой и что содержало бы в себе те же самые образные материалы, из которых состоит метафора. Символическая образность в этом отношении гораздо богаче всякой метафоры. Причём богаче она именно в том плане, что вовсе не имеет самодовлеющего значения, а свидетельствует ещё о чём-то другом, субстанциально не имеющем ничего общего с теми непосредственными образами, которые входят в состав мета-*

форы»¹. Далее А.Ф. Лосев делает вывод, что символ является выразителем более насыщенной, чем метафора, степени живописной образности. *«Символическая живописная образность гораздо богаче метафорической образности, поскольку в смысловом отношении она содержит в себе ещё и указания на то или другое инобытие. И в пределах символа можно проследить разные стороны степени его живописной насыщенности»*².

Касаемо пейзажа-символа, можно пояснить сказанное А.Ф. Лосевым на примере того же образа дороги в романе «Мёртвые души» Н.В. Гоголя. Образ дороги в романе – проводит и тему судьбы человека, и мысль о пути России, о ходе истории, а также в ней скрыта *«неведомая сила»* и *«что-то страшное заключено»*... Определить границы образа-символа дороги в романе не представляется возможным. Перед нами ёмкий символ, в нашем понимании – пейзаж-символ.

Мотив рока, судьбы, вмешательства inferнальных сил в жизнь человека свойственны русской литературе независимо от художественного метода, хотя, конечно, более выпукло проявляют себя в романтизме и символизме. Наверное, пристальное внимание к данной теме связано с особенностями национального менталитета, сформировавшемся отчасти под влиянием фольклора и религиозной, апокрифической литературы. Хотя, пожалуй, в большей степени тема рока и мотив потусторонних сил приходят в светскую литературу России из европейской, католической, культуры Запада.

Одним из наиболее частых способов воплощения подобных сложных тем является пейзаж. При этом пейзаж как образ судьбы, рока, предзнаменования перестаёт быть просто описанием природы и творит сложнейший, философский образ мира, сближаясь по ряду типологических признаков с пейзажной лирикой.

В русской литературе тема рока, судьбы, inferнальных сил часто, можно даже сказать традиционно, проводится через следующие образы-символы: дорога, туман, сад, Петербург. Интересно, что в первой трети XIX века эта тема вводилась в произведение через образ дороги, на рубеже XIX–XX веков с этой целью

¹ Лосев, А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // литература и живопись. – Л., 1982, С. 54.

² Там же. С. 55.

в большей степени актуализируется образ сада и образ тумана, а образ Петербурга проходит сквозной линией через весь XIX век и продолжает быть современным и в начале XX века.

Образ дороги

С древних времён мотив судьбы связывается с образом дороги, пути. Этот мотив можно проследить и в фольклоре (особенно в заговорах, свадебных песнях, волшебных сказках), и в литературе. В XIX веке тема развивалась в творчестве А.Н. Радищева, Е. А. Баратынского («Дорога жизни» (1825)), А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, А.П. Чехова, Н.С. Лескова, Н.А. Некрасова, М.Горького и мн.др.

М.М. Бахтин объясняет популярность образа дороги и его устойчивую метафоризацию: *«На дороге («большой дороге») пересекаются в одной временной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы... Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: «Жизненный путь», «вступить на новую дорогу», «исторический путь» и проч.; метафоризация дороги разнообразна и многопланова»¹.*

Обращаться напрямую к образу дороги, даже если с ним связан пейзаж, мы не станем, поскольку эта тема в научной литературе довольно полно описана², хотя обойти стороной данный

¹ Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990, С. 21.

² В работах: Благой, Д.Д. А.Н. Радищев. Жизнь и творчество [«Путешествие из Петербурга в Москву»] – М., 1952; Мейлах, Б. С. Пушкин и его эпоха – М., 1958; Рождественский, В.А. Читая Пушкина – Л., 1962; Манн, Ю. Постигая Гоголя [Что означает гоголевский образ дороги] – М., 2005; Манн, Ю. В поисках живой души [Снова в дороге] – М., 1987; Дыханова, Б. С. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н. С. Лескова [Пути-дороги «Очарованного странника»] – М., 1980. И.др.

образ мы не сможем, так как именно через него чаще всего воплощается мотив рока и судьбы в русской литературе¹.

Через почти всё творчество А.С. Пушкина сквозной линией проходит мотив рока и судьбы, связанный с образом дороги, в которой путника застигла метель или вьюга, или хотя бы ветер. В поэзии Пушкина данный образ раскрывается в своеобразной лирической трилогии: «Погасло дневное светило» (1820), «Зимняя дорога» (1826), «Бесы» (1830). Мотиву дороги и образу судьбы в этих элегиях посвятил статью профессор Тверского государственного университета Ю.М. Никишов². Хотя, уточняет Юрий Михайлович, родовое слово *судьба* (и его синонимы) в этих элегиях не используется, апелляции к внешней силе ощущаются подспудно. Исследователь обозначил общую тему трилогии – человек на «дороге жизни» – и связал эти три произведения с биографией Пушкина.

В 1831 г. Пушкин заканчивает «Евгения Онегина» (1823–1831). В этом романе дорога является идейно-художественным обрамлением (дорогой роман начинается, ею и заканчивается, а незавершённую главу романа, найденную в середине XX века, так и называют «Путешествие Онегина»).

В удалённой из окончательного варианта главе «Путешествие Онегина» герой посещает Великий Новгород, Валдай, Торжок, Тверь, Москву, Нижний Новгород, Астрахань, Кавказ, Крым, Одессу... Дорога вводит в роман

– образ России:

Онегин едет; он увидит
Святую Русь: ее поля,
Пустыни, грады и моря <...>

(«Путешествие Онегина»)

– образ судьбы:

Блажен, кто понял голос строгой
Необходимости земной,
Кто в жизни шел **большой дорогой,**

¹ Примечательно, что порой даже биография писателя может рассматриваться через образ дороги и её влияние на судьбу: самые яркие примеры М. Горький, В. Шкловский.

² Никишов, Ю.М. Философский мотив «дороги жизни» в лирике Пушкина. // Никишов Ю.М. О Пушкине. Статьи разных лет. – Тверь, 2012, С. 19–33.

Большой дорогой столбовой,—
Кто цель имел и к ней стремился,
Кто знал, зачем он в свет явился
И богу душу передал,
Как откупщик иль генерал.

(Первая строфа «Путешествия Онегина»)

В 1830-е годы тема судьбы, рока, вмешательства бесов в жизнь, судьбу человека и страны зазвучит в творчестве А.С. Пушкина с особой силой. Отправной точкой можно считать рубежное для творческого пути поэта стихотворение «Бесы» – первое произведение знаменитой болдинской осени.

До осени 1830-го года слово «бес» у А.С. Пушкина встречалось часто¹, но являлось больше романтическим штампом или устойчивым выражением, коих с этим словом в русском языке встречается немало. В Болдино же слово «бесы» сразу зазвучит как страшный пророческий символ: символ пути России, судьбы человека, судьбы самого автора.

Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

Образ бесов, привидений, мертвецов в иных произведениях 30-х годов равен образу рока, высшим судьбоносным силам. Этот образ также тесно связан со сквозным для всего творчества А.С. Пушкина пейзажем: вьюга, метель, дорога. Рассмотрим по порядку, считая точкой отсчёта рубежное для развития данной темы стихотворение «Бесы», написанное 6 сентября 1830 г. Нам придётся обратить внимание не только на пейзажи, но и на портреты, через которые проявляется мотив inferнальных сил.

¹ Слова «бесы», «бес» у А. С. Пушкина встречаются: в стихотворениях: «Монах» (1813), «Царь Никита и сорок его дочерей» (1822), «Наброски к замыслу о Фаусте» (1825), «Жил на свете рыцарь бедный...» (1929), «На Надеждина» (1829), «Бесы» (1830), «На Испанию родную...» (1835). В поэмах: «Анджело», «Гаврилиада», «Граф Нулин», «Руслан и Людмила». В романах: «Евгений Онегин», «Капитанская дочка». В сказках: «Сказка о попе и работнике его балде», «Сказка о золотом петушке» и некоторых др., можно вспомнить и нереализованный замысел пьесы «Влюблённый бес» (1811).

9 сентября в Болдино написан «Гробовщик». Мертвецы приглашены на новоселье. В рассказе, как и в предыдущем стихотворении, бесы и мертвецы – это наваждение, сон. Но томящее сомнение остаётся – слишком уж ярко, зримо созданы образы мертвецов через их портреты: *«Комната полна была мертвецами. Луна сквозь окна освещала их желтые и синие лица, ввалившиеся рты, мутные, полузакрытые глаза и высунувшиеся носы... <...> Все они, дамы и мужчины, окружили гробовщика с поклонами и приветствиями, кроме одного бедняка, недавно даром похороненного, который, совестясь и стыдясь своего рубища, не приближался, и стоял смиренно в углу. Прочие все одеты были благопристойно: покойницы в чепцах и лентах, мертвецы чиновные в мундирах, но с бородами небритыми, купцы в праздничных кафтанах. <...> В эту минуту маленькой скелет продрался сквозь толпу и приблизился к Адрияну. Череп его ласково улыбался гробовщику. Клочки светло-зеленого и красного сукна и ветхой холстины кой-где висели на нем, как на шесте, а кости ног бились в больших ботфортах, как пестики в ступах»¹. В описании много юмора, но это не влияет на впечатление: мертвецы, у которых читатель видит и лица, и рты, и глаза, и улыбки, и кто во что одет, выглядят реалистичнее, чем живые люди... При этом гробовщика с семейством читатель не видит. Описаний живых людей нет, их неинтересно описывать: *«Не стану описывать ни русского кафтана Адрияна Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами»². Сон с мертвецами ярче жизни, а сами мертвецы выглядят живее живых, но они уже не так страшны, как бесы в стихотворении, потому что окрашены добрым авторским юмором.**

Совсем не страшный бесёнок в «Сказке о попе и работнике его Балде», написанной на следующий, после «Гробовщика», день – 10 сентября.

Бесёнок оторопел,
Хвостик поджал, совсем присмирел...

¹ Пушкин, А. С. Гробовщик. // Пушкин, А. С. Полное собр. соч.: в 10 т. Т.6. – Л., 1978, С. 86.

² Там же. С. 83.

После этой сказки Пушкин до середины октября про бесов и про вьюги не вспоминает. Какой бы то ни было мистики лишены написанные им в это время «Станционный смотритель», «Путешествие Онегина», «Царскосельская статуя», «Румяный критик мой, насмешник толстопузый», другие стихи и две статьи... В первых двух произведениях снова проявился мотив дороги, но без всякой мистики и образов метели, вьюги.

17 октября Пушкин пишет стихотворение «Заклинание», а 20 октября – повесть «Метель». Вернулись обе темы: приглашение на свидание привидения и вьюга, метель в пути. В рассказе «Метель», кажется, что пейзаж лишён мистики: *«Но едва Владимир выехал за околицу в поле, как поднялся ветер и сделалась такая метель, что он ничего неувидел. В одну минуту дорогу занесло; окрестность исчезла во мгле мутной и желтоватой, сквозь которую летели белые хлопья снегу; небо слилось с землёю. <...> Метель не утихла, небо не прояснялось»¹.*

Параллель с «Бесами» провести несложно:

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.

В рассказе «Метель» нет скрытой мистической интриги, в нём вообще все интриги иронически снижены. Дочь готовит побег, ночью венчается. По законам романтического повествования её должно ждать разоблачение, слёзы, прощение – накал страстей. Но:

«Но возвратимся к добрым ненарадовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается.

А ничего»².

Убийственная ирония над романтизмом. Эпиграф к рассказу взят из стихотворения Жуковского, известного мистика-романтика:

¹ Пушкин, А. С. Метель // Там же. С. 73.

² Там же. С. 75.

Кони мчатся по буграм,
Топчут снег глубокой...
Вот, в сторонке божий храм
Виден одинокой.

.....
Вдруг метелица кругом;
Снег валит клоками;
Черный вран, свистя крылом,
Вьется над санями;
Вещий сон гласит печаль!
Кони торопливы
Чутко смотрят в темну даль,
Воздымая гривы...

Эпиграф вводит тему рока, судьбы: «Вещий стон гласит печаль!» Пушкин в рассказе иронизирует над романтизмом Жуковского, но при этом метель, в которую попадают молодые герои, начитавшиеся романтических романов и по глупости чуть не сломавшие друг другу жизнь, вмешивается их судьбу, и вмешивается мудро – здесь уже не просто бесы поиграли, напутали, а вмешалась незримая мудрая сила.

Величайшие творения Пушкина – «Маленькие трагедии» – написаны за две недели параллельно с другими произведениями: 23 октября – «Скупой рыцарь», 26 октября – «Моцарт и Сальери», 4 ноября – «Каменный гость», 6–8 октября – «Пир во время чумы». Маленькие трагедии продолжают тему бесов, только теперь это бесы внутри человека: скупость, зависть, неуважение к смерти и к жизни. Недаром Барон сравнивает себя с демоном, Дон Гуана Лаура называет повесой и дьяволом, а в «Пире во время чумы» священник называет пирующих бесами. Маленькие трагедии Пушкина – философское послание человечеству: гибель ожидает людей в наказание за неуважение к человеку (скупость, зависть), за неуважение к смерти, за неуважение к жизни. Если обобщить – за неуважение к Богу¹.

¹ Подробнее в статье: *Дмитриевская, Л.Н.* Вьюга, метель и бесы в «болдинских» произведениях и в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина // Лучшая вузовская лекция IV. – М., 2007, С. 44–56.

Итак, за 2 месяца, с 6 сентября («Бесы») по 6–8 ноября («Пир во время чумы»), тема бесов несколько раз претерпевала изменения: от тревожного символа пути России, судьбы человека – к смешному, поджавшему хвост бесёнку – и снова к философскому пророчеству. Эта тема продолжала жить, варьироваться и в творчестве последних пяти лет жизни.

Образ вьюги и метели, напротив, отличается поразительной постоянностью: и в «Бесах», и в «Метели», и позже в «Капитанской дочке» всегда одна и та же ситуация: молодой барин со слугой застигнуты метелью врасплох, но её вмешательство оказывается судьбоносным.

Метель в «Капитанской дочке» – аллегория поворотного момента в жизни Гринёва: молодой человек из тихого дома родителей попадает в вихрь свободной жизни, так и погода из «белой степи да ясного неба» превращается в бурю. Зафиксировано нарастание метели: *«Ветер между тем час от часу становился сильнее. Облачко обратилось в белую тучу, которая тяжело подымалась, росла и постепенно облегла небо. Пошёл мелкий снег – и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение тёмное небо смешалось со снежным морем. Всё исчезло. «Ну, барин, – закричал ямщик, – беда: буря!..*

Я выглянул из кибитки: всё было мрак и вихорь. Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевлённым; снег засыпал меня и Савельича; лошади шли шагом – и скоро стали»¹.

С «Бесами» пейзаж из «Капитанской дочки» роднит не только наличие тех же образов и их одушевлённость, но и судьбоносная встреча с «бесом»: *«Вдруг увидел я что-то черное. "Эй, ямщик!" – закричал я – "смотри: что там такое чернеется?" Ямщик стал всматриваться. – А бог знает, барин, – сказал он, садясь на свое место: – воз не воз, дерево не дерево, а кажется, что шевелится. Должно быть, или волк или человек»².*

Далее «чёрный» человек показывает путь среди белого снежного моря, а Гринёв под «пение бури и качку тихой езды» видит пророческий сон: *«Вместо отца моего, вижу, в постеле лежит мужик с чёрной бородою, весело на меня поглядывая.*

¹ Пушкин, А. С. Капитанская дочка // Там же. С. 267.

² Там же. С. 268.

<...> мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за спины и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог; комната наполнилась мёртвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах...»¹

Опять возникают мертвецы во сне – всё тот же мотив рассказа «Гробовщик». Сон пророческий, его страшного героя Гринёв видит после пробуждения почти сразу: *«Я взглянул на полати и увидел чёрную бороду и два сверкающие глаза. <...> Наружность его показалась мне замечательна: он был лет сорока, росту среднего, худощав и широкоплеч. В чёрной бороде его показывалась проседь; живые большие глаза так и бегали. Лицо его имело вид выражение довольно приятное, но плутовское. Волоса были острижены в кружок; на нём был оборванный армяк и татарские шаровары»².*

Самые главные детали, которые потом будут повторяться почти во всех портретных описаниях Пугачёва: чёрная борода, «сверкающие глаза», нерусское, «басурманское» облачение. Те же портретные характеристики и у его спутников, особенно подчёркивается их нерусскость, или, как в случае с Афанасием Соколовым – Хлопушей – потеря русской души. Их портреты словно кошмар из ада Данте или образ кисти Босха, Гойи³.

¹ Там же. С. 269.

² Там же. С. 270.

³ «Башкирец с трудом шагнул через порог (он был в колодке) и, сняв высокую свою шапку, остановился у дверей. Я взглянул на него и содрогнулся. Никогда не забуду этого человека. Ему казалось лет за семьдесят. У него не было ни носа, ни ушей. Голова его была выбрита; вместо бороды торчало несколько седых волос; он был малого роста, тощ и сгорблен; но узенькие глаза его сверкали ещё огнем. <...> Башкирец застонал слабым, умоляющим голосом и, кивая головою, открыл рот, в котором вместо языка шевелился короткий обрубок» (Там же. С. 300).

Такой же Хлопуша: «Но век не забуду его товарища. Он был высокого роста, дороден и широкоплеч, и показался лет сорока пяти. Густая рыжая борода, серые сверкающие глаза, нос без ноздрей и красноватые пятна на лбу и на щеках придавали его рябому широкому лицу выражение неизъяснимое. Он был в красной рубахе, в киргизском халате и в казацких шароварах» (Там же. С. 332).

В 9 рве 8 круге ада «Божественной комедии», где подвергаются мучениям те, кто разжигал раздор и войны, увидим похожие страшные портреты:

Как здесь нутро у одного зияло
От самых губ дотуда, где смердят:

Во всех портретах разбойников в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина, и в тех, что здесь не процитированы, отмечены «сверкающие», «блистающие», «горящие» глаза – а это снова возвращает нас к стихотворению «Бесы».

Вьюга злится, вьюга плачет;
Кони чуткие храпят;
Вот уж он далече скачет;
Лишь глаза во мгле горят...

Можно не сомневаться, что, собирая рассказы у простых русских баб и мужиков, А.С. Пушкин не раз слышал в адрес пугачёвских разбойников слова «нехристи», «черти», «бесы». Поэтому и их художественные образы прочитываются именно с таким акцентом.

В 1833 году в Болдино Пушкин, работая над документальной «Историей Пугачёва», собирал воедино воспоминания очевидцев. Среди воспоминаний есть фрагменты, которые, будь они художественно обработаны, могли бы прославить имя автора.

Осада Оренбурга (Летопись Рычкова): *«Злодеи во 2 часу после полудня хотя и покусились было еще в том самом месте, где они вчера пешие к валу приближась, ружейную пальбу производили, и сего дня до того дошли, что с стоящими на валу перестрелку из ружей начали по ним стрелять; но как из поставленных на той стороне Яика двух уже пушек (другая сей день туда перевезена) выстрела четыре по них сделали, то все они покинулись вниз горы к берегу и убралась опять к Егорьевской церкви, в которую втащили они две пушки, где заряжая вытаскивали их в*

Копна кишок между колен свисала,
Виднелось сердце с мерзостной мошной,
Где съеденное переходит в кало <...>

Другой, с насквозь пронзённым кадыком,
Без носа, отсечённого по брови?
И одноухий <...>

С обрубком языка, торчащим праздно,
Столь дерзостный на речи Курион!

*(Данте Алигьери «Божественная комедия»,
перевод М.Л. Лозинского)*

двери и под колокольню на паперть, сперва из обеих, а потом уже из одной начали отсель стрелять в город; а некоторые взошед на колокольню, стреляли в город свинцовыми жеребьями и пулями, и как в сей день была сильная вьюга и стужа, то оные злодеи в самой церкви расклали великий огонь и тут грелись, и таким образом из храма божия и святилища его сделали они теперь батарею и вертеп свой разбойничий <...>»

Это рассказ неискушённого в литературе человека, но в нём есть символическая глубина образов, которая привлекла А.С. Пушкина: нехристи разбойники, оскверняющие храмы, осаждающие город; стужа и вьюга как метафора происходящего. Невольно проскользнувшие слова «все они покидались вниз горы к берегу» отсылают ассоциации к евангельской притче. Бесноватый человек в притче «многократно был скован оковами и цепями, но разрывал цепи и разбивал оковы, и никто не в силах был укротить его». Этот фрагмент притчи о бесах символически дополняет образы беглых каторжников, помощников Пугачёва, которых в конце повести Гринёв снова видит в колодцах: «*Приближаясь к Оренбургу, увидели мы толпу колодников с обретыми головами, с лицами, обезображенными щипцами палача*».

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...
Сколько их! куда их гонят?
Что так жалобно поют?

В приведённых выше строках из романа и в ужасных портретах разбойников звучит скрытая мысль о том, что само русское правительство порождает этих страшных «бесов».

Все упомянутые в статье произведения А.С. Пушкина получили за двести лет множество дополняющих друг друга интерпретаций. Предложенный угол зрения – тема бесов и связанный с ней мотив метели-судьбы – открывает новые грани в творчестве, казалось бы, хорошо исследованного писателя и демонстрирует функциональные возможности портрета и пейзажа. Сгущение мысли, введение через пейзаж философских мыслей достигается

Пушкиным за счёт метафоризации пейзажа (дорога, метель), а его контекстная связь с бесами, inferнальными силами вводит мистический план, тему рока и судьбы в описания природы.

Пушкинская тема вьюги и бесов продолжает жить в произведениях Ф.М. Достоевского «Бесы», «Двойник», главы «Записок из подполья», Ф. Сологуба «Мелкий бес», З.Н. Гиппиус «Чёртова кукла», А. Белый «Москва», М.А. Булгаков «Белая гвардия» (эпиграф – описание метели из «Капитанской дочки»), «Мастер и Маргарита» и др.

Образ дороги и дорожный пейзаж как многозначный символ, в том числе и символ жизненного пути человека, судьбы России продолжает развивать **Н.В. Гоголь в «Мёртвых душах»**. *«Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько переживалось дивных впечатлений!..»*¹ – это авторское отступление с опущенными нами пейзажными картинками – своеобразный лирический итог «Мёртвых душ». Сразу за ним начинается подведение итогов деятельности Чичикова: пока он дремлет в дорожной бричке, автор вводит экспозицию – жизненный путь героя, который оказывается связан с дорогой.

Дорога в поэме, как известно, это главный мотив, который движет сюжет и выстраивает композицию. С дороги повествование начинается, дорогой заканчивается, в дороге находится Чичиков, через неё же создаётся образ России и в финальном пейзаже поднимается тема пути и судьбы «бойкой необгонимой тройки» Руси.

О дороге и о пейзажах ей сопутствующих в «Мёртвых душах» Н.В. Гоголя писалось уже много, главным образом в трудах Ю.В. Манна. Юрий Владимирович Манн, приступая к анализу рассматриваемого образа, сразу констатировал факт, что *«в начале поэмы – это вполне конкретная дорога <...> В конце же поэмы представить себе дорогу конкретно довольно трудно: это образ метафорический, иносказательный, олицетворяющий постепенный ход всей человеческой истории»*².

¹ Гоголь, Н.В. Мёртвые души // Там же. Т.5, С. 259.

² Манн, Ю. Постигая Гоголя [Что означает гоголевский образ дороги] – М., 2005, С. 125.

Идея высшей силы, на огромной скорости несущей человека в неизвестную даль, у Гоголя, как и у А.С. Пушкина, тоже явлена: *«Кажись, **неведомая сила** подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит: летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен, с топорным стуком и вороньим криком, летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль, и **что-то страшное** заключено в сем быстром мельканье, где не успевает означиться пропадающий предмет, – только небо над головою, да легкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся недвижны. Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал?..»*¹ В этом весьма динамичном пейзажном отрывке можно увидеть в дороге не только метафору жизненного пути, но и знак судьбы, которая ведёт, даже стремительно несёт человека, страну, весь мир в неизвестные и неизведанные дали.

Так же, как и у А.С. Пушкина, концентрация смыслов в описаниях природы в произведениях Н.В. Гоголя достигается за счёт метафоризации и символизации пейзажа. Пейзаж-символ несёт у этих писателей весьма ёмкий образ мира.

Образ Петербурга

*«И призрачный миражный Петербург («фантастический вымысел», «сонная греза»), и его (или о нем) текст, своего рода «греза о грезе», тем не менее принадлежат к числу тех **сверхнасыщенных** реальностей, которые немислимы без стоящего за ними целого и, следовательно, уже неотделимы от мифа и всей сферы символического. <...> Далекая от того, чтобы быть исчерпанной или окончательно решенной, она характеризуется особой антитетической **напряженностью** и взрывчатостью, некоей максималистской установкой как на разгадку самых важных вопросов русской истории, культуры, национального самосознания»*² (из статьи В.Н. Топорова «Петербург и «Петербургский текст русской литературы»).

¹ Гоголь, Н.В. Там же. С. 287.

² Топоров, В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995, С. 259.

Образ Петербурга в русской литературе – тема, которая стала хрестоматийной и которой посвящено немало исследовательских работ¹, поэтому подробно на ней мы не останавливаемся – лишь добавляем свои наблюдения за городским пейзажем и его функцией.

В петербургских повестях Н.В.Гоголя мотив дороги с подтекстом inferнального влияния на жизнь человека раскрывается через городской пейзаж. С описания Невского проспекта: «*Нет ничего лучше Невского проспекта...*», – начинается не только повесть «Невский проспект» (1833–1834), но и весь цикл петербургских повестей, который она открывает.

На Невском протекает вся многообразная жизнь столицы, там же происходит судьбоносная встреча Пискарёва с роковой «прекрасной дамой», которая «*какою-то ужасною волею адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в его пучину*». Во сне герой увидел, что «*какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков...*», а на следующий день после встречи с ней, окончательно убедившись в дьявольской дисгармонии мира, кончает жизнь самоубийством. Во всём виноват Невский проспект – сердце дьявольского города.

В повести «*Шинель*» пейзаж города появляется, когда Акакий Акакиевич идёт в гости к чиновнику и возвращается от него: в сторону дома чиновника улицы светлеют, становятся нарядными, в обратную сторону ночью улицы теряют свой яркий свет витрин и фонарей, становятся пустынными с деревянными домами, заборами... Огромная площадь «перерезывала» улицу, в конце её мелькал огонёк – здесь Акакия Акакиевича ограбили, и вся жизнь пошла под уклон. Пейзаж прочитывается метафорически

¹ *Анциферов, Н.П.* Душа Петербурга; Петербург Достоевского; Быль и миф Петербурга [Репринт. воспроизведение изд. 1922, 1923, 1924 гг.]. – М., 1991; *Анциферов, Н.П.* «Непостижимый город...»: Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина. – СПб., 1991; Образ Петербурга в мировой культуре: Материалы междунар. конф. (30 июня – 3 июля 2003 г.) – СПб., 2003; *Новик, А.А.* Романы Андрея Белого «Серебряный голубь» и «Петербург»: нереальное пространство и пространственные символы: ди С. ... канд. филол. наук – Смоленск, 2006; *Вовна, А.В.* Городской текст в романе Андрея Белого «Петербург»: истоки и становление: ди С. ... канд. филол. наук. – М., 2011; *Ботанова, Е. С.* Петербург – Петроград – Ленинград в лирике А.А. Ахматовой и в переводах ее стихотворений на английский язык: ди С. ... канд. филол. наук. – Самара, 2009. И др.

даже символически: улица, как и дорога, – символ жизни, площадь, вероятно, большое переломное событие в жизни (шинель и её потеря), а огонёк – надежда или знак скорого конца жизненного пути. Явной мистики в пейзаже нет, но он всё же повлиял на судьбу Акакия Акакиевича, ведь «он уже несколько лет не выходил по вечерам на улицу» и всё у него было спокойно. Пожелав изменить свою судьбу, участь маленького человека¹, он попадает на ночные улицы Петербурга, которые его и губят.

Уличный пейзаж в повести «Шинель» родился из наброска 1833 года с условным названием «Фонарь умирал». Этот набросок явственнее других передаёт страх от бесовского города: *«Фонарь умирал на одной из дальних линий Васильевского острова. Одни только белые каменные дома кое-где вызначивались. Деревянные чернели и сливались с густою массою мрака, тяготившего над ними. Как страшно, когда каменный тротуар прерывается деревянным, когда деревянный даже пропадает, когда всё чувствует двенадцать часов, когда отдалённый будочник спит, когда кошки, бессмысленные кошки, одни спеваются и бодрствуют! Но человек знает, что они не дадут сигнала и не поймут его несчастья, если внезапно будет атакован мошенниками, выскочившими из этого тёмного переулка, который распротёр к нему мрачные объятия»*².

В петербургских повестях из средств описания заметно выделяются портреты и интерьеры, но мало пейзажей, словно Петербург вне стен дома пугает. На одной из улиц Петербурга Чартков покупает портрет старика-ростовщика в образе дьявола и тем самым меняет свою судьбу («Портрет»), по улицам города самостоятельно разъезжает нос майора Ковалева («Нос»), один маленький чиновник, титулярный советник, умирает и его привидение пугает людей на улицах, другой – Поприщин – сходит с ума...

Петербургских пейзажей у Н.В. Гоголя немного, и они, как правило, связаны с роковой силой, которая направляет героев, влияет на их жизнь или предупреждает об опасности. Так,

¹ См.: Дмитриевская, Л.Н. Новый взгляд на образ «маленького человека» в повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. – Киев, № 4, 2009, С. 2–5.

² Гоголь, Н.В. <Фонарь умирал> // Там же. Т.3, С. 298–299.

например, в повести «Портрет» сразу после покупки картины внимание Чарткова привлекает небо: *«Красный свет вечерней зари оставался еще на половине неба; еще дома, обращенные к той стороне, чуть озарялись ее теплым светом; а между тем уже холодное синеватое сиянье месяца становилось сильнее»*¹. Контраст символичен – он предупреждает об отступлении Чарткова от Бога и от своего пути, предназначенного данным ему талантом: заря – символ спасительной крови Христовой, а месяц, как и луна, часто символизировали серебро, то есть деньги. Природа предупреждает, что Чартков скоро продаст за деньги талант, дар от Бога, а значит и судьбу истинного творца.

Пейзаж в творчестве **Ф.М. Достоевского** – явление редкое. У писателя есть романы без единого упоминания о природе (например, «Игрок»). Этот факт первым отметил С.Н. Дурылин в статье «Пейзаж в произведениях Достоевского» (1926): *«Произведения типа «Поездки в Полесье» для Достоевского – прямая невозможность. Не только среди осуществлённых художественных созданий, но и среди творческих его планов, набросков, первомыслей не находится ни одного намёка на какое-нибудь влечение к темам откровенно космическим, натурфилософским: о космосе Достоевский думает только всегда в связи с человеком: его взор – творческий и мыслительный – всегда упирается в человека. В романах и повестях Тургенева и Л. Толстого очень часто взгляд художника переходит с человека с его мятежом и смутой на природу с её блаженным «равнодушием», и художник долго-долго задерживается на её созерцании без всякой думы и даже памяти о человеке <...> У Достоевского такой страницы нет ни одной. Всё, что он открывает о природе, – каждая точка зрения, с которой он на неё смотрит, – всё, что он в ней видит, – всё связано неразрывно с человеком, – и мало того: всё в природе знаменует человека – всё ему предвещает, сопутствует, угрожает или напоминает. От этого все наиболее значительные пейзажи у Достоевского непременно являются **пейзажами-символами**»*².

¹ Гоголь, Н.В. Портрет // Там же. С. 79.

² Дурылин, С. Н. Пейзаж в произведениях Достоевского // Достоевский и мировая культура / Альманах, №25. – М., 2009, С. 476–508.

Пейзаж-символ, соединяющий в себе идеи и божественного провидения, и влияния бесовских сил на жизнь человека, легко обнаружить в романе «Преступление и наказание». Мистический образ Петербурга в романе создаётся, прежде всего, через городской пейзаж, поэтому мы должны будем повторить некоторые, давно описанные другими исследователями, детали и мотивы, но постараемся посмотреть на них с иного ракурса.

Пейзаж у Достоевского, как тонко подметил С.Н. Дурылин, загадан герою – разгадка помогла бы победить искушение, но Раскольников *«откладывал разгадку его»*. Вот, например, из панорамы Невы в романе: *«...духом немым и глухим полна была для него (Раскольникова) эта пышная картина»*¹. Комментируя эту «загадку» С.Н. Дурылин, конечно, вспоминает образ из Евангелия – «дух немой и глухой» – обращение Христа к бесу перед изгнанием его из человека [Ев. От Марка, 9:25]: *«Достоевский, без всякой оговорки, без всякого объясняющего наведения, простым перенесением этих евангельских слов от беса на пышную картину великолепной холодной Невы набрасывает страшную тень небытия, какой-то бесоодержимости, на всё, что широко раскинулось перед Раскольниковым: “духом немым и глухим полна была... картина”, – но дух немоты и глухоты есть дух небытия, и недаром “необъяснимым холодом” веет на Раскольникова от этого “небытия”: ведь тепло удел бытия. Страшную загадку пейзажа-символа Раскольников разгадывает лишь после убийства старухи: он смотрит на то, откуда пророчески, предугадательно веяло на него холодом, и с ужасом узнаёт, что всё это есть в нём самом: он сам как бы впустил в себя духа глухого и немого, после того как убил старуху и её сестру. Он нашёл разгадку пейзажа-символа»*².

Ко времени написания романа «Преступление и наказание» (1866) «Божественная комедия» Данте Алигьери ещё не была переведена на русский язык полностью. Неслучайно Белинский с сожалением отмечал, что Данте не посчастливилось в России: его никто не переводил, о нём мало говорили... Безусловно, образованные круги XIX века знали «Божественную поэму», по крайней мере, в немецком или французском переводе. В 1830-е годы

¹ Там же. С. 478.

² Там же. С. 478.

С.П. Шевырёвым была даже защищена диссертация «Дант и его век», напечатанная в «Ученых записках имп. Московского университета» за 1833–1834 гг. Однако полный перевод первой части «Ад» с сохранением стихотворного размера (терцины)¹ сделал только в 1856 году Дмитрий Егорович Мин, врач по образованию и основной профессии.

Достоевский не мог не знать всемирно известное произведение Данте, о котором благодаря переводам² Д.Е. Мина стали довольно много говорить и писать³. Однако вопрос об аллюзиях на «Божественную комедию» в пейзаже романа «Преступление и наказание», конечно, спорный и сложный, так как усмотреть отсылки к великой поэме можно не столько через явные пейзажные образы, сколько через функцию пейзажа, а она могла просто совпасть у двух великих писателей. Как бы то ни было, намеченное сопоставление не становится от этого менее интересным.

В «Божественной комедии» мучителями грешных душ в аду и чистилище являются не столько бесы, сколько сорвавшиеся с узды стихии: вихри, ветры, зловонные болота, огненный дождь... Приведём всего два примера для сравнения:

28 Я там, где свет немотствует все-
гда
И словно воеет глубина морская,
Когда двух вихрей злобствует враж-
да.

31 То адский ветер, отдыха не зная,
Мчит сонмы душ среди окрестной
мглы
И мучит их, крутя и истязая.

<...>

37 И я узнал, что это круг мучений
Для тех, кого земная плоть звала,

100 Мы пересекли круг и добра-
лись
До струй ручья, которые простор-
ной,
Изрытой ими, впадиной неслись.

103 Окраска их была багрово-
черной;
И мы, в соседстве этих мрачных
вод,
Сошли по диким тропам с кручи
горной.

¹ Перевод «Ада» Ф. Фан-Дима 1842–1848 гг. был сделан прозой.

² В 1856 году отдельным изданием вышел «Ад» в переводе Д.Е. Мина, а в 1865 году в «Русском вестнике» была издана «Первая песнь Чистилища», переведённая им же.

³ Интересно, что все трое объединены ещё и тем, что имеют отношение к медицине: Данте принадлежал к цеху аптекарей и врачей, Достоевский сын врача, а Мин сам врач.

Кто предал разум власти вожделе-
ний.

40 И как скворцов уносят их крыла,
В дни холода, густым и длинным
строем,
Так эта буря кружит духов зла.

106 Угрюмый ключ стихает и рас-
тет

В Стигийское болото, ниспадая
К подножью серокаменных высот.

109 И я увидел, долгий взгляд впе-
ряя,
Людей, погрязших в омуте реки;
Была свирепа их толпа нагая.

(перевод М.Л. Лозинского)

Не всегда природные образы, истязатели грешных душ в аду, представляют собой полноценный пейзаж, скорее они у Данте одушевлены: образы стихий кажутся разумными, поскольку выполняют волю Высшего Судьи. В «Преступлении и наказании», как будет показано ниже, образы природы тоже наделены разумностью и одушевлёны.

В романе Достоевского, можно увидеть два круга ада, где природа мучает двух грешников: Раскольникова и Свидригайлова.

В «круге ада» Раскольникова всегда зной, духота, пыль – они словно ведут героя по греховному пути и мучают его до самого вечера покаяния, *«свежего, тёплого, ясного»*.

Начало романа: *«В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки...»*^{1, 2} После убийства Раскольников заходит в квартиру, где совершил убийство, а над ним всё тот же пейзаж: *«Было часов восемь, солнце заходило. Духота стояла прежняя; но с жадностью глотнул он этого вонючего, пыльного, заражённого городом воздуха»*³. Раскольников идёт в полицейскую контору с мыслью признаться, если спросят: *«На улице опять жара стояла невыносимая; хоть бы капля дождя во все эти дни. Опять пыль, кирпич*

¹ Достоевский, М.Ф. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Собр.соч: в 15 т. Т.5. – Л., 1989, С. 5.

² Ср. М. Булгаков «Мастер и Маргарита»: *«Однажды весною в час небывало жаркого заката...»*, *«В тот час, когда уж, кажется, и сил не было дышать, когда солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо»*. Воланд со свитой своих демонов является в разряженном духотой и зноем воздухе.

³ Достоевский, М.Ф. Там же. С. 148.

и извѣстка, опять вонь из лавочек и распивочных, опять поминутно пьяные, чухонцы-разносчики и полуразвалившиеся извозчики»¹. Зной, духота и пыль не прекращались даже ночью (обратим внимание, что пейзаж, сопровождающий Раскольникова, чаще вечерний, сумеречный, после захода солнца – время, когда начинают проявлять себя различные inferнальные силы): «*Был уже поздний вечер. Сумерки сгущались, полная луна светила всё ярче и ярче; но как-то особенно душно было в воздухе. Люди толпой шли по улицам; ремесленники и занятые люди расходились по домам, другие гуляли; пахло известью, пылью, стоячею водой*»².

Зной, духота, словно бесы, ведут Раскольникова к преступлению и терзают после него, но как только веет вечерней свежестью, Раскольников словно приходит в себя, воспринимает свой поступок на фоне вечности и внутренне готовится к покаянию: «*Из окна повеяло свежестью. На дворе уже не так ярко светил свет. Он вдруг взял фуражку и вышел <...> Он бродил без цели. Солнце заходило. Какая-то особенная тоска начала сказываться ему в последнее время. В ней не было чего-нибудь особенно едкого, жгучего; но от нее веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовались безысходные годы этой холодной, мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то вечность на «аршине пространства». В вечерний час это ощущение обыкновенно еще сильней начинало его мучить.*

– *Вот с такими-то глупейшими, чисто физическими немощами, зависящими от какого-нибудь заката солнца, и удержишься сделать глупость! Не то что к Соне, а к Дуне пойдешь! – пробормотал он ненавистно*»³.

Если Раскольников благодаря Соне через покаяние находит путь в «чистилище» и выбирается из круга своих мучений, то Свидригайлов этого пути не находит и губит свою душу окончательно. У Свидригайлова свой «круг ада», где мучителем является не изнуряющая жара, а напротив – дождь. Этот природный феномен, близкий символистам с их идеей двоemiрия, тоже заметил С.Н. Дурылин: «*Поразительнее всего, что «зной» и яростное городское пыльное солнце сопровождает в романе только Рас-*

¹ Там же. С. 91.

² Там же. С. 261.

³ Там же. С. 404.

кольникова. У другого – второго по назначению действующего лица романа, у Свидригайлова, – совсем другое пейзажное сопровождение – обратное: дождь»¹. Для Раскольниковова ад – это городской зной, для Свидригайлова – холодный, водяной, проникающий до костей ад городского ненастья².

Глава о гибели Свидригайлова (6 часть, 6 глава) начинается с изображения грозы, потоков воды: «...вечер был душный и мрачный. К десяти часам надвинулись со всех сторон страшные тучи; ударил гром, и дождь хлынул, как водопад. Вода падала не каплями, а целыми струями хлестала на землю. Молния сверкала поминутно, и можно было сосчитать до пяти раз в продолжение каждого зарева. Весь промокший до нитки, дошёл он домой <...>»³.

Незадолго перед самоубийством Свидригайлов думает: «Никогда в жизнь мою не любил я воды, даже в пейзажах»⁴. А между тем вода мучит его всю эту последнюю ночь, навевая предсмертные кошмары: «Холод ли, мрак ли, сырость ли, ветер ли, завывавший под окном и качавший деревья, вызывали в нём какую-то упорную склонность и желание...»⁵ Ему снится в кошмаре сырость, мрак, холод... Просыпается и слышит пушечный выстрел, затем воображает страшный водяной пейзаж: «А, сигнал! Вода прибывает, – подумал он, – к утру хлынет, там, где пониже место, на улицы, зальёт подвалы и погреба, всплывут подвальные крысы, и среди дождя и ветра люди начнут, ругаясь, мокрые, перетаскивать свой сор в верхние этажи...»⁶

Свидригайлов решается на самоубийство, но и это он представляет себе среди мокрого, холодного пейзажа: «Чего дожидаться? Выйду сейчас, пойду прямо на Петровский: там где-нибудь выберу большой куст, весь облитый дождём, так что

¹ Дурьлин, С. Н. Там же. С. 489.

² Похожее на «Преступление и наказание» соединение жары, зноя и туманной, дождливой сырости можно наблюдать в романе «Идиот», а пейзажная рама из дождя, сырости, тумана обрамляет действие романа «Бесы» – самый скупой на пейзаж роман Достоевского.

³ Достоевский, М. Ф. Там же. С. 404.

⁴ Там же. С. 478.

⁵ Там же. С. 480.

⁶ Там же. С. 481.

чуть-чуть плечом задеть и миллионы брызг обдадут всю голову...»¹

Герой выходит из притона, и город окружает его мокрым пейзажем, словно издеваясь: «Молочный, густой **туман** лежал над городом. Свидригайлов пошёл по скользкой, грязной деревянной мостовой, по направлению в Малой Неве. Ему мерещились высоко поднявшаяся за ночь **вода** Малой Невы, Петровский остров, **мокрые** дорожки, **мокрая** трава, **мокрые** деревья и кусты и, наконец, тот самый куст... С досадой он стал рассматривать дома, чтобы думать о чём-нибудь другом. Ни прохожего, ни извозчика не встретилось по проспекту. Уныло и грязно смотрели ярко-жёлтые деревянные домики с закрытыми ставнями. Холод и **сырость** прохватывали всё его тело, и его стало знобить»².

Всё в пейзаже подталкивает Свидригайлова к самоубийству: прохожих и извозчиков нет, ставни домов закрыты, сырость внушает отвращение к миру и к жизни... Так же зной и жара и словно что-то бесовское в этом зное ведёт Раскольникова на убийство.

В пейзаже романа, в образе Петербурга, видят бесовскую природу города на Неве, но ни в одном пейзаже нет слов «бес», «демон» и пр. Слово «бес» всего один раз встречается в романе: его в уме произносит Раскольников, когда берёт топор из под лавки: «*Не рассудок, так бес!*» – подумал он, странно усмехаясь»³. Но это слово спрятано Достоевским в очень частотном повторении таких слов (и производных от них других частей речи), как: **бессилие**, **бесконечно**, **беспрерывно**, **беспредельно**, **беспокойно**, **бесчестье**, **беспорядок**, **бесценный**, **бесцеремонный**, **беседовать**, **обеспеченный**, **бесстыдник**, **бессознательно**, **бессмысленно**, **бесцеремонно**, **бесить**, **беспощадно**, **бесполезно**, **беспамятство**, **бесцветный**, **бесчувственный**, **бессвязный**, **бесчеловечие**, **бесчестит**, **бесчинства**⁴ и др. В общей сложности слова с приставкой или корнем *бес* встречается в романе 300 раз. Из них самое ча-

¹ Там же. С. 481.

² Там же. С. 483–484.

³ Там же. С. 72.

⁴ По правилам орфографии русского языка до реформы 1917 года многие из перечисленных слов писались с приставкой без-, но по правилам фонетики (перед глухими согласными) звучали как [б'эс].

стотное слово *беспокойство* и его производные *беспокойный, беспокойно, беспокоиться, беспокоить* и др. – 109 раз. Практически на каждой странице «Преступления и наказания», часто несколько раз на странице, читатель встречает спрятанную внутрь слов морфему *бес*, а общее настроение передаётся через назойливо повторяющееся слово *беспокойно*. Слово с корнем *-жар-* (*жара, жаркий, с жаром, пожар* и др.) повторяется в романе 49 раз, то есть тоже довольно часто. Действительно, подсознательно читатель начинает ощущать жар в атмосфере, болезненный жар Родиона Раскольникова и влияние бесов на преступление героя.

Итак, Ф.М. Достоевский наследует у Н.В. Гоголя пейзаж-символ, развивает идею бесовского города Петербурга, с его двойственностью и даже, как назовут потом символисты, с воплощённой идеей двоемирия.

Так же, как у А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, тема бесов, инфернальных сил в прозе Ф.М. Достоевского прослеживается не только через пейзаж, но и через портрет. Латвийский исследователь Г. Сырица в первой главе книги «Поэтика портрета в романах Ф.М. Достоевского» анализирует ассоциативно-семантические связи в развитии образа чёрта и Христа в прозе Достоевского, а последнюю главу посвящает исследованию семантического поля слова «чёрт». Не смотря на то, что работа в большей степени ориентирована на лингвистический анализ текста, в ней сделаны выводы, важные и для литературоведов. Галина Стефановна Сырица прослеживает через портрет эволюцию образа чёрта в прозе Достоевского, тонко анализируя ассоциативные, главным образом библейские, связи и символическое наполнение образов. По отношению и к портрету, и к пейзажу правомерно будет сказать, что у Достоевского «библейские цитаты, аллюзии, реминисценции переводят изображение сиюминутного и временного в ранг вечного и вневременного»¹.

Образ тумана

Символисты развили до ёмкого символа, способа передачи идеи двоемирия **образ тумана**. Туман в пейзаже символистов

¹ Сырица, Г. С. Поэтика портрета в романах Ф.М. Достоевского: Монография. – М.: Гнозис, 2007, С. 56.

проводит идею таинственности, эфемерности земного существования человека, его потерянности и чуждости миру. Это наиболее часто встречающийся образ в творчестве символистов. Строка А. Белого «В тумане наш путь» («Подражание Соловьёву», 1902) близка, пожалуй, всем символистам.

А. Белого можно выделить как писателя, который вслед за Ф.М. Достоевским сделал образ тумана символически многоплановым и глубоким. Туман особенно часто встречается в стихотворениях А. Белого 1898–1901 годов. Он является той атмосферой, в которой действуют герои «Петербурга»: в романе слово *туман* встречается примерно 280 раз, в некоторых описаниях оно звучит особенно назойливо, обволакивая неприятно¹. «*Мой Петербург – призрак, вампир, материализовавшийся из желтых, гнилых, лихорадочных туманов*»². В описании Петербурга образ тумана естественен и необходим, так как отражает основной признак этого города³.

З.Н. Гиппиус в романе «Чёртова кукла» (1911) тоже рисует туманный Петербург, следуя традициям Ф.М. Достоевского. Нередко туман встречается и в её рассказах. Мастер оригинальных метафор, З.Н. Гиппиус создаёт впечатляющий, нетипичный образ тумана: «*Ходили понизу живые, медленные туманы, точно тяжёлые мертвецы ползали в тянущихся за ними белых одеждах <...>*»; «*Светлело, светлело, всё белели одежды мертвецов, и*

¹ «*Карета стремительно пролетела в туман; и случайный кварталный, потрясенный всем виденным, долго-долго глядел чрез плечо в грязноватый туман – туда, куда стремительно пролетела карета; и вздохнул, и пошел; скоро скрылось в тумане и это плечо кварталного, как скрывались в тумане все плечи, все спины, все серые лица и все черные, мокрые зонты. Посмотрел туда же и почтенный лакей, посмотрел направо, налево, на мост, на пространство Невы, где так блекло чертились туманные, многотрубные дали, и откуда испуганно поглядел Васильевский Остров*». (А. Белый Петербург)

² Одоевцева, И. На берегах Невы // А. Белый Петербург. Стихи. – М., 1998, С. 488.

³ Новик, А.А. Романы Андрея Белого «Серебряный голубь» и «Петербург»: неральное пространство и пространственные символы: ди С. ... канд. филол. наук. – Смоленск, 2006; Вовна, А.В. Городской текст в романе Андрея Белого «Петербург»: истоки и становление: автореф. ди С. ... канд. филол. наук. – М., 2011; Ильев, С. П. Русский символистский роман: Аспекты поэтики. – Киев, 1991; Барковская, Н.В. Поэтика символистского романа: ди С. ... доктора филол. наук. – Екатеринбург, 1996.

*мертвецы тяжело подымались из болот, выше к небу...»*¹. Этот образ из рассказа «Небесные слова» (1906) явно связан с пейзажем из «Красного смеха» Л. Андреева «*А внизу под ним (небом – Л.Д.) лежало такое же ровное тёмно-красное поле, и было покрыто оно трупами. <...> И вот они пошевельнулись и дрогнули, и приподнялись всё теми же правильными рядами: это из земли выходили новые мертвецы и поднимали их кверху»*². У Л. Андреева эта страшная картина создаётся с целью выразить ужас войны, бред больного сознания, видение сумасшедшего. З.Н. Гиппиус как писатель-символист через подобный метафорический образ проводит всё ту же идею двоемирия.

Пейзаж З.Н. Гиппиус психологичен, и образ тумана, как никакой другой, несомненно, является средством выражения психологического состояния человека рубежа XIX–XX веков. Это человек неуверенный в завтрашнем дне, в смысле своего существования... Он чувствует себя лишённым пути, заблудившимся в жизни. Это герой, во внутреннем и внешнем мире которого туман: «*Он ходил в тумане»* («Луна») (II; 168), «*И она сквозь туманы мысли, спрашивала себя <...>*» («Родина») (II; 111). Не лишним будет вспомнить здесь и классический вариант блоковской «Незнакомки» (1906):

*Дыша духами и туманами
Она садится у окна*³.

Образ тумана очень остро передаёт ощущение призрачности, эфемерности реального мира и внутренней опустошённости человека. Туман как характерная черта внутреннего мира становится общим местом для младших символистов. В лирике А. Блока внутреннее состояние лирического героя не редко передаётся через данный пейзажный образ:

¹ Гиппиус, З.Н. Чёртова кукла // Гиппиус, З.Н. Собр. соч.: в 13 т. Т.5. Чёртова кукла: Романы. Стихотворения. – М., 2002, С. 153, 154.

² Андреев, Л.Н. Красный смех. Ремизов А.М. Петушок: Тексты, комментарии, исследования, материалы для самостоятельной работы, моделирование уроков: Научно-метод. Пособие для вуза и школы / Под ред. И.П. Карпова, Н.Н. Старыгиной. – М., 2000, С. 57–58.

³ Блок, А.А. Сочинения: в 2 т., Т.1. – М., 1955, С. 177.

Не легли ещё тени вечерние,
А луна уж блестит на воде.
Всё туманнее, всё суевернее
На душе и на сердце – везде <...>¹.

(А. Блок «Не легли ещё тени вечерние...», 1899)

Первые две строки – собственно пейзаж, две последние – отражение пейзажа во внутреннем состоянии лирического героя: «туманнее» и «суевернее» соединены ассоциативно и становятся почти синонимами. Последнее слово – «езде» – как бы переносит внутреннюю «туманность» во внешний мир, создавая впечатление всеобщности тумана, которая, впрочем, остаётся иллюзорной, так как «на душе и на сердце» ещё не значит – везде.

Художники импрессионисты и символисты тоже не оставили образ тумана без внимания: Клод Моне написал серию туманных пейзажей, а Эжен Каррьер² – целый цикл женских образов, поглощённых густым туманом.

Туман для символистов – символ, аллегория или метафора, поэтому туманные пейзажи чаще не столько описание природы, сколько способ передачи

- идеи двоемирия, проникновения в земной мир трансцендентной реальности,
- судьбы и потерянности на пути жизни,
- психологическое состояние человека рубежа XIX–XX вв.

У символистов много наследников. Одним из них можно назвать Е. Замятина. Образ тумана в романе «Мы» нарушает безукоризненную прозрачность 1) сознания Д-503 и 2) города Единого Государства.

По записи 13-ой «Туман. Ты. Совершенно нелепое происшествие» видим, что математическая ясность, прозрачность мира

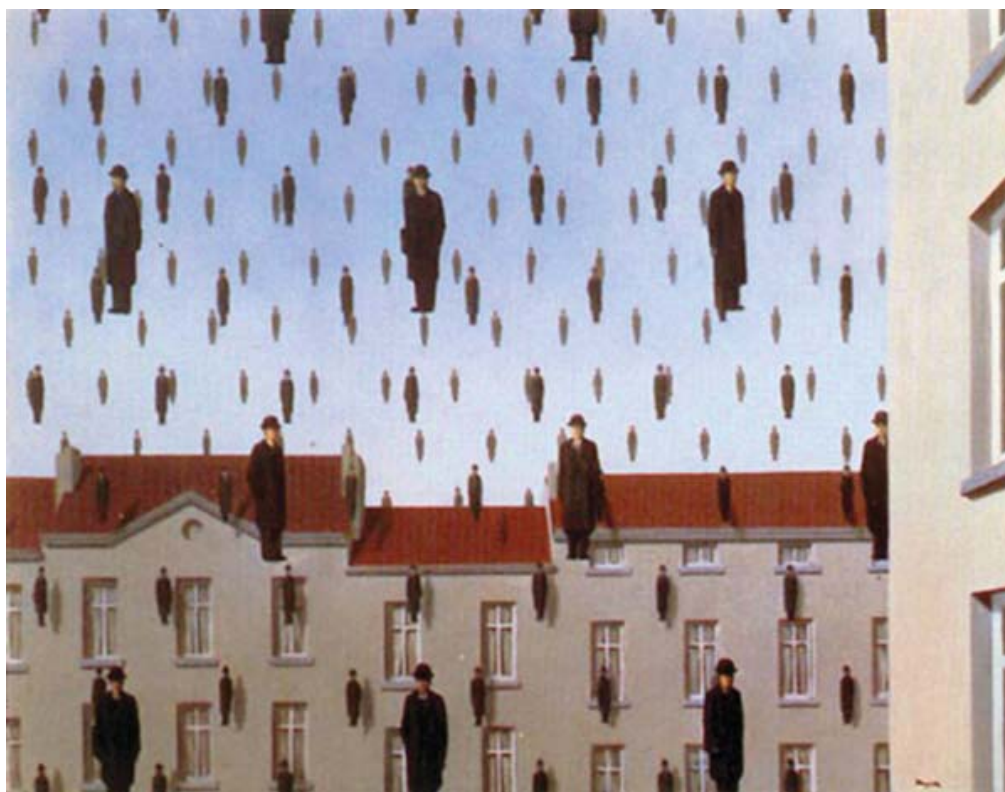
¹ Указ. соч. Т.1, С. 18.

² В. Маяковский в стихотворении «Театры» посвятил следующие строчки своеобразной манере Каррьера:

Автомобиль подкрасил губы
у блеклой женщины Карьера,
а с прилетавших рвали шубы
два огневые фокстерьера.

за Зелёной стеной нарушена: *«Утренний звонок, – встаю – и совсем другое: сквозь стекла потолка, стен, всюду, везде, насквозь – туман. Сумасшедшие облака, все тяжелее – и легче, и ближе, и уже нет границ между землею и небом, все летит, тает, падает, не за что ухватиться. Нет больше домов: стеклянные стены распустились в тумане, как кристаллики соли в воде. Если посмотреть с тротуара – темные фигуры людей в домах – как взвешенные частицы в бредовом, молочном растворе – повисли низко, и выше, и еще выше – в десятом этаже. И все дымится – может быть, какой-то неслышно бушующий пожар».*

В данной картине сочетается туманная, тягостная, символистская эстетика и сюрреалистическая образность. Повисшие в воздухе фигуры людей – самый, пожалуй, известный образ художника-сюрреалиста Рене Магритта («Golconde», 1953), правда, у него это дождь из людей. Обратим внимание на год: картина Магритта будет удивлять мир в 1953 году, уже после смерти Е. Замятина.



Рене Магритт «Golconde» (1953)

В статье «Эволюция образа неба в романе Е. Замятина «Мы»» авторы небезосновательно увидели в образе тумана отражение души Д-503: *«Туман, облачность – указание на зарождение души нумера Д-503. Не случайно облачность появляется сначала “внутри нумера”. Затем она выплескивается наружу, нарастая по мере развития сюжета»*¹.

Образ тумана как некий покров над миром, скрывающий иррациональное, что-то неподвластное разуму, был актуализирован в неоромантическую эпоху серебряного века, и, пожалуй, остался символом именно этой эпохи.

Образ сада

Образ уходящей в прошлое дворянской усадьбы в на рубеже XIX–XX вв., как известно, был очень популярен в творчестве и писателей (И.А. Бунин «Антоновские яблоки» (1900), З.Н. Гиппиус «Богиня» (1893), «Кабан» (ок.1902), А.П. Чехов «Вишнёвый сад» (1903), поэзия символистов² и др.), и художников (А. Бенуа, К. Сомов, В. Максимов, В. Борисов-Мусатов³ и др.). Напрямую с этой темой связан и образ сада как непременная составляющая русской дворянской усадьбы. Их постигла общая судьба, как показал Н.А. Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо»:

Разобран по кирпичику
Красивый дом помещичий,
И аккуратно сложены
В колонны кирпичи!
Обширный сад помещичий,

¹ Лихачёва, Т.В., Минералова, И.Г. Эволюция образа неба в романе Е. Замятина «Мы» // III Пасхальные чтения. Гуманитарные науки и православная культура. – М., 2005, С. 247.

² Соколов, Б. Образ сада в русском искусстве конца XIX – начала XX века // Искусствознание. – 2006, № 2, С. 177–245; Интернет-проект Б. Соколова «Сады и время» [<http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=66>].

³ См.: Данильянц, Т. Образ сада и парка в творчестве А. Бенуа и В. Борисова-Мусатова: (К вопр. изучения парадигмы сада и парка в худож. культуре кон. XIX–нач. XX вв. // «Свое – чужое» в контексте культуры Нового времени: Сб. ст.: (К 100-летию со дня рождения М.М. Бахтина) / Ред. С. ассоц. искусствоведов. – М., 1996, С. 95–112.

Столетиями взлелеянный,
Под топором крестьянина
Весь лег, – мужик любит,ся,
Как много вышло дров!



**Вас. Максимов «Все в прошлом»
(1889)**



**В. Борисов-Мусатов «Призраки»
(1903)**

Образ сада в русской литературе интересовал исследователей в связи с творчеством разных писателей: А.С. Пушкина¹, И.А. Герцена², Л.Н. Толстого³ и мн.др. Об образе сада в творчестве А.П. Чехова было написано много работ: катализатором для такого пристального внимания к теме стала пьеса «Вишнёвый сад» (1903).

¹ *Иванов, П. С.* Мифологема «райского сада»: центр и периферия в пространственной картине маара А. С. Пушкина // В мире научных открытий, № 3–4, 2010, С. 22–26; *Сахарова (Замятина), Е.В.* Садово-парковый топос «Повестей Белкина» А. С. Пушкина в контексте развития русской повести первой трети XIX в. // Вестник Томского государственного университета, № 300–3, 2007, С. 11–14.

² *Сарсенова, И.Ж.* Концепт сада в художественной прозе А.И. Герцена // Гуманитарные исследования. Астраханский государственный университет. № 2, 2012, С. 246–252.

³ *Нагина, К.А.* «Сад-свидание» и «сад-воспоминание» в «Семейном счастье» Л. Толстого // Вестник ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Т.1, № 3, 2011, С. 15–26; *Нагина, К.А.* Сад и Бог в произведениях Л. Толстого и Ф. Достоевского // Вестник пермского университета. Российская и зарубежная филология. № 2, 2011, С. 139–147; *Нагина, К.А.* Символическая многомерность сада в повести Л. Толстого «Казачьи» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета, № 10, 2011, С. 111–115.

С первых дней появления пьесы и по настоящее время исследователи предпринимают попытки разгадать этот чеховский образ, видя в вишнёвом саде то оксюморон (все равно, что «сапоги всмятку» у Чернышевского, – иронизировал И.А. Бунин¹), то образ России, мира²... Образ сада как художественный символ у Чехова вызвал интерес и у российских³, и у зарубежных исследователей – в Англии⁴, Италии⁵, Венгрии⁶.

Не смотря на то, что пьеса «Вишнёвый сад» спровоцировала внимание к этому образу-символу в творчестве А.П. Чехова, все же пока образ сада в прозе писателя остаётся малоисследованным. Обзорная статья «Образ сада в прозе А.П. Чехова», кратко описывающая функции образа сада в рассказах А.П. Чехова, написана молодым исследователем Е.Е. Ильиной⁷.

В «Чёрном монахе» А.П. Чехова место действия – сад и дом: *«Дом у Песоцкого был громадный, с колоннами, со львами, на которых облупилась штукатурка, и с фрачным лакеем у подъезда. Старинный парк, угрюмый и строгий, разбитый на английский манер, тянулся чуть ли не на целую версту от дома до реки...»*⁸

В финале рассказа Коврин умирает, а Татьяна остаётся одна с огромным домом и с садом. Из её письма: *«Сейчас умер мой отец. Этим я обязана тебе, так как ты убил его. Наш сад погибает, в нем хозяйничают уже чужие <...>»*⁹. Можно думать, что

¹ Кошелев, В.А. «Мифология сада» в последней комедии Чехова // Русская литература, СПб, 2005, № 1, С. 40–52.

² Люсый, А. Мир как чеховский сад // Лит. газ. – М., 2004, № 27, С. 6; Мильдон, В. Вся Россия – наш сад: О провидческих мотивах творчества А.П. Чехова // Континент. – М.; Париж, 1997, № 4, С. 229–245.

³ Бондарев, А.П. Фонтан Пушкина и сад Чехова – два символа русской классики // Вопр. Филологии. – М., 1999, № 2, С. 57–62.

⁴ Rayfield, D. Orchards and gardens in Chekhov // Slavonic a. East Europ. rev. – L., 1989. – Vol. 67, № 4, P. 530–545.

⁵ Magarotto, L. Un giardino non solo di ciliegi // Dalla forma allo spirito. – Milano, 1989, P. 97–107.

⁶ Hajnady, Z. Сад как архетипический топос у Чехова // Slavica. – Debrecen, 2004, № 33, С. 217–229.

⁷ Ильина, Е.Е. Образ сада в прозе А.П. Чехова // VI Ломоносовские научные чтения студентов, аспирантов и молодых ученых. – Архангельск, 2004, С. 116–120.

⁸ Чехов, А.П. Чёрный монах // Чехов, А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 18 т. Т.8. – М., 1977, С. 226.

⁹ Там же. С. 255.

что на картине В. Борисова-Мусатова «Призраки» (1903) – Таня, «бледная, слабая, несчастная Таня», оставшаяся одна.

Картину и рассказ роднит ещё один образ – призрак, видение: Черный монах – в рассказе, у В. Борисова-Мусатова призрак – это и дом, и хрупкая девушка, и кто-то, уже ушедший из картины, только край плаща или платья мелькает слева. Герои картины идут от дома по парку, но получается, что они словно уходят из самой картины. Символично. С символистами В. Борисова-Мусатова объединяет ещё и идея двоемирия: мир, изображённый на картине, совмещает в себе прошлое и настоящее, мир реальный и мир невидимый, тот, куда уходят две дамы.

Чехов следил за творчеством декадентов, символистов. Иронизировал: *«Сперва их будут бранить и мало читать, потом перестанут бранить, начнут читать и морщиться. А затем уже станут читать, хвалить и даже восторгаться. А мы к тому времени насмарку и даже гонорары нам понизят»*¹. Эти слова ва Антона Павловича записал Бранцевич, вспоминая один из разговоров в 1888 году.

В середине 90-х символистов уже читали и морщились, чеховскую «Чайку» обвиняли в символизме (само название – как предполагает А. Кузичева – было подсказано К. Бальмонтом, который подарил писателю книгу своих стихов, где было стихотворение «Чайка»: *«Чайка, серая чайка с печальными криками носится над пучиной морской...»*).

Чехов писал в 1894 году «Чёрного монаха», будучи в диалоге с популярными тогда символистами, с их увлечённостью мистикой, всем потусторонним, роковым... Но у Чехова нет иронии в рассказе (в письмах, говоря о символистах и декадентах, он всегда иронизировал) – в рассказе не ирония, а трагедия.

Один из главных образов рассказа Чехова – сад. Каждый из героев раскрывается через отношение к саду; жизнь всего дома Песоцких – Егора Семёновича и Тани, их гостей, рабочих – это жизнь садоводов. Сад – кормилец дома, любовь и страсть Егора Семёновича, неизбежное будущее Татьяны, детство Коврина...

Сад как художественный, символический образ часто ассоциируется с раем, то есть это образ библейский, связанный с

¹ Цитируется по: Кузичева, А. Чехов. Жизнь «отдельного человека». – М., 2010, С. 419.

рождением первого человека, искушением, грехопадением, с наказанием... Ставя вопросы о судьбе человечества, постигая переломную эпоху конца XIX – начала XX веков, писатели и художники вспоминают об образе сада, при этом актуализируется образ Эдема, как утраченного рая для человека¹. По поводу символа сада-Эдема в творчестве А.П. Чехова Е.Е. Ильина справедливо замечает: *«Как и библейский Эдем, который, с одной стороны, является раем на Земле, а с другой – местом, где совершается первое преступление в истории человечества, так и сад у Чехова выступает в двух ипостасях: сад – как одна из разновидностей рая; сад – как место преступления»*².

Подобный двойственный образ сада можно встретить, например, в прозе З.Н. Гиппиус. В рассказе «Кабан» (1897) сад напоминает Эдем после грехопадения: запустение, вместо цветов – кактусы, подобные змеям... Пожалуй, можно сравнить эти сады с картинами Иеронима Босха (например, «Сад земных наслаждений»): *«Из кадок шли корчась, коробясь, виясь по песку или торча вверх, мясистые члены бесконечных кактусов. <...> На них сидели громадные бородавки с волосиками. Другие крутили свои отростки вниз, и они, как толстые змеи, сплетались и свивались на земле <...>»*³. Сад напоминает змеиное логово.

Часть большого сада Песоцкого в «Чёрном монахе» переключается с этим образом осквернённого сада-рая: *«То, что было декоративною частью сада и что сам Песоцкий презрительно обзывал пустяками, производило на Коврина когда-то в детстве сказочное впечатление. Каких только тут не было причуд, изысканных уродств и издевательств над природой! Тут были шпалеры из фруктовых деревьев, груша, имевшая форму пирамидального тополя, шаровидные дубы и липы, зонт из яблони, арки, вензеля, канделябры и даже 1862 из слив – цифра, означавшая год, когда Песоцкий впервые занялся садоводством. Попадались тут и красивые стройные деревца с прямыми и крепкими, как у пальм, стволами, и, только пристально всмотревшись, можно*

¹ См.: Дмитриева, Е.Е., Купцова, О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретённый рай. – М., 2003.

² Ильина, Е.Е. Образ сада в прозе А.П. Чехова // Там же. С. 119.

³ Гиппиус, З.Н. Кабан // Собр. соч.: в 13 т. Т.3. Алый меч: Повести. Рассказы. Стихотворения. – М., 2001, С. 16.

было узнать в этих деревцах крыжовник или смородину. Но что больше всего веселило в саду и придавало ему оживленный вид, так это постоянное движение. От раннего утра до вечера около деревьев, кустов, на аллеях и клумбах, как **муравьи**, копошились люди с тачками, мотыками, лейками...»¹

Сад при дворянской усадьбе – в противоположность Эдему – поработил людей, сделал из них «муравьёв». Один раз рассерженный Песоцкий сгоряча бросает фразу «Повесить мало!» только за то, что работник привязал лошадь к яблоне: «Замотал, подлец, возжищи туго-натуго, так что кора в трех местах потерлась»². Дочь Татьяну Егор Семёнович тоже готов принести в жертву саду: «Может, это и эгоизм, но откровенно говорю: не хочу, чтобы Таня шла замуж», – и объясняет: «Выйдет за какого-нибудь молодца, а тот сжадничает и сдаст сад в аренду торговкам, и все пойдет к чёрту в первый же год!»³

Впрочем, в образе Егора Семеновича Чехов рисует «чудака» («я большой таки чудака»), а не страшного самодура или деспота. Автору десятков юмористических рассказов нет ничего проще, как одной-двумя ироническими чертами снизить образ – сделать его страшным или смешным. Но писатель не использует иронию. Песоцкий – садовник, как и первый человек, Адам, был садовником. Садоводство – естественное предназначение человека. Егор Семёнович – Адам своего времени: времени узаконенного рабства и торгашества. Поэтому и сад превращён в статью дохода: «В большом фруктовом саду, который назывался коммерческим и приносил Егору Семенычу ежегодно несколько тысяч чистого дохода, стлался по земле черный, густой, едкий дым и, обволакивая деревья, спасал от мороза эти тысячи»⁴. Спасают от мороза не столько сад, сколько деньги.

Для самого Чехова садоводство было любимым занятием в Мелихово и в Ялте. Он привозил цветы для сада из-за границы, уезжая, слал в письмах сестре указания пересадить берлинские тополя, лиственницы, осторожно отрезать гнилые стебли у роз, поставить палочки у лилий, чтобы не затоптали, покрасить фрук-

¹ Там же. С. 227.

² Там же. С. 231.

³ Там же. С. 237.

⁴ Там же. С. 227.

товые деревья известкой... В Ялту при переезде перевёз любимые растения из Мелехово, в том числе знаменитую берёзу.

Помимо сада в рассказе есть описание парка: *«Старинный парк, угрюмый и строгий, разбитый на английский манер, тянулся чуть ли не на целую версту от дома до реки и здесь оканчивался обрывистым, крутым глинистым берегом, на котором росли сосны с обнажившимися корнями, похожими на мохнатые лапы; внизу нелюдимо блестела вода, носились с жалобным писком кулики, и всегда тут было такое настроение, что хоть садись и балладу пиши»*¹. По сути, далее и разворачивается балладный сюжет: есть и мистика, и женитьба, и 2 смерти в финале. Парк, как зафиксировано в словарях, это «большой сад с аллеями, цветниками, прудами и т.п.»² Парк в английском стиле называют пейзажным парком, то есть тот, который имитирует живую природу без вмешательства человека. Таким образом, в рассказе парк и сад противопоставлены: парк – природное создание, сад – творение человека. Это противопоставление специально подчёркнуто противительным союзом: *«Зато около самого дома, во дворе и в фруктовом саду, который вместе с питомниками занимал десяти тридцать, было весело и жизнерадостно даже в дурную погоду. Таких удивительных роз, лилий, камелий, таких тюльпанов всевозможных цветов, начиная с ярко-белого и кончая черным как сажа, вообще такого богатства цветов, как у Песоцкого, Коврину не случалось видеть нигде в другом месте. Весна была еще только в начале, и самая настоящая роскошь цветников пряталась еще в теплицах, но уж и того, что цвело вдоль аллеи и там и сям на клумбах, было достаточно, чтобы, гуляя по саду, почувствовать себя в царстве нежных красок, особенно в ранние часы, когда на каждом лепестке сверкала роса»*³.

Здесь описание почти райского места. При этом сад – творение человека. Значит человек способен делать мир прекрасным. Для А.П. Чехова это очень важная мысль: каждый человек может своими руками создать райский уголок на земле. Садоводство А.П. Чехова, строительство красивых школ и библио-

¹ Там же. С. 226.

² Современный толковый словарь русского языка // Под ред.: К. С. Горбачевича. – СПб., 2003.

³ Там же. С. 226–227.

тек в городах и деревнях, увлечение так и нереализованным проектом строительства Народного дома в Москве и т.п. – все это практическое воплощение мысли А.П. Чехова о том, что каждый человек должен сделать мир красивее – во всех смыслах этого слова.

Первая встреча-галлюцинация Коврина с Чёрным монахом произошла в парке, вторая – в саду¹. В парке видение появилось после размышления Коврина: *«Как здесь просторно, свободно и тихо! <...> И кажется, весь мир смотрит на меня, притаился и ждёт, чтобы я **понял** его...»*². Далее происходит **непонятное** явление (читатель ещё не знает о душевной болезни героя и не объясняет его галлюцинацией): *«Но вот по ржи пробежали волны, и легкий вечерний ветерок нежно коснулся его непокрытой головы. Через минуту опять порыв ветра, но уже сильнее, – зашумела рожь, и послышался сзади глухой ропот сосен. Коврин остановился в изумлении. На горизонте, точно вихрь или смерч, поднимался от земли до неба высокий черный столб. Контуры у него были неясны, но в первое же мгновение можно было понять, что он не стоял на месте, а двигался с страшной быстротой, двигался именно сюда, прямо на Коврина, и чем ближе он подвигался, тем становился все меньше и яснее. Коврин бросился в сторону, в рожь, чтобы дать ему дорогу, и едва успел это сделать...»*

*Монах в черной одежде, с седою головой и черными бровями, скрестив на груди руки, пронесся мимо... Босые ноги его не касались земли. Уже пронесясь сажени на три, он оглянулся на Коврина, кивнул головой и улыбнулся ему ласково и в то же время лукаво. Но какое бледное, страшно бледное, худое лицо! Опять начиная расти, он пролетел через реку, неслышно ударился о глинистый берег и сосны и, пройдя сквозь них, исчез как дым»*³.

Здесь и пейзаж, и портрет слиты – и тот и другой пока остаются для читателей загадкой, показывающей, что мир гораздо

¹ Сопоставлению парка и сада в пьесе «Вишневый сад», рассказах «Черный монах» и «Невеста» посвящена работа «Сад как архетипический топос у Чехова» венгерского исследователя Hajnady Z. (Hajnady, Z. Сад как архетипический топос у Чехова // Slavica. – Debrecen, 2004, № 33, С. 217–229).

² Там же. С. 234.

³ Там же. С. 234–235.

сложнее, чем думал Коврин, и вряд ли он – мир – «ждёт», чтобы кто-то его понял.

В саду во время второй встречи с черным монахом Коврин догадывается: *«Ты призрак, галлюцинация. Значит, я психически болен, ненормален?»*¹ Галлюцинация отвечает в духе символистов: *«Хотя бы и так. Что смущаться? Ты болен, потому что работал через силу и утомился, а это значит, что свое здоровье ты принес в жертву идее и близко время, когда ты отдашь ей и самую жизнь. Чего лучше?»*².

Далее видение произносит тайные мысли, вытаскивает наружу скрытые амбиции и желания Коврина: *«Странно, ты вторяешь то, что часто мне самому приходит в голову, – сказал Коврин. – Ты как будто подсмотрел и подслушал мои сокровенные мысли»*³.

Но какие-то весьма странные амбиции Коврина открываются в предсказаниях черного монаха: *«Вы же на несколько тысяч лет раньше введете его (народ – Л.Д.) в царство вечной правды – и в этом ваша высокая заслуга. Вы воплощаете собой благословение божие, которое почило на людях»*⁴.

Из подсознания героя всплывает то, что было модным на рубеже веков, публиковалось в газетах и журналах, пропагандировалось символистами в манифестах и творчестве: идея сверхчеловека, идея жизнестроительства, мистицизм... Возможно, и легенду о чёрном монахе Коврин вычитал у кого-то из символистов: *«я никак не могу вспомнить, откуда попала мне в голову эта легенда. Читал где? Слышал? Или, быть может, черный монах снился мне?»*⁵. Сон – тоже излюбленный приём символистов.

Два раза в рассказе повторяется «откровение» чёрного монаха: *«Вас, людей, ожидает великая, блестящая будущность. И чем больше на земле таких, как ты, тем скорее осуществится это будущее. Без вас, служителей высшему началу, живущих сознательно и свободно, человечество было бы ничтожно; разви-*

¹ Там же. С. 242.

² Там же. С. 242.

³ Там же. С. 243.

⁴ Там же. С. 242.

⁵ Там же. С. 233.

ваясь естественным порядком, оно долго бы еще ждало конца своей земной истории. Вы же на несколько тысяч лет раньше введете его в царство вечной правды – и в этом ваша высокая заслуга. Вы воплощаете собой благословение божие, которое почilo на людях»¹.

От амбиций страдает не только Коврин. Накануне второй встречи с Чёрным монахом Песоцкий втолковывает Коврину: *«Это не сад, а целое учреждение, имеющее высокую государственную важность, потому что это, так сказать, ступень в новую эру русского хозяйства и русской промышленности. Но к чему? Какая цель?»²* Галлюцинация затем дорисовала Коврину это «к чему?» в виде высокой идеи, миссии. Тем более что ещё утром *«ему хотелось чего-то гигантского, необъятного, поражающего»³*. Так мысль Чехова о том, что каждый человек может своими руками сделать мир красивее (например, посадив и взрастив сад, как это сделал Песоцкий), попав в систему координат символистов (с их идеей переустройства жизни и человека), становится фикцией, которая никогда реальностью не станет.

На видение Коврина могли повлиять ещё несколько моментов в рассказе, которые вплетаются в игру утомлённого сознания героя. Так, например, Таня ещё в начале рассказа роняет фразу *«Вы ученый, необыкновенный человек, вы сделали себе блестящую карьеру, и он (Песоцкий – Л.Д.) уверен, что вы вышли такой оттого, что он воспитал вас»⁴*. Может, и в расстроенных нервах отчасти виновен Егор Семёнович, ведь и Таня тоже *«нервна в высшей степени»*. И Коврин и Таня вместе провели детство в саду: *«То, что было декоративною частью сада <...> производило на Коврина когда-то в детстве сказочное впечатление. Каких только тут не было причуд, изысканных уродств и издевательств над природой!»⁵* Детство в саду среди «изысканных уродств», наверное, тоже повлияло на сознание героя.

¹ Там же. С. 242.

² Там же. С. 236.

³ Там же. С. 238.

⁴ Там же. С. 228–229.

⁵ Там же. С. 227.

Перед первой встречей с чёрным монахом Коврин слышит в доме, в гостиной, известную серенаду Брага¹, романтическое, символистское содержание которой чехов передаёт с нескрывае-мой иронией: «...*Девушка, больная воображением, слышала ночью в саду какие-то таинственные звуки, до такой степени пре-красные и странные, что должна была признать их гармонией священной, которая нам, смертным, непонятна и потому об-ратно улетает в небеса*»².

Итак, сумасшествие Коврина было уже подготовлено дет-ством среди «издевательств над природой» и господами симво-листами, миропонимание которых приводит к извращению, сума-сшествию и трагедии. Но, не смотря на расхождение с символи-стами, Чехов не отрицает существования высшей правды в жиз-ни, мире, природе... Напротив, большинство его рассказов 1890-х годов как раз и есть попытка уловить и запечатлеть эту тайну («Студент», «Огни», «Архиерей», «Дом с мезонином»...). У Че-хова она всегда разлита в мире, она невыразима словами, поэтому он и не ищет высоких слов – он создаёт образы: объединяющий все времена и народы образ огня («Студент», «Огни»); передаю-щие ощущение вечности образы гор и моря («Дама с собачкой»); образ сада как рукотворный рай на земле.

Образ сада в рассказе «Чёрный монах» – емкий художе-ственный символ, сконцентрировавший в себе множество смыс-лов.

Обобщая сказанное, можно сделать вывод, что отражение инфернальных, судьбоносных сил в пейзаже часто проводится через образы-символы дороги, вьюги/метели, городских пейза-жей Петербурга и различных состояний природы, которые в ро-мантической литературе и оккультизме связываются с проникно-вением потусторонней силы в земную реальность: жара/зной, дождь/туман. Основные приёмы, выводящие пейзаж за пределы его основной функции описания природы, – метафоризация и символизация: переносы смыслов углубляют образы, концентри-руя в них ёмкий философский смысл.

¹ Брага Гаэтано – итальянский композитор и виолончелист. Ученик Г. Чанделли. Гастролировал во многих странах. Автор 8 опер, многих пьес и школы для вио-лончели, популярной серенады для голоса с виолончелью (или скрипкой).

² Там же. С. 232–233.

Пожалуй, в европейской католической культуре отражение потусторонних сил в земной реальности – тема более популярная, чем в России. А вот тема судьбы, связанная с образом дороги, очень древний мотив, сформировавший и русский, и европейский менталитет в первую очередь через фольклорные обрядовые произведения.

Заключение

В заключении отметим динамику развития художественных экспериментов в области портрета и пейзажа.

Портрет-экфрасис большую популярность набрал в XIX веке (и в России, и на Западе). Появившись у романтиков в качестве мотива оживающего портрета, приём нашёл развитие в реалистической литературе, прежде всего как способ ввести в произведение своё понимание подлинного искусства. Обе смысловые ниточки выются от гоголевской повести «Портрет». На рубеже веков портрет-экфрасис был уже избитым приёмом, и над ним иронизировал А.К. Толстой в поэме «Портрет» (1873). Образ живописного портрета не заинтересовал даже символистов, хотя через мотив оживающего портрета можно было бы легко воплотить идею двоемирия.

Пейзаж-экфрасис оказался в тени у живописного портрета по вполне объективным причинам, историческим и семантическим. Мы обнаружили довольно скромное количество примеров пейзажей-экфрасисов в русской литературе. Эти примеры не выстраиваются в единую линию, по которой можно было бы судить о развитии традиции и продолжении мировоззренческих диалогов у разных писателей и в разные эпохи. Лидирующие позиции в XIX – начале XX вв. занял пейзаж-символ, пейзаж-метафора: в нём сошлось всё: и традиция, и смелый эксперимент, и образ мира, и образ человека...

XX век потребовал иного стиля, который бы соответствовал ускоряющемуся ритму жизни: *«ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты: только суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую долю секунды...»*¹. В начале XX века были найдены новые способы сгущения, концентрации смыслов: соединение портрета с пейзажем и интерьером, придание портрету функции имени, а имени – функции портрета, включение прозаического портрета в стилевой и идейный диалог с изобразительным искусством и др. Тем не менее традиция такого синтеза зарождается ещё в XIX веке, например, в творчестве Н.В. Гоголя.

¹ Замятин, Е. Закулисы // Замятин, Е. Там же. Т.3, С. 195.

Итак, анализ экфрасиса, синтеза искусств, внутрилитературного синтеза, стилизации, символического наполнения образов показал, что портрет и пейзаж расширяют и одновременно уплотняют свою семантику, «внутреннюю форму» и зачастую выступают образными концентратами философских смыслов в произведении.

Пейзаж и портрет, рассмотренные нами в развитии на протяжении XIX — начала XX вв., многопланово, филигранно проработаны в русской прозе. Их детальный анализ вносит новые значения, добавляет обертоны в осмысление истории русской литературы вообще, и индивидуального стиля русских классиков в частности.

Научное издание

Дмитриевская Лидия Николаевна

**ПОРТРЕТ И ПЕЙЗАЖ
В РУССКОЙ ПРОЗЕ:**

традиция и художественные эксперименты

Монография

Подписано в печать 30.06.2016.

Электронное издание для распространения через Интернет.

ООО «ФЛИНТА», 117342, Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б, офис 324.

Тел./факс: (495)334-82-65; тел. (495)336-03-11.

E-mail: flinta@mail.ru; WebSite: www.flinta.ru