

МОТИВ «ЖИВОГО ПОРТРЕТА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1830-1840-х гг.
(на материале повести Н.В. Гоголя «Портрет»
и М.Ю.Лермонтова «Штосс»)

Стаття присвячена дослідженню мотиву «живого портрету» у повісті М.В. Гоголя «Портрет» та М.Ю. Лермонтова «Штос» як репрезентанта історико-літературного процесу 1830-1840х р.р., що включає в себе цілий комплекс антропологічних, онтологічних проблем та відбиває етико-естетичні та філософські питання часу.

Ключові слова: Н.В. Гоголь, М.Ю. Лермонтов, мотив «живого портрету».

Статья посвящена рассмотрению мотива «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет» и М.Ю. Лермонтова «Штосс» как репрезентанта историко-литературного процесса 1830-1840-х г.г., включающего в себя целый комплекс антропологических, онтологических проблем, отражающих этико-эстетические и философские вопросы времени.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, М.Ю. Лермонтов, мотив «живого портрета».

The article covers the motive of «alive portrait» in the novells «Portrait» by N.V. Gogol and «Stoss» by M.U. Lermontov. It is considered as a representative of historical-literature process of 1820-1840th, including complex of anthropological and ontological problems, which show ethic-aesthetic and philosophical ideas of the time.

Key words: N.V.Gogol, M. U. Lermontov, the motive of «alive portrait».

Ключевым событием, определившим облик эпохи 1830-1840-х гг., является произошедший парадигмальный слом в искусстве, связанный с переходом от эстетики романтизма к эстетике реализма. Литературная ситуация, отмеченная поворотом к формированию новой парадигмы творчества, стала общей тенденцией художественного развития мировой литературы. Данная пограничная историко-литературная ситуация, безусловно, нашла свое отражение в произведениях писателей, творчество которых вписывается в хронологические рамки переходного периода. В атмосфере перехода многие формы художественного мышления писателей выполняли не только миромоделирующую функцию, но и выступили как репрезентанты эстетической рефлексии. Одной из таких «содержательных форм» можно считать мотив «живого портрета», который, став органичной частью историко-литературного процесса, отразил круг ключевых проблем мировой литературы в ситуации слома эстетической парадигмы.

Рассмотрение принципов связи сюжетной семантики мотива с идейной атмосферой эпохи целесообразно начать с объективного свидетельства его актуальности для литературной ситуации 1830-1840-х гг. – описания контекста бытования. Начиная с эпохи романтизма данный мотив неукоснительно привлекает внимание писателей, принадлежащих различным национальным словесным культурам. В данную эпоху мотив «живого портрета» получил воплощение в следующих произведениях: в английском готи-

ческом романе «Мельмот Скиталец» Ч. Метьюрина, в творчестве Э.-Т.-А. Гофмана (его новеллах «Артусова зала», «Церковь иезуитов» и романе «Эликсир Сатаны»), в новелле Бальзака «Неведомый шедевр», в произведениях американского романтизма – новеллах «Овальный портрет» Э. По, «Таинственный портрет» В. Ирвинга, «Портрет Эдуарда Рэнфолда» и «Пророческие портреты» Н. Готорна, в повестях «Портрет» Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова «Штосс», «Вальтер Эйзенберг (Жизнь в мечте)» К.С. Аксакова, «Упырь» А.К. Толстого, «Живая картина» П.Н. Кудрявцева.

Уже простое перечисление контекста бытования позволяет увидеть в мотиве яркий пример «бродячего сюжета», принадлежащего не отдельной национальной литературе, а мировой словесной культуре в целом. Однако в силу целого ряда объективных причин мотив получает разное ценностно-смысловое значение и художественное воплощение как в контексте отдельной национальной литературы, так и творчестве каждого писателя.

В рамках данной статьи внимание будет сосредоточено на судьбе мотива «живого портрета» в контексте русской словесной культуры 1830-1840-х гг., а именно на его смысловом наполнении в повестях Н.В. Гоголя «Портрет» и М.Ю. Лермонтова «Штосс». Подобная избирательность связана с тем, что именно в данных произведениях, в отличие от всех обозначенных произведений русской словесности рассматриваемого периода, мотив получил реализацию не только как образно-словесный и сюжетный мотив, но также приобрел особую манифестарность, обнажив творческую лабораторию писателей, их эстетическую рефлексию в переходную литературную ситуацию. При этом повесть «Портрет» Гоголя рассматривается в ее двух редакциях 1835 г. и 1842 г., поскольку внесенные изменения в текст произведения существенным образом изменили семантику мотива «живого портрета», отразив логику художественного мышления писателя в переходный период.

Образный и сюжетный потенциал мотива определили его структурно-семантическую модель, которую составили триединство: прототип – художник – эфразисное описание портрета.

Две версии реализации модели мотива «живого портрета» в произведениях Гоголя и Лермонтова обнаруживают, с одной стороны, типологическое сходство, обусловленное общей логикой художественных исканий русской литературы в данную эпоху, с другой стороны, различие, связанное с разностью эстетических установок каждого писателя.

Писательская рефлексия Гоголя и Лермонтова во многом является попыткой противостоять экстремизму художественных тенденций изображения человека в искусстве в переходный период. По мере утверждения материалистического мировоззрения на природу человека происходят существенные изменения в художественной антропологии. В этом смысле антиромантические тенденции в переходную литературную ситуацию проявились, во-первых, в редукции интереса к метафизической стороне существования человека, во-вторых, в переориентации с экзотической и душевно-экзальтированной личности к самой обычной и социально-обусловленной, к человеческому типу. В данном контексте столкновения крайностей художественных стратегий мотив «живого портрета» в творчестве Гоголя и Лермонтова выступает как репрезентант эстетических поисков, отражающий всю полистилистику переходной эпохи.

Оба писателя для прототипа «живого портрета» выбирают натуру яркую и экзотическую, имеющую сверхчеловеческую сущность. В повести Гоголя прототип портрета

– это ростовщик, персонаж, одержимый не только властью злата, но и идеей могущества над человеческими душами. В повести «Штосс» Лермонтова история прототипа не описана, поэтому сведения о судьбе изображаемого можно реконструировать по деталям портрета. В.Э. Вацуро отмечает, что на портрете изображен типичный игрок – профессионал, возможно даже не чуждый шулерства: перстни, табакерка, может быть, с двойным дном, – аксессуары игрока [1: 247]. Отсюда лермонтовский персонаж находится в плену страсти к игре, которая является губительной как для него, так и для тех, кого он искушает игрой.

Совершенно по-разному каждый из авторов, в силу своих антропологических пристрастий, осмысляет сверхчеловеческую сущность прототипа портрета. В случае с Гоголем принципиальное значение приобретает тот факт, что образ ростовщика, а точнее своеобразие его мифологизма и инфернального начала изменяется от первой ко второй редакции повести. В первой редакции сильны апокалипсические мотивы, и поэтому ростовщик номинируется не иначе как «одержимый бесами», «антихрист», «адский дух», «демон», «адский обольститель». Во второй редакции изменяется лексический ряд, передающий инфернальную сущность ростовщика: «нечистая сила», «сверхъестественное существо», «бес» и «дьявол» (7 раз). Но снятие эсхатологического и апокалипсического подтекста во второй редакции не редуцировало катастрофизма образа ростовщика, а наоборот обозначило необычайный трагизм писателя в понимании неискоренимости власти темных сил над миром и природой человека. Очеловечивание Дьявола и слияние его с основами социального бытия, произошедшее во второй редакции повести, определило основной пафос гоголевского понимания метафизической сложности живой натуры.

Если же говорить о Лермонтове, то его описание сверхчеловеческой сущности человеческой натуры, граничащей с демонизмом, не включает в себя эсхатологические и апокалипсические смыслы. В этом отношении художественная антропология Лермонтова ориентирована на снятие демонической маски с героя, обладающего сверхчеловеческими страстями, для обнаружения человеческого лица. Тем самым рефлексия о прототипе «живого портрета» – это отражение пути писателя от Демона к «герою нашего времени».

Свои размышления об эстетических проблемах переходного периода Лермонтов и Гоголь продолжают в экфразисе «живого портрета». Рассмотрение комплекса эстетических проблем на живописном материале позволяет необычайно концептуально осмыслить природу антропологической зримости в искусстве. Гоголевская эстетическая рефлексия об особой «живости» портрета претерпевает существенные изменения от первой ко второй редакции повести. В первой редакции необычайное значение в экфразисе «живого портрета» имеет живописный код: при первом нахождении портрета высказывается предположение о том, что портрет возможное «совершеннейшее» творение Вандика. Уже во второй редакции живописный код отсутствует, и описание портрета не отсылает к мастерству художника, достигшего необычайной живости. В этом отношении в экфразисе происходит констатация факта нарушения традиционных границ между искусством и жизнью, и тем самым открывается возможность для осмысления проблемы исключительной «живости» портрета в философско-эстетическом ключе. Загадка мистической «живости» портрета во второй редакции была сокрыта не в сверхъестественной природе искусства, а в высших сферах человеческого бытия. Данная трансформация в поэтике экфразиса привела также к изменениям в описании сцены оживления. Именно

во второй редакции был сделан акцент на глазах: они «необыкновеннее всего», они «просто глядели, глядели даже из самого портрета», «еще сильней глядели глаза, разрушая гармонию своею странной живостью», подчеркивается их «катастрофическая живость» [2 (3: 74)]. Романтические эпитеты и сравнения были заменены при описании глаз на эпитеты «человеческие», «живые», «вырезаны из живого человека» [2 (3: 69)]. Формула первой редакции «что-то живое из жизни» [2 (3: 69)] трансформируется в «это же натура, живая натура» [2 (3: 69)]. Более того, во второй редакции ночной гость перестает быть просто «воздухообразным» видением, подобным наваждению в «светлых сумерках» при «владычице луне» [2 (3: 332)], а обретает свойства реального мира, его материально-вещественные характеристики. Ночной фантом взаимодействует с окружающими предметами: упирается в раму обеими руками, перепрыгивает через неё, его соприкосновение с полом рождает стук шагов, его деньги «с глухим звуком падают на пол» [2 (3: 76)]. Тем самым во второй редакции ожившее изображение достигает своего апогея вещественности: портрет ростовщика с «живыми глазами» ставится символом материального начала в мире, вещественный знак вещи, он «крайняя степень вещества» [2 (3: 188)]. Живые глаза на портрете – это символ нереализованной духовности человека, представшей в образе ростовщика. Это дух, ставший плотью, приобретший «наглядность», т.е. возможность заявить о себе в мире. Подобная логика изменений экфразиса «живого портрета» позволила органично вписать гоголевскую эстетическую рефлексию в контекст этико-философских и религиозно-миссионерских размышлений о предназначении художника-творца. «Живой портрет», явивший «живую натуру» в рабском подражании, актуализировал проблему авторского идеала, связанного с идеей нравственного возрождения личности через искусство.

Лермонтову во многом чужд миссионерский пафос творчества, для него первостепенное значение имеет идея формирования принципов психофизиологического взгляда на природу человека. В экфразисе «живого портрета» Лермонтова отсутствует отсылка к определенному живописному направлению или творчеству отдельного живописца. Необыкновенное качество портрета передано через категорию дыхания: «в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать», «в лице портрета дышало именно то неизъяснимое, возможное только гению или случаю» [3 (4: 228)]. В экфразисе портрета традиционная категория романтизма «невыразимое», передающая тайное очарование любого произведения искусства, приобретает новое словесное оформление: «неуловимый изгиб, недоступный искусству», «дышало неизъяснимое» [3 (4: 329)]. Неизъяснимая тайна «живого портрета» в повести Лермонтова соотносится с иррациональным началом человеческой души. В портрете получила свое наглядное выражение «страшная жизнь», выступившая символом страстей, присущих духовно-экзальтированным личностям. В этом смысле в экфразисе была актуализирована антропологическая проблема выражения внутреннего облика человека в его внешних чертах.

Что же касается образов художников, то они также отражают логику эстетической рефлексии писателей через рассмотрение различных вариантов творческой судьбы в переходный период. В повести Гоголя «Портрет» мотив «живого портрета» органично связывает между собой судьбу молодого художника Чарткова и художника-богомаза, создавшего портрет с живыми глазами. Каждый из художников представлен в ситуации

эстетического самоопределения. Общая логика изменений образов художников от первой ко второй редакции повести связана с исключением легендарно-мифологического субстрата, что позволяет актуализировать проблему судьбы художника в современной действительности.

В большей степени дух нравственного беспокойства в контексте этико-эстетических размышлений выражает образ художника-богомаза. От первой ко второй редакции повести изменяется глубина этической ответственности, возлагаемой на художника за его творчество. В первой редакции «отвратительное бесовское чувство удержалось в портрете», так как ростовщика «избрал для себя жилищем сам антихрист», и «могущество беса проникло в самое вдохновение художника» [2 (3: 266)]. Во второй редакции вся ответственность за «странную живость глаз» возлагается на художника: «я с отвращением писал его, я не чувствовал в то время никакой любви к своей работе, насильно хотел покорить себя и бездушно, заглушив все, быть верным природе» [2 (3: 199)].

Изменения происходят и в образе молодого художника Чарткова. В первую очередь, логику изменений можно проследить, обратившись к семантике имени героя: в первой редакции он номинирован как **Чертков**, а во второй **Чартков**. В первой редакции фамилия героя полисемантична по значению. Можно выделить следующие ядерные смы: **чѢрт**, **чѢрта**, **чѢрный** и нецерковные имена **Чертко** и **Чертюк**, означающие черт. Номинация героя от слов «**чѢрт**» и «**чѢрный**» соотносится с дальнейшей его судьбой. Дьявольские силы, вторгаясь в жизнь Черткова, способствуют разложению и деградации его таланта. Во второй редакции фамилия молодого художника – **Чартков**, основной семой которой является – **чары**. В контексте повести семантика чар соотносима, с одной стороны, с туманностью, зыбкостью, иллюзорностью мира Петербурга, который искушает, направляя по ложному пути своих обитателей и, с другой стороны, неопределенностью и неустойчивостью жизненных позиций молодого художника Чарткова.

Проблема эстетического самоопределения Чарткова во второй редакции представлена в необычайно удручающих социально-экономических условиях, что подчеркивает драматизм судьбы художника в современной действительности. Несмотря на то, что Чартков «был художник талантом, пророчившим многое» [2 (3: 199)], он в итоге своего короткого творческого пути посвящает себя исключительно светским портретам.

И в этом отношении мотив «живого портрета», сопрягающий судьбы двух художников, актуализирует проблему внешнего и духовного, религиозной и светской портретной живописи. Оба художника в контексте своего творчества сосредоточились на изображении только одной из этих составляющих человеческого облика. Старый художник избрал для себя окончательно только «предметы религиозные», а молодой «сконцентрировался» на создании «масочной портретной живописи». Противопоставление двух данных направлений в искусстве через творческие судьбы каждого из художников с необычайной остротой актуализировало сложности эстетического поиска Гоголя в переходный период, когда предметом искусства становится далеко не идеальная реальность, при изображении которой необходимо совмещение правды и идеала.

В повести Лермонтова художник-создатель оживающего портрета не представлен, поэтому все внимание сосредоточено на Лугине, обнаруживающем «живой портрет». Лугин также находится в состоянии мировоззренческого и эстетического кризиса. Образ воздушной возлюбленной в творческих грезах художника представлен как прототип

нереализованного замысла художника. В повести нет подробного описания ни одной картины, созданной Лугиным. Отмечено лишь настроение, которое они рожают у зрителей: «в его картинах дышало всегда какое-то неясное, но тяжелое чувство» [3 (4: 320)]. Даже его многочисленные наброски женской головки «поражают неприятно чем-то неопределенным в выражении глаз и улыбки» [3 (4: 323)]. Тяжелое и гнетущее впечатление от картин Лугина во многом является симптомом болезненного творческого сознания, еще не освободившегося от идеальных творческих фантазий, но и пока не сделавшего окружающую реальность предметом своей эстетической рефлексии. Отсюда, очевидно, что у художника очень драматично складываются отношения с окружающей реальностью. Лугин находится в пограничном состоянии, когда мечта полна внутреннего драматизма, но и реальность отталкивает своей непривлекательностью и отвратительностью. Подобная логика эстетических противоречий во многом отражает художественные искания самого Лермонтова в переходный период, стремящегося к выявлению внутренней тайны душевной организации личности в ее внешнем проявлении.

Таким образом, принципы художественного воплощения мотива «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет» и М.Ю. Лермонтова «Штосс» позволяют увидеть в нём «ключевое слово культуры», отразившее общие закономерности литературного процесса: природу и сущность художественных исканий эпохи 1830-1840-х годов. Вполне очевиден тот факт, что повесть «Портрет» Гоголя и «Штосс» Лермонтова, как произведения актуализирующие тему искусства, тесно связаны с художественным поиском писателей в данный период. Эстетический потенциал повести «Портрет» имел принципиальное значение для реализации замысла как комедии «Ревизор», так и поэмы «Мертвые души». Повесть Лермонтова «Штосс», в свою очередь, непосредственным образом связана с романом «Герой нашего времени», а именно с предисловием к нему. Во-первых, черновика рукописей 1840-1841 гг. показывают плотное хронологическое работы над самой повестью и предисловием к роману, во-вторых, образ портрета в предисловии является ключевым символом: «другие тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой *портрет* (курсив наш) и *портреты* своих знакомых», «Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно *портрет*, но не одного человека: это *портрет*, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» [3 (4: 184)].

Подводя итоги, можно сказать, что и Гоголь, и Лермонтов в эпоху 1830-1840-х выступили как создатели принципов новой художественной антропологии. Для обоих авторов сквозной идеей творчества в начале 1840-х гг. стала идея «живого портрета» современника. Оба писателя, оказавшись в ситуации слома эстетической парадигмы, ищут новые принципы изображения человека в искусстве. Именно поэтому идея «живого портрета» приобрела масштаб антропологии у каждого из писателей и определила новаторство в осмыслении мотива.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вацуро В. Э. Последняя повесть Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. – Л., 1979. – 712 с.
2. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 8 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Изд-во Правда, 1984. – Т.3. – 335 с.
3. Лермонтов М. Ю. Штосс / Собр.соч. : в 4 т. / М. Ю. Лермонтов. – Л., 1981. – Т. 4. – 720 с.