

МОТИВ «ЖИВОГО ПОРТРЕТА» В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ»: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

Рассмотрен мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет» как репрезентант историко-литературного процесса 1820–1840-х гг., включающий в себя комплекс антропологических и онтологических проблем, отражающих эτικο-эстетические и философские вопросы времени. Контекстуальный материал (творчество Ч. Метьюрина, О. Бальзака, Э.Т.А. Гофмана, М.Ю. Лермонтова, Э. По) выявляет ментальную природу и общетипологические смыслы мотива.

Ключевые слова: мотив «живого портрета»; экфразис.

Повесть «Портрет» Н.В. Гоголя – это важное явление историко-литературного процесса 1830–1840-х гг., ибо эстетический потенциал повести приобрел миро-зидательный и миромоделирующий характер. Её творческая история – две редакции как два оригинальных текста, существование этих редакций в двух различных художественных ансамблях («Арабески», «Петербургские повести» и повести 3-го тома собрания сочинений 1842 г.) – все это определяет масштабность и уникальность гоголевского творения.

Разговор о повести «Портрет» – это, в первую очередь, разговор о мотиве «живого портрета», отразившего в себе эпохальные вопросы философии бытия и искусства. Переходность эпохи, споры о природе реализма и размышлений о миссии художника, его ответственности за Слово, синтез вербального и визуального как проявления экфразиса, проблема героя времени – все это придает особое значение мотиву «живого портрета».

Гоголевская реализация мотива «живого портрета» включена контекст его бытования в эпоху 1830–1840-х гг. Диапазон существования данного мотива широк: мотив представлен в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс», повести К.С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг», в английском готическом романе Чарльза Метьюрина «Мельмот Скиталец», в творчестве Э.Т.А. Гофмана, в новелле О. Бальзака «Неведомый шедевр» и в произведениях американского романтизма – новеллах Э. По «Овальный портрет» и В. Ирвинга «Таинственный портрет». Мотив «живого портрета» в данный период является не просто повествовательной единицей, а представляет собой систему смыслов, связанных с антропологическими, онтологическими и эстетическими проблемами творчества. В случае с гоголевской реализацией мотива можно говорить о том, что он реализован наиболее полно, в то время как у других художников акцент сделан лишь на определенных смысловых доминантах, что обусловлено, во-первых, индивидуальными особенностями писателей и, во-вторых, национальной спецификой литературы, в которой мотив представлен. Осмысление мотива именно как системы смыслов, получивших воплощение в различных его реализациях, позволяет вписать его в контекст мирового литературного процесса 1820–1840-х гг.

Говоря об антропологической проблематике мотива, помимо повести Гоголя «Портрет» необходимо обратиться к реализации мотива в романе Ч. Метьюрина «Мельмот Скиталец» и повести Ю.М. Лермонтова «Штосс». Гоголевский портрет ростовщика соотносим с портретом Мельмота Метьюрина и Штосса Лермонтова как попыткой дать портрет человека, выступающего знаком эпохи.

Метьюрин, следуя поэтике готического романа, явил портрет личности, обуреваемой страстями, разрушающими её. Метьюрин в образе Мельмота поставил проблему личности вообще, вбирающей все противоречия окружающего мира: гармонического и стихийного, прекрасного и безобразного, божественного и дьявольского. Глаза Мельмота на портрете, «светившиеся дьявольским огнём» [1. С. 15], выступили как символ нечеловеческих страстей, ставших причиной внутреннего разрушения и духовного опустошения героя. Подобно вечному жиду Агасферу Мельмот приобретает бессмертие, столь желанное для всего человечества, но оно оборачивается для него проклятием. Суть его существования на земле сведена к тому, чтобы найти человека, который в результате страшной сделки с ним взял бы на себя его участь.

Прототипом для «живого портрета» в повести Гоголя «Портрет» послужил ростовщик, пожелавший посредством портрета остаться в мире, приобрести бессмертие. В образе ростовщика также присутствует ген мифа об Агасфере. Ростовщик – это также человек сильных страстей, но это не носитель и исполнитель могущественной воли источника истинного зла в мире, он существо высшего порядка, он сам дьявол. Портрет в повести Гоголя – это не просто жанр живописи, раскрывающий сущность человека через его лицо, а вещь, ставшая лицом человека. В экфразисе портрета сделан акцент на «катастрофической живости» глаз. Эффект, производимый глазами, выражается глаголами: «**глядят, глядят** даже из самого портрета», «еще сильнее **глядели** глаза», «**глядит, глядит человеческими глазами**», «они точно **глядят** на него» «два страшные глаза прямо **вперились**» [2. С. 87]. Портрет ростовщика с живыми глазами – это символ материального начала в мире. 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. Портрет ростовщика пребывает в мире и рассеивает томительные впечатления: оживающее изображение искушает материальным благополучием находящегося в крайней нужде художника как носителя идеального начала.

В повести Лермонтова на портрете изображен «человек лет сорока в бухарском халате, с правильными чертами лица, большими серыми глазами; в правой руке он держал золотую табакерку необыкновенной величины, на пальцах красовалось множество разных перстней» [3. С. 320]. В.Э. Вацура отмечает, что «на портрете изображен типичный игрок-профессионал, возможно, даже не чуждый шулерства: перстни, табакерка, может быть, с двойным дном – аксессуары игрока»

[4. С. 247]. «Дыхание страшной жизни» на портрете – это изнанка страсти человека к игре, опустошающая и разрушающая его изнутри в процессе погони за выигрышем.

Во всех трех произведениях изображение живет по-смертной жизнью и периодически повторяет сцену своего преступления. Мельмот Скиталец соблазняет потенциальную жертву возможностью долголетия, гоголевский ростовщик провоцирует отказ от духовного роста, прельщая призрачным миром обогащения, а лермонтовский игрок – «возможностью утвердить свое волевое начало» [5. С. 142], т.е. выиграть вопреки фатальной предопределенности судьбы.

Ядром семиотики изображения во всех произведениях является страсть: у Метьюрина это страсть к познанию действительности, у Гоголя – к накопительству, а у Лермонтова – к игре. Страсть в данных случаях как сверхчувственная категория рассматривается в «физиологическом аспекте». Когда «наступает час» Мельмота Скитальца, «зловещий блеск» в его глазах померк, каждая черта выдавала его возраст, волосы его поседел и были белы как снег, рот запал, мускулы лица ослабели, появились морщины, он стал воплощением немощной старости [1. С. 321]. В портрете ростовщика Гоголь обозначил фронтир между материальным и идеальным в человеке, выявил ситуацию очеловечения вещи и овеществления человека через образ «живых глаз». Ночное видение в повести Лермонтова не тождественно изображению на портрете. Портрет изображает человека лет сорока, а перед Лугиным появляется «седой сгорбленный старичок». Несмотря на дряхлость его внешнего вида, глаза его «пронзительно сверкают», в них «блистает необыкновенная уверенность», они «обладают магнетическим влиянием» [3. С. 321].

И Метьюрин, и Гоголь, и Лермонтов стремятся совместить в портретируемом внутреннее и внешние черты личности. Метьюрин не фиксирует механизм постепенного отражения внутренних страстей во внешности Мельмота, а дает уже конечный результат воздействия внутренних переживаний на облик персонажа. Через экфразисное описание «живого портрета», а именно его «живых глаз», Гоголь показал механизм разрушения личности, когда происходит ослабление границ между божественным и дьявольским, идеальным и материальным в природе человека. Лермонтов пытается через оживление портрета запечатлеть переход внутренних признаков человека во внешние.

Гоголь и Лермонтов вступают в своеобразный диалог в контексте русской литературы. У обоих авторов мотив «живого портрета» выступает как выразитель поиска эстетических принципов видения и изображения человека и мира. В 1842 г. выходит первый том поэмы «Мертвые души», где Гоголь дает портреты мертвых душ помещиков, а в 1840 г. выходит роман «Герой нашего времени», где был дан портрет современника, познакомившись с которым читатели задавали сакраментальный вопрос автору: «Что-с это?». Во второй редакции повести «Портрет» Гоголь выступил с эстетической декларацией своих художественных принципов в ситуации напряженных литературных споров среди русских писателей и критиков. Загадочный финал повести Лермонтова «Штосс» можно рассматривать как незавершенность эстетических поисков

писателя в контексте переходной эпохи в процессе оформления художественных принципов видения и изображения мира. Путь Лермонтова от демона к «герою нашего времени» – это поиск человеческого лица демона через снятие с него маски.

Об онтологических смыслах мотива «живого портрета» можно говорить не только на основании повести Гоголя «Портрет», но и на материале новеллы Э. По «Овальный портрет». И Гоголь, и По в мотиве «живого портрета» обозначили проблему границ, из которых доводит «высшее познание», т.е. границ изображения природы в искусстве. В новелле «Овальный портрет» Э. По картина, «завораживающая абсолютным жизнеподобием выражения, вызывает смущение, подавленность и страх» [6. С. 89]. В новелле художник объектом эстетической рефлексии делает смерть своей возлюбленной. Овальный портрет как исходный символ для мотива «живого портрета» в новелле актуализировал проблему границы, до которой может доходить познающая сила искусства. Стремление «расчлнить «натуру» как труп оборачивалось эстетическим нигилизмом. Мотив «живого портрета» стал репрезентантом рефлексии Э. По в русле общеэстетических размышлений о художнике и сути творчества. Важно отметить, что новелла имела две редакции. Первая редакция имела заглавие «В смерти жизнь», а вторая – «Овальный портрет». В итоговом варианте новеллы в финале было убрано восклицание художника: «Но разве это смерть!» Через изменение семантики названия Э. По конденсировал онтологические смыслы новеллы в образе овального портрета, тем самым связав онтологическую проблематику с эстетической.

В повести Гоголя портрет также не вызывает «высокого наслаждения, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника» [2. С. 86]. Далее это объясняется тем, что художник во всей натуралистичности пытается запечатлеть «все самое тяжелое и гнетущее человека» [2. С. 134]: ростовщика, являющегося символом материального и бездуховного начала в мире. Натуралистичность изображенного на портрете сочетается с мастерством художника: все отмечают «высокую необыкновенную отделку глаз», «следы работы высокого художника», «высокую кисть художника». Данные смыслы актуализируют в мотиве «живого портрета» вопросы о презренном и ничтожном в искусстве, о назначении художественного творчества и о необходимых свойствах подлинного художника.

Таким образом, Гоголь включает мотив в контекст его этико-эстетических и религиозных исканий, связанных с осмыслением художника как фигуры, имеющей религиозно-миссионерское предназначение для национальной действительности. Этико-религиозный пафос гоголевских размышлений об искусстве в целом чужд Э. По. Его эстетическая рефлексия направлена к общим онтологическим проблемам искусства как аналога жизни и смерти.

Эстетические смыслы мотива «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет» корреспондируют его эстетической проблематике в новеллах Гофмана «Артусова зала» и «Церковь иезуитов». Одна из главных проблем эстетики мотива – это проблема идеала. Гофманом при реализации мотива «живого портрета» ак-

туализирована не антропологическая и онтологическая проблематика, а проблема изображения высших форм жизни в процессе творчества, являющихся основой всего сущего в действительности.

В процессе своего творчества художники в произведениях Гофмана хотят воплотить божественную идею в материале конкретной земной жизни. Художник-мальтиец в новелле «Церковь иезуитов» указывает путь к истинному творчеству через постижение в природе «высшего начала, которое во всех существах пробуждает пламенное стремление к высшей жизни» [7. С. 341]. Художник Берклингер в новелле «Артусова зала» стремится к тому, чтобы его картина «не означала что-либо, а была», чтобы всё изображенное «сочеталось в гармоническом целом, в один стройный аккорд небесной музыки, который и есть истинное просветление» [8. С. 134].

В каждой из новелл в образе художника присутствует зерно мифа о творящем по Божественному наитию художнике. На художника Бертольда в новелле «Церковь иезуитов» «словно божий дух нисходит дар зримо выражать в своих творениях священный замысел» [7. С. 349]. Художник Берклингер в новелле «Артусова зала» сравнивает себя с самим творческим началом жизни: «Разве ты не я?» – восклицает он [8. С. 144].

Эстетические смыслы мотива «живого портрета» в контексте творчества Гофмана получили своеобразную трактовку. В новелле «Артусова зала» главным предметом рефлексии был феномен творчества как такового: его истоки, причины, свойства. Через фигуру художника Берклингера был обозначен предельный интерес к самому процессу творчества как стремлению проникнуть в первичные законы творимой им жизни: «воссоздавать мир через материальные образы искусства, воображать мир, как если бы мир воспроизводил сам себя материально» [9. С. 429].

В новелле «Церковь иезуитов» была поставлена проблема творческих мук из-за невозможности постигнуть мгновенно являющееся художнику небесное откровение. Загадочный финал новеллы: художник благополучно завершает картину и бесследно пропадает, корреспондирует идее о том, что небесное откровение – это чудо, феноменальное по своей природе. Его многократное повторение таит в себе опасность привыкания к идеальному, что может привести к чрезмерному «заземлению» мечты.

Культовый эстетический идеал, введенный романтиками, был созвучен гоголевскому стремлению являть в своих произведениях представление о прекрасном в мире и человеке. Гоголевская эстетика мотива «живого портрета» в отличие от романтиков имеет тесную связь с этикой, его не удовлетворяет только их «отвлеченная идеальность». Эстетика Гоголя неразрывно связана с миссионерской проблематикой. Гоголь как никакой другой художник в русской литературе выражает «дух нравственного беспокойства». В концепции Гоголя на художника лежит ответственность четко определять грань между добром и злом, и не переступать через установленные границы ни при каких условиях. Эстетика мотива «живого портрета» также связана с проблемой теодицеи. Причиной кризиса художника, сотворившего портрет ростовщика, подтолкнувшей к осознанию греха, стало не просто соприкосновение с мировым злом, а именно с сотворенным им самим «ужасным отрывком действительности», представшим в образе ростовщика. Возникшее эстетическое напряжение между истиной и красотой о мире и о человеке в искусстве активизировало неустанные эстетические поиски Гоголя. Гоголь осознает, что фиксация идеальной красоты в мире – это не панацея от несовершенства человека и мира. Истинная идеальная красота в искусстве возникает из реальной борьбы с безобразием и злом, для которой художнику нужны силы.

Таким образом, общемировой контекст мотива «живого портрета» – свидетельство его жизненности и значимый материал для историко-литературных и общетипологических соотношений с повестью Гоголя «Портрет». На основании сопоставительного анализа реализаций мотива в повести Гоголя «Портрет» и в произведениях мировой литературы можно сказать, что мотив стал репрезентантом переходной эпохи в мировой литературе, отразив в себе философско-эстетические поиски художников 1820–1840-х гг. Во фронтальной ситуации литературной эпохи, проявившейся в интенсивных поисках новой парадигмы творчества, он конденсировал в себе идеи, связанные с антропологической, онтологической и эстетической проблематикой творчества. Контекст мотива «живого портрета» позволяет увидеть в нём «ключевое слово культуры», отражающее общие закономерности литературного процесса: природу и сущность художественных исканий эпохи 1820–1840-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Метьюрин Ч. Мельмот Скиталец. Л., 1976. С. 5–530.
2. Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3. С. 87–146.
3. Лермонтов М.Ю. Штосс // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1981. Т. 4. С. 319–335.
4. Вацуро В.Э. Последняя повесть Лермонтова // Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1976. С. 223–252.
5. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и мотив карточной игры в русской литературе // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 137–146.
6. По Э.А. Овальный портрет // По Э.А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 4. С. 9–91.
7. Гофман Э.Т.А. Церковь иезуитов // Гофман Э.Т.А. Собр. соч. СПб., 1896. Т. 4. С. 331–356.
8. Гофман Э.Т.А. Артусова зала // Гофман Э.Т.А. Собр. соч. СПб., 1896. Т. 2. С. 127–175.
9. Берковский Н.Я. Э.Т.А. Гофман // Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 419–488.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 22 декабря 2008 г.