

4. ~~Грачёва А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура / А. М. Грачёва – СПб. : Издательство Дмитрий Буланин, 2000. – 333 с.~~
5. ~~Ильёв С. П. Русский символистский роман: аспекты поэтики / С. П. Ильёв – К. : Лыбидь, 1991. – 172 с.~~
6. ~~Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев – 2-е изд., испр. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.~~
7. ~~Миронова Л. Н. Цвет – это что? [электронный вариант] / Л. Н. Миронова. – Режим доступа к ист. : <http://mironovacolor.org/>~~
8. ~~Мусий В. Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературой эпохи предромантизма и романтизма // В. Б. Мусий. – Одесса : Астропринт, 2006. – 432 с.~~
9. ~~Обухов Я. Л. Символика цвета [электронный вариант] / Я. Л. Обухов // Режим доступа к ист. : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Obuh_Sim/04.php~~
10. ~~Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний. Ходячие и меткие слова. Сборник русских и иностранных цитат, пословиц, поговорок, пословичных выражений и отдельных слов / [под ред. М. И. Михельсона]. – СПб. : Тип. Ак. наук. – 1896-1912.~~
11. ~~Синдаловский Н. А. Легенды и мифы Санкт-Петербурга / Н. А. Синдаловский. – СПб. : Норинт, 2002. – 537 с.~~
12. ~~Стеблин-Каменский М. И. Миф / М. И. Стеблин-Каменский. – Л. : Наука, 1976. – 104 с.~~
13. ~~Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс-Культура, 1995. – 624 с.~~
14. ~~Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов; [пер. с англ.] / Фоли Дж. – М. : Вече, 1997. – 512 с.~~

Наталья Ивлева

ИСТОРИЯ ПОРТРЕТА В ПЕТЕРБУРГСКОЙ ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ (МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ)

Николай Васильевич Гоголь – один из наиболее известных авторов XIX века, полюбившийся читателям неоднозначностью своего творчества. Он, несомненно, мастер своего дела, способный перенести нас на любую улицу Петербурга, столь искусно ему удавалось передать приметы своего времени. Но, вне всяких сомнений, наиболее привлекательными и интересными для большинства читателей и по сей день остаются те из его произведений, что проникнуты загадочностью и мистицизмом. В них сильнее всего чувствуется склонность Николая Васильевича писать между строк, овладевать разумом читателя и вести с ним непрерывную игру.

Одним из таких произведений, бесспорно, является повесть «Портрет», и, в первую очередь, именно первая ее редакция 1835 г., опубликованная в сборнике «Арабески. Разные сочинения Н. Гоголя». Вторая редакция «Портрета» является частью цикла «Петербургских повестей», где преобладает не только тема обманчивости внешнего блеска столичной жизни, но и затрагивается тема творчества и художника.

Итак, почему именно портрет стал структурообразующим центром произведения? Среди всевозможных предметов Гоголь выбирает именно его, в буквальном смысле назначая

вершителем судьбы бедного Черткова. Не потому ли, что издавна портрет имел магическое значение, служа заменой (двойником) живого человека? На наш взгляд, есть все основания судить о портрете как аналоге чуринг – священных предметов из камня или дерева в первобытном обществе. «С ними, - пишет доктор исторических наук М.Ф. Альбедиль, - ассоциируются души предков и живых членов племени; чуринги – как бы их двойники, сакральные изображения. Вера в связь чуринги с человеком так сильна, что в случае порчи или разрушения чуринги человек заболел. В символическом виде на чурингах часто изображали деяния мифических героев и тотемных предков. Обычно их хранили в священном месте, в тайниках и показывали юношам во время обряда инициации» [1, 62]. Дело в том, что для мифологически мыслящего человека реальное (человек, животное) и идеальное (его изображение) тождественны. Поэтому портрет и может быть наделен силой, характером, привычками, способностью действовать того, кого он изображает. В нем, в портрете, может продолжиться земное существование изображенного. Именно поэтому, умирая, Петромихали требует от живописца воплотить его в полотне. «Я узнал, - признается ростовщик, - что половина жизни моей перейдет в мой портрет, если только он будет сделан искусным живописцем. Ты видишь, что уже в глазах осталась часть жизни; она будет и во всех чертах, когда ты закончишь. И хотя тело мое сгинет, но половина жизни моей останется на земле, и я убегу надолго еще от мук» [3, III, 259]. То, что подобное представление о связи изображения и изображенного не было выдумкой Н. В. Гоголя, подтверждается многочисленными фактами. К примеру, общеизвестный факт гласит, что во время судебных процедур в Древнеримской империи портреты императора были непременным атрибутом помещений, где проводились судебные заседания. Портрет служил напоминанием о том, что правитель присутствует и наблюдает за процессом. Обращаясь к повести, мы вспоминаем, что именно ощущение присутствия старика с портрета и испытывал Чертков. Акцент был сделан на «катастрофической живости глаз», которые, по словам самого художника, словно бы не выпускали его из виду ни на секунду.

Мотив портрета, оказывающего влияние на судьбу человека, становится популярным в литературе особенно со второй половины XVIII века, когда зарождается готический роман. Как правило, в нем идет речь об оживающем портрете родоначальника, который совершил преступление, за которое расплачиваются его потомки. Поскольку, пишет об этом жанре В. Б. Мусий, готический роман «проникнут дидактикой, формирует в читателе убеждение, что каждое преступление обязательно ожидает возмездие, родоначальник, изображенный на портрете, всегда является человеком, преступившим какую-то моральную заповедь. Оживая, он или же пытается остановить цепь преступлений, или же, напротив, побуждает их множить. Так или иначе, он включается в действие» [6, 203]. Позже мотив оживающего портрета будет усвоен романтиками. Особенно это показательно для «неистовых романтиков». Именно с кругом «неистовых» проблем, отражающих эстетику Ж. Жанена, связал искания автора «Портрета» В. В. Виноградов [2, 99]. На это обращает внимание и Я. Ланьлань, подчеркивающая то, что термин «портрет» в повести Н. В. Гоголя выделяется своим «мистическим» содержанием. «У Гоголя, - пишет исследовательница, - мистическая составляющая значения усиливается благодаря сюжету повести и тем прилагательным, которые образуют со словом *портрет* атрибутивные сочетания: *необыкновенный, странный, ненавистный, страшный, ужасный*» [5, 181].

Постепенно портрет подчиняет молодого художника своей магической силе. Показательно уже то, каким образом он оказывается у Черткова. Сначала изображение старика «с каким-то беспокойным и даже злобным выражением лица», с «резкой,

язвительной» улыбкой заставляет биться сильнее сердце увидевшего его молодого человека. Затем начинаются торги. «Господин в плаще» предлагает одиннадцать, пятнадцать рублей... Чертков увеличивает ставки. «Цену наконец набили до пятидесяти рублей» [3, III, 229]. Таким образом, не только изображенный на картине старик, напоминающий «какого-нибудь скрягу, прошедшего жизнь за сундуком» [3, III, 228], связан с мотивом денег, но и ситуация приобретения героем картины исполнена денежного азарта. Черткову удается победить в этом соревновании. «Вынувши из кармана ассигнацию, он бросил ее в лицо купцу и ухватился с жадностью за картину», - сообщает повествователь [3, III, 229]. Этот мотив свободы-несвободы от власти золота непосредственно связан с решаемой в повести темой искусства. Художник, пишет, комментируя позицию Н. В. Гоголя относительно призвания художника, В. Денисов, «либо духовно растет в противоборстве со злом – и тогда развивает талант, сотворяя гармонию мира, повторяя красоту Божьего замысла, либо изменяет таланту ради низкого ремесла, золота – и становится филистером, богатеет, обкрадывая людей, лишая их духовных ценностей, уродует Божественное, а тем приближает дьявольский хаос и сам, как Чертков, становится его первой жертвой! Подобная продажа духовных благ за богатства земные постепенно разрушает Мир, ведет его к хаосу и гибели, - убеждает Гоголь» [4, 103]. Интересно, что во второй редакции эпизод торгов отсутствует. Хозяин просит за портрет «три четвертачка», Чертков дает «двугривенный» и получает картину, берет ее под мышку и тащит домой. В редакции «Арабесок», кажется, что он портрет не забирает. Темные глаза изображенного пугают его настолько, что Чертков отскакивает. Сообщается, что, не «смея и думать о том, чтобы взять его с собою, он выбежал на улицу» [3, III, 230]. Однако каким-то фантастическим образом портрет оказывается на стене его комнаты. Ни одно из «плоских изъяснений», которые приходят Черткову на ум, не помогает ему понять, как это могло произойти. Портрет живет собственной жизнью. От него не избавиться, как от любого другого дара, полученного в результате контакта с демоническим. «Не бойся меня, - говорило странное явление. – Мы с тобою никогда не разлучимся» [3, III, 234]. И в самом деле, постепенно герой подчиняется магии старика с портрета настолько, что начинает испытывать определенное влечение, некий интерес и волнение к картине. Это означает, что демоническое постепенно проникает внутрь Черткова, становится частью его собственного «я». Подобное произошло с героем начатой чуть ранее (в 1833 году), но законченной в том же, что и первая редакция «Портрета» 1835 году, повести Н. В. Гоголя «Вий». Хома Брут, скакавший с ведьмой на спине, испытывал не только страх, но и «томительное, неприятное и вместе с тем сладкое чувство, подступавшее к его сердцу» [3, II, 156]. Показательна фамилия героя, содержащая в себе намек на связь с «чертом». Во второй редакции Н. В. Гоголь ослабит эту связь, назвав своего героя не Чертковым, а Чертковым. Пытаясь заснуть, Чертков все думал о бедности и нелегкой доле художника, испытывая на себе взгляд ростовщика с портрета и неспособность так или иначе не обратиться к нему мыслями или взором.

В «Петербургских повестях» сновидения наделяются особой функцией испытания души. Герой-сновидец предстаёт как своеобразный медиатор между этим и тем светом; блуждающая душа героя обнажает переживаемое им состояние кризиса, что выражается в потере ориентации, неумении ответить на вопросы «где» и «когда». А. А. Слюсарь, комментируя эпизод сновидения героя, показывает, что неявный характер перехода героя к сновидению в первой редакции повести усиливает фантастический характер происходящего. Сновидение, - писал ученый, «оказывается лишь формой внушения, которым замещается возникновение и вызревание решения изменить судьбу. Фантастичность должна подчеркнуть пагубность намерения, навязанного извне. Но хотя выбор сделан, у Черткова

возникают сомнения. После первого сеанса он испытывает чувство неудовлетворенности, и тогда, чтобы укрепить его решение стать модным живописцем, старик снова является во сне. На этот раз он безмолвствует, но зато пересчитывает кучи денег, и у Черткова впервые возникает алчность к золоту. <. Так начинается превращение художника в приобретателя» [7, 86]. Возможно, именно это и позволило портрету, который в первой редакции со всей очевидностью выдает в нем демонического персонажа, окончательно утвердить свою власть над душой художника, подчинить его себе.

Поэтому не случайно прототипом для оживающего портрета в повести Гоголя послужил ростовщик, пожелавший посредством портрета остаться в мире, приобрести бессмертие. В образе ростовщика, который всем одалживал деньги, впоследствии приносившие лишь несчастье, очень ясно присутствует ген мифа об Агасфере - «Вечном жиде», персонаже христианской легенды позднего западноевропейского средневековья. Согласно легенде, Агасфер во время страдальческого пути Иисуса Христа на Голгофу под бременем креста оскорбительно отказал ему в кратком отдыхе и безжалостно велел идти дальше; за это ему самому отказано в покое могилы, он обречён из века в век безостановочно скитаться, дожидаясь второго пришествия Христа, который один может снять с него зарок.

Ростовщик – это человек, который в силу своих занятий связан с золотом, для романтиков наделенным демонической силой, а потому, возможно, сам дьявол, который приходит в мир, чтобы искушать слабых духом и сосредоточенных на физическом. Портрет в повести Гоголя – это не просто произведение живописи, раскрывающее сущность человека через его лицо, а вещь, собственно, ставшая лицом человека. 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.

Портрет, ставший собственностью Черткова, руководит его дальнейшей судьбой. Если обратиться к мифологическому мировосприятию древних людей, для которых реальный человек отождествлялся с изображением на полотне, то можно утверждать, что преступавший моральные нормы в мире живых азиат-ростовщик, оживая на портрете, стремится продолжить свои дела, побуждает всякого, кто столкнется с портретом, множить их. А, дочитав произведение до конца, читатель может решить, что у него это, в общем-то, получилось весьма успешно, поскольку судьба когда-то подававшего надежды Черткова загублена, а сам ростовщик, изображенный на портрете, просто исчез с полотна, вероятнее всего, готовясь появиться там вновь, когда придет его час. Но, возможно, обличив дьявола, людям, и в первую очередь, сыну создателя портрета, удалось лишить его силы. Исполнилось то, что предсказал ушедший в монастырь живописец. «Тогда же предстал мне во сне пречистый лик девы, - сообщает он сыну, - и я узнал, что в награду моих трудов и молитв сверхъестественное существование этого демона в портрете будет не вечно, что если кто торжественно объявит его историю, по истечении пятидесяти лет в первое полнолуние, то сила его погаснет и рассеется, яко прах...» [3, III, 266 - 267].

Впоследствии, а именно во второй редакции, Гоголь сознательно отказывается от играющей важную роль мистики и обращает внимание читателя на социальную проблематику. Тем не менее, само по себе произведение является глубоко философским, затрагивая тему влияния на судьбу человека не только других людей, но и потусторонних сил.

Список использованной литературы

1. Альбедиль М. Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь / М. Ф. Альбедиль. – СПб.: Паритет, 2002. – 336 с.
2. Виноградов В. В. Романтический натурализм: (Жюль Жанен и Гоголь) / В. В. Виноградов // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. – М.: Наука, 1976. – С.76 – 100.
3. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 8 т. / Н. В. Гоголь. – М.: Правда, 1984. – Т. 2. – 320 с.; Т. 3. – 336 с.
4. Денисов В. Первые петербургские повести Н. В. Гоголя: типология героев и методология автора / Владимир Денисов // Гоголезнавчі студії: Вип. 2 (19). – Ніжин: НДУ імені Миколи Гоголя, 2012. – С. 95 – 108.
5. Ланьлань Я. Термины изобразительного искусства в художественном тексте (повесть Н.В.Гоголя «Портрет») / Янь Ланьлань // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. – 2013. - № 3. – С. 179 – 184.
6. Мусий В.Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературой эпохи предромантизма и романтизма: монография / В.Б. Мусий. – Одесса: Астропринт, 2006. – 432 с.
7. Слюсарь А.А. О психологизме в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя / А.А. Слюсарь // Проблеми сучасного літературознавства: зб. науков. праць. – Одеса: Маяк, 1999. – Вип. 5. – С.76 – 95.

Акиз Каган

ИСТОРИЧЕСКАЯ ОСНОВА БАЛЛАДЫ А. К. ТОЛСТОГО «ВАСИЛИЙ ШИБАНОВ»

А. К. Толстой оставил заметный след в истории русской культуры (литературы, театра, науки и публицистики). В то же время нельзя сказать, что его творчество нашло всестороннее освещение в литературоведении. Единичными являются работы, в которых идет речь о закономерностях развития творчества этого автора, характере его литературно-эстетических взглядов на искусство, его концепции человека, истории.

Одна из первых попыток целостного анализа литературной деятельности А. К. Толстого была предпринята И. Г. Ямпольским. Это автор статьи «А. К. Толстой», опубликованной в восьмом томе «Истории русской литературы», подготовленной Институтом русской литературы. Отметив, что баллады Толстого являются «значительным фактом в истории русской поэзии», И. Г. Ямпольский останавливается на причинах интереса художника к истории и считает, что он был вызван «желанием найти в прошлом подтверждение и обоснование своим идейным устремлениям». Далее он сравнивает жанровые особенности баллад и былин А. К. Толстого, обращает внимание на их близость и непосредственную связь с современностью [7, 331]. Внимание исследователя было также направлено на идеал «полноценной человеческой личности», из которого Толстой исходил в оценке своих героев. Поэтика произведений А. К. Толстого в этой статье не рассматривалась. Другой литературовед, Г. Н. Пospelов, объясняет интерес А. К. Толстого к балладам свойственной