

Regéczi, Ildikó

Визуальный эффект в повести Гоголя "Портрет"

In: *N. V. Gogol: Bytí díla v prostoru a čase : (studie o živém dědictví)*.
Dohnal, Josef (editor); Pospíšil, Ivo (editor). V Tribunu EU vyd. 1. Brno:
Masarykova univerzita, Ústav slavistiky Filozofické fakulty, 2010, pp.
349-360

ISBN 9788073991975

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132745>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ВИЗУАЛЬНЫЙ ЭФФЕКТ В ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ»

ИЛЬДИКО РЕГЕЦИ (МИШКОЛЬЦ)

Произведения цикла Н. Гоголя *Петербургские повести* объединяет не только Петербург – топографическое место действия, становящееся иррациональным – но и важные тематические и мотивные взаимосвязи. Таковыми являются и живопись, и образ художника, и сам портрет. В повести *Портрет* волшебный портрет даже ставится в центр повествования и описание его творца строится вокруг него. Появление портрета как литературной и живописной формы и способность языка к самовыражению путем картин вступают в особое взаимодействие, в ходе которого картина обретает жизнь. В то же время оживание портрета в повести приводит в действие однозначно демонические действующие силы, результатом чего становится раздвоение личности и возникновение двойника. В дальнейшем двойственность прослеживается и на уровне повествования. Один из выделяющихся мотивов, на мой взгляд, выражает значение картины, построенной по принципу иконы, и метафизику иконописи (как будто в качестве антитезы дьявольского портрета ростовщика), что я попытаюсь доказать на основе эссе П. Флоренского о теологии иконописи.

Ключевые слова: визуальность-вербальность, функция рамы, вопросы философии творчества

Beyond the gradually more and more irrational topographical setting, i.e. St. Petersburg, there are quite a few further important thematic and motive-based correlations that interweave the pieces of Nikolai Gogol's short story cycle called *Petersburg Tales*. Among these you can find painting as an art, the figure of the painter as an artist, and the genre of portrait painting itself. „The Portrait” focuses on an actual portrait with a magical impact to it, and builds the narrative about its creator around this focal point. The combination of the appearance of the portrait as a literary and pictorial form and the ability of language to express itself through pictures results in a special interaction during the course of which the painting actually comes to life. However, this enlivenment in the short story at the same time triggers expressly demonic effects; it results in the splitting of the protagonist's personality and leads to the appearance of the double. From this stage on, this duality can also be followed with ease at the level of the narrative. I believe that one of the separate

voice (part)s gives expression to the significance of the painting prepared according to the iconic principle as well as to the metaphysics of icon painting (as if it were an anti-thesis of the devilish portrait painted about the usurer), which I wish to prove on the basis of an icono-theological essay written by Pavel Florensky.

Keywords: visuality-verbality, frame function, issues of the philosophy of creativity

Тема визуальности в прозе Гоголя имеет особое значение, поскольку по сравнению с изображением окружающей среды в романах Западной Европы 19 века (где среда является материализованным отображением характера героя), у Гоголя роль материальной среды значительно возрастает.¹ В его произведениях во многих случаях и герои нивелируются на уровне предметов (например, в форме опредмечивающих сравнений). Таким образом, описания предметов и действующих лиц часто — и без тематизации бытия внутри картины — обладают своеобразной образностью. Так и в повести *Портрет* речь идет не просто о вынесении в центр повествования фиктивного художественного произведения, но и о проявлении образной творческой фантазии Гоголя, о вопросе возможности «взаимопроникновения» визуального искусства и вербальной формы выражения.

В первой половине 19 века в литературе романтики вопрос образности получает новый акцент. С одной стороны, внимание обращается к поэтическим картинам, к образной силе слов и форм, с другой, картина предстает как «объективированная визуальность»². Этот последний аспект, появление и описание картины, экфрасис строится на напряжении между визуальной и вербальной знаковыми системами и одновременно дает возможность изложить взгляды на искусство и эстетические позиции³. Существуют параллели между *Портретом* (первая версия которого увидела свет в 1835 г., а второй, переработанный текст в 1842 г.) и такими западноевропейскими произведениями, как *Неведомый шедевр* (1832) Бальзака, *Ильская Венера* (1837) Мериме или *Овальный портрет* (1842) По. Тогда как в произведении

¹ Настоящая статья является переосмысленным вариантом моей статьи *Демоничность и иконологичность в рассказе Гоголя «Портрет»* (Slavica XXXVI 2007), с. 173-185).

² OROSZ, M.: „Progresszív egyetemes poézis”. Romantikus ellentételezések és utópiák. Gondolat, Budapest, s. 146.

³ OROSZ, M.: Progresszív egyetemes poézis. Romantikus ellentételezések és utópiák. Gondolat, Budapest, s. 146-147.

Мериме переработка известной (встречающейся как у Лукиана, так и в средневековых текстах) темы оживающей статуи является лишь источником фантастики, в произведениях Бальзака и По картина, поставленная в центр произведения, становится средством описания творческого процесса, автор превращает описание визуального опыта в самотолкование. Герой Бальзака, мэтр Френхофер, также ищет секрет совершенной картины и считает, что ее осуществление возможно *за пределами* традиционной знаковой системы, в сфере поэзии, если будут найдены новые источники выражения. Однако его эксперимент обречен на неудачу, что показывает и акт «палиндии/отречения», олицетворенный в сжигании картины. Персонаж-художник По также приближается к секрету совершенной конструкции, который и здесь скрыт не только в желании творения, освоении техники или доработанности композиции, но впечатление *жизненности*, выражения природы создается чем-то большим, некоторого рода мистическим превращением (модели, как и у Гоголя). В своем произведении Гоголь – как и Бальзак и По – также ищет ответа на вопросы философии творчества.

Жанровое определение, данное в заглавии, – портрет – обуславливает особенность повести, ставя ее на грань живописи и литературы. Заглавие произведения – это портрет, фигурирующий в повести, и название жанра повести Гоголя. Повесть не только описывает картину, но и сама дает ряд точных портретов (модели, автора и, позднее, художника-владельца). Рассказчик поднимает вопрос о жанровой принадлежности портрета, толкуя о разных формах исторической живописи:

«... постигнул, почему простую головку, простой портрет Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Корреджио можно назвать историческою живописью и почему огромная картина исторического содержания все-таки будет *tableau de genre*, несмотря на все притязанья художника на историческую живопись.⁴»

Из вышесказанного видны представления автора, связанные с портретом: внешнее реальное изображение лица недостаточно для художественного завершения. В повести в отдельных портретах – в равной мере живописном и литературном – как раз этот плюс дает возможность переступить границы, возможность создавать связи между текстами, характеризующимися разными типами кодов. Важность этого подчеркивается множеством и разнообразием встроенных в сюжет элементов картины. В начале произведения мы видим, с одной стороны, собственно полотна в картинной ла-

⁴ ГОГОЛЬ, Н. В.: Российские повести и рассказы. Советская Россия, Москва, с. 163.

вочке на Щукином дворе (пейзажи, портреты).⁵ По мнению М. С. Гладили-на, картины в картинной лавочке находятся в родстве с народными картинками – как-то пейзажными картинками, диковинками и лубками⁶. В то же время он обращает внимание и на особую форму создания картины Гоголем, когда автор «на наш взгляд, придумывает свой народный лубок»: речь идет об упоминании лубочной темы, представляющей описание Иерусалима, первоначально существовавшей и в виде гравированного листа и гравированной книги, ни одно издание которых, однако – как отмечено Гладилиным – не содержит «двух молящихся русских мужиков в рукавицах», символизирующих силу веры, побеждающей все (зиму, холод)⁷.

Гоголь, с одной стороны, описывает картину, придуманную на основе существующей лубочной темы, а с другой, – создает такие художественные изображения (жанровые картины, состоящие из движений лакея, солдата, торговки, кавалеров), которые реконструируются в процессе восприятия. В последнем случае, напоминая жанровые картины *Невского проспекта*, описание мобилизует такой творческий тип и жанр художественного произведения, которые появляются перед нами не как соответствующие действительности, но все-таки включающиеся в процесс создания художественного значения, так как подготавливают толкование портрета и как полотна, и как литературного портрета.

В центре *Портрета* находится завораживающий портрет, моделью для которого послужил бывший ростовщик из Коломны, «старик с лицом бронзового цвета, скулистым, чахлым»⁸. Экфрасис⁹ в начале повести, то есть визуальное описание полотна и его эффекта, подробнее всего останавливается на описании глаз. Подчеркивание взгляда, связь портрета с миром нарушает

⁵ С другой стороны, в отношении образных решений повесть Гоголя состоит в наиболее тесном родстве с романом Бальзака *Шагреневая кожа* (1831). Представление предметов лавки древностей, играющей центральную роль в произведении Бальзака, а также подробное описание элементов беспорядочной сцены по мере того, как на них задерживается взгляд героя, походит на описание картинной лавки в *Портрете*, написанном на два-три года позже. Но у Гоголя также наблюдается и склонность к сценам в стиле жанровых картин, так часто встречающихся у Бальзака (одним из лучших примеров которых является мирная сцена хозяйки и Полины) (подробности см. далее).

⁶ ГЛАДИЛИН, М. С.: Народные картинки в произведениях Н. В. Гоголя. In: В. Викулова (ред.). Н. В. Гоголь и народная культура. ЧеРо, Москва, с. 101.

⁷ Там же.

⁸ ГОГОЛЬ, Н. В.: Российские повести и рассказы. Совеская Россия, Москва, с. 124.

⁹ В связи с темой: Нап 2004.

композицию и ее структуру, будто предвещает подчинение картины другой задаче, стоящей перед искусством.¹⁰

Владельцем завораживающего портрета становится Чартков, художник, подающий большие надежды, имя которого состоит в этимологической связи со словом «чаровать». Чартков – в соответствии со своим именем – очаровывается картиной. Тонким намеком на единство сущности ростовщика и Чарткова, на превращение последнего в жертву может служить символичность места жительства обоих. Коломна (где живет ростовщик) и Васильевский остров (квартал Чарткова) в топографическом плане имеют похожее значение. Обе части города являются периферийными, далекими от современного, искусственно созданного центра, незащищенными (во время петербургского наводнения больше всего эти районы пострадали от стихийного бедствия и здесь было больше всего жертв) частями города Петра, поэтому и выступают как среда обитания маленького человека. Значит, сущность Чарткова как бы предопределяет тот факт, что он попадает под влияние картины.

Но речь идет не только о художественном эффекте, но и о проникании реальности, стоящей за картиной, или даже реальности картины, в будни Чарткова. Пересечение границы происходит и на метафорическом уровне: владелец невероятно живых глаз ночью покидает картину, ходит взад-вперед по комнате и оставляет тот сверток золота, который становится началом изменившейся жизни Чарткова и его отказа от своих художественных принципов. Сверток появился из рамы картины, поэтому у Чарткова возникает мысль – в знак благодарности сделать золотую раму для картины. Текст, уже перед куплей картины, изображающей ростовщика, указывает на ценность и важность рамы¹¹, когда владелец картинной лавочки хочет уговорить Чарткова, чтобы тот купил другие картины:

¹⁰ Портрет молодой девушки в рассказе *Овальный портрет* По оживляется путем видения, зрения. В истории, напоминающей случаи с привидениями, картина становится завораживающей благодаря ее совершенной правдоподобности, а за этим скрывается тот факт, что при написании полотна жизненная сила модели как бы перешла в творение художника. Глаза играют важную роль также в новелле Мериме (*Ильская Венера*), где взгляд античной скульптуры Венеры ужасающе действует на зрителя, так как скульптура создавала эффект иллюзии действительности, жизни.

¹¹ Л. И. Еремина упоминает повесть *Портрет* как особенно наглядный пример сюжетобразующей роли лексических повторов. В своем анализе она фокусируется главным образом на семантическом раскрытии связи между сном Чарткова и реальной действительностью (ЕРЕМИНА, Л. И.: О языке художественной прозы Н. В. Гоголя. Наука, Москва 1987.).

«Или вот зима, возьмите зиму! Пятнадцать рублей! Одна рамка чего стоит.»¹²

Причисление рамы к эстетической ценности картины, более того подмена ею эстетической ценности — уже в начале повести придает раме особое семантическое значение. По функции рама картины похожа на обложку книги или пьедестал скульптуры. Она выступает в роли разделительного знака разных кодовых систем (текста и внетекстовой реальности), которые традиционно относят к сфере не-текста. Лотман, рассматривая специальную риторическую конструкцию «текст в тексте», касался и вопроса актуальности границ. По его мнению, упругость границ, изменение структуры (перелом, происходящий в традиции), усиливает роль игры, и вызывает способность к вмещению разного восприятия форм реальности¹³. И в этом случае начинается игра между понятиями текст–не-текст, что для «воспринимателя» усиливает условный характер текста, а для действующего лица — Чартова — обозначает страшную реальность.¹⁴

Рама, традиционно отделяющая созданную реальность от реальности восприятия, выполняет как раз обратную функцию – устанавливает связь между двумя видами реальности. Вскоре выясняется и качество этой связи:

«... чей бы ты ни был дедушка, а я тебя поставлю за стекло и сделаю тебе за это золотые рамки.»¹⁵

Стекло и золото являются выражением холодной материальности; Чартов, желая этими материалами покрасить и обрамить картину, будто хочет сохранить и зафиксировать реальность картины в материальной форме. Художнику кажется, что он может господствовать над образным миром, и заодно ему хочется обеспечить невозможность повторного нарушения границы. При этом Чартов не учитывает, что в картине действуют демонические силы. Нарратор по-разному усиливает демоническую атмосферу

¹² ГОГОЛЬ, Н. В.: Российские повести и рассказы. Советская Россия, Москва 1977, с. 123-124.

¹³ ЛОТМАН, Ю.: Символика Петербурга и проблемы семиотики города. In: Труды по знаковым системам, т. 18. Тарту 1981, с. 3-18.

¹⁴ В новелле Мериме *Ильская Венера* движущей силой повествования также является игра с границами художественного произведения: «оживание» статуи каждый раз связано с нарушением границы между внешней реальностью и реальностью статуи (ударяют киркой при выкапывании, швыряют в нее камнем, надевают кольцо на палец). А в рассказе По *Овальный портрет* у зрителя картины (рассказчика) создается впечатление, что рама картины не замыкает творение, он, несмотря на виньеточную манеру выполнения, видит не фигуру, сливающуюся с фоном, взгляд ощущает модель портрета во всей ее жизнеподобности („I had found the spell of the picture in an absolute *life-likeness* of expression“, Poe 1938: 291).

¹⁵ ГОГОЛЬ, Н. В.: Российские повести и рассказы. Советская Россия, Москва 1977, с. 137.

портрета. Темный тон портрета, который наполняется жизнью только при лунном свете¹⁶, действует противоположно по сравнению с иконой — стремящейся уловить обожествленную реальность. И если связь с божественной сферой происходит при свете¹⁷ и сама икона тоже «как светлое, проливающее свет видение, открывается»¹⁸, то в портрете происходит оживление тени, темной стороны.¹⁹ Именно поэтому портрет не становится переходом к настоящему духовному опыту, вовлекает зрителя не в живую реальность, а излучает свою — мертвую. О том, что реальность портрета относится к низшей сфере, свидетельствует и цвет картины: коричневатое, темное лицо и постоянная связь с золотом (в описании полотна мы сначала замечаем былую позолоту *рамы*, но можем думать также и о золотых червонцах), которую можно понимать и как признак материального мира и овеществленной действительности.²⁰

На основе механизмов влияния демонического в дальнейшем происходит целый ряд удвоений. Вначале Чартков от неожиданной радости разговаривает сам с собой. Обращение к себе, а потом вырывающийся изнутри новый голос — первый этап раздвоения (разрыва) личности. Художник переселяется на Невский проспект, который — в отличие от Васильевского острова — воплощает искусственность и декоративность в петербургском контексте²¹

¹⁶ В соответствии с романтической традицией лунный свет и свеча играют роль в акте восприятия и в новелле Мериме, и в рассказе По. Более того, в *Овальном портрете* свеча, как расширенная метафора, в противоположность дающему жизнь свету солнца является также выражением мимолетности, неопределенности жизни.

¹⁷ П. Флоренский цитирует в своей работе об иконостасе стихотворение Лермонтова *Молитва*: «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою, Пред Твоим образа *ярким сиянием*» (ФЛОРЕНСКИЙ, П.: Иконостас. Москва 1972, с. 102).

¹⁸ ФЛОРЕНСКИЙ, П.: Иконостас. Москва 1972, с. 102.

¹⁹ «... в иконописи ему (*т. е.: слову «тьнь»*) нет места: иконописец этим темным делом не занимается и теней, конечно, не пишет. ... иконописец изображает *бытие*, а даже *благобытие*, тень же есть не бытие, а простое отсутствие бытия, и изображать таковое, т. е. характеризовать чем-то положительным, каким-то присутствием, наличием бытия, было бы коренным извращением онтологии.» (ФЛОРЕНСКИЙ, П.: Иконостас. Москва 1972, с. 138) (выделено И. Р).

²⁰ Применение золота на иконах, наоборот, — каноническое; служит для улавливания световой глубины, далекой от чувственного опыта (ФЛОРЕНСКИЙ, П.: Иконостас. Москва 1972, с. 126-131).

²¹ О театральности Петербурга см.: ЛОТМАН, Ю.: Символика Петербурга и проблемы семиотики города. In: Труды по знаковым системам, т. 18. Тарту 1981, с. 30-45.

и заодно выражает то, что Чартков показывает себя другим, носит маски²², то есть становится демонизированной личностью. Изменившееся творческое кредо Чарткова (символическим выражением которого является портрет, написанный на основе головки Психеи) зародилось под знаком безличности и автоматизма и, таким образом, повторяет утилитарные взгляды обывателей, презирующих его прежние творения.²³ Событие, выводящее его из состояния спокойного равнодушия, – это просьба высказать свое мнение о работе старого друга-художника. Друг-художник Чарткова совершенствовал свои творческие способности в Италии и возвращается из Рима, который в гоголевском текстуальном мире фигурирует как „царство визуальности, царство архитектуры, скульптуры, живописи и царство пластичности и живописности, пропитывающих саму жизнь”^{24,25} Увиденная картина²⁶ имеет такую метафизику, от которой Чартков давно уже отошел и в качестве ответа на которую нужно было бы написать картину на тему «отпавшего ангела»²⁷, которую, однако, создать Чартков не способен. Взаимо-переход дважды кодированных систем (портрет ростовщика, потом картина старого друга и мир текста вне этого) и их параллельное существование основывается на зеркальном отражении. Чартков увидит в них свое второе (демоническое или ангельское) Я, свою «расколотую» личность, которую он уже

²² «переодевался несколько раз в день в разные утренние костюмы, завивался ... занялся украшением всеми возможными средствами своей наружности», (ГОГОЛЬ, Н. В.: Российские повести и рассказы. Советская Россия, Москва 1977, с. 146-147).

²³ «Утилитаризм нивелирует художественный смысл картины до такой степени, — пишет Ю. Манн — что готов ее механически раззать, переформировать в соответствии с правилами благопристойности и приличия. На этом построен острый комизм реплики квартального в «Портрете», посоветовавшего перенести тень на картине «куда-нибудь в другое место... а под носом слишком видное место». (МАНН, Ю.: Поэтика Гоголя. Художественная литература, Москва 1978, с. 147).

²⁴ ПАПЕРНЫЙ, В.: Повесть «Рим», город Рим и мессианизм позднего Гоголя. In: М. ВАЙС-КОПФ, Р.: Джулиани (ред.). Гоголь и Италия. Мосты культуры, Москва. 114.

²⁵ На конференции, в своем докладе «Художник петербургский»: Образы героев-творцов в «Петербургских повестях» Гоголя Оксана Кравченко также говорила о противопоставлении петербургского и «не-петербургского» художника в *Петербургских повестях*, как оппозиции демонической природы творения и святого, возвышенного акта творчества.

²⁶ Гоголь во время своего итальянского путешествия познакомился и был дружен с создателем картины «Явление Христа народу» А. А. Ивановым, чьи черты отражаются в образе художника, приславшего на выставку свое гениальное полотно (ВИНОГРАДОВ, В. В.: Поэтика русской литературы. Наука, Москва 1976, с. 45-46).

²⁷ ГОГОЛЬ, Н. В.: Российские повести и рассказы. Советская Россия, Москва 1977, с. 152.

не в состоянии воссоздать заново, соединить. Раздвоение личности Чарткова отражается и на уровне наррации, характеризующейся в дальнейшем расколотостью, и в двойственности разделяющихся, перекликающихся друг с другом голосов.

Гоголь делит свое произведение на две главы, границей которых выступает трагическая концовка истории Чарткова. Вторая часть знакомит нас в *рамочной структуре* фактически с предысторией. На аукционной распродаже вещей одного из богатых любителей искусств (что является и повторением начала первой части — со множеством картин — то есть, фактически, *двойной рамкой*) появляется художник Б., чтобы рассказать историю создания картины, изображающей ростовщика. Аукцион, где звучит рассказ художника Б., показывает картину разломанности и хаоса. Это своеобразный натюрморт, который создается в неимоверной какофонии («толпа ... хлопотала о чем-то наперерыв»²⁸). По функции эта картина адекватна описанию, напоминающей живописное произведение в начале первой главы.

В дальнейшем мы можем прочесть историю модели картины, узнав ее путем экзфрасиса. То есть Гоголь будто заново пишет портрет, в рамках возможностей литературной формы вновь рисует фигуру ростовщика, благодаря чему мы получаем литературное отражение картины, появившейся в первой части. В силу более широких рамок вербальности перед нами раскрываются дальнейшие демонические атрибуты портретной модели.²⁹

Талант художника (необходимый для точного воспроизведения лица) — главное предварительное условие просьбы ростовщика. Свою задачу художник выполняет отлично, настолько отлично, что портрет выражает и своеобразную онтологию, что подчеркивается совершенным изображением глаз. На выделенную роль глаз указывает также фразеология текста. «Есть ... что-то демонское в глазах»³⁰ — замечает одно духовное лицо о более позднем произведении художника. В иной раз друг художника (в связи с портретом ростовщика) восклицает: «отдай его уж лучше мне, если он тебе до такой степени *колет глаз*»³¹ (выделено И. Р.). Дьявольски удачный портрет осно-

²⁸ Там же, с. 156.

²⁹ Неясная идентичность ростовщика («какой именно был он нации: индеец, грек, персиянин, об этом никто не мог сказать наверно» [ГОГОЛЬ 1977: 159]), его чуждость, его внешние особенности («запаленное лицо», «страшный цвет его, большие, необыкновенного огня глаза», «нависнувшие густые брови» [ГОГОЛЬ 1977: 159]) обозначают дьявольский характер фигуры, что однозначно выражается в описании его жизненного пути: данные им в кредит деньги всегда заставляли должника совершать злые поступки.

³⁰ ГОГОЛЬ, Н. В.: Российские повести и рассказы. Советская Россия, Москва 1977, с. 167.

³¹ Там же.

вываается на точном отображении *лица*. После того, как художник оторвался от портрета, он вступает на новый путь познания, ищет пути изображения созерцаемого вечного смысла, *лика*.

Противостояние ростовщика и художника мы можем воспринимать и как два отдельных голоса, так как они показывают одну и ту же идею (роль и значение лица) с разных сторон. За дьявольским голосом ростовщика сразу же с триумфом раздается глас христианского смирения, который после «искушения» (написания картины о дьяволе) звучит еще сильнее. Вследствие этого обновления творческий путь художника начинает двигаться в сторону иконописи.³² Аскетическая подготовка живописца к созданию своего творения, его обращение к молитве, как к помощи, ведение кистью по картине по внушению Бога, святая благодать, отражающаяся в картинах, и окружающая картину тишина – воспроизводят основные принципы теологии икон. Помимо этого, для подчеркивания полного преобразования, рассказчик, художник Б., описывает как фигуру иконы и своего отца, живущего монашеской жизнью.³³ Душевная гармония, белый цвет, живописность волос, складки одежды характерны для методов иконописи.³⁴

Художник, похожий на святых из икон, делится с сыном, художником Б., своим кредо. Это кредо по структуре напоминает слова из Евангелия Матфея: «Блажен избраннык»³⁵. Определение сути художественного произ-

³² О происхождении картинных элементов в повести Гоголя существуют различные предположения. В произведении художника, изображающем Богородицу с ребенком и представленном в *Портрете* как идеальное творение, Ю. Я. Барабашу видится влияние назарейцев, общества немецких и австрийских художников 20-40-х гг. XIX века (БАРАБАШ, Ю. Я.: «Портрет» в европейском интерьере (Гоголь и художники-назарейцы). In: В. ВИКУЛОВА (ред.). Н. В. Гоголь и мировая культура. Книжный дом «Университет», Москва 2003, с. 188-200), в противоположность толкованию В. А. Воропаева и И. А. Виноградова, подходящему к картине с позиций русского православия и эстетического канона, выросшего из византийской традиции (ВОРОПАЕВ, В. А., ВИНОГРАДОВ И. А.: Комментарии. In: ГОГОЛЬ, Н. В.: Собрание сочинений, т. 9. Москва 1994, с. 493).

³³ «Но как же я изумился, когда предстал предо мною прекрасный, почти божественный старец! И следов измощения не было заметно на его лице: оно сияло светлостью небесного веселия. Белая, как снег, борода и тонкие, почти воздушные волосы такого же серебристого цвета рассыпались картинно по груди и по складкам его черной рясы и падали до самого вервия, которым опоясывалась его убогая монашеская одежда ...» (ГОГОЛЬ, Н. В.: Российские повести и рассказы. Советская Россия, Москва 1977, с. 170-171).

³⁴ Флоренский в своей работе о теологии иконописи отдельную главу посвящает изображению одежды в традиции иконописи. Здесь можно прочитать следующее: «... достаточно взглянуть на иконные складки, чтобы определить дату иконы и понять дух времени, на ней отраженный» (ФЛОРЕНСКИЙ, П.: Иконостас. Москва 1972, с. 125).

³⁵ ГОГОЛЬ, Н. В.: Российские повести и рассказы. Советская Россия, Москва 1977, с. 171.

ведения состоит в следующем: душевная чистота художника есть необходимым условием для создания произведения, таящего в себе «намеки о божественном, небесном рае»³⁶ и заставляющего издавать «чудные звуки успокоения»³⁷. А страсть – которая раньше наполнялась демоническим содержанием – преобразуется в «тихую небесную страсть»³⁸.

Творец стремится уже не копировать природу, а ухватить красоту божественного происхождения, а сына просит об уничтожении своих прежних творений, противоречащих этому идеалу. Это намерение художника у Гоголя вызывает в памяти схожий жест, отражающий кризис художественного выражения в произведении Бальзака (*Неведомый шедевр*). В то же время поиск совершенной формы выражения характерен и для самого автора, на что указывает наличие текстовых вариантов, повторное переосмысление текста как у Бальзака, так и у Гоголя.³⁹ По сути, произведение Бальзака не имеет текста, которое могло бы считаться окончательным, оно существует по меньшей мере в четырех вариантах. А Гоголь для издания в сборнике переработал первую версию повести, появившуюся в сборнике *Арабески*, в намного большей мере, чем другие произведения цикла *Петербургские повести*. Творчество уже не является закрытым, законченным действием, а открытым процессом, указывающим на божественное творение.

Просьба об уничтожении картины не встречается в первом варианте *Портрета*: в этом раннем варианте произведения исчезновение картины отсылается скорее к сфере фантастики, а в центре внимания находится осуществление предсказания художника, согласно которому, демоническая сила «погаснет и рассеется» в определенное время, через 50 лет после написания картины, в новолуние. Изменения во второй редакции, в большей мере ставящей на первый план сам процесс творчества, могут быть в связи и с постепенным изменением эстетических воззрений Гоголя. В 40-х гг. Гоголя сильно занимает внутренний поиск пути, чувство вины⁴⁰, а также намерение сакрализации творческой профессии и желание творчества, указывающего в сторону трансценденции. Сборник *Выбранные места из переписки*

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

³⁹ Намерение поиска совершенной формы выражения, идея универсальности видны и в более поздних, перекликающихся с Данте концепциях Бальзака и Гоголя: в представлении структуры *La Comédie humaine* (*Человеческой комедии*) и *Мертвых душ*, строящейся в форме триптиха (см. ниже).

⁴⁰ МОЧУЛЬСКИЙ, К.: *Духовный путь Гоголя*. YMCA-PRESS, Paris 1976, с. 72-73.

ки с *друзьями* 1847 г. является выражением его все более определенных эстетическо-мировоззренческих взглядов. В последующие годы он переживает трагедию неосуществимости совершенного, по своей функции схожего с иконой литературного произведения, на что указывает попытка продолжения *Мертвых душ* и, опять же, жест палинотии, отречения, сжигания. Однако завершение второго варианта повести *Портрет* еще находится далеко от творческой деятельности, поддерживающей очищение души, и радикального углубления кризиса вследствие недостаточности знаковой системы языка. Здесь еще не выполняется желание художника, портрет всего лишь исчезает с глаз публики, которая не знает, было ли его существование сном или «правдой». Собственные законы искусства или – по словам Гоголя – творческая страсть⁴¹ становятся более сильными, чем складывающиеся мировоззренческо-эстетические принципы, творец позволяет двойственности, амбивалентности получить свое выражение. Мы выходим из одной кодовой системы и во внелитературную среду удаляется портрет, сама демоничность. Таким образом Гоголь на высоком уровне удовлетворяет ожидание того, чтобы литературный портрет – вместо отражения целого – предоставил читателю радость завершения картины.

⁴¹ ГОГОЛЬ, Н. В.: Российские повести и рассказы. Советская Россия, Москва 1977, с. 172.