

Kažukalo, Jelena Anatol'jevna

Изобразительная поэтика романа-хроники Н.С. Лескова "Соборяне" (сцена купания) в свете иконописной и живописной традиций

Новая русистика. 2020, vol. 13, iss. 1, pp. 29-36

ISSN 1803-4950 (print); ISSN 2336-4564 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/NR2020-1-3>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142772>

Access Date: 18. 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.

Изобразительная поэтика романа-хроники Н. С. Лескова «Соборяне» (сцена купания) в свете иконописной и живописной традиций

Figural Poetics of N. Leskov's Novel-Chronicle “The Cathedral Clergy” (the Bathing Scene) in the Aspect of Icon and Painting Traditions

Елена Анатольевна Кажукало

(Санкт-Петербург, Россия)

Abstract:

The present article analyses figural poetics of the well-known chronicle “The Cathedral Clergy” written by N. Leskov. In the article were recognised two central images of the bathing scene: the image of Ahilla Desnicyn and the Red Horse. Besides there were determined iconographic and pictorial (“Bathing of a Red Horse” K. Petrov-Vodkin) contexts of the image of the Red Horse in the bathing scene. Complicated synthesis of iconographic and pictorial image principles defines particular qualities of Leskov's poetics, which is at the same time holistic and contrasting. It is established that Leskov's figural poetics can be interpreted not only according to the laws of a verbal art, but also as a visual art.

Key words:

Leskov; *The Cathedral Clergy*; poetics; icons; Petrov-Vodkin.

Исследованию поэтики Лескова посвящено немало работ, нас же интересует поэтика отдельно взятой сцены романа-хроники «Соборяне» (1872) — сцены купания [LESKOV 1957, 84–93].

Эта сцена в работах литературоведов прошлых лет признавалась одной из центральных сцен хроники, но рассматривалась аспектно. Отмечалось большое значение мотива воды, наличие евангельских реминисценций, общий «фантастический» фон изображения, следование античной, былинной, изографической традициям в описании персонажей. Учеными был выделен ряд ключевых образов: «камень», «река» [ŠULGA 2008, 19]. Для нас же сцена купания и связанные с ней образы «красного коня» и Ахиллы Десницына представляются важнейшими в понимании изобразительной поэтики хроники Лескова в целом. Прочитируем небольшой отрывок, в котором явлены оба этих образа: «В эти минуты светозарный Феб быстро выкатил на своей огненной колеснице еще выше на небо; совсем разредевший туман словно весь пропитало янтарным тоном. Картина обогрилась багрецом и лазурью, и в этом ярком, могучем освещении, весь облитый лучами солнца, в волнах реки показался нагой богатырь с буйною гривой черных волос на большой голове. Он плыл против течения воды, сидя на достойном его могучем красном коне, который мощно рассекал широкою грудью волну и сердито храпел темно-огненными ноздрями» [LESKOV 1957, 86].

Прежде чем перейти к анализу образов Ахиллы и «красного коня» в тексте хроники, скажем о специфике изображения образа коня в искусстве.

В мифологии традиция изображения коней находит отражение в обширном комплексе мотивов. Здесь и мифы о богах и конных колесницах, и сюжет о превращении в коня, и календарные и апокалиптические мифы. С фигурой коня связан и ряд погребальных ритуалов (отсюда — сказочные мотивы о коне, помогающем преодолеть границы миров, или предсказывать судьбу хозяина, предвещающая смерть). Образ коня общемифологичен, так как встречается в культурных системах разных народов и наделяется примерно тождественными смыслами.

Конь — частотный образ и в русской иконописи. Изображения иконописных коней находим на иконах «Чудо Георгия о змие» (вторая половина XVI века, Новгородский музей; XV век, Государственная Третьяковская галерея), «Борис и Глеб на конях» (XIV век, Новгородский музей), «Огненное восхождение Ильи-пророка» (XIV век, Государственный исторический музей), «Архангел Михаил Воевода» (середина XVII века, Государственная Третьяковская галерея), «Архангел Михаил — грозных сил воевода» (1719 г., Иркутский областной художественный музей имени В. П. Сукачева).

Символична традиция цветовой палитры в изображении коней. Красный в религиозной символике соотносится с понятиями страдания и жертвенности, Божественной силы и энергии, победы и мученической смерти; черный цвет трактуется как символ скорби, зла, несчастья, как отказ от земной жизни; коричневый — как прообраз смирения, недолговечности земной жизни; белый — символ преображения [GOROCHOLINSKAJA 2017, 355–357].

Сюжет о поражении змия Святым Георгием — один из наиболее известных в иконографии. Цветовая палитра коня в сюжете змеборства Георгия вариативна — чаще всего конь был белого цвета, реже — коричневого или красного [GOROCHOLINSKAJA 2016, 29].

Иконографии Бориса и Глеба характерно изображение коней черного или коричневого, а также красного цветов [GOROCHOLINSKAJA 2017, 354]. Святой Глеб изображался на красном коне, Борис — на черном или коричневом.

В истории иконописания есть примеры изображения не только коня «земного», но и коня «небесного» — крылатого. Подобный конь появляется на иконах «Огненное восхождение Ильи-пророка». Илья-пророк почитался как святой, связанный со стихиями природы, особенно — с огнем. В иконографии эта связь со стихией огня подчеркивалась традицией изображения его вознесения на небо в огненной колеснице, запряженной огненными конями, на общем огненно-красном фоне.

Крылатого коня находим и на иконах архангела Михаила. Крылатый конь изображался преимущественно красного (реже — белого) цвета. Наличие крылатого коня говорит о символике вознесения над земным миром, саму же фигуру коня следует трактовать не только как символ «христианской веры», но и как проводника «прямого волеизъявления Высшей силы» [GOROCHOLINSKAJA 2017, 358–359].

Таким образом, в иконописи «красные кони» чаще всего изображены на иконах Святого Георгия, архангела Михаила и Ильи-пророка, связаны с сюжетом борения, победы светлых сил над злом.

У Лескова, «тончайшего и, может быть, единственного изографа русской литературы» [VOLYNSKIJ 2011, 150], «красный конь» Ахиллы Десницына подобен иконописным и сохраняет все те смыслы, которые характерны для названных иконографических сюжетов. Лесков не был специалистом в области иконографии, но ориентация на иконописные традиции в его творчестве и близкое знакомство с техникой работы иконописцев-староверов — несомненный факт жизненной и творческой биографии писателя. К выявлению иконописной поэтики в произведениях Лескова исследователи обращались не единожды [VOLYNSKIJ 2011; GORELOV 1988; GOLUBINSKAJA, JEVDOKIMOVA 2018; и др.], стоит упомянуть и принадлежащие собственно Лескову очерки по

теме («О русской иконописи» [LESKOV 1958, 179–187], «Об адописных иконах» [LESKOV 1878], «О художнем муже Никите и совоспитанных ему» [LESKOV 1886]). Для поэтики хроники Лескова в целом характерно следование традициям древнерусского искусства, что нашло свое отражение во многих аспектах: и ориентации на жанр жития, и выстраивании сюжета о жизни Савелия Туберозова согласно агиографическому канону, и употреблении библеизмов в тексте, и прецедентности имен (фамилия Ахиллы, Десницын, апеллирует к лексеме «десница» — правая рука, карающая длань), и использовании в образной системе произведения элементов иконописной поэтики (троичность образов, тема соборности, иконописная красочность при построении изображения в сцене купания — «багрец», «лазурь» — иконописные цвета) — всё это еще раз подчеркивает изографичность произведения писателя.

Впервые образ «красного коня» в хронике «Соборяне» появляется именно в сцене купания: «Он [Ахилла — Е. К.] плыл против течения воды, сидя на достойном его могучем красном коне, который мощно рассекал широкою грудью волну и сердито храпел темно-огненными ноздрями» [LESKOV 1957, 86]. Образ Ахиллы на красном коне становится мощным визуальным центром всей сцены купания.

Ахилла — один из самых самобытных в его характеристике персонажей хроники. В первой главе, знакомя читателей с героями своего произведения, Лесков описывает Ахиллу с помощью ряда определений: «могучий», «непомерный», «уязвленный» [LESKOV 1957, 6–7].

«Непомерность» Ахиллы явлена и в самом его облике: «Роста Ахилла огромного, силы страшной, в манерах угловат и резок, но при всем этом весьма приятен» [LESKOV 1957, 9]. По характеру своему Ахилла «веселый, смешливый», но «безмерно увлекающийся» [LESKOV 1957, 7]. В Ахилле бурлит яростная энергия жизни — он импульсивен, нередко безрассуден, вспыльчив — «в нем в одном тысяча жизней горит» [LESKOV 1957, 272].

Дьякон Ахилла — персонаж, который оказывается больше самого себя. Он — духовное лицо, но в то же время ряса священника надета на него словно по ошибке: Ахилла и «воин», и «богатырь», и «казак», и «Каин неистовый». Образ Ахиллы постоянно обрастает новыми смыслами, которые не вмещаются в какие-либо культурные границы. Здесь и контекстуальность имени героя, актуализируемая самим текстом, и возможность проведения параллелей с фольклорными персонажами [STOLJAROVA 1978, 105], в частности — Аникой-воином (на основе сюжета борения со смертью) [KEDROV 1983, 61], Алешей Поповичем [SEMENOV 1981, 115]. Портретная характеристика лесковского героя подготавливает возможность подобного сопоставления («могучий», «роста страшного», «силы огромной»), есть прямые названия Ахиллы богатырем,

встречающиеся в тексте («богатырское лицо» [LESKOV 1957, 298], «хроника должна тщательно сберечь последние дела богатыря Ахиллы» [LESKOV 1957, 304]).

В рамках нашего исследования перспективной кажется параллель с еще одним былинным героем — Ильей Муромцем (впервые подобное сравнение сделал К. А. Кедров [KEDROV 1983, 63]). В контексте темы «Ахилла и „красный конь“» интересно обращение к имени Ильи Муромца в связи со сложными трансформациями его образа. А. Н. Афанасьев пишет, что с приходом христианства на Русь миф о Перуне и его боевых подвигах отчасти был перенесен на образ Ильи-пророка, который в дальнейшем в народном сознании слился уже с образом Ильи Муромца [AFANAS'JEV 1994, 628, 621]. Фольклорный образ Ильи Муромца вбирает в себя и языческую, и христианскую традиции. Схожая сложность переплетения контекстов (мифического, фольклорного, христианского) наблюдается и в образе Ахиллы.

Конь — неизменный спутник святых, мифологических и былинных героев. Ксанф, конь Ахиллеса, предрекает и предостерегает его по поводу скорой гибели. Святой Георгий на коне пронзает змия. На конях отправляются совершать ратные подвиги древнерусские богатыри. Так и Ахилле-всаднику нужен конь. Но почему именно красный? «Красный конь», с одной стороны, имеет сугубо реалистическую мотивировку — впервые Ахиллу и «красного коня» читатель встречает при описании рассвета, появляются они, облитые солнечными лучами, омытые «багрецом и лазурью». В то же время именно «красный конь» призван подчеркнуть «непомерность» Ахиллы — «непомерность» его натуры, его духа. Насколько неуместными кажутся поступки и речи Ахиллы, постоянно вовлекающегося в различные конфликты с окружающими, настолько же неуместным кажется и «красный конь» в ряду своих собратьев (в хронике больше не встречаем ни одного настолько поэтически мифологизированного коня, хотя упоминания других коней, более реалистических, находим). Этот сильный визуальный образ не только привлекает своей необычностью, отсылает к различным контекстам, но и «работает» на поэтику контраста, которой пронизан текст хроники в целом: «поэтика тишины» [VOLYNSKIJ 2011, 57], гармония vs «житейское безобразие» [VOLYNSKIJ 2011, 57], хаос.

«Красный конь» Лескова становится тем центральным образом, который проявляет особенность поэтики Лескова, одновременно и целостной, и контрастной, в то же время аккумулирует в себе не только заявленные в хронике контексты (фольклорные, мифологические, иконописные), но и предвосхищает другого — живописного — «красного коня».

«Купание красного коня» К. С. Петрова-Водкина занимает особое место в галерее художника. Впервые картина была представлена вниманию публики

на выставке «Мир искусства» 1912 года и сразу вызвала бурный общественный резонанс. Исследователи творчества Петрова-Водкина и критики неоднократно отмечали феноменальную силу воздействия картины на зрителя [DMITRIJEV 1915, 15], характеризовали эту работу как новаторскую (в первую очередь за открытие «сферической перспективы»), в то же время апеллирующую к иконописному канону.

Для понимания тех влияний, что оказались определяющими как при создании конкретно этой картины, так и для всего творчества Петрова-Водкина, необходимо сказать о следующем: в 1910–1912 годы началась активная расчистка и собирательство икон, именно тогда к иконам стали относиться не только как к артефактам древности, но начали видеть в них художественное совершенство живописи Древней Руси.

Именно знакомство с иконами новгородской и московской школ XIII–XV веков, по мнению искусствоведов, значительно повлияло на стиль Петрова-Водкина. Известно, что окончательному варианту картины предшествовали два черновых наброска. В. И. Костин, анализируя картину, замечает: «Когда художник заканчивал свой первый холст, он встретился с расчищенными от поздних записей произведениями древней русской живописи. Под их влиянием в корне изменился замысел картины, был взят новый холст и создана новая композиция, [...] центром композиции и всего художественного замысла становится пылающий, героически призывный образ коня, воскрешающий коней Георгия Победоносца на многих древних иконах» [KOSTIN 1966, 48]. Л. В. Мочалов также видит несомненное родство с иконописной традицией в «исключительном» внимании к цвету: художник использует яркие, односоставные, иконописные цвета [MOČALOV 1966, 76].

В. В. Кандинский сделал однажды очень интересное замечание по поводу присутствия в изобразительном искусстве образа «красного коня»: по его умозаключению, наличие коня именно такого оттенка (неестественного по своей природе) требует такой же «неестественной среды» [KANDINSKIJ 1989, 57]. Только при соответствии этих двух установок изображение достигает гармонии и наполняется духовным содержанием. Действительно, несмотря на фантастичность «огнеподобного» коня Петрова-Водкина, зрителем изображаемое воспринимается как нормативная реальность (на картине не только сам «красный конь», но и фон фантастичны, и именно это единство формируют образ): «Вы не сомневаетесь в подлинности этого красного коня и задумчивого юного всадника, как не сомневаетесь в Илье Муромце или Геракле, в Георгии, поражающем змея, или в Нике Самофракийской» [SARAB'JANOV 1962, 17].

Картина Петрова-Водкина не поддается однозначному истолкованию, но центральной в ее интерпретациях стала мысль о заложенной в картину идее

абсолютного обновления мира, которая так же перекликается со смыслами романа-хроники Лескова: в полотне Петрова-Водкина современники видели удивительный по силе призыв к изменениям русской жизни; в хронике Лескова сцена купания и явленные в ней иконописные элементы, образ водной стихии, организующий пространство сцены, апеллируют к евангельской символике воды как первоматерии, способной возродить мир (разработкой этого мотива занимались Е. Б. Шульга и Н. А. Филатова [ŠULGA 2006; ŠULGA 2008; FILATOVA 2009]).

Современники Петрова-Водкина воспринимали неоднозначно: одни критиковали за излишнюю новизну и смелость изображаемого, другие положительно оценивали новаторство художника. Так и Лесков в своих исканиях значительно опережал современный ему период: тогда как поэтика реализма ставила перед собой цель конкретного изображения мира, больше обращая внимание на то, что говорить, чем то, как говорить, Лесков, обращаясь к злободневным темам и идеям, огромное внимание уделял именно «огранке» текста, его образному началу, форме — отсюда и его изобразительность, яркая визуальность образов. В этом отношении Лесков близок к иконописному искусству и искусству более позднего периода русской культуры — модернизму (например, любопытен следующий факт: конь становится «главенствующим образом, эмблемой» имажинизма [GRUZINOV 1924, 7]).

Текст «Соборян», сопряженный с многообразными контекстами, апеллирует не только к традициям, но и к искусству будущего, предвосхищая появление «красного коня» Петрова-Водкина. Именно иконопись становится той силой, что оказывается способна обновить язык искусства обоих художников. Таким образом, своеобразие изобразительной поэтики Лескова проявляется в том, что может быть рассмотрено не только в литературно-словесном плане, но и в контекстах иконописи и живописи, образуя тем самым стиливую преемственность искусств.

Библиография:

- AFANAS'JEV, A. N. (1994): *Poètičeskije vozzrenija slavjan na prirodu*. V 3 t. T. 1. Moskva.
- DMITRIJEV, V. (1915): «*Kupanije krasnogo konja*». Apollon, 1915, № 3, s. 13–24.
- FILATOVA, N. A. (2009): *Obrazy-simvolj v chronike N. S. Leskova «Soborjane»*. Gumanitarnyje issledovanija 32, 2009, № 4, s. 230–235.
- GOLUBINSKAJA, Ju. A., JEVDOKIMOVA, O. V. (2018): «*Umozrenije v kraskach*»: *Ikona v tvorčestve N. S. Leskova i v trudach russkich religioznyh filosofov konca XIX – načala XX veka (Je. N. Trubeckoj)*. Izvestija VGPU 128, 2018, № 5, s. 164–168.

- GORELOV, A. A. (1988): *N. S. Leskov i narodnaja kul'tura*. Leningrad.
- GOROCHOLINSKAJA, A. N. (2016): *K voprosu o semantike konja na ikonach Georgija Pobedonosca*. Aktual'ni problemy filosofiji ta sociolohiji, 2016, № 10, s. 28–30.
- GOROCHOLINSKAJA, A. N. (2017): *Nabroski k klassifikaciji izobraženija konej v vostočno-jevropejskoj tradicii ikonopisanija*. Studia Warmińskie 54, 2017, s. 349–360.
- GRUZINOV, I. (1924): *Kon'. Analiz obraza*. Gostinica dlja putešestvujuščich v prekrasnom, 1924, № 4, s. 7–9.
- KANDINSKIJ, V. V. (1989): *O duchovnom v iskusstve*. Leningrad.
- KEDROV, K. A. (1983): *Fol'klorno-mifologičeskije motivy v tvorčestve N. S. Leskova*. In: BOGDANOV, V. (ed.): *V mire Leskova*. Moskva, s. 58–74.
- KOSTIN, V. I. (1966): *K. S. Petrov-Vodkin*. Moskva.
- LESKOV, N. S. (1878): *Ob adopisnyh ikonach*. Russkij mir, 1878, № 192, 24 ijulja.
- LESKOV, N. S. (1886): *O chudožnem muže Nikite i sovospitannyh jemu*. Novoje vremja, 1886, № 3889, 25 dekabnja.
- LESKOV, N. S. (1957): *Sobranije sočinenij*. V 11 t. T. 4. Moskva.
- LESKOV, N. S. (1958): *Sobranije sočinenij*. V 11 t. T. 10. Moskva.
- MOČALOV, L. V. (1966): *Nepovtorimost' talanta*. Leningrad, Moskva.
- SARAB'JANOV, D. V. (1962): *Kupanje krasnogo konja*. Tvorčestvo, 1962, № 7, s. 16–17.
- SEME NOV, V. S. (1981): *Nikolaj Leskov. Vremja i knigi*. Moskva.
- STOLJAROVA, I. V. (1978): *V poiskach ideala (Tvorčestvo N. S. Leskova)*. Leningrad.
- ŠUL'GA, Je. B. (2008): *Metafora vody v chronike N. S. Leskova «Soborjane» (na materiale tvorčeskoj istorii proizvedenija)*. Vestnik Udmurtskogo universiteta. Serija Istorija i filologija, 2008, № 5–1, s. 13–26.
- ŠUL'GA, Je. B. (2006): *Ot «Čajuščich dviženija vody» k «Soborjanam» N. S. Leskova (Ėvoljucija zaglavija i avtorskij zamysel proizvedenija)*. In: PUČKOVA, G. A. (ed.): *Pravoslavije v kontekste otečestvennoj i mirovoj literatury*. Arzamas, c. 339–347.
- VOLYNSKIJ, A. L. (2011): *N. S. Leskov*. In: FETISENKO, O. L. (red.): *N. S. Leskov: Klassik v neklassičeskom osveščenii*. Sankt-Peterburg, s. 35–154.

About the author

Elena Kazhukalo, Institute of Russian Literature (Pushkinskii Dom), Saint Petersburg, Russian Federation, elenakazhukalo25@gmail.com