



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**Мотив оживающего портрета в русской литературе
XIX – начала XX вв.**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.05 Педагогическое образование**

Направленность программы бакалавриата

«Русский язык. Литература»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

77,97 % авторского текста

Работа _____ к защите

рекомендована/не рекомендована

«10» декабря 2020г.

зав. кафедрой литературы и МОЛ

Маркова Т.Н.

Выполнила:

Студентка группы ЗФ-615-075-6-1

Зеленкеева Людмила Андреевна

Научный руководитель:

кандидат филологических наук, ст.

преподаватель Гимранова Юлия

Александровна

Челябинск

2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
1 МОТИВ КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЕ ПОНЯТИЕ	7
1.1 Понятие мотива: генезис, семантика, интерпретация	7
1.2 Структура мотива «ожившего» портрета и его место в русском историко-литературном процессе.....	14
2. АНАЛИЗ МОТИВА ОЖИВАЮЩЕГО ПОРТРЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX - НАЧАЛА XX ВВ.	22
2.1 Повесть Н. В. Гоголя «Портрет» как исток нового в русской литературе вида мотива	22
2.2 По гоголевским следам: Портрет в рассказе К.С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» как способ перехода в иное измерение	25
2.3 Использование мотива оживающего портрета как способа понимания мира (М.Ю. Лермонтов повесть «Штосс»).....	28
2.4 Повесть «Фауст» И.С. Тургенева: портретное отражение метафизической сложности души	31
2.5 Оживший портрет как образ-символ в поэме А.К. Толстого «Портрет»..	33
2.6 Традиционное использование мотива оживающего портрета в повестях С.Н. Дурылина «Три беса. Старинный триптих (Из семейных преданий)»...	35
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	40
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	42
ПРИЛОЖЕНИЕ	42

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность предложенной темы заключается в особом внимании современного литературоведения к вопросам теории повествования и целостности произведений с их временными и социальными факторами. Несмотря на особый интерес ученых к мотиву, проблема его определения не упорядочена до сих пор, а значит является достаточно интересной почвой для постановки гипотезы.

Также, актуальность работы связана с возросшим интересом филологической науки к проблемам мотивологии. Природа художественного мышления русских авторов, характеризующаяся тяготением к синтетизму.

Критериями установления мотива «живого портрета» являются: во-первых, вариант мотива как события, закрепленного в культурной традиции и связанного с архаическими представлениями о переходе части жизни человека к его изображению.

Основаниями для выделения мотива служат:

- 1) знаковый характер сюжетного события создания портрета и его дальнейшее оживление;
- 2) смыслообразующая роль повествовательных образов «живые глаза», «живая натура» в экфразисе «живого портрета».

Категория «живого портрета» конденсирует в себе четыре аспекта эстетической проблематики: гносеология искусства (проблема границы постижения реальности), миметическая функция искусства (принципы отношения между искусством и действительностью, проблема подражания природе), философская онтология (соотношение живого и мертвого), этико-философская антропология (проблема нравственной ответственности художника и его миссионерской роли).

Системное изучение мотива, таким образом, предлагает анализ его формальной и семантической структуры в произведениях, отражающих

разные этапы развития литературы данной эпохи, ни синтез полученных результатов в форме описания диахронии мотива.

Исходя из принятой терминологии, на основе изучения более чем ста вариантов исследование формулирует следующую концепцию мотива.

Семантическое ядро образует идея о противоборстве и взаимной необходимости жизни и смерти (может акцентироваться либо их единство, либо борьба). Жизнь (движение, изменение) отражается в не-жизни (смерть статика), или псевдожизни изображения. Возникает проблема истинного и мнимого, что активизирует концепт границы. Данная схема семантического ядра дает возможность рассмотреть представленные для исследования произведения, которые в свою очередь представляют востребованную тему в литературоведческих аспектах.

Объект исследования: мотив оживающего портрета в повестях «Портрет» Н. В. Гоголя, «Фауст» И. С. Тургенева, «Штосс» М. Ю. Лермонтова, «Три беса. Старинный триптих (Из семейных преданий)» С. Н. Дурылина, рассказе «Вальтер Эйзенберг» К. С. Аксакова и поэме А. К. Толстого «Портрет».

Предмет: место, значение и функции мотива оживающего портрета в текстах Н.В. Гоголя, К. С. Аксакова, М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева, А. К. Толстого и С. Н. Дурылина.

Цель: исследование мотива оживающего портрета в творчестве русских писателей XIX - начала XX вв.

Поставленная цель определяет задачи исследования:

- 1) выявить художественные тексты, в которых встречается мотив оживающего портрета XIX - начала XX вв.;
- 2) определить место мотива оживающего портрета в истории русской литературы;
- 3) проанализировать функции и цели использования данного мотива;
- 4) рассмотреть влияние мотива оживающего портрета на содержание и форму выявленных художественных текстов.

Гипотеза: поэтика мотива «ожившего» портрета, появляясь в русском литературном процессе XIX-XX вв., оказывает влияние на идейно-художественную концепцию автора в конкретном произведении в целом и на раскрытие характеров произведения в частности.

Использованные методы исследования: структурно-семантический метод, сравнительно-исторический метод, культурно-исторический, художественный, социологический, а также структурный методы.

Материалом исследования стали следующие произведения:

1. Н. В. Гоголь «Портрет» (1835).
2. К.С. Аксаков «Вальтер Эйзенберг» (1836).
3. М. Ю. Лермонтов повесть «Штосс» (1841).
4. И. С. Тургенев повесть «Фауст» (1856).
5. А.К. Толстой поэма «Портрет» (1873).
6. С.Н. Дурылин «Три беса. Старинный триптих (Из семейных преданий)» (1919-1923)

1 МОТИВ КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЕ ПОНЯТИЕ

1.1 Понятие мотива: генезис, семантика, интерпретация

Мотив априори термин, относящийся к музыке, но заимствовавшийся в литературу. В истоке он означал ритмически обозначенную группу из нескольких нот, из чего следует интерпретация в литературе – обозначение минимальной составляющей в литературном произведении [2, с. 301; 17 с.208].

При изучении художественных сюжетов, в частности устной литературы, мотив в таком значении играет главную, большую роль. Так, сравнительный анализ похожих мотивов, используемый в качестве метода реорганизации начальной формы сюжета, в том числе в виде инструмента хронологии его миграции, определяется у домарксистских школ единственным приемом изучения [8, с.230; 12, с. 107].

Дефектность мотива находится за пределом словесности и фольклора, в большей степени распространенного формалистами в спорах с культурно-исторической школой. Сам недостаток проявляется в бессознательной концепции художественного метода как инструмента группировки определенных качественно постоянных элементов. Так, данная концепция определяет разрыв инструментов, которые являются приемами, от содержания художественного мастерства. Таким образом формируется отрыв формы от содержания. Потому и метод как понятие в формалистическом виде подвергнуто существенной критике [9, с.346; 17, с.123].

Иное определение дает субъективно-идеалистическое западноевропейское движение (Вильгельм Дильтей). Наиболее точно и кратко его можно охарактеризовать как «опыт поэта, взятый в его значимости» [8, с.250].

Мотив в таком случае определяется как первичный источник художественного творчества, которое определяет связь чувств и идеологии поэта, соединяющихся в близком воззрению виде и определяющих сам

ресурс поэтического произведения. С помощью, проявившейся в них квинтэссенции национального духа и индивидуализма при повторяющихся в детищах одного автора, определенной нации и эпохи дает возможность в выделении конкретного мотива и анализа. Противопоставляя творящее сознание материи, им оформляемой, это понимание мотива строится на противопоставлении субъекта объекту, столь типичном для систем субъективно-идеалистических, и подлежит разоблачению в марксистском литературоведении [14, с.134; 17, с. 112].

В конце XIX – начале XX вв. русский филолог А. Н. Веселовский определяет значение мотива в своих трудах. «Мотив» ученый характеризует как зачаточную повествовательную единицу, которая закладывает истоки сюжета. Достаточно понятно Веселовский определяет компоненты мотивов как «кирпичики», строящие сюжетную линию. По его представлениям все эпохи работают уже с «исстари завещанными поэтическими образами», по-новому их композиционируя, вкладывая «новое понимание жизни». [3, с. 228].

Распространение в литературоведении «мотива» как понятия проявляется в XX в., в свою очередь увеличивается и содержание термина.

Литературоведы современности (Е.В. Волкова, В.Ю. Баль и др.) иногда утверждают о связи темы и мотива. К примеру, зачастую в творчестве русских классиков XIX в., в которых присутствует мотив нравственного возрождения или произведениях Ф. Тютчева с философским мотивом. Слова-символы, как правило, являются ключевыми, ведь создают в тексте особую смысловую нагрузку – они и предполагают мотив. Существуют также символические сквозные мотивы и присутствуют самостоятельно в отдельных литературных произведениях, как гроза в драме Островского «Гроза» или халат в произведении А. Гончарова «Обломов». Важно также отметить возможность появления мотивов-символов не только в одном произведении, но и в творчестве автора в целом, как сад у Чехова или же дорога у Гоголя. Кроме того, можно говорить о мотивах, характерных для

определённых литературных жанров, направлений и эпох; например, музыка у романтиков, метель у символистов. [15, с. 89; 18, с.50].

В широкое понимание смысла «мотив» закладывают базовую психологическую или образную основу, существующее в концепции всех произведений, к примеру, любовные, звездные, философские мотивы у авторов. На начальном этапе развития художественной литературы частное словесное художественное образование обеспечивается, как правило, развитием того же, раскрывающегося в полное поэтическое творение, мотива, который целиком и полностью можно соотнести с темой.

В дальнейшем движении художественной эволюции, на более совершенных стадиях литературного развития, поэтическое произведение образуется срастанием очень большого числа отдельных мотивов. В этом случае с темой совпадает главный из мотивов. Так, например, темой «Войны и мира» Льва Толстого является мотив исторического рока, что не мешает параллельному развитию в романе целого ряда других зачастую только отдаленно сопряженных с темой побочных мотивов (напр., мотив правды коллективного сознания – Пьер и Каратаев; бытовой мотив – разорение богатой дворянской семьи графов Ростовых: многочисленные любовные мотивы: Николай Ростов и Софи, он же и княжна Мария, Пьер Безухов и Эллиен, кн. Андрей и Наташа и т. д., и т. д., мистический и столь характерный в дальнейшем творчестве Толстого мотив смерти возрождающей – предсмертные прозрения кн. Андрея Болконского и т. д. и т. д.) [11, с.306].

Вся совокупность мотивов, входящих в состав данного художественного произведения образует то, что называется его сюжетом. В отношении этого последнего мотив является как бы шелковой цветной нитью в пестрой сюжетной ткани, отдельным камешком сложной сюжетной мозаики [3, с.125].

В литературоведении понятие мотив использовалось для характеристики составных частей сюжета еще Гете и Шиллером. Они выделяли мотивы пяти видов:

- 1) ускоряющие действие;
- 2) замедляющие действие;
- 3) отдаляющие действие от цели;
- 4) обращенные к прошлому;
- 5) предвосхищающие будущее.

«Оживающий» портрет относится к такому виду мотива, как обращенные в прошлое, но иногда в произведении с данным мотивом можно заметить замедляющие действие признаки, как в «Портрете» Гоголя, к примеру, который мы рассмотрим во второй главе работы.

Понятие мотива как простейшей повествовательной единицы было впервые теоретически обосновано в поэтике сюжетов А. Н. Веселовского. Его интересовала повторяемость мотивов в разных жанрах у разных народов. Веселовский считал мотивы простейшими формулами, которые могли зарождаться у разных племен независимо друг от друга. Он приходит к выводу, что творчество в первую очередь проявляется в комбинации мотивов, дающей тот или иной сюжет [3, с.10].

Со временем квинтэссенции мотивов видоизменились в композиции и укоренились как базовая составляющая романов, повестей, поэм. По Веселовскому сам мотив является неизменным и неразделимым, а его комбинации образуются в сюжет. Сюжеты по своей природе иногда имеют бродячий характер – переходя от одного народа к другому. Каждый мотив в сюжете имеет свою роль, делясь на эпизодические, второстепенные и основные. Не редкостью является и раскрытие мотивов в целые сюжеты, работает это и наоборот [1, с.36].

Гипотеза Веселовского о мотиве как о неделимой единице повествования была оспорена в 20-е годы предшествующего века. В. Я. Пропп определяет мотивы, как последние разложимые единицы, не представляющие собой совместного логического целого. Первичной составляющей В. Я. Пропп определяет поступки и поведение действующих лиц, которые основываются на их влиянии на ход действия [4, с.70].

Определение мотивов в произведениях последних веков затруднительно, ввиду их многообразия и глубокого функционального наполнения.

Зачастую, мотив определяют, как раздел сравнительно-исторической литературы, выявляя древние начала, которые ведут еще к первобытности.

В литературе разных эпох встречается и функционирует множество мифологических мотивов. Постоянно обновляясь в рамках историко-литературного контекста, они сохраняют свою сущность (мотив сознательной гибели героя из-за женщины, по-видимому его можно рассматривать как трансформацию выделенного А. Н. Веселовским боя за невесту (Ленский у Пушкина, Ромашов у Куприна) [3, с.86; 4, с.95].

Общепризнанным показателем мотива является его повторяемость.

Ведущий мотив в одном или во многих произведениях писателя может быть определен как лейтмотив. Он может рассматриваться на уровне темы и образной структуры произведения. У Чехова в «Вишневом саде» мотив сада как символа Дома, красоты и устойчивости жизни. Можно говорить о роли как лейтмотива, так и об организации второго, тайного смысла произведения - подтекста, подводного течения.

Б. В. Томашевский предлагал определить мотив так: эпизоды распадаются на еще более мелкие части, описывающие отдельные действия, события и вещи. Темы таких мелких частей произведения, которые нельзя больше дробить, называются мотивами [1, с.83].

В лирическом произведении мотив – повторяющийся комплекс чувств и идей, выраженных в художественной речи. Мотивы в лирике более самостоятельны, ибо не подчинены развитию действия, как в эпосе и драме. Иногда творчество поэта в целом может рассматриваться как взаимодействие, соотношение мотивов. (У Лермонтова: мотивы свободы, воли, памяти, изгнанничества и т.д.) Один и тот же мотив может получать разные символические значения в лирических произведениях разных эпох, подчеркивая близость и оригинальность поэтов [13, с.59].

Пожалуй, единственное, в чем взгляды всех исследователей совпадают, – это повторяемость как характерная черта мотива. Она проявляется не только в рамках отдельного произведения. Ученые выделяют мотивы, определяющие особенности индивидуального стиля того или иного автора, характерные для какого-либо литературного направления, эпохи, а если это мифологемы, то и человеческой культуры в целом.

Тематическую концепцию мотива, берущую начало в трудах Б.В. Томашевского и В.Б. Шкловского, развивает Г.В. Краснов. Мотив для исследователя, по существу, является тождественным общей, или ведущей теме произведения. В этом Г.В. Краснов близок В.Б. Шкловскому. «Сюжет выявляется и своеобразно олицетворяется в мотиве произведения, в опосредованной от конкретных образов ведущей теме». При этом отдельные сюжетные и композиционные части произведения (эпизоды и главы) также имеют свои мотивы как ведущие темы. «Символика мотива, - замечает Г.В. Краснов, - выражена зачастую в названии произведения: «Моя родословная», «Отцы и дети», «Война и мир», «Вишневый сад» [16, с.90].

Тематический принцип выступает глубинным основанием для трактовки мотива в рамках теории интертекста. Объективно значимыми здесь вновь выступают основополагающие идеи Б.В. Томашевского о тематичности мотива и в особенности представления В.Б. Шкловского о мотиве как теме, фиксирующей смысловое движение сюжета в произведении [10, с.67]

В середине XX века представления о мотиве повествования кардинально изменились в виду дихотомической теории. Она, в свою очередь, образовывалась в большей степени на основных правилах структурной лингвистики. К началу XXI века осмысление мотива выходит на новый уровень благодаря течению прагматической лингвистики [6, 193; 14, с. 136].

Полярность высказывания и предложения подразумевает переход к прагматическому подходу. Смысл такого подхода лежит в анализе логики

использования языка в речи в качестве стратегического порождения и понимания смысла коммуникации.

Мотив как понятие, можно объединить с основным пониманием о многогранных смысловых связях творения в рамках цельной и обязательно раскрытой традиции повествования, интересен для интертекстуального анализа. В то же время, если в тексте отсутствует структурное начало, интертекстуальность определяет понимание мотива не в его стандартной интерпретации, в качестве заложенного правилами единства сюжета и фабулы произведения. Так, мотив становится смысловой частью произведения, ставшего «сеткой», в котором отсутствует структура. Но мотив сам по себе остается без «классического» начала. [10, с.132]

Переходя к главной теме дипломной работы, верно будет определить ключевое, центральное понятие и его место в литературоведении.

Истоки мотива в литературе определяет «мотив» как музыкальное понятие, где он существует как объединение определенного количества нот, оформленного ритмом.

Нам же более близко будет базовое определение мотива в литературе по В. Шереру, о котором сказано выше. Он определял мотив как наименьшую частицу художественного произведения, которая перманентно заложена в основе и не имеет возможности по своему содержанию раскладываться на более маленькие компоненты. Благодаря Гете и Шиллеру, мы можем сказать о пяти характеристиках, которыми можно обозначать мотивы: ускоряющий или замедляющий действие, относящийся к прошлому или будущему в предполагающей окраске, а также отдаляющий действие от цели – что во многом помогает в углубленном анализе представленных текстов.

Мотив портрета можно определить так: живописный или фотографический портрет в произведении, который в разной степени отображается на течении сюжета.

Мы имеем дело с «оживающим» портретом, который зачастую относится к мотивам обращенным в прошлое, но иногда в произведении с данным мотивом можно заметить и предпосылки замедляющего, но подробней об этом во второй главе работы.

1.2 Структура мотива «ожившего» портрета и его место в русском историко-литературном процессе

Мистицизм портрета более идеен по своему содержанию, чем может казаться. Портретная мистика берет свое начало еще в Древнем Египте, тогда к ней были причастны жрецы. Они создавали скульптуры и фрески, знаменуя их образами, которые предполагают вселение душ. Закономерно, что в литературных мистических портретах большую роль играют глаза, именно они словно оживают на полотне (Н.В. Гоголь «Портрет», И.С. Тургенев «Фауст» и др.). Портреты с элементами мистики в литературных произведениях, как правило, изображают уже ушедших из жизни людей, то есть, можно предположить, что они представляют мир мёртвых, откуда изображенные на них хотят вернуться или хотят влиять на жизнь живущих. Таким образом, портрет, как и зеркало у символистов или в «Мастере и Маргарите» Булгакова, – это грань реального и потустороннего миров [5, с.370].

Обращая внимание, в рамках крупной формы, одним из главных писателей, прибегнувших к идейному представлению оживающей картины пришел британский автор Ч. Метьюрин. В своем произведении «Мельмот Скиталец» (1820 г.) он воспроизвел архетип оживающего портрета как символ эпохи. Благодаря портрету образуются проблемы личности и ее отношения с окружающим миром, распадом души под гнетом страстей. В главном герою можно заметить образы Фауста, Агасфера и Мефистофеля. Заимствовал похожий образ Н. Гоголь в повести «Портрет», благодаря такому приему отразив идейно-духовные искания эпохи. Оживающий портрет можно встретить также у таких авторов как: В. Ирвинг

«Таинственный портрет» (1824, в русском переводе - 1829) и другие рассказы, Н. Готорн «Пророческие портреты», «Портрет Эдуарда Рэндолфа» (1837). Читатель легко найдёт, казалось бы, общие места у западных писателей и Н.В. Гоголя («старик с портрета приходит к герою во сне и указывает, где клад - клад герой находит, так романтический юноша превращается в скучного бургера» (В. Ирвинг «Загадочный корабль»); «портрет старика с пугающе живыми глазами, светившимися дьявольским огнём» - портрет, который стал отправной точкой для раскручивания всего мистического сюжета (Ч. Метьюрин «Мельмот Скиталец»).

Архетипический мотив получил свое последующее развитие только в конце XIX в. Архетип именно «оживающего» портрета определяется благодаря следующим признакам:

- 1) отношение к смысловому содержанию определено эстетическим исканиям писателя, который желает определить роль творчества в мире;
- 2) в последующем прибегнуть к идее «ожившего» портрета возможно при схожести мотива, что определяет универсальность методов решения литературотворческих задач.

Мотив «живого портрета» берет свое начало из зарубежной литературы XIX века, а именно готической литературы. Традиционно в портретах готических романов подмечалась какая-либо «живая черта» (глаза, улыбка), момент жизни, запечатленный художником. Но у зарубежных писателей «живой портрет» был лишь средством создания эффекта ужасного (например, Ч. Метьюрин «Мельмот Скиталец» (1820 год), барон Олшеври цикл «Вампиры Карди» (1912 год). Размышления о миссии художника, его ответственности за Слово, проблема героя времени – все это придало особое значение мотиву «живого портрета» в произведениях М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя. Гоголевская реализация мотива «живого портрета» включена контекст его бытования в эпоху 1830–1840-х гг. Портрет ростовщика с живыми глазами – это символ материального начала в мире, воплощение зла капитала [8, с.233; 16, с.381].

Архетип оживающей картины тесно связан прежде всего с периодом 1820-1840-х гг., однако концепт находит дальнейшее развитие в период следующей смены эпох, а именно на сломе реализма и декаданса, одним из наиболее ярких представителей которого стал О. Уайльд.

Несмотря на то, что жизнь изучаемого нами мотива началась до романа «Портрет Дориана Грея» (1890), он является достаточно значимым примером в зарубежной практике. Так же, как и «Портрет» Гоголя, произведение стало своего рода манифестом новой эпохи, в данном случае - манифестом эстетизма.

«Портрет Дориана Грея» выявляет в первую очередь, эстетическую проблематику, противопоставляя ее господствовавшей в современные ему годы проблематике этической. От встречающегося повсеместно в 1890-е годы реализма писатель обращается к идеям эстетизма и декаданса. В романе идеи получают воплощение в герое-портрете, который, аналогично герою гоголевского «Портрета», становится репрезентатом общеэтической рефлексии о художнике, предмете и назначении творчества.

Итак, мотив оживающего портрета в русской литературе берёт своё начало в повести Н.В. Гоголя «Портрет». Написанная в 1835 году, повесть Н.В. Гоголя уже в 1836-м получила развитие в сказочном рассказе К.С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» (1836). В рассказе есть беглое размышление об искусстве - явная отсылка к Н.В. Гоголю: о том, что художник должен угадать внутреннюю жизнь, поэзию предмета. Есть и оживший портрет, только в романтическом рассказе К.С. Аксаков не ограничивал свою фантазию: на полотне у него оживают три девушки и спрыгивают с холста к художнику, сам художник с романтическим именем Эйзенберг рисует себя на полотне и, умирая, переселяется в картину. В рассказе так много приторно романтического, к середине 30-х годов уже во многом исчерпанного, что нет сомнения: мистический портрет, представляющий некую вторую реальность, просто одна из черт романтизма.

Дальнейшее развитие мотива оживающего портрета связано с творчеством М.Ю. Лермонтова (повесть «Штосс» (1841)), Тургенева (повесть «Фауст» (1856)), к концу XIX в. наблюдается ироническое отношение к теме (А.К. Толстой поэма «Портрет» (1873)). В начале XX века, возможно на волне символизма, мотив оживающего портрета появляется снова. Яркий пример – С.Н. Дурылин «Три беса» (1919-1923).

Вхождение «живой природы» как совершенно нового и необычного предмета искусства в пространство эстетической рефлексии писателей породило крайние формы художественного мышления, которые отразили все сложности переходного периода. Эпатаж французских «неистовых романтиков» был связан с изображением порочных и непривлекательных сторон человеческой природы без какой-либо идеализации. Ориентация на подобный аспект изображения человека обусловила введение анатомо-физиологических стратегий в принципы портретирования, что стало отражением в литературе достижений медицинских наук в этот период. Физиологический очерк, получивший широкое распространение как в европейских литературах, так и русской, во многом опирался на методологию естественных наук с их устремлением к систематизации и обобщению результатов наблюдений и исследований. В этом отношении в физиологическом очерке происходит нивелировка психологической и душевной жизни человека, так как писатели всецело сосредоточены на типичных чертах, обусловленных социальными условиями существования. Эстетика бидермайера, в свою очередь, нивелировала крайности «неистовых романтиков» и «физиологов», отразивших экстремизм научно-исследовательского пафоса в искусстве. В рамках художественного направления бидермайера происходит реставрация идеалов рококо и сентиментализма. Выявляя основные черты бидермайера, А. В. Михайлов подчеркивал стремление этого феномена переходной эпохи к новому синтезу, к созданию органичной формы, и вместе с тем открытие простых материй бытия. Человек в его ежедневном существовании, в соотношении с

истинными нравственными ценностями, становится объектом бидермайеровского портретирования.

Каждое из этих художественных направлений затронуло не только европейскую словесность, но и русский историко-литературный процесс рубежа 1830-1840-х гг. Мотив Поиски переходной эпохи, связанные с выявлением форм особой антропологической зримости в литературе, корреспондируют аналогичным идейно-эстетическим сдвигам в живописи, что имеет важное методологическое значение для мотива. Эстетический потенциал мотива «живого портрета», отразивший слом парадигмы портретирования как в литературе, так и изобразительном искусстве, обусловил стратегию его художественного воплощения. Экфразис «живого портрета», связанный с проблемой выражения визуального в вербальном, сконденсировал и отразил природу и сущность философско-эстетических исканий эпохи 1830-1840-х годов. Повесть «Портрет» как эстетический манифест писателя, с одной стороны, продолжает традицию немецких романтиков и их последователей, строящих свои размышления об общих законах искусства через осмысление знаковых и культовых произведений живописи. С другой стороны, она связана с большим литературным контекстом этого периода, который составляют произведения, сосредоточенные на теме искусства и проблемах творчества.

Ситуация, возникшая в литературоведении в 30-40 гг. XIX века, бесспорно, определяет рождение новой модели литературотворчества. Можно сказать, что XIX – начало XX вв., время кардинальных стилистических видоизменений, которое определяет возрождение массы литературных направлений, устремленных к укоренению на мир и человека в искусстве [5, с.56; 6, с.126].

Для данного мотива всегда нужен герой-Свидетель (интерпретатор), который, скорее всего, будет каким-то образом участвовать в дальнейшей судьбе изображения. Для рассматриваемого мотива очень важна причина «оживания», устранение которой восстанавливает утраченную гармонию

(странное «поведение» изображения чаще всего рассматривается именно как нарушение правильного порядка вещей). Причина пробуждения мистических сил изображения диктует и многие второстепенные, вариативные значения, сопровождающие мотив.

Исходя из этого, основу событийной структуры можно определить следующим образом: причина – момент, наблюдающий их герой – устранение причины – и прекращение «оживания».

Сложность описания формальной и событийной структуры состоит в том, что все перечисленные элементы, включая сам момент пробуждения рассматривается именно как нарушение правильного порядка вещей.

Причина пробуждения мистических сил изображения диктует и многие второстепенные, вариативные значения, сопровождающие мотив.

Исходя из этого, основу событийной структуры можно определить следующим образом: причина – моменты «оживания» и наблюдающий их герой – устранение причины и прекращение «оживания».

Сложность описания формальной и событийной структуры состоит в том, что все перечисленные элементы, включая сам момент пробуждения витальных сил в изображении, могут быть вариативны. При этом либо описывается сам феномен с частью событийной структуры, либо он отсутствует, но остальные элементы произведения намекают на недостающий компонент. Последнее свойственно игровым вариантам, появляющимся тогда, когда сам мотив достаточно осознан закреплён в сознании автора и читателя.

Перелом модели середины XIX, произошедший не без участия перехода от романтизма к философии реализма, в большинстве происходит благодаря переменам в философском отражении мира.

В философской мысли происходит столкновение идей немецкой идеалистической философии и материализма, что, в свою очередь, обостряет противоречия между основополагающими категориями «материей» и «духом». Данные категории получают антропологическое переосмысление и

становятся символично-философскими эмблемами человеческой телесности и духовности в искусстве. 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 редукации 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.

Связь мотива «ожившего» портрета, дает возможность разглядеть «ключевое слово культуры», которое определяет базовые постулаты литературного творчества, а именно содержания и природы художественных духовных поисков эпохи. Сосредоточенность на анализе мотива «живого» портрета, определяет ни как иначе место, впервые прибегнувшего к данной идее, Н. Гоголя в литературном развитии XIX в. Автор, претворением художественного мотива «живого» портрета в жизнь и определения его моделей, определил новую ветвь в художественной истории как в словесности русского искусства, так и мирового опыта. Желание определить новые способы изображения героя и обнажение его души и есть элементы, задающие начало эволюции художественного мышления.

Вывод:

Так, по нашему мнению, актуализация в XIX в. идеи оживающего портрета произошла ввиду истощения предшествующей эпохой авторов творческих возможностей художественной литературы, что и открыло потребность в пересмотре проблем и вектора развития художников.

Ученые выделяют мотивы, определяющие особенности индивидуального стиля того или иного автора, характерные для какого-либо литературного направления, эпохи, а если это мифологемы, то и человеческой культуры в целом.

Мотив понимается как система, обладающая формальной структурой и набором значений, демонстрирующая в процессе повторений устойчивость и изменчивость. Формальная структура мотива – формальные признаки, по которым мотив выделяется в тексте. Семантическая структура (сфера), смысловая структура, семантический комплекс – область значений мотива. Образуется постоянной частью, обязательной для всех вариантов мотива (семантическое ядро), и вариативной частью (семантическая периферия).

Сложность описания формальной и событийной структуры состоит в том, что все перечисленные элементы, включая сам момент пробуждения витальных сил в изображении, могут быть вариативны.

«Оживающий» портрет относится к такому виду мотива, как обращенные в прошлое, но иногда в произведении с данным мотивом можно заметить замедляющее действие.

Определение мотивов в произведениях последних веков затруднительно, ввиду их многообразия и глубокого функционального наполнения.

2. АНАЛИЗ МОТИВА ОЖИВАЮЩЕГО ПОРТРЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX - НАЧАЛА XX ВВ.

2.1 Повесть Н. В. Гоголя «Портрет» как исток нового в русской литературе вида мотива

Было бы верным вкратце изложить хронологию появления «Портрета». Н.В. Гоголь пришел к идее повести еще за 3 года до того, как её увидел свет. В 1835 году читатели могли найти «Портрет» в сборнике «Арабески», вторую редакцию произведения опубликовали в третьем номере «Современника». Публикации во многом отличались, и не удивительно, ведь их временной промежуток равен 6 годам. Автор во втором варианте внес правки во все: от эпитетов и ритмики до диалогов и имени главного персонажа.

На мотив картины, которая заключает в себе зловещую, можно даже сказать «демоническую, чертову» силу, Гоголя вдохновил популярный роман, о котором мы уже говорили в первой главе, Метьюрина «Мельмот Скиталец». Не трудно заметить, что мотив не единственное качество, роднящее эти произведения. Жадный ростовщик является не маловажной частью, ведь его можно назвать отсылкой к мифу об алчном Агасфере (Вечном жиде), не имеющем покой.

Читатель легко найдёт, казалось бы, общие места у западных писателей и Н.В. Гоголя: старик с портрета приходит к герою во сне и указывает, где клад - клад герой находит, так романтический юноша превращается в скучного бюргера (В. Ирвинг «Загадочный корабль»). Это чисто внешнее сходство сюжетов как нельзя лучше оттеняет глубину таланта Н.В. Гоголя: мистика в его повести нацелена не на развлечение и не на увлекательность сюжета - она выводит на философские, религиозные и искусствоведческие вопросы.

В.Ю. Баль признаёт семантическую многослойность мотива портрета в повести Н.В. Гоголя: В гоголевском художественном сознании категория «живого портрета» конденсирует в себе 4 аспекта эстетической

проблематики: гносеология искусства (проблема границы постижения реальности), миметическая функция искусства (принципы отношения между искусством и действительностью, проблема подражания природе), философская антология (соотношение живого и мёртвого), этико-философская антропология (проблема нравственной ответственности художника и его миссионерской роли)». В диссертации В.Ю. Баль через сопоставление двух редакций повести сделаны интересные выводы о символике портрета, о прототипе «живого портрета», проведены параллели портрета старика ростовщика с портретным искусством в голландской живописи (Вандик, Рембрандт).

В первой редакции повести преобладают фантастический и эсхатологический элементы, а во второй редакции в большей степени освещены вопросы, связанные с пониманием искусства. Но в обеих редакциях мистика становится двигателем сюжета, а сама мистическая атмосфера нагнетается через мотив портрета: портрет «глядит человеческими глазами»; старик выходит из рамы и является Черткову в тройном сне, тоже выводящем действие в некую ирреальную сферу; таинственное влияние портрета на судьбы его хозяев; и странная пропажа портрета с аукциона в конце повести, когда уже казалось, что его власти пришёл конец.

Мистика Гоголя, и об этом уже говорилось в литературоведении не раз, бытовая, «спущенная на землю», чертовская (недаром в одной из редакций герой назван Чертковым). Петербург чертовской город, где бес опутывает человека невидимыми путами, морочит, сбивает с жизненного пути. Портрет ростовщика герой находит в петербургской лавке: 1000 червонцев, завалывшиеся в раме картины, могут сбить человека с толку, скорее всего, именно в столице – городе больших амбиций и больших соблазнов. Реальность переплетается с фантастикой - для Гоголя это не просто художественный приём или художественное пространство – это его особое видение, понимание мира – религиозное, и даже суеверное.

Оживающий портрет ростовщика в азиатском платье с многократно подчеркнутыми горящими, живыми глазами должен отсылать внимательного читателя не только к зарубежным произведениям, но и к «Капитанской дочке» А.С. Пушкина. У «бесов» в пушкинском романе тоже восточное одеяние и горящие глаза: «...на нём был оборванный армяк и татарские шаровары» (Пугачёв); Густая рыжая борода, серые сверкающие глаза, нос без ноздрей и красноватые пятна на лбу и на щеках придавали его рябому широкому лицу выражение неизъяснимое. Он был в красной рубахе, в киргизском халате и в казацких шароварах» (Хлопуша).

В гоголевском «Портрете» очень четко прослеживается становление картины вполне самостоятельным «героем» произведения, портрет влияет на жизни людей, сводит их с ума, предстает перед нами как живая сущность, несущая силу. Это есть одна из возможных функций «оживающего» портрета – становление картины не просто деталью интерьера, а достаточно значимым элементом-персонажем в повествовании.

Не менее частой и важной является функция определения характера героя и его внутреннего мира. Портрет ростовщика, ставший как бы «хранилищем» для души изображенного, благодаря мастерству написавшего его художника.

Неспроста портрет ростовщика изменил и жизнь художника, нарисовавшего его, и Чарткова, который был очень талантлив, но из-за влияния портрета изменил искусству. Это тоже объясняет одну из отдельных функций – влияние на ход истории. В этом случае портрет хоть и может быть «ожившим», но не обязан быть как бы «переносчиком души» или тем, благодаря чему эта душа появилась в человеческом мире, то есть для данной функции нет четкой границы определяющей личность на картине.

Итак, мотив оживающего портрета в русской литературе берёт своё начало в повести Н.В. Гоголя «Портрет» (через опыт и связь с произведениями с Ч. Метьюрина, В. Ирвинга, А.С. Пушкина). Написанная в 1835 году, повесть Н.В. Гоголя уже в 1836-м получила развитие в

фантастическом рассказе К.С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» (1836). Подробно анализируем данное произведение ниже, хоть в нём все смыслы на поверхности и открывать второй план не приходится, оно является не менее важным в становлении мотива «оживающего» портрета в русской литературе.

2.2 По гоголевским следам: Портрет в рассказе К.С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» как способ перехода в иное измерение

Константин Сергеевич Аксаков – русский писатель, поэт, публицист золотого века русской литературы, идеолог славянофильского движения. Самобытность и перспективу России он видел в гармоничных социальных отношениях, духовности, в «богоизбранности» русского народа, в недопустимости механического перенимания европейских порядков.

Рассказ «Вальтер Эйзенберг» был написан автором в 1836 году и первоначально имел название «Жизнь в мечте». Это повествование о робком, мечтательном, наделенном творческим талантом студенте-художнике, который имел несчастье влюбиться во властолюбивую холодную Цецилию. Его трепетная творческая натура, стремящаяся проникнуть во внутреннюю жизнь и скрытую поэзию каждого предмета, не смогла проникнуть в мрачные недры сознания демонической красавицы.

Романтичные устремления юноши и злобная расчетливость его возлюбленной, интересный поворот событий, обволакивающая атмосфера разрушительных ярких стремлений главной героини и их странная притягательность для художника, имеющего тонкую душевную организацию, - все это делает рассказ интересным и увлекательным для чтения. Манера письма автора безупречна.

В рассказе есть беглое размышление об искусстве – явная отсылка к Н.В. Гоголю – о том, что художник должен угадать внутреннюю жизнь, поэзию предмета. Есть и оживший портрет, только в романтическом рассказе К.С. Аксаков не ограничивал свою фантазию: на полотне у него оживают три

девушки и спрыгивают с холста к художнику, сам художник с романтическим именем Эйзенберг рисует себя на полотне и, умирая, переселяется в картину. В рассказе так много приторно романтического, к середине 30-х годов 20 века уже во многом исчерпанного, что нет сомнения: мистический портрет, представляющий некую вторую реальность, просто одна из черт романтизма. Подробно останавливаться на анализе портретов данного рассказа мы не станем, ведь смысл и подтекст произведения лежат на поверхности.

Несколько иначе ощущение границы представлено в такой интересной разновидности мотива, когда «оживание» провоцируется не какими-то силами извне (будь то Искусство, судьба, любовь, магия или что-то еще), а становится результатом поглощения витальной энергии. Иными словами, из рамы не выходит что-то потустороннее, картина не являет свою псевдожизнь наблюдателю, а, наоборот, человек уходит в картину, «оживляя» ее, становясь частью ее пространства; или человек превращается в скульптуру, застывая во времени и переходя в вечность.

К произведению К.С. Аксакова можно обратиться и потому, что оно представляет собой выражение основных романтических идей в преломлении рассматриваемого мотива – несколько прямолинейно, что облегчает выявление основных семантических узлов.

Рассказ «Вальтер Эйзенберг» явно построен по модели немецких рассказов о живописцах. Традиционно в центре – образ художника, наделенного пылкой душой и талантом, непонятого и отвергнутого другими. Однако Аксаков в характер своего героя вносит черты, сближающие его с художниками гейдельбержцев: «Он родился с головой пылкою, сердцем, способным понимать прекрасное, и даже с могучими душевными силами. Но природа, дав ему, с одной стороны, все эти качества, с другой перевесила их характером слабым, нерешительным, мечтательным и мнительным в высочайшей степени».

Слабость Вальтера проявляется прежде всего в его конфликте с окружающим миром, и он совершает романтический побег в им же написанную картину. Действительность, проверяющая силы художника, искушающая его веру в искусство, предстает в образе Цецилии. Этот момент, как кажется, напоминает «Золотой горшок» Э.-Т.-А. Гофмана: студент Ансельм так же должен совершить выбор (вновь идея границы) между филистерским миром пунша и бриллиантовых сережек Вероники и волшебным, истинным миром Саламандра и его дочери Серпентины. Однако у Аксакова мотив двоимирия и связанное с ним представление о границе даны не столь однозначно.

Важно сказать и о сравнении произведения с романом Э. По «Овальный портрет». Вечная женственность, вступающая в конфликт с искусством, в интерпретации По не имеет той искушающей потусторонней силы, которой обладала Цецилия в рассказе Аксакова. Юная жена художника является не только воплощением неземной красоты, но и кротости: ненавидя Живопись, отнимающую у нее мужа, она покорно сидела в башне, пока возлюбленный, «одержимый, необузданный, угрюмый», писал с нее портрет. Э. По изображает момент, который показал, и Аксаков в истории Вальтера Эйзенберга (физическое выражение идеи границы): полотно словно забирало жизненные силы изображаемого человека, последний мазок, положенный на полотно, повлек за собой смерть модели.

И все же, несмотря на двойную смерть Вальтера у Аксакова и возможность двойной мотивировки в новелле По, «обрывы» художников, пытающихся подчинить искусству жизнь, парадоксально (по логике романтической иронии) доказывают необходимость иного, духовного, высокого бытия, свершения идеала. Человек, пытающийся выйти за пределы своего существования, жаждущий откровения в искусстве, приносит себя в жертву. Тогда, по законам трагедии, эта жертва и становится настоящим преодолением непреодолимых границ, залогом претворения жизни в истинное бытие.

Рассмотренный вариант мотива «оживающего» изображения интересен тем, что идея границы представлена в нем с особенной остротой. Если из рамок картины выходит нечто или «оживает» статуя, то такой процесс предполагает движение «туда – обратно» (от статики к движению жизни и обратно). В случае с мотивом, представленным в приведенных произведениях Аксакова и По, фиксируется лишь единственное и окончательное движение «туда», и здесь граница уже не дает успокаивающего ощущения устойчивости реальной жизни, а, наоборот, приводит к пугающему осознанию необратимости совершенного перехода.

2.3 Использование мотива оживающего портрета как способа понимания мира (М.Ю. Лермонтов повесть «Штосс»)

М.Ю. Лермонтов пишет повесть «Штосс» через 5-6 лет после Гоголя и Аксакова – в 1841 году. Неудивительно, что в неоконченной повести Лермонтов опирается на своих предшественников в русской и зарубежной литературе. В повести оживает портрет старика, который имеет ряд сходных черт с портретом старика у Гоголя: во-первых, восточное одеяние («в какой-то широкой азиатской рясе», ростовщик у Гоголя, и «человек лет сорока в бухарском халате» у Лермонтова); во-вторых, глаза; в-третьих, вся жизнь портретов сосредоточилась в лице – остальная фигура была или не окончена, как в повести «Портрет», или написана «несмелой ученической кистью», как в «Штоссе».

Оба героя с портрета являются символическими образами вершителей судеб – ростовщик и игрок в карты.

Возможно, в основе этих двух героев – один прототип. Русский актёр и драматург П.А. Каратыгин в воспоминаниях пишет об известной фигуре Невского проспекта начала XIX века – индийском ростовщике Моджераме Мотомалове: «Эту оригинальную личность можно было встретить ежедневно на Невском проспекте в своём национальном костюме: широкий тёмный балахон был надет у него на шёлковом пёстром халате, подпоясанном

блестящим кушаком; высокая баранья папаха, с красной бархатной верхушкой, была обыкновенно заломана за затылок, бронзовое лицо было татуировано разноцветными красками. Чёрные зрачки его как угли блистали на желтоватых белках с кровавыми прожилками, чёрные широкие брови, сросшиеся на самом переносе, довершали красоту этого индийского набоба».

Гоголь и Лермонтов по-разному проводят мысль о проникновении сверхъестественного в портрет. В повести Гоголя портрет создаёт художник, который до конца следует натуре своей модели. Демонической оказывается сама модель: ростовщик – демон. В этом Гоголь перекликается с пушкинским ростовщиком в «Скупом рыцаре», который сам себя называет демоном.

В повести Гоголя демон желает продолжить жизнь с помощью картины, он убеждает художника, что от сего зависит судьба его и существование в мире, что уже он тронул своею кистью его живые черты, что если он передаст их верно, жизнь его сверхъестественною силою удержится в портрете, что он чрез то не умрет совершенно, что ему нужно присутствовать в мире». Гений художника послужил злу.

Для Гоголя очень важна мысль об ответственности за свое творчество, он понимал лёгкость, с какой можно сбиться с пути. Н.В. Гоголь, подобно художнику-монаху, описанному в «Портрете», раскаивался в своем творчестве, опасался, что послужил тёмным силам. Художник в повести понял, что, изобразив ростовщика, он поддался нечистому, поэтому оставил мир и ушел в монастырь. В 1845 году Гоголь тоже хотел оставить литературное творчество и уйти в монастырь, о чём писал в «Выбранных местах из переписки с друзьями».

Лермонтов видит сверхъестественное в случайности, но не отрицает и возможную роль гения: »Казалось, этот портрет писан несмелой ученической кистью, платье, волосы, рука, перстни, всё было очень плохо сделано; зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать: в линии рта был какой-то неуловимый изгиб,

недоступный искусству и, конечно, начертанный бессознательно, придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно. Не случилось ли вам на замороженном стекле или в зубчатой тени, случайно наброшенной на стену каким-нибудь предметом, различать профиль человеческого лица, профиль, иногда невообразимой красоты, иногда непостижимо отвратительный? Попробуйте переложить их на бумагу! вам не удастся; попробуйте на стене обрисовать карандашом силуэт, вас так сильно поразивший, – и очарование исчезает; рука человека никогда с намерением не произведет этих линии; математически малое отступление – и прежнее выражение погибло невозвратно. В лице портрета дышало именно то неизъяснимое, возможное только гению или случаю».

Перед нами как бы нерукотворный портрет, в котором дышит жизнь. Старик в бухарском халате не выпрыгивает из картины, как в повести Гоголя, – он приходит ночью, после двенадцати, через дверь: «Когда дверь отворилась настежь, в ней показалась фигура в полосатом халате и туфлях: то был седой сгорбленный старичок».

Мы не знаем развязки, но, возможно, будь повесть окончена, стало бы ясным, что женская головка и старик оживают и приходят к Лугину, потому что он их нарисовал своей рукой. По крайней мере, как только Лугин делает эскиз головы старика, так он к нему является: «...Он рисовал голову старика, и когда кончил, то его поразило сходство этой головы с кем-то знакомым! Он поднял глаза на портрет, висевший против него, – сходство было разительное; он невольно вздрогнул и обернулся; ему показалось, что дверь, ведущая в пустую гостиную, закрипела ...»

Итак, в рассмотренных повестях Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова мотив портрета схож в образном плане: старики оживают на картине и вмешиваются в судьбы главных героев. С помощью данного приёма воплощается основная идея произведения, вводится тема судьбы, рока, формируется двомирное романтическое пространство.

Таким образом портрет в прозе расширяет свою основную функцию - создание образа героя – и приближается к поэтическому портрету, который, по словам С.Н. Колосовой, есть «создание образа идеи произведения, отражение авторского понимания мира в целом».

2.4 Повесть «Фауст» И.С. Тургенева: портретное отражение метафизической сложности души

Проблематика «Фауста» Тургенева тесно связана с проблематикой «Фауста» Гёте, которую Тургенев переосмысливает.

В 1845 г. Тургенев написал статью о «Фаусте» Гёте. Тургенев считал, что в его образе отражена трагедия индивидуализма. Для Фауста нет других людей, он живёт только собой, в этом смысл его жизни. С точки зрения Тургенева, «краеугольный камень человека не есть он сам, как неделимая единица, но человечество, общество».

«Фауст» Гёте связан в сознании главного героя повести со студенческим временем, временем надежд. Эту книжку Павел Александрович находит наиболее удачной для того, чтобы пробудить в Вере спящие в ней страсти. Вера воспринимает, прежде всего, любовную сюжетную линию «Фауста» и осознаёт неполноценность собственной семейной жизни. Затем она выходит в состояние той свободы, от которой её предостерегала мать. В финале герой пересматривает свои юношеские взгляды на жизнь и свободу. Герой осознаёт бесконечную сложность бытия, то, что в жизни причудливо переплетаются судьбы, что счастье невозможно, а радостей в жизни очень мало. Основной вывод героя перекликается с эпитафией из Фауста: «Отказывай себе, смирай свои желанья». Павел Александрович на собственном опыте убедился, что нужно отказываться от сокровенных желаний, чтобы исполнить нравственный долг.

В повести И.С. Тургенева «Фауст» новое время воплощено в образе Павла Александровича (и Мефистофеля, и Фауста), старое представлено семьей Ельцовых. Мефистофелевский дух «отрицания и критики» в новое

время «постепенно теряет свою чисто разрушающую ироническую силу», считает Тургенев, он «наполняется» «новым положительным содержанием и превращается в разумный и органический прогресс».

Так и с Павлом Александровичем (Фаустом) происходят некоторые перемены после гибели Веры. Однако эти изменения не духовного, но душевного плана и отражаются они в абстрактных философских рассуждениях «о тайной игре судьбы», «слепом случае» и «смирении перед Неведомым». Павел Александрович – это Мефистофель и Фауст одновременно, в то же время он и философ-романтик эпохи немецкого идеализма, в нем живут тургеневские Дон Кихот и Гамлет («Гамлет и Дон Кихот»).

«Фауст» И.С. Тургенева – это попытка воплотить замысел Гете на русской почве, проанализировать возможное воздействие произведения гениального немецкого поэта на русскую душу и русскую культуру». «Может быть, мы, читая «Фауста», – пишет И.С. Тургенев, – поймём, наконец, что разложение элементов, составляющих общество, не всегда признак смерти... Мы не будем бессмысленно преклоняться перед «Фаустом», потому что мы русские; но поймем и оценим великое творение Гете, потому что мы европейцы...». Но такое разложение элементов как в обществе, так и в душе человека есть отрицание соборности русского народа. Думается, что амбивалентность И.С. Тургенева так и не позволила ему до конца понять русскую душу, которая в наивысшем своём воплощении тождественна православию.

Портреты, сопровождающие героя в течение повести, можно прочесть как отражение его внутреннего движения, проявление неосознанных желаний и предчувствий вовне, в материальном обаянии как бы «оживших» изображений. Сохранив семантическое ядро (истинное–мнимое, жизнь–смерть) и ряд сопровождающих мотивов (вина, предсказание), Тургенев отказывается от самого феномена «оживания» (направление, предложенное

Лермонтовым). Тем самым он позволяет тайне изображения проявиться не во внешних эффектах, а в метафизической сложности человеческой души.

2.5 Оживший портрет как образ-символ в поэме А.К. Толстого «Портрет»

К концу века мотив «ожившего» изображения смог еще раз проявиться в своем старинном неоготически-романтическом блеске. Речь идет о нескольких произведениях А.К. Толстого: это «Встреча через 300 лет» (1839), «Упырь» (1841) и «Портрет» (1872), в которых на первый взгляд, мотив представлен в своей традиционной форме, отточенной романтической литературой начала века.

Но А.К. Толстой не просто воскрешает мотив в его изначальном виде. Провоцирующий читательские ожидания, он используется Толстым как самостоятельный прием и даже как средство литературной борьбы. Особое изящество художественного метода Толстого раскрывается в том, что роль и значение мотива были переосмыслены, но без видимых изменений его формы.

Такая интерпретация мотива представлена уже в двух первых произведениях, где «оживающие» портреты играют лишь эпизодические роли.

Мотив «ожившего» изображения А.К. Толстой использовал еще раз в 1873 г., завершив работу над своим «Портретом». Изображение оказывается в центре внимания читателя.

Мотивная структура осталась неизменной: портрет (правда, не акцентируется идея вины), экфрасис, юный впечатлительный герой, «оживание» и последующая горячка (двойная мотивировка) и, наконец, материальный знак нематериальных отношений – роза, которую сжимал в руке герой, когда очнулся после встречи с девой, сошедшей с полотна. Набор подчеркнута классичен, но «история с призраком» кажется уже не подходящей для времени создания «Портрета». Однако здесь нужно

вспомнить о более ранних воплощениях мотива у Толстого: «оживание» использовалось как элемент художественного комплекса неоготического рассказа в стилизованном, иронически преувеличенном виде.

В «Портрете» жизнь мотива не ограничивается неоготическими декорациями. Толстой выбирает иную, по сравнению с «Упырем», повествовательную манеру и иной жанр, что, очевидно, должно привлечь внимание читателя на новую стратегическую роль «оживания».

Жанр «Портрета» определить сложно. Очевидно влияние «Евгения Онегина» (строфика, система авторской речи, соотношение образа героя и образа автора и проч.), содержание которого сокращено Толстым до жанра миниатюры. В «Портрете» представлены три героя: юноша (в котором автор вспоминает себя), портрет (прекрасной девы) и автор, излагающий историю как свое воспоминание. Идея воспоминания предполагает отстраненность рассказывающего от описываемых событий, трезвую оценку произошедшего, – отсюда ироничный тон, хотя в «Портрете» разоблаченного «оживания» нет, отсутствует и явное пародийное начало.

Выбранная форма, ориентированная на «свободный роман» А.С. Пушкина, позволяет Толстому прибегать к авторским отступлениям, благодаря которым можно рассматривать историю «оживающего» портрета шире, чем просто «рассказ о привидении в стихах». «Портрет» А.К. Толстого можно рассмотреть, как литературный протест автора. Понимая, насколько несвоевременным покажется критике его произведение, он сознательно идет против доминирующей художественной системы.

В контексте подобного выступления автора приобретает значение не столько сам мотив, сколько его полемическая заостренность. «Портрет» становится изящной провокацией для поборников прагматики и реализма в литературе, представляя собой контрастную пару к одноименной повести Н.В. Гоголя, воспринимавшейся к тому времени почти как архетипический образец мотива «ожившего» изображения в русской литературе.

В этой ситуации приобретает особый смысл обращение к поэзии и к высокому – в противовес натуральной школе – слогу, и намек на роман в стихах Пушкина, и мотив «ожившего» изображения в его «ветхой» обработке. Стремление укрыться под сенью «высокой» литературы слишком иронично для простого эпигонства. Не менее иронично и покаяние автора, приписанное самому себе в юности (вместо учения – мечты о деве на портрете), которое может быть прочитано и как «покаяние» А.К. Толстого в своих литературных «грехах»: «Зане я тщетно, сколько ни потел, / Хотел хотеть иное, чем хотел»

Таким образом, А.К. Толстой, внешне воспроизводя мотив в его неизменной классической форме, не просто ищет содержательной новизны. В его «Портрете» он становится знаменем борьбы, символом «высокой» литературы, противостоящей влиянию натуральной школы. С этой точки зрения сохранение формальной структуры мотива необходимо – только в этом случае мотив «ожившего» изображения перестает быть лишь частью неоготической или романтической художественной системы, приобретая необходимую для символа самостоятельность.

2.6 Традиционное использование мотива оживающего портрета в повестях С.Н. Дурылина «Три беса. Старинный триптих (Из семейных преданий)»

Тем более удивительным кажется возвращение мотива оживающего портрета в повести С.Н. Дурылина «Три беса. Старинный триптих (Из семейных преданий)» (1919-1923). Этот приём выглядит уже несколько натянутым, он потерял свежесть и возможность сказать что-то новое. Зачем Сергею Николаевичу Дурылину понадобилось вернуться к мотиву оживающего портрета уже в совсем новую эпоху – первая повесть «Дедов бес» написана в 1919, вторая – «Бабушкин бес» – в 1921 году, когда С.Н. Дурылин был уже рукоположен в сан священника, и последняя повесть – «Гришкин бес» закончена в 1923 году в ссылке в Челябинске. Возможно, для

автора эта повесть стала возвращением в прошлое и попыткой осмыслить «бесов», приведших к концу Российскую империю. Тема бесов, к которой обращается С.Н. Дурылин, часто связывалась с образом России, по крайней мере, в таком ключе она прошла через творчество А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Ф. Сологуба, А. Белого и др.

В повести С.Н. Дурылина – три героя, терзаемые каждый своим бесом: дедушка - страстью к карточной игре, бабушка - страстью к дедушке, камердинер Гришка – страстью к девушке Огане (и ещё он «гамельнский» крысолов, умеющий звуками трубочки уводить крыс). Эти «бесы» не могут претендовать на обобщение всего менталитета русского народа и, соответственно, быть объяснением русской революции.

Возможно, эта повесть такая же сатира на символизм, как и роман С.Н. Дурылина «Соколий пуп» (1915), но, во-первых, в повести не чувствуется иронии, во-вторых, на рубеже 20-х годов нападки на символизм перестали быть актуальными.

Один из эпиграфов «Трёх бесов» гласит: »Эта повесть извлечена тобою из чужих развалин и возвращена к жизни, как и ее автор». Чужие развалины - это, наверное, и царская Россия, и целый пласт русской классической литературы, мгновенно устаревшей в новую эпоху.

С.Н. Дурылин в повести оставил следы, отсылающие к роману Н.С. Лескова »Захудалый род»: грамматическую, синтаксическую форму названий: »Три беса. Старинный триптих (Из семейных преданий)» – «Захудалый род. Семейная хроника князей Протозановых. (Из записок княжны В.Д.П.)», Пересечений много и в сюжете: внучка / внук со слов гувернантки / няньки пишет историю своей бабушки; дедушка в обоих произведениях рано умирает; характер и красота бабушек очень похожи; один и тот же художник – Кипренский – пишет портреты дочери / детей; совпадает и историческое время действия... Прямые отсылки к творчеству Н.С. Лескова неслучайны: в своей статье 1913 года «Николай Семенович Лесков. Опыт характеристики личности и религиозного творчества»

Возвращенными к жизни развалинами в повести выглядит и устаревший, «изношенный» приём – мотив оживающего портрета. Описание внешности трёх главных героев даны через живописные портреты - приём объяснимый, ведь внук ведёт повествование семейных преданий из временного далека, и иначе как через портреты знать рано умерших дедушку и бабушку не мог.

«Когда я пишу это, ее портрет (бабушки – Л.Д.), поблекший и потемневший, висит предо мной: вот она, в палевом платье, украшенном алмазами, с пунцовой розой в волосах, она смотрит на маленькую английскую собачку, лежащую у нее на руках, без улыбки, без малейшего внимания; кажется, вот сбросит собачку с рук и пойдет величавая, высокая, с надменным и холодно-прекрасным лицом, с маленькой родинкой у левого угла губ, – и все, мимо кого она пройдет, будут думать о ней, как я: «Отчего у нее такое прекрасное лицо - и так тяжело на него смотреть?»»

Дедушка рано получил генеральство, – густые золотые эполеты пухло и грузно сверкают на его портрете, который висит рядом с бабушкиным; мундир тонко стянут в талии; пуговицы с выпуклыми цепкими орлами сидят на мундире с изумительной правильностью; ордена, полуприкрытые один другим, выстроены на груди в блестящий строй. У дедушки неподвижное лицо, но он что-то хочет сказать тому, кто смотрит на него. «Подожди, я выйду из рамы: там – я в строю, я должен быть неподвижен. Кто знает - вдруг приедет император на смотр».

Два семейных портрета рядом на одной стене свидетельствуют о непростых характерах, холодности чувств этих двух аристократов пушкинской поры. Отсылкой к целой галерее оживших портретов в мировой литературе являются *как бы* слова дедушки *«подожди, я выйду из рамы»*, но так как приписывает их портрету повествователь, то можно просто предположить, что внук был начитан соответствующей литературы. Внук, по- видимому, принадлежал уже неоромантической эпохе начала XX века,

отсюда становится понятным его интерес к загадочной судьбе своих предков, и далее следует ожидать мистического развития сюжета.

Действительно, во второй части повести – «Бабушкин бес» – дедушка всё-таки покидает свой портрет. Правда, С.Н. Дурылин оставляет читателя в сомнении: не является ли оживление портрета воображением молодой ещё бабушки, которая страстно желала, чтобы умерший супруг явился к ней на свидание:

«Она ждет его. Как бьется ее сердце! Безумство, безумство: он здесь. Он идет к ней. Он близко. Он подходит. Из дальней портретной слышны его шаги. Еще, еще немного. Шаги его у самой двери. Бабушка встала навстречу. Едва успела она встать, как незаметно и тихо он вошел. Дедушка остановился около старых портретов. Он молод; он в синем мундире. Глаза его горят; они зовут к ласке и наслаждению. Он ждет ее объятий».

После этой встречи бабушку находят мёртвой. Это был самый мистический момент повести, связанный с портретом.

В последней части повести «Гришкин бес» есть портрет молодого русского крестьянина, который висит «в одной из столичных галерей», и который писался с Гришки. Художник в портрете поймал сложность характера Григория: »...было в этом прекрасном лице, тонкой и строгой формы, что-то тонко неприятное. Григорию было около тридцати лет, когда его написал художник, но лицо его было лицо восемнадцатилетнего юноши: на нем застыла остановившаяся, неподвижная юность, нетронутая и ясная, и только глаза, бестрепетно уверенные, вскрывали, что ее нет, а есть совсем другое: дерзость и страстная самоуверенность». Двойственность в портрете оказывается важной для дальнейшего формирования образа. Живописный портрет Гришки характеризует героя и при этом не несёт в себе сгущённого смысла, то есть не вводит каких-то дополнительных проблем. Портрет дедушки в этом плане сложнее, и он отчасти связан с мистической линией, которую поддерживают в повести, во-первых, фантастическое везение деда в азартные игры (деталь – сам Пушкин ему подарил свою «Пиковую даму» –

тоже напоминает о мистике карточной игры), во-вторых, маленький бес-зеленчук, преследовавший дедушку.

В целом С.Н. Дурылин не вывел мотив портрета на новый функциональный уровень, напротив, в повести заметна некоторая шаблонность в эксплуатировании данного приёма. Возможно, традиционность образа была важна писателю, но с уверенностью сказать зачем, мы не можем.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, мотив «живого» портрета в русской литературе берёт своё начало в повести Н.В. Гоголя «Портрет» и уже в 1836-м продолжается в фантастическом рассказе К.С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» (1836). В рассказе есть беглое размышление об искусстве – явная отсылка к Н.В. Гоголю: о том, что художник должен угадать внутреннюю жизнь, поэзию предмета.

В сравнении повестей Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова мотив портрета схож в образном плане: старики оживают на картине и вмешиваются в судьбы главных героев.

Надо признать тот факт, что мотив портрета ни у одного из авторов – С.Т. Аксакова, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, тем более А.К. Толстого и С.Н. Дурылина – не достигают такой философской глубины, такой многослойности и стилистического совершенства, как у Н.В. Гоголя в повести «Портрет». В XXI веке именно повесть Н.В. Гоголя по-прежнему вызывает интерес и писателей, и исследователей, с ней продолжают спорить, её пытаются разгадать.

На волне романтического увлечения потусторонним и страшным через мотив оживающего портрета русские писатели развивали идею влияния тёмных, потусторонних сил. В то же время, ряд писателей (Н.С. Лесков, И.С. Шмелев, С.Н. Дурылин и др.), творчество которых тесно связано с православной культурой, создавали портретные образы, говорящие о светлых, высших мирах, о чуде и святости. Портретирование как способ создания чего-то живого, не только демонического, но и иконоживописного стало культовым и символическим событием того времени, несомненно отразившимся на современном искусстве.

Целью работы было представлено исследование мотива оживающего портрета в творчестве русских писателей XIX - начала XX вв.

Поставленная цель определила задачи исследования:

- 1) выявление художественных текстов, в которых встречается мотив оживающего портрета XIX - начала XX вв.;
- 2) определение места мотива оживающего портрета в истории русской литературы;
- 3) анализ функции и цели использования данного мотива;
- 4) изучение влияния мотива оживающего портрета на содержание и форму выявленных художественных текстов.

Данная цель и задачи были достигнуты и выполнены, благодаря чему доказана *гипотеза*: поэтика мотива «ожившего» портрета, появляясь в русском литературном процессе XIX-XX вв., оказывает влияние на идейно-художественную концепцию автора в конкретном произведении в целом и на раскрытие характеров произведения в частности.

Доказательность гипотезы можно проследить в частности в каждом подпункте второй главы. Как у Н. Гоголя зарождается новая ветвь его творчества и русского литературоведения в целом, преобразовывая детали в произведении в особый мистицизм, присущий этому мотиву, так и у А. Толстого под настроениями данного мотива и тенденциями того времени рождается особая поэма, наполненная и мистицизмом, и сатирой и философичными идеями.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

План-конспект урока для 8 класса по произведению, в котором задействован мотив оживающего портрета.

Тема: Ожившее искусство в повести Н. В. Гоголя «Портрет».

Цели:

1. Образовательная: путем аналитического изучения показать сквозную тему- тему искусства, художественного творчества и две важнейшие проблемы, поставленные в повести - это предназначение и положение художника в обществе и вопрос о самой сущности.

2. Развивающая: развить интерес к творчеству Н.В.Гоголя, устную монологическую речь, аналитическое мышление учеников.

3. Воспитывающая: воспитывать ответственность за свою жизнь, чувство уважение к людям талантливым; умение различать светлые и негативные стороны жизни.

Методическая цель: демонстрация способа анализа текста как средства формирования и совершенствования умения воспринимать, толковать и оценивать произведение.

Оборудование: портрет Н.В.Гоголя, мультимедийное обеспечение, произведение Н.В.Гоголя.

Тип урока: комбинированный

ХОД УРОКА

Учитель: «Портрет» - фантастическая повесть. Писатель считал, что искусство призвано служить человеку, обращая его сердце к свету. Но искусство одновременно должно бороться со злом. Вопрос, который мучил Гоголя, звучит примерно так: «Все ли способен сделать художник для победы Добра над Злом в душе человеческой?»

«Портрет» - произведение, где с наибольшей полнотой выражается взгляд Гоголя на смысл искусства и самого художника, благодаря особым

приемам. Что представляется самому Гоголю фантастическим, сверхъестественным?

Учитель: В «Портрете» сила денег воплощается в образе ростовщика, его денег, его страшного портрета. Фантастическое становится обыденным. «Оживший» ростовщик и есть та самая нить, за которую нас ведет Гоголь по чертогам своих убеждений.

Учитель: Нам видится Чартков, который нашел сверток с деньгами и на глазах стал меняться. Обратимся к тексту, кто желает прочитать фрагмент?

Ученик: «Теперь в его власти было все то, на что он глядел доселе завистливыми глазами, чем любовался издали, глотая слюнки. Ух, как в нем забилося ретивое, когда он только подумал о том! Одеться в модный фрак, разговеться после долгого поста, нанять себе славную квартиру, отправиться тот час же в театр, в кондитерскую, в... и прочее...»; «он вышел на улицу живой, бойкий, по русскому выражению: черту не брат. Прошелся гоголем, наводя на всех лорнет».

Учитель: Совершенно верно! А затем он таким же чертом прошмыгнул мимо своего профессора, «на что остолбеневший профессор долго еще стоял неподвижно на мосту, изобразив вопросительный знак на лице». Почему Чартков «прошмыгнул» мимо учителя? Как он еще использует деньги? (Он поддается их злобному обаянию, изменяет искусству, начинает угождать богатым заказчикам, утрачивает нравственную чистоту.)

Учитель: Как вы понимаете выражение «нравственная чистота»? Каким человеком становится Чартков? («практическим»)

Учитель: »Практический человек» - это плохо? (Да, для Чарткова это гибель, потому что художник должен быть свободным, он должен быть мечтателем, фантазером, может быть, по мнению непосвященных в искусство, несколько легкомысленным. Он начинает поклоняться мамоне (сирийское слово - «богатство». Евангелие от Луки, 24 гл.).)

Опрос учеников на знание произведения:

1. Как был написан портрет ростовщика?

2. Кем?
3. Как происходит падение художника, нарисовавшего портрет ростовщику? (Им овладевает зависть к своему ученику.)
4. Почему в его картинах нет святости? (У всех фигур дьявольские глаза.)
5. Как он относится к семье?
6. Почему он не сжег портрет?

Учитель: Чему учит Гоголь? (Создавать прекрасное и доброе искусство может духовно чистый, добрый человек. Гоголь как бы читает проповедь об очищении, о преданности великому.)

Художник - автор портрета ростовщика - мечтал о портрете как модели «духа тьмы», в котором он отразил «все самое тяжелое, гнетущее человека»... Имел ли он право на изображение подобных явлений в окружающем нас мире? Мы ведь знаем, что из этого вышло.

Учитель: А как мы видим Чарткова? Какой он предстает перед нами во второй части повести?

Кто-то из учеников: Цитата: «Слава не может дать наслаждения тому, кто украл ее, а не заслужил; она производит постоянный трепет только в достойном ее. И потому чувства и порывы его [Чарткова] обратились к золоту. Золото сделалось его страстью, идеалом, страхом, наслаждением, целью... Он начал становиться скучным, недоступным ко всему, кроме золота, беспричинным скрягой, беспутным собирателем...»

Учитель: Но что-то должно было его разбудить, если в нем осталось что-то человеческое?

Учитель: Давайте обратимся к тексту

Цитата: «Чистое, непорочное, прекрасное как невеста стояло перед ним произведение художника... Невольные слезы готовы были покатиться по лицам посетителей, окружавших картину... Неподвижно с отверстым ртом стоял Чартков перед картиною... Весь состав, вся жизнь его была разбужена в одно мгновение, как будто молодость возвратилась к нему, как будто

потухшие искры таланта вспыхнули снова. С очей его вдруг слетела повязка. Боже! И погубить так безжалостно лучшие годы своей юности...»

Учитель: Итак, какие чувства испытывает Чартков? (Гоголь говорит вначале о душевном волнении, об ужасной муке, которую испытывает герой. Но он уже испорчен деньгами, «свободой» и, как отмечает писатель, «им овладела ужасная зависть, зависть до бешенства, желчь проступила у него на лице...»)

Учитель: Вопрос о предназначении Художника сильно мучил Гоголя. Всю жизнь это писатель искал возможность служить Отечеству и не раз сомневался в выборе своего предназначения. Для этого было несколько причин: ответственность писателя за свое творчество, вера в могучие силы воздействия искусства на человека и, разумеется, глубокая религиозность Гоголя. Однако более подробно мы будем говорить об этом в старших классах. А сейчас остановим свое внимание на домашнем задании.

Домашнее задание: написать сочинение на предложенные темы:

- «Рассказчик как отображение мыслей Гоголя в повести «Портрет»;
- «Чартков – положительный или отрицательный персонаж?»;
- «Как картина ростовщика в повести Н. В. Гоголя «Портрет» влияла на её владельцев».