

Баль Вера Юрьевна

"ИТАЛЬЯНСКИЙ СЮЖЕТ" В СЕМИОСФЕРЕ МОТИВА "ЖИВОГО ПОРТРЕТА" В ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ "ПОРТРЕТ"

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2010/1-1/32.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2010. № 1 (32): в 2-х ч. Ч. I. С. 91-93. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2010/1-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

УДК 82.081

Вера Юрьевна Баль

Томский государственный университет

«ИТАЛЬЯНСКИЙ СЮЖЕТ» В СЕМИОСФЕРЕ МОТИВА «ЖИВОГО ПОРТРЕТА»
В ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ»[©]

Повесть Н. В. Гоголя «Портрет» - явление уникальное. Её творческая история - две редакции как два оригинальных текста - это феномен творческой эволюции писателя и вместе с тем важное явление историко-литературного процесса 1830-1840-х годов, ибо эстетический потенциал повести стал живым откликом на эстетические и философские проблемы эпохи.

Особого разговора заслуживает именно вторая редакция «Портрета», т.к. это своеобразный эстетический манифест писателя, являющийся прологом к этико-философским проблемам поэмы «Мертвые души». Мотив «живого портрета», ставший ключевым в повести, позволил актуализировать такие проблемы эпохи как споры о природе реализма и размышления о миссии художника, его ответственности за слово, синтез вербального и визуального как проявление экфразиса, проблема героя времени и принципов его изображения.

Точных данных о времени переработки повести, вышедшей в третьем номере «Современника» за 1842 год, нет. Единственное, что известно достоверно: текст был переработан в Риме. Рита Джулиани в своей статье «Гоголь, назарейцы и вторая редакция «Портрета» отмечает, что «в произошедших в Гоголе между 1840 и 1841 гг. изменениях решающую роль сыграла римская среда. Она явилась мощным стимулом к усилению духовности, религиозности и эстетической направленности писателя<...>» [2, с. 143].

Во многом источником римских впечатлений стал пристальный интерес Гоголя к живописи. В Италии он знакомится с полотнами великих мастеров-живописцев эпохи Возрождения. Исследования, посвященные данной теме, показывают, что Гоголь в это время общался с художниками германской колонии, ему доводилось встречаться со стипендиатами петербургской Академии художеств. Вместе с В. А. Жуковским он посещает выдающихся представителей римской художественной среды. Гоголь в Риме знакомится с назарейцами - художниками, входящими в состав Братства святого Луки, основанного в Вене в 1809 г.

Цель данного доклада - осмыслить влияние «итальянского материала» в целом на идейное содержание повести «Портрет», а именно на ее эстетическую проблематику. Следует сразу отметить, что итальянский материал во второй редакции повести был органично включен в семиосферу мотива «живого портрета». Оформившись как сюжет, он позволил вписать всех художников и их творения, которых сосредоточил вокруг себя мотив «живого портрета», в широкий контекст мастеров итальянской живописи и их картин.

Отношения каждого из художников в повести к итальянской живописной традиции заслуживают особого внимания. Молодой художник Чартков пока не стал модным живописцем «<...>увлекается быстрой, широкой кистью Гвида, останавливался перед портретами Тициана <...>» [1, с. 91]. Но, получив признание публики, как мастера светского портрета, он делает для себя следующие выводы: «<...> сам Рафаэль даже писал не всё хорошо и за многими произведениями его удержалась только по преданию слава; что Микель-анджело хвасту, потому что хотел только похвастать знанием анатомии, что грациозности в нем нет никакой» [Там же, с. 118].

Совершенно иной характер отношений с итальянскими мастерами у живописца, представившего в Академию художеств свою картину. Он, пребывая в Риме, «неутомимо посещал галереи, по целым часам заставлялся перед произведениями великих мастеров, лова и преследуя чудную кисть» [Там же, с. 121]. Художник, создавший портрет с живыми глазами, тоже связан с традицией итальянской живописи, несмотря на то, что он самоучка: «высоким внутренним инстинктом почуял он присутствие мысли в каждом предмете; постигнул сам собой истинное значение слова: историческая живопись; постигнул, почему простую головку, простой портрет Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Корреджио можно назвать историческою живописью» [Там же, с. 124].

Его сын - художник, в конце повести выпускник в Академии художеств, лишь готовится совершить путешествие в Италию.

Таким образом, итальянские живописцы в творчестве каждого из художников сыграли свою роль. В случае с Чартковым можно наблюдать эволюцию от стремления постигнуть и понять мастеров итальянской живописи к категоричному отрицанию их достоинств. Художник, посетивший Италию, остался преданным учеником итальянских мастеров, и в нём нет стремлений и претензий своими творениями доказать заурядность кумиров прошлого. В случае с живописцем, создавшим портрет ростовщика, говорить самоотверженной преданности мастерам итальянской живописи не приходится. Он художник-самоучка, а наследие Леонардо да Винчи, Тициана, Корреджио необходимо ему для подтверждения того, что его интуитивное самоопределение привело к правильному пониманию сути искусства. Творческое самоопределение его сына представлено только в перспективе, поскольку его «итальянское путешествие» только начинается.

Также особого внимания при разговоре об итальянской живописи в контексте повести заслуживает образ Джоконды Леонардо да Винчи. Во второй редакции Чартков, разглядывая загадочный портрет, вспоминает историю «об одном портрете знаменитого Леонарда да Винчи, <...> который, по словам Вазари, был однако же почтен от всех за совершеннейшее и окончательнейшее произведение искусства. Окончательнее всего были в нем глаза, которым изумлялись современники; даже малейшие, чуть видные в них жилки были не упущены и приданы полотну» [Там же, с. 90].

Джоконда Леонардо да Винчи заявлена в повести как символ необычайного достижения мастерства художника в эпоху Ренессанса, когда он приобрел совершенно новый статус - гения-творца по сравнению со Средневековой традицией, где живопись воспринимали как малярство, а в художнике видели лишь ремесленника.

Творчество Леонардо да Винчи, как высший образец живописного мастерства, утвердило в ренессансной эстетике паритет между техникой исполнения и внутренней идеей создаваемого произведения, образом, который возникает в душе художника. Леонардо да Винчи, утверждая, что живопись обязательно требует наличия внутренней идеи, в то же время тщательно исследовал природу (тут достаточно вспомнить его практики трупосечения и как результат этого многочисленные наброски строения внутренних органов, костей и мускульной системы).

Сравнение портрета, обладающего необычайной живостью, с творением Леонардо да Винчи, но в то же время подчеркивание того, что «однако же, в сем, ныне бывшем перед ним портрете, было что-то странное. Это было уже не искусство» [Там же], дает возможность увидеть в нём Джоконду «нового времени». И действительно, портрет с живыми глазами как репрезентант переходной эпохи по-своему осмыслил ренессансную проблему соединения «материального художественного труда с платонической идеальностью» [3, с. 102].

Толчком к созданию портрета ростовщика послужило то, что художнику «на картине нужно было поместить духа тьмы. Долго думал он над тем, какой дать ему образ <...> при таких размышлениях иногда пронесся в его голове образ таинственного ростовщика» [1, с. 136]. Замысел картины, являющийся нематериальным по своей природе, нашел отклик в материальной реальности. В процессе создания портрета художник, кисть которого была поистине мастерской, был «верен натуре» во всех мельчайших чертах и подробностях. Но если в эпоху ренессанса в художниках, изучавших природу, был силен пафос естествоиспытателя, то автор, создавший портрет с живыми глазами, принадлежит эпохе, когда от художника требуется не только это, т.к. предметом изображения становится не только видимая реальность, но скрытая от глаз: как прекрасная и идеальная, так и ужасная, заклеянная пороками.

Попытка создать «свою» Джоконду в повести была дана и Чарткову. Ею чуть не стал портрет девушки Аннет. Но в силу многих обстоятельств этого не произошло. В самом начале работы Чарткова над портретом отмечено, что он не был ещё знатоком человеческой природы, иначе «прочел бы на лице на одну минуту начало ребяческой страсти к балам» [Там же, с. 101]. Его сентиментальная идеализация девушки в процессе творчества: «<...> видел в этом нежном личике одну только заманчивую для кисти почти фарфоровую прозрачность тела, увлекательную легкую томность, тонкую светлую шейку и аристократическую легкость стана» [Там же] - во многом продиктована лишь интуитивным следованием эстетике эпохи Возрождения, стремлением изобразить возвышенную красоту и гармонию.

Следует отметить, что Чартков не стремится создать портрет Аннет только с опорой на собственную фантазию, он пристально вглядывается и в саму натурщицу: «вперил глаза в бледное личико дочери», «прищурил несколько глаз», «взглянул издали» [Там же]. Он пытается подчинить натуре своему внутреннему видению: «он увидел в легоньком своем оригинале много такого, что было уловлено и передано на полотно, могло придать высокое достоинство портрету: увидел, что можно сделать кое-что особенное, если выполнить все в такой окончательности, с какой теперь представляется ему натура» [Там же, с. 102].

В процессе работы Чартков предчувствует, что «выразит то, чего ещё не заметили другие»: он видит как на его полотне «выходили легкие черты и это почти прозрачное тело семнадцатилетней девушки. Он ловил всякий оттенок, легкую желтизну, едва заметную голубизну под глазами и уже готовился схватить небольшой прыщик, выскочивший на лбу» [Там же]. Но «новое слово» Чарткова в искусстве так и не обрело свою «плоть», его кисть безжалостно уничтожает то, что она же «заставила выступить на полотно» [Там же]. Причиной этого стало то, что мама портретируемой перепутала стремление Чарткова явить жизнеподобие как высшее достижение мастерства художника с обычной копией реальности.

В дальнейшем, согласившись на обман и всецело посвятив себя написанию светских портретов, Чартков так же как художник, создавший ужасный портрет, оказывается в ситуации раскаивания.

В этом состоянии каждый из художников желает посвятить себя реализации замысла, созвучного их состоянию души. Чартков решает изобразить «отпавшего ангела», но в процессе работы понимает, что его мастерство полностью исчезло: «кисть его и воображение заключались в давно изношенные формы <...> кисть позабывала и великолепные драпировки, и сильные движения и страсти» [Там же, с. 129].

Другой художник, желая искупить свою вину, решает создать картину на тему Рождества Иисуса. В экфразисе данной картины, как ни в какой другой картине в повести умалется техническое «мастерство художника»: «нельзя человеку с помощью одного человеческого искусства произвести такую картину: святая высшая сила водила твою кистью и благословенье небес почил на твоём труде» [Там же, с. 44].

Признание того, что высшие силы сами принимали участие в создании картины, полностью исключает необходимость подробного прописывания того, как замысел приобрел плоть на полотне.

Своеобразной Джокондой является и картина в академии художеств. Её экфразис - это гармоническое сочетание мастерства художника при реализации замысла наития, который подобен «плоду налетевшей с небес на художника мысли, миг к которому вся жизнь человеческая есть одно приготовление» [Там же, с. 135]. Высокое мастерство художника - это результат усердного обучения в Италии по полотнам великих мастеров живописи: «в нём соединилось учение Рафаэля и Корреджио» [Там же]. Замечание о том, что в итоге «в учителя он себе оставил одного божественного Рафаэля» [Там же], вписывает данного художника не столько в ренессансную парадигму творчества, сколько в романтическую. В данном случае достаточно вспомнить визионерский миф Вакенродера о Рафаэле, который романтики приняли как не подлежащую сомнению парадигму творчества.

Единственным художником, чьи картины не описаны в повести, является сын живописца, создавшего портрет ростовщика. Но, несмотря на это его фигура очень значима для разговора об эстетических смыслах повести. Он выпускник Академии художеств, следовательно, можно предположить, что он знаком с картиной, которая так потрясла Чарткова. Он собирается в Италию, которую он сам для себя определяет как «лучшую мечту двадцатилетнего художника». Он знаком с картиной на религиозную тему, созданной его отцом, и именно ему в конце повести отец раскрывает свое понимание роли и значения художника-творца в современном мире. Косвенным образом портрет с «живыми глазами» вошел и в его судьбу: отец просит отыскать портрет и уничтожить. Портрет в судьбе молодого художника выступает уже как символ недозволенного в искусстве: нарушение нравственных границ, имеющее страшные последствия. Его отец отказался от своего мастерства, избрав для творчества только предметы религиозные (неслучайно он не ищет спасения в пространственном перемещении в Италию, желая найти помощь у мастеров древности, а он уединяется, причем можно говорить о двойном уединении - сначала монастырь, а потом и в келью).

Подобно тому, как мотив «живого портрета», обнажает все сложности и узловые моменты переходной эпохи, судьба молодого художника являет собой творца, который, преодолев все данные противоречия, выступит основоположником нового эстетического метода.

Таким образом, итальянский сюжет, войдя в семиосферу мотива «живого портрета», оказал принципиальное влияние на идейное содержание повести, на её эстетическую проблематику. Вторая редакция по своей сути явила уже не общеэстетическое (романтическое) прочтение темы художника и его судьбы, а актуализировала проблемы национального и общеполитического, религиозно-миссионерского предназначения художника. Эстетика эпохи Ренессанса, заявленная в повести через имена итальянских художников и упоминания об их картинах, осмысленна писателем в переходной литературной ситуации 1830-1840-х годов. Все это позволило, не прерывая связи с традицией, наметить пути для дальнейшего развития художественного метода, новой эстетики. Итальянский материал актуализировал именно проблему мастерства художника, его творческого метода, через погружение в творческую лабораторию итальянских живописцев. Неслучайно, каждый из художников в повести в процессе своего эстетического самоопределения проходит школу итальянских мастеров, извлекая свои уроки. С другой стороны, мастерство художника в повести представлено не как единственная ипостась творчества; важное значение уделено и нравственной проблематике, помогающей избежать эстетического нигилизма. «Изучение природы» во второй редакции реализовало в себе не только пафос естествоиспытателя, но и нравственно-этический катарсис. История создания портрета с «живыми глазами» показывает, что задача художника заключается не просто в познании природы, чтобы изображать её с максимальным жизнеподобием, но являть все в свете авторского идеала. Ренессансная парадигма творчества, оказавшаяся востребованная Гоголем во время создания второй редакции повести, переосмысливается в русле близких ему в этот период духовных исканий и размышлений о миссионерской роли художника-творца.

Список литературы

1. **Гоголь Н. В.** Портрет // Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч.: в 14 т. М., 1938. Т. 3.
2. **Джулиани Р.** Гоголь, назарейцы и вторая редакция «Портрета» // Поэтика русской литературы: к 70-летию профессора Юрия Владимировича Манна. М., 2001.
3. **Ямпольский М.** Ткач и визионер: очерк по истории репрезентации или о материальном и идеальном в культуре. М., 2007. 613 с.