

СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

В.Д. Денисов

**ГЕРОЙ-ХУДОЖНИК В ПОВЕСТЯХ Н. В. ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ» И
«НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ» (1835) И В РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ О
ХУДОЖНИКЕ 1830-Х ГОДОВ**

V.D. Denisov

**THE HERO-ARTIST IN THE NOVELLAS «THE PORTRAIT» AND «THE NEVSKY
PROSPECT» (1835) BY NIKOLAI GOGOL AND THE ROMANTIC STORY ABOUT
THE ARTIST OF THE 1830S.**

Статья посвящена превращению типажа героя-художника, характерного для романтизма, фактически в героя-филистера петербургских повестей Гоголя, отражающих апокалиптические тенденции современной ему действительности.

Ключевые слова: романтизм, герой-художник, петербургские повести Гоголя «Портрет» и «Невский проспект».

This article is devoted the transformation of the hero-artist facial features characteristic of Romanticism, in fact, the hero-philistine of the Petersburg stories of Gogol, reflecting the apocalyptic tendencies of the contemporary reality.

Key words: Romanticism, the hero-artist, Gogol's Petersburg novellas «The Portrait» and «The Nevsky Prospect».

Начало русской романтической литературы на рубеже 1820-1830-х гг. ознаменовано ее всепоглощающим интересом к искусству, унаследованным от «икон» немецкого романтизма [см., например: Вакенродер, 1826]. К середине 1830-х гг. вырабатывается и типаж главного героя-художника, который мы видим в первых петербургских повестях Гоголя. Что же сближает и что разделяет их с известными ему повестями о художнике других авторов?

Исследователи уже делали такие сопоставления, сосредоточив внимание на характерных для романтиков проблемах отношения художника к обществу, искусства к обычной жизни. Пожалуй, в самом общем виде итоги исследования подвел С.И. Машинский: «...и у Н. Полевого, и В. Одоевского, и А. Тимофеева эта проблематика решается в традициях, довольно близких к эстетике немецкой романтической школы, для которой характерно было представление о поэте-художнике, как о вдохновенном

творце, одиноком отшельнике, стоящем над прозаической повседневностью и живущем в мире “высоких” грез и мечтаний. Социальные аспекты этой темы, хотя и были более определенно выражены в повестях Н. Полевого и А. Тимофеева, чем у В. Одоевского, но в целом у писателей романтического направления она решалась в очень общей, абстрактно-гуманистической форме. Противоречия между художником и обществом изображались как извечный конфликт между возвышенной, исключительной личностью и пошлой толпой.

Образ художника взят у Гоголя в совершенно другом – земном, реалистическом ракурсе, он сопряжен с главными социальными проблемами современной действительности» [Машинский, 1971]. Однако следует уточнить, что социальная проблематика «Невского проспекта» и 1-й редакции «Портрета» еще довольно «расплывчата» и вполне соотносима с повестями о людях искусства В. Ф. Одоевского. Не следует преувеличивать и «реалистический ракурс» образов Пискарева и Черткова (так же, как «идеального художника» или художника-монаха) при их сопоставлении с образами художников в «Живописце» Н. А. Полевого и «Художнике» А. В. Тимофеева [Полевой, 1833; Тимофеев, 1834]. От этих повестей «Портрет» и «Невский проспект» отличаются особенностями конфликта и структуры образа героя-художника – как типичной тогда «формы романтического героя» [Манн, 1976]. И если Н. Полевой и А. Тимофеев разрабатывают и типичный романтический конфликт «героя и толпы», то Гоголя занимает смысл этого противостояния и отражение в нем тех или иных тенденций в современном обществе.

Трагическое несоответствие «мечты и существенности» в «Невском проспекте» приводило Пискарева к гибели, но не могло изменить его характера, и он, на первый взгляд, разделял несчастную судьбу героя-художника в повестях Н. Полевого и А. Тимофеева. Но характерное для них прямое противопоставление такого героя обществу, лишь отчасти определяло трагедию Пискарева, ибо обнаруживалось только в его сне, а причиной конфликта выступал разрыв между личностными, «высокими» творческими установками и выработанными «цивилизацией» пошлыми нормами, принятыми в обществе и отчетливо связанными с «антихристовым», разрушительным началом. Трагедия Пискарева отступает от традиционного типа романтического конфликта. Обычно устремления одухотворенного героя уже изначально были противоположны особенностям окружающего пошлого мира, нормам «цивилизации», «обыденному сознанию» и только иногда «мировому злу» [Ванслов, 1966]. Сама позиция героя оказывалась исключительной, способствовавшей его совершенству, и потому общество могло остановить развитие художника, лишь погубив его (как правило – равнодушием и непониманием его искусства), отвергнув, заперев в сумасшедшем доме. Такого противоборства «история Пискарева» не обнаруживает. Ее герой – типичный «петербургский художник», который в глазах общества занимает на социальной лестнице ту же ступень, что и немецкие ремесленники. Встреча с красавицей нарушает зыбкое душевное равновесие героя и приводит к трагедии: он не способен ни совместить прекрасное с порочным, как того требует «цивилизация», ни замкнуться в своем «идеальном мире». Это вызывает действительное помрачение рассудка и самоубийство – как форму отчуждения, не свойственную романтическому типу героя-художника, – он мог впасть в «высокое» безумие [см.: Назиров, 1980] или умереть, но

лишь от неразделенной любви (иными словами, отчуждение должно быть выражено в соответствующих типу героя эстетичных формах). Однако в «Невском проспекте» так же, как в повестях Н. Полевого и А. Тимофеева, трагическая судьба героя показывала, насколько современное ему общество извратило представления о прекрасном.

В повести о художнике его типологические черты были явно связаны с просветительской идеей «естественного человека» в романтическом изводе. Ведь «художник, музыкант, поэт у Вакенродера, у Тика, у Новалиса — это не столько очерченная человеческая фигура, сколько абстракция своей профессии, эстетическая точка зрения на мир и вещи мира, каждый раз названная тем или другим личным именем» [Берковский, 1973]. И хотя герой-художник в упомянутых нами произведениях более конкретен, более социален — для романтиков он тоже представляет, при индивидуальных различиях, тот естественный религиозно-эстетический взгляд на окружающее, что противопоставит господствующему «обыденному сознанию» и соответствует позиции самого автора. Как правило, созданная героем картина воплощает идеал, с его точки зрения, недостающий современности, однако он видит безразличие к своему шедевру большинства зрителей, в том числе и дорогих его сердцу людей. Все это приводит художника к окончательному разрыву с непоэтичным окружающим, после чего он уходит в «идеальный мир» и создает, подобно Вакенродеру и его героям, культ «отшельника, любителя изящного». А невозможность сохранить в мире или возродить прекрасное, гармоничное, Божественное предопределяет и неминуемую гибель художника, и резкую критику губительной для него бездуховной действительности, особенно в ее социальном аспекте.

В «Живописце» Н. Полевого «ни судьба, ни мир, ни люди» не позволяют, как говорит Аркадий, ему быть художником, поскольку он — «сын бедного чиновника, ничтожный разночинец...» [Полевой, 1833, с. 79]. Герой-художник у Тимофеева — незаконнорожденный, крепостной для своих родных — всеми силами пытается преодолеть изначальное отчуждение. «Естественное право» человека и его высшее, «художническое» предназначение взаимосвязаны и — бесполезны, не существенны для действительности. Отстаивая свое призвание наперекор судьбе и эпохе, герой бросает вызов несправедливому миропорядку и терпит поражение, но сам остается идеалом для повествователя, сгорая как «яркий метеор... — единственный человек из этой толпы народа» [Полевой, 1833, с. 374].

Для журнально-альманашной литературы 1830-х годов характерна и принципиально иная точка зрения. Например, была попытка если не примирить, то хотя бы отчасти сгладить противоречия между личностным и общественным, художником и миром в повести В. И. Карлгофа «Живописец». Главный герой его «идиллии» беспрепятственно развивает свой талант, не сомневаясь в его значении для общества, и тем самым утверждает некую «официальную» гармонию петербургского мира. На вопрос о своем счастье он рапортует: «...я живописец — это мое звание в обществе; я семьянин — это почетное достоинство в облагороженном человечестве; работа, любовь жены и счастье детей < — > мои требования, мои желания в будущем...» [Карлгоф, 1830, с. 64].

Свое призвание он нашел благодаря внезапно вспыхнувшему чувству к дочери известного живописца. Очарованный ей, офицер посещал Академию художеств, вышел в отставку, написал искусный портрет своей возлюбленной и лишь тогда, пред-

варительно заручившись согласием ее отца, женился на бесприданнице. Любовь сделала его художником и семьянином, а потому он «сберег и все мечты, все мнения юношеские...» [Карлгоф, 1830, с. 66]. Мир гармоничен, и любой человек способен найти прекрасное в себе и окружающем. По Карлгофу, всё это подразумевает известный уровень благополучия и просвещенности общества: свой идеал офицер-художник нашел в главном храме столицы – в Казанском соборе, среди «высоких созданий Егорова и Шебуева...» [Карлгоф, 1830, с. 71] (это академики живописи; видимо, под их руководством автор занимался в тех же платных классах Академии художеств, что и Гоголь).

Если одноименную повесть Н. Полевого можно считать своеобразным «ответом» Карлгофу, иначе истолковывающим основные сюжетные ходы и ситуации этой повести, то большего внимания заслуживает его же повесть «Портрет» [Карлгоф, 1832], которую сближают с повестями Гоголя (не только с «Портретом») и название, и определенное сходство мотивов и ситуаций. А поскольку она – видимо, по своей тривиальности – оказалась обойдена вниманием исследователей, стоит изложить ее содержание подробнее.

Итак, главный герой «молодой Люстрин» – *петербургский* «живописец с большим талантом; он внимательно изучал природу и, вдохновенный ею, написал несколько образцовых картин...» (с. 3). К нему обратился «необыкновенно богатый человек» с просьбой написать портрет «недавно умершей... жены» по двум «более карикатурам», нежели портретам: богач хотел, чтобы Поэт-Живописец, каковым он считает Люстрина, угадал и вдохнул душу в изображение, и тогда он его «бесконечно» отблагодарит (с. 4-6). Художник соглашается, но тщетно ждет порыва творчества, ибо «минуты вдохновения к Живописцу, как и Поэту, приходят не часто – надобно иногда долго ждать, искусственно привлекать к себе этих мимолетных гостей...» (с. 3).

Наконец, на исходе третьей недели Люстрин попадает на вечеринку «к давнишнему товарищу», там «за дружескими разговорами, в чаду шампанского, он вспомнил о портрете; ему представилось, что богач, известный в столице своею щедростью, отблагодарит его достойным образом, а это даст ему возможность осуществить свои любимые, так тщательно питаемые им грезы: даст возможность жениться на милой девушке»; в ее любви он был уверен и видел себя в мечтах «известным Живописцем... любимым мужем, добрым отцом – счастливым в детях!» (с. 7-8). Придя домой, он приказывает «человеку... поставить к свету мольберт и растереть ученику краски» (с. 8). И вот момент творчества в изображении Карлгофа: «Сбросив с себя сюртук», художник «вперил взоры на оставленные ему жалкие изображения. Казалось, он придумывал способ извлечь из сих душе не говорящих сложных очертаний – черты первоначальные <...> И хотя голова его была тяжела, грудь горела – но вдохновение было в нем и одушевляло его дарование...

Он взял кисти и начал передавать творимый им идеал холсту. Более и более из-за светлого, но непрозрачного грунта выказывалось милое, поэтическое лицо. Казалось, он чародействовал, ибо так быстро выходило сие лицо: уже жизнь горела на щеках, покрытых цветом нежной, едва расцветшей розы; уже мысль блистала в очах, осененных длинными черными ресницами – и улыбка доброты порхала на устах... из-за которых виднелись красивые зубы. Нега волшебным образом разливалась на лице милым и пленительным,

которое не имело ничего общего с оставленными портретами; только одежда была та же... С чего же писал Художник? Кто был ему оригиналом?» (с. 9-10). — Ср., как Чертков работает над портретом светской девицы: «Кисть бросила на полотно первый туман, художнический хаос; из него начали делиться и выходить медленно образующиеся черты. Он принял весь к своему оригиналу и уже начал уловлять те неуловимые черты, которые самому бесцветному оригиналу придают в правдивой копии какой-то характер, составляющий высокое торжество истины» [Гоголь, 1937, с. 415].

На портрете богач узнает жену, а изумленный художник, «всматриваясь в изображение, им набросанное, поражается странным созданием своим... Поставьте возле его милую Ольгу... и вы скажете, что никогда Живописец не нарисует с нее портрета сходнее; но рассмотрите внимательно оригинал и копию, и вы уверитесь, что ни одна черта ее лица не похожа. Вы уверитесь, что на портрете и другие уста, и другие глаза, и совершенно другое очертание, — но при всем том какая неизъяснимая странность! Ее душа выказывается в очах, блистающих иным огнем; ее усмешка веется на устах, манящих к себе не ее прелестью; ее положение в чуждом ей теле и в наряде, ей не свойственном» (с. 12). Люстрин не хочет отдавать портрета, спорит с богачом и раскрывает «перед ним все свои надежды, все желания, свое необеспеченное положение... любовь свою к Ольге... и наконец историю портрета, им только что написанного, не скрыв, что он походит и не походит на Ольгу» (с. 14-15). Воспользовавшись этим признанием, богач забирает портрет, не позволяя художнику добавить «более ни одной черты», чтобы сходство не исчезло, ибо, по словам богача, он «боится увидеть вместо жены» любимую художником девицу (с. 15). — Ср. эпизод во 2-й ред. «Портрета», когда под кистью Черткова «черты бледной девушки стали... выходить яснее... “Довольно!” — сказала мать, начинавшая бояться, чтобы сходство не приблизилось наконец уже чересчур близко», — и вознаградила художника [Гоголь, 1937, с. 105].

Богач «удалился, и богатый подарок заменил художнику его высокое произведение. Известны ли вам те неприятные ощущения, которые доступны бывают Поэтам и художникам, когда они отдают произведения свои за деньги — посторонним людям? <...> Более грустный, чем довольный богатым подарком, Люстрин сидел, полный думы <...> Подарок богача мог осуществить его надежды; он видел уже цель желаний своих достигнуто <...> Люстрин вышел из своего дома, чтобы сделать необходимые закупки <...> Но устройство его домашнего быта и приобретение подарков для милой Ольги требовало времени, и уже две недели прошли, когда Люстрин, окончив все свои хлопоты, летел к Ольге. ... всё было им забыто: и слава художника, и беседы разгульных шалунов — всё, исключая Ольги и семейственного мира, в котором он мечтал укрыть себя от людей...» (с. 16-19). — Ср. мечты Пискарева о семейной идиллии с «красавицей» в повести Гоголя «Невский проспект».

На даче, где жила «девушка со своею старою матерью», юношу «приняли как милого, давножданного знакомого», хотя, озабоченные скорыми переменами, хозяйки хлопотали о своем «и рассеянно слушали мечтателя», который ничего не замечал (с. 20-21). И лишь когда он сделал предложение, выяснилось, что у Ольги уже есть жених... это «богач, заказавший... портрет умершей жены своей!» (с. 24). Дома Люстрина ждало письмо, где богач еще раз благодарил его за услугу и объяснял, что в ответ захотел стать «посредником в любви» художника, познакомился с Ольгой и

узнал, что сердце ее свободно: Люстрина «любят, как доброго знакомого; уважают, как человека с дарованием, — не более...» Тогда он решил посвататься сам — и получил согласие Ольги. С его точки зрения, юноша «любит как мечтатель-живописец... чуждый идеи наложить на себя вечные узы — узы, могущие остановить свободный порыв... гения» (с. 25-26). Поэтому, в «знак особенного уважения» к такому идеализму, богач посылает художнику еще подарок. «В первом пылу негодования и оскорбленного самолюбия, Люстрин то хотел упиться кровью ненавистного соперника, то думать прекратить свое существование, но друзья присматривали за ним и удержали его от поступков предосудительных и безнравственных, а природа, вмешавшись в дело, уложила его на несколько недель в постель: он вытерпел злую горячку...

Через полгода Люстрин был по-прежнему здоров, по-прежнему пировал с друзьями своими, но смотрел на мир уже другими глазами (ср. историю романтического влюбленного в «Старосветских помещиках» Гоголя. — *В.Д.*); ему стали знакомы и опыты потери сердечные, столько необходимые для гения, ибо они расширяют его полет и умножают силы, по мере неудач житейских.

В часы томлений сердечных из-под кисти художника выходили совершеннейшие картины, исполненные и вдохновения и той грусти, которая сообщается людям при чтении гениальных творений Шекспира и Шиллера. Так высшая степень наслаждения обнаруживается тихою, особенною грустью... Так объясняется сладость слез и вечной тоски о погибшем друге...

Вскоре две из картин его, удостоенные первых призов, были приобретены для известнейших в Европе галерей за дорогую цену, и слава об нем, распространяясь более и более, уподоблялась полному полету орла <...> Воспламененный славою, существуя для Искусства, он уже не принадлежал здешнему миру; он равнодушно мог смотреть на женщину, которая в часы сердечной откровенности, признаваясь в любви своей, вверила ему, что только с ним будет счастлива, — и через день подала другому руку на связь домогильную. Люстрин прощал Ольге ее предательство...

Он посетил Италию, изучил творцов Италианской школы и, возвратясь на родину, еще раз, через много лет, увидел некогда свою Ольгу. Еще раз, в часы доверенности с ее стороны, — он уже не имел никаких сердечных требований ни от одной из женщин, — она сказала ему: «Я бы с вами была счастливой». Он улыбался, но не верил ей... И еще в тот же вечер, на шумном пиршестве с друзьями, которые давали ему праздник, как первому отечественному живописцу, он высоко поднял пенящийся бокал и провозгласил тост в честь Ольги! И он был прав: любовь развила его талант; любовь, познакомив его с верою в непрочность благ земных, заставила жить для славы, но прежде подарила его годом сердечного счастья, а год счастья, хотя и мечтательного, в нашей бедной жизни — весьма много!» (с. 26-30).

Таким образом, в «Портрете» Карлгоф развивал мысль о полной творческой свободе художника, независимости от общества, о плодотворном для его искусства одиночестве «орла, реющего в поднебесном пространстве». Семейные узы слишком тяжелы для таланта, хотя Поэт-Живописец должен сначала испытать страсти обычного смертного: радости и горести, любовь и ненависть, — узнать жизнь, чтобы потом «существовать для Искусства... не принадлежать здешнему миру». И тогда его не изменят ни Италия, ни зависимость от денег. Так, написав портрет «души» умершей

жены богача и наделив её чертами своей любимой девушки, молодой художник рассчитывает на вознаграждение, а значит, в какой-то мере, продает «душу» за деньги, необходимые для будущего «семейственного мира, где он мечтал укрыть себя от людей...». С другой стороны, «сердечные томления» из-за измены девушки приводят к тому, что кисть Люстрина создает «совершеннейшие картины», две из них «были приобретены для известнейших в Европе галерей за дороговую цену» и принесли ему славу и независимость. От радостей чувственного мира художнику остаются пиришества со старыми друзьями.

Идеализируя в своих повестях развитие художника, автор, по существу, оправдывал и возвышал современную жизнь, подобно Ф. В. Булгарину, Н. И. Гречу и другим писателям того же ряда, у которых псевдоромантическая «эстетика действительности» подтверждала высокий уровень просвещения в николаевской России — на фоне «отдельных нетипичных» безобразий, пороков, злоупотреблений, недостатков [Фридлендер, 1961]. Признание действительности «разумной» обуславливало своеобразную философию «маленького человека на своем месте», в отведенных ему общественными рамками, в обособленном от других кругу. Обычно скромность и трудолюбие типичного героя/героини вознаграждались богатством или обеспеченной семейной идиллией, а пороки, особенно гордыня, осуждались и наказывались. Точка зрения Карлгофа простодушно ясна: поскольку искусство — труднейшая работа, то за нее художники — наравне с Выжигиными, квартальными надзирателями, чиновниками и проч. — должны официально получать свою долю общественного «блага». Однако для одухотворенного героя повестей Н. Полевого и А. Тимофеева богатство, семейное благополучие или даже просто общественное признание были невозможны. Ему представлялась нелепой мысль, что «художник есть такой же работник, как слесарь, кузнец, плотник» [Полевой, 1833, с. 109]. Своей трагической судьбой он опровергал миф о «разумной и эстетичной» действительности.

Продолжая эту традицию романтической повести о художнике, «истории Черткова и Пискарева» претендуют на иной уровень обобщения. Сама алогичность и пошлость современного мира, ужасавшая романтиков, у Гоголя получает историческое обоснование и воплощается эстетическими категориями: гротеском, смешением прекрасного и безобразного, ремесленными формами, многообразием банальных суждений об искусстве и т.п. Путь Черткова по сути *противоположен* обычному типологическому развитию романтического героя-художника. В отличие от последнего Черткова губит не противоречие, а соответствие распадающемуся миру, эгоизм ремесла и обогащения, которые обуславливают отчуждение и духовную деградацию героя, а затем сумасшествие и ужасную гибель, лишь «внешне» напоминающие обстоятельства смерти героя-художника. Тот погибал в расцвете сил, мастерства, творческих замыслов, не понятый и не принятый обычными людьми, но погибал непобежденный, тем самым доказывая торжество духа над низменными страстями, свою исключительность. Чертков поступает по законам своего мира и — полностью утрачивает «художническое» начало как типичный «герой своего времени», способный даже на преступления.

Соответственно меняется масштаб изображаемого. Действие «историй» Черткова и Пискарева сразу же ограничено Петербургом начала 1830-х годов, тогда как формирование творческой личности в повестях Н. Полевого и А. Тимофеева про-

слеживалось более-менее подробно, с детства художника, и лишь потом начинался «петербургский период». У Черткова и Пискарева нет «предыстории», нет естественного предшествующего пути (важнейших вех жизни героя-художника), и даже происхождение их неопределенно. Они оба не дорастают до настоящего творчества: Пискарев не имеет законченных работ, кроме нарисованной для персиянина «красавицы», а Чертков, штампуя ремесленные поделки, имитирует искусство, после чего оказывается навсегда творчески не состоятельным. Таким образом, герои предстают недоучками, во многом дилетантами, — в отличие от студентов Академии художеств.

Видимо, Гоголю здесь важен определенный момент развития типического характера, момент, который здесь соотношен с общественным и всемирным развитием, отражает его основные тенденции, обозначает перспективы. Так, несмотря на известные ограничения, данный конфликт «вбирает и синтезирует» противоречия этого культурно-исторического периода. Вместе с тем здесь романтические полюса «герой — толпа», «искусство — обыденная жизнь» теряют абсолютное значение, во многом сглаживаются введенной градацией, будучи переосмыслены в ином плане, нежели в упомянутых повестях о художнике.

Его отличала от «людей толпы» Божественная способность любить: она делала возможным понимание мыслей Создателя и попытки их воспроизвести. Любовь — это постоянное творчество или со-творчество с другим, это созидание особого мира, когда две души сливаются в одну. Поэтому герой-художник воспринимал супружество как духовное родство, а потому представлял семью идиллией с высшим, «райским» блаженством взаимопонимания (подобно Пискареву). Пошло-дисгармоничный мир не давал осуществиться такой мечте, разрушал любовные иллюзии, что приводило героя к окончательному разрыву с бездушным окружающим: если самое высокое естественное и эстетическое чувство остается без ответа или отвергается, если идеал не может быть таковым изначально и нельзя ни на что надеяться, — тогда мир действительно мертв и «неотзывчив», бесполезно и само искусство. «Продажный век» беспощадно разрушает любовь, все возможные духовные проявления, искажает и губит естественное «художническое» начало и саму жизнь героя — как в «Невском проспекте» и «Записках сумасшедшего».

В «истории Черткова» вообще нет любовной коллизии, чье крушение составляло в других повестях основу конфликта. Любовь здесь не может и возникнуть: петербургский мир настолько искажен и раздроблен, а связи людей так неестественны и призрачны, что существование тут каких бы то ни было идеалов и соответствующих им отношений проблематично. Так найденный в лавке портрет Чертков первоначально оценивает как настоящее произведение искусства (хотя оно — даже для неискушенных зрителей! — отталкивающе несовершенно и дисгармонично), ибо герой весьма смутно представляет свой идеал и путь к нему, зато видит все трудности пути. Затем его идеалом постепенно становится «мертвое» золото, и оно захватывает «все чувства» героя. На остальное, что выходит за рамки поденной работы, обогащения у Черткова недостает ни времени, ни сил. Таковы же и заказчики. Они вполне удовлетворены портретами — своими бездушными копиями и не могут даже представить себе иных. Гармония отвергается героями и устройством их мира, которому не нужны природа, архитектура, знаменитые памятники.

Даже если здесь появляется шедевр искусства, он привносится извне, из «чужой земли», где есть прекрасное, и почти не вызывает ответных сильных чувств в омертвевших душах, ибо идеал не выстрадан, не выработан совместными духовными усилиями и потому не способен вызвать катарсис, облегчить и очистить души. Напротив, глубже других потрясенный открывшейся красотой и гармонией, Чертков затем переживет своеобразный антикатарсис: он впадает в ужасную зависть и уничтожает шедевры, пытаясь еще больше нарушить мировую гармонию. Такая ненависть ко всему существу противоположна Божественной любви. Действительность в «Портрете» всё больше определяется подменой красоты, любви, сострадания ближнему на корысть, низменные страсти, вражду и ненависть, отчуждение.

Отсутствие любовной коллизии в истории о том, как талант был погублен пошлым миром, по-своему развивает прямые «исторические» инвективы действительности, свойственные героям Н. Полевого и А. Тимофеева. Например, Аркадий в «Живописце» заявляет: «Тот век, когда художник мог быть художником, потому, что не мог быть ничем другим; когда он мог совершенно, всем бытием своим погрузиться в океан Изящного — золотой век Дюреров и Кранахов, Рафаэлей и Микель-Анджело прошел и не возвратится. Мир забыл уже об этом веке, и художник может существовать ныне только вдохновением страстей: если мне нельзя существовать любовью — художник во мне исчезнет. Других страстей я не знаю: любовь только, одна любовь могла бы вознести меня к великому моему идеалу, назло веку нашему и людям!» [Полевой, 1833, с. 103-104]. По мысли Аркадия, обществу присущи черты «стаи волков, называемых людьми!» [Полевой, 1833, с. 92] и «животные» повадки. Нельзя опуститься до этого, не утратив идеалов и художественного вкуса. Здесь некому сопереживать, некого изображать. Ему вторит герой повести Тимофеева: «Дайте мне человека, которого бы полюбил я! Дайте мне друга. Я напишу вам его портрет, — заочно, — взглянув на него один раз. Его лицо выльется из души моей. Я не стану даже и писать его; сама кисть его напишет. Но малевать этих полулюдей, полужверей... Нет, нет; ни за что на свете!» [Тимофеев, 1834. Ч. II. с. 39].

Вместе с тем различие искусства и ремесла в повести о художнике было обозначено весьма невнятно и непоследовательно, зависело от зрелости героя, настроения, отношения к изображаемому. Он мог написать ради денег портрет генеральши с ослиными ушами, а для души — портрет возлюбленной, и это не влияло на талант, поскольку было так же лично и оригинально, как все, что бы он ни делал. Ремеслом показан труд «официальных» художников, которые способны лишь ученически копировать прекрасное (природу или картины знаменитых мастеров) и обогащаются «беззаконно»: не созидая свой мир. А их восприятие искусства, суждения о прекрасном практически равны восприятию «средних» героев, не-художников, «толпы». То есть искусство и ремесло представляют и две ступени совершенства в творчестве главного героя, и два противоположных взгляда на прекрасное («героя и толпы»), и в какой-то мере прекрасное прошлое, «когда художник мог быть художником», и неэстетичное настоящее. Отчасти это характерно и для «Портрета», но обретает здесь особый смысл, когда автор противопоставляет искусство и ремесло по их историко-эстетической функции, по отношению к природе и человеку.

Так, в «истории Черткова» присущая ремеслу аналитическая тенденция оказывается пагубной для искусства, человека и общества. Отражая «раздробленность» петер-

бургского мира, она бессмысленно-репродуктивна, ибо умножает беспорядок. При этом «дурная портретность» соединяется с меркантильным расчетом: бездушно «клоунируя» изображения людей, Чертков хочет получить все больше денег, а для этого постоянно и тяжело трудится, производя однотипные портреты, затрачивает множество сил и времени, но впустую, так как ничего нового не создает и не познает ни «внешний», ни «внутренний» мир. В этой связи примечателен предсмертный «аналитический» бред сумасшедшего Черткова: «Все люди, окружавшие его постель, казались ему ужасными портретами. Портрет этот двоился, четверился в его глазах... ему чудилось, что все стены были увешаны этими ужасными портретами... Страшные портреты глядели на него с потолка, с полу...» [Гоголь, 1937, с. 425]. То есть аналитическая тенденция обуславливает и омертвление души героя, и неестественные перемены его внешности и возраста, что ведут к сумасшествию и гибели (своего рода «хаосу» души и тела). Следовательно, это проявление дьявольского воздействия на эпоху и характеры людей, увеличивающее хаос и определяющее апокалипсическую перспективу.

Как правило, в романтической повести о художнике его исповедь была важнейшей смысловой, сюжетообразующей основой повествования. То есть оригинальный, «художнический» взгляд героя непосредственно передавался Словом о себе и мире. Так — на фоне «обыденного сознания», разных пошлых суждений о прекрасном, «низости» остальных персонажей — была подчеркнута уникальность таланта главного героя, подтвержден его «художнический» тип и характер конфликта. Причем, несмотря на ту или иную дистанцию между ним и автором, подразумевалась некая исходная близость их позиций: «внутренний мир» художника мог быть доступен лишь художнику.

Но в «истории Черткова» герою фактически не дано слова о себе и мире, хотя первоначально его мысли о ремесле, о страшном портрете, явно близкие автору, представлены в виде несобственно-прямой речи и «внутреннего» монолога. Далее, по мере повествования, автор все больше «отдаляется» от героя: высказывает инвективы в его адрес, судит о поступках, подчеркивает разницу между истинно «художническим» взглядом и формирующимся у героя «взглядом ремесленника». Так, в облике девушки (и других моделей Черткова) повествователь видит, «угадывает» и открывает читателю то, что не доступно герою и что он должен был видеть, если бы стал настоящим художником. Чертков лишается своего слова, права на исповедь, поскольку у него исчезает свое оригинальное, личностное мировосприятие, способность к творчеству, что до конца (даже в сумасшедшем доме!) обязан был сохранять герой-художник.

Итак, различия изобразительного и словесного искусства в «Портрете» принципиальны. Если в «Вечерах» против зла были, как правило, действенны и Слово Божье (проповедь, молитва), и религиозный живописный образ (икона, фреска, картина), то в «истории Черткова» живопись почти не трогает очерстевшие души, над которыми оказывается властен «демон в портрете», способный подменить икону. И его обезвредит только Слово, «рассказ сына художника». Видимо, по Гоголю, живопись в своих «высших», религиозных формах — условная, идеальная — становится «выше» действительности, отдаляясь от ее низких, ремесленных форм, тогда как Слово еще сохраняет свою силу и власть над миром, над душами людей, указывая Истину, не-расторжимо соединяя прошедшее и «сегодняшнее».

Литература

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. с. 527.
2. <Вакенродер В.Г.> Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком. М., 1826.
3. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966. с. 171-173.
4. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937. Т. III.
5. Карлгоф В.И. Живописец // Подснежник на 1830 год. СПб., 1830.
6. Карлгоф В. Портрет // Повести и рассказы Вильгельма Карлгофа: В 2 ч. СПб., 1832. Ч. 2. с. 3-30; далее в круглых скобках после цитаты указываем номера страниц.
7. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. с. 254.
8. Машинский С.И. Художественный мир Гоголя. М., 1971. с. 167-168.
9. Назиров Р.Г. Фабула о мудрости безумца в русской литературе // Русская литература 1870-1890-х годов. — Сб. 13. — Свердловск, 1980. с. 94-66.
10. <Полевой Н.А.> Н. П. Живописец // Московский Телеграф. 1833. №№ 9-12; цит. по изд.: Полевой Н. Живописец // Мечты и жизнь: Были и повести, сочиненные Николаем Полевым. М., 1834. Ч. 2.
11. <Тимофеев А.В.> Художник, Т.м.ф.а. СПб., 1834. Ч. I-III. По мнению Белинского, книга Тимофеева местами была «слишком заметным подражанием» повести Н. Полевого (Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1976. Т. I. С. 403).
12. Фридлиндер Г.М. Вопросы реализма в творчестве Гоголя 30-х годов // Проблемы реализма русской литературы XIX в. М.; Л., 1961. С. 66.