

Луткова Е. А.

[МОТИВ ИСКУШЕНИЯ ХУДОЖНИКА В ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ "ПОРТРЕТ"](#)

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/2-3/52.html

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

Источник

[Альманах современной науки и образования](#)

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (9): в 3-х ч. Ч. III. С. 122-125. ISSN 1993-5552.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/2-3/

[© 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

Рассказ «Пигмей» являет перед читателем круговерть жизни, где все ставится с ног на голову, одна ситуация парадоксальнее другой, палач являет милосердие, преступник и жертва меняются местами, и логика заключена именно в нелогичности. Своеобразная логика есть и в цепи всякого рода парадоксов и превратностей в судьбе человека. Жалкий французик, арестант становится преуспевающим коммерсантом (но «бедных людей очень помнит» [Лесков 1985: 197]), а его «крестный», человек, в руках которого, пусть недолго, но была судьба француза, смотрит на него из-за ограды загородного дома. Ребенок протягивает милостыню спасителю своего отца. Своеобразно осмыслен Н. С. Лесковым мотив воздаяния. Воздаяние в рассказе двойное: в первый раз «пигмей» получает благодарность от царя. Парадокс: награда дана за то, за что по логике должно последовать наказание, награда и благодарность за измену. Это «благодарю» становится для героя священным, а после него - слезы, возможно, первые за долгие годы. И второй раз приходит воздаяние, неожиданное и непредсказуемое. Ребенок спасенного когда-то француза протягивает франк «О ном де Жезю» - воздаяние за жалость. Лесков показывает, как милосердие рождает милосердие. Неожиданная милостыня становится дороже и памятнее первой награды, а реакция на нее такая же - слезы «сладкие-пресладкие» [Лесков 1985: 198].

В финале рассказа праведник благодарит Бога за данную ему возможность свершить акт милосердия, причем свои ощущения, выстраданные, выплаканные, он считает незаслуженными. Порыв к нравственному подвигу, постоянная готовность к испытанию - характерная черта лесковского праведника. Кажется, что кризисный момент в жизни героя обрисован Н. С. Лесковым очень точно - это момент, когда «пигмей» слышит неведомый шепот и понимает, что должен поступить вопреки своему прямому назначению. Традиционный герой кризисного жития, покаявшись и очистившись, резко меняет свою жизнь. Осознав, что до сих пор жил не по божеским законам, преступно с точки зрения совести, герой, согласно агиографической логике, выбирает для себя новую стезю, которая, как правило, приводит его в монастырь, в затвор, в пустыню. Н. С. Лесков, проведя героя по пути «грех - осознание греха - страдание - раскаяние - подвиг», не спешит дать ему «успокоение» в монастыре. «Пигмей» не испытывает никаких кардинальных перемен в своей жизни, ведь после случившегося он служит еще несколько лет (думается, что без особых потрясений, потому что ему удастся не только сберечь полторы тысячи рублей царской награды, но и слегка приумножить ее), спокойно выходит в отставку и едет на воды для поправки здоровья - словом, внешне его жизненный путь ничем не отличается от пути нераскаявшегося грешника. Очевидно, что главным для Н. С. Лескова является не внешнее проявление праведности - жизнь иная, принципиально отличная от прежней, - а внутренний мир героя, изменения, произошедшие в душе: грешник научился сострадать, он готов жертвовать собой во имя правды и справедливости, он научился плакать не из-за личной боли, а из благодарности или сочувствия. В душе праведника родились такие качества, как деликатность, тактичность («Ну, что хорошегоэтакое скверное, что уже прошло, опять человеку напоминать?») [Лесков 1985: 195].

Таким образом, рисуя реальных людей в их повседневной жизни и находя их в местах для праведников мало подходящих, Н. С. Лесков в каждом своем герое усматривает частицу живого душевного добра, которая, разрастаясь, изменяет человека, превращая обыкновенного грешника в истинного «героя духа». С одной стороны, очевидно стремление писателя к опоре на произведения, созданные в рамках агиографического канона, так как самой жизнью, по мнению Н. С. Лескова, формируется нужда в изображении современных подвижников. Кроме того, опора на житийные произведения позволяет писателю максимально поднять для своих героев «планку» жизненного поведения, открыть подлинные человеческие ценности в их характерах. Использование в творчестве традиций древнерусских житий обусловлено верой автора в незыблемые основы внутреннего мира человека. С другой стороны, агиография для Н. С. Лескова не застывшее, статичное явление, но живое, развивающееся, традиции которого могут быть представлены в качественно новом наполнении в творчестве писателя.

Список использованной литературы

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975. - С. 266.
2. Лесков Н. С. На краю света. - Л., 1985.

МОТИВ ИСКУШЕНИЯ ХУДОЖНИКА В ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ»

Луткова Е. А.

Кемеровский государственный университет

Искусство живописи и судьба художника привлекали внимание Н. В. Гоголя на протяжении всего его творчества, они становятся предметом размышлений в его эстетических и художественных произведениях.

Интерес к обозначенной теме был вызван, с одной стороны, увлечением писателя рисованием¹, а с другой стороны, его личным знакомством и дружбой с современными русскими живописцами².

Взгляд Гоголя на живопись и судьбу художника представлен в письмах писателя, в статьях 1830 - 1840-х годов: «Скульптура, живопись и музыка» (1831), «Последний день Помпеи» (1834) и «Исторический живописец Иванов» (1846), а также в повестях «Невский проспект» (1835), «Портрет» (1835) и «Портрет» (1842 - вторая редакция повести), в которых художник становится главным героем. В комплекс сюжетных мотивов этих повестей входят история шедевра, встреча героя с таинственным полотном, оживание портрета, обретение вдохновения, сговор с нечистой силой и др. Среди них особо выделяется мотив искушения художника, ставший ключевым для повести Гоголя «Портрет». Искушение в этой повести предстает как особое состояние творческой личности, которая под воздействием внешних сил меняет свои эстетические ориентиры. Испытание, которому подвергается талант художника, происходит из увлечения внешним комфортом, слабой, богатством.

Первые мотивы искушения художника находим в повести Гоголя «Ночь перед Рождеством» (1832), вошедшей в цикл повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки». Художник в повести - кузнец Вакула, основное его ремесло - кузнечное дело, а искусство живописи - лишь увлечение: «В досужее от дел время кузнец занимался малеванием...» [Гоголь 1994: 93]. Взгляд на искусство и трактовка образа художника в этой повести разработаны Гоголем в контексте основных идей цикла и носят народный характер. Вакула - художник из народа, терминология изобразительного искусства представлена в повести простонародными вариантами: живопись - «малевание», рисует - «малюет», разрисованные - «размалеванные», художник - «маляр».

Искусство Вакулы в повести соединяет в себе народное искусство, ремесло, и высокое христианское искусство - иконопись. Вакула «размалевывает хаты», может «выкрасить дощатый забор» [Гоголь 1994: 93], но также он создает для Диканьской церкви иконы, в которых обращается к евангельским сюжетам: «Кузнец был богобоязливый человек и писал часто образа святых: и теперь еще можно найти в Т... церкви его евангелиста Луку» [Гоголь 1994: 93].

Знаковой для сюжета повести оказывается икона Вакулы, изображавшая святого Петра в день Страшного Суда. Процесс ее создания Гоголь показывает как испытание художника, черт мешает Вакуле, искушает его трудностями работы: «В то время, когда живописец трудился над этою картиною <...>, чорт всеми силами старался мешать ему: толкал невидимо под руку, подымал из горнила в кузнице золу и обсыпал ею картину...» [Гоголь 1994: 93]. Черт соблазняет художника, однако завершение полотна подтверждает торжество таланта Вакулы и его боголюбивость: «...но, несмотря на все, работа была кончена, доска внесена в церковь и вделана в стену притвора...» [Гоголь 1994: 93].

Главным свидетельством победы искусства над inferнальным миром становится картина, описание которой появляется в финале произведения: «...на стене сбоку, как войдешь в церковь, намалевал Вакула чорта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо...» [Гоголь 1994: 129]. Ю. В. Манн видит в этой сюжетной ситуации посрамление черта: «Вакула - художник, выполняющий религиозные сюжеты, а изобразить черта - со смешной или уродливой стороны - значит, овладеть злом, побороть его» [Манн 1988: 23].

В повести «Ночь перед Рождеством» Гоголь представляет простонародный вариант противостояния художника соблазну. Вакула спасается от искушения, обратившись к христианскому искусству, он создает иконы, и, делая черта персонажем своих полотен, показывает свою победу над нечистью.

Более сложно мотив искушения художника реализуется в повести «Портрет», где он приобретает иное наполнение, связанное с раскрытием внутреннего мира художника и постижением духовных основ живописи.

В повести Гоголя «Портрет» представлены три различные судьбы художника, три живописца, каждый из которых проходит испытание в форме своеобразного искушения таланта, приводящего к преображению художников, смене эстетических ориентиров в живописи. В обеих частях повести с мотивом искушения связан портрет: «встреча» Чарткова с таинственным портретом приводит к искушению богатством, создание портрета ростовщика есть искушение творческого дара художника, который погонится за чисто внешней яркостью, искусится таинственной и завораживающей силой, веющей от облика ростовщика. Портрет выполняет особую функцию в развитии сюжета, именно с ним связаны основные событийные узлы повести: в первой части покупка портрета становится началом новой судьбы Чарткова, во второй части картина на аукционе - толчок к рассказу о ее истории.

Искушение Чарткова начинается с первой его встречи с портретом в картинной лавке на Щукином дворе. Чартков сразу поддается демонической силе картины, полотно зачаровывает художника, и он, забыв про все остальные картины, «стоит несколько времени неподвижно перед одним портретом» [Гоголь 1994: 63]. Портрет захватывает Чарткова своей таинственной силой. Покупка портрета - ключевая для повести ситуа-

¹ О своем увлечении рисованием Гоголь пишет в статьях и письмах. Так, в статье «Несколько слов о Пушкине» (1832) находим следующее высказывание Гоголя: «Я всегда чувствовал маленькую страсть к живописи» [Гоголь 1952: 53].

² О контактах Гоголя с известными русскими художниками в Риме пишет в своих воспоминаниях П. В. Анненков, влияние на творчество Гоголя его тесного общения с художниками А. Г. Венециановым и А. А. Ивановым рассматривает Н. Г. Машковцев.

ция, она знаменует собой перелом в жизненной и творческой судьбе художника. Со времени приобретения портрет получает власть над художником, он искушает талант живописца, соблазняет его деньгами.

Кульминационный момент повести - ночное видение Чарткова, во время которого старик с портрета оживает, этот эпизод - собственно искушение Чарткова. Описание художника, увидевшего золото, показывают болезненность его состояния, граничащего с сумасшествием: «он вперился в золото», «почти судорожно схватил», «сжимал покрепче сверток свой в руке, дрожа всем телом за него», «как безумный». Это впечатление стало началом гибели таланта художника.

Поддавшись воздействию старика-искусителя и его таинственной силы, Чартков меняет свое отношение к искусству. Он был живописцем с талантом, изучал творения великих художников, почитая их своими идеалами в живописи, их картины были школой для Чарткова-живописца, знакомство с ними - этапы становления его таланта: «Еще не понимал он всей глубины Рафаэля, но уже увлекался быстрой, широкой кистью Гвиди, останавливался перед портретами Тициана, восхищался фламандцами» [Гоголь 1994: 66]. Подчинившись соблазну, Чартков начинает видеть в творчестве лишь одну цель - стать знаменитым: «В душе его возродилось желанье непреодолимое - схватить славу сей же час за хвост и показать себя свету» [Гоголь 1994: 76].

Повествователь подчеркивает, как меняется отношение Чарткова к труду живописца: «Нет, я не понимаю напряжения других сидеть и корпеть за трудом. Этот человек, который копается по несколько месяцев над картиною, по мне труженик, а не художник. Я не поверю, чтобы в нем был талант. Гений творит смело, быстро» [Гоголь 1994: 84]. Мгновенность, быстрота вместе с необходимостью угодить заказчику - вот характеристики искусства, которым овладевает Чартков. Герой изменяет своим идеалам, утрачивает ценностные ориентиры. В творчестве Чарткова портрет как жанр начинает умирать: он убирает естественную желтизну лица, добавляет округлостей к изображению, и портрет перестает быть реальным изображением человека. Он становится мастером другого жанра - портрета на заказ, портрета по шаблону бытового вкуса.

С появлением таинственного портрета меняется не только сам герой, но и его жизненное пространство. Изначально, вводя читателя в мир мастерской живописца, повествователь подчеркивает ученичество Чарткова, показывает процесс формирования его творческого дара, его художественные искания: «...вошел вместе с нею в свою студию, <...>, уставленную всяким художеским хламом: кусками гипсовых рук, с рамками, обтянутыми холстом, эскизами, начатыми и брошенными, драпировкой, развешанной по стульям» [Гоголь 1994: 65]. Когда Чартков превращается в «модного живописца», его мастерская меняется. Она теряет черты пространства, напоминающего о кропотливом труде художника, и становится лишь привлекательной для заказчиков внешней деталью образа Чарткова. В статье о Чарткове журналист пишет: «Великолепная мастерская художника (Невский проспект, такой-то номер) уставлена вся портретами его кисти, достойной Ванديков и Тицианов» [Гоголь 1994: 76].

Искушение богатством, которое Чартков не выдерживает, погубило его талант. Жизнь второго художника, русского живописца из Италии, контрастна истории Чарткова, она открывает тот путь, который мог бы пройти Чартков, показывает другой вариант его судьбы.

В повести подчеркивается изначальная близость этих двух живописцев, общность их эстетических идеалов, равноценность талантов, что объясняется тем, что одаренный живописец «был один из прежних его (Чарткова - Е. Л.) товарищей», оба художника обучались в Академии художеств. Имея одинаковые предпосылки к раскрытию дарования, художники по-разному его реализуют.

Образ живописца, творца гениальной картины, создан Гоголем в полном соответствии с представлениями о жизни настоящих русских художников времен Гоголя. Живописец предстает как настоящий художник, живопись - его призвание («с ранних лет носил в себе страсть к искусству»), творчество - полное отречение от действительности и растворение в искусстве («с пламенной душой своей»), Рим, Италия - колыбель живописи, школа для живописца, важнейший этап становления таланта художника («в виду прекрасных небес спеет величайший рассадник искусств»), живописец уподоблен аскету, «отшельнику, погрузившемуся в труд и в не развлекаемые ничем занятия», идеал живописца - творения «божественного Рафаэля», Корреджио с его «совершенством кисти». Отказ от земных благ и жизни в обществе позволил художнику погрузиться в свой душевный мир и развить талант. Его талант открылся в Риме, но свою картину он посылает в Россию как оправдание своей жизни в Италии, но только в Италии можно творить и создавать гениальные полотна.

Портреты Чарткова, созданные на заказ и угождающие вкусу русской публики, противопоставлены «небесному» произведению художника: «Скромно, божественно, невинно и просто, как гений, возносилось оно над всем» [Гоголь 1994: 87]. Картина русского живописца из Италии воплощает представление о творчестве как божественном откровении, в котором вдохновение есть «один миг, плод, налетевший с небес на художника мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть одно только приготовление» [Гоголь 1994: 88].

Во второй части повести талант отца художника Б., создателя таинственного портрета, также подвергается искушению.

Если, создавая образы Чарткова, талантливого русского художника и художника Б., Гоголь ориентировался на европейскую живописную традицию, то в художнике-отце он видит русского мастера, близкого к образу иконописца: «Это был художник, каких мало, одно из тех чуд, которых извергает из непочатого лона своего только одна Русь, художник-самоучка, отыскавший сам в душе своей, без учителей и школы, правила и законы...» [Гоголь 1994: 99]. В. В. Лепяхин отмечает: «Скрытое и явное сопоставление двух художников в

повести Гоголя прослеживается как противопоставление иконописи и живописи, иконописца и живописца, иконы и картины» [Лепяхин 2002: 181-182]. Интуитивное познание творений Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Корреджио для живописца было только этапом на пути его становления как иконописца. Примечательно то, что он художник-самоучка, самородок, талант живописца - не результат обучения, а душевная устремленность, которая привела его к иконописи.

Кульминационным моментом в повести является ситуация создания портрета ростовщика. В работе живописца над полотном можно выделить несколько творческих этапов. Приступая к работе, художник ставит перед собой особую цель, ростовщик является для него лишь идеальной моделью: «...на картине нужно было поместить духа тьмы. <...> При таких размышлениях иногда пронеслось в голове его образ таинственного ростовщика...» [Гоголь 1994: 101]. Сначала это - просто работа, потом в процессе создания портрета живописец начинает испытывать чувство наслаждения творчеством, забывая, что свой талант он употребляет на изображение духа тьмы: «“Черт побери, как теперь хорошо осветилось его лицо!” - сказал он про себя и принялся жадно писать» [Гоголь 1994: 101]. Этот этап уже показывает власть образа ростовщика над живописцем, художник подвергается искушению, он заморожен своей моделью и процессом творчества. Далее творческая страсть живописца сменяется тягостной тревогой. В итоге создание портрета приводит к изменениям в жизни живописца. Он признается: «Демонское чувство зависти водило моею кистью, демонское чувство должно было и отразиться в ней» [Гоголь 1994: 104]. Осознание своей вины приходит к живописцу лишь с избавлением от картины.

Создание портрета ростовщика - искушение таланта художника, борясь с которым он меняет свое представление о живописи, осознает, что не всё может стать ее предметом. От представления о живописи как искусстве точного отображения реальности («...он просто выскочит из полотна, если только хоть немного буду верен натуре» [Гоголь 1994: 101]) художник приходит к постижению истинного смысла живописи, которая должна быть обращена «тайне создания». Уход художника в монастырь есть искупление совершенного греха. Его жизнь приобретает единственный смысл - служение искусству, к которому можно прийти, только очистившись душой.

Торжеством высокого искусства и обновленного таланта живописца становится в повести картина «Рождество Иисуса» - полотно, символизирующее духовное возрождение художника. Настоятель монастыря, восхищенный творением живописца, так характеризует природу его дара: «...святая, высшая сила водила твою кистью, и благословение небес почило на труде твоём» [Гоголь 1994: 106].

Мотив искушения художника один из магистральных в повести «Портрет». Каждый из трех живописцев в повести проходит через испытание, которое приводит к преображению таланта, смене эстетических ориентиров в живописи. Первая часть повести показывает судьбы двух художников: подавшийся искушению богатством, Чартков теряет свой талант и становится «модным живописцем», другой русский художник, отказавшись от всех мирских благ, развивает свое дарование в Италии и превращается в талантливого творца. Художник-отец во второй части повести, пройдя через искушение, обретает истинный талант. Его жизнь - служение искусству, способность творить - дар свыше, а искусство - отображение высших истин.

Список использованной литературы

1. **Анненков П. В.** Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года / П. В. Анненков // Анненков П. В. Литературные воспоминания. - М., 1983. - С. 34-121.
2. **Гоголь Н. В.** Ночь перед Рождеством / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 9 т. - М., 1994. - Т. 1. - С. 91-130.
3. **Гоголь Н. В.** Портрет / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 9 т. - М., 1994. - Т. 3. - С. 61-108.
4. **Гоголь Н. В.** Статьи / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 10 т. - М., 1952. - Т. 8. - 816 с.
5. **Лепяхин В. В.** Икона в русской художественной литературе / В. В. Лепяхин. - М., 2002. - 735 с.
6. **Мани Ю. В.** Поэтика Гоголя / Ю. В. Мани. - М., 1988. - 412 с.
7. **Машковцев Н. Г.** Гоголь в кругу художников / Н. Г. Машковцев. - М., 1955. - 171 с.

АНТИЧНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В РУССКИХ РОМАНАХ 1870-Х ГОДОВ

Лученецкая-Бурдина И. Ю.

Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского

Классическая древность как предмет поэтической рефлексии поэтов - историко-культурный факт, получивший широкое научное освещение. Вместе с тем значительный пласт античной культурной традиции, освоенный и оригинально осмысленный в русской прозе, остался за рамками исследований. А. В. Михайлов, рассматривая этапы развития литературы нового времени, справедливо отмечал: «Индивидуальные стили нового времени складываются в усвоении немислимого вплоть до этого времени разнообразия стилей, в их переработке. Стилям присуща историческая глубина; они не замкнуты своим историческим моментом, как не замкнуты и “точкой” поэтической личности. В стиле раздаются голоса истории» [Михайлов: 345]. Неразрешимые вопросы бытия русские писатели стремились постичь через образы мировой художественной культуры. Практически все они использовали культурные коды античной традиции.