

М.Л. Сидельникова

Иркутский государственный университет

**Образ «оживающего» портрета
в художественной философии Н.В. Гоголя и Э.-Т.-А. Гофмана**

Статья подготовлена при содействии гранта для поддержки НИР аспирантов и молодых сотрудников ИГУ 2010 г (№ темы 091-09-203)

Аннотация: В статье предпринимается попытка типологического исследования сюжетного мотива «оживающего» портрета на примере повести Н.В. Гоголя «Портрет» и «страшных» новелл Гофмана.

The article attempts to do a typological research of the «living» portrait subject in literature, using as an example «The Portrait» story by N.V. Gogol and some novellas by Hoffmann.

Ключевые слова: «оживающий» портрет, сюжетный мотив, романтический мистицизм, художественная философия, Н.В. Гоголь, Э.-Т.-А. Гофман.

The «living» portrait, plot motive, romantic mysticism, art philosophy, N.V. Gogol, E.-T.-A. Hoffman.

УДК: 82-32.

Контактная информация: Иркутск, ул. Карла Маркса, 1. ИГУ, факультет филологии и журналистики. Тел. (3952) 243995. E-mail: torkwemashenka@rambler.ru.

Истории с «оживанием» изображений всегда были интересны и для авторов, и для читателей. При этом варианты разработки сюжета невероятно разнообразны – от сугубой авантюристичности до открытия метафизической глубины.

Одно из самых известных «оживаний» в русской литературе описано Гоголем в «Портрете». Известно, что сюжет повести был подсказан «Домом с привидениями» Вашингтона Ирвинга. Однако в этом случае интересна не столько сама возможность заимствования, сколько тот комплекс идей, который открывается в образе «оживающего» портрета.

Не менее интересным (несмотря на отсутствие прямых заимствований) кажется сравнение вариантов рассматриваемого сюжета в творчестве Гоголя и Гофмана; некоторые различия в техническом исполнении не уничтожают концептуальной общности создаваемых ими образов. Э.-Т.-А. Гофман не единожды обращался к историям об «оживании» (роман «Эликсиры сатаны», сборники новелл «Серапионовы братья», «Ночные этюды»). Часто в историю «оживания» Гофман вводит феномен романтического двойничества, связанного не в последнюю очередь с темой искусства.

Серьезно воспринимаемая возможность «оживания» плоско-материального изображения заставляет задуматься о метафизической связи жизни и смерти. Интересно, что в понимании этой дуалистической связи Гофман и Гоголь оказались очень близки. Сюжет «оживания» помогает увидеть общее в художественной философии двух авторов; здесь можно говорить как минимум о трех основаниях для сравнения.

Во-первых, в произведениях Гоголя и Гофмана, описывающих рассматриваемый феномен, одним из ведущих становится мотив борьбы и единства жизни и смерти (возможная вариация этой темы – мотив борьбы добра и зла за душу человека, см. «Портрет» Гоголя или «Эликсиры сатаны» Гофмана).

Во-вторых, момент «оживания» связан с чувством страха, который испытывает как герой, созерцающий это явление, так и читатель. «Добрых» «оживаний» у Гофмана и Гоголя практически нет. Казалось бы, потенциал, кроющийся в таком прочтении сюжета, должен был заинтересовать прежде всего авторов неоготической прозы. Но неоготика часто обнаруживает парадоксальное желание хеппи-энда, и тогда мрачные портреты предков становятся залогом спасения рода («Замок Отранто» Г. Уолпола, новеллы В. Ирвинга, неоготические рассказы начала XX в.). Неоготика позволяет себе обнаружить и смешную сторону явления («рассказы о призраках» в ироничной манере Диккенса; «Призрак и костоправ» Шеридана Ле Фаню, «Пирушка с привидениями» Джерома К. Джерома и др.). Однако карнавалы мир, созданный Гофманом, петербургская мистика Гоголя предполагают исключительно серьезное отношение к жуткому моменту слияния жизни и не-жизни в пространстве портрета.

В-третьих, в истории создания и псевдожизни таинственных полотен в произведениях Гофмана и Гоголя особую роль играет образ художника.

Изображение, выходящее из рамок портрета, – в сущности, это псевдожизнь, рожденная как отражение изменчивого бытия в статике мертвой материи. Наблюдение таких отражений порождает ощущение опасности: чуждый человеческому существу мир поглощает жизнь, искажая ее. Живое вынашивает и пестует в себе свою уродливую противоположность, сосредотачиваясь в неподвижной предметности, стремясь самоограничиться, застыть. Нельзя ли здесь обнаружить отражение того ощущения бытия, которое проявляется в известной мозаичности, «мертвенности», непреодолимой властности предметного мира Гоголя и Гофмана? Не случайно символисты видят у Гоголя два мира: один сверхчеловеческий, другой – мир зверей и редек, созданный на основе невозможных, «перемешанных» образов [Белый, 1994]. И. Анненский рассуждает о «типической телесности, которая загроздила», «сдавила мир», о «людях-бровях» и «людях-запахам» [Анненский, 1979, с. 4]. Можно вспомнить и розановскую характеристику героев Гоголя – важно, что в данном случае чувствуется тот страх, который рождается в попытке определения жизни через смерть. Живое и мертвое как бы «технически» соединены, конструируются составные образы – как перемешанные части тела человека, животных, рыб и птиц в чудовищах Босха¹.

Такое соединение живого и мертвого обычно отмечает героев, связанных с потусторонним миром; это могут быть безумцы, страдальцы, преступники, колдуны. Мертвенность их облика, присущий им автоматизм становятся знаком принадлежности инобытию. В первой редакции «Портрета» Гоголь, описывая Петромихали, контрастно соединяет тусклость больших черных глаз и «странную живость» взгляда. Лицо это напоминает маску («Никакого выражения нельзя было заметить на его лице: оно всегда почти было неподвижно...») [Гоголь, 1984, с. 237]).

В новелле Гофмана «Пустой дом» (сборник «Ночные этюды») тот же мотив: герой видит в окне заброшенного дома девушку, в то время как один из прохожих утверждает, что это мастерски написанный портрет. Неразрешенное сомнение (живой человек или предмет) приводит к желанию постичь тайну дома. Проникнув в него, герой обнаруживает «человека с коричневым высохшим лицом мумии, заостренным носом, плотно сжатыми губами, застывшими в безумной усмеш-

¹ Интересно, что мотивы живописи Босха можно обнаружить, например, в романе «Эликсиры сатаны» Гофмана (ср., например, видения искушаемого сатаной Медарда).

ке...» [Гофман, 1990, с. 166]. Приведенное описание наводит на мысль о посмертной маске, живое словно хочет казаться мертвым.

Этот страж охраняет тайну сумасшедшей грешницы, облик которой ужасает героя: «... и тогда мне показалось, что отвратительное лицо – всего лишь маска из тонкой вуали, а сквозь нее просвечивают пленительные черты той, другой, из зеркала...»¹ [Гоголь, 1984, с. 181]. Ряд жутких изменений милого лица завершается введением мотива маски.

Повторяемость, механистичность, автоматизм движений и поступков выдают человека, поддавшегося искушению псевдожизни. Так, копирование заученных поз, мертвенное постоянство образов, создаваемых Чартковым после того, как он стал модным живописцем, говорят о совершенном им преступлении перед самим собой и искусством.

Вряд ли уподобление живого мертвому происходит чисто метафорически; иногда эта идея обретает почти буквальное выражение. Когда развитие темы мертвой жизни достигает апогея, сам момент «оживания» (все-таки некое подобие победы над неподвижностью смерти) может быть подменен действием механизма, как в эпизоде из «Эликсиров сатаны»: Гермоген и Аврелия уверены, что их мать встречается с нечистым, выходящим из проклятого портрета. На самом деле в одной из запертых комнат замка в стене спрятан портрет Франческо, открывающийся при нажатии на одну из планок паркета.

Помня об этой карнавальной игре в смерть, можно понять то недоверие, с которым к «оживанию» изображений относятся Гоголь и Гофман: это не сама жизнь, а подражание ей. Предки не выходят из таких портретов, чтобы помочь своим потомкам обрести любовь и наследство.

Можно сказать, что инобытие, открывающееся в изображении, становится двойником самой жизни. Н.Я. Берковский говорил об опасности, которая обнаруживается в романтическом двойничестве: двойник воспринимается как угроза единственности творческой личности [Берковский, 2001]. В случае «оживания» бытию угрожает вторжение хаотических сил иного мира. Мертвое претендует на то, чтобы подменить собой жизнь – и тогда рождаются гофмановские механизмы, пародирующие существование человека (кукла Олимпия из «Песочного человека»); гоголевский ростовщик пытается избежать посмертного воздаяния, сохранив часть себя в портрете.

«Оживания» и отражения у Гоголя и Гофмана практически всегда зловещи. Возникающее чувство страха объяснить можно по-разному: исходить из психоаналитических построений Фрейда или же искать метафизическую суть явления. Как заметил Фрейд в своем эссе «Жуткое», основным толчком к рождению страха в гофмановских новеллах становится образ двойника. Само двойничество демонстрирует расщепление личности, что снимает идею вторжения иномира в обычную жизнь [Фрейд, 1995].

Применительно к феномену «оживания», как кажется, интереснее было бы обратиться к метафизической концепции страха (помня, что в этом случае нужно учитывать известную тенденциозность). Так, в своем исследовании «Загадка страха» Х. Келер [Келер, 2003], опираясь на работы Хессенбруха, Рудольфа Штайнера и др., приходит к выводу, что физиологические и психологические аспекты переживания страха являются следствием обращения к тем областям мироздания, духовное освоение которых требует напряжения всех сил личности. Тем самым страх становится средством усиления и обособления «Я» (не привлекает ли к себе это качество страха романтиков, стремящихся к неограниченной субъективности?). Одновременно ситуация, вызывающая страх, свидетельствует о наличии угрозы уничтожения «Я». Некоторые внешние признаки (слезы, пот, иные

¹ Герой, чтобы не привлекать к себе внимания, рассматривал окно дома через отражение в зеркальце.

физиологические отправления, дрожь, и т.п.) указывают на то, что рождение страха связано с осознанием невозможности удержать в неприкосновенности границы, отделяющие «Я» от «не-Я». Как тело стремится «истечь» в своих реакциях, так разбухает и вытекает «Я» через разрыв в сознании при соприкосновении с внешним миром. Этот образ «Я», растворяющегося во внешнем бытии, заставляет вспомнить романтическое двойничество: художника больше всего страшит угроза окончательной потери «Я».

С этой точки зрения проблема «оживания» предстает по-новому: изображение не просто отражает жизнь, оно становится разрывом в ткани бытия. Эту опасность ощущают герои и Гофмана, и Гоголя. В инобытии нет благодати: ни Гофман, ни Гоголь не предлагают таких вариантов «оживания», когда герою можно было бы войти в пространство картины – *из* рамки выходит нечто, *войти* туда значит уничтожить себя.

Нужно отметить, что это недоверие к «оживанию» свойственно далеко не всем представителям романтической традиции. Можно, к примеру, рассмотреть поздний вариант сюжета: так, в «Вальтере Эйзенберге» К.С. Аксакова жизнь оказывается низкой копией произведения искусства. Спасаясь от действительности, художник буквально уходит в написанную им картину, в открывшемся идеальном мире обретая покой.

Важен и еще один момент: опасность, таящаяся в «оживании», заставляет по-особому относиться к тому, кто провоцирует инобытие на вторжение, – иначе говоря, к художнику. Созданный по законам романтической типизации образ художника предполагает абсолютную творческую свободу, смелое проникновение в тайны мироздания, ведь художник, в сущности, замещает собою Творца. Величие художника воспевали иенцы, однако отношение к проблеме искусства и художника не могло оставаться неизменным. Так, гейдельбержцы в абсолютной свободе видели не дар, а бремя; постоянно обращаясь к теме неудавшегося творения, они понимали, что искусство амбивалентно («Романсы о Розарии» К. Brentano, «Изабелла Египетская» А. фон Арнима).

Гофман во многих аспектах своего творчества близок иенцам, но в понимании опасности, таящейся в признании безграничной свободы художника, он недалек от гейдельбержцев. С особой силой тема искушения и вины художника звучит в «Эликсирах сатаны»: ученик Леонардо да Винчи Франческо, преисполнившись гордости, становится добычей сатаны. Его полотна искажают жизнь, а не побеждают ее (как он думает, изображая вместо христианской святой Венеры), и потому весь его род обречен на проигрывание одного и того же момента искушения, разнообразного, впрочем, по исполнению.

Похожую тему можно обнаружить и в новелле Гофмана «Церковь иезуитов в Г.», где ведущим становится мотив незаконченного шедевра (этот же мотив сопровождает историю Чарткова). Тем самым и Гоголь, и Гофман расстаются с идеей цельной творческой личности. Конечно, в «Портрете» есть высокий двойник Чарткова, но его полотна уничтожены безумевшим художником; создание портрета Петромихали дорого стоило живописцу, жившему в Коломне.

Истории с «оживающим» изображением с особенной силой показывают двойственную природу искусства и трагедию художника. Портрет запечатлевает часть изменчивой и конечной жизни, даруя бессмертие моменту, вырванному из привычного хода вещей. Искусство тем самым принадлежит вечности, а творческое начало парадоксально связано со смертью.

Эти идеи, рассыпанные в новеллах Гофмана, сконцентрированы в «Портрете» Гоголя. Там, где Гофман предпочитает карнавальную игру и гротескное смешение мертвого и живого в механистических образах, Гоголь обращается к этической проблематике.

«Оживающие» портреты, созданные Гофманом и Гоголем, отражают тот взгляд на жизнь и смерть, который, отталкиваясь от устойчивости материального,

стремится постичь метафизику бытия. «Потому, имея способность познавать события одним только духом, мы должны согласиться, что то, что им познано, действительно существует» [Келер, 2003, с. 61].

Литература

- Анненский И. Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье. М., 1979.
Белый А. Гоголь // Луг зеленый. Критика, эстетика, теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 27–36.
Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001.
Гоголь Н.В. Портрет (Редакция «Арабесок») // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1984. Т. 3.
Гофман Э.-Т.-А. Пустой дом // Новеллы. Л., 1990.
Гофман Э.-Т.-А. Серапионовы братья. М., 1994.
Келер Х. Загадка страха. М., 2003.
Фрейд З. Жуткое // Художник и фантазирование. М., 1995. С. 265–282.