

УДК 821.161.1

ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ-ЭКФРАСИС В ПРОЗЕ И.С. ТУРГЕНЕВА**Минералова И.Г., Аль Кайси А.Ю.***ФГБОУ ВПО «Московский педагогический государственный университет»,
Москва, e-mail: mig_mama@mail.ru*

В статье Аль Кайси А.Ю., Минералова И.Г. рассматривают роль женского портрета-экфрасиса в повестях И.С. Тургенева. Исследование функции портрета в повестях и романах писателя принципиально важно для осмысления его стиля, особой роли описаний, их динамики воплощения идеи художественного целого. Анализ функции женского портрета-экфрасиса в повестях «Бригадир» (1868), «Несчастливая» (1869) указывают, как именно экфрасис участвует в формировании не столько описаний (например, портрета), сколько повествований (разворачивании истории жизни бригадира Гуськова и Сусанны) в произведениях, они вносят дополнительные значения и в понимание роли портрета в принципе и функции феномена, который априори считается атрибутом интерьера. В произведениях, написанных друг за другом, писатель использует различные приемы введения экфрасиса, указывающие на гибкость автора в формировании образного строя и художественного содержания повестей.

Ключевые понятия: экфрасис, женский портрет, стиль, повествователь**THE FEMALE PORTRAIT-ECPHRASIS IN STORIES OF IVAN TURGENEV****Mineralova I.G., Al Kajsi A.Y.***VPO «Moscow State Pedagogical University», Moscow, e-mail: mig_mama@mail.ru*

The article of Al Kajsi A.Y. and Mineralova I.G. considers the role of a female portrait-ecphrasis in stories of Ivan Turgenev. Investigation of the portrait function in stories and novels of the writer is crucial to understanding his style, the special role of the descriptions, their dynamics of the stylistic harmony idea realization. Analysis of the female portrait-ecphrasis function in the story «Foreman» (1868), «Unhappy» (1869) indicates how this ecphrasis participates in the formation of not so much descriptions (eg, portrait) as narratives (development of Foreman Guskov's and Susanna's lifestory) in the works. This narratives bring additional meanings in the understanding of the portrait role in essence and the phenomenon function, which is a priori considered an attribute of the interior. In the works written one after the other, the writer uses various methods of ecphrasis introduction indicating the flexibility of the author shaping graphic structure and artistic content of the stories.

Keywords: ecphrasis, portrait, style, narrator

Постоянное и разнообразное обращение И.С. Тургенева к женскому портрету объяснимо часто характером сюжета, особенностями конфликта, типом героя-повествователя. Портрет вообще, женский портрет, в частности, – обязательный компонент описательного плана произведения, позволяющий во всей полноте воссоздать образ героя. Сам факт обращения писателя к портрету [4] в прозе не является чем-то исключительным, однако способы введения его в повествование всегда индивидуальны и характеризуют индивидуальный стиль писателя [7]. В данных обстоятельствах особого внимания заслуживает использование женского портрета-экфрасиса [2], т.е. такого портрета героини, которое намеренно фиксировано в живописном (или фотографическом) портрете, а потому статичном, дающем возможность определить как особенности ее внешности, так и психологические характеристики, на которые обратил внимание живописец (фотограф) – персонаж повести. Напомним, что под экфрасисом понимается «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [1, с. 18].

Интересно, что женский портрет-экфрасис представлен в повестях и романах И.С. Тургенева независимо от их собственно идейного наполнения, социально-нравствен-

ных коллизий как дополнительная, или определяющая, но всегда значимая характеристика героини. Женский портрет дается автором, сопровождаемый портретом-экфрасисом, в повести «Бригадир» (1868), в повести «Несчастливая» (1869), в «Песни торжествующей любви» (1881), в повести «Клара Милич» (1882), др. Впрочем, «портреты» в интерьере встречаются и у других писателей, предшествующих и последующих времен [2].

С другой стороны, у И.С. Тургенева есть своеобразный живописный портрет-экфрасис – «напоминание», когда описание как таковое отсутствует, но зато есть имя художника и название полотна. Так, например, в «Вешних водах» дается лишь указание на конкретный шедевр, позволяющий более глубоко и зримо прописать как живописно-психологическое в героине, так и уточнить характер самого героя-повествователя, того героя, от имени которого дается указание на сходство героини с образом на полотне. И.С. Тургенев последователен, но не однообразен и не тавтологичен в использовании женского портрета-экфрасиса. Так в повести «Бригадир» (первая публикация – 1868) женский портрет дается в параллели со «стихотворным воплощением» ее образа-портрета, с одной стороны, а с другой, – в «соперничестве» свидетельства

«доблести и героизма» бригадира и облика женщины, за любовь к которой он почти безропотно отдал все земные привилегии и блага земной жизни. Доблесть и богатство Гуськова – ничто против властного обаяния Аграфены даже после ее смерти.

«Ты разве не знаешь, что про нее сочинил?» – продолжал старик, внезапно войдя в совершенно мною неожиданный азарт. – «Не брачные свечи возженны, – начал он нараспев, произнося все гласные в нос, а слоги «ап» и «ен» – как французские *ap, en*, – и странно было слышать из уст его эту связную речь, – не факелы...» Нет, это не то, а вот:

Не бранным тления кумиром,
Не амаранфом, не порфиром
Столь услаждаются они...
Одно лишь в них...

Это про нас. Слышишь?

Одно лишь в них непреткновенно,
Приятно, томно, вожделенно:
Взаимный жар питать в крови!» [8, с. 46]

Связность, даже велеречивость овладевает героем, когда он вспоминает ту, что все именуют Аграфеной, а он помнит Агриппиной, что дополнительно подчеркивает его особенное ее место в его жизни: «Два предмета особенно поразили меня в жилище бригадира: во-первых, большой *офицерский георгиевский крест в черной раме*, под стеклом, с надписью старинным почерком: «Получен полковником Дерфельденом полка Василием Гуськовым за *штурм Праги в 1794-м году*»; а во-вторых, поясной масляный портрет красивой черноглазой женщины...» [8, с. 50–51]. Это соположение георгиевского креста с указанием, что награда дается герою за штурм города, и женского портрета вносят дополнительные смыслы: во-первых, иронию по поводу превратностей судьбы (будто бы обе награды заслужил бригадир), одна – свидетельство его отваги, другая – его мягкого и искреннего сердца, которых сумела воспользоваться и Аграфена, и вся ее родня. Само описание портрета тоже особенное. В нем дано самое общее описание внешности любимой Гуськовым женщины, но весьма выразительно характеризуется ее психологический портрет: «...поясной масляный портрет красивой черноглазой женщины с продолговатым и смуглым лицом, высоко взбитыми и напудренными волосами, с мушками на висках и подбородке, в пестром вырезном роб-роне с голубыми оборками, эпохи восьмидесятых годов». Портрет, как подсказывает повествователь, написан вскоре после военных побед Гуськова. Кроме того, подробное описание «поясного портрета» дается таким образом,

будто бы перед повествователем живое лицо: «Портрет был *плохо написан* – но, наверное, очень схож: чем-то *слишком жизненным и несомненным веяло от этого лица*. Оно не глядело на зрителя, как бы отворачивалось от него и не улыбалось; в горбине узкого носа, в правильных, но плоских губах, в почти прямой черте густых сдвинутых бровей сказывался *повелительный, надменный, вспльчивый нрав*. Не нужно было особого усилия, чтобы представить себе, как это *лицо могло внезапно загораться страстию или гневом*» [8, с. 51]. Редкое для русского слуха имя Агриппина в буквальном переводе «горестная». Она, властная и страстная, внушает офицеру такое обожание, которое он даже после смерти ее несет по своей горестной жизни: «Под самым портретом, на небольшой тумбочке, стоял полузавядший букет простых полевых цветов в толстой стеклянной банке. Бригадир приблизился к тумбочке, воткнул в банку принесенные им гвоздики и, обернувшись ко мне и подняв руку в направлении портрета, промолвил: «Агриппина Ивановна Телегина, Ломова урожденная» [8, с. 51]. Психологический портрет Гуськова дописывается благодаря упоминанию повествователем «букетов», которые приносятся им к портрету, и уже оценкой внутреннего мира Аграфены собеседником бригадира: «...я с удвоенным вниманием посмотрел на выразительное и *недоброе лицо* женщины, из-за которой бригадир всего состояния лишился» [8, с. 51]. Более того, его желание отвлечь Гуськова от воспоминаний о жене не приносит должного результата, воспоминания о женщине восторженней и «живее», чем о легендарном полководце Суворове. Горькая ирония «организует» названную сцену. В содержании повести уже приведенный «параллелизм» его доблести и ее власти над ним, очевидных в двух экфрасисах: офицерского георгиевского креста и поясного портрета Агриппины – венчаются двумя могилами в одной ограде: «Железная ограда окружала большую плиту с *подробной и пышной эпитафией покойницы*; а тут же, рядом и как бы у *ног ее*, виднелся *небольшой холмик с покривившимся крестом*; раб божий, бригадир и кавалер Василий Гуськов покоился под этим холмиком... Прах его приютился, наконец, возле праха того существа, которое он *любил такой безграничной, почти бессмертной любовью*» [8, с. 60]. Излюбленная мысль И.С. Тургенева о силе любви, явленная во многих произведениях, в финале ранее написанных «Отцов и детей» и в стихотворении в прозе, написанном более десятилетия спустя, «Воробей», находит свою вариацию и в финале «Бригадира». Само название благодаря приводимым писателем параллелям привносит иронико-элегический тон во все содержание повести «Бригадир».

Годом позже опубликована повесть «Несчастливая», напечатанная в № 1 «Русского вестника» за 1869 год. И.С. Тургенев, как указывают свидетельства, не только знаток живописи, но и человек, оттачивающий свое мастерство портретиста в прозе в «игре в портреты», которая практиковалась в доме Полины Виардо [9]. Исследователи обращали внимание на то, что «игра в портреты» могла быть «своеобразной тренировкой в составлении характеристик героев [3]. Может быть, именно в «Несчастной» автор придавал особое значение портрету-экфрасису, поскольку в рукописях, «в черновом автографе есть обведенная рамкой помета: «Флигель. Портрет»» [8, с. 447]. Работа над рукописью повести подтверждает тот факт, что портрету, висящему в кабинете Колтовского, автор отводил важную роль, может быть, ключевую, поскольку через антитезу портрета и истории жизни той, кто изображалась на портрете, и ее дочери яснее и драматичнее могла быть изображена история жизни и любви «несчастной»: в черновом автографе «рядом с заглавием «Моя история» повторена помета формулярного списка: «NB. Флигель. Красивый портрет» [8, с. 447]. Не портрет красивой женщины, а именно так: «Красивый портрет», то есть И.С. Тургенева-портретиста волновало *впечатление*, которое должен был производить портрет (не лицо, а портрет как произведение искусства) на всякого, кто ее видел. Собственно портрет играет и сюжетообразующую роль, поскольку именно через него автор «объясняет» превратности в истории жизни героини. Тургенев в черновом автографе уточняет: «*дочь умершего живописца, вывезенного из-за границы*» [8, с. 449]. С другой стороны, как и в повести «Бригадир», дополнительные «литературно-художественные аналогии» дополняют портрет героини, усиливают визуальные характеристики образа. Указывая на еврейское происхождение девушки, И.С. Тургенев сравнил ее судьбу с «*судьбой Ревекки – героини романа Вальтера Скотта «Айвенго»*» [8, с. 109]. В настоящих размышлениях о роли девичьего портрета-экфрасиса не столь важны жизненные аналогии, на которые исследователи уже указали [6]. Для читателя тургеневского времени важно напоминание о перипетиях «Айвенго» или шекспировский образ: «Помнится, где-то у Шекспира говорится о «*белом голубе в стае черных воронов*»; подобное впечатление произвела на меня вошедшая девушка: между окружавшим ее миром и ею было слишком мало общего; казалось, она сама втайне недоумевала и дивилась, каким образом она попала сюда» [8, с. 69]. Впрочем, это напоминание отсылает и к другим трагическим шекспировским характерам, тем самым расширяя диапазон художественных аналогий.

Поскольку «красивый портрет» описывается в тетради Сусанны, которую она назвала «Моя жизнь» и передала герою, будто бы точно зная, что дни ее сочтены, то важно, какими портретными антитезами или вариациями подводит читателей к нему автор: «...она скорее напоминала уроженцев юга. *Чрезвычайно густые черные волосы без всякого блеска, впалые, тоже черные и тусклые, но прекрасные глаза, низкий выпуклый лоб, орлиный нос, зеленоватая бледность гладкой кожи, какая-то трагическая черта около тонких губ и в слегка углубленных щеках, что-то резкое и в то же время беспомощное в движениях, изящество без грации...* В Италии все это не показалось бы мне необычным, но в Москве, у Пречистенского бульвара, просто изумило меня!» [8, с. 70] «Изумление» рождает то, что определяется как «неуместность». Эта трагическое одиночество героини, которое не может длиться вечно, и ее явный конфликт с семейством и «топорным» Ратчем, рождает предчувствие трагической же развязки. О тогдашних своих впечатлениях говорит и рассказчик: «Еще заметил я, что вошедшая девушка внесла с собою струю легкого физического холода... «*Что за статуя?*» – подумалось мне» [8, с. 70].

И еще одна зарисовка участвует целым кругом музыкально-событийных ассоциаций в создании образа героини. Грубый и вероломный отчим «хвалит» музыку Джакомо Мейербера: «Что такое? «Роберт-Дьявол» Мейербера! – возопил подошедший к нам Иван Демьяныч, – пари держу, что вещь отличная! Он жид, а все жида, так же как и чеши, урожденные музыканты! Особенно жида. Не правда ли, Сусанна Ивановна?» [8, с. 72] Изначальная интрига оперы содержится в балладе героя оперы – Рембо, рассказывающей о том, что нормандскую принцессу соблазнил дьявол, и она родила от него сына. Сюжетные коллизии оперы отразятся сразу в нескольких сюжетных подсказках «Несчастной», однако в данных обстоятельствах важно упоминание еврейского происхождения героини, напоминание о модной в 1830-х годах французской опере, напоминание о трагической борьбе сил Бога и искушений в девичьей душе и душе ее матери. Не случайно на портрете в кабинете Колтовского изображена не сама Сусанна, а ее мать. С другой стороны, красота души, воля, сила духа, которая поражает в портрете молодой еврейки, прорывается в игре на фортепиано ее дочери: «Игра Сусанны меня поразила несказанно: я не ожидал такой силы, такого огня, такого смелого размаха. С самых первых тактов стремительно-страстного *allegro*, начала сонаты, я почувствовал то оцепенение, тот холод и сладкий ужас восторга, которые мгновенно охватывают душу, когда

в нее неожиданным налетом вторгается красота. Я не пошевелился ни одним членом до самого конца; я все хотел и не смел вздохнуть» [8, с. 79]. А это уже история не только повествователя, но и самого Тургенева с его очарованностью Полиной Виардо.

Появление портрета подготовлено целым комплексом живописно-музыкальных подсказок, так изящно, без вящей назидательности поданных писателем: «Иван Матвеевич сидел обыкновенно в просторных вольтеровских креслах; на стене, над его головой, висела картина, изображавшая молодую женщину с ясным и смелым выражением лица, одетую в богатый еврейский костюм и всю покрытую драгоценными камнями, жемчугом... Я часто заглядывалась на эту картину, но только впоследствии узнала, что это был портрет моей матери, писанный ее отцом по заказу Ивана Матвеевича» [8, с. 94].

Собственно экфрасис портрета важен как явление именно потому, что «картина» описывается словесно не Иваном Матвеевичем, не повествователем, не братом Сусанны, а ею самой. Так портрет матери, будучи атрибутом интерьера, характеризующий «увлечение» героя – хозяина кабинета, по его же воле становится ему постоянным напоминанием, по видимому, счастливого его времени, иначе он легко избавился бы от него, как, в конце концов, избавился от этого ежедневного напоминания в реальной жизни, выдав мать Сусанны за ненавистного ей Ратча. Принципиально важно, что портрет описывается дочерью: «И она его любила! Любила этого старика? – думалось мне... – Как это возможно! Его любить!» А между тем, когда я вспоминала иные взгляды матушки, иные недомолвки и невольные движения... «Да, да, она любила его!» – твердила я с ужасом» [8, с. 94]. Что же является большим несчастьем: родиться вне брака, скрывать свое происхождение или так любить старика, как мать Сусанны любила Ивана Матвеевича? И автор отвечает на эти непростые вопросы личным ее описанием собственной жизни, так же просто, ясно и беспощадно изложенной в тетради, названной «Моя жизнь». Своеобразный образ автобиографии указывает на особенную «запечатленность» портрета той, что знает и несчастье свое собственное, и несчастье матери. Несчастье любить того, кто любил лишь самого себя и свое чувство к ней, но не ее саму – вот приговор, который приводит в исполнение сама смерть, потому что тот, кому доверилась сама Сусанна, предал ее, как предана любовь матери. Казалось бы, психологически точнее и художественно филиграннее сделать это было бы невозможно.

Перед нами две повести И.С. Тургенева, написанные одна за другой, в обеих особое место уделено предмету любви,

фиксируемому живописным портретом, однако и способ введения портрета и психологическая функция даны принципиально по-разному, что свидетельствует о высочайшем мастерстве писателя, не только знатока изобразительного искусства, но писателя, владеющего инструментарием словесного живописания. «Портретны» и названия повестей: «Бригадир», несомненно, портрет с оттенком горькой иронии, что подчеркивается диалогом «портретов»-экфрасисов, тогда как в «Несчастной» антитетичность портрета-экфрасиса и портрета героини указывают на трагизм судьбы героини.

Список литературы

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 18.
2. Дмитриевская Л.Н. Образ живописного портрета и пейзажа в русской прозе: экфрасис, мотив и художественная деталь // Современные исследования социальных проблем (электронный журнал). – М., 2013. – № 9.
3. Дубовиков А.Н. Еще об «Игре в портреты» // Из парижского архива И.С. Тургенева. Литературное наследство. – М., 1964. – Т. 73, кн. 1. – С. 447–453.
4. Каурова Е.М. Поэтика портрета в повестях И.С. Тургенева. Дисс. канд. – Улан-Удэ, 2010. – 193 с.
5. Лотман Л.М. Тургенев и Фет. – В кн.: Тургенев и его современники. – Л.: Наука, 1977. – С. 43–45.
6. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. Поэтика и индивидуальность. – М.: Владос, 1999. – 357 с.
7. Тургенев И.С. Собрание сочинений и писем в 30 т., сочинения в 12 т. – М.: Наука. 1978–1986. – Т.8. – 546 с.
8. Pietsch Ludwig. Wie ich Schriftsteller geworden bin. Erinnerungen aus den sechziger Jahren. Berlin, 1894. Bd. II, P. 322–324. // *Lit. Nasl.*, Т. 73, кн. 1. – С. 455–571.

References

1. Geller L. Voskreshenie ponjatija, ili Slovo ob jekfrasisе // Jekfrasis v russkoj literature. Trudy Lozanskogo simpoziuma. M., 2002. p. 18.
2. Dmitrievskaja L.N. Obraz zhivopisnogo portreta i pejzazha v russkoj proze: jekfrasis, motiv i hudozhestvennaja detal' // Sovremennye issledovanija social'nyh problem (jelektronnyj zhurnal). M., 2013. no. 9.
3. Dubovikov A.N. Eshhe ob «Igre v portrety» // Iz parizhskogo arhiva I.S. Turgeneva. Literaturnoe nasledstvo. M., 1964. T. 73, kn. 1. pp. 447–453.
4. Kaurova E.M. Pojetika portreta v povestjah I.S. Turgeneva. Diss. kand.. Ulan-Udje, 2010. 193 p.
5. Lotman L.M. Turgenev i Fet. V kn.: Turgenev i ego sovremenniki. L.: Nauka, 1977. pp. 43–45.
6. Mineralov Ju.I. Teorija hudozhestvennoj slovesnosti. Pojetika i individual'nost'. M.: Vlados, 1999. 357 p.
7. Turgenev I.S. Sbranie sochinenij i pisem v 30 t., sochinenija v 12 t. M.: Nauka. 1978–1986. T. 8. 546 p.
8. Pietsch Ludwig. Wie ich Schriftsteller geworden bin. Erinnerungen aus den sechziger Jahren. Berlin, 1894. Bd. II, pp. 322–324. // *Lit. Nasl.*, Т. 73, кн. 1. pp. 455–571.

Рецензенты:

Завгородняя Г.Ю., д.фил.н., профессор кафедры русской классической литературы и славистики Литературного института им. А.М. Горького, г. Москва;

Колосова С.Н., д.фил.н., заведующая лабораторией межкультурных взаимодействий Института культурологии образования РАО, г. Москва.

Работа поступила в редакцию 19.02.2015.