



Институт региональной культуры и литературоведческих исследований
имени Францишка Карпиньского в Седльцах

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЭКФРАСИСА: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ

Коллективная монография
под научной редакцией Татьяны Автухович
при участии
Романа Мниха и Татьяны Бовсуновской

Siedlce 2018

Recenzenci:

Валерий Тюпа, доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики
Российского государственного гуманитарного университета

Маркус Левитт, профессор кафедры славянских языков и литератур
Университета Южной Калифорнии

Redakcja techniczna, skład i łamanie:

Roman Dzyk

Korekta autorska

Projekt okładki:

Grzegorz Kozak

ISBN 978-83-64884-30-6

©Институт региональной культуры и литературоведческих
исследований имени Францишка Карпиньского в Седльцах
©Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
©Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

Wydawca:

Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL
Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich
im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie
ikribl@wp.pl
ul. M. Asłanowicza 2, lok. 2
08-110 Siedlce

Druk: ELPIL Siedlce

СОДЕРЖАНИЕ

Татьяна Автухович И снова об экфрасисе	7
--	---

Из истории изучения экфрасиса

Нина Брагинская Показ, каталог, сравнение, экфраза: О. М. Фрейденберг о происхождении литературного описания	13
---	----

Ольга Фрейденберг Происхождение литературного описания (публикация и примечания Натальи Костенко при участии Нины Брагинской)	28
---	----

Ольга Фрейденберг Фрагмент рукописи (публикация и примечания Натальи Костенко при участии Нины Брагинской)	77
--	----

Роман Мних Дмитрий Чижевский и визуальные искусства	85
---	----

Теория экфрасиса: новый взгляд

Иво Поспишил К методологии экфрасиса: экфрасис и ареальный контекст (кейс-стади о поэзии и прозе ареала западной Моравии)	103
--	-----

Роман Тименчик Еще раз о русском стиховом экфрасисе	115
---	-----

Леонид Геллер Вагинов и экфрасис как путь к кинописьму	123
--	-----

Ольга Червинская Экфрастический текст на полях и в пространстве пушкинского письма (<i>Станционный смотритель</i>)	149
---	-----

Сидни Эрик Демент Жизнеподобие статуй Овидия и православие Пушкина	168
--	-----

Наталья Абиева Межсемиотический перевод в основе экфрастического текста	191
---	-----

Янина Юхимук Проблемы изучения музыкального экфрасиса: к дефиниции понятий экфрасис, гипотипосис, эйдолон и музыкальная тема	210
---	-----

Содержание

Татьяна Автухович

«Никто не подыскал названия...»: Н. Пуссен, К. Лоррен и А. Ватто
в поэзии Вячеслава Иванова и Георгия Иванова 223

Лариса Павлова, Ирина Романова

Экфрасисы русских поэтов: лейтмотивы и вариации
(опыт применения программного комплекса
«Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах»)..... 238
 Статья 1. **Лариса Павлова.** Клод Лоррен
 в творчестве русских поэтов 240
 Статья 2. **Ирина Романова.** *Охотники на снегу* П. Брейгеля
 в современной поэзии..... 252

Нина Бочкарева, Кристина Загороднева

Портрет жены художника как экфрасическая модель 262

Мария Маршалэк

Прочие картины сновидений. Экфрасисы живописи Марка Шагала
в свете теории Уильяма Дж. Т. Митчелла и Дж. Эльснера 275

Экфрасис и нарратив

Тюнде Сабо

Икона *Хвалите Господа с небес*
в романе Л. Улицкой *Даниэль Штайн, переводчик*..... 289

Елена Астащенко

Развитие экфрасисов Ст. Пшибышевского
в прозе А. Белого и М. Булгакова 304

Татьяна Гребенюк

Читатель в состоянии неопределенности:
восприятие экфрасических описаний
в романе Софии Андрухович *Феликс Австрия* 316

Ольга Судленкова

«Каждая фотография – это рассказ»:
фотографический экфрасис в современной британской литературе 326

Писатель и живопись

Юрий Левинг

Музеи Иосифа Бродского..... 339

Татьяна Зверева

Динамика портретных изображений Ф. М. Достоевского
в русской живописи 356

Содержание

Гавриэль Шапиро

Два примера экфрасиса у Владимира Набокова 375

Типология экфрасиса

Борис Иванюк

Стихотворный экфрасис: словарная версия..... 383

Ирина Заярная

Типы экфрастичности в творчестве обэриутов..... 397

Виктория Малкина

Фотоэкфрасис в лирическом стихотворении: постановка проблемы..... 413

Даян Айдачич

Экфрасис Мадонны в произведениях Милоша Црнянского
и Милеты Продановича 432

Елена Шкапа

Религиозный экфрасис в повести *Запечатленный ангел* Н. Лескова
(на примере христианских песнопений) 441

Татьяна Бовсуновская

Экфрастические жанры в литературе XXI века:
Эрик-Эмманюэль Шмитт и Гвен Купер..... 451

Станислав Росовецкий-младший

Экфрасис: грани индивидуальной манеры
или примета корпоративного стиля?
(на материале автобиографической прозы постсимволистов) 463

Лариса Шевченко

Соната Прокофьева Ивана Драча: Homo creator против Homo faber 476

Маргарита Черкашина

Способы репрезентации в поэзии Ива Бонфуа:
от театрализации к экфрасису 487

Страницы истории экфрасиса: динамика функций, типов, поэтики описания

Юлия Коварская

Традиция вотивных даров в экфрасисах античной поэзии..... 505

Наталья Гвоздецкая

Экфрасис в древнеанглийской поэзии:
описание волшебного меча в *Беовульфе*
(в аспекте межсемиотического и межъязыкового перевода)..... 519

Содержание

Юлия Дядищева-Росовецкая

Своеобразие экфрасиса в Мефодиевом переводе *Песни песней* 532

Станислав Росовецкий

Своеобразие экфрасиса
в тексте русской «демократической поэзии» конца XVII века 547

Василий Щукин

Экфрасис как путь к сверхсознанию и умиротворению
(*Славянка* Василия Жуковского) 561

Анна Середина

Функции экфрасиса в художественной прозе Ап. Григорьева 579

Дина Магомедова

Картина с вынутыми звеньями:
стихотворение-шифр в символистской и постсимволистской поэзии 596

Данута Шимоник

Экфрасис в прозе Ивана Рукавишника 606

Александр Марков

Между викторианством, ар-нуво и ар-деко.
Экфрасис в блоковской линии поэзии русской эмиграции 617

Александра Хадынская

Экфрастичность в творчестве московских поэтов акмеистического круга:
лирика Николая Минаева 635

Наталья Михаленко

Экфрасис в произведениях А. В. Чаянова 653

Людмила Мних

Символические пространства экфрасиса в поэзии Беллы Ахмадулиной 663

Александра Штепенко

Экфрасис как стратегия создания авторской метаконцепции
в романе А. Королева *Быть Босхом* 674

Юлия Серго

Экфрасис в творчестве Д. Рубиной 682

Избранная библиография 693

Татьяна Зверева

(Удмуртский государственный университет, Ижевск, Россия)

Динамика портретных изображений Ф. М. Достоевского в русской живописи

Резюме:

В статье рассмотрены портреты Ф. М. Достоевского, создававшиеся в XIX – XXI вв. На протяжении двух столетий изменялись представления о художественном мире писателя, а вместе с этим и его визуальный образ. Динамика портретного ряда отражает те изменения, которые произошли в литературоведческой науке.

Ключевые слова:

портрет, автор, эпохальная оптика.

Известный исследователь творчества Ф. М. Достоевского Юрий Карякин признался однажды, что постижение романа *Преступление и наказание* началось у него с рассматривания иллюстраций Александры Корсаковой. Действительно, в истории культуры не так редки случаи, когда понимание того или иного художественного феномена происходит посредством другого вида искусства. Иллюстрации П. Боклевского, В. Фаворского, Э. Неизвестного, Ю. Селиверстова и др. к романам Достоевского выявляют природу творческого метода едва ли не точнее, нежели развернутые научные исследования.

Тема настоящей работы лишь отчасти связана с вышесказанным. Предметом нашего внимания станут портреты Достоевского, создававшиеся на протяжении XIX – XXI вв. За этот длительный период сформировался огромный материал¹, почти не привлекавший внимания филологической науки. Вместе с тем интересно проследить, как изменялся образ писателя во времени, какими чертами наделяли лицо Достоевского те или иные художники. Сквозь разнообразные портреты угадывается эпохальная оптика, позволяющая судить не столько об объекте

¹ Выражаем признательность Литературно-мемориальному музею Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге за согласие на републикацию портретов из собрания художественных фондов. Большинство портретов, о которых пойдет речь в статье, расположены на сайте музея: <http://www.достоевский.рф/r-people-1.html>.

Динамика портретных изображений Ф. М. Достоевского в русской живописи
изображения, сколько о скрытых смыслопорождающих механизмах того или иного культурного периода.

Портрет по праву считается одним из самых загадочных жанров в живописи: «Портрет постоянно колеблется на грани художественного удвоения и мистического отражения реальности. Поэтому портрет – предмет мифогенный по своей природе», – отмечал в своей последней работе Ю. М. Лотман². Не вдаваясь в искусствоведческие штудии, обозначим некоторые онтологические свойства жанра. Впервые в отечественной науке проблема портрета была поставлена в 1920-е гг., результатом развернувшейся дискуссии стал сборник статей под редакцией А. Габричевского *Искусство портрета*. В открывающей сборник работе Н. И. Жинкина поставлен краеугольный вопрос о сходстве изображения с изображаемым: «...сходство есть *имманентное* свойство портрета, однако сходство, не требующее сравнения, потому что это есть сходство с самим собой, т. е. не что иное как *тождество* личности»³. Кстати, сам Достоевский не раз задумывался о проблеме идентичности и в *Дневнике писателя* писал, что человек не всегда бывает похож на самого себя. Задача художника-портретиста состоит не в следовании внешнему образу, а в угадывании внутренней структуры личности: «...портрет только *находит* личность в человеке, он в нем обнаруживает его *собственные* формы»⁴. Создается впечатление, что, сосредотачиваясь на воссоздании лица, художник уходит от осмысления мира, лежащего за пределами портрета. Однако этот уход является мнимым. Как замечает А. Г. Цирес, «...портрет из изображения личности становится изображением ее “ноэматики”, изображением мира сквозь личность»⁵.

Уже современники писателя оценили внутренний потенциал его личности и не раз воплощали образ Достоевского. Первый знаменитый портрет, написанный в 1847 г., принадлежит К. А. Туровскому: на нем изображен молодой писатель, еще не знающий о катастрофах своей дальнейшей жизни. Впоследствии появились портреты, обладающие высокой степенью сходства с оригиналом, но в полной мере портрета-

² Ю. Лотман, *Статьи по семиотике культуры и искусства*, Санкт-Петербург 2001, с. 349.

³ Н. Жинкин, *Портретные формы*, в: *Искусство портрета*, ред. А. Габричевский, Москва 1928, с. 40.

⁴ *Ibidem*, с. 35.

⁵ А. Цирес, *Язык портретного изображения*, в: *Искусство портрета*, ред. А. Габричевский, Москва 1928, с. 91.

ми все же не являющиеся (П. Ф. Борель, А. И. Лебедев, Л. Е. Дмитриев-Кавказский и пр.). Заметим, что почти все они были выполнены в технике «портрета по фотографии».

Впервые Достоевский был угадан В. Перовым, создавшим «портретную матрицу», по которой на протяжении более чем столетия зритель угадывает черты гениального писателя. О фотографической точности изображения и величии художественного замысла Перова хорошо в свое время писал М. Алпатов⁶. Все последующие живописные воплощения Достоевского так или иначе основаны на интерпретации образа, восходящей к перовскому портрету. Его мифогенность связана с воплощением внутреннего драматизма и внутренней раздвоенности Достоевского. Этот портрет исключает какую бы то ни было возможность диалога, отчего у зрителя возникает чувство принципиальной недостижимости объекта: «Для Достоевского в портрете Перова зритель просто не существует. Взгляд погашен, главным выразительным/выражающим элементов композиции становится лоб [...] его роль – роль щита или забрала, защищающего лицо, глаза от постороннего взгляда. Такую же роль композиционного и смыслового замка выполняют сжатые руки...»⁷. «Невидящий» взгляд писателя сродни слепоте Эдипа, которая оборачивается высшим знанием о человеке и мире. Уже современники отметили сходство позы Ф. М. Достоевского с позой Христа на картине И. Крамского *Христос в пустыне*. Речь, конечно же, идет не о прямых заимствованиях – обе картины были написаны в 1872 году и одновременно экспонировались на Второй Товарищеской выставке. В общем силуэте угадывается тот человеческий тип, который породила эпоха 1870–1880-х гг. После успеха перовской картины наступила долгая пауза. Существующие литографии и офорты по-прежнему воспроизводили фотографии, уходя от прямой интерпретации образа.

Интерес к визуальному облику Достоевского неожиданно возрождается лишь в 1920-е гг. Думается, это связано с желанием художников понять эпоху, оказавшуюся вне привычных представлений. Пророчества *Бесов* свершились, сам роман постепенно изымался из читательской сферы, но имя Достоевского как певца «униженных и оскорбленных» еще не было вычеркнуто из отечественной культуры. Кисть невольно выражала смыслы, расходящиеся с официальной идеологией.

⁶ М. Алпатов, *Немеркнувшее наследие*, Москва 1990, с. 250.

⁷ И. Данилова, *«Исполнилась полнота времен...»*, Москва 2004, с. 214.

Портрет В. Фалилеева *Ф. М. Достоевский* (1921)⁸ – первая попытка вырваться из концептуального поля перовской картины. Внутреннее напряжение изображения намечено в противоречии между изображением и рамой: крупное лицо едва вмещается в границы картины, вследствие чего возникает эффект максимального приближения взгляда Достоевского. Пространство перед картиной предельно активно, в результате чего зритель неизбежно оказывается в фокусе взгляда «провидца духа». Постреволюционная эпоха находилась в фокусе взгляда великого провидца. Подобной художественной стратегией отмечен и портрет Шарлемана (1924). Здесь Достоевский еще более приближен к зрителю, поскольку нижняя рама «срезает» нижнюю часть лица, отчего возникает эффект выхода изображения за пределы рамы.

Хронологически двадцатое столетие все далее и далее отходило от Достоевского. По существу писатель все более приближался к современности, а вместе с ним – страшный, безумный мир, который он воплотил в своих романах. В этом аспекте показательна ксилография В. Масютина *Ф. М. Достоевский* (1920-е гг.), в которой художник напрямую соотносит писателя с революционной эпохой: на втором плане стоит красноармеец с винтовкой.

В 1930–1940-е гг. портреты Достоевского перестают создаваться, что всецело обусловлено идеологическими причинами. Среди первых «возвращенных» портретов – *Ф. М. Достоевский* И. Глазунова (1956) и *Достоевский-каторжник* В. Домогацкого (1956). Здесь значим скорее сам факт обращения к образу опального писателя, нежели реальные художественные решения. Подлинное же осмысление образа писателя начинается только в 1960-е гг. Эпоха оттепели – одна из самых ярких эпох в живописании Достоевского, именно в 1960-е гг. советские художники приблизились к подлинному пониманию образа писателя.

При всем многообразии портретов, созданных разными мастерами в 1960-е гг. (С. Косенков, Г. Гликман, А. Корсакова, Г. Неменова, В. Попов-Катарсин, В. Линницкий, Э. Неизвестный и пр.), в них обнаруживаются общие признаки. Почти все работы шестидесятников стремятся не к полноте запечатленного образа, а как бы к его сгущенному знаку. Так, портреты А. Корсаковой, Г. Неменовой, Г. Гликмана часто вообще остаются набросками. Интересно, что именно эти, казалось бы, незаконченные и необязательные решения всего более приближены к внутреннему образу Достоевского. Известный парадокс

⁸ См. Рис. 1.

состоит в том, что намек обладает большей степенью художественной убедительности, нежели законченность и отточенность контура. Сама незаконченность наброска согласовывалась с основополагающим принципом романного мира (его принципиальной незавершенностью), о чем в свое время писал М. М. Бахтин. Предполагаемая быстрота исполнения подобных рисунков, необходимость запечатлеть последнее мгновение также напрямую соотносились со стилевой манерой Достоевского («лихорадочным», «архискверным» слогом).

Обращает на себя внимание и то, что почти все портреты 1960-х гг. являются графическими. По своей природе графика носит абстрактно-символический характер, вследствие чего абстрактность и символичность графического пространства соотносятся с образом реальности, предстающей в произведениях писателя. Кроме того, графика находится в теснейших отношениях с категорией времени. Если цвет в живописи неотделим от пространства, то графическая линия запечатлевает движение времени:

Графика более, чем живопись, благоприятствует временному началу, четвертому измерению. Живопись не может изобразить самый поток времени, она превращает действие в состояние, длительную, застывшую ситуацию. Напротив, графика, благодаря белому фону способна воплощать самый процесс, становление действия⁹.

Отношения со временем у Достоевского всегда были особыми, действие большинства его романов разворачивается в чрезвычайно сжатом времени, граничащем, с одной стороны, с небытием, а с другой – Вечностью.

Рассмотрим портреты Александры Корсаковой – вдовы Владимира Татлина, художницы, в чьем творчестве в полной мере воплотилась эстетика художественного авангарда начала XX века¹⁰. Характеризуя ее портреты Достоевского, А. Каменский писал:

Лицо писателя резким, внезапным видением вспыхивает на белом экране листа. Контуры его нижней части тают в пространстве. Потому что это, собственно, и не портрет, а какое-то видение, внезапная, острая мысль о Достоевском¹¹.

⁹ Б. Виппер, *Введение в историческое изучение искусства*, Москва, 1985, с. 76.

¹⁰ В 1990 г. создан замечательный документальный фильм *В поисках Александры* (реж. Э. Агаджанян, Г. Кудряшова), в котором предпринята попытка воскресить забытое имя художницы.

¹¹ <http://www.earthburg.ru/earthadm/php/process.php?lang=r&c1=7&c2=3&c3=8&part=3>.

Сходным образом графическая манера Корсаковой охарактеризована А. Стригаловым:

Лица главных героев, как бы внезапно и резко появляющиеся из расплывчатого, едва намечаемого контекста. Удачными листами этого ряда являются изображения писателя, который кажется погружённым в подобный контекст¹².

В рисунках А. Корсаковой, созданных в 1960-е гг., всего более привлекает портрет *Достоевский на каторге*¹³. Достоевский на этом наброске неузнаваем, рисунок полностью оторван от изображаемого объекта. Как в архаическом портрете, единственной идентификацией изображения является надпись. В наброске Корсаковой осуществлен переход от портрета к надписи, от визуального образа – к имени. Данный набросок воспроизводит атмосферу *Записок из Мертвого дома*: в чертах живого лица отчетливо проступает личина мертвеца. Корсакова возвращает портрет к истокам своего возникновения – к погребальной маске, которую снимали с умершего в целях сакрального обряда. В другом рисунке Корсаковой (*Ф. М. Достоевский*) – все те же пустые глазницы, сближающие изображение с «мертвой личиной». Безусловно, смысл изображенного связан не с личностью писателя, а с восприятием художника, за которым стоит эпохальное видение. Не являются ли наши исследовательские и читательские приближения к Достоевскому всего лишь манипуляциями с мертвыми смыслами, способны ли мы оживить мысль писателя? Наверное, самым страшным прозрением Корсаковой является *Портрет Достоевского*, написанный в 1970-е гг. Выполненный углем рисунок является парным к одной из иллюстраций романа *Преступление и наказание* (*Раскольников* [1961])¹⁴. Художница угадывает общность жеста автора и персонажа, Творца и убийцы: на двух портретах запечатлена одна и та же рука, пропорции которой явно не соотносятся с целым. В Достоевском отчетливо проступает жест героя. Наконец, в *Портрете Ф. М. Достоевского* (1970)¹⁵ глаза писателя, наконец, открываются, но само лицо начинает растворяться в про-

¹² <http://www.earthburg.ru/earthadm/php/process.php?lang=r&c1=7&c2=3&c3=8&part=3>.

¹³ См. Рис. 2.

¹⁴ См. Рис. 3.

¹⁵ См. Рис. 4.

странстве: приближаясь к краям картины, линии как бы исчезают, превращаются в *ничто*.

Поиски образа Достоевского сопровождают творческий путь и Герды Неменовой, ученицы Михаила Ларионова, также продолжившей авангардную линию русского искусства. Для большинства неменовских набросков свойственна еще более высокая степень условности и абстракции, нежели для рисунков А. Корсаковой. Например, лицо Достоевского может едва проступать сквозь петербургские здания, при этом атрибуция портрета вне надписи также крайне затруднена (*Ф. М. Достоевский*. 1960-е гг.)¹⁶. Достоевский у Неменовой – неуловимый знак того, что было лицом или того, что еще не стало лицом; на портретах отражен процесс становления, в результате чего у зрителя возникает ощущение неуловимости смысла. Самым известным портретом художницы является портрет *Федор Достоевский*¹⁷, написанный в 1968 г. Отличительная черта этого рисунка – пустота глаз, устремленных прямо на зрителя. Эта пустота лишь отчасти связана с семантикой смерти, скорее, это символ того же растворения лица в пространстве. Тема смерти остро звучит в наброске *Ф. М. Достоевский*¹⁸, где голова писателя клонится к смертному одру. Отметим, что в подобном ключе решен и портрет Эрнста Неизвестного *Ф. М. Достоевский* (1967)¹⁹. Художник воспроизведет мертвый череп с провалами как бы смотрящих глаз. Э. Неизвестный разрушает миф о бессмертии Достоевского, уравнивая посмертное существование гения с постсуществованием обычного человека.

Среди живописных изображений Достоевского, созданных в 1960-е гг., привлекают внимание портреты Г. Гликмана (*Ф. М. Достоевский* [1966]²⁰, *Портрет Ф. М. Достоевского – автора «Бесов»* [1969]²¹). Художественные решения Гликмана следуют принципам декоративности (пространство плоскости) и основаны на ломаных контурах. В портрете 1966 года художник использует контрастные цвета (желтый и синий), ассоциативно напоминающие цветовую палитру Ван Гога. Экспрессия красок и линий предельно усиливает динамичность изображения. Достоевский предстает в образе изломанного

¹⁶ См. Рис. 5.

¹⁷ См. Рис. 6.

¹⁸ См. Рис. 7.

¹⁹ См. Рис. 8.

²⁰ См. Рис. 9.

²¹ См. Рис. 10.

гения, чья фигура возвышается над миром (созданию подобного зрительного ощущения способствует и используемый художником прием «низкого горизонта»). В другом портрете, написанном чуть позднее, в 1969 г., художник идет вслед за Пикассо: лицо Достоевского собрано из острых плоскостей, огромный лоб сдавлен двумя ломаными линиями. Напряжение портрета создано за счет разрушения пропорций и заострения контура. Показательно, что Гликман избирает диагональную композицию – портрет как бы утрачивает опору и провисает над зрителем. Таким образом, изображение Достоевского у Гликмана следует за тенденциями авангардной живописи, преломляясь сквозь взгляды Ван Гога и Пикассо.

Еще Г. Э. Лессинг поставил проблему о границах живописи, имеющей дело с видимой материей. Распад образа может быть лишь намечен живописью, но художник никогда не сможет пойти до конца по этому пути. Вследствие этого основные тенденции шестидесятников в скором времени исчерпали себя, но именно это время стало приближением не столько к визуальному образу Достоевского, сколько разгадкой художественного феномена писателя, попыткой войти в созданную им реальность. Выход за пределы классического видения обусловлен тем, что художникам-шестидесятникам был интересен не биографический автор, а автор концептированный (терминология Б. О. Кормана). Зритель имеет дело не с поисками внешних контуров, а с поиском автора как Творца поэтического мира.

В 1970–1980-е гг. отчетливо выделяются две линии в формировании визуального облика Достоевского. С одной стороны, художники следуют за открытиями шестидесятников, заостряя дисгармоничность образа. Так, например, Т. Б. Левитан (*Ф. М. Достоевский* [1979]²²) создает розово-фиолетовый портрет, который излучает тревогу, граничащую с безумием. Предельная раздвоенность внутреннего мира Достоевского находит интересное решение в автолитографии В. А. Мишина (*Портрет Ф. М. Достоевского* [1971]²³). Главная фигура зеркально повторяется в многочисленных образах-двойниках, каждый из которых воплощает ту или иную грань внутреннего мира писателя. Лицо писателя не претерпевает видимых изменений, в то время как отраженным фигурам присвоен определенный атрибут-символ: топор, цепи, крест, цветок и т. д. В этом же ключе решены живописные портреты Достоев-

²² См. Рис. 11.

²³ См. Рис. 12.

ского О. В. Манюкова (1972), Н. И. Кофанова (1975), офорты Ю. И. Селиверстова (начало 1970-х гг.), Н. А. Кошелькова (1976) и пр.

В эти же годы намечается и иное изобразительное построение портретов. Семидесятники уходят от предшествующего опыта, сосредотачиваясь не на разгадке автора, а на поисках соотношения человека с окружающим его миром. Понимание портрета здесь напрямую связано с трактовкой пространства. Именно поэтому портреты 1970-х гг. не всегда являются портретами в исходном значении этого слова (характерно, что «лицо» все чаще подменяется «фигурой»). Как правило, активность петербургского пространства поглощает фигуру писателя, Достоевский воспринимается как персонаж собственных творений. Именно так написаны работы Ильи Глазунова (*Ф. М. Достоевский. Белая ночь* [1983], *Ф. М. Достоевский в Петербурге. Осень* [1985], *Ф. М. Достоевский. Ночь* [1986]). Поскольку портреты Достоевского и многочисленные иллюстрации к его романам выполнены в одной технике, глазуновские портреты утрачивают жанровые признаки и начинают выступать в качестве иллюстраций. На этих и других картинах Достоевский помещен художником в атмосферу им же сотворенного романного мира.

Своего завершения эта тенденция достигает в картине В. Попова-Катарсина *Ф. М. Достоевский*²⁴. На первый взгляд, разросшаяся до пределов улицы фигура писателя явно доминирует, нависает над городом. Однако при изменении взгляда обнаруживается, что Достоевский поглощен Петербургом, стиснут рядами домов. Не менее существенно, что на крышах домов расположены странные кукольные персонажи, явно враждебные герою и наблюдающие за ним. Антагонизм Петербурга и героя, их неразрывная трагическая связь выражены здесь очень полно. На этом противопоставлении «города» и «человека» будет выстроен ряд более поздних портретов (В. К. Сотников, А. С. Алешкин, Л. И. Зикеев и др.).

В эти же годы образ писателя подвергается символизации. На известной картине Константина Васильева (1973) портрет Достоевского решает «не-портретные» задачи, внутренне соотносясь с иконным изображением. Сам художник пытался прояснить смысл написанного им и объяснить собственное творение. «Это не просто свеча – это светоч!», – говорил он о свече, расположенной на переднем плане картины. Знание, переходящее в сверхзнание, видение, трансформированное в

²⁴ См. Рис. 13.

сверхвидение, характеризуют образ писателя. Знаменательно, что свеча будет сопровождать множество портретов Достоевского. Христианизация образа писателя отчетливо прослеживается в портрете Достоевского, созданном Ю. Е. Брусовани (1982)²⁵: графические линии уподоблены иглам, отчего лицо воспринимается как обрамленное терновым венцом. Имеются и более простые изобразительные решения, например, в ряде картин фигура писателя будет выписана на фоне православных храмов.

На рубеже XX–XXI вв. образ Достоевского встраивается в систему новых смысловых отношений. В ряду многочисленных портретов последнего времени выделяются работы, в которых намечено преодоление сложившихся стереотипов. Разрушению иконического образа Достоевского способствуют, с одной стороны, картины А. Ю. Никитина и Н. И. Кузнецова²⁶, созданные в духе «хармсаниады», с другой – явно ироничная картина В. Шумского *Гоголь и Достоевский спасают русский народ*. Профанация образа Достоевского, сведение его к карикатуре необходимы культуре для выявления действительно жизнеспособных смыслов. Уничтожение дистанции между «высоким» и «низким» неизбежно порождает новые отношения между объектом изображения и зрителем, приводит к уходу от стереотипов восприятия и порождает новое зрение.

Абсолютная свобода в трактовке образа писателя прослеживается в портрете Достоевского, написанном Александром Яниным в 2012 году²⁷. Художник создал условно-идиллический мир, куда поместил своего персонажа. Старчески подслеповатое лицо Достоевского излучает тепло и спокойствие, писатель наслаждается дарованным ему вечным временем. Мир картины абсолютно статичен и гармоничен. Взятая из иконных изображений маленькая рука подпирает большую тяжелую голову, и это, быть может, единственный, едва намеченный, диссонанс в картине. Как и во всех картинах Янина, в *Портрете Достоевского* утверждается безусловность искусства. Единственным пристанищем измученного человека становится мир красок, только здесь Художник обретает и полную свободу, и искомую гармонию. В данном изображе-

²⁵ См. Рис. 14.

²⁶ См. Рис. 15.

²⁷ См. Рис. 16. Выражаем личную благодарность Александру Янину, давшему согласие на воспроизведение портрета Достоевского. Портрет расположен по следующей ссылке: <https://alex195812.in.gallerix.ru/>.

нии полностью изжит трагизм Достоевского, а зритель становится свидетелем вечного отдыха. Принцип обратной перспективы позволяет живописцу довести портретное изображение до иконного и... вовремя остановиться на этой незримой черте.

Объектом нашего исследования стал чрезвычайно обширный материал, не всегда поддающийся четкой квалификации. Именно поэтому имена многих художников не были названы нами, хотя их работы и заслуживают безусловного внимания. Без сомнения можно утверждать лишь следующее: интерес к личности Достоевского уже давно перерос в поиски автора. Вследствие этого зритель всякий раз имеет дело с интерпретацией, которая и является единственно возможным ключом к постижению образа.

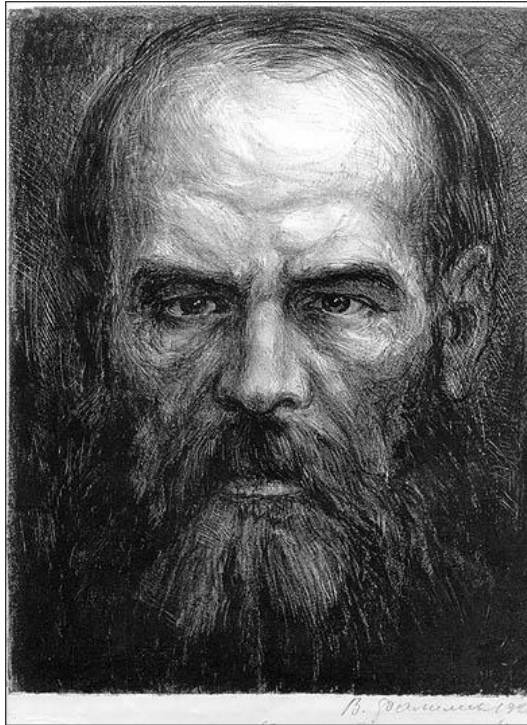


Рис. 1. В. Фалилеев *Ф. М. Достоевский* (1921)

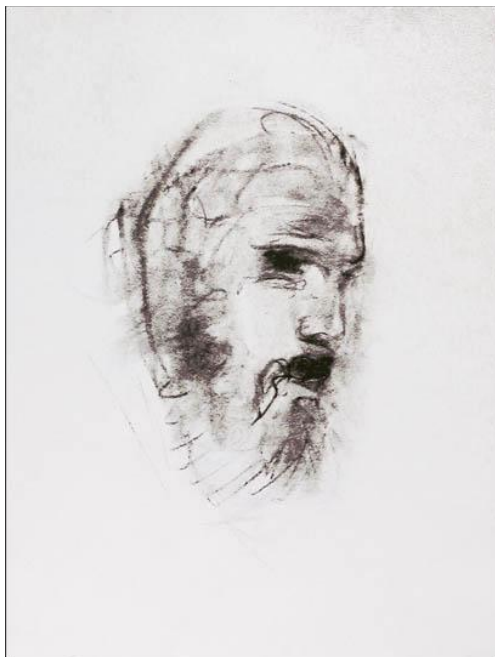
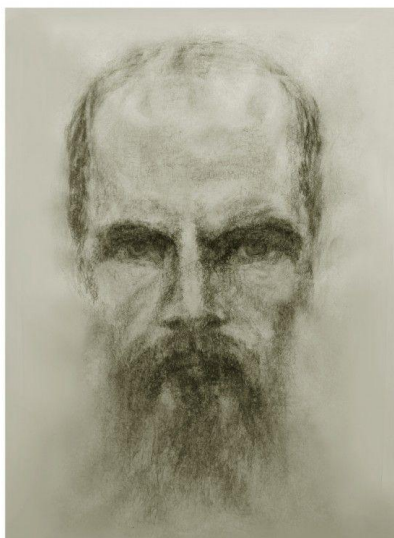


Рис. 2. А. Корсакова *Достоевский на каторге*



Рис. 3. А. Корсакова *Преступление и наказание (Раскольников [1961])*



Дом-музей
Ф. М. Достоевского

Рис. 4. А. Корсакова *Портрет Ф. М. Достоевского* (1970)



Рис. 5. Г. Неменова *Ф. М. Достоевский*. 1960-е гг.

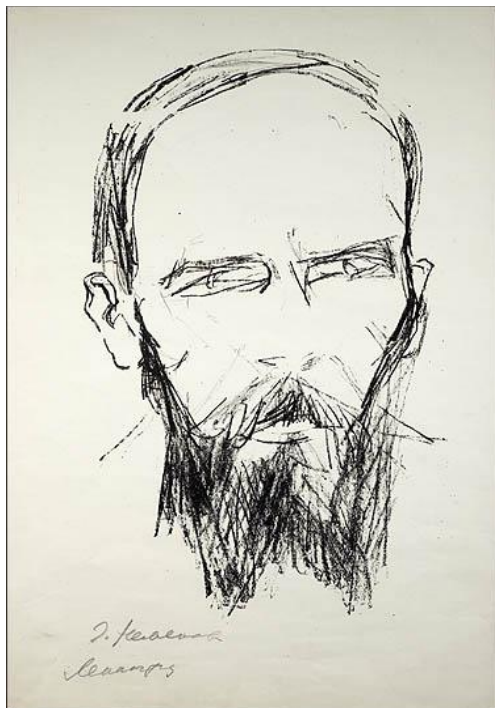


Рис. 6. Г. Неменова *Федор Достоевский* (1968)



Рис. 7. Г. Неменова *Ф. М. Достоевский*



Рис. 8. Э. Неизвестный *Ф. М. Достоевский* (1967)



Рис. 9. Г. Гликман *Ф. М. Достоевский* [1966]



Рис. 10. Г. Гликман *Портрет Ф. М. Достоевского – автора «Бесов»* [1969]

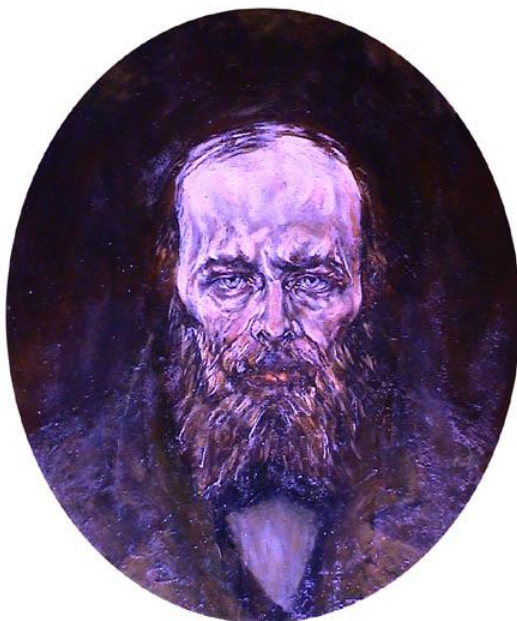


Рис. 11. Т. Левитан *Ф. М. Достоевский* [1979]

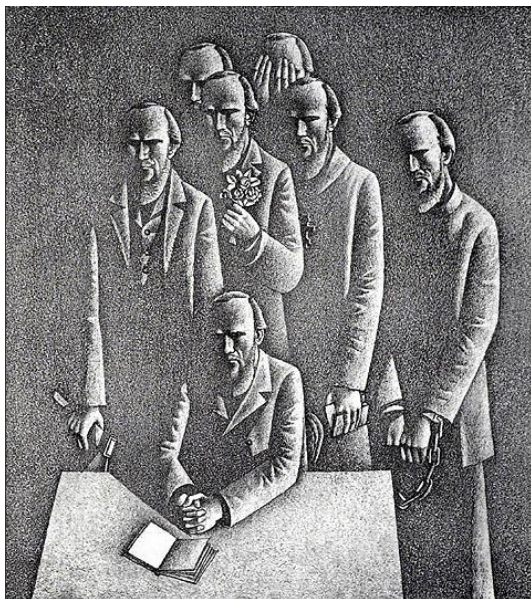


Рис. 12. В. Мишин *Портрет Ф. М. Достоевского* [1971]



Рис. 13. В. Попов-Катарсин *Ф. М. Достоевский*

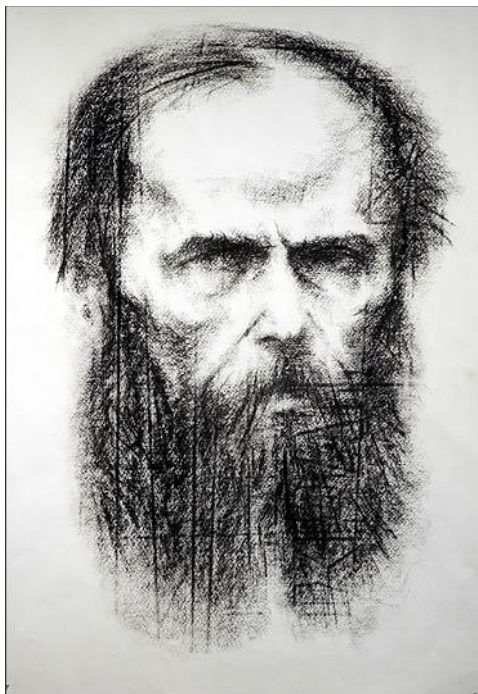


Рис. 14. Ю. Е. Брусовани (1982)

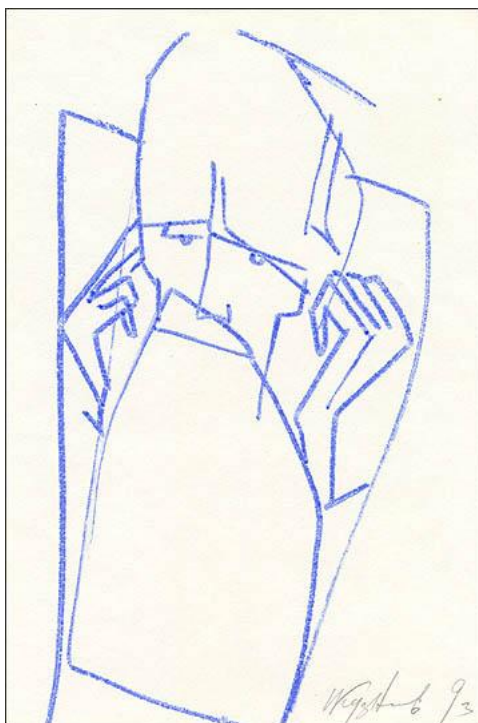


Рис. 15. Н. Кузнецов



Рис. 16. А. Янин (2012)

Dynamics of Portrait Images F. M. Dostoevsky in Russian Painting

Abstract:

In given article we have considered F. M. Dostoevsky's created in the XIX – XXI centuries. Representations about the art world of the writer changed throughout two centuries, the visual image of the author changed also. Dynamics of a portrait number reflects the changes which have occurred in a philological science.

Key words:

a portrait, the author, epoch-making optics.