

Феномен самораскрытия художественного произведения. Повесть Н.В. Гоголя «Портрет»

Л.Ю. Фуксон
КЕМЕРОВО

Так как автор художественного произведения остается «на границе создаваемого им мира» (М.М. Бахтин), то его точка зрения обычно выведена за границу изображаемого, а точнее, обнаруживается в самой этой границе – форме. Если, однако же, в центре изображения оказывается художник, как это, например, имеет место в гоголевской повести «Портрет», то такое произведение уже при первом приближении представляет собой нечто вроде самоистолкования. Эстетические суждения, введенные внутрь изображаемой жизни, конечно, сами по себе совершенно прозаичны. Это точка зрения резонера, в той или иной степени приближающаяся, скажем, к эстетическим взглядам Гоголя как биографического автора. Такие суждения об искусстве принадлежат в «Портрете» повествователю, профессору живописи, художнику Б., а также его отцу, автору портрета ростовщика. В роли резонера выступает и сам Чартков, причем его взгляды на искусство претерпевают эволюцию, вписывающуюся в общий сюжет гибели, продажи души и вдохновенья.

При этом мы считаем, что любое произведение является «самоистолкованием». Произведение искусства содержит смысл не как пассивный объект, «ждущий», пока его некий проницательный толкователь отыщет или, тем более, вложит. Смысл – энергия самораскрытия внутренних связей, которые сами себя показывают. Однако такое «самоистолкование» произведения нельзя путать с точкой зрения резонера, которая может ведь и отсутствовать. Такое же развертывание произведения, при котором его смысл сам себя обнаруживает, всегда имеет место.

Таким образом, наш основной тезис состоит в том, что произведение само показывает, открывает себя (заодно – и нас, читателей), а не только мы его открываем. Точнее, мы можем его открыть лишь настолько, насколько оно с нами открыто. В этом нет ничего мистического: имеется в виду как бы

© Л.Ю. Фуксон

«вставленное» автором в текст *удивление*, открытие мира с еще не знакомой стороны – как странного. Странность произведения указывает на его закрытость, потаенность и – тем самым – подводит к открытию. Удивление, таким образом, – единственный путь понимания. Мы можем истолковывать художественное произведение только потому, что оно «само себя истолковывает». Это означает: показывает свой смысл в чтении.

К смыслу нет дороги в обход чтения – игры, в которой художественный смысл как раз и открывается, показывает себя. Как писал Ойген Финк, «игровой смысл не есть нечто отличное от игры: игра – не средство, не орудие, не повод для выражения смысла. Она сама есть свой собственный смысл»¹. В игре дана возможность «посредством «видимости» явить сущность»². Но «видимость» есть сфера именно чтения, перевода знаков текста в образы художественного мира. Х.-Г. Гадамер, применяя понятие игры к искусству, выделяя процессуальный, событийный момент художественного произведения, соотнося его с моментом результативным, структурным. Игра преобразуется в структуру в акте творчества. Рецептивный же акт, по Гадамеру, есть обратное преобразование структуры произведения в игру. В ходе игры «выдвигается и выходит на свет то, что в других условиях всегда скрывается и ускользает»³. Художественный мир, воссоздаваемый актом чтения, не просто соседствует с реальным миром, а «является им самим во всей возросшей истинности своего бытия»⁴.

Итак, отдельного от чтения смысла как некой гипостазированной сущности, «главной идеи», формулы не существует. Само показывание внутренних связей произведения и есть смысл, который только так и дан, точнее, задан. К.-О. Апель, в связи с рассматриваемыми им герменевтическими взглядами Л. Витгенштейна, делает следующее замечание: «...для понимания смысла, который показывает себя в языковой игре, предполагается именно не дистанцированное описание языковой игры в целом, а участие в языковой игре...»⁵. Это, во всяком случае, всецело распространяется на ситуацию художественного восприятия: понимание смысла – это не «дистанцированное описание» (то есть объективированное), а «участие», вовлеченность. Это означает, что лишь чтение запускает, включает самораскрытие художественного смысла. Раскрывая книгу, читатель начинает игру, в которой книга раскрывает его самого в направлении читаемого, что и следует считать осмыслением. Найденная внутренняя логика произведения как раз есть свидетельство того, что оно само показывает свой смысл, но лишь тогда, когда читатель настроен на такую имманентную логику, на откровенность произведения.

Начало чтения любого художественного текста, аналогичное встрече с живописным произведением, описываемой в начале повести «Портрет», представляет собой своего рода остановку, блокирование жизни под знаком

¹ Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 383.

² Там же. С. 401.

³ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 159.

⁴ Там же. С. 184.

⁵ Апель К.-О. Трансформация философии. М., 2001. С. 91.

обыденной заботы («прозы»). Выпадение из общей связи жизни, характерное для приключения, как это описывает Г. Зиммель¹, присуще ситуации начала чтения. Сам Зиммель проводит эту аналогию. Такое блокирование привычного порядка существования осуществляется в форме удивления, когда читатель натывается на странность художественного текста, уводящую нас в сторону от обыденности.

Граница поэзии и прозы, искусства и жизни становится в повести «Портрет» предметом изображения, то есть введена внутрь, не просто «обрамляет» изображение, а сама изображается. Читатель попадает в то же положение, что и герои, останавливающиеся «перед картинною лавочкою на Щукином дворе»². Эта остановка сразу фиксирует границу беспокойства забот жизни и покоя созерцания искусства. Текст дает объяснение остановки: лавочка представляет «собрание диковинок». Удивление обнаруживает что-то необычное, заставляющее остановиться и «выпасть» из обычной озабоченности, как это дано в описании зрителей – лакея, держащего остывающие «судки с обедом из трактира для своего барина», солдата, продающего «два перочинные ножика», торговку-охтенку.

В остановке перед «картинною лавочкою» изначально есть нечто двойственное: разглядывание и выбор товара и, с другой стороны, эстетическое созерцание «диковинок». Здесь смешиваются ценности разного рода, что выражается в «диковинном» слове купца, предлагающего Чарткову картины: *«Вот за этих мужичков и за ландшафтик возьму беленькую. Живопись-то какая! Просто глаз прошибет; только что получены с биржи; еще лак не высох. Или вот зима, возьмите зиму! Пятнадцать рублей! Одна рамка чего стоит. Вон она какая зима! – Тут купец дал легкого щелчка в полотно, вероятно чтобы показать всю доброту зимы»*.

Можно не заметить странности выражения «возьмите зиму». Ведь подразумевается не сама зима, которую нельзя «взять», а ее живописное изображение. Впрочем, образ зимы тоже нельзя «взять». Но легко принять это за естественную небрежность устного слова, чуждого педантичной точности. В этом случае окажется неуловимым момент самораскрытия смысла произведения. Невозмутимый характер чтения оставляет нас пребывающими в прозаическом измерении жизни, где наша активность направлена на якобы абсолютно пассивный текст. Между тем замеченная странность указывает на активность текста, увлекающего нас в сторону от обыденного измерения. Оговорка купца, которую заставил его сделать автор, обнаруживает существенное для сюжета повести нарушение границы идеального и вещного. Ценность рамки и изображения на холсте измеряются одной – денежной – мерой, что для купца совершенно естественно. В таком овеществлении картины на первый план как ее достоинство выдвигается новизна: *«только что получены с биржи; еще лак не высох»* – в противовес не подверженным времени эстетическим ценностям. Художник «слышал не раз рассказы о том, как иногда у лубочных продавцов были отыскиваемы в сору картины великих мастеров». Точки зрения худож-

¹ Зиммель Г. Избранное. Т. 2. М., 1996. С. 212.

² Мы пользуемся в своем истолковании повести ее второй редакцией 1842 г.

ника и купца находят в картине соответственно либо духовную реальность, либо вещь. Таким образом, в начале повести воспроизводится ситуация, аналогичная пушкинскому «Разговору книгопродавца с поэтом».

Самое первое появление Чарткова открывает напряженный ценностный горизонт повествования. Труд художника связан с известным «самоотвержением». *«Старая шинель и нецегольское платье»* как раз указывают на неприятие моды и самого времени, оставляющем свою печать на внешнем облике. Таким образом, между душевным (творческая сосредоточенность) и телесным (светская рассеянность) планами жизни сразу же обнаруживается ценностная поляризация. Однако это исходное состояние, в котором читатель застаёт героя, постепенно начинает колебаться, пока окончательно не перевернется на противоположное. В плоскости намеченной проблематики это означает, что открытие момента внутренней неустойчивости героя открывает, в свою очередь, сдвиг читательской оценки изображаемого. При этом уже здесь, в начале повести, можно заметить зерно всего последующего: герой перед лавкою, где ему довелось купить роковой портрет, останавливается «невольнo», то есть по рассеянности, нечаянно, безучастно. В этой невольности в неразвернутом виде уже заметен момент «рассеяния», «децентрации» личности, миг ее неустойчивости, самоотчужденности. Портрет художник покупает тоже невольнo, думая тут же: *«Зачем я его купил?»* Причем это событие сопровождается аналогичными характеристиками: *«равнодушная пустота»*, *«машинально шел»*, *«полный бесчувствия ко всему»*.

Описание вечернего неба, данное как бы глазами художника, отражает пограничное положение души героя. Одна «половина» его – *«красный свет вечерней зари»*, а другая – *«холодное синеватое сиянье месяца»*, которое *«становилось сильнее»*. Кстати, этот свет чуть позже сообщает *«странную живость»* портрету. «Странное» же в повести синоним inferнального. Сам же герой во время приведенного описания находится на границе, буквально между небом и землей: *«Уже художник начинал мало-помалу заглядываться на небо, озаренное каким-то прозрачным, тонким, сомнительным светом, и почти в одно время излетали из уст его слова: “Какой легкий тон!” – и слова: “Досадно, черт побери!”...»*. Здесь налицо спор легкости небесной красоты и тяжести земной жизни, но также творческого и дьявольского начал. Та же досада звучит во внутреннем монологе героя, который думает о возможности стать «модным живописцем». Мысль о деньгах сопровождается закономерным появлением портрета в горизонте повествования. Портрет является тому, кто потерял терпение и находится в состоянии «бесчувствия ко всему», «равнодушной пустоты». Именно мысли Чарткова, потерявшего терпение, как бы перебиваются оживанием портрета: *«Зачем я мучусь и, как ученик, копаюсь над азбукой, тогда как мог бы блеснуть ничем не хуже других и быть таким, как они, с деньгами. Произнесши это, художник вдруг задрожал и побледнел: на него глядело, высунувшись из-за поставленного холста, чье-то судорожно искаженное лицо...»*. Оживание портрета вызвано именно мыслями героя. В художественном произведении, в отличие от жизни, *post hoc, ergo propter hoc*. Предшествующие слова художника и последующее закономерное оживание портрета и есть один из примеров откровенности текста. Повесть сама открывает указанную закономерность, а не читатель ее выдумывает.

Нетерпение – важная категория повести Гоголя. Еще до того, как художник окончательно потерял терпение, соблазнившись богатством, профессор упрекает его в нетерпеливости. Нетерпение выказывают его первые заказчицы в первый день. И позже упоминается «нетерпеливый до крайности» светский народ, осаждающий Чарткова. Нетерпеливость – синоним непостоянства модного. Восхваляемая героем и его клиентами «бойкость кисти» противопоставляется терпеливости художников, которую предавший ее Чартков считает «ремеслом, а не искусством». Здесь обнаруживается уже отмеченная оппозиция временного и вечного. Причем модное находится на том же полюсе временного, что и деньги. Первая часть повести начинается с описания картинной лавки – места соединения материальных (временных) и духовных (вечных) ценностей, а в начале второй части изображается аукцион, где со всех сторон раздаются слова: «Рубль, рубль, рубль». Здесь само это слово с его внутренней формой и образ толпы создают символ распада, как и безумное занятие Чарткова скупкой и последующим уничтожением шедевров живописи, которые он «рвал... изрезывал в куски».

Светская жизнь Чарткова, его внимание к внешности открывают подмену лица личиной. Не случайно герой отзывается о художниках, что они «не умеют прилично вести себя...». Посетители, дивясь «силе и бойкости его кисти», восклицают «*Это талант, истинный талант! Посмотрите, как он говорит, как блестят его глаза! Il y a quelque chose d'extraordinaire dans toute sa figure! (Есть что-то необыкновенное во всей его внешности!)*». Этот акцент на внешности и есть выражение подмены лица личиной. Светская жизнь, определенная в повести как «рассеянная» – в противовес сосредоточенности труда, – тоже образ распада человека на части (лицо и маска) – в противовес цельности.

В повести выявляется взаимная репрезентативность «*рабского подражания натуре*», о котором размышляет герой, глядя на портрет, и уступки своим желаниям «кнутнуть», шегольнуть».

«Ключевая» формула изображения портрета – оживший мертвец. Сущность этой ситуации состоит в разрушении границы жизни и смерти. Но образ разрушения границы несет в повести более широкое, символическое значение. Проповедь профессора Чарткову о бойко кричащих красках и нестрогости рисунка содержит опять же образ разрушения границ.

В размышлениях героя о том, что XIX век опередил старых мастеров: «*подражание природе как-то сделалось теперь ярче, живее, ближе...*», – размывается граница жизни и искусства. Эти мысли подготавливают Чарткова к приобретению портрета.

Описание портрета обнаруживает нарушение пропорции жизни и искусства, ту преувеличенную меру живости, которая уничтожает «*гармонию самого портрета*» (то есть целостности произведения). Глаза – часть, лицо – целое¹. Целостность – продукт души художника: «*...возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности*». Копирование жизни означает от-

¹ См. работу С.Г. Бочарова: Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985.

сутствие «сочувствия». «Ужасная» действительность – бесчувственная, бездуховная, не пронизанная светом творчества, то есть, по выражению Гегеля, «лишенная божественного начала». Это природа, в которой нет «*чего-то озаряющего*». «Ужасная действительность» ужасает именно отсутствием света, что как раз является в портрете и глядит «*к нему вовнутрь*».

Взяв деньги, герой сам запускает руку по ту сторону, в мир кошмара, который его и не выпускает. Несколько мнимых пробуждений Чарткова каждый раз сопровождаются ужасом оживания мертвеца. Размытая граница сна и бодрствования репрезентирует размытую грань искусства и жизни: «*Ему казалось, что среди сна был какой-то страшный отрывок из действительности*». Герой не уверен, что это был сон. Эта неуверенность и означает нечеткость границ реального и воображаемого, жизни и искусства. В выражении «*страшный отрывок*» слова взаимно объясняют одно другое. «Ужасная» действительность ужасна своей раздробленностью: ведь в ней нет объединяющего (читай: творческого, божественного) принципа. Граница жизни и искусства нарушается с обеих сторон: оживание портрета и потеря терпения художником. По сути это различные стороны – фантастическая и реальная – одного и того же сюжета.

Ростовщик, заказчик портрета, хочет остаться жить после смерти. Это переключается со статьей-анонсом, где пишется об умении художника «передать» лица на холст «*для передачи потомству*» – то есть как раз как бы остаться жить после смерти физически (на холсте). Такого рода повторы, внутренние переключки, взаимные образные отсылки и суть свидетельства самораскрытия художественного текста.

Еще одним таким же свидетельством можно считать переключку сцены разговора с квартальным надзирателем и эпизода выполнения первого заказа. В отзыве квартального о картине художника обнаруживается полное игнорирование реальности: «*под носом слишком видное место*» для тени. Это противоположный предел нарушения пропорции жизни и искусства – в сторону второго. То же самое видится и в эпизоде с Психеей. Мать девушки требует не того, что есть, а того, чего бы ей в портрете дочери хотелось. Красота понимается в этих приведенных эпизодах как внешняя украшенность, мертвая искусственная правильность.

Итак, на одном полюсе – иллюзия жизни, «ужасная действительность», оживший мертвец; на другом – безжизненная искусственность (то есть, наоборот, живое превращается в неживое, автоматическое). Общее здесь в бесчувственности того и другого. Оба предела знаменуют распад цельности, прячущейся в душе художника. Не случайно о Чарткове, подчиняющемся требованиям заказчиц, сказано: «*бесчувственно стал сообщать ему тот общий колорит...*». То же самое можно заметить в описании бездарных «малеваний» в картинной лавочке на Щукином дворе. «Бесчувственность» связана с отсутствием индивидуальности, с подменой лица личиной. Многочисленные заказчики осаждают Чарткова с просьбами, чтобы он писал их маски, личины.

Наличие своего рода композиционной симметричности описаний двух пар живописных произведений тоже указывает на феномен самораскрытия художественного смысла повествования.

С одной стороны, это два совершенных и завершенных произведения искусства – картина бывшего товарища Чарткова и «Рождество Иисуса» отца художника Б. Общим в этих произведениях, во-первых, является присутствие «души самого художника» в отличие от «простой копии с природы»; во-вторых, это «тишина, обнимающая всю картину»; тишина и шум репрезентируют в повести покой неба и беспокойство земли. И, наконец, обоим картинам присуща простота как отсутствие слож(ен)ности и внешних украшений.

С другой стороны, в повести описываются два незавершенных произведения: это портрет ростовщика и «Любовь Психеи».

Незаконченность первого оказывается спасительной для автора, сошедшего с дороги, ведущей к гибели, но при этом не мешающей соблазнить и губить приобретателей портрета; незаконченность картины Чарткова указывает, наоборот, на оставленную художником дорогу своего призвания и продажу души («Психеи»). Незаконченность картины как художественного (бескорыстного) создания и дальнейшее ее превращение в товар репрезентируют потерю ее автором терпения.

Повесть «Портрет» соединяет тему распада единства на множество с темой денег, продажи. Можно вспомнить здесь толпу народа перед картинной лавкой в начале повести; к этому же относятся образы рассеянности и равнодушия (душевного распада) в связи с мыслями героя о деньгах; разрушенная гармония на портрете, когда изображение оживает и выпрыгивает из рамы, соседствует с образом золота; страсть Чарткова к золоту соединяется с «адским намерением» уничтожения, «изрезывания в куски» произведений искусства и т.д. История портрета «обрамлена» образами продажи произведений искусства. Вторая часть повести начинается со слова «множество». Все описание аукциона – картина раздробления (смесь «без всякого толку»), распродажи. Продажа и сами деньги – сведение качества к количеству, «множеству», сведение духовного (произведений искусства) к материальному. Так сюжет продажи души дьяволу осуществляется в образах распада цельности произведения искусства, единства личности. Но важно здесь подчеркнуть то, что это художественное уравнение (распад = деньги = дьявол) «подсказывает» сама повесть своими образными соседствами. Причем такого рода «подсказки» лежат, конечно, по ту сторону сознания персонажей. Кому же они адресованы?

Отмеченные ранее странности текста, толкуемые нами как обязательное свойство художественного произведения, обнаруживаются в повести «Портрет», как мы видели, раньше появления того, что кажется странным самому герою. Это означает, что повесть имеет в виду удивление не только героя, но и читателя. Тематизация странности бытия и осознание этой странности героем сопровождается странностями, не замеченными героем. Эти странности суть показ удивления автора. Удивление, «встроенное» в произведение, есть странность. Собственно, именно удивление и производится, «затвердевает» в странностях. Чтение, опознающее эти странности, снова превращает их в удивление – читательское. Это аналогично упомянутому ранее взаимопереходу «игры» и «структуры» в эстетике Гадамера.

Удивление есть знак нахождения чего-то странным, встречи со странностью. Удивление дает возможность заглянуть по ту сторону привычного (в каком-то смысле это и есть миссия искусства). Но удивление читателя – это со-

удивление. Оно возможно именно и главным образом не потому, что читатель хочет удивляться, а потому, что текст «хочет» удивлять. Так мы понимаем феномен самораскрытия смысла художественного произведения.

Нельзя открыть произведение в обход его самораскрытия. Откровение произведения есть разверзание мира (Хайдеггер), что в чтении и происходит, когда читатель переходит из знаковой плоскости текста в образную реальность художественного мира. Произведение – это не только то, что произведено автором, но и то, что само производит, – читателя. Простирающийся мир и есть свидетельство такого произведения.

Самораскрытие текста означает то, что текст берет слово и говорит. Дает же тексту слово читатель. Поэтому положение о том, что произведение производит читателя, должно быть дополнено тем, что оно и со-производится читателем: ведь метаморфоза его самораскрытия без читателя невозможна.