

Художественные формы портрета в структуре романа

Б. К. Базылова

к.ф.н., доцент КазГосЖенПУ, Алматы, Казахстан

Аннотация. В настоящей статье рассматриваются художественные формы портрета в структуре романа Л.Толстого «Анна Каренина». В рассматриваемом романе портрет выполняет функцию эскиза характера, приобретая в ходе повествования новые черты. В нем психология персонажа проявляется не столько во внутренних монологах, сколько в поступке, действии.

Рассматривая портрет как способ воплощения авторского знания о характере героя, мы должны уточнить параметры конкретных художественных форм. Существующее деление видов портрета на статичный и динамический продиктовано стремлением определить его функциональную роль в общей композиции произведения, либо в композиции отдельного образа, особенности метода и жанра. Очень часто портрет (или визуальный образ) героя мог информировать читателя о подробностях его внутренней «биографии», включаясь также и в его автобиографию. В классическом русском романе второй половины XIX века портреты героев представлены в трех основных разновидностях - портрет как изображение внешности персонажа с точки зрения повествователя, визуальный образ, передающий точку зрения «другого», а также портретная характеристика, в которых раскрывается нравственный мир героя и содержится авторская оценка персонажа.

Исследователи русского романа отмечали связь портрета с биографией героя, а также с жанром и творческим методом художника. Здесь следует учитывать, что каждый из ученых вкладывал свой смысл в понятие «портрет». С. Шаталов считает, что все виды портрета отличаются равными возможностями в расширении сферы психологического анализа. Портрет обладает чертами структуры, передающей «связь между социально-историческими условиями бытия человека и его внутренним миром, который находит проявление в его внешности» [1, с. 69]. Судьба героя в её частных и социальных аспектах представляет писательское понимание об историческом движении времени.

В.М. Маркович портрет относит к функции описательных элементов или статических описаний и рассматривает их в соотносительности со статусом повествователя и его объективным характером его позиции. М.Б. Храпченко советует обратить внимание на исследование функции портрета в раскрытии психологии героя в

тот или иной момент его жизненных испытаний, «изображение целостных портретов действующих лиц мало характерно для творческого метода Толстого» [2]. И.В. Страхов определяет различие между статичными и динамичными портретами Л. Толстого, отмечая «генетическую характеристику персонажа в форме биографического экскурса о его предшествующей данному времени жизни и деятельности» в составе динамического портрета [3, с.35]. Э.Г. Бабаев видит в портрете важную функцию для организации сюжета романа и мотивации дальнейшей «биографии» - судьбы главных героев произведения [4, с.186].

А.П. Чудаков пишет о различных принципах портретирования, которые становятся формой знания о судьбе героя [5]. Исследователь отмечает, что у разных художников «степень подчиненности этим формам времени различна». Л. Толстой остро реагирует на формы предметно-временные (вещные), в которых получает воплощение их знание о вечных проблемах бытия, обозначенное в судьбах созданных персонажей. Итак, из приведенных выше точек зрения следует, что существующее деление видов портрета на статичный и динамический продиктовано стремлением исследователей определить его функциональную роль в общей композиции произведения, либо в композиции отдельного образа, связав её с наблюдениями над особенностями метода и жанра.

Механизм портретирования мы рассмотрим в структуре романа «Анна Каренина» Л. Толстого. Здесь портрет выполняет функцию эскиза характера, приобретая в ходе повествования новые черты. В «Анне Карениной» психология персонажа проявляется не столько во внутренних монологах, сколько в поступке, действии. В свою очередь поступок часто мотивирован умением героя проникать во внутренний смысл зрительного образа.

Портретная характеристика Анны складывается из многочисленных деталей, собранных автором вокруг трех живописных изображений

героини - её портрета в итальянском костюме, начатого и незавершенного Вронским в Италии, портрета кисти известного художника и портрета, созданного Михайловым.

В «Анне Карениной» Толстой пересматривает возможности и такого приема, как физиогномическая характеристика, которой уделял особое внимание в пору работы над неоконченным романом «Четыре эпохи развития». Писатель впоследствии отказался от прямолинейной характеристики внутреннего облика человека и стал работать над созданием визуальной поэтики: лицо персонажа, его мимика и жест, увиденные повествователем и другими персонажами, читаются как своеобразный текст, интерпретация которого служит характеристикой персонажа. В основу визуальной поэтики романа положено закрепление в слове особенностей зрительного восприятия.

В романе «Анна Каренина» умение «читать» чужое лицо, видеть в поступках персонажа скрытую за ними психическую реальность сочетается с размышлениями о тайне живописного образа, что замедляет динамику внешней и внутренней жизни, не мешая свободно интерпретировать художественный текст.

Герои романа оцениваются Толстым по их способности видеть скрытый смысл явленного. В романе словесный и живописный образы по своему передают зрительные впечатления.

Визуальная поэтика используется писателем и в построении романного повествования, основанного на трех узлах, вокруг которых группируются события, определяющие характер поведения действующих лиц. Символическими узлами являются три портрета Анны, в связи которыми Толстой реализует принцип субъектной многоплановости повествовательной речи. Изображение внешности Анны становится одним из важных элементов романа. Поступки других персонажей по отношению к главной героине мотивированы и так или иначе связаны с голосом повествователя: они или вторят ему, или вступают с ним в спор. Ремарки здесь играют важную роль. Ими сопровождается диалог - обсуждение или внутренний монолог героя; в этом случае речь персонажа тоже становится зрелищной, обнаруживая скрытый за репликой, жестом, мимикой характер психологического переживания говорящего и его оценку автором.

Портрет Анны, на который смотрит Каренин, появляется в главе XVI; он следует сразу за текстом письма, в котором Алексей Александрович очертил рамки поведения жены,

обозначив границы дозволенного ей: «...наша жизнь должна идти, как она шла прежде». Существует определенная близость в оценках поступка Анны Карениной и автором – осуждение её как преступившую нравственный закон. Но представления Толстого и Каренина о сути преступления героини разные, поэтому в описании портрета Анны «сталкиваются» два восприятия, взаимно дополняющих друг друга, несмотря на их противоположность.

Толстой наблюдает за Карениным, обратившего свой взор на портрет случайно: Алексей Александрович смотрит на портрет Анны работы знаменитого художника, выделяя лишь её «непроницаемые глаза» на портрете «насмешливо и нагло, как ему кажется, смотрели на него, как в тот последний вечер их объяснения» (6, т.7, 316)). Перед нами не столько портрет, сколько характеристика Толстым сложившейся ситуации в отношениях между Анной и Карениным. В данном живописном портрете Анны не отражена её индивидуальность, что свидетельствует об отсутствии между супругами духовной близости. В фокусе обозрения Каренина, так же, как и в глазах знаменитого живописца, проявляется лишь внешнее в облике Анны Аркадьевны - красота «белой прекрасной руки с безымянным пальцем, покрытым перстнями».

Описание портрета в структуре романного повествования наглядно передает суть того положения, в котором оказалась Анна: «Над креслом висел овальный, в золотой раме, прекрасно сделанный знаменитым художником портрет...». Портрет в раме символизирует образ несвободы изображенной на нем женщины высшего света, пленницы своего мужа и его окружения. Толстой выражает эту идею, еще раз используя слово сделанный для определения характера восприятия Карениным ее портрета: «Невыносимо нагло подействовал на Алексея Александровича вид отлично сделанного художником черного кружева на голове...» (6, т.7, 317).

Этот портрет - первое звено в структуре романа, второй и третьей частью которой являются портреты Анны работы Вронского и Михайлова. Важнейшая роль его – символическое обозначение этапа в отношениях Анны, Каренина и Вронского. Это также функционально значимое звено, связывающее сюжетную линию Карениных с сюжетной линией Кити - Левин. Между событиями XXIX главы второй части романа (признание Анны) и главы XIV третьей части (письмо Каренина и портрет

Анны) расположен блок событий, свидетельствующих о выздоровлении Кити на водах, а конец XII главы завершается осознанием Левиным своей любви к младшей Щербацкой.

Нравственная «болезнь» Карениной противопоставляется Толстым нравственному «выздоровлению» Кити. Описания портрета Кити автор не дает: представление читателя о внешнем облике героини, запечатленном художником Петровым, формируется у читателя под воздействием слов писателя о том, что ей «...открылось то, что, кроме жизни инстинктивной, которой до сих пор отдавалась Кити, была жизнь духовная» (6, т.7, 249). Яркая «физиологичность» выразительных деталей внешности Анны, разрушающая гармонию красоты в её портрете, противопоставлена «бестелесному» очарованию Кити, возрождающейся для новой жизни. Возможность для неё новой жизни понял и Левин, находившийся от неё в этот момент так далеко.

Изображение Анны на первом портрете символически связано и с гибелью Фру-Фру: описание состояния тревоги и страха Анны перед скачками невольно ассоциируется с тем, как ведет себя лошадь Вронского. Вот так передается состояние Фру-Фру перед скачками: «...продолжала дрожать как в лихорадке. Полный огня глаз косился на подходившего Вронского» (6, т.7, 218). Анна испытывает похожее состояние: она «...говорила очень просто и естественно, но слишком много и слишком скоро... Она говорила весело, быстро и с особенным блеском в глазах...» (6, т.7, 229). Невольный страх Фру-Фру перед Вронским предвещает появление темы страха Анны перед предстоящим признанием Алексею Александровичу: её решительный вид, говорит Толстой, «с трудом скрывал испытываемый страх» (6, т.7, 236). Эта связь отмечена тоном рассказа, интонациями повествователя, что позволяет читателю обратить внимание на близость состояния тревоги и волнения, которые испытывают обе перед скачками.

Толстой отсылает читателя к зрительному впечатлению от первого портрета Анны, рассказывая о трех важнейших событиях в пятой и седьмой частях романа: посещение Вронским и Анной мастерской художника Михайлова, разговор Левина и Песцова после концерта и знакомство Левина с Анной в тот вечер, когда он видит её итальянский портрет. В первых двух сценах Толстой раскрывает свою мысль о том, что «ошибается поэзия, когда описывает

черты лиц» и что это «должна делать живопись».

Тема страха дальнейшее своё развитие получает в сюжетной ситуации посещения Вронским, Анной и Голенищевым мастерской художника Михайлова. Упомянув о его картине, автор не знакомит читателя с её содержанием, но передает визуальный образ через зрительское впечатление от фигур Христа и Пилата. Это имеет первостепенное значение для обнаружения конфликта, который еще не осознан Анной и Вронским. Анна увидела в картине Михайлова чувство, пережитое художником в период работы над лицом Христа, и назвала его «жалостью» (Христос жалеет Пилата), Голенищев угадал в фигуре Пилата «человека доброго, славного малого... который не ведает, что творит» (6, т.8, 44), а Вронский поражен лишь техникой исполнения, что мало беспокоило Михайлова и не имела первостепенного значения для обнаружения смысла живописного образа. По мысли Толстого, задача живописца - «снять покров» с изображаемого объекта, передать идею лица или фигуры на картине: в неясных очертаниях капли стеарина, попавшей на полотно, художник находит ракурс изображения человека в состоянии гнева.

Из первого впечатления от фигуры и лица Анны, увиденной Михайловым в тени подъезда, вырастает её портрет, а сам факт его создания - мотив для Вронского отказаться от продолжения писать портрет Анны. Этот отказ свидетельствует о духовной слепоте Вронского. Библейский сюжет Христа и Пилата в картине Михайлова используется Толстым не случайно, он выполняет важную символическую функцию, предвещая трагедию героев. Такую же задачу решает и словесное обрамление сцены. В нем ключевая роль принадлежит характеристике Пилата в седьмой части - «не ведает, что творит» и Христа (Анны) - в его лице «есть выражение любви, неземного спокойствия, готовности к смерти и сознание тщеты слов» (6, т.8, 45). Зрительный образ Анны в этой сцене восстанавливается через ее оценку нравственного состояния Христа, которое будет испытывать героиня в последние моменты своей жизни, на вокзале, в конце пути. В этой сцене статика живописного изображения преобразуется во внутреннюю энергию восприятия Анны, определяя трагический финал ее судьбы.

Сцена с портретом Анны в доме Вронского дана писателем «глазами» Левина, который видит в Анне те черты и особенности харак-

тера, что недоступны пониманию находящихся рядом с нею - Вронского, Стивы. Вся десятая глава седьмой части посвящена изображению того «нового, привлекательного, чего не было на портрете», тому, что переживает Левин.

Структура девятой и десятой глав целиком подчинена раскрытию возможностей визуального образа, с помощью которого Толстой характеризует происходящие в Левине изменения нравственных ориентиров. Герой оказывается способным увидеть то, что скрыто за внешним обликом Анны. Большую роль в этом познании Левиным самого себя сыграл портрет, созданный Михайловым. Он замирает перед портретом Анны, почувствовав в этом изображении живое впечатление художника. Контуры портрета лишь намечены: взгляд схватил черные вьющиеся волосы, обнаженные плечи и руки, задумчивую полуулыбку и глаза, смущавшие его. В одной фразе писатель соединяет восприятие портрета и оценку его. Левин сравнивает живую Анну и ее портрет. Красота Анны на портрете - одновременно и «не живая», она внешняя, по отношению к её чувствам и мыслям, пока не известным Левиному, и «живая», поскольку герой видит её еще и внутренним взором. На этом устойчивом контрасте восприятия и выстраивается структура образа Левина в названной сцене, постоянноверяющего свое впечатление от портрета и оригинала. Отталкиваясь от живописного образа портрета Анны, автор создает визуальный словесный образ, выстраивая ряд картин-мизансцен девятой и десятой глав, данных в восприятии героя. Живописный образ портрета обозначен динамикой восприятия, переданной цепочкой слов «живая» → «не живая» → красивая картина → портрет → «живая».

Психологическое состояние персонажа передано Толстым путем тщательного подбора названных зрительных впечатлений, в самой последовательности которых заключен глубокий смысл. Рождение нового знания в Левине обозначено двумя сложными синтаксическими конструкциями, начинающимися союзом «и», который обозначает непрерывность зрительного восприятия: «И в том спокойствии, с которым она протянула... руку... и познакомила... и указала... и Левин чувствовал... и ему стало легко и приятно...» (6, т.8, 288-289). В данном контексте многократное повторение сочинительного союза «и» приобретает дополнительный смысл. Автор показывает рождение внутреннего духовного

взаимопонимания, возникшее между Левиным и Анной.

Оценка Левиным портрета Анны («я не видал лучше портрета») сравнивается с тем, как оценивают его Стива Облонский («необыкновенно хорош») и Воркуев («необыкновенно похож»). Мысль Левина и мнение Анны, что в копировании природы нет поэзии, в высшей степени оказывается созвучно: «Я смеюсь, - сказала она, - как смеешься, когда увидишь очень похожий портрет» (6, т.8, 290).

Все, что делает Анна имеет непосредственное отношение к Левиному, и писатель пытается об этом напоминать читателю: «перевела свой взгляд с Левина на брата; ...взглянув на Левина, просительно-робко взглянула на Левина; ...обращаясь по внешности к брату, но, очевидно, только к Левиному...» (6, т.8, 291). Когда Анна признается Левиному в бессмысленности своего теперешнего положения, он открыл еще одну новую её черту - правдивость. Тяжелые нравственные переживания оставили след на внешности Анны, что отразилось на ее лице, которое «вдруг приняв строгое выражение, как бы окаменело» (6, т.8, 292). Статичность черт лица Анны Левин воспринимает как форму проявления ее духовной сосредоточенности. Такое выражение её лица кажется ему «еще красивее, чем прежде». Неподвижность мимики объясняется Левиным как страница невысказанных страданий героини, как временная остановка перед грядущей катастрофой, которая вырывает из динамики сюжетного движения.

Правдивость Анны, открытая Левиным, рождает в нем самом неизвестное до этого чувство «нежности и жалости» к ней, что позволило ему предположить, что «Вронский не вполне понимает её». Так через Левина писатель возвращает нас к началу истории с портретом Анны и слова о Христе и Пилате, сказанные в тот день Анной, обретают новый смысл. Толстой показывает процесс превращения зрительных образов в чувство и мысль персонажа, живая динамика восприятия Левиным итальянского портрета Анны не только продолжает процесс «портретирования» героини, существенно корректируя его образ.

В романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» изображение внешнего облика персонажа выполняет важную функцию в структуре повествования. Как развернутое описание облика героя, так и созданный двумя-тремя словами «эскиз» его внешности, несут важную информацию о сложнейших динамических связях,

существующих между автором, повествователем и системой образов-персонажей. В структуру визуального образа, передающего впечатления персонажа, Толстой-художник закладывает информацию о характере героя, определяя его место в системе образов и общей композиции произведения. Портретные изображения оказываются тесно связанными с романским повествованием: из них складываются узловые в смысловом отношении сцены и эпизоды.

Анализ художественных форм портрета в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» свидетельствует о том, что многие визуальные образы героев романа созданы автором в расчете на активность читательских ассоциаций, включающих в себя различные способы интерпретации художественного текста, в том числе и живописный контекст, который, безусловно, расширяет смысловое поле образа и всего произведения в целом. Портретная характеристика героев постепенно «освобождается» от выполнения чисто служебной «описательной», репрезентативной роли и становится наряду с другими элементами художественной структуры конструктивным элементом повествования, несущим в себе знание о жанровой модификации произведения.

Литература:

1. Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева. – М., 1979.
2. Храпченко М.Б. Лев Толстой как художник. – М., 1965.
3. Страхов И.С. Психологический анализ в литературном творчестве: Учебное пособие. Ч.1. - Саратов, 1973.
4. Бабаев Э.Г. Очерки эстетики и творчества Л.Н.Толстого. – М., 1981.
5. Чудаков А.П. Предметный мир Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. – М., 1980.
6. Толстой Л.Н. Анна Каренина // Полн. собр.соч: в 12 т. Т.7, Т. 8. – М., 1987.

* * *

Бұл мақалада портреттеу механизмі Л.Толстойдың «Анна Каренина» романының құрылымында қарастырылады. Бұл жерде портрет хабарлау барысында жаңа сипатқа ие бола отыра, мінез эскизінің функциясын атқарады. Кейіпкер психологиясы ішкі монологтан көрі оның іс-әрекеттері мен қимылдарында байқалады.

* * *

In this paper given Methods of personages' description are examined in the structure of the novel "Anna Karenina" by L. Tolstoy. Decryption of personage fulfils the function of the character's sketch, which gets new features during reading. Psychology of personage is showed through inner monologues and also through actions.

Алтын орда дәуірінен жеткен ғашықтық дастан

П. Қ. Бисенбаев

өл-Фараби атындағы ҚазҰУ-дың аға оқытушы, Алматы, Қазақстан

Аннотация. Мақалада Дүрбек ақын жырлаған «Жүсіп-Зылиха» дастанының идеялық мазмұны мен көркемдік кестесі жайында сөз болады. Сонымен қатар автор Дүрбек өмір сүрген уақыттың шындығына да тоқталған.

Жүсіп пен Зылиха турасындағы аңыз – әпсаналар жер жүзінің көзі қарақты азаматтарының қай-қайсысына да таныс дүниелер. Ғасырлар қойнауынан жеткен бұл аңыздар батыс пен шығыс әдебиетіне тең тараған әлемдік сюжеттер қатарынан саналады. Аталмыш оқиғаның күллі жұртқа мәшһүр болуына қасиетті кітаптардағы хикаялардың сюжеттері әсер еткені анық. Сонымен қатар Жүсіпке қатысты әңгімелердің әлем халықтарының жазба әдебиеті мен фольклорынан орын алуына олардың жүректі селт еткізер драмалық фабуласындағы жалпыадамзаттық гуманизм көрінісі, жақсылы

лықтың жасампаздығы туралы жарқын түйіндеулер, түптің-түбінде зұлымдықтың жеңіліс тауып, әділдіктің үстемдік құратындығы жайындағы тәпсіл сөздер мен адамгершіліктің әлеуметтік мән-маңызы туралы идеялық мазмұны себеп болды деп есептейміз. Қаламы қарымды ақын-жазушылардың араға уақыт салып осы тақырыпқа оралып отыруының сырын аңызға арқау болған дәп осындай асқақ идеялардан іздеген жөн.

Жас күнінде Жүсіпке арнап повесть жазбақ болған атақты Гете өзінің «Поэзия және шындық» аталатын танымал кітабында: «Шағын