

УДК 882  
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8  
К26

Рецензенты:

канд. филол. наук *Л. Н. Киселева*  
(Тартуский университет (Эстония)),

канд. филол. наук *А. Ю. Балакин*  
(Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН)

**К26 Saare diem: профессору Александру Анатольевичу Карпову ко дню семидесятилетия** / под ред. Е. Н. Григорьевой, Н. А. Гуськова, Н. А. Карпова, Е. М. Матвеева. — СПб.: ООО «Издательство «Росток»», 2021. — 490 с.

Настоящий сборник посвящен 70-летию заведующего кафедрой истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета Александра Анатольевича Карпова. Сборник содержит научные статьи, написанные коллегами, друзьями и учениками юбиляра. Публикуется также полный библиографический указатель научных трудов А. А. Карпова.

Издание адресовано литературоведам, лингвистам, студентам-филологам, а также всем интересующимся проблемами истории русской литературы.

ISBN 978-5-94668-343-2



9 785946 683432

- © Авторы статей, 2021
- © Санкт-Петербургский государственный университет, 2021
- © ООО «Издательство «Росток»», 2021

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник «Saare diem» посвящен очень важной для русистики дате, ознаменовавшей сразу два события: в 2021 году исполняется 70 лет со дня рождения профессора Санкт-Петербургского государственного университета Александра Анатольевича Карпова, в этом же году исполняется 15 лет его руководству кафедрой истории русской литературы. А. А. Карпов был избран заведующим кафедрой в конце 2006 года (а до этого неоднократно в разных ситуациях исполнял обязанности заведующего). Совпадение этих двух памятных событий не случайно. Необходимо сказать, что именно как руководитель литературоведческой кафедры, столь именитой в истории российских университетов, А. А. Карпов сделал и сейчас делает исключительно много. Все эти годы он с постоянством и настоящим мужеством защищал кафедру перед лицом администрации, деятельность которой, к сожалению, не всегда идет на пользу университетской жизни. В этом проявляется забота Александра Анатольевича о кафедре, о каждом ее сотруднике и — одновременно — о российском образовании и науке в целом. Следует отметить, что А. А. Карпову присущ особый, только ему свойственный, стиль руководства, администрирования: стиль этот профессор М. В. Отрадин удачно охарактеризовал формулой «не надо громко». Все проблемные ситуации, неизбежно возникающие при управлении большим и очень разнообразным коллективом, решались и решаются им спокойно, в высшей степени деликатно и компромиссно. Он всегда с большой ответственностью и вдумчивостью подходил к вопросу об обновлении штата. Целый ряд ярких ученых и преподавателей появились на кафедре в последние пятнадцать лет. Важным представляется и то, что Александр Анатольевич, отчасти возвращаясь к тради-

Д. В. Токарев \*

**ВИДЕНИЕ АРКАДИЯ:  
ПАРАДОКСЫ ВИЗУАЛЬНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ  
В ПОВЕСТИ НИКОЛАЯ ПОЛЕВОГО  
«ЖИВОПИСЕЦ»**

*Ключевые слова:* Николай Полевой, повесть «Живописец», иконопись и живопись, Рафаэль, Василий Шебуев.

В статье анализируется довольно необычный для романтического кано-на мотив иконописания. Молодой художник-визионер Аркадий, эксплицитно ориентирующийся на известную модель визуальной репрезентации Мадонны, описанную В. Г. Вакенродером и популяризированную в России В. Жуковским, не может полностью отказаться и от своего опыта обучения в иконописной мастерской. Визуальный беспорядок, который демонстрируют имеющиеся в ателье Аркадия изображения, отражает его колебания при выборе способа репрезентации. В статье атрибутируются некоторые из этих изображений, прямо или косвенно отсылающие к творчеству Каспара Давида Фридриха, Квентина Массейса и Питера Пауля Рубенса. Также анализируется последняя картина Аркадия «Христос с детьми», в которой ему удается примирить стереотипность религиозного образа с визионерской установкой. Примечательно, что находящаяся в северном аттике Исаакиевского собора фреска «Благословение детей» (илл. 4) кисти художника-классициста Василия Шебуева является почти буквальной реализацией данного изображения.

Повесть Николая Полевого «Живописец», опубликованная в издаваемом автором журнале «Московский телеграф» в 1833 году, входит в числе наиболее значительных произведений русской романтической литературы, в которых разрабатывается тема трагического конфликта между вдохновенным художником-визионером и пошлой действительностью, негативно воздействующей на него как в экзистенциальном (предательство любимой девушки, вышедшей замуж за бесцветного чиновника), так

\* Токарев Дмитрий Викторович, доктор филологических наук, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук. Электронная почта: tokarevd@mail.ru.

и в творческом плане (неприятие его картин не только светской публикой, но и собратьями по цеху).

Несмотря на то что в описании этого конфликта Полевой следует в целом известной модели, согласно которой он должен неизбежно разрешиться смертью непризнанного художника, ему удается обогатить это общее место романтического дискурса за счет использования необычного для данного контекста мотива, связанного с иконописанием. Действительно, главный герой повести художник Аркадий проходит в своем художественном развитии несколько этапов, первым из которых является его обучение иконописи. Каким же образом из иконописца получается автор картины, изображающей «бешеного Прометея» (Полевой 1986: 191)?

И связана ли последняя картина Аркадия, написанная им в Италии на религиозный сюжет и отсылающая, по предположению А. А. Карпова (Карпов 1989: 530), к культовой для романтиков фигуре Рафаэля, с этим детским опытом, полученным от «придерживавшегося немного старообрядчества» мастера иконописи, последователя «Алимпия Печерского и благочестивого Андрея Рублева» (Полевой 1986: 201)?

Карпов совершенно справедливо отмечает, что на Полевого сильное влияние оказало (причем предсказуемым образом, добавим мы) то понимание художественного творчества как мистической визионерской практики, которое было сформулировано во влиятельнейшем тексте Вильгельма Генриха Вакенродера «Сердечные излияния отшельника, любителя искусств» (1797):

«С идеями Вакенродера связаны представления Полевого о божественной природе вдохновения, высокая оценка религиозного искусства, мысль об индивидуальном характере творчества и бесплодности подражания» (Карпов 1989: 522).

В России выразителем идей Вакенродера стал Василий Жуковский. В 1821 году, в письме к великой княгине Александре Федоровне<sup>1</sup>, он воспроизвел (фантазийную) историю создания «Сикстинской мадонны», изложенную немецким писателем во фрагменте «Видение Рафаэля».

<sup>1</sup> В 1824 году письмо было переработано в статью и напечатано в «Полярной звезде» под названием «Рафаэлева "Мадонна" (из письма о Дрезденской галерее)».

Устами Аркадия Полевой в свою очередь пересказывает эту легенду:

«Рафаэль долго думал, как изобразить ему Пресвятую, и терзался в размышлениях, мучился, терзался; силы его ослабели — он уснул. Тогда явилась ему Пресвятая Дева в том небесном виде, в каком он изобразил ее на изумление векам. Рафаэль вскочил с своего ложа. «Она здесь!» — вскричал он, указывая на полотно. И в забвении самого себя схватил он кисть и краски, забыл все, переносил свое видение на холстину, облакал мечту свою в очерки, в краски...» (Полевой 1986: 214).

Интересно, что в изложении Аркадия две версии легенды, которые у Вакенродера и Жуковского отличаются между собой в одном существенном, хотя и неочевидном моменте (см.: Токарев 2013: 84—91), тесно переплетаются между собой. Прежде всего отметим, что выражение «она здесь» заимствуется Полевым у Жуковского. Вот как последний описывает происходящее с Рафаэлем:

«Однажды он (Рафаэль. — Д. Т.) заснул с мыслию о Мадонне, и верно, какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: она здесь, закричал он, указав на полотно, и начертил первый рисунок. И в самом деле, это не картина, а видение: чем долее глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобою что-то неестественное происходит (особливо если смотришь так, что ни рамы, ни других картин не видишь)» (Жуковский 1985: 308).

Итак, Рафаэль, увидев образ на полотне, сразу же бросается к кистям и тут же чертит первый рисунок. Этот рисунок является не рисунком собственно Рафаэля, а лишь результатом механической работы по материализации образа. Другими словами, художник действует так, как действовал бы иконописец, воспроизводящий нерукотворный первообраз, *vera icona*, Мандилион. Однако такой способ вряд ли можно назвать романтическим, поэтому Жуковский, не замечая противоречия, тут же переключает регистр с мастерской фиксации нерукотворного образа на его воспроизводство силами души художника: «Здесь душа живописца без всяких хитростей искусства, но с удивительно простотою и легкостию передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось» (Там же: 308). «Она здесь» в качестве отпечатка на холсте и она же в качестве внутреннего образа совпадают в акте вдохновенного творчества.

У Вакенродера несколько по-другому; художник, увидев на полотне образ Мадонны, не бросается к нему, а вновь засыпает:

«На следующее утро он проснулся как бы вновь рожденным на свет; видение навеки четко запечатлелось в его душе, и теперь ему удавалось всегда изображать мать божию такой, какой она виделась его внутреннему взору, и сам он с тех пор смотрел на собственные картины с благоговением» (Вакенродер 1977: 31).

Рафаэль копирует не нерукотворный образ, который на утро перестал быть видимым (художник вновь увидел незавершенное изображение Богоматери), а тот образ, который запечатлелся в его душе, тем более что у него уже было «смутное и неясное предчувствие» этого образа. Увиденный им образ совпал с внутренним образом-предчувствием. В интерпретации Вакенродера Рафаэль предстает типичным художником-романтиком, пропускающим образы через свою душу, и отличается от иконописца, стремящегося к деиндивидуализированному воспроизведению нерукотворного образа.

Полевой объединяет эти две модели «работы» с образом: с одной стороны, Рафаэль у него сразу устремляется к полотну, *забыв себя*, а с другой, начинает переносить на холст *свои* видения и мечты. Трудно сказать, заметил ли сам Полевой, что у него *видение Рафаэля* становится скорее *видением Аркадия*, однако можно утверждать, что этот парадокс связан с тем амбивалентным восприятием иконописи, которое демонстрирует главный герой повести.

В самом деле, еще ребенком Аркадий пытается списать образ актырской богоматери<sup>2</sup>, затем начинает интересоваться греческим иконописанием, «с его неестественными цветами, его рельефным очерком» (Полевой 1986: 200), наконец, поступает в ученики в иконописную мастерскую<sup>3</sup>. Его добродетельный и богобоязненный учитель исходит из того, что «первый образ создал сам Спаситель, утершись белым полотном и послав свой *нерукотворенный* лик царю Авгарю» (Там же: 201). Задача иконописца по-

<sup>2</sup> Чудотворная Ахтырская икона Божьей Матери была обретена в огороде около храма в 1739 году, что подчеркивает ее как бы нерукотворный характер. Интересно, что в иконе используется прямая, а не обратная перспектива.

<sup>3</sup> Это занятие противоречит его социальному статусу сына титулярного советника.

этому состоит не в том, чтобы изобразить «неизобразимое», то есть Бога, а в том, чтобы воспроизводить его образ по имеющейся модели, отсылающей к убрису с отпечатком божественного лика или же к образам, созданным, по преданию, первым иконописцем евангелистом Лукой, который также упоминается в повести. Характерна и отсылка к житию святого Алипия (Алимпия) Печерского, который перед смертью получает помощь от ангела, дописавшего за него неоконченную икону<sup>4</sup>.

Однако амбиции Аркадия не позволяют ему смириться с таким «смиренномудрым» отношением к изображению: голова его «разгорается в мечтаниях» (Там же: 203), и он хочет изобразить Бога в образе человеческого. Перелом наступает, когда ему удается попасть в дом к губернатору, где он видит копии полотен кисти знаменитых художников: «...вот Корреджиера “Ночь”<sup>5</sup>, вот “Иоанн Богослов” Доменикина<sup>6</sup>, вот “Оссиан” Жироде<sup>7</sup>, вот Фридрихов “Пустынный приморский берег”<sup>8</sup>...» (Там же: 208).

В глазах мальчика эти изображения также получают статус божественных (именно это слово он использует), но не за счет того, что они дают возможность созерцать то, что «невообразимо и неизобразимо» (Там же: 203), а потому, что создают полную иллюзию реальности:

«Не обманывайте меня; ветер точно веет в волосах этого старика — этот месяц светит — а это тот самый святой апостол, которого Иисус Христос любил больше всех своих учеников — а это, видимо, господь новорожденный — от него сияние нестерпимо — посмотрите, как этот человек закрывает глаза: ведь он живой!» (Там же: 209).

<sup>4</sup> Василий Раев написал на этот сюжет в 1848 году картину «Блаженный Алипий, иконописец печерский».

<sup>5</sup> Эта картина Корреджо носит также названия «Поклонение пастухов», «Святая ночь», «Рождество» (ок. 1530; Дрезден).

<sup>6</sup> Картина Доменикино (Доменико Зампьеро) «Евангелист Иоанн» (1630-е гг.) находится, как отметил А. Карпов (Карпов 1989: 526), в Эрмитаже. Имеется еще одна картина с тем же названием (1621–1629; частн. коллекция). Доменикино считался в XIX веке наследником Рафаэля. Нестор Кукольник пишет в 1837 году драматическую фантазию в стихах «Доменикино».

<sup>7</sup> Имеется в виду проторомантическая картина Анн-Луи Жироде «Апофеоз французских героев, павших в войне за свободу родины» (1801; Мальмезон).

<sup>8</sup> Возможно, речь идет о картине «Монах у моря» (1808–1810; Берлин).

Неудивительно, что Аркадий преклоняет колена и молится, что немало смущает доброго губернатора.

О Фридрихе Аркадий вспоминает еще раз, когда излагает повествователю, господину Мамаеву, свой взгляд на то, кто такой истинный художник:

«Фридрих пишет пустыни безлюдные, дикие, необитаемые — часто изображает он просто одно бесконечное море, но, посмотрите: тут есть, однако ж, клочок земного берега, тут нет людей, но есть земля их, и на ней видны остатки разбитой лодки, и чайка носится тут над каким-нибудь полуразрушенным крестом, а под этим крестом могила» (Там же: 227–228).

Если в мастерской иконописца его не устраивает невозможность изобразить человека (и этого «живого» человека он видит в образе младенца Христа на картине Корреджо), то теперь он ценит во Фридрихе того, кто может изобразить человека без самого человека. Немецкий художник изображает идею человека, однако этот отказ от миметической репрезентации в корне противоположен тому, что делает иконописец, воспроизводя изначальную визуальную матрицу либо следуя утвержденному канону. Разумеется, иконописец также стремится изобразить «мысль о Боге» (на это указывает Аркадию его учитель, обращая его внимание на «треугольник с сиянием» на рисуемой им иконе), однако трудно себе представить икону, которая состояла бы из одного треугольника и обошлась без божественных ликова<sup>9</sup>. Картина же Фридриха «Крест на побережье Балтийского моря» (1815; Берлин; илл. 1), которую, без сомнения, имеет в виду Аркадий, является, действительно, не просто пейзажем, а именно попыткой представить жизнь человека через элементарные объекты, изображенные на нем, — крест, якорь корабля, море, схематичные паруса на заднем плане.

Проблема Аркадия заключается в том, что он не может окончательно выбрать, какому способу репрезентации следовать. Когда Мамаев впервые попадает в его мастерскую, он поражен тем хаосом, который в ней царит. Речь идет именно о визуальном беспорядке, который демонстрируют имеющиеся в ателье изо-

<sup>9</sup> Икона «Всевидающее око Божие» встречается в преимущественно старообрядческих храмах, однако на ней изображаются также фигуры Христа, Богоматери и/или евангелистов.



Илл. 1.

бражения. Во-первых, привлекает внимание «пустая» картина, на которой ничего нет, кроме краски: «Это была огромная холстина в золотых рамах, изрезанная ножом и покрашенная красками так, что нельзя было рассмотреть, что было на ней прежде изображено» (Там же: 178).

Затем Мамаев упоминает эстамп, на котором отсутствуют люди («Колоссальное изображение Кельнского собора (известный эстамп) висело на стене»<sup>10</sup>), а также рисунки на стенах углем и мелом: «Это были изображения готических зданий, жоаннотовских уродов, гогартевских карикатур» (Там же: 179). Опять же речь идет либо об изображениях архитектурных сооружений, либо та-

<sup>10</sup> Возможно, речь идет о гравюре Карла Фридриха Шинкеля (Schinkel), участвовавшего в подготовке к завершению строительства Кельнского собора, которое началось в 1842 году. Шинкель был востребованным архитектором и в России.

ких, на которых люди изображены в искаженном, гротескном виде, как на полотнах английского художника XVIII века Уильяма Хогарта и современника Полевого французского рисовальщика Тони (Антуана) Жоанно (Tony Johannot).

Примечательно, что написанный Аркадием портрет генеральши также является продуктом сознательной деформации человеческого лица: «На пюпитре его лежал портрет немолодой женщины, глупого вида, почти отделанный; сначала я не рассмотрел ее головного убора и удивился, вглядевшись: это были ослиные уши!» (Там же: 178). Этот портрет отсылает, вероятно, к известной работе Квентина Массейса «Уродливая герцогиня» (ок. 1513, Лондон; илл. 2) и к его же картине «Аллегория глупости» (1510).

В мастерской Аркадия лишь три изображения представляют фигуру человека в ее не деформированном, а даже идеализированном виде: это «портрет Дюрера» (имеется в виду один из автопортретов художника), затем «Мюллеров эстамп Рафаэлевой Мадонны, перечеркнутый красным карандашом» и, наконец,



Илл. 2.

«милое женское личико, которое только что было начато в небольшом размере». Надпись, которую Аркадий сделал под эстампом, — «Ты был достоин сумасшествия, бедный пачкун! Одинаковое вдохновение не является в мире дважды. Твори свое!» (Там же: 179) — не только отсылает к известной легенде (ее излагает Жуковский) о том, что Иоганн Фридрих Вильгельм Мюллер (Müller; 1780—1816) заболел и умер, работая над своей гравюрой, но и объясняет ту странность в изображении «личика», которую подмечает рассказчик:

«И вот что было странно: это личико повторялось несколько раз, в разных размерах и везде только что очеркнутое! Оно было начерчено углем на стене в нескольких местах, нарисовано карандашом на картонах, даже нацарапано ножом на столе. Видно было, что это личико невольно являлось под рукою Аркадия, что оно преследовало его — и везде было оно очеркнуто так отчетливо, верно, истинно, что я узнал бы это личико из тысячи» (Там же: 179).

«Личико» является Аркадию в качестве видения, которому он не может, в отличие от Рафаэля, придать законченный образ. Если видение Мадонны, как утверждает Вакенродер, «навсегда четко запечатлелось» в душе Рафаэля, так что ему «удавалось всегда изображать мать Божию такой, какой она виделась его внутреннему взору», то Аркадий вынужден постоянно рисовать «личико» заново, никогда не завершая, как если бы завершение этого образа лишило его статуса видения, «откровения» и закрепила его в области видимого, которая и убила, как утверждает Жуковский, бедного Мюллера<sup>11</sup>.

Попытка вписать «личико» в контекст Рафаэлевой эпифании оборачивается для Аркадия крахом: отказавшись от иконической модели «отпечатка» божественного «лика» на полотне (в духе интерпретации, которую дает работе Рафаэля Жуковский), Аркадий полностью уходит в область «душевного» (здесь он сближа-

<sup>11</sup> «Бедный Миллер!.. Он умер, сказывали мне, в доме сумасшедших. Удивительно ли? Он сравнил свое подражание с оригиналом, и мысль, что он не понял великого, что он его обезобразил, что оно для него недостижимо, убила его. И в самом деле, надобно быть или безрассудным, или просто механическим маляром без души, чтобы осмелиться списывать эту "Мадонну": один раз душе человеческой было подобное откровение; дважды случиться оно не может» (Жуковский 1985: 311).

ется с интерпретацией Вакенродера), однако здесь женский образ предстает ему в качестве одержимого *наваждения*, он буквально преследует его. Когда же ему удастся «ухватить» этот образ, результат оказывается обескураживающим. Таинственная «большая картина, тщательно закрытая белым полотном» (Там же: 178), которую рассказчик замечает в ателье Аркадия, оказывается подражанием Грезу, «пачкуну семейственных сцен, копеечного отчаяния, грошового счастья» (Там же: 191). Пусть и превосходная по качеству (рассказчик сравнивает ее с картинами Рембрандта, Гольбейна и Дюрера), она кажется самому художнику «глупой», поскольку изображает не веру (реализовавшую себя в форме божественного видения), а земную девушку Веру или даже скорее «Вериньку», как ее любовно называет Аркадий.

Примечательно, что восклицание «она здесь», употребленное Аркадием вслед за Жуковским в описании сна Рафаэля, вновь используется в сцене первой встречи живописца с Веринькой, которая имеет место на кладбище. Художник видит незнакомку, но воспринимает ее не как женщину, а как «идею»: «Но теперь, в это мгновение — место, уединение, тишина, черное платье, закрытое лицо — это не была женщина: это была какая-то идея, прилетевшая ко мне на призыв души моей» (Там же: 229). И даже когда он слышит окликающий ее мужской голос (он принадлежит отцу Вериньки), предпочитает представлять себя Рафаэлем, созерцающим неземное видение: «"Веринька! где ты?" — произнес мужской голос. "Здесь!" — отвечала тихо незнакомка. Сколько идей, мыслей, выражений соединилось для меня в одном этом слове? *Здесь она* — при гробе матери! Где же ей быть? Она неземная — мир в это время смеется, веселится, глядя на паяцев. Там собрались и *женщины*. Но что ей до них? Ее ищите здесь, здесь, где лежит все, что привязывало ее к миру — берегитесь, не испугайте ее: у нее есть крылья... И она *Вера*, она пришла сюда, когда и я пришел сюда!» (Там же: 230)<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Михаил Вайскопф считает, что Веринька «как бы соткалась из обеих своих предшественниц — "Ахтырская Богоматери" и рафаэлевской Мадонны» (Вайскопф 2012: 634). С первым утверждением, однако, трудно согласиться. Если встреча с образом Мадонны, действительно, коннотирует эротические переживания (как у самого художника, так и еще в большей степени у наблюдателя, то есть Жуковского, глядящего на *картину*), то контакт с иконой Божьей Матери лишен эротического подтекста: да, Аркадий преоб-

Однако когда Веринька попадает в мастерскую Аркадия, она одаривает его картины «женскими» эпитетами «бесподобно» и «прелестно». Разочарование художника велико, ведь среди этих картин<sup>13</sup> находится та, с помощью которой он стремился уйти от той модели репрезентации, которую сам же и прославлял, повторяя Вакенродера и Жуковского.

Картина изображает Прометея:

«Огромный кровожадный орел, подъемлющийся к небесам; седой Океан, угрюмо погружающийся в бездны моря; дикообразный Эфест, держащий в руках орудие казни, страшный молот свой, и бесчувственно смотрящий на оживотворителя людей; природа, содрогающаяся от бедствий Прометея и гремящей грозы небесной!» (Там же: 259).

По своей экспрессии, по странно положенному телу Прометея (он «неловко положен» (Там же: 261)) она напоминает известное полотно Рубенса «Прикованный Прометей» (ок. 1611–1612, Филадельфия; илл. 3); здесь, правда, нет Гефеста и орел терзает Прометея, а не поднимается к небу).

Понятно, что в виде Прометея Аркадий изобразил себя, но лишь аллегорически, без портретного сходства. Эта картина не является продуктом визионерского созерцания; в ней есть «душа художника», но нет сходящего в нее божественного образа. Энергичный дейкис «она здесь!» сменяется на маловразумительно-суггестивное «здесь вся душа художника!» (эти слова тихо произносит один из зрителей, и они тут же заглушаются «громкими суждениями»; там же: 264).

«Прометей», однако, не последняя картина Аркадия. История художника завершается описанием его полотна, которое уже по-

ражается, но духовно. Когда Вайскопф цитирует Полевого (Там же: 633), говоря именно об эротическом преображении («Мне показалось, что богоматерь улыбается мне»), он упускает продолжение фразы: «со слезами бросился я на шею к матери моей и потом убежал в сад» (Полевой 1986: 198; курсив мой. — Д. Т.). Образ на Ахтырской иконе тем как раз и отличается от видения (и картины) Рафаэля, что он запечатлевает архетипическую символическую пару «мать — ребенок», блокируя ее трансформацию в пару «художник — возлюбленная».

<sup>13</sup> Отметим здесь картину «Прощанье рыцаря» («Закованный в железную броню, нежно, с горестью смотрит паладин на милую девушку; печально лежит голова ее на груди рыцаря; рука его обхватила стан ее»; там же: 258), навеянную, вероятно, полотнами немецких художников-назарейцев.



Илл. 3.

сле его смерти прибывает из Рима, где оно было создано, в Россию. Это, собственно, прощальный подарок умирающего Аркадия его отцу:

«Тут, на картине, изображен был Спаситель, благословляющий детей. Лицо его было божественно, исполнено любви и благости. Он изображен был сидящим; несколько детей беспечно, смело, безбоязненно окружали его, смотрели на него; только один из них, устремив глаза свои на Спасителя, задумался и облокотился локтем на его колено. Вознося благословляющую руку над головою сего дитяти, другую обращал Спаситель к двум ученикам своим и, казалось, говорил им: «Не возбраняйте детям приходить ко мне; для таких предназначил я царство небесное; только будучи невинен душою, как младенец, будете со мною во славе отца моего на небесах!» В стороне, отворотясь от детей, сто-

ял какой-то человек. Его бледное лицо, его всклоченные волосы, морщины, прорезанные пылкими страстями на лице его, показывали, что это был не простой пастырь галилейский, но страдалец, много испытавший, прошедший бурную жизнь. Казалось, этот человек слышал в словах Спасителя решение загадки, мучившей его всю жизнь; казалось, он хотел бы погрузиться в прежнее невинное младенчество... Он возводил к небесам взор надежды и страха» (Там же: 274).

Евангельские сюжеты и ранее привлекали внимание Аркадия. Так, в его мастерской Мамаев видит картину «Иисус в пустыне», которой, впрочем, сам художник был недоволен. «И не диво, — поясняет рассказчик, — он измерял ее достоинство по безотчетному идеалу своих младенческих лет» (Там же: 258). Другими словами, это полотно связано с опытом иконописи, который больше не устраивает живописца. Другое дело «Христос с детьми»: здесь Аркадию удалось соединить стереотипность религиозного образа с душевным движением художника, преодолев тем самым как деиндивидуализированный подход иконописца, так и пафосную аллегоричность «Прометей»<sup>14</sup>. Дело в том, что «в лице малютки благословляемого Спасителем», Аркадий изобразил Вериньку, а в виде «измученного страстями пастуха» (Там же: 275) — самого себя. Вера, изображенная ребенком, примирила Веру-видение с земной Веринькой, а сам художник, поместив свой «портрет» в пространство религиозного сюжета, смог выразить тот новый опыт личностного и творческого «просветления»<sup>15</sup>, который был бы вряд ли возможен, если бы Аркадий не прошел тернистый путь от иконописца к живописцу.

Примечательно, что последняя картина Аркадия находит свою реализацию в одной из росписей северного аттика Исаакиевского собора. Действительно, фреска «Благословение детей» (илл. 4) кисти известного художника-классициста Василия Шебуева кажется почти буквальным иллюстрацией к процитированному выше (немиметическому, то есть не имеющему реального референта) экфрасису. Фреска датируется 1851 годом, но еще ранее, в 1845—

<sup>14</sup> Характерно, что «Христос с детьми» помещается в раму, взятую у «Прометей».

<sup>15</sup> «Как созрел его ум в страданиях! Как светледа более и более душа его!» (Там же: 271) — такое впечатление выносит Мамаев из итальянских писем Аркадия.



Илл. 4.

1846 годах, Шебуев создает ее эскиз маслом на холсте (Круглова 1982: 126—127). В целом, интерес художника к произведениям Полевого не был случайным, так как еще в 1839 году<sup>16</sup> он написал картину «Подвиг купца Иголкина» по мотивам патриотической пьесы Полевого «Иголкин, купец новгородский» (1838—1839; см.: Там же: 67—76).

#### Литература

- Вайскопф 2012 — *Вайскопф М.* Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М., 2012.  
 Вакенродер 1977 — *Вакенродер В. Г.* Фантазии об искусстве. М., 1977.  
 Жуковский 1985 — *Жуковский В. А.* Рафаэлева «Мадонна» // Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 307—311.  
 Карпов 1989 — *Карпов А. А.* Примечания // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века / сост. и авт. коммент. А. А. Карпов; авт. вступ. ст. В. М. Маркович. Л., 1989.

<sup>16</sup> Рисунок на этот сюжет Шебуев выполнил еще в 1811 году (Круглова 1982: 67).



Круглова 1982 — Круглова В. Василий Кузьмич Шебуев (1777–1855). Л., 1982.

Полевой 1986 — Полевой Н. А. Живописец // Полевой Н. А. Избранные произведения и письма / сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. А. Карпова. Л., 1986. С. 164–276.

Токарев 2013 — Токарев Д. В. Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса («Мертвый Христос» Гольбейна–Достоевского и «Сикстинская мадонна» Рафаэля–Жуковского) // «Невыразимо вырази-мое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М., 2013. С. 61–112.

*D. Tokarev*

**Arcady's Vision:**

**Paradoxes of Visual Representation  
in the Novel «The Painter» by Nikolai Polevoy**

*Keywords:* Nikolai Polevoy, «The Painter», icons and paintings, Raphael, Vassily Shebuev.

The article analyzes the motive of icon painting which is rather unusual for the romantic canon. A young visionary painter Arcady explicitly follows a well-known model of visual representation of Madonna which was elaborated by W. H. Wackenroder and popularized in Russia by V. Zhukovsky. At the same time, he can't deny his previous experience of taking icon painting lessons. The visual chaos which reigns in the Arcady's atelier reflects his uncertainty as to the form of representation to be preferred. Some of the pictures exposed in the atelier adopt the pictorial techniques of Caspar David Friedrich, Quinten Massijs and Peter Paul Rubens. The article also examines his last picture «Christ with children» where Arcady succeeds in reconciling the stereotypical character of a religious image with a visionary attitude. Remarkably, a fresco made by the classicist painter Vassily Shebuev for the north attic of St. Isaac cathedral in St Petersburg reproduces in details this picture by Arcady.

**Ф. Н. Двинятин\***

**ТИГР, АГНЕЦ, БЕЛИНСКИЙ И БЛЕЙК**

*Ключевые слова:* Белинский, Блейк, тигр, агнец, топка.

Суждение Белинского о Творце, тигре и агнце («Литературные мечтания», «Молва», 1834) могло быть вдохновлено строкой Блейка об общем создателе тигра и агнца, которая входила в состав переводной биографии Блейка, опубликованной в 1834 году в «Телескопе».

Осенью 1834 года в «Молве» печатались «Литературные мечтания» молодого В. Г. Белинского — как известно, первое его публичное критическое выступление. В числе прочего статья включает пассаж (Белинский 1834: 234):

Развѣ не одинъ и тотъ же духъ Божій создалъ кроткаго агнца и кровожаждущаго тигра, статную лошадь и безобразнаго кита <...>?

Не исключительное, но все же довольно редкое в русской топике того времени сопоставление-противопоставление тигра и агнца в этом контексте у Белинского соблазнительно соотносится с практически одновременной<sup>1</sup> публикацией в «Телескопе», литературным приложением к которому была «Молва», перевода краткой биографии Уильяма Блейка. Автором английского текста был шотландский поэт Аллан Каннингэм (Allan Cunningham), опубликовавший его в своем шеститомном собрании биографий *Lives of Eminent British Painters, Sculptors, and Architects*. В статье (Артист 1834: 71)<sup>2</sup> приводился и полный прозаический перевод блейковского «Тигра», завершавшийся фразой

\* Двинятин Федор Никитич, кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета. Электронная почта: f.dvinyatin@spbu.ru.

<sup>1</sup> Цензурное разрешение выпуска «Молвы» с фрагментом статьи Белинского датировано 12 октября 1834 года, а выпуска «Телескопа» со статьей о Блейке — 13 июля 1834 года.

<sup>2</sup> Она считается первым опубликованным в России материалом о Блейке. Тут же есть ссылка и на «Агнца», в котором есть стихи, явно переключившиеся с «Tyger».

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	3
-------------------	---

### Часть I

#### УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ К КУРСАМ ОСНОВНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ФИЛОЛОГИЯ (РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА) ПО УРОВНЮ БАКАЛАВРИАТ ПО НАПРАВЛЕНИЮ (СПЕЦИАЛЬНОСТИ) 45.03.01 ФИЛОЛОГИЯ

#### [015939] Филологический просеминар Philological Proseminar

Александр Анатольевич Карпов. Библиографический указатель...	11
--	----

#### [015280] История русской литературы XVIII века History of Russian Literature: 18th Century

П. Е. Бухаркин. Две Федосьи второй половины XVIII столетия.....	26
Е. М. Матвеев. Машина времени осмнадцатого столетия: путешествие в античность и обратно .....	37

#### [015279] История русской литературы I половины XIX века History of Russian Literature: 19th Century, First Half

Н. А. Карпов. Романтизм как ментальное противоречие.....	54
Е. Е. Дмитриева. Почти как в России: усадьба, ставшая местом изгнания «славной госпожи де Сталь» .....	65
М. В. Строганов. Пушкин и Гоголь в селе Страшевичи .....	76
С. В. Денисенко. Борис Лавренев и Александр Пушкин .....	89

#### [058941] Межтекстовые отношения в русской литературе первой трети XIX века (электив) Intertextual relations in Russian literature of the first third of the XIX century (elective course)

И. Э. Васильева. Плата за непосредственность, или история одного неудачного литературного проекта .....	98
М. Н. Виролайнен. Полигенетичность как конструктивный принцип поэтики Пушкина («Руслан и Людмила») .....	114
В. А. Кошелев. «Бедуин» .....	124

Д. В. Токарев. Видение Аркадия: парадоксы визуальной репрезентации в повести Николая Полевого «Живописец» .....	136
Ф. Н. Двинагин. Тигр, агнец, Белинский и Блейк .....	151

#### [015282] История русской литературы II половины XIX века (1 часть) History of Russian Literature: 19th Century, Second Half, Part 1

М. В. Отрадин. Моральное право на «дерзость» (о книге И. А. Гончарова «Фрегат “Паллада”») .....	154
Е. Д. Толстая. Вброд по «Вешним водам»: мотивика Тургенева .....	164

#### [111821] Проблемы творчества Ф. М. Достоевского (электив) Problems of Dostoevsky's Creative Art (elective course)<sup>1</sup>

С. В. Савинков. К семиотике середины в творчестве Ф. М. Достоевского: о положении «на равной ноге» в «Скверном анекдоте» и «Записках из подполья» .....	179
Т. И. Печерская. Нарративная провокация Свидригайлова, или Сон наяву .....	187
А. А. Фаустов. Лишний – значит чужой: об одной характерологической аномалии в творчестве Ф. М. Достоевского .....	194
И. В. Немировский. Несколько штрихов к проблеме Достоевский и Герцен: из творческой истории «Бесов» .....	208
Г. Е. Потапова. О тараканах, пауках, «мухоедстве» и антропофагии, или К вопросу о литературных отношениях Ф. М. Достоевского и В. Ф. Одоевского .....	220

#### [015281] История русской литературы II половины XIX века (2 часть) History of Russian Literature: 19th Century, Second Half, Part 2

А. Д. Степанов. Некоторые особенности чеховской топики .....	236
В. Шмид. Постреализм в прозе Чехова .....	248

#### [015283] История русской литературы начала XX века History of Russian Literature: Early 20th Century

С. Д. Титаренко. Феноменология и поэтика памяти: поэмы «Старинные октавы» Дмитрия Мережковского и «Младенчество» Вячеслава Иванова .....	258
--	-----

<sup>1</sup> К еще одному юбилею (к 200-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского).

<i>Л. Д. Бугаева.</i> Экранизации и философский подтекст пьесы Горького «На дне» . . . . .	268
<i>Р. Джулиани.</i> Барокко в «Образах Италии» Павла Муратова. О новаторстве взгляда . . . . .	277
<i>И. Н. Сухих.</i> «Провиденциальный собеседник» (Литературная критика О. Мандельштама). . . . .	289

**[010604] Литература русского зарубежья  
Russian Émigré Literature**

<i>А. Пашкевич.</i> Категория памяти в мемуаре Августы Даманской «На экране моей памяти» . . . . .	301
<i>И. П. Смирнов.</i> Экспериментальная семья в прозе Владимира Набокова: от «Камеры обскуры» к «Лолите» . . . . .	311

**[015625] Новейшая русская литература (1 часть)  
Contemporary Russian Literature, Part 1**

<i>О. Д. Буренина-Петрова.</i> «Художники-бунтари» и газета «Анархия» в 1918 году . . . . .	324
<i>Н. Я. Григорьева.</i> Проблема мистерии в литературно-философском подполье Советской России 1920–1930-х гг. . . . .	344
<i>Н. А. Гуськов.</i> Русская колониальная литература 1920–30-х годов: «туркестанский» цикл (К постановке проблемы) . . . . .	356

**[015626] Новейшая русская литература (2 часть)  
Contemporary Russian Literature, Part 2**

<i>В. Ю. Вьюгин.</i> Экономика скуки: Заметки о Втором Всесоюзном съезде советских писателей (1954) . . . . .	372
<i>Д. К. Баранов.</i> Норма, страх и «они»: о художественной структуре повести Ю. М. Даниэля «Говорит Москва» . . . . .	381

**[015620] Методология филологических исследований  
Methods of Linguistic Analysis**

<i>А. И. Жеребин.</i> О статье Тынянова «Блок и Гейне» . . . . .	391
<i>Б. Ф. Егоров.</i> Отзыв о докторской диссертации Н. И. Соколова «Русская литература и народничество» (1968) . . . . .	402
<i>Р. Ходель.</i> Литературоведение сегодня (и некоторые мысли из диалога Платона «Ион») . . . . .	409
<i>Ю. М. Валиева.</i> Филологи о Павле Филонове: (Из отзывов в тетради посетителей) . . . . .	420

**Часть 2**

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ  
К КУРСАМ ОСНОВНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
ПО УРОВНЮ МАГИСТРАТУРА ПО НАПРАВЛЕНИЮ  
(СПЕЦИАЛЬНОСТИ) 45.04.01 ФИЛОЛОГИЯ**

**[001413] Современная русская литература  
Modern Russian Literature**

<i>А. О. Большев.</i> Как писатели обустроивают Россию . . . . .	433
<i>М. В. Пономарева.</i> Несколько слов о кустарнике Кушнера . . . . .	439

**[001408] Развитие русской литературы XI–XX веков  
Russian Literature Development: from 11th to 20th Century**

<i>В. И. Тюпа.</i> Женское достоинство столицы в шедеврах русской словесности . . . . .	445
<i>М. А. Турьян.</i> Последние князья Одоевские: из истории рода . . . . .	452
<i>М. Вайскопф.</i> «Колдун показался снова»: К концептуальным истокам книги Андрея Белого «Мастерство Гоголя» . . . . .	463

**Приложение**

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ДИВЕРТИСМЕНТ  
К КУРСАМ ОСНОВНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО  
ПО УРОВНЮ МАГИСТРАТУРА ПО НАПРАВЛЕНИЮ  
(СПЕЦИАЛЬНОСТИ) 45.04.01 ФИЛОЛОГИЯ<sup>2</sup>**

<i>В. Е. Багно.</i> Под абсурдинку – 11 . . . . .	479
---	-----

<sup>2</sup> В этот раздел могли быть также помещены некоторые материалы, подготовленные юбилеями, однако учебно-методическая целесообразность требует, чтобы они были изданы особо.