

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра русской и зарубежной литературы

Выпускная квалификационная работа

ПОРТРЕТ В ПОЭЗИИ И. СЕВЕРЯНИНА И В ПРОЗЕ Г. ИВАНОВА

Работу выполнила:
студентка 252 группы
направления подготовки
44.03.05 Педагогическое
образование, профиль «Русский
язык и литература»
Котельникова Александра
Игоревна

(подпись)

«Допущена к защите в ГЭК»

Зав. кафедрой

(подпись)

« ____ » _____ 20__ г.

Руководитель:
профессор кафедры русской и
зарубежной литературы
Петрова Наталия Александровна

(подпись)

ПЕРМЬ
2016

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Портрет как способ создания образа в литературном произведении.....	10
1.1. Художественный портрет как объект литературоведческих исследований.....	10
1.2. Теоретические аспекты феномена «портрет в прозе».....	20
1.3. Теоретические аспекты феномена «портрет в поэзии».....	25
Выводы по 1 главе.....	30
Глава 2. Специфика литературного портретирования в поэзии и художественной прозе первой половины XX столетия.....	32
2.1. Поэтическая портретистика Игоря Северянина.....	32
2.2. Литературный портрет в художественной и мемуарной прозе Георгия Иванова.....	56
Выводы по 2 главе.....	78
Заключение.....	81
Список использованной литературы.....	85

Введение

Литературный процесс XX века характеризуется интенсивностью обновления «старых» жанров и появлением новых жанровых разновидностей. Этот процесс сопровождается перестройкой внутри художественного целого, которое функционирует как система.

Все компоненты, составляющие литературное произведение, подчиняясь общим законам литературного развития, испытывают на себе влияние как внелитературных, так и внутрилитературных факторов. Это выражается в изменении отношений между элементами структуры произведения, каждый из которых является источником информации не только о художественном целом, но и об определенном историческом этапе в развитии искусства слова. Одним из таких этапов стал литературный процесс первой половины XX века, сопровождавшийся множеством течений, направлений и школ, которые были сделаны их представителями в области литературного творчества.

Важным результатом этого явления стало расширение функциональных возможностей отдельных компонентов литературного произведения. Одним из таких смыслопорождающих элементов целого оказывается портрет, приобретающий способность не только характеризовать внешность персонажа, но и выполнять функцию подтекста, раскрывать историко-культурный фон произведения и даже в какой-то степени стать одним из маркеров сюжетной основы.

Особенно богатой оказывается палитра портрета в прозаических мемуарных произведениях, хотя в начале XX века литературный портрет оказался задействован и в поэзии, где он зачастую выступал не «фоном», а «сюжетной основой» всего произведения.

Степень разработанности темы

Исследование форм и функций литературного портрета в художественном произведении показывает, что в литературном процессе первой половины XX века портрет приобретает ранее нехарактерные для

него функции. Портрет из «вспомогательного» элемента художественного целого превращается в звено повествования, несущее информацию обо всем произведении, будь то стихотворение, рассказ, повесть или роман.

Отечественное литературоведение определяет портрет как «один из моментов художественного своеобразия» литературного произведения [Тимофеев, Тураев, 1985, с. 115]. В работах отечественных исследователей (Н.А. Дмитриевой, Б. Галанова, С.М. Соловьева и др.) портрет рассматривается как важнейшая составляющая художественного образа, способ характеристики персонажа. При этом литературоведы, как правило, связывают изображение внешности героев с особенностями их внутреннего мира, а также со «свойственной произведению спецификой пространственно-временных отношений, системой нравственных оценок» [Лихачев, 1968, с. 7]. Однако изучение портрета в литературоведении, как правило, велось на материале прозы XIX века, что было обусловлено расширением функций портрета в реалистическом искусстве. Портрет как одна из форм создания образа в художественных произведениях писателей и поэтов XX столетия привлекал небольшое количество исследователей. Среди них – Н.В. Штейникова, В.П. Трыков, М.Ш. Мухонкин, М.Г. Урминцева, А.В. Попов, О.А. Кашпур и некоторые другие литературоведы. Эти ученые акцентировали внимание на роли портрета в мемуарной и художественной прозе минувшего века.

Данная работа посвящена исследованию жанра литературного портрета на примере поэзии Игоря Северянина и прозы Георгия Иванова, творчество которых не только сыграло определенную роль в развитии русской литературы начала XX века, но и стало репрезентативным для философско-эстетического мировоззрения целой эпохи. Однако, многие стороны жизни и творчества этих двух великих «оппонентов» эпохи «серебряного» века до сих пор остаются «белым пятном» в литературоведении и в истории отечественной литературы. Правда, Игорю Северянину повезло больше: его творчество иногда попадает в фокус литературоведческих исследований

(работы В.А. Кошелева и В.А. Сапогова, А. Михайлова и В. Петухова, Е.Ю. Филькиной, М.А. Шаповалова, В. Широкова и др.). А вот поэтические и прозаические произведения Георгия Иванова, также воссоздающие культурную атмосферу эпохи, являются почти полностью неизученными.

Литературный портрет как создание образа целой эпохи выпадает из поля зрения исследователей, затрагивающих многие аспекты творчества Игоря Северянина. А ведь «портретирование» эпохи является одной из творческих установок этого мастера художественного слова. Как отмечает Д.С. Прокофьев, «в осмыслении природы взаимодействия неповторимой личности писателя и современной ему эпохи ведущая роль... принадлежит литературному портрету» [Прокофьев, 2003, с. 19]. На сегодняшний день, диссертационное исследование Д.С. Прокофьева, которое называется «Типология литературного портрета в творчестве Игоря Северянина» является единственной работой, посвященной поэтической портретистике этой выдающейся личности.

Правда, еще раньше К.Г. Исупов, рассуждая об историко-бытовых архетипах в творческом наследии Северянина, ссылается на своеобразные исторические «параллели», проводимые поэтом в целом ряде текстов 1910 - 1915 годов типа *«возрожденный Бонапарт»*, *«похоронят как Суворова»*, *«заклеймен, как некогда Бодлэр»* и т.п. [Исупов, 1987, с. 17].

Одним из первых исследователей, указавших на исключительную «биографичность» северянинского творчества, был В.А. Кошелев, который отметил, что «... ни у кого из русских поэтов стихи и биография так не переплетались и так не дополняли друг друга, как у Северянина» [Кошелев, 1988, с. 9]. Однако данный исследователь не рассматривает поэзию Северянина в контексте связей поэта с его литературным окружением, останавливаясь, в основном, на фактах биографии самого поэта.

Поэтому можно сказать, что именно диссертация Д.С. Прокофьева совершила «прорыв» в северяниноведении, раскрыв еще одну грань

творческой судьбы поэта, для которого портрет стал схемой его собственной судьбы, сюжетной моделью, соотносимой со всеми событиями его жизни.

«.. спецификой художественной речи Северянина, – пишет Д.С. Прокофьев, – является широкое употребление имен реальных литераторов (поэтов, прозаиков, драматургов, критиков, публицистов, беллетристов, литературоведов, мемуаристов, редакторов газет, журналов и издательств)» [Прокофьев, 2003, с. 20]. Эти имена, по мысли исследователя, являются маркерами той эпохи, в которой жил и творил художник. Многообразные трансформации портрета в художественном творчестве Игоря Северянина и были раскрыты в научном труде Д.С. Прокофьева.

При изучении творческого наследия другого представителя «серебряного» века, являющегося современником и «оппонентом» Игоря Северянина, поэта и писателя Георгия Иванова, также становится ясной его творческая установка на сознательное «портретизирование» своей эпохи. Но «портрет» в его творчестве проявляется себя исключительно в прозаических произведениях. Однако большинством исследователей совершенно игнорируется прозаический пласт литературного наследия Георгия Иванова. А ведь Иванов начал писать прозу почти одновременно со стихами, первая публикация которых состоялась в 1910 г. Известно, что Иванов высоко ценил свою прозу и уделял занятиям ею больше времени, чем стихам. «Знаешь, – писал он своему другу А.Д. Скалдину в 1912 г., – в прозе я оригинальнее, чем в поэзии» [Иванов, 2001, с. 62].

Однако функции портрета в романах, повестях, рассказах Георгия Иванова практически не исследованы. Игнорируется исследователями и мемуаристика Иванова, в которой жанр литературного портрета представлен более отчетливо. Еще Л.Я. Гинзбург отмечала, что характер в документальной прозе (а именно портрет способствует раскрытию характера человека) – факт не меньший, чем в прозе художественной, ибо «он также является своего рода творческим построением, и эстетическая деятельность, его порождающая, уходит еще дальше, в глубь того житейского самопознания

и познания окружающих и встречаемых, которое является и всегда являлось неперенным условием общения между людьми» [Гинзбург, 1999, с. 12].

Таким образом, тема, выбранная нами для исследования, обладает определенной степенью **новизны**, которая заключается в предпринимаемой впервые попытке рассмотрения особенностей литературно-художественной портретистики Игоря Северянина и Георгия Иванова в рамках одной работы.

Актуальность исследования определяется как высоким художественным статусом поэзии Игоря Северянина и прозы Георгия Иванова, так и их влиянием на весь литературный процесс первой половины XX столетия. Творчество этих двух художников слова, находящихся между собой в конфронтации, позволяет существенно дополнить картину общественной и литературной жизни России первой половины XX века, а также уточнить некоторые существенные подробности непростых отношений внутри литературной «богемы» той эпохи, в какую довелось жить и творить И. Северянину и Г. Иванову. Кроме того, литературные портреты, созданные этими двумя литераторами, помогают выявить важные детали как их собственной литературной биографии, так и биографии упоминаемых ими писателей-современников.

Объект данного исследования – поэзия Игоря Северянина и проза Георгия Иванова.

Предмет исследования – специфика литературного портретирования в произведениях этих двух авторов.

Целью данного исследования является описание различных типов литературного портрета как особого жанра, проходящего «красной нитью» через творчество И. Северянина и Г. Иванова, в результате чего, можно реконструировать их видение мира.

В процессе работы над данной темой нами были поставлены следующие **задачи**:

– дать характеристику литературному портрету, опираясь на труды известных отечественных литературоведов;

- разграничить понятия «портрет в прозе» и «портрет в поэзии», определив их общие и специфические черты;
- определить типы портретов в поэзии Игоря Северянина и прозе Георгия Иванова, определив функции литературного портретирования в их произведениях;
- проанализировать специфику литературного портретирования в поэзии Игоря Северянина и в прозе Георгия Иванова.

Материалом для исследования послужили поэтические сборники Игоря Северянина «Соловей», «Классические розы», «Медальоны», «Crème des Violettes», «Громокипящий Кубок», а также художественные и мемуаристические произведения Георгия Иванова, среди которых – «Распад атома», «Третий Рим», «Петербургские зимы», «Китайские тени», «Закат над Петербургом».

Теоретическая база исследования определяется работами Ю. Бабичевой, В.С. Барахова, В.В. Башкеевой, И.А. Гончар, Н.А. Дмитриевой, Л.Н. Дмитриевской, С. Исакова, С.Н. Колосовой, В.А. Кошелева, А.Г. Кулыгиной, Ю.М. Лотмана, А.А. Сидорова, М.Г. Уртминцевой, Е. Фарино, М.А. Шаповалова и др.

В работе мы использовали следующие методы исследования: биографический, культурно-исторический, сравнительно-сопоставительный, типологический.

Структура работы состоит из введения, двух глав, списка использованной литературы.

Во *Введении* обосновывается актуальность настоящей работы, формулируются цель и задачи исследования, определяются объект, предмет, методы анализа, новизна представленного в исследовании материала.

В *первой главе* определяются теоретико-методологические основания изучения литературного портрета в литературоведении.

Вторая глава посвящена литературоведческому анализу литературного портрета в поэзии и прозе первой половине XX века на примере произведений Игоря Северянина и Георгия Иванова.

В *заключении* подводятся итоги и делаются общие выводы по всему проведенному исследованию.

Глава 1. Портрет как способ создания образа в литературном произведении

1.1. Художественный портрет как объект литературоведческих исследований

Исследованию портретных описаний в текстах различных типов, в том числе и в литературных художественных произведениях, посвящено значительное количество трудов. Достаточно вспомнить научные труды таких исследователей, как В.В. Башкеева [2000], Л.Н. Дмитриевская [2005], В.С. Барахов [1985], Г.С. Сырица [1986], Н.М. Гурович [2009], А.Г. Кулыгина [2008], С.Н. Колосова [2012] и др.

Как феномен культуры и эстетический объект портрет, в первую очередь, проявляет в изобразительном искусстве. Сам термин «портрет» заимствован из живописи, а корни слова восходят к латинскому «protrahere», что означает «извлекать наружу», «обнаруживать». Позднее смысл слова расширился, и появилось еще одно значение «изображать», «портретировать» [Уртминцева, 2005, с. 37].

Излагая основные положения теории словесного искусства, Аристотель в «Поэтике» выходит на сопоставление его с живописью, объясняя, таким образом, основополагающую идею своей эстетики: «...должно подражать хорошим портретистам: они именно, давая изображение какого-либо лица и делая портреты похожими, в то же время изображают людей более красивыми» [Аристотель, 1957, с. 89].

Но чем же отличается портрет в живописи от портрета в литературе и где между ними существуют точки соприкосновения?

Уже на ранних этапах развития искусства можно наблюдать полифункциональность самого процесса портретирования, который, помимо подражания оригиналу, предполагал возможность выразить отношение автора к своему предмету. На это свойство портрета обратил внимание Б. Виппер, исследовавший фаумские портреты, относящиеся к I–III векам н.э.

Он полагал, что стремлению человека запечатлеть облик другого предшествует знание творца о себе самом, то есть акт самопознания. «Портрет возникает только тогда, – пишет Б. Виппер, – когда человек научился подражать мидам другого и узнавать в них выражение его внутренней жизни. Но это не могло случиться, пока человек не узнал собственного лица...» [Виппер, 1970, с. 167].

Процесс «прочитывания» портрета в живописи «заставляет «изучать эпоху, когда создавался портрет, мироощущения художника, его манеру письма, а также изображенный объект как некую систему, в которой не только отразилась и эпоха, и видение этой эпохи художником, и его собственные взгляды на взаимоотношения человека и мира вообще» [Колосова, 2012, с. 12]. Портрет в литературном произведении также помогает читательской аудитории познакомиться с оригинальной (пусть даже субъективной) трактовкой реальной или вымышленной личности, постигнув тем самым некоторые особенности определенной культурно-исторической эпохи, которая раскрывается благодаря портрету.

Ю.М. Лотман писал, что «моделирование живописца и встречное истолкование его произведения зрителем создают исключительно многофакторное смысловое пространство, в котором реализуется жизнь портрета» [Лотман, 1998, с. 515]. Это высказывание можно в полной мере соотнести и с портретом, входящем в текст литературного произведения.

Живописец, создавая портрет, стремится изобразить не только внешность человека, но и его внутренний мир – мысли и чувства героя портрета в определенный момент, его отношение к миру. В литературном произведении портрет – это тоже воспроизведение изображенного персонажа, его внешняя и внутренняя характеристика. Но только в живописи персонаж изображен визуально, а в литературе портрет – это данный писателем вербальный образ, запечатленный в художественном пространстве.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что в портрете как особой форме познания и отражения человека в искусстве живописи,

обнаруживаются некоторые общие свойства эстетического сознания, дающие нам право переносить те или иные его свойства и черты в область литературного творчества.

В своей монографии «Изображение и слово» Н. Дмитриева ставит перед собой цель определить, «насколько плодотворен «обмен опытом» между словесным и изобразительным искусством» [Дмитриева, 1962, с. 14]. Исследуя исторические формы взаимодействия литературы и живописи, Н. Дмитриева приходит к выводу, что искусство слова в XIX столетии преодолевает описательную традицию в создании внешнего облика персонажа и обращается к иному способу – выражению «впечатления от предметов, сочетая их с показом немногих... избранных изобразительных деталей» [Дмитриева, с. 324]. По мнению автора, существует субъективный (прямой) и объективный (косвенный) способ создания характера героя, различие которых в том, что в первом случае изобразительность достигается путем создания образа авторского переживания внешности героя, а во втором пластически, рождаясь в соединении нескольких точек зрения. Н. Дмитриевой разработан подход к изучению портрета через анализ отношения к внешности героя «посредством описания чувств, которые она возбуждает» [Дмитриева, с. 28].

Занимаясь изучением портрета как формы словесного искусства, исследователи, как правило, разграничивают понятия «портрет в литературном произведении» и «литературный портрет».

Литературный портрет – это «литературный жанр, близкий мемуарному, которому свойственны документальность, стремление к точному, достоверному воспроизведению избранного объекта, на которое накладывается личное восприятие автора» [Колосова, 2012, с. 4]. В первую очередь, это «рассказ о характере и судьбе определенной личности, интерес к которой и формирует содержание нового жанра. Документально-биографический материал, положенный в основу литературного портрета как жанра, требовал от автора и особых способов его художественной обработки.

Процесс создания образа героя в литературном портрете, с одной стороны, «ограничен» фактами биографии конкретного человека, но с другой – закон жанра не стесняет автора в выборе форм авторского комментария, объяснения характера героя повествования» [Уртминцева, 2000, с. 11].

Под портретом в литературном произведении традиционно понимают портрет персонажа, «описание его наружности: телесных, природных и, в частности, возрастных свойств (черты лица и фигуры, цвет волос), а также всего того в облике человека, что сформировано социальной средой, культурной традицией, индивидуальной инициативой (одежда и украшения, прическа и косметика). Портрет может фиксировать характерные для персонажа телодвижения и позы, жесты и мимику, выражения лица и глаз» [Хализев, 2002, с. 218].

Являясь элементом художественного произведения, портрет персонажа «содержит в себе информацию о своеобразии целого. Для него характерны те же параметры, в пределах которых существует произведение: содержание, структура и особенности восприятия. Жанр произведения конкретизирует особенности поэтики произведения, уточняя функциональные связи портрета с составляющими его компонентами: характером персонажа и системой образов, сюжетной организацией, особенностями повествования» [Уртминыцева, 2005, с. 38].

Портрет, по мнению польского литературоведа Е. Фарино, – всего лишь небольшая «деталь более крупного целого» и «он узкоисторичен», поскольку «многие века европейская литература прекрасно обходилась и без него, – хотя человек как таковой присутствовал в ней постоянно». Однако «его внешность в современном понимании не привлекала ее внимания, не считалась достойной изображения, либо же создавалась по совершенно другим принципам, игнорирующим как частный внешний облик человека, так и визуальное восприятие человека» [Фарино, 2004, с. 166].

Но, тем не менее, как утверждает данный исследователь, «внешность человека – одно из самых интенсивных семиотических явлений любой

культуры. Ни в каких обстоятельствах она не теряет своего знакового характера, хотя, с другой стороны, чаще всего она почти не поддается «прочтению», однозначному переводу на вербальные категории. Неоднозначность же проистекает из неопределенности референтов, а точнее, из множества возможных референтов. Одно и то же выражение лица, одна и та же поза, один и тот же костюм можно толковать, например, и как отражение характера данного человека, и как отражение его внутреннего состояния в данный момент, и как отражение отношения к самому себе, и как реакцию на окружающую социальную или естественную среду, и как своеобразную «маску» и т.п.» [Фарино, с. 166].

Таким образом, портрет в литературном произведении – сложное явление, которое отнюдь не сводится к описанию внешности оригинала, ибо «в нем специфическими средствами осуществляется художественное познание человека. И не только познание избранной художником натуры, но и самопознание самого художника, творца портрета» [Барахов, 1985, с. 13].

А.Г. Габричевский в статье «Портрет как проблема изображения» писал: «Проблема портрета делается проблемой стиля, наличие или отсутствие портрета, его характер, выбор и трактовка модели оказываются следствием мимики, в лучшем случае, выражением того или иного мировоззрения» [цит. по: Колосова, 2012, с. 4].

Изучению понятия портрета посвящены ряд работ, среди которых «Портрет» Ю.М. Лотмана, «Изображение и слово» Н. Дмитриевой, «Живопись словом. Человек. Пейзаж. Вещь» Б. Галанова и др.

Одним из выразительных исследований в области лирического портрета является диссертационное исследование В.В. Башкеевой «Русский словесный портрет: Лирика и проза конца XVIII – первой половины XIX века» [2012], где автор ставит перед собой задачу рассмотреть своеобразие портретных форм в их историческом развитии.

Функции портрета в создании художественного образа обозначены практически во всех исследованиях, посвященных проблеме характера.

Монография Б. Галанова «Искусство портрета» – одна из немногих работ обобщающего характера о литературном портрете. В ней типологический подход соединен с анализом форм его исторической динамики и функцией изображения внешности героя; прямой и косвенной характеристикой облика персонажа, объемом сведений о его внешнем виде (обилие подробностей, лаконизм), описание лица и фигуры, местом, которое занимает портрет в произведении. Один из основных акцентов сделан на связи портрета с определенным, в какой-то мере даже парадоксальным, процессом, когда, по наблюдению Б. Галанова, представленный в произведении характер героя начинает «работать на портрет» [Галанов, 1967].

Большинство исследователей считает, что в портрете отражена его активная функция в создании характера, когда впечатление от внешности персонажа переходит в представление о его духовных качествах. В связи с этим в ряде работ ставится проблема исследования функции портрета в раскрытии психологии героя в ее становлении.

Портрет часто исследуется как «форма психологического анализа <...> форма расслоения психики персонажа <...> куда введен генетический (биографический) аспект, что способствует преодолению статичности портрета» и отражает «концепцию характера» [Страхов, 1973, с. 35].

Существенный вклад в создание теории литературного портрета внесли исследования, в которых он соотнесен с характеристикой творческого метода писателя. Одним из первых на эту связь указал Н. Чернышевский, высказав мысль о функции портрета «помочь нашему воспоминанию о живом человеке... и дать о нем понятие тем людям, которые не имели случая его видеть» [Чернышевский, 1972, с. 100]. Об особой роли портрета в реализации отношения автора к своему герою в структуре художественного целого писал в начале XX века А. Сидоров, утверждая, что «первое, незыблемое <...> в портрете есть то, что он есть своеобразная повесть или сообщение человека о человеке» [Сидоров, 1927, с. 6]. В названном аспекте рассматривал портрет и С. Эйзенштейн, оценивая проблему портретирования как проблему создания

автопортрета художника, одну из форм видения мира, запечатленного в произведении. С. Эйзенштейн писал, что «отображение человека в искусстве осуществляется значительно раньше, чем появляется в искусстве его изображение» [цит. по: Уртминцева, 2005, с. 41].

Интерес языковедов к исследованию портрета в художественном произведении обусловлен тем обстоятельством, что портретные описания, как никакие другие элементы литературного произведения, связаны с его антропоцентрическим началом. С помощью портрета авторы пытаются донести до читателя внутренний мир персонажей, через внешность показать индивидуальность или типичность героя.

Говоря о критических исследованиях портрета в литературном произведении, В.В. Башкеева пишет: «Портрет в литературно-художественном тексте, при кажущейся привычности понятия и частотности обращения к нему в работах различного уровня и направленности, оказывается термином достаточно неразработанным и неоднозначным. Указывают на это колебания в определении объема понятия и интерес к наиболее доступным аспектам портрета. Часто портрет оказывается на периферии исследовательских интересов, становясь чем-то вроде необязательного дополнения к обязательному разговору о мировоззрении и психологии героя, повествовательных стратегиях, позиции автора и т.д.» [Башкеева, 2000, с. 3].

Причину, по мысли данного исследователя, «следует искать не во второстепенности портрета, но в методологическом его понимании. Когда портрет осмысливается в качестве обязательного или факультативного элемента сюжета, то невольно редуцируется до описания наружности (внешности) героя. Лирика в таком случае вообще исключается из портретного фонда. Подобный нарративный подход имеет весомую гносеологическую ценность – и подтверждение тому практика изучения портрета в творчестве русских писателей XIX века, – но не позволяет понять портрет во всем потенциальном богатстве его форм» [Башкеева, 2000, с. 3].

Адекватное понимание портрета стало возможным с тех пор, как родился интерес к человеку как к ценности, что стало главной темой литературы. Для литературно-художественного портрета обязателен аксиологический момент, когда автор описывает поступки, черты характера своего героя как в контексте собственного мировоззрения, так и через отношение других людей к данному лицу.

В ряде литературоведческих работ, начиная с методологически важного труда Д.С. Лихачева «Человек в литературе Древней Руси», человек изучался не только как герой в составе сюжета, но и как герой в художественном мире произведения (А.П.Чудаков, В.Я.Линков, Н.В.Кашина, М.В.Строганов, В.М.Головко, Н.Н.Старыгина и др.). Сегодня исследователи также обращаются то к «внутреннему человеку», традиционно влекущему русского читателя и писателя (Н.И.Николаев, Е.Г.Эткинд, А.А. Фаустов), то к «внешнему человеку» (М.Ямпольский), что менее характерно для отечественной культуры [Башкеева, с. 3].

Союз внешнего и внутреннего человека, представленный в портрете, есть, по мысли А.Ф. Лосева, «твердо очерченный лик сущности» [Лосев, 1995, с. 15], или, по слову М.М. Бахтина, «целое души». Л.И. Кричевская понимает портрет как «пластическую форму мыслящего и чувствующего героя» [цит. по: Башкеева, 2000, с. 4].

Само направление разговора о портрете как о моменте встречи внутреннего человека с внешним «позволяет осмыслить героя в рамках не только персонажного облика, но и человеческих форм, разрешить дилемму, возникавшую между типичными определениями портрета, стремящимися к целостности, и конкретным анализом портретных форм, на практике сводящимся к представлению лишь стабильного комплекса наружности героя» [Башкеева, 2000, с. 4].

Анализ портрета, рассмотренного как диалектическое единство внутреннего и внешнего человека, позволяет сделать исследователям обобщающие выводы о природе словесного портрета и особенностях его

формирования в русской литературе. Как утверждает В.В. Башкеева, «формы изображения внешнего человека живут в связке с формами представления внутреннего человека, но верна и обратная формулировка: чем более утверджен в литературе психологизм, тем более развиты портретные формы» [Башкеева, 2000, с. 26].

Однако все вышеизложенное следует соотнести с прозаическими произведениями. О портрете в прозаических произведениях на сегодняшний день существует достаточно работ, в которых роль портрета эмпирически определена. Сложнее обстоит дело с поэзией, в которой никогда не дается такая широкая характеристика персонажа. Но, тем не менее, портрет присущ не только прозе. Персонаж в прозе – это лирический герой в поэзии.

К настоящему времени портрет в поэзии, по сравнению с портретом в прозе, является недостаточно изученным, нет четкой классификации поэтических портретных описаний. Исследованием портрета в лирическом произведении занимались такие ученые как С.Н. Колосова, Е.А. Лапко, Марк Уоллакотт, и др.

С.Н. Колосова считает, что, портрет в поэзии, в отличие от прозы, где он выступает часто как инструмент, как одно из средств создания образа героя, есть «и предмет, и цель изображения, и одновременно выражение авторского мировоззрения» [Колосова, 2012, с. 5].

Основополагающим для портретного полотна и в поэзии и в прозе является 1) изображение какого-либо героя; 2) его внешность как единственный сюжет написания словесной картины; 3) выразительные средства, которыми оперирует художник в процессе отражения своего видения сущности персонажа (лирического героя) и описания отношения к герою. Однако при создании портрета в лирической поэзии художественное содержание произведения сосредоточено исключительно на описании героя (пусть и фрагментарном) и посредством этого описания выражается индивидуальный авторский стиль, который, по словам П.Н. Сакулина, «выражает собою психоидеологию писателей» [Сакулин, 1990, с. 141]. В

прозе портрет является более обобщающим. Он затрагивает и историко-культурный пласт, и социальные подтексты, и мировоззренческие особенности эпохи.

Поэтический портрет как форма выражения авторского мировидения приобрел значимость, большую смысловую нагрузку и философское наполнение только к концу XIX века. Во многом это объясняется тем, что слово приобретает все большую ассоциативную широту, ведь, по словам А.А. Потебни, «слово есть искусство» [Потебня, 2003, с. 38].

Лирический портрет есть «не только изображение какого-либо объекта, образа, но и, в первую очередь, отражение сложных душевных процессов самого поэта» [Колосова, 2012, с. 5].

«Портрет в поэзии, – считает В.В. Башкеева, – ближе к субстанции, родовому портретному началу. Форма, материальная плотность, внутреннее содержание портретного образа могут напрямую сопрягаться с телесностью, фигурностью, душевно-духовной чувственностью мира» [Башкеева, 2000, с. 26].

Акцентируя внимание на особенностях функционирования прозаического и поэтического портрета, С.Н. Колосова отмечает, что в прозе активное функционирование портрета является одним из показателей наличия сюжета, который в произведении формирует художественное пространство. Портретные описания в романе, рассказе, повести сопровождают события, они в виде собственно авторского высказывания или реплики героя выражают авторскую позицию. В поэтическом же произведении, где сюжет чаще всего отсутствует, портретное описание раскрывает переживания лирического героя, его чувства. Портрет в поэзии, как и пейзаж, и предметные детали, является неким символическим образом, позволяющим внести в малую форму художественно объемное содержание [Колосова, 2012, с. 14]. Таким образом, данный исследователь делает следующий вывод: «В прозаическом произведении (при доминирующем сюжете) портрет играет второстепенную роль инструмента для создания

образа героя, вписанного в единую систему образов, тогда как в поэтическом произведении, для которого не актуальны ни событийный план, ни разветвленная система образов, портретное изображение лирического героя или героя-адресата (если оно внесено в текст) является содержательным центром произведения, отражающим и основной предмет освещения, и лирический сюжет, и авторскую позицию, и идею» [Колосова, 2012, с. 14].

Итак, портрет есть интереснейшее в словесном искусстве явление, которое соединяет внутреннюю сущность и внешнее воплощение, сходство с оригиналом и авторское видение объекта. Благодаря портрету, можно проследить множество связей, актуализированных в литературном произведении: между художником и предметом, избранным им, внешним воплощением образа и внутренним состоянием героя, его характером, между чувствами художника к герою и чувствами самого героя к своему окружению, между индивидуальными особенностями стиля художника и своеобразием эпохи, между отражением в герое индивидуальных черт и черт, составляющих портрет эпохи и т.д.

Портрет «по своей природе наиболее философский жанр живописи. Он в основе своей строится на сопоставлении того, что человек есть, и того, чем человек должен быть» [Потебня, 2003, с. 38]. Показ человека, показ «другого» в тональности авторского настроения, состояния, чувства позволяют портрету стать универсальной художественной формой, в равной мере, хотя и по-разному, присутствующей в поэзии и в прозе.

1.2. Теоретические аспекты феномена «портрет в прозе»

«Портрет в прозе» зачастую определяется как художественный прием, используемый в качестве средства создания образа героя. Именно такое определение дано в монографии Л.Н.Дмитриевской «Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З.Н. Гиппиус)». Автор пишет: «Портрет в литературном

произведении – одно из средств создания образа героя, с отражением его личности, внутренней сущности, души через изображение внешнего облика, являющееся особой формой постижения действительности и характерной чертой индивидуального стиля писателя» [Дмитриевская, 2005, с. 90].

В литературу портрет проникает с того момента, когда возникает необходимость в создании образа человека. Уже в древнерусской литературе существует множество образцов портретов персонажей [Зингер, 1989, с. 22].

Но более очевидной проблематика портрета становится в последней четверти XVIII– первой трети XIX века, т.е. в «эпоху перехода от традиционалистской художественной парадигмы к индивидуально-авторской» [Башкеева, 2000, с. 12], когда у писателей повышается интерес к индивидуальному человеческому началу, в связи с чем в литературных произведениях существенно расширяются и углубляются функции портрета. Именно в это время портрет в литературе становится одним из способов создания персонажа, средством выявления его индивидуальных психологических особенностей. Как отмечает И. И. Мурзак, «портрет в сентиментализме отличается определенной живописностью, он отражает чувственный мир героя; в романтической эстетике доминирует яркая деталь, подчеркивающая ту или иную особенность характера, проявляющую инфернальную или сакральную сущность души» [Мурзак, 2007, с. 123].

Однако наиболее уникальным и разнообразным становится портрет в реализме, где главной опорой является творческая манера автора, язык, авторский стиль.

Историко-литературные факты свидетельствуют о том, что развернутое описание внешности персонажа могло стать возможным только в искусстве реализма второй половины XIX века. Формы поведения литературного героя – совокупность «движений и поз, жестов и мимики, произносимых слов с их интонациями» [Хализев, 2002, с. 115] – раньше не рассматривались как предмет портретного описания, потому что их целью является передача изменений отношения героя к сложившейся ситуации, иному лицу или факту.

А ведь эти динамические формы также создают портрет персонажа, поскольку «обладают возможностью дать информацию об определенной стабильности, зафиксировать характерные черты, выделяющие героя среди других действующих лиц произведения» [Уртминцева, 2005, с. 36]. Об этом писал еще А.Ф. Лосев, указывая, что «по взгляду глаз <...> по голосу <...> всегда можно узнать, что за личность передо мной <...>. Наблюдая <...> выражение лица человека <...> вы видите здесь обязательно нечто внутреннее» [Лосев, 1991, с. 75].

На рубеже XIX–XX веков в литературе роль портрета значительно увеличивается. Это связано с особенностями культурной жизни того времени и, прежде всего, с явлением синтеза искусств, когда внедрение форм несловесных видов искусства в литературу было особенно актуально.

По мнению многих исследователей, портрет является одной из сложнейших задач в процессе создания литературного образа. Но с другой стороны, все литературоведы отмечают художественную значимость портрета в «текстовой ткани» произведения. По мысли И.А. Гончар, «ни одно художественное произведение невозможно без героев, образы которых, включающие объемную характеристику как внешности, так и внутреннего мира, поведения ит.д., несут, как правило, важную смысловую нагрузку и, кроме голой информации, участвуют в формировании той эстетической надбавки, которая отличает художественный текст от текстов прочих функциональных стилей» [Гончар, 2014, с. 13].

Считается, что портрет в прозе, прежде всего, репрезентирует внешность человека. Действительно, знакомство с персонажем начинается с его внешности. Но в описании внешности у талантливого писателя «спрятаны» и характер, и чувства, и даже судьба героя. Истинный художник через портрет передаст душевное состояние своего персонажа, момент преображения его внутреннего состояния.

«В пределах конкретного произведения, – пишет Е. Фарино, – внешний вид персонажа, как и всякий другой компонент сочиняемого мира, нагружен

несколькими функциями одновременно: характеризует данное действующее лицо и являет собой более общую моделирующую категорию. Так, например, непостоянство внешнего вида героя может свидетельствовать либо о его подвижности, либо о неустойчивости его личности, а с другой стороны, это же непостоянство может получить статус категории «многосторонний, живой, истинный» или категории «призрачный, ложный». Красота или уродство персонажа вводятся в произведение не только ради самих этих персонажей: в составляемой картине общества они уже социальные категории (как известно, «красавица» или «красавец», равно как и «уроды», это, прежде всего, функции в данном обществе или в данном произведении и в малой степени отражают фактическую распространенную в данное время шкалу предпочтений), а в смысловой структуре произведения – категории моделирующие (судьбы и поступки этих персонажей возводят красоту или уродство в ранг моральных, этических явлений: красота как нечто благородное, духовное или же наоборот – преступное, греховное, телесное и т. п.)» [Фарино, 2004, с. 169–170].

Типология портрета разнообразна. За основу в исследовании можно взять портретную классификацию А.Н. Беспалова, в которой рассматриваются следующие виды портретов:

- 1) портрет-штрих;
- 2) оценочный портрет;
- 3) ситуативный портрет;
- 4) дескриптивный портрет (максимальный набор признаков, постоянно характеризующих персонажа).

Данный тип портрета делится на: а) фрагментарный; б) полный; в) статический и г) динамический портреты [Беспалов, 2001].

Последние два типа портрета особым образом интересовали исследователей.

Разделение портрета на статичный (или экспозиционный) и динамичный указывает, во-первых, на положение его в сюжете произведения,

а во-вторых, – на свойство запечатленного в нем характера. Статичный портрет считают признаком характера завершенного в своем развитии, а динамичный – характера становящегося или противоречивого по своей сути. По мысли У.Г. Уртминцевой, противопоставление одного типа портрета другому не имеет смысла, поскольку «в одном случае акцент сделан на изображении постоянных, сущностных признаков личности, а в другом – на изменениях, которые обусловлены изображенными в произведении обстоятельствами» [Уртминцева, 2005, с. 51]. «В динамике повествования, – отмечает данный исследователь, – статичный портрет существует в каждой сюжетной ситуации, высвечивая одни и те же черты облика персонажа и участвуя, таким образом, в мотивации развертывания сюжета. Динамичный портрет, рассредоточенный в повествовании, способствует созданию целостного образа, выявляя еще не проступившие ранее черты облика персонажа» [Уртминцева, с. 51].

С.Н. Колосова считает, что портрет, будучи тесно связанным с сюжетом произведения, «влияет на динамику сюжета. Портретное изображение в прозаическом произведении переключает внимание читателя с событийного плана (обеспечивающего динамику) на план описательный, который по отношению к изображаемым событиям является более статичным, хотя портрет героя при этом может быть и динамичен. В художественном произведении динамика портрета демонстрирует какое-либо изменение чувства, характера, состояния, всегда является отражением внутренней динамики, в то время как развитие сюжетных коллизий – динамика внешняя. В зависимости от художественной задачи автор акцентирует внимание на динамике внешней (сюжете) или динамике внутренней (изменениях, происходящих в герое, переданных, в том числе, и через портрет)» [Колосова, 2012, с. 17].

Итак, портрет в прозаическом произведении – это изображение внешности персонажа, соединяющее в себе фиксацию как постоянных, так и ситуативных черт облика, в котором проявляется точка зрения автора,

выполняющая функцию смыслообразования на всех уровнях литературного произведения. Авторское отношение к герою при этом может быть выражено прямо и опосредованно – через восприятие визуального образа другими действующими лицами, что в итоге свидетельствует о своеобразии построения системы персонажей произведения.

Содержание портрета включает в себя и формы поведения человека. Через изображение героя в действии, поступке читатель получает возможность создать в своем воображении зрительный образ, что пробуждает работу его ассоциативного мышления.

1.3. Теоретические аспекты феномена «портрет в поэзии»

В литературных энциклопедиях и справочных пособиях по литературе такого понятия как «портрет в поэтическом произведении» не существует. «Литературная энциклопедия терминов и понятий» только акцентирует внимание на том, что «в лирике... словесное портретирование более или менее затруднено и ограничено» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001, с. 762].

Однако поэтический портрет не лишен внимания литературоведов. Напротив, существует достаточно много статей, аналитических материалов, посвященных исследованию, что свидетельствует о несомненном интересе к ней как в теоретическом, так и историко-литературном отношении.

В поэтическом произведении портретное изображение не является обязательным компонентом, как в прозе. Но если портретное описание входит в структуру лирического стихотворения или поэмы, то оно «существенно превышает по значимости исполнение в прозаическом тексте, поскольку портрет в данном случае не только оказывается содержательным центром, организующим лирический сюжет, но визуализирует метафорически выраженную идею данного текста и авторскую картину мира в целом. Портрет в лирике обладает значительно большей степенью обобщения, чем в прозе, в которой для выражения художественного

содержания существенную роль играет сюжет и разветвленная система образов. Развернутая описательная фактура портрета, свойственная прозе, в лирическом произведении эллиптируется в силу его малого объема, сохраняя при этом целостное представление об изображаемом объекте» [Колосова, 2012, с. 10].

Если в прозе портрет является одним из художественных приемов, то в поэзии функционирование портрета выходит далеко за рамки художественного приема. Портрет в прозаическом произведении – это не просто средство создания героя, композиционный прием или даже жанр, это отражение образа идеи произведения, отражение авторского понимания мира в целом.

Портрет в поэтическом произведении создается тем же комплексом образно-выразительных средств, что и пейзаж, и философско-лирические отступления поэта, которые позволяют составить единое представление об индивидуальном стиле поэта, манере и характере его «живописания».

«Если я поэт, – заявлял Вяч. Иванов, – я умею живописать словом <...> живописать так, что воображение слушателя воспроизводит изображенное мною с отчетливою наглядностью виденного, и вещи, мною названные, представляются его душе осязательно-выпуклыми и жизненно-красочными, оттененными или осиянными, движущимися или застылыми, сообразно природе их зрительного явления» [Иванов, 1994, с. 191].

Итак, поэтический портрет обладает рядом особенностей.

Прежде всего, он зачастую становится основным, а иногда и единственным предметом изображения, что сближает его с портретом в живописи. Таким образом, он является «канвой» повествования, выполняя такую же роль, какую играет сюжет в прозе.

Кроме того, поэтический портрет может стать единственным способом выражения автором идеи стихотворения или поэмы, сводя при этом к минимуму столь распространенную в прозаическом творчестве

описательность и передавая авторское мировидение, его философию жизни как через конкретные, так и через условно-символические черты и детали.

Уникальность поэтического портрета состоит в том, что «поэт, создавая изображение человека, наделенное конкретными деталями, стремится с одной стороны, передать индивидуальность данного художественного образа, а, с другой, – воплотить в этом изображении свои обобщенные философско-эстетические представления о взаимоотношениях человека и мира, образно, метафорически передать через конкретный портрет авторскую картину мира» [Колосова, 2012, с. 16].

«Обращение к портрету в лирике, – пишет данный исследователь, – позволяет художнику через индивидуальное показать вселенское, через статическое описание – движение души, чувств, не рассказать о микрокосме человека, а показать микрокосм лирического героя как макрокосм» [Колосова, с. 16].

С.Н. Колосова в соответствии с характером проявления лирического «я» автора выделяет три основные группы портретов в поэзии:

1. Портрет героя лирического произведения, выражающего лирическое «я» автора.

Это портреты, изображающие персонажей, которые передают лирическое «я» автора, но лирическими героями не являются, поскольку объективизированы от автора по самому замыслу. Авторская позиция в таком произведении передается не через образ и переживания лирического героя, а как бы отстраненно, посредством произвольного выбора объекта изображения.

2. Портрет героя-адресата в лирическом произведении.

В данном типе портретов лирический герой в стихотворении не проставлен, но именно через его видение создается портрет другого лица. Это может быть парный портрет, в котором дано поэтическое изображение адресата, и через впечатление от него, опосредованно, создается образ и самого лирического героя.

3. Автопортрет – не просто точное соответствие изображения оригиналу, передача черт внешности, это результат самонаблюдения, авторское видение самого себя в определенный момент времени в определенном состоянии и образе, выраженное через внешность [Колосова, 2012, с. 24–25].

В.С. Барахов предлагает следующую классификацию литературных портретов: а) портрет-характеристика; б) портрет-биография; в) портрет-судьба; г) портрет-описание; д) портрет-анализ.

В последнем виде портрета, по мнению В.С. Барахова, находит отчетливое выражение новая словесная структура, которая отличается не только остротой восприятия индивидуальности человека, его характера, психологии, но и поразительной подвижностью в выражении малейших колебаний его настроения, сдвигов в душевной жизни, отражением во всей полноте и многогранности его отношений с окружающим миром [Барахов, 1985, с. 24]

Е.А. Аксенова выделяет несколько видов литературных портретов:

- 1) простейший портрет, когда автор копирует реально существующего человека;
 - 2) психологический портрет, в котором автор через внешность героя стремится раскрыть его внутренний мир и характер;
 - 3) отвлеченный портрет, без описания подробностей;
 - 4) портрет, который дается через впечатление, производимое героем на окружающих;
 - 5) портрет, подчеркивающий одну характерную черту персонажа;
 - 6) портрет, скрупулезно и всесторонне описывающий персонаж
- [Словарь литературоведческих терминов, 1974, с. 275].

И.И. Мурзак, в свою очередь, выделяет

- 1) портреты-описания;
- 2) портреты-сравнения;
- 3) портреты-впечатления;

4) портреты-метафоры [Мурзак, 2007].

На наш взгляд, из приведенных выше классификаций литературных портретов можно составить следующую классификацию литературных поэтических портретов:

- 1) портрет героя лирического произведения, выражающего лирическое «я» автора;
- 2) портрет героя-адресата в лирическом произведении;
- 3) автопортрет;
- 4) портрет-характеристика;
- 5) портрет-судьба;
- 6) портрет-описание;
- 7) портрет-анализ;
- 8) психологический портрет;
- 9) портрет, который дается через впечатление, производимое героем на окружающих;
- 10) портрет, скрупулезно и всесторонне описывающий персонажа;
- 11) портрет-автобиография;
- 12) портрет-метафора;
- 13) парный портрет.

Данная классификация портретов в поэзии максимально учитывает особенности портретных описаний, поскольку для поэзии характерны лаконичность и аксиологичность. Поэты чаще всего уделяют внимание парным портретам, портретам-описаниям, портретам-метафорам и портретам героев-адресатов в лирическом произведении.

Выводы по 1 главе

Изучив работы по истории становления и развития портретоведения, мы пришли к следующим выводам:

1. Существует две формы портрета как разновидности словесного искусства: понятия «портрет в литературном произведении» и «литературный портрет».

2. Литературный портрет как жанр может быть разновидностью либо мемуаристики, либо очерковой или биографической литературы. Этот вид портрета представляет собой многомерное жанровое образование, его сюжет представляет собой сплав многих впечатлений, выстроенных согласно ходу критической мысли автора. Литературный портрет является документальным свидетельством эпохи. Но при этом, портретист, создавая свое литературно-критическое размышление, оперирует комплексом критических методов, совмещая их с художественными методами в том случае, когда критик является также писателем. Главная цель, которую ставит перед собой создатель литературного портрета – максимально полное воссоздание образа личности портретируемого.

3. Портрет в литературном произведении – это описание особенностей внешнего вида, черт характера, манеры поведения, образа жизни и т.п. персонажа. И хотя в его основу часто положен документально-биографический материал, он большей частью представляет собой собирательный образ. Став характеристикой созданного фантазией художника персонажа литературного произведения, он помогает читателю глубже проникнуть в повествование.

4. Выделенные две разновидности портрета входят в структуру прозаического произведения. Но интерес у исследователей вызывает и поэтический портрет, который обладает рядом особенностей: он носит обобщительный характер, имеет более компактную структуру, отражает идею

произведения, раскрывает авторскую картину мира, передает индивидуальность портретируемого.

Глава 2. Специфика литературного портретирования в поэзии и художественной прозе первой половины XX столетия

2.1. Поэтическая портретистика Игоря Северянина

На формирование круга литературных пристрастий Игоря Северянина в период его становления как поэта значительным образом повлияла поэзия Мирры Лохвицкой – поэтессы, которую начинающий автор считал своим наставником, хотя знакомы они не были и никогда не встречались (М. Лохвицкая умерла в 1905 году). Стихотворения М. Лохвицкой, которые представляют собой синтез биографического, индивидуального и личного, можно с полным правом назвать поэтическими автопортретами.

Первым «портретом» И. Северянина может считаться эпитафия на могиле Мирры Лохвицкой:

Где памятник на зависть всем державам?

Где лилии? где розы?..

...Душа в Эдем стремилась крылья...

А сквозь туман взрастала лилия...

[Северянин И, 1995, с. 119]

Образ лилии, ассоциировавшийся у И. Северянина с личностью Мирры Лохвицкой, не является случайным. Символом духовной чистоты (красоты) поэтесса считала лилию: «*Лилии, лилии чистые, / Звезды саронских полей...*» [Лохвицкая, 1999, с. 36] и очень просила: «*Схороните меня между лилий и роз, / Схороните меня между лилий...*» [Северянин И, с. 45].

Образы цветов в портретистике И. Северянина на раннем этапе его становления как поэта занимают значительное место, но эти образы большей частью заимствованы у Лохвицкой и воспринимаются как часть «заочной переписки» двух поэтов.

Так, в одном из своих стихотворений М. Лохвицкая просит:

Если прихоти случайной

*И мечтам преграды нет –
Розой бледной, розой чайной
Воплоти меня поэт!..*

[Лохвицкая, 1999, с. 54]

Игорь Северянин откликается:

*...кокетничает сад,
Любуясь розою стыдливою.
...В саду пигмеи, как цари,
Живут в мечте невероятного.
Они хохочут и шумят...
Под их ногами сад измят...
Что станет с розой, если весть
О ней дойдет до них случайная?..
И не успевшая расцвести,
Спешит увянуть роза чайная...*

[Северянин I, 1995, с. 42]

По сути дела, это еще не портрет, а только небольшой набросок, «штрих к портрету», в основе которого лежит имя предмета, подвергшееся интерпретации. Но важно отметить другое: с этого времени в поэтическую практику И. Северянина прочно входит диалогичность как способ своеобразного портретирования.

Еще одним объектом северянинского портретирования становится русский поэт К.М. Фофанов – его «учитель» и «творческий вдохновитель».

Личное знакомство Фофанова и Северянина произошло 20 ноября 1907 года в Гатчине, где Фофанов жил с семьей в последние годы своей жизни, а Северянин снимал дачу. «Первый поэт, приветствовавший мое появление литературе...», – вспоминал впоследствии Северянин в книге «Уснувшие весны».

*Мигая, лампа освещала,
Как ландыш, чистые листы.*

Лицо поэта озаряла

Улыбка ласковой мечты...

[Северянин П, 1995, с. 97]

Однако не все северянинские портреты Фофанова можно рассматривать в контексте «благоговейного» преклонения ученика перед учителем. Иногда Северянин дает нелицеприятную характеристику своему учителю, в основе которой лежит документальное изображение действительности. Но такие «портреты» он создает не от своего имени, а от лица иного лирического героя. Так, в стихотворении «Она критикует...», представляющего собой развернутую реплику светской дамы, адресованную некому графу, ответы которого лишь подразумеваются, звучит безапелляционная точка зрения героини стихотворения, относящей себя к «аристократам мысли, чувства и ума», хотя книг Фофанова она «даже не смотрела»:

Начнем с поэзии: она полна калек.

Хотя бы Фофанов: пропойца и бродяга,

А критика дала ему поэта роль...

Поэт! Хорош поэт... ходячая малага!..

И в жилах у него не кровь, а алкоголь

[Северянин, 2004, с. 130]

Эту аристократку, возвращенную на Шекспире, вид Фофанова шокирует так, что она называет его поэзию «кабацкой»:

Ах, да не спорьте вы! Поэзией кабацкой

Не увлекусь я, граф, нет, тысячу раз нет!

Талантливым не может быть поэт

С фамилией – pardon!–такой... дурацкой.

И как одет! MonDieu! Он прямо хулиган!..

Вчера мы с Полем ехали по парку,

Плетется он навстречу – грязен, пьян;

Кого же воспоем такой мужлан?.. кухарку?!

Смазные сапоги, оборванный тулуп,

Какая-то ужасная папаха...

Сам говорит с собой... Взгляд страшен, нагл и туп

[Северянин, 2004, с. 130]

Заметим, что подобный «портрет» имеет под собой реальную основу. Многие современники Фофанова оставили о нем воспоминания, в которых «учитель» И. Северянина фигурирует как «...какой-то приказчик из лавки» [Перцов, с. 186]. Георгий Иванов называет его «...старым, обрюзгшим... давно небритым, с потухшими маленькими, ничего не выражающими щелочками глаз...». [Иванов, 1994, с. 306–307]. Позже и сам И. Северянин в своем автобиографическом романе в стихах «Падучая стремнина» рисует такой его образ:

Навстречу мужичок в тулупе теплом,

Дубленом, в валенках, мохнатой шапке...

[Северянин, 2014, с. 18]

Но «портреты» Фофанова, созданные И. Северяниным, нельзя назвать односторонними, они многолики, поскольку сложные жизненные обстоятельства, в плену которых оказался «учитель» Северянина (*...Его я видел разным: / В минуты опьяненья невозможным: / И наглым, и воинственным, и зверским...*), не помещали ему стать великим поэтом, «пророком в своем Отечестве», о котором Северянин позже скажет:

Большой талант дала ему судьба,

В нем совместив поэта и пророка.

Но властью виноградного порока

Царь превращен в безвольного раба

[Северянин, 1990, с. 225]

В ранний период творчества И. Северянин создает серию «портретов-некрологов», посвященных поэтам и писателям, оставившим заметный след в истории русской литературы. Некоторые из этих «портретов» можно назвать образами-штампами. Так, в стихотворении «Памяти Н.А. Некрасова» перед нами предстает образ поэта-борца:

*Помните вечно заветы почившего,
К свету и правде Россию будившего.
Страстно рыдавшего,
Тяжко страдавшего
С гнетом в борьбе!*

[Северянин, 2004, с. 386]

Образ творца-интеллектуала создается Игорем Северяниным в стихотворении «Памяти И.С. Тургенева»:

*Себя в глазах Забвенья обесценив
И вознеся к Бессмертью фолиант
Своих трудов, ушел от нас Тургенев,
Угас поэт...
Он накормил, он кормит наши думы,
И вкусен сытный хлеб ею ума...*

[Северянин, 1990, с. 71]

Следует также отметить два северянинских «портрета» Льва Толстого. Первый из них – достаточно традиционный взгляд на художника-классика:

*Сын мира – он, и мира он – отец.
Гигантское светило правды славной.
Литературы властелин державный.
Добра – скрижалей разума – певец...*

[Северянин, 2004, с. 376]

Лексически богатое слово «мир» до орфографической реформы 1917 года в своих двух основных значениях имело разные написания: «миръ» – «отсутствие войны, покой», и «міръ» – «земля, общество». В оригинале первое слово написано через «і», второе – через «и». В основе этой орфографической игры Северянина лежит глубокое понимание общемирового значения объекта портретирования.

Второй портрет выявляет некоторое совпадение взглядов Толстого и Северянина: неприятие современной им «культуры» как порождения бездушного научно-технического прогресса. При этом в оценке Северянина душа художника представляется проводником воли некоего «чистого бытия»:

*Нет, не Толстой колосс, – его душа,
Достигшая культурного развития.
И связана она эфирной нитью
С Божественным Н и ч е м...*

[Северянин, 1990, с. 84]

Но поэт не будет поэтом, если в своем творчестве он ни разу не упомянул имя «великого гения» России Пушкина.

Пушкина Северянин называет «чудным мгновением, запечатленным в веках» и «воплощением вдохновения», перед которым «бессилен прах», потому что Пушкин, в отличие от других поэтов-классиков, портретируемых Северяниным, жив:

*Лишь он один из всех живущих
Не стал, скончавшись, мертвецом:
Он вечно жив во всех поющих,
И смерть здесь не звучит «концом».
Вегосозданиях Красота ведь
Показывает вечный лик,
Его нам мертвым не представить
Себе, и этим он велик!*

[Северянин, 1919, с. 116]

В этот период творчества объектами портретирования Северянина зачастую оказываются исторические деятели прошлых веков. По-новому раскрывает Северянин образ римского императора Нерона, имя которого является символом всех мыслимых и немыслимых преступлений. Нерон у Северянина многолик. С одной стороны,

Он – мучитель-мученик! Он – поэт-убийца!

Он жесток неслыханно...

[Северянин, 2004, с. 535]

Но с другой стороны, Нерон, как и всякий человек, может быть *«нежным и тоскливым»*.

Северянин раскрывает тайну актерского мастерства Нерона, которая заключается в его умении соединять внешние и внутренние черты, данные римскому правителю природой:

*Разве удивительно, что из лож партера
На урода рыжего, веря в свой каприз,
Смотрят любопытные, жадные гетеры,
Зная, что душа его – радостный Парис?*

[Северянин, с. 535]

Для Северянина Нерон – *«неведомый»* и *«царственный» «паяц»*, живущий *«за струнной изгородью лиры»*.

Создает Северянин в это время и образ великого христианского деятеля – епископа Белгородского Иосафа, канонизированного в 1911 году, который в его интерпретации является в большей степени поэтомлюбви, чем православно-христианским богословом:

*Цветы любви и веры разбросав,
Молю тебя, святитель Иосаф:
Посей в душе благие семена,
Дай веру мне в златые времена!...*

[Северянин, с. 32]

К 1911–1912 годам при непосредственном участии Северянина создается кружок петербургских эго-футуристов. Целый ряд портретов, выполненных Северянином в то время, можно определить как характеристики близких по духу соратников. Обращает на себя внимание тот факт (и это Северянин часто подчеркивает), что многие из них являются ответными посланиями. Таким образом, читатель становится свидетелем

своеобразных диалогов, в которых Северянин всегда старается оставить право последнего слова за собой.

В качестве примера приведем стихотворение «Сонет», посвященное тогдашнему поэтическому союзнику И. Северянина Георгию Иванову:

*Я помню Вас: Вы нежный и простой.
И Вы – эстет с презрительным лорнетом.
На Ваш сонет отвечаю сонетом,
Струя в него кларета грез отстой...
Я говорю мгновению: «Постой!» –
И, приказав ясней светить планетам,
Дружу с убого-милым кабинетом:
Я упоен страданья красотой...*

[Северянин I, 1995, с. 214]

Этот сонет явился ответом на «Сонет-послание (Игорю-Северянину)» Г. Иванова:

*Я долго ждал послания от Вас,
Но нет его и я тоской изранен.
Зачем Вы смолкли, Игорь Северянин,
Там в городе, где гам и звон кирас?*

В 1912 году Игорь Северянин знакомится с Федором Сологубом, который вводит начинающего поэта в литературный мир Петербурга. Спустя некоторое время появляется еще один «портрет», в котором Северянин с фотографической точностью передает внешность Сологуба:

*И вдруг, бесшумно, предо мной
Внезапно, как бы из провала,
Возник, весь в сером, небольшой
Проворный старец блёстко-лысый
С седой дымчатой каймой
Волос вокруг головы. Взор рысий
Из-под блистающих очков*

*Впился в меня. Писатель бритый,
Такой насмешливый и сытый,
Был не похож на старичков
Обыкновенных; разве Тютчев
Слегка припомнился на миг...*

[Северянин, 2014, с. 23]

Портретная характеристика Сологуба сопровождает и момент «поэтического сближения» двух мастеров слова – начинающего и уже умудренного опытом. Вспоминая, как, «*восторг в груди тая*», читал начинающий поэт Сологубу свои еще «незрелые» творения, он акцентирует внимание на том, как последний слушает и реагирует:

*Смягчая лаской строгий глаз,
Меня он слушал. Мой экстаз
В поэте, чтеньем разогретом,
Святые чувства всколыхнул.
Он улыбнулся, он вздохнул...
И понял я, что было в этом
Так много доброй теплоты
И разволнованной мечты...*

[Северянин, с. 24]

Осенью 1912 года И. Северянин сближается с Н. Гумилевым. Творческая симпатия Северянина к Гумилеву объясняется, в первую очередь, внутренней «красотой» и «благородством» лирических героев последнего – отважных исследователей-романтиков.

Обращаясь к образу Гумилева, Северянин часто строит его портрет на названиях книг и стихотворений. Так, в сонете «Гумилев» он упоминает «Путь конквистадора» – первую книгу Гумилева, которую тот впоследствии считал наивной и ученической и старался забыть. Для Северянина же эта книга – образец романтики.

В этом стихотворении перед нами предстает образ путешественника, который, «войдя в шатер, В стихах свои скитания описьмил» и который в свою жизнь сумел вместить десятки жизней.

В 1924 году умирает Валерий Брюсов и практически следом появляется эпитафия Северянина «На смерть Валерия Брюсова», где автор на фоне имен других поэтов (Блока, Гумилева, себя самого), столь разных и по литературно-эстетическим воззрениям, и по степени дарования, создает образ избранного Богом и людьми поэта:

*Как жалки ваши шиканье и свист
Над мертвецом, бессмертием согрешим:
Ведь этот «богохульный коммунист»
Был в творчестве божественным поэтом!..*

[Северянин, 1990, с. 250]

Нельзя сказать, что «портретные зарисовки» И. Северянина касаются личностей только известных поэтов. Многочисленные выступления поэта дали еще один тип портрета, связанный с его новым литературным окружением, представители которого либо выступали в его концертах с лекциями, либо становились участниками совместных поэтических альманахов. Эти портреты отмечены чувством своеобразного литературного братства, в основе которого лежала общая любовь к поэзии. По-братски трогательными выглядят его портреты безызвестных ныне поэтов. Вот, к примеру, портрет П.А. Ларионова по прозвищу «Перунчик»:

*Я хочу, чтобы знала Россия,
Как тебя, мой Перунчик, люблю...
Русокудрый, плечистый, громадный,
Весь лазоревый и золотой,
Ты какой-то особо отважный:
Полупьяный и полусвятой!..*

[Северянин I, 1995, с. 315]

А вот посвящение Г. Шенгели:

*Ты, кто в плаще и в шляпе мягкой,
Вставай за дирижерский пульт!
Я славлю культ помпезный Вакха,
Ты – Аполлона строгий культ!..
Ты, завсегдатай мудрых келий,
Поющий смерть, и я, моряк,
Пребудем в дружбе: нам, Шенгели,
Сужден везде один маяк*

[Северянин, 2004, с. 223]

В этот период творчества Игорь Северянин создает еще один тип портрета – «автопортрет».

Тема избранничества всегда волновала Северянина, который считал «избранниками» многих своих собратьев по перу, но, в первую очередь, таким «избранником», с его слов, был он сам:

*Я, гений Игорь-Северянин,
Своей победой упоен:
Я повсеградно оэкранен!
Я повсесердно утвержден!
От Баязэта к Порт-Артуру
Чертую упорную провел.
Я покорил Литературу!
Взорлил, гремящий, на престол!*

[Северянин, 1919, с. 117]

Своеобразным «автопортретом» является северянинская «Поэза истребления», содержащая точные характеристики северянинских оппонентов. В эту «поэзу» Северянин включает общую характеристику представителей различных футуристских литературных «школ», а также художников-авангардистов:

*Меня взорвало это «кубо»,
В котором все бездарно сплошь, –*

*И я решительно и грубо
Ему свой стих точу, как нож.
Гигантно недоразуменье, –
Я не был никогда безлик:
Да, Пушкин стар для современья,
Но Пушкин – Пушкински велик!
<...> Я, среди них единый гений,
Сказать свое уже готов:
Позор стране, поднявшей шумы
Вкруг шарлатанов и шутов!*

[Северянин I, 1995, с. 336]

В начале 1918 года в Большой аудитории Политехнического музея в Москве «всеобщим, прямым, равным и тайным голосованием» (как говорилось в афише, извещавшей о поэтическом вечере) публики Северянин был избран «королем» поэтов. «Автопортреты», выполненные им в течение первого года «царствования», добавляют несколько существенных штрихов к его пониманию литературной славы.

Прежде всего, он осознает себя «живым классиком», приобретшим некий «иммунитет» к критике:

*Отныне плащ мой фиолетов.
Берета бархат в серебре:
Я избран королем поэтов
На зависть нудной мошкаре...
Я так велик и так уверен
В себе, настолько убежден,
Что всех прощу и каждой вере
Отдам почтительный поклон...*

[Северянин, 1990, с. 12]

Поэт осознает себя «оракулом», «пророком», живущим для блага всего человечества:

*Не ученик и не учитель,
Великих друг, ничтожных брат,
Иду туда, где вдохновитель
Моих исканий говор хат.
До долгой встречи! В беззаконие
Веротерпимость хороша.
В ненастный день взойдет, как солнце,
Моя вселенская душа!*

[Северянин, 2004, с. 550]

«Автопортретом» открывается и северянинский сборник «Соловей» (1923), вышедший вне России, который включает несколько сюжетно связанных «поэз», представляющих фрагменты неосуществленной автобиографической «Поэмы жизни». В «Интродукции», открывающей сборник, Северянин откровенно заявляет:

*Я – соловей: я без тенденций
И без особой глубины...
Я – соловей, и, кроме песен,
Нет пользы от меня иной.
Я так бессмысленно чудесен,
Что Смысл склонился предо мной!*

[Северянин, 2004, с. 159]

Говоря о «поэтической портретистике» Игоря Северянина, нельзя не остановиться на особой группе его портретов, которые имеют идеологическую составляющую. Это портреты политических деятелей и являются они индикаторами гражданской позиции поэта. Так, например, В.И. Ленина – инициатора Брестского мира с Германией 3 марта 1918 года – пацифист-Северянин объявляет своим «двойником». При этом для него становятся совершенно не важными ни дипломатическая подоплека свершившегося, ни, тем более, ее политическая предыстория. В «поэзе» «По справедливости» Северянин пишет:

*Я – вне политики, и, право,
Мне все равно, кто б ни был он.
Да будет честь ему и слава,
Что мир им, первым, заключен!
Когда людская жизнь в загоне,
И вдруг – ее апологет,
Не все ль равно мне – как: в вагоне
Запломбированном иль нет?..
Не только из вагона – прямо
Пушай из бездны бы возник!
Твержу настойчиво-упрямо:
Он, в смысле мира, мой двойник.*

[Северянин, 1990, с. 39]

В начале 1920-х годов Игорь Северянин коренным образом меняет свою литературную позицию. Как отмечает С. Исаков, «из эгофутуриста, каким он был в начале 1910-х гг., поэт превращается в яркого противника модернизма и всячески декларирует свою любовь и верность русской классической традиции» [Исаков, 2001, с. 288]. Он отказывается от специфического названия своих поэтических произведений – «поэза» – и переходит к традиционному – «стихотворение».

Сборник «Соловей» фиксирует изменение и его лирического героя: место самоуверенного, греющегося в лучах собственной славы, гения занимает оторванный от родины, измученный, замкнувшийся в себе человек.

В этот сборник входят также «портреты» многих других соратников Северянина по поэтическому цеху. Причем он отдает предпочтение не «экспериментаторам со словом», а поэтам, работающим в русской классической традиции.

Интересно стихотворение «Пять поэтов», входящее в этот сборник, в котором Северянин делает портретные зарисовки Г. Иванова, М. Кузьмина, А. Белого, И. Бунина и Н. Гумилева.

Георгию Иванову, с которым Северянин был в ссоре, он дает прямо нелюбезную характеристику, называя его откровенно – «не поэтом»:

*Иванов, кто во всеоружьи
И блеске стиля, – не поэт:
В его значительном ненужьи
Биенья сердца вовсе нет.*

[Северянин, 2004, с. 206]

М. Кузьмин на Северянина вообще наводит отвращение своей «напыщенностью», «жеманностью». В четверостишии, посвященном этому поэту Северянин иронизирует над лексикой Кузьмина, используя его словесные «эксперименты»:

*Кузьмин изломан чрезмерно,
Напыщен и отвратно-пряно.
Рокфорно, а не камамберно,
Жеманно-спецо обуян.*

[Северянин, с. 206]

Об Андрее Белом Северянин говорит осторожно. Его характеристика данного поэта нейтральна. Можно сказать, что он использует тактику «воздержания».

*Андрея Белого лишь чую,
Андрея Белого боюсь...
С его стихами не кочую
И в их глубины не вдаюсь...*

[Северянин, 2004, с. 206]

И только И. Бунину и Н. Гумилеву Северянин дает высокую оценку.

Так, поэзию Гумилева он любит за ее «живописность» и «острое слово»:

*Нет живописней Гумилева:
В лесу тропическом костер!
Благоговейно любит слово.*

Он повелительно-остер.

[Северянин, с. 206]

Что же касается Ивана Бунина, то их связывали особые отношения: искреннее уважение к Бунину со стороны Северянина и нелюбовь Бунина к северянинской поэзии.

Северянин для Бунина – «стихотворный пшют». В интервью о новых течениях в русской литературе (акмеизме и футуризме), данном 17 апреля 1913 года корреспонденту одесской газеты «Южная мысль» писатель, в частности, сказал: «Я даже считаю унижительным для себя говорить о так называемых «новых течениях в русской литературе». <...> Точно так же странным и непонятным для меня являются серьезные статьи об Игоре Северянине – об этой слитком мелкой величине в литературе. Зачем рассуждают о них так глубоко и серьезно, точно это действительно знамение нашего времени? К чему говорить о людях, которые несут вздор или по недостатку ума, или по лукавым соображениям. К чему это? Тем более, что ведь в сущности все эти течения постепенно исчезают» [Иван Бунин, 1971, с. 376].

Однако у самого Северянина отношение к Бунину было несколько иным. Он постоянно следил за выходом всех его книг, но до конца своих дней читал он бунинскую поэзию, оценки которой оставались у него неизменно-высокими. Вот и в стихотворении «Пять поэтов» Северянин создает такой портрет Ивана Бунина:

Пастельно-мягок ясный Бунин,

Отчетлив и приятно-свеж.

Он весь осолнечен, олунен,

Но незнаком ему мятеж.

[Северянин, 2004, с. 206]

Позже, в поэме «Рояль Леандра» Северянин назовет Бунина «прозрачным» и создаст удивительно чистый и нежный «портрет» Бунина,

помещенный в сборник «Медальоны: Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах» (1934):

*В его стихах – веселая капель,
Откосы гор, блестящие слюдою,
И спетая березой молодою
Песнь солнышку. И веших вод купель.
Прозрачен стих, как северный апрель,
То он бежит проточною водою,
То теплится студеною звездою.
В нем есть какой-то бодрый, трезвый хмель.
Уют усадеб в пору листопада.
Благая одиночества отрада.
Ружье. Собака. Серая Ока.
Душа и воздух скованы в кристалле.
Камин. Вино. Перо из мягкой стали.
По отчужденной женищине тоска.*

[Северянин, 1990, с. 187]

О сборнике «Медальоны», своеобразной «портретной галерее» Северянина, следует сказать особо. Название сборника позаимствовано Северяниным у поэта-современника В. Бородаевского, назвавшего «медальонами» один из циклов своей книги «Стихотворения. Элегии, оды, идиллии». У Бородаевского, как и у Северянина «медальоны» – это своеобразные литературные портреты, выполненные в форме сонетов, написанных традиционным размером для подобного рода стихотворений в русской поэзии – пятистопным ямбом. В смысловом отношении «медальоны» опираются на имена персонажей и названия книг поэтов и писателей, которым они посвящены.

Но если «медальоны» Бородаевского являются «портретами» преимущественно западных писателей, мыслителей, деятелей культуры и религии, ставших на момент написания сонетов достоянием истории

(писателей Джона Мильтона и Оноре де Бальзака, графа Калиостро, католического святого Франциска, философа Паскаля и др.), то в северянинском сборнике представлены, как портреты зарубежных, так и портреты русских деятелей литературы и культуры.

Исследовательница творчества И. Северянина Ю.В. Бабичева справедливо отмечает: «Цикл «медальонов» в своей цельности представляет собою...чрезвычайно оригинальную разновидность психобиографии в наследии позднего Северянина. Ключом к ней может послужить давняя (1916 года) анкета-автобиография поэта... Чтобы дать читателю краткое, но достаточно глубокое представление о себе, о своем духовном мире, он счел тогда нужным... указать также любимых писателей... и композиторов...» [Бабичева, 1991, с. 21–22].

«Портреты-медальоны» Северянина представляют собой характеристики, как правило, внутреннего мира портретируемых, хотя внешний вид героя такого портрета также имеет место. Но в большей части эти портреты имеют аксиологическую направленность.

Вот, к примеру, портрет М. Кузмина:

Он жалобен, он жалостлив и жалок.

Но отчего от всех его фиалок

И пошлых роз волнует аромат?

Не оттого ль, что у него, позера,

Грустят глаза – осенние озера, –

Что он, – и блудный, – все же Божий брат?...

[Русский сонет, 1990, с. 53]

Речь в данном «медальоне» идет о второй книге стихов Кузмина «Осенние озера» (1912). Текст сонета отсылает читателя и к известной евангельской притче о блудном сыне (Лук. 15, 11–32), и к «содомскому греху» Кузмина-человека как одной из форм «беспутности».

Образ поэта-пророка создает Северянин в «медальоне» «Андреев».

Предчувствовать грядущую беду

*На всей земле и за ее пределом
Вечерним сердцем, в страхе омертвелом,
Ему ссудила жизнь в его звезду.
Он знал, что Космос к грозному суду
Всех призовет, и, скорбь приняв всем телом,
Он кару зрил над грешным миром, целом
Разбитостью своей, твердя: «Я жду».
Он скорбно знал, что в жизни человеческой
Проводит некто в сером план увечий,
И многое еще он скорбно знал,
Когда, мешая выполнению плана,
В волнах грохочущего океана...*

[Северянин, 1990, с. 177]

В каждом «медальоне» Северянина есть «ключевое слово», которое помогает угадывать читателю адресата послания. Это либо название книги, либо имя (имена) героев произведения этого автора, либо известный факт биографии, укомплектованный в одном слове. Приведем примеры.

*Уж вечер. Белая взлетает стая.
У белых стен скорбит она, простая.
Кровь капает, как розы, изо рта.*

[Северянин, 1990, с. 178]

О том, что этот «медальон» – «портрет Анны Ахматовой, говорит строка «Уж вечер. Белая взлетает стая», в которой зашифрованы названия двух сборников поэтессы «Вечер» и «Белая стая».

Приведем строки из «медальона», посвященного Байрону:

*Не только тех он понял сущность стран,
Где он искал – вселенец – Человека,
Не только своего не принял века, –
Всех, – требовательный, как Дон Жуан.
Британец, сам клеймящий англичан,*

*За грека биться, презирая грека,
Решил, поняв, что наилучший лекарь
От жизни – смерть, и стал на грани ран.*

[Северянин, 1990, с. 179]

В тексте этого «портрета» имя Байрона не упоминается. Но Северянин косвенно указывает, что именно о великом английском поэте в нем идет речь. В первом четверостишии он упоминает героя одноименной поэмы Байрона – Дон Жуана, а во втором четверостишии указывается факт биографии героя «медальона», который поехал в Грецию сражаться за свободу, где он и умер.

Великого немецкого композитора Людвиг Ван Бетховена Игорь Северянин называет «создателем *Эгмонта и Леоноры*» («Эгмонт» – трагедия И. Гете, положенная на музыку Бетховеном, а «Леонора» – название оперы композитора) и упоминает глухоту Бетховена («*С тобой весь мир. В ответ на эту почесть / Твоя презрительная глухота*») [Северянин, 1990, с. 181]

В «медальоне», где представлен словесный портрет Александра Блока, Игорь Северянин «произносит» имя великого русского символиста, но только в конце, в последнем трехстишии. Имя героя «портрета» раскрывается раньше, в предыдущих трех строках:

*Он тщетно на земле любви искал:
Ее здесь нет. Когда же свой оскал
Явила смерть, он понял: Незнакомка...*

[Северянин, 1990, с. 189]

«Незнакомка» – название «программного» стихотворения А. Блока.

Среди «медальонов» выделяются сонеты, в которых «поэт является миру составной некоего «Мы», то есть социальной, национальной, возрастной или какой-либо еще общности» [Бабичева, 1991, с. 22]. Иными словами, «мы» – это черты чужой творческой личности, сделавшие художника нужным и ценным сразу многим. К таковым, например, относится «медальон» «Маяковский»:

В нем слишком много удали и мощи,

*Какой полны издревле наши рощи,
Уж слишком он весь русский, слишком наш!*

[Северянин, 1990, с. 206]

«Медальоны» можно разделить на две группы: портреты-характеристики соратников Северянина, людей, близких ему по духу, и портреты литературных оппонентов и антиподов. К первой группе относятся «портреты» В. Инбер, М. Лохвицкой, Ф. Сологуба, К. Фофанова.

Ко второй группе, в первую очередь, относится портрет Георгия Иванова, отношения с которым (особенно после публикации последним весьма своеобразных «мемуаров» «Петербургские зимы» и «Китайские тени») у Северянина окончательно испортились:

*Во дни военно-школьничьих погон
Уже он был двуликим и двуличным:
Большим льстецом и другом невеличким,
Коварный паж и верный эпигон...*

[Северянин, 1990, с. 200]

Не принимал поэт также Б. Пастернака и А. Белого, называя первого «недоразумением», а второго – «рядовой коломенской верстой».

«Медальоны-портреты» второй группы большей частью напоминают эпиграммы.

Включил Северянин в этот сборник и свой «автопортрет», который написан им в ироническом ключе:

*Он тем хорош, что он совсем не то,
Что думает о нем толпа пустая,
Стихов принципиально не читая,
Раз нет в них ананасов и авто.
Фокстрот, кинематограф и лото —
Вот, вот куда людская мчится стая!
А между тем душа его простая
Как день весны! Но это знает кто?*

*Благословляя мир, проклятье войнам
Он шлет в стихе, признания достойном,
Слегка скорбя, подчас слегка шутя
Над всей первенствующей планетой...
Он в каждой песне, им от сердца спетой,
Иронизирующее дитя.*

[Северянин, 1990, с. 214]

В книгу «Медальоны» входили, как правило, стихотворения-сонеты, написанные в период с 1925 по 1927 года. Но в 1940 году поэт расширяет список героев, создав еще 10 портретов. Из всех этих портретов следует обратить внимание на два портрета, которые посвящены не литераторам и деятелям искусства, а родным и близким поэта. В первую очередь, это жена поэта, Ф.М. Лотарева-Круут, делавшая подстрочники во время его работы над переводами из эстонской поэзии, и пианист Н. Орлов, при игре которого *«из нот вдруг возникает слово, / Проговоренное рукой»*

В этот, последний, период творчества у Северянина усиливается «эпическое начало». Он пишет ряд автобиографических поэм и романов, атакже мемуарных заметок. Здесь достоверные факты переплетаются с традиционными для подобного рода литературы интимными, подчас анекдотичными, подробностями из жизни литературных знаменитостей и, таким образом, не отягчены, по большей части, ни глубоким социальным осмыслением происходивших событий, ни философским анализом жизни, итакже имеют главной целью создание автобиографического мифа. Однако «миф не означает чего-то противоположного реальному, а, наоборот, указывает на глубочайшую реальность» [Бердяев, 1990, с. 43], и северянинский миф, представленный в его автобиографических поэмах подчеркнуто документален, его поэтика в значительной степени снижена до почти суховатого переложения фактов. Северянин пишет не воспоминания, а, по сути дела, дает автобиографическую справку, рассказывая о своих родителях, детстве, юности. Рассказывает он и о своих

многочисленных приключениях личного характера, и о гастрольных поездках по России. Исключительная интимность этих поэтических воспоминаний послужила в свое время поводом для оценок северянинских поэм. Так, Г. Адамович писал: «В Эстонии вышли две книжки Игоря Северянина... Названия их довольно причудливы: «Роса оранжевого часа» и «Колокола собора чувств». Но только названия в них и причудливы. Содержание обыденно до крайности <...> Так сочиняют «романы в стихах» великовозрастные институтки...» [Адамович, 1925, с. 2]. Очевидно, по замыслу Северянина, указанные поэмы должны были явиться своеобразными иллюстрациями истории его «всемирного пути».

Но в 1935 году из-под пера Северянина выходит роман в строфах «Рояль Леандра» (1935), который является важным свидетельством творческой эволюции Северянина: поэт окончательно совершил поворот от прежних футуристических увлечений к традициям русской классической поэзии.

В пространном отступлении, составляющем вторую часть романа и выполненном по принципу художественного «монтажа», мы встречаемся со многими более или менее «знаковыми» фигурами европейской культуры и русской истории: литераторами, музыкантами, художниками, деятелями театра, политиками. Северянин создает лаконичные и в то же время достаточно яркие, исторически верные портреты современников.

«Рояль Леандра» – единственный поэтический сборник Северянина, в корпус которого поэт включает портреты не только писателей-художников, но и публицистов, философов. Среди них:

- Двойные портреты

К этому типу портретов относится «портрет» философов Н.А. Бердяева и Л.И. Шестова, «объединенных» Северянином в силу их пристального внимания к личностно-единичному в человеке – как к главному определяющему сущность каждого индивида:

Завод спасительных шестов

Бердяев строит и Шестов.

[Северянин // <http://www.allpoetry.ru/?s=17000>]

При этом выявляется скептическое отношение автора к философским системам и персоналиста Бердяева, видевшего смысл творчества в создании обновленного «эсхатологического христианства» и экзистенциалиста Шестова, чей бог, не связанный с идеей логоса, выступает как идеал абсолютного своеволия «по ту сторону добра и зла».

- Портреты-шаржи, портреты-карикатуры

В качестве примера приведем портрет-шарж публициста А.В. Амфитеатрова, выступившего в 1902 году с имевшим большой общественный резонанс фельетоном «Господа Обмановы», в котором высмеивались члены правящей династии Романовых, в том числе Николай II:

*Гиппопотам Амфитеатров,
Большой любитель алых жсал,
Господ Обмановых рожал...*

[Северянин // <http://www.allpoetry.ru/?s=17000>]

В этой поэме мы находим и карикатуру на издателя черносотенного журнала «Паук» А.И. Дубровина:

*И «Пауком» ползя, Дубровин,
Уже от злобы полнокровен,
К евреям ненависть сосет...*

[Северянин // <http://www.allpoetry.ru/?s=17000>]

- Портреты поэтов, представляющих модные литературные течения того времени.

В этом плане показательны портреты С.М. Городецкого и футуристов.

*С улыбкой далеко не детской
Уже городит Городецкий
Акмеистическую гиль,
Адамя неуклюжий стиль...*

[Северянин // <http://www.allpoetry.ru/?s=17000>]

*Уже воюет Эго с Кубо,
И сонм крученных бурдюков
Идет войной на Сологуба
И символических божков.*

[Северянин // <http://www.allpoetry.ru/?s=17000>]

Итак, литературный портрет Северянина «эстонского» периода творчества фиксирует дальнейшие изменения его поэтической манеры и творческого мировоззрения. Внутренним стержнем его стихотворений, включенных в поэтические сборники, выпущенные вне России, является «смятение мыслей и порыв к действию» [Бабичева, 1991, с. 17]. При этом его поэзия естественность, которая «никогда не была чужда Северянину – теперь он возвращается к простоте русской классической традиции» [Кошелев, Сапогов, 1995, с. 23], что находит свое отражение и в его портретах.

2.2. Литературный портрет в художественной и мемуарной прозе Георгия Иванова

Начало XX века было временем господства в литературе поэзии. Однако на фоне общей тенденции к поэтизации окружающей действительности и под влиянием поэтических школ в это время стала развиваться проза. При этом особо выделялась проза, написанная поэтами.

Словосочетание проза поэта впервые употребляет З. Гиппиус в статье «Проза поэта» (1906), посвященной прозе В. Брюсова. Гиппиус не выделяет прозу поэта как отдельное литературное явление, а лишь выражает свое отношение к факту обращения поэта к прозе, отмечая, что эта «не главная, а вторая для него форма в громадном большинстве случаев ничего не прибавляет к облику художника. А бывает, что и вредит: в несвойственной одежде резче выступают недостатки, индивидуальные слабости данного дарования» [Гиппиус, 1907, с. 70].

Исследователи делят прозу поэтов на два типа: мемуарно-эссеистическую прозу в жанровом смысле этого слова и прозу более

высокого уровня художественной структуры. Георгий Иванов как один из первых поэтов-прозаиков начала XX века создавал и художественные произведения, в которых реализм сосуществует рядом с вымыслом и документальную мемуаристику.

Работа Иванова над прозой совпала с взлетом в поэзии. После выхода в 1931 г. поэтического сборника «Розы» перерождение поэта отметили многие критики, считая, что отдельные стихотворения «Роз» стали «прологом к мемуаристике Иванова» [Мочульский, 1931, с. 82]. Уже в «Розах» появляются первые мемуарные миниатюры в стихах, где присутствуют реальные имена представителей богемного Петербурга.

Поэтическое сознание сказалось и на выборе жанра. Все чаще и чаще Иванов обращается к портретному очерку, который и в мемуарной прозе, и в прозе малых художественных жанров (например, рассказа) отличается лиричностью формы. При этом следует отметить, что все начинания Г. Иванова в большой жанровой форме – роман «Третий Рим» и задуманная «Книга о последнем царствовании» – так и остались неоконченными.

В прозе Иванова портрет впервые появляется в «Распаде атома». Можно сказать, что это произведение открывается портретом. Но это необычный портрет, которым автор пытается проиллюстрировать образ мирового уродства. Но что понимает поэт под «мировым уродством»? *«Одно из свойств мирового уродства – оно представительно»* [Иванов П, 1994, с. 6]. Эта представительность заложена в натуре благополучного самоуверенного старичка с розеткой, который словно вознамерился жить вечно:

«Я заказываю стакан пива и с удовольствием пью. За соседним столиком пожилой господин с розеткой<...> У господина представительная наружность... Какая чепуха: представительная. Если бы красивая, жалкая, страшная, какая угодно. Нет, именно представительная<...> Одно из свойств мирового уродства – оно представительно» [Иванов П, 1994, с. 6].

По мысли поэта, мировое уродство искажает мир и смешивает понятия добра и зла. Под мировым уродством он понимает распад души.

Далее в «Распаде атома» появляется еще один необычный портрет: поэт рисует образ созданных его воображением зверьков, которых нет в природе.

«Зверьки были с нами неразлучны. Они ели из наших тарелок и спали в нашей кровати. Главными из них были два Размахайчика.

Размахайчик Зеленые Глазки был добродушный, ласковый, никому не делавший зла. Серые Глазки, когда подрос, оказался с характером. Он при случае мог и укунить. Их нашли под скамейкой метро, в коробке от фиников. К коробке была приколата записка: «Размахайчики, иначе Размахаи, иначе Размахайцы. Австралийского происхождения. Просят любить, кормить и водить на прогулку в Булонский лес».

Были и другие зверьки: Голубчик, Жухла, Фрыштик, Китайчик, глупый Цутик, отвечавший на все вопросы одно и то же – «Цутик и есть». Была старая, грубоватая наружно, но нежнейшая в душе Хамка с куцым рыбьим хвостом. Где-то в стороне, не принимаемый в компанию, наводящий неприязнь и страх, водился мрачный фон Клоп» [Иванов П, 1994, с. 21].

Таким образом, первые портреты в прозе Г. Иванова, написанные с определенной долей иронии, были созданы фантазией художника, которой нет предела:

«У зверьков был свой быт, свои привычки, своя философия, своя честь, свои взгляды на жизнь. Была у них собственная звериная страна, границы которой, как океан, омывал сон. Страна была обширная и не до конца обследованная...

Зверьки объяснялись на смешанном языке. Были в нем собственные австралийские слова, переделанные из обыкновенных на австралийский лад. Так, в письмах они обращались друг к другу «ногоуважаемый» и на конверте писали «его высокоподбородию». Они любили танцы, мороженое, прогулки, шелковые банты, праздники, именины» [Иванов П, 1994, с. 6].

Однако литературный портрет как жанр в большей степени проявился в мемуарах Г. Иванова, особенно в тех, где он высмеивает наиболее авангардные проявления модернизма в поэзии – такие как кубофутуризм, эгофутуризм, имажинизм и др.

Так, моменты творческих прозрений В. Хлебникова описаны как *«страшные припадки падучей»*:

«Это основопологатель русского футуризма К. и «гениальнейший поэт мира» «Велимир» Хлебников составляют тезисы философского обоснования нового направления. Но каждую минуту картина может измениться: с Хлебниковым сделается страшный припадок падучей, и его собеседнику придется вспомнить о другом искусстве – врача» [Иванов III, 1994, с. 21].

В ироническом ключе Иванов отзывается о поэзии эгофутуриста И. Северянина, представляя его в образе старика, питающегося отбросами:

«Напротив писсуара скамейка. На скамейке старик в лохмотьях. Он курит подобранный на панели окуроч. У него безразличный дремлющий вид. Но это притворство. Насторожившись, он следит за входящими в то отделение писсуара, где на клочке газеты лежит кусок хлеба, набухший от мочи <...> оглянувшись, торопливо подвернув промокшую газету, на которой еще можно прочесть обрывки вчерашних новостей, он унесет эту булку домой<...> Сейчас, сейчас. Мука, похожая на восхищение, блаженная судорога. Уходя, он что-то бормочет на ходу. Может быть, его глухонемая душа силится промычать на свой лад – «На холмы Грузии...» [Иванов III, 1994, с. 26–27].

Откровенно издевается Г. Иванов над М. Кузминым (негативно к нему, как мы помним, относился и Игорь Северянин). Цenia в поэзии «музыку», как и само музыкальное искусство, Иванов говорит, что слышит и в поэзии Кузмина, и в его игре на рояле, не «музыку», а «музычку»:

«Кузмин, картавя и пришептывая, поет, по-старушечьи, подыгрывая что-то сладко-меланхолическое. Голоса у него нет. Пустые, глуповатые слова, пустая, глуповатая музыка под XVIII век. Не музыка – музычка.

Закройте глаза: разве это не бабушка-помещица, окруженная внуками, играет, вспоминая молодость, старинные чувствительные романсы? <...>

Не музыка – музычка. Но в ней – яд <...>

Дребезжит срывающийся голос, плывут с простенькой мелодией - глуповато-чувствительные «стишки», привычно сталкиваются незатейливые рифмы» [Иванов III, 1994, с. 106].

Следует отметить, что в очерке о Кузмине слова *«Не музыка – музычка. Но в ней – яд»* являются цитатой из самого Кузмина, который так характеризовал свою поэзию. На протяжении очерка эта фраза повторяется три раза в разных вариациях. В этом очерке в качестве портретного описания используются и реплики, брошенные неким поклонником Кузмина: *«...Он выстрадал свою философию...»* [Иванов III, 1994, с. 103]. *«Он был сильно пьян и, когда его увозили, отбивался и выкрикивал что-то о футуризме и мраморных мухах...»* [Иванов III, с. 312].

Нелицеприятно отзываясь о некоторых своих коллегах, Иванов в то же время заявляет о своих симпатиях к классической традиции. Так, в «Распаде атома» – множество переключек с А. Пушкиным, М. Лермонтовым, Ф. Тютчевым, Н. Гоголем и др. Отдельные фразы и предложения представляют собой парафразы из их творческого наследия.

«Петербургский ранний закат давно погас. Акакий Акакиевич пробирается со службы к Обухову мосту. Шинель уже украдена? Или он только мечтает о новой шинели? <...>

Акакий Акакиевич получает жалование, переписывает бумаги, копит деньги на шинель, обедает и пьет чай. Но все это только поверхность, сон, чепуха, бесконечно далекая от сути вещей» [Иванов II, 1994, с. 28].

После «Распада атома» Г. Иванов надолго перестает писать прозу. Лишь в 1953 г. выходит его эссе мемуарного характера «Закат над Петербургом», где в переработанном виде присутствуют отрывки из мемуаров. Эта книга изобилует портретами, многие из которых представляют личность «в клубке противоречий». Так, восхищаясь талантом русского философа В.В. Розанова,

Г. Иванов подчеркивает его «вред для России», потому что, по мнению поэта, революция, погубившая сотни жизней, есть результат деятельности вот таких «художников»:

«Безо всяких сомнений – Розанов был писателем редкостно одаренным. Но что, в конце концов, он утверждал? Чему учил? С чем боролся? Что защищал? Какие выводы можно сделать, прочтя его всего - от «Детей лунного света» до «Апокалипсиса нашего времени»? Ничего, ничему, ни с чем, ничего, никаких! Любая его книга с тем же талантом и находчивостью «убедительно» противоречит другой, и каждая страница любой из этих книг с изощренным блеском опровергает предыдущую или последующую страницу... Остается впечатление, как будто Розанов неизменно руководился советом одного из персонажей «Lerougeetlenoir» «Если вы хотите поражать людей –делайте всегда обратное тому, чего от вас ожидают» <...> Розанов <...> овладевал и без того почти опустошенными душами, чтобы их окончательно, «навсегда» опустошить. Делал он это с поразительной умственной и литературной изобретательностью. В этом и заключался, пожалуй, «пафос» розановского творчества – непрерывно соблазнять, неустанно опустошать. Он был, повторяю, большим талантом и искусником слова. Но и был настоящим «профессионалом разложения» – гораздо более успешно, чем любой министр... или революционер, подталкивающий империю к октябрьской пропасти» [Иванов П, 1994, с. 467–468].

Портреты «Заката над Петербургом» написаны в трагических тонах, потому что время было страшное, трагическое, над Россией нависла тень надвигающейся катастрофы:

«Анна Ахматова, сжимая тонкие руки под своей знаменитой «ложно-классической шалью», читала взволнованным, хватающим за сердце голосом <...> «Еле слышный голос Музы», поющей о неизбежной гибели и беде, с годами начинал звучать все явственнее, прозрачная тень грядущей катастрофы, ложась на дворцы, площади и сады, все злое и ширилась и

сгущалась... никто не слышал голоса Музы, не видел зловещей тени так ясно, как поэт...» [Иванов II, 1994, с. 468].

Важную роль в создании портретов персонажей, которыми изобилуют «Петербургские зимы» и «Китайские тени», играют эпитеты. Именно эпитеты помогают раскрыть поэту созданный им образ более глубоко.

Имажиниста Р. Ивнева Г. Иванов характеризует эпитетами «птичий» и «бледный»: *«Бледное худое “птичье” лицо...»* [Иванов III, 1994, с. 125]; *«(тут “птичье личико” приосанивается)»* [Иванов III, с. 125]; *«Птичье личико надменно наморщилось»* [Иванов III, с. 126]; *«Птичье личико бледно, кажется, еще бледнее обыкновенного...»* [Иванов III]. *«Воробьем прихорашивается: – Ах, как я рассеян... – воробьем приосанивается. <...> Щебечет...»* [Иванов III, с. 127].

В портрете Сологуба основной эпитет – «каменный»: *«каменная ладонь»* [Иванов III, с. 138]; *«“каменный” шаг»* [Иванов III, с. 139]; *«каменно-любезный Сологуб»* [Иванов III, с. 143]; *«каменная улыбка»* [Иванов III, с. 140, 144]; *«Лицо его обычное, каменно-любезное, старчески-спокойное. И голос такой же, как всегда, без оттенков, тоже “каменный”»* [Иванов III, с. 143]; *«бородавка на этом лице – каменная»* [Иванов III, с. 138]; *«Одинокие вечера <...> над такой же “каменной” как он сам, как все его окружающее, – “Критикой чистого разума” – любимой книгой»* [Иванов III, с. 139].

Несмотря на то, что портретные описания являются частью художественной прозы Г. Иванова, все же именно мемуаристика является тем фундаментом, на котором получил свое развитие ивановский литературный портрет.

«Китайские тени» и «Петербургские зимы» Г. Иванова были далеко не первой попыткой художественного осмысления событий 1917 г., но именно эти произведения стали своеобразным канонem мемуарного жанра.

На момент выхода «Петербургских зим» и «Китайских теней» большинство литераторов, выведенных в них Ивановым, были еще живы. Поэтому реакция на мемуары оказалась довольно бурной.

Споры критиков вокруг мемуаров Г. Иванова сводились, в основном, к вопросу об их достоверности, достоверности «мест памяти», которые описывает автор. Это довольно обширный ряд культурных культовых явлений Серебряного века – литературные салоны («Привал комедиантов», «Бродячая собака», Дом искусств, салон баронессы Таубе), журналы («Гиперборей», «Сириус», «Новый журнал для всех», «Столица и усадьба», «Огонек» и др.), знаковые события (вечера крестьянских поэтов, балы в Доме искусств), литературные манифесты. Но главное внимание в мемуарах Иванова уделяется человеку как коду культуры Серебряного века, хотя по сравнению с описанием общих характеристик времени человек представлен в этих мемуарах в большей степени субъективно.

Струве отмечал, что «Петербургские зимы» «чрезмерно анекдотичны и содержат много фактических ошибок» [цит. по: Аксенова, 2002, С. 256]. Марина Цветаева писала: «Если хочешь писать быль, знай ее, если хочешь писать пасквиль – меняй имена или жди сто лет. Не померли же мы все на самом деле!» [Цветаева, 1994, с. 158]. Анна Ахматова называла Иванова «старым пасквилянтом» [Записные книжки Анны Ахматовой, 1996, с. 554] и предупреждала своего биографа А. Раннита, что «писаниями Георгия Иванова пользоваться нельзя. В них нет ни одного слова правды» [Ахматова, с. 151]. Н. Мандельштам называла Иванова «чудовищными врунами» [Мандельштам, 1999, с. 149]. Н. Берберова относилась к «Петербургским зимам» к разряду беллетристики, удивляясь тем критикам, которые «эту книгу считают “мемуаром” и даже “документом”» [Берберова, 1996, с. 532]. З. Гиппиус, которую связывали с Ивановым весьма дружеские отношения, называла «Китайские тени» «радотажками» (radotage [франц.] – вздорная болтовня) [Гиппиус, 1978, с. 65].

Другие критики, напротив, отмечали документально-историческую ценность мемуаров Иванова. Так, Г. Адамович назвал «Китайские тени» летописью «в целом правдивейшей по тону, по духу, по стилю, несмотря на склонность автора к “игре фантазии”, в отдельных мелочах» [Адамович,

1998, с. 40]. Автор предисловия ко второму изданию «Петербургских зим» В. Завалишин писал, что в книге «глубоко и верно воспроизведена история предреволюционной литературы и литературы самого начала революции» [Завалишин, 1952, с. 14].

Исследователи часто критикуют образ раннего Ключева, созданный Ивановым в «Петербургских зимах»:

«Я как-то зашел к Ключеву <...> Ключев сидел на тахте, при воротничке и галстуке, и читал Гейне в подлиннике. –Маракую малость побасурманскому, – заметил он мой удивленный взгляд. –Маракую малость. Только не лежит душа. Наши соловьи голосистей, ох, голосистей... Да что ж это я, – взволновался он, – дорогого гостя как принимаю. Садись, сынок, садись, голубь. Чем угощать прикажешь? Чаю не пью, табаку не курю, пряника медового не припас. А то, – он подмигнул, – если не торопишься, может, пополудничаем вместе. Есть тут один трактирчик. Хозяин хороший человек, хоть и француз. Тут, за углом. Альбертом зовут» [Иванов III, 1994, с. 69].

Однако если исходить из воспоминаний современников, то образ Ключева довольно правдив. Г. Иванов подчеркивает «русскость» Ключева, неприятие им всего иностранного, что говорит о его любви к Отечеству. И в то же время он отменяет высокую оценку интеллекта Ключева (*«читал Гейне в подлиннике»*).

Следует отметить, что многие интерпретации Иванова ориентированы на анекдот, карикатуру, смеховой портрет, созданный за счет гиперболизации деталей. Сам Г. Иванов свои мемуары Иванов называл «полубеллетристическими фельетонами» [Иванов, 1987, с. 336]. Широко известны его слова о том, что в «Петербургских зимах» «“семьдесят пять процентов выдумки и двадцать пять – правды”» [Берберова, 1996, с. 547]. С другой стороны, Иванов считает, что в своих мемуарах он как автор и персонаж более последователен и заверяет читателя в жизненности описанного, исключая мифологизацию личности или события: «Это

биографически точно» [Иванов III, 1994, с. 232], «Ни одного слова о Мандельштаме я не выдумывал...» [Иванов III, с. 319], а о смерти А. Блока он говорит так: «За создание “Двенадцати” Блок расплатился жизнью. Это не красивая фраза, а правда» [Иванов III, с. 165]. Однако довольно часто после того, как он акцентирует внимание на документальной основе своего повествования («Вот краткий перечень фактов» [Иванов III, с. 165], «Только факты, сэр» [цит. по: Арьев, 2008, с. 67]), следуют «документальные факты» с субъективным восприятием действительности и человеческой личности. Но так, на наш взгляд, и должно быть. Ведь художник имеет право высказать свою собственную точку зрения, пусть даже крайне отрицательную.

Однако, в художественной прозе Г. Иванова, как считают современные исследователи, заметно стремление автора к документализму. В. Крейд отмечал, что Иванов «не принадлежал к числу прозаиков, придумывающих характеры. Ему всегда нужны были исторические прототипы. Характер модифицировался в ходе работы над произведением, но прототип всегда ему нужен был как костяк для последующего художественного воспроизведения» [Крейд, 1990, с. 11–12].

В художественных произведениях Г. Иванова часто присутствуют реальные персонажи, многие из которых встречаются и в мемуарах. Так, в одном из очерков «Китайских теней» упоминается князь М.:

«М., элегантный петербургский молодой человек. Он одевался в Лондоне, дружески переписывался с крон-принцем и сочинял сонеты по-испански. После революции он куда-то пропал. И вот совершенно неожиданно я встретил его в 1920 году в засыпанном снегом уездном городе. Он там служил при Наркомпросе и голодал. Весь заросший наполовину седой бородой, в тридцать пять лет он выглядел шестидесятилетним. Однажды вечером я проходил мимо его освещенного окна. М. в тулупе, рукавицах и бараньей шапке при свете маленькой копилки читал. Из рта его валил пар. В левом глазу сиял монокль – единственное, что у него осталось от Петербурга, заграницы, всей его жизни» [Иванов III, 1994, с. 257]

Потом этот князь становится главным героем рассказа «Любовь бессмертна».

«Железная дверь завизжала на ржавых скобах. Из нее вышли двое. Человек лет сорока пяти, полный, похожий на купца средней руки или солидного артельщика. Под мышкой у него был костыль, вместо левой ноги деревяшка. И другой, ростом пониже, наружностью побеспокойней, суетливый старик в шапке с ушами, подвязанной бантиком, словно дамский капор <...> Что-то такое в наружности... старичка показалось мне знакомым. Даже очень знакомым. Я взгляделся в него пристальней. Он тоже смотрел на меня. Лицо его вдруг дернулось, удивилось, оживилось. Сухие пальцы выпростались из рукавицы и зашарили в кармане. Потом в них что-то блеснуло. Это что-то старичок подбросил в воздухе ловким, уверенным, привычным движением. И, о Господи, – в глазу его засиял монокль<...>Ну да. Этот старичок в капоре – конечно, это князь М.» [Иванов II, 1994, с. 247–248].

На автора нахлынули воспоминания о том времени, о своих «собратьях по перу», которые были завсегдатаями в доме этого образованного человека:

«...Красные восковые свечи оплывают в серебряных канделябрах, в широких окнах тускло блестит ночная Нева, чинный лакей разливает замороженный Редерер, и гости (это литературный вечер и гости литературные – Кузмин, Вячеслав Иванов, Ахматова, Н.Н. Врангель) рассуждают с хозяином этого пышного кабинета с окнами на Французскую набережную кто о чем: Кузмин о галстуках, Вячеслав Иванов о Лопе де Вега, Врангель о каких-то гравюрах... И хозяин все знает – и испанскую поэзию, и гравюры, и то, что думал Оскар Уайльд о манере Барбэд'Оревилли повязывать галстук. Он очень мил, этот хозяин, очень богат, невероятно начитан... и... пользуется чрезвычайным успехом у женщин. Что же, он не особенно красив, зато князь богат, изящен и самое большее ему тридцать пять лет. Это в 1914 – 1915 годах. И вот четыре года спустя – старик в тулупе» [Иванов II, 1994, с. 249].

Весь образ князя М. построен на контрасте.

Практически все художественные произведения Г. Иванова выросли из мемуаров. Однако в них документальный материал перекраивается по принципу художественного текста. Но внешне правдоподобные детали и сюжеты, будучи сложенными вместе в единое целое, не всегда соответствуют истинному положению вещей.

А вот в мемуарах документальность подчеркивается использованием поэтических цитат, которые Г. Иванов привлекает на правах «свидетельств». Описания того или иного литератора как бы подкрепляются его стихами.

«Блок был человек исключительной душевной чистоты. Он и низость – исключают друг друга понятия. Говоря его же стихами, он ...был весь дитя добра и света, был весь свободы торжество. И он же написал «Двенадцать», где во главе красногвардейцев, идущих приканчивать итыками Россию, поставил – «в снежном венчике из роз» Христа!.. Как же совместить с этим свет, свободу, добро? Если Блок, действительно, «дитя добра и света», как он мог благословить преступление и грязь?» [Иванов III, 1994, с. 164].

А вот портрет Н. Гумилева:

«Гумилев в день ареста вернулся домой около двух часов ночи. Он провел этот последний вечер в кружке преданно влюбленной в него молодежи. После лекции Гумилева – было, как всегда, чтение новых стихов и разбор их по всем правилам акмеизма..., т.е. с мотивировкой мнения: «Нравится или не нравится, потому что...», «Плохо, оттого что...» Во время лекции и обсуждения стихов царила строгая дисциплина, но когда занятия кончались, Гумилев переставал быть мэтром, становился добрым товарищем. Потом студисты рассказывали, что в этот вечер он был очень оживлен и хорошо настроен...

Несколько барышень и молодых людей пошли Гумилева провожать. У подъезда Дома искусств на Мойке, где жил Гумилев, ждал автомобиль. Никто не обратил на это внимания... У подъезда долго прощались, шутили,

улавливались «на завтра». А люди, приехавшие в стоявшем у подъезда автомобиле с ордером Чека на обыск и арест, ждали Гумилева в его квартире.

Двадцать седьмого августа 1921 года, тридцати пяти лет от роду, в расцвете жизни и таланта, Гумилев был расстрелян. Ужасная, бессмысленная гибель?! Нет – ужасная, но имеющая глубокий смысл. Лучшей смерти сам Гумилев не мог себе пожелать. Больше того, именно такую смерть, с предчувствием, близким к ясновидению, он себе предсказал:

...умру я не на постели,

При нотариусе и враче» [Иванов III, 1994, с. 168]

К сожалению, не всегда Г. Иванов точно цитирует того или иного литератора. Но это бывает в том случае, когда источник цитирования выполняет роль «фона», раскрывающего образ портретируемого. Так, в цитате стихотворения Мандельштама, которая входит в структуру его литературного портрета, Г. Иванов сознательно допускает ошибку:

«Мандельштам шел по берегу, выжженному солнцем и выметенному постоянным унылым коктебельским ветром. Недовольный, голодный, гордый, смешной, безнадежно влюбленный в женщину-врача, подругу армянина, которая сидит теперь на своей веранде в розовом прелестном капоте и пьет кофе – вкусный, жирный кофе, и ест горячие домашние булки, сколько угодно булок... Он шел, гордо откинув голову, большую некрасивую голову на тонкой шее, бормоча под нос – сочиняя на ходу стихи, упоительные «ангельские» стихи:

Где обрывается Россия

Над морем черным и чужим...» [Иванов III, 1994, с. 322]

Вторая строчка цитаты из Мандельштама неточна, у поэта – *«Над морем черным и глухим»* [Мандельштам, 2003, с. 56], о чем Иванов прекрасно знал и двумя страницами раньше уже цитировал те же самые строки правильно. Слово «чужим» здесь, в финале очерка, вставлено автором по контексту. Ибо в повествовании шла речь о заброшенности и покинутости

Мандельштама в Коктебеле. Мандельштам у Иванова предстает *«недовольным, голодным, гордым, смешным, безнадежно влюбленным»*. Именно поэтому и море в его стихах становится не глухим, а чужим (враждебным). Таким образом, неточное цитирование (умышленное или случайное) говорит о вспомогательном значении привлекаемых автором источников.

В процессе создания портрета биография как документ «правды и истины» не всегда учитывалась Г. Ивановым. Он больше доверял «личным впечатлениям». Вообще у поэта было свое, особое, отношение к биографии. Он считал, что биография мешает оценке поэта. Вот как Иванов в статье «Почтовый ящик» (1923) комментирует воспоминания тетки А. Блока – М. Бекетовой:

«Тетка Блока – Бекетова обнародовала воспоминания о нем, написанные, конечно, весьма добросовестно. Она приводит массу подробностей из жизни поэта, но все в таком роде: «Сашенька очень любил купаться»; «Покойник (дядя) хорошо играл на кларнете»; «Узнал (Блок) об убийстве Столыпина – очень взволновался, чтобы успокоиться, пошел в зверинец»; «Увидел Керенского – взволновался – ореол славы»; «Целый сезон ходил на Французскую борьбу». Приятное воспоминание: «Гулял с Пястом на Лахте – ели колбасу» и т.д.» [Иванов III, 1994, с. 495].

Г. Иванов по поводу такой «биографии» высказывает следующее мнение:

«Все видно своими глазами и точно запротоколировано. А результат от чтения получается неожиданный <...> ничуть не заслуженный Блоком результат. Читателю «Двенадцати»... знать, любил ли «Сашенька купаться», совершенно незачем» [Иванов III, с. 495–496].

В литературных портретах мемуарной прозы Г. Иванова можно обнаружить разные виды фактических и смысловых искажений, характеризующихся большей или меньшей степенью преднамеренности.

Непреднамеренные искажения являются следствием ошибок памяти, недобросовестного отношения к факту. Это временные несоответствия, неточности в именах, названиях, должностях и т. п.

Так, в «Петербургских зимах» Иванов при очень точном внешнем описании Николая Ключева неправильно называет его отчество (вместо Николая Алексеевича – Николай Васильевич):

«Ключев спешно обдергивает у зеркала в распорядительской поддевку и поправляет пятна румян на щеках. Глаза его густо, как у балерины, подведены. Морщинки (Ключеву лет сорок) вокруг умных, холодных глаз сами собой расплываются в деланную сладкую, глуповатую улыбочку.

– Николай Васильевич, скорей!...» [Иванов III, 1994, с. 68].

Иванов на несколько лет раньше «хоронит» А. И. Пиотровского:

«Командировку, по которой я уехал, мне дал некто Пиотровский. Ему было двадцать два года, он заведовал художественным отделом политпросвета. Побочный сын прославленного ученого, эллинист, поэт, мечтатель и... человек, не отличающийся особым умом. Он умер недавно, поэтому я и называю его имя, без опаски навлечь на него неудовольствие предрежащих властей. Пиотровского я хорошо знал. Он был коммунист идейнейший и убежденный. В марксистскую доктрину он верил со всем жаром своей молодости, восторженности и... глуповатости. Он был, в общем, славный мальчик, из той породы, что пороха никак не выдумают, но «за идею» с улыбкой пойдут на расстрел. Он бредил мировой революцией и знал наизусть всего Теофиля Готье, занимал солидный комиссарский пост и не имел теплого пальто. Я искренне пожалел о нем, услышав, что он умер» [Иванов III, 1994, с. 450].

Этот «некролог» был для Пиотровского прижизненным: он был репрессирован шестью годами позже, успев перевести множество античных пьес. Однако Г. Иванову кажется несущественным точная датировка биографических фактов, он обращает большее внимание на описание

внешности, на ментальных характеристиках и отношении к жизни портретируемого.

В литературных портретах, основанных на биографических фактах, Георгий Иванов старается отделить друг от друга житетворческую биографию и подлинную биографию своего героя, при этом первая биография представлялась ему наиболее значимой.

В «Петербургских зимах» показательна сцена знакомства с Р. Ивневым, который приходит к Иванову засвидетельствовать восхищение его стихами и в качестве примера зачитывает четверостишие из В. Гофмана. Иванов разъясняет Ивневу недоразумение, что стихи эти не его. На что Ивнев отвечает совершенно в духе житетворческой философии: *«Не ваши? Гофмана? Как странно! Впрочем, это все равно – ведь они так к вам подходят...»* [Иванов III, 1994, с. 126].

Подобное отношение к биографии было свойственно и самому Иванову. Некоторое «приукрашивание» автором своего образа в тексте закономерно для мемуарной литературы в целом. Как отмечает Л. Гинзбург, «автор мемуаров <...> всегда является своего рода положительным героем. Ведь все изображаемое оценивается с его точки зрения, и он должен иметь право на суди оценку» [Гинзбург, 1999, с. 210].

В «Петербургских зимах» и «Китайских тенях» автор предстает как свидетель-описатель, но при этом он дает оценку (не всегда, правда, объективную) своему времени и своему окружению. Эта оценка зашифрована в размышлениях и философских отступлениях, выступающих «фоном», на котором создается тот или иной образ. Например:

«“Стиль – это человек”. Надо надеяться, что, как большинство таких максим, и эта – противоположна истине. Иначе, осмотревшись вокруг себя, вспомнив манеры, галстуки, квартирные обстановки знакомых или знаменитых современников, можно впасть в меланхолию, самую черную. Но я не призываю впасть в меланхолию, напротив. Надо только

условиться. Стиль – вовсе не человек, даже не четверть человека. Стиль – одна из невинных человеческих слабостей!» [Иванов III, 1994, с. 279–280].

Или:

«Сталкиваясь с разными кругами “богеми”, делаешь странное открытие. Талантливых и тонких людей встречаешь больше всего среди ее подонков. В чем тут дело? Может быть, в том, что самой природе искусства противна умеренность» [Иванов II, 1994, с. 36].

Но, апеллируя к другим людям, своим современникам Г. Иванов стремится обозначить свое место как автора в контексте литературной эпохи.

Попытку Г. Иванова вписать себя в литературный процесс можно найти уже в раннем рассказе «Трость Бирона», где Иванов цитирует вторую строчку последнего рефрена своего стихотворения «Тучкова набережная»:

*И вспыхивает газ по узким переулкам,
Где окна сторожит глухая старина,
Где с шумом городским, размеренным и гулким.
Сливает отзвук свой летейская волна.*

[Иванов I, 1994, с. 454].

На себя самого Г. Иванов ссылается в третьем лице:

«Симон Брайтс жил на углу Тучковой набережной и одного из многочисленных узких переулков, где, по словам поэта, “окна сторожит глухая старина (он занимал странное помещение в подвальном этаже из двух больших сводчатых комнат, с окнами на Неву) дворец Бирона и снасти парусных барок. Прислуги у него не было, все нужное делала жена швейцара с парадной лестницы (у Симона Брайгса был отдельный вход). Обе комнаты подвала были обставлены с изумительной роскошью» [Иванов II, 1994, с. 174].

В «Петербургских зимах» Иванов подвергает сомнению поэтический талант Кузмина. Явная ирония прослеживается в пассаже, где Брюсов учит Кузмина стихам, а тот ему отвечает: *«Помилуйте, Валерий Яковлевич, как же*

сочинять? Я не умею. Мне рифм не подобрать» [Иванов III, 1994, с. 105].

Иванов иронизирует над его умением писать «на ходу»:

«Кузмин встает часов в десять и работает в спальне у конторки – такой, за какими купцы сводят счета. Работает – стоя. Сидя – засыпаешь, уверяет он. Пишет Кузмин, по большей части, прямо набело. Испшет несколько страниц, погрызет кончик ручки и опять, не отрываясь, покрывает новые, почти без помарок» [Иванов III, с. 98]

И далее:

«Сочиняет стихи на ходу. Шел к вам – вот, сочинил по дороге. Пишет музыку – в комнате, где играют дети сестры. Басы на рояле ему не нужны: дети колотят по басам изо всей силы. А с другого бока, на клавишах повыше, Кузмин подбирает новую песенку, стряпает свою «музычку с ядом». Прозу пишет прямо набело. – Зачем же переписывать, у меня почерк хороший?..» [Иванов III, с. 104].

Портрет Кузмина Г. Иванов составляет из разных «толков» и «пересудов»:

«...Кузмин ходит в смазных сапогах и поддевке.

...Кузмин принимает гостей в шелковом кимоно, обмахиваясь веером...

...Он старообрядец с Волги...

...Он еврей...

...Он служил молодцом в мучном лабазе...

...Он воспитывался в Италии у иезуитов...

...У Кузмина удивительные глаза...

...Кузмин урод...» [Иванов III]

«В этих пересудах, – пишет он, – много вздора, но в самом вздорном есть капля истины. Шелковые жилеты и ямицкие поддевки, старообрядчество и еврейская кровь, Италия и Волга – все это кусочки пестрой мозаики, составляющей биографию Михаила Алексеевича Кузмина» [Иванов III, 1994, с. 104].

Н. Богомолов, комментируя этот пассаж, отмечает, что «не было в биографии Кузмина ни еврейского, ни (как писали другие авторы) ассирийского происхождения, ни истинного старообрядчества, ни службы в лабазе, ни воспитания у иезуитов, ни бегства из дому, ни монастырей... Но в то же время за внешней неправдой этих слов видно и умение их автора уловить истинную страстность и напряженность жизни, засвидетельствованные собственными письмами Кузмина и записями» [Богомолов, 2008, с. 8]. Г. Иванов подметил, пусть и в карикатурном виде, главную черту Кузмина – тот подвергал свою биографию любым изменениям в зависимости от сиюминутной творческой задачи.

В своих мемуарах Г. Иванов «сводит счеты» со многими литераторами, примкнувшими к большевикам. Так, Иванов приписывает Нарбуту сборник, которого у него не было, – «Красный звон»:

«... в 1920 году в книжном магазине я увидел тощую книжку, выпущенную каким-то из провинциальных отделов «Госиздата»: «Вл. Нарбут. Красный звон» или что-то в этом роде. Я развернул ее. Рифмы «капитал» и «восстал» сразу же попались мне на глаза. Я бросил книжку обратно на прилавок...» [Иванов III, 1994, с. 117].

Послереволюционное творчество С. Городецкого Г. Иванов характеризует с иронией, акцентируя внимание на «новом репертуаре» последнего:

«Публики собралось много. Городецкий, не зная, как примет его «белогвардейская» аудитория, начал с нейтральных стихов «Об Италии». Стихи понравились. Осмелевший Городецкий перешел тогда на свой новый репертуар. Забарабанил рифмы: народа – свобода, капитал – восстал...

Из писателей на этот вечер мало кто пришел. Старички-профессора и великосветские старушки, занимавшие первые ряды, о том, что Городецкий – большевик, не слыхали. Некоторые из них, может быть, вспомнили его недавние стихи о войне, такие «патриотические», что даже «Лукоморье» порой стеснялось. Внешность у Городецкого была приятная,

голос звучный... Короче – его казенные восторги были приняты за смелую сатиру. Когда Городецкий кончил, ему устроили настоящую овацию». [Иванов III, с. 262].

Все исследователи и критики мемуаров Г. Иванова отмечали их анекдотический характер. Стремление Иванова к жанровой форме анекдота справедливо считают «одним из объяснений недостоверности мемуаров Иванова» [Аксенова, 2002, с. 256].

Анекдот может существовать в любых художественных жанрах, особенно мемуарных, где на первый план выходит портрет.

Вот, к примеру, анекдот про Сологуба, который, узнав невысокие цены издательства, дает для печати стихи невысокого качества:

«... для этого альманаха я ездил просить стихи у Сологуба. Сологуб был очень любезен, прочел мне несколько стихотворений и предложил самому выбрать. Я выбрал два, очень хороших. Покончив с этим, я извинился, что издательство на первых порах платит только по полтиннику за строчку.

Лицо Сологуба стало каменным. «Анастасия Николаевна, - крикнул он жене в соседнюю комнату. - Дайте мне... те стихи... вы знаете... на нижней полке». «Вот, - буркнул он, протягивая два листка... - Стихи по полтиннику... До свиданья...» [Иванов III, 1994, с. 254].

Г. Иванов вспоминает различного рода казусы, случающиеся с известными и даже глубоко уважаемыми поэтом литераторами, например, с А. Блоком:

«Александр Александрович, нужна ли кода к сонету? – спросил я как-то. К моему изумлению, Блок, знаменитый “мэтр”, вообще не знал, что такое кода...» [Иванов III, 1994, с. 160].

Но далее Иванов дает интересный портрет Блока, подчеркивающий его высокомерие по отношению к человеку, который ниже его по рангу (прежде всего, профессиональному)

«В дневнике Блока 1909 г. есть запись: «говорил с Георгием Ивановым о Платоне. Он ушел от меня другим человеком». В этой записи, быть может, объяснение и писем и разговоров. Должно быть, Блок не замечал моего возраста и не слушал моих наивных реплик. Должно быть, он говорил не столько со мной, сколько с самим собой... я был перед ним, в его орбите, и он посылал мне свои туманные лучи, почти не видя меня» [Иванов III, с. 160].

Итак, в мемуарах Иванова через форму анекдота достоверная информация уравнивается с вымыслом. Установку Иванова на анекдот многие критики связывали с его ориентацией на читательские ожидания, обвиняя автора «Петербургских зим» в том, что они были написаны, как писала Н. Мандельштам, «в угоду неприхотливым читателям» [Мандельштам, 1999, с. 123] и, как отмечала А. Ахматова, «невзыскательными потребителями» [Ахматова, 1989, с. 72]. А. Аксенова заметила, что Иванов «“подыгрывает” <...> ожиданиям толпы, “продолжает” сплетню, “раскрывает” несуществующий секрет, возводит напраслину на себя и современников – не из забывчивости и не ради красного словца, а из презрения к ищущему сенсации читателю» [Аксенова, 2002, с. 256].

Но, на наш взгляд, Г. Иванов такого рода портретами-анекдотами просто веселит публику, беря за основу культурную традицию древнерусского юродства, которая получила свое развитие в творчестве Ф.М. Достоевского, а в XX веке – в мемуарах В.В. Розанова и А. Ремизова.

В портретах Г. Иванова присутствует элемент провокации, которая выражается не просто в юморе, а в иронии и даже сарказме над объектом. Своими портретами Г. Иванов хочет «в самой заостренной форме обнажить, раскрыть черту реальной личности или группы личностей, представляющих собой образ целой эпохи. При этом портреты Г. Иванова в большинстве своем трагикомичны. Автор в юмористической форме говорит о трагедии своего времени, которое нанесло многих портретируемым серьезные психические, а иногда и физические травмы, о трагических судьбах героев своих портретов.

Через форму анекдота Г. Иванов в своих портретах уравнивает достоверность и вымысел, снижает трагический накал страстей, пытается избежать пафоса.

Итак, мемуарная и художественная проза у Георгия Иванова тесно связаны между собой. Образ героев художественных произведений часто основаны на мемуарах. В структуре двух типов прозы важная роль отводится к портрету, в котором тесно соединены правды и вымысел. Тяга к документальности связана с эмигрантским сознанием писателя, пессимизмом, ностальгией по родине и миссией сохранения культурного наследия. При этом документальное в мемуарной прозе преобразуется автором по законам художественного текста: реальные биографии дополняются вымышленными эпизодами или искажаются по условиям контекста, а также конструируются по принципу анекдота с его опорой на сенсацию и курьезность.

Выводы по 2 главе

Изучив художественное творчество Игоря Северянина и Георгия Иванова, мы сделали следующие выводы:

1. В поэзии Игоря Северянина присутствуют следующие типы портретов:

- портреты-диалоги, которые являются ответами на прозвучавшие в адрес поэта стихотворения;
- портреты-некрологи, посвященные поэтам и писателям, оставившим заметный след в истории русской литературы;

- исторические портреты, в которых объектами портретирования Северянина зачастую оказываются исторические деятели прошлых веков;
- политические портреты, т.е. портреты политических деятелей, которые помогают представить гражданскую позицию поэта;
- портреты-«медальоны», написанные в форме сонета, в «галерею» которых входят портреты зарубежных и русских деятелей литературы, науки и культуры (эти портреты представляют собой характеристики внутреннего мира портретируемых, поэтому они имеют аксиологическую направленность);
- автопортреты, в которых поэт создает свой собственный образ – образ «пророка», живущего для блага человечества;
- двойные портреты, в которых дается образная характеристика двух личностей;
- портреты-шаржи (портреты-карикатуры), в которых выставляется напоказ какая-либо отрицательная черта портретируемого.

2. Поэзия Игоря Северянина распадается на три периода:

- ранний период, в который его портреты носят «подражательный» период; зрелый период;
- зрелый период – период установления авторского «эго»; именно в этот период Северянин обращается к жанру «автопортрета»;
- классический период, в который его портреты поворачивают в сторону классической поэзии.

Проанализировав семантику и функции портрета в творчестве Георгия Иванова, мы пришли к следующим выводам:

1. Портретистика Георгия Иванова затрагивает, как правило, его художественную и мемуарную прозу. В связи с этим в творчестве Иванова можно выделить: литературно-художественный портрет, входящий в структуру романа, повести или рассказа, и литературный портрет, ставший частью его мемуарной прозы.

2. Литературно-мемуарный портрет, в свою очередь, представлен следующими типами портрета:

- портрет-шарж, в котором автор высмеивает наиболее авангардные проявления модернизма в поэзии;
- портрет-интертекст, в котором поэт заявляет о своих симпатиях к классической традиции (этот портрет включает парафразы из творческого наследия великих мастеров художественного слова прошлого – А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя и др.);
- портрет «в клубке противоречий» (сюда входят портреты современников, окрашенные в трагические тона, в духе апокалиптических традиций);
- портрет-анекдот, созданный за счет гиперболизации деталей (в портретах такого рода на одинаковом уровне функционируют правда и вымысел);
- иронический портрет.

3. В творчестве Иванова художественная и мемуарная проза тесно переплетены, что сказалось на «переходе» портрета из одного вида прозы в другой (один и тот же персонаж с идентичным портретом может фигурировать в двух видах прозы).

4. В процессе создания портрета биография как документ «правды и истины» не всегда учитывалась Г. Ивановым. Он больше доверял «личным впечатлениям», считая, что биография мешает оценке поэта.

5. В литературных портретах автор предстает как свидетель-описатель, но при этом он дает оценку (не всегда, правда, объективную) своему времени и своему окружению. Эта оценка зашифрована в размышлениях и философских отступлениях, выступающих «фоном», на котором создается тот или иной образ.

Заключение

В первой половине XX века интенсивно идет процесс формирования тех жанров, для которых характерно активное включение фактов реальной действительности в художественную сферу. Прежде всего, бурным цветом идет становление поэзии, продолжается развитие художественной и мемуарной прозы. Важным результатом данного процесса является изменение принципов повествования, в которых появляются новые способы обозначения авторской позиции и вырабатываются свои способы создания характера человека. Это ведет к изменениям не только в структуре

повествования, но и в функциональных возможностях отдельных компонентов произведения, среди которых немаловажная роль отводится портрету.

В литературном процессе первой половины XX века роль портрета значительно расширяется: помимо характеристики внешнего облика героя, портрет становится частью сюжетной линии, способом выражения позиции автора-повествователя. Кроме того, появились новые типы портретов.

В рассмотренных нами произведениях Игоря Северянина и Георгия Иванова портреты представлены в нескольких разновидностях, многие из которых являются новаторскими. При этом в каждом из них раскрывается нравственный мир героя повествования, содержится прямая или опосредованная оценка персонажа автором.

В творчестве Игоря Северянина литературный портрет как особый жанр занимает исключительное место. Наблюдения за его градациями позволяют не только выявить и проследить изменения, происходящие в писательской манере Северянина, но и воссоздать с достаточной степенью достоверности целостную картину мира поэта, существенно уточнить его место в новейшей русской литературе.

При этом важно учитывать, что мы имеем дело с поэтом-лириком, создающим, в первую очередь, собственный миф, своеобразный постоянно развивающийся «автопортрет», основанный на логике особого рода, когда личностно-авторское составляет общность со смысловым целым лирического героя.

В поэзии Игоря Северянина портреты являются своеобразными «иллюстрациями» основных периодов его творчества. Так, для его портретов, появившихся на раннем этапе его становления как творческой личности характерны «диалогичность» и «документальность». При этом Северянин своеобразно переосмысляет творческое наследие предшественников русских символистов – Мирры Лохвицкой и К.М. Фофанова. Но в процессе этого переосмысления у него вырабатывается собственная творческая концепция, в

основе которой лежит синтез биографического, индивидуального и личного в поэтическом тексте. Влияние именно этих поэтических имен сказывается в становлении особого отношения Северянина к литераторам, чьи творческие ориентиры находятся в достаточно острой конфронтации с общепринятой моралью.

Основным типом литературного портрета в этот период, являются портреты-«диалоги», представляющие собой поэтические ответы-"реплики" на стихотворные посвящения Северянину его литературных соратников.

Для второго этапа творчества Северянина, когда он буквально ворвался в литературу, характерны портреты исторических, культурных и литературных деятелей как ушедших эпох, так и современного поэту времени. Это, в первую очередь, портреты-некрологи, исторические портреты, политические портреты. Но ведущую роль в это время начинает играть жанр автопортрета, в котором поэт хочет противопоставить себя своему литературному и общественному окружению.

На третьем, последнем, этапе литературного «поприща» Северянина ведущее место среди портретной «галереи» поэта занимает портрет-«медальон», написанный в форме классического сонета. В нем концентрируется стремление Северянина к мифотворчеству. Причем, создавая эти портреты, Северянин не всегда объективен, здесь играет роль личностное отношение как к объекту портретизации, так и к литературному направлению, которое тот представляет, что определяет откровенно субъективную и ошибочную по существу оценку автора.

В художественном творчестве Георгия Иванова портрет также занимает особое место, но он, как правило, представлен в его прозаических произведениях, но он чаще всего обусловлен спецификой мемуарного жанра, хотя и в художественной прозе ему отводится определенная роль.

Художественная и мемуарная проза Г. Иванова тяготеют к документальности, что отчасти связано с переживанием писателем эмиграции, тоской по родине и миссией сохранения культурного наследия

дореволюционной России. В то же время в мемуарной прозе документальные факты преобразуются автором по законам художественного текста. Реальные биографические данные портретируемых писателей, поэтов, философов дополняются вымышленными эпизодами, искажающими действительность.

Недостоверности в мемуарной прозе Г. Иванова обусловлены, в первую очередь, установкой на художественность, но большую роль играет и желание утвердить свой авторский миф, а также политические и литературные взгляды автора. Так, с точки зрения Г. Иванова, писатели, перешедшие на сторону большевиков, расплачиваются потерей литературного дара. Эта мысль проводится автором даже в отношении его любимого поэта Александра Блока.

Искажение фактов связано и с ориентированностью автора на комическое. Особую роль в процессе создания Г. Ивановым литературного портрета играет анекдот с его опорой на сенсацию, парадокс и курьезность. Анекдот присутствует в мемуарных очерках и как жанровое образование, и в качестве общей установки на разоблачение «высокого». В жанре анекдота происходит уравнивание достоверности и художественного вымысла.

В настоящем исследовании были рассмотрены лишь отдельные, наиболее общие на наш взгляд, принципы поэтической и прозаической портретистики Игоря Северянина и Георгия Иванова. За рамками нашего исследования остались такие ее категории как игра и интертекстуальность, которым оба автора отводили большую роль при создании своих литературных портретов. В этом отношении творчество Г. Иванова значительно разнообразнее и шире. Он использует аллюзии и цитаты из прозаических произведений Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Бунина, а также разнообразные клише и литературные штампы.

Анализ портрета в поэзии И. Северянина и в прозе Г. Иванова позволяет выйти на новые рубежи изучения творчества этих литераторов. Чтобы глубже понять особенности их портретистики, необходимо более

подробно проанализировать критические статьи Северянина и Иванова, а также их путевые заметки и исторические очерки.

Кроме того, следует отметить, что поэзия Северянина и проза Иванова еще не собраны воедино, многие их ранние произведения, о которых они упоминают в переписке и в мемуарах, еще не найдены. Но, тем не менее, как показало наше исследование, литературный портрет в творчестве этих двух великих мастеров художественного слова является особым жанром, который создавался ими на основе особого типа отношений между реальной судьбой портретируемого и ее интерпретацией авторами. Реальные факты биографии героя портрета преломлялись сквозь призму их оценки. Сам характер интерпретации обнаруживал стремление И. Северянина и Г. Иванова создать такой образ человека, каким он запечатлелся в их памяти, даже если в основе этого образа лежит субъективное начало. Индивидуальная неповторимость и уникальность личного впечатления авторов литературного портрета является важнейшим аргументом для создания концепции характера портретируемого и определяет условия формирования жанра литературного портрета в их творчестве.

Список использованной литературы

1. Адамович Г. Аким Волынский // Адамович Г. Собр. соч. Литературные беседы: В 2 т. Кн. 2. – СПб.: Алетейя, 1998. – С. 40–43.
2. Айкашева О.А. Жанровое своеобразие литературного портрета конца XIX - первой половины XX века: Дисс. ... канд. филолог.наук. – Улан-Удэ, 2011. – 164 с.
3. Аксенова А.А. Георгий Иванов // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. 1918–1940. / Под ред. Николукина А. Н. М.: Росспэн. – М., 2002. – Т. 3. – С. 254–267.

4. Аристотель. Об искусстве поэзии. Сер. памятники мировой эстетической мысли. – М.: Гослитиздат, 1957. – 357 с.
5. Арьев А. «Когда замрут отчаянье и злоба» // Звезда. – 2008. – № 8. – С. 231–255.
6. Ахматова А. Из воспоминаний о Мандельштаме // Ахматова А. «Я – голос ваш...». – М.: Книжная палата, 1989. – С. 68–75.
7. Бабичева Ю. Еще не умрет... (Игорь Северянин) // Игорь Северянин. Классические розы. Медальоны. – М., 1991. – С. 21–22.
8. Барахов В.С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр). – Л. Наука, 1985. – 311 с.
9. Барахов В.И., Бочаров А.Г., Суровцев Ю.И. Литературно-художественная критика. – М: Высш. шк., 1982. – С. 169–174.
10. Башкеева В.В. Русский словесный портрет: лирика и проза конца XVIII – первой трети XIX века: Автор. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2000. – 32 с.
11. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М., 1966. – Т. 10. – 410 с.
12. Берберова Н. Курсив мой. – М.: Согласие, 1996. – 736 с.
13. Бердяев Н. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. – 161 с.
14. Беспалов А.Н. Структура портретных описаний в художественном тексте среднеанглийского периода. – М., 2001. – 160с.
15. Богомолов Н. Любовь – всегдашняя моя вера // М. Кузмин. Стихотворения. – СПб.: Новая библиотека поэта, 2000. – С. 3–11.
16. Велиев И.О. Литературный портрет: его функция и типология. – Баку: Элм, 1986. – 159 с.
17. Галанов Б. Искусство портрета. – М.: Сов. писатель, 1967. – 207 с.
18. Гинзбург Л. О психологической прозе. – М.: Intrada, 1999. – 413 с.
19. Гиппиус З. Письма. – Ann Arbor, 1978. – 535 с.
20. Гиппиус З. Проза поэта // Весы. – 1907. – № 3. – С. 69–71.
21. Гончар И.А. Тип сложного портретного описания в художественном тексте // Филологический класс. – 2014. – № 3. – С. 13–18.

22. Гурович Н.М. Портрет персонажа в структуре эпического произведения: «гротескный» и «классический» типы: Дисс. ... канд. филолог.наук. – М., 2009. – 190 с.
23. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962. – 317 с.
24. Дмитриевская Л.Н. Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З. Н. Гиппиус). – Ярославль: ООО «Литера», 2005. – 135 с.
25. Желтова Н.Ю. Портрето-образы в критике Е.И.Замятина // Русский литературный портрет и рецензия в XX веке. Концепции и поэтика: Сб. статей и материалов. – СПб, 2002. – С. 23–25.
26. Коньков В.И. Литературный портрет как художественный образ (на примере очерка Ю.И. Айхенвальда «Валерий Брюсов») // Русский литературный портрет и рецензия в XX веке. Концепции и поэтика: Сб. статей и материалов. – СПб, 2002. – С. 9–12.
27. Крейд В. Георгий Иванов и его «Книга о последнем царствовании» // Г. Иванов. Книга о последнем царствовании. – Orange, Antiquary, 1990. – С. 11–12.
28. Завалишин В. Предисловие // Иванов Георгий. Петербургские зимы. – Нью-Йорк. 1952. – С. 7–15.
29. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). – М.–Torino: Einaudi, 1996. – 562 с.
30. Иван Бунин. Литературное наследство. Т. 84. Кн. 1. – М.: Наука, 1971. – 345 с.
31. Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – 428 с.
32. Иванов Г.В. Китайские тени // Иванов Г.В. Собрание сочинений: В 3 Т. 3. – М. Согласие, 1994. – С. 221–323.
33. Иванов Г.В. Письма // Новый журнал. – 2001. – № 222. – С. 135–142.
34. Исаков С. Игорь Северянин // Русское национальное меньшинство в Эстонской республике (1918–1940) / Под ред. С.Г. Исакова. – Тарту; СПб., 2001. – С. 287–194.

35. Исупов К.Г. Историко-бытовые архетипы в творческом поведении И. Северянина // О Игоре Северянине: Тезисы докладов научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Игоря Северянина. – Череповец, 1987. – С. 14–18.
36. Колосова С.Н. Типология и поэтика портрета в русской лирической поэзии: Автореф. ... д-ра филолог.наук. – М., 2012. – 35 с.
37. Кошелев В.А. Портрет с открытой душой // Северянин И. Стихотворения. – М., 1988. – С. 3–13.
38. Кошелев В.А., Сапогов В.А. Король поэтов Игорь Северянин // Северянин И. Собрание сочинений: в 5 томах. Т. I. – М.: Логос, 1995. – С. 5–26.
39. Крейд В. О Ю. Айхенвальде // Силуэты русских писателей. – М.: Республика, 1994. – С. 5–7.
40. Кулыгина А.Г. Поэтика портрета в «Повестях Белкина» А.С. Пушкина: Автореф. ... дисс. канд. филолог.наук. – Нижний Новгород, 2008. – 20 с.
41. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 с.
42. Лихачев Д.С, Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
43. Лосев А.Ф. Форма. Стил. Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 940 с.
44. Мандельштам Н.Я. Воспоминания. – М.: Согласие, 1999. – Кн. 2. – 349с.
45. Михайлова М.В. Литературная критика: эволюция жанровых форм. // Поэтика русской литературы конца XIX-начала XX века. Динамика жанра. – М., 2009. – С. 618–633.
46. Мочульский К. Рецензия на «Розы» // Современные записки. – 1931. – № 46. – С. 79–121.
47. Мурзак И.И. Введение в литературоведение. – М., 2007. – 178с.
48. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – СПб.: СПбГУ, 2003. – 384 с.

49. Перцов П.П. Литературные воспоминания. – М. –Л.: Academia, 1933. – 322 с.
50. Прокофьев Д.С. Типология литературного портрета в творчестве Игоря Северянина: Дисс. ... канд. филолог.наук. – Великий Новгород, 2003. – 168 с.
51. Сивогривова А.А. Литературный портрет //Основы литературной критики: Пособие по факультативному курсу для студ-в филол. фак. – Ростов н/Д, 1975. – С.55–58.
52. Сидоров А.А. Портрет как проблема социологии искусств (Опыт проблемологического анализа). – М.: Иск-во, 1927. – Кн. II /III. – 215 с.
53. Славин Л. Портреты и записки. – М.: Советский писатель, 1965. – 267 с.
54. Словарь литературоведческих терминов / под ред. Л. И Тимофеева, С.В. Тураева. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
55. Смирнова В. Современный портрет (статьи). – М.: Сов.писатель, 1964. – 430 с.
56. Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Краткий словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1985. – 509 с.
57. Уртминцева М.Г. Литературный портрет в русской литературе второй половины XIX века. Генезис, поэтика, жанр. – Нижний Новгород; Изд-во ННГУ, 2005. – 232 с.
58. Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. – СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
59. Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Вагриус, 1994. – Т. 4. – 330 с.
60. Чернышевский Н.Г Собр. соч.: В 5-ти т. Т. 4. – М.: Правда, 1972.
61. Шаповалов М.А. «Король поэтов» (Путь Игоря Северянина) // Игорь Северянин. Избранное. – М.: Люмош, 1995. – С. 7–68.
62. Штейникова Н.В. Жанр литературного портрета в творчестве В. Ходасевича.: Дис. ... канд. филол. наук. – Астрахань, 2006. – 201 с.

Список художественного материала

63. Иванов Г.В. Собрание сочинений: В 3-х томах. Т. 2. – М.: «Согласие», 1994. – 480 с.

64. Иванов Г.В. Собрание сочинений: В 3-х томах. Т. 3. – М.: «Согласие», 1994. – 720 с.
65. Иванов Г. Третий Рим. Художественная проза, статьи. – Анн-Арбор, изд-во «Эрмитаж», 1987. – 418 с.
66. Лохвицкая М. Песнь любви. Стихотворения. Поэма. – М.: ТОО Летопись, 1999. – 412 с.
67. Мандельштам О. Стихотворения. – М.: Вагриус, 2003. – 345 с.
68. Русский сонет конца XIX - начала XX века. – М.: Правда, 1990. – 768 с.
69. Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. – М.: Наука, 2004. – 870 с.
70. Северянин И. Падучая стремнина: Роман в стихах. – М.: Лань, 2014. – 39 с.
71. Северянин И. Рояль Леандра: Роман в строфах. // URL: <http://www.allpoetry.ru/?s=17000>
72. Северянин И. Ручьи в лилиях: Поэзы 1896 –1909 // Русская литература. – 1990. – № 1. – С. 68–98.
73. Северянин И. Собрание сочинений: в 5 томах. Т. I. – М.: Логос, 1995.
74. Северянин И. Собрание сочинений: в 5 томах. Т. II. – М.: Логос, 1995.
75. Северянин И. Стихотворения и поэмы. 1918 – 1941. – М.: Современник, 1990. – 493 с.
76. Северянин И. Crème des Violettes. – СПб: Odamees, 1919. – 124 с.