

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 4 (12).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 4 (12), 2020.

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2)+85.103

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-4-86-104>



© 2020 Е.В. Степанян-Румянцева

Московский государственный институт культуры, Химки, Россия

Литературный портрет: от Пушкина к Достоевскому

© 2020. *Elena V. Stepanian-Rumyantseva*

Moscow State Institute of Culture, Khimki, Russia

The Literary Portrait from Pushkin to Dostoevsky

Информация об авторе: Елена Владимировна Степанян-Румянцева, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы, Московский государственный институт культуры, ул. Библиотечная, д.7, 141406, г. Химки; Москва, Россия, <https://orcid.org/0000-0002-2175-1386>.

E-mail: estepanian@ya.ru

Аннотация: В статье говорится об особенностях литературного портретирования, о взаимосвязях и контрастах между изобразительным и словесным портретами. Портретная узнаваемость в изобразительном искусстве достигается не только благодаря передаче физического сходства, но и благодаря «художественным деформациям», которые мастер вносит в облик портретируемого. В литературном портрете идентификация достигается как благодаря словесно-пластической детализировке, так и благодаря обращению к внутреннему опыту читателя, к ресурсам его воображения. Традиционный литературный портрет в русской словесности XIX века во многом основан на пластических характеристиках, сравнениях, цветовых акцентах, потому и нередко называется «живописным».

На этом фоне портреты, созданные Пушкиным и Достоевским, выглядят резко оригинальными, как бы созданными из иного материала. Пушкин избегает детализировки, создает «суггестивный» портрет, динамический контур личности. Не портретная деталь, а упоминание о свойственном пушкинскому герою характере движения влияет на воображение читателя. Так возникает особое, динамически-подвижное впечатление от пушкинского персонажа. Достоевский не наследует

приемы Пушкина, но он также ориентирован на динамический принцип изображения личности. Герой Достоевского дан при своем появлении в романе как бы под разными углами зрения, его портретные черты нередко диссонируют друг с другом, читатель находится под противоречивым воздействием его личности и его портрета в частности. Такой портрет – это динамический посыл: читатель готов следовать за героем по тем неожиданным и контрастным путям, которые уже намечены для него автором. В творчестве двух классиков русской литературы с начала и до самого конца повествования раскрывается представление о человеческой личности как находящейся в пожизненном становлении, меняющейся, всегда свободной в своем экзистенциальном выборе.

Ключевые слова: портрет, литературный портрет, суггестивный портрет, Достоевский, Пушкин, Шиллер, динамический принцип, грация, статика.

Для цитирования: Степанян-Румянцева Е.В. Литературный портрет: от Пушкина к Достоевскому // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 4(12). С. 86–104. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-4-86-104>

Information about the author: Elena V. Stepanian-Rumyantseva, Ph.D. in Philology, Associate Professor, Department of Literature, Moscow State Institute of Culture, 7 Bibliotechnaya St., 141406 Khimki, Moscow, Russia, <https://orcid.org/0000-0002-2175-1386>.

E-mail: estepanian@ya.ru

Abstract: The article explores the peculiarities of literary portraits and studies the interconnections and contrasts between painted and written portraits. The recognizability of a portrait in pictorial art is attained not only through physical resemblance but also through “artistic deformations” that the author introduces to the appearance of the portrayed. In a literary portrait, identification is achieved both by verbal and plastic detailing and by addressing the reader’s inner experience and imagination. Traditionally, the literary portrait in the Russian literature of the 19th century is based mostly on plastic characteristics, comparisons, and color accents, and because of this, it is often defined as “pictorial”. However, portraits by Pushkin and Dostoevsky stand out as exceptionally original, as if created from a different material. Pushkin avoids detailing, instead, he presents a “suggestive” portrait, i.e., a dynamic outline of the personality. The reader’s imagination is influenced not by details, but rather by the dynamic nature of Pushkin’s characters. Dostoevsky does not inherit Pushkin’s methods, though he also turns to a dynamic principle in describing the heroes of his novels. When they first appear, he presents them as if from different angles of vision, and their features may often be in discord, which makes the reader sense a contradictory impact of their personalities, as well as of their portraits. This kind of portrait is a dynamic message, where the reader follows the hero along unexpected and contrasting paths that the author previously mapped for him. From the beginning to the very end of their works, these two classics of Russian literature present the human personality as a being in a state of life-long development, always changing and always free in its existential choice.

Keywords: Portrait, literary portrait, suggestive portrait, Dostoevsky, Pushkin, Schiller, dynamic principle, grace, statics.

For citation: Stepanian-Rumyantseva, E.V. “The Literary Portrait from Pushkin to Dostoevsky”. *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (12), 2020, pp. 86-104. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-4-86-104>

Словосочетание «литературный портрет» – оксюморон. Правда, оксюморонность его не очевидна: стерлась от долгого употребления.

Изображение внешности средствами слова должно перейти черту невидимости, стать из незримого – зримым, из умопостижимого – наглядным, то есть доступным нашему внутреннему созерцанию. В этом его парадоксальность и крайняя трудность, в ряде случаев – даже невозможность¹. В словесном портрете в идеале не может быть ничего случайного, всякая литературная деталь должна заговорить на языке пластики, открыться воображению. Можно ли, в самом деле, придать слову «выпуклую радость узнавания», как говорил Мандельштам?

Чтобы несколько прояснить проблему, вспомним о связи литературного портрета с портретом изобразительным, об их сходстве и несходстве. Второе очевидно – поговорим о первом. Об изобразительном портрете сказано многое. Среди этого многого встречается и то, что может быть соотнесено с приемами литературного портретирования. Напомним кстати, что неслучайно описательный традиционный литературный портрет, основанный на сравнениях, именовался «живописным». Но в XIX столетии парадоксальные изменения в словесное изображение внешности персонажа внесли Пушкин и Достоевский, – каждый на свой лад. Они предлагают литературе «новую изобразительность», на первый взгляд порывающую с приемами визуальных искусств. Правда, только на первый взгляд.

Об этом разговор впереди, а пока рассуждения о литературном портрете потребуют некоторых экскурсов в историю искусства. Перед живописным или скульптурным изображением исконно стояла конкретная задача – «чтобы помнили», то есть *узнавали* модель, когда и модели-то уже не будет на этом свете. Эту задачу решали создатели египетской скульптуры, фаюмских энкаустик, и так далее.

¹ Два слова о трудностях словесного (правда, не литературного) портретирования. Для меня всегда было загадкой: каким образом формируется словесный портрет в криминалистике? В чем залог его достоверности? Как можно из зыбких, беглых впечатлений (да еще и нередко – стрессовых) составить композицию, близкую к конкретной внешности? Из чистого и отвлеченного интереса к технике словесного портрета я не раз проделывала эксперимент со своими студентами, – просила их описать отсутствующего (-ую) студента. «NN? Это кто же? Напомните – как выглядит?» В ответ слышала: «Ну, она такая, со стрижкой, темная», – не более того! Словесный портрет был для них – хоть и гуманистичен – невероятно труден, просто недоступен. И это при том, что внешность многих из их среды получает дополнительную маркировку приметности, – лиловые волосы, татуировка на шее, пирсинг и прочее. Интересно, что такие ухищрения не делают их более примечательными друг для друга.

В эпоху широко заявленного самостояния человеческой личности – Ренессанса – проблема сходства понималась особенно многоаспектно. (Личность так значительна и существенна, что еще при жизни должна широко заявить о себе, обо всех своих особенностях и уникальных чертах, вплоть до черт примечательного уродства, как физического, так и морального.) Искусствовед И.Е. Данилова отмечает как возрастание конкретной узнаваемости в ренессансном портрете, так и то, что в эпоху Возрождения портрет становится способом самопознания, – в данном случае речь идет о самопознании и модели, и художника, и зрителя. При этом субъективность, своеобразный «лиризм» портрета (угол зрения художника на модель) сочетается с объективирующей тенденцией (поиск сходства). И.Е. Данилова говорит: «Всякий портрет <...> представляет собой своеобразную задачу на узнавание, на идентификацию: кто изображен на данном портрете? В каком соотношении находится изображенный к изображаемому? В сущности, любой портрет – реально или потенциально – адресован кому-то, кто должен решить, в какой мере портрет представляет то или иное лицо, то есть в какой мере он выполняет свою главную функцию» [Данилова, 1998]². Рискнем сказать, что и у литературного изображения та же функция. Читатель должен узнать героя, идентифицировать его. Но как? С каким реальным объектом может он его изображение соотносить?

...Пока оставим этот вопрос без ответа, вернемся к художественному портрету. Здесь проблема узнаваемости не исчерпывается простым сходством с натурой. Зритель вовсе не обязан знать реальный прототип, который стоит за лицом на полотне. Но он узнает намерение автора, авторский посыл, возникший при взгляде на модель. Современный исследователь пишет о портретах английского экспрессиониста Френсиса Бэкона: «<...> он (художник. – Е.С.-Р.) не воспроизводит событие, каким оно уже присутствует в мире. Он создает событие – нечто небывалое, но узнаваемое» [Стрелков, 2017, с. 212].

Как же достигнуть узнаваемости, и в чем, собственно, она состоит, если реальный прообраз нам неизвестен? А.Г. Габричевский замечал: «Портретная задача начинается с того момента, когда ху-

² И.Е. Данилова отмечает, что Леонардо негодовал на живописцев, во всех моделях находивших и изображавших себя, то есть видел субъективный элемент всякого портретного изображения, его обращенность на авторское я [Данилова, 1998]. Но разве самому да Винчи не может быть предъявлен подобный упрек? Неслучайно среди легенд, составляющих ауру «Джоконды», есть версия об автопортретности этого образа.

дожник найдет то лицо изображаемой личности, которое само собой воплотится в лик картины как целое, найдет те конструктивные и экспрессивные деформации, благодаря которым внутренние или внешние характеристики живого человека сделаются характеристиками портретной личности <...> Сходство в портрете не внешнее и не внутреннее, а специфично портретное сходство <...>» [Габричевский, 1927]. Иными словами: художник находит тот модус личности, тот угол зрения на нее, который выявляет в ней существеннейшее, содержание, с которым она, быть может, явится перед лицом вечности. Оказывается, что «конструктивные и экспрессивные деформации», то есть хирургия искусства, художественная интерпретация модели и дают зрителю ощущение подлинности и достоверности, внушают ему чувство узнавания³. (Кстати, не напоминают ли нам эти рассуждения о знаменитом высказывании из романа Достоевского «Подросток»: «В редкие только мгновения человеческого лицо выражает <...> свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица <...>»?) [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 370]

В самом деле, конструктивные деформации суть поиск замысла о личности, и искусство всевозможными способами осуществляло этот поиск. Вот пример: легенда гласит, что «Илья Репин хотел написать портрет Велимира Хлебникова, но получил отказ. Хлебников заявил, что его уже написал Бурлюк, и лучше просто невозможно, поскольку “только там я похож на треугольник”» [Иогансон, 2017, с. 255]⁴. Заметим, забегая вперед, что и словесность, создавая портрет героя, прибегает к своим собственным «художественным деформациям».

... А кроме того, зритель видит в портрете воплощенную концентрацию жизни, ее сильное проявление, – и помнит о ее земной

³ Мастеру «внятно все»: и возвышенные, и низменные проявления «человеческого, слишком человеческого», свойственные персонажам. Тут-то и существенны те интерпретационные деформации, о которых говорилось выше. Верно замечание Аби Варбурга о том, что душа способна говорить и через низменную телесную оболочку. Случается даже, что низменная телесная оболочка делает более внятными возвышенный язык души, – если последняя, скажем, умеет нелукаво любить или искренне скорбеть [Варбург, 2008]. Хороший пример – луврский «Портрет старика с внуком» Гирландайо, где дедушка с лицом, изуродованным чудовищными наростами, с теплотой и кроткой любовью смотрит в свежее лицо мальчика, написанное, кстати, гораздо более элементарно. Тем более это может быть отнесено к веласкесовским шутам, дуракам и уродам. Тем более – к этюдам раба к «Явлению Христа народу», и так далее.

⁴ В данном случае модель оценивает себя и как зритель, их позиции совмещаются.

хрупкости, конечности, обреченности (вне полотна) физической смерти. Портретированные Саския, Форнарина, папа Юлий, Вера Мамонтова, баронесса фон Иксуль, Забела-Врубель и многие другие – ушли из жизни, они «в стране большинства». Зритель не помнит об этом, так сказать, «рационально», но переживает это. *Arg longa – vita brevis*, и этот контраст входит обязательным элементом в сумму эстетических переживаний, доставляемых портретом. Собственно, цель «экспрессивных деформаций», которым подвергается портретная личность, – создание той версии индивида, которая устоит перед ходом времени. Портретист должен быть восприимчив к неслучайному, главному в человеке, братски ему открыт.

Не здесь ли точка, в которой благодаря портрету может родиться миф о человеке-модели⁵? Ведь в каком-то смысле миф – это самая существенная, масштабирующая, торжественная «деформация» личности, позволяющая выявить в ней ее «главную мысль». Причем, создавая портрет имярека, художник пишет и себя, создает миф и о себе самом. О мистике и мифологизме портрета – живописного и словесного – говорит Ю.М. Лотман: «Портрет постоянно колеблется на грани художественного удвоения и мистического отражения реальности. Поэтому портрет – предмет мифогенный по своей природе. Человеческое лицо оказалось самым существенным, той квинтэссенцией, в которой человек остается человеком или перестает быть им». [Лотман, 2002]. «Остается человеком или перестает быть им», – но разве это не то же, что подведение Последним Судом итога человеческой жизни, определение посмертной судьбы человека? Не является ли, таким образом, портрет с его мистикой своеобразным приговором изображаемой личности, окончательным

⁵ В этой связи можно вспомнить эссе Уолтера Паттера (Пейтера) о Леонардо (1867), где он говорит о Джоконде как о живом мифе; она «старше скал, меж которых <...> сидит», она «умирала множество раз и изучила тайны загробного мира» [Паттер, 1912]. То есть важнейшее в этой модели – тайна без разгадки, тщетность любого анализа, причем тайна, побуждающая к беспрестанным попыткам анализа. Вообще магизм портрета, магическое «чтобы помнили» («жизнь-в-смерти», как говорил Кольридж), вызывающее к жизни самое существенное в изображенной личности, сохраняется с древнейших времен до настоящего времени, – разумеется, при наличии художественности в изображении. Конечно, магизм портрета может быть и зловещим, и отрицательным, может излучать призрачное и inferнальное. К этому, как известно, осталась равнодушна литература. Тема портретного вампиризма, оживающего портрета хорошо известна. Тут и готический роман, и По, и Уайльд, и Гоголь, и А.К. Толстой, и Лермонтов. Причем не только Лермонтов «Штосса», но и «Героя нашего времени» с чертами преждевременной мертвенности в облике главного персонажа и с признаниями Печорина о свойственном ему комплексе вампира. Этот же мотив профанно сохраняется в современном детском фольклоре, в «страшных» рассказах об оживающих изображениях.

выводом о ней? Как говорил один богослов (о. Александр Шаргунов): нашу посмертную судьбу решит одно – были ли мы людьми. Итак, в идеальном портрете несомненно присутствует мысль о последней, самой серьезной оценке и проверке личности, о том, что остается от нее после смерти. И в этом смысле мы с легкой руки художника «узнаем» портретируемых, – с точки зрения их главного внутреннего содержания, меры их человечности.

Важно и то, что в этом узнавании другого человека (модели, персонажа) присутствует наш собственный опыт, мы сами. Это относится и к зрителю, и к читателю, ибо и читатель тоже, как говорилось выше, должен «узнать» героя литературного портрета⁶.

С каким же реальным объектом читатель может соотнести изображение литературного героя? Как идентифицировать то, что вымышлено?

Ни с каким, разумеется, кроме самой зыбкой вещи, – своего внутреннего переживания образа, «тропов и метафор наших чувственных ассоциаций», как говорил Мандельштам. Литературный портрет пробуждает наш собственный дремлющий опыт. Когда мы читаем в «Анне Карениной» о серых глазах, казавшихся темными из-за длинных ресниц, не говоря о знаменитых завитках на шее, соответствующие личные впечатления уже пробуждены, уже наготове и используются как материал нашим воображением. Мы доформировываем литературный образ усилиями личной памяти, собственного внутреннего зрения.

* * *

...Но тогда совершенно непонятно: а как же взаимодействует с нашим воображением и нашим внутренним опытом, скажем, литературный портрет у Пушкина? Как нам тут нарастить недостающее, отсутствующее? Уместен ли тут наш субъективный опыт? Его – пушкинского портрета – ведь почти нет в природе, для воображения и достраивания нам предлагается почти что пустота. Нельзя же, в са-

⁶ О подобии читательского и зрительского опыта говорит Мандельштам: «Физиология чтения еще никем не изучена. Между тем – эта область в корне отличается от библиографии, и относить ее надо к явлениям органической природы. Книга в работе, утверждаемая на читательском попире, уподобляется холсту, натянутому на подрамник. Она еще не продукт читательской энергии, но уже разлом биографии читателя; еще не находка, но уже добыча <...> Наша память, наш опыт с его провалами, тропы и метафоры наших чувственных ассоциаций достаются ей в обладание бесконтрольное и хищное» [Мандельштам, 1991, с.165].

мом деле, считать портретом авторские беглые определения вроде «черноглазая красавица», маркирующие внешность героини. Каким тут должно быть наше узнавание?

Пушкин порывает с традицией так называемого «живописного портрета» в литературе, подробного, основанного на сравнениях. Иронический прощальный кивок в его сторону – изображение Ольги Лариной с «глазами как небо голубыми» и «локонами льняными». (Другое дело, что, трансформируясь, архаический «живописный» портрет еще возьмет свое. Активная и подробная описательность впоследствии, у Гончарова и Тургенева, сможет сочетаться с не менее активными шурфами во внутреннюю жизнь личности.)

Конечно, некоторое исключение из пушкинского правила представляют зарисовки внешности исторических героев в «Капитанской дочке», портрет импровизатора в «Египетских ночах», но это разговор особый. Пока заметим по этому поводу только, что эти портреты – не вполне портреты. Перед нами – и личности, конечно, но и изображения «решающих сюжетных обстоятельств», с которыми сталкиваются главные герои. Для пушкинского опыта более характерна сцена из «Дубровского» с чтением словесного портрета разыскиваемого преступника: портретные подробности и примечательные черты оказываются ненужными и непримечательными, не характеризующими человека, неконкретными. Человека по ним нельзя узнать. То есть, если вспомнить «выразительные портретные деформации», о которых говорилось выше, Пушкин на этом пути проявляет необыкновенный радикализм и решимость. Его деформации – крайние, вплоть до почти полного отказа от формы.

Очень интересен случай «Евгения Онегина». Возникает впечатление, будто Иван Киреевский недаром говорил о «пустоте» главного героя в «Онегине», хотя подразумевал не отсутствие портрета персонажа, а нечто совсем иное. Но пустота-то налицо, и именно в том специфическом смысле, который мы в данном случае имеем в виду. Контур очерчивает силуэт героя, портретных же черт, как известно, внутри контура нет, силуэт силуэтом и остается. И это – на фоне «энциклопедии русской жизни» с плотными археологическими пластами «пестрого сора» подробностей! Портрет Татьяны дан дважды, и оба раза – «от противного», отрицательно: «*Ни* красотой сестры своей, *ни* прелестью ее румяной...» [Пушкин, 1994–1998, т.4, с. 40] – в начале романа, в конце – «Она была *не* тороплива... *Без* взора наглого для всех...» [Пушкин, 1994–1998, т.4., с. 145]. Портре-

та опять нет, хотя мы догадываемся, зачем отрицания понадобились автору: в Татьяне нет ничего ни от Ольги, то есть от провинциального шаблона, ни от «блестящей Нины Воронской», то есть от личного эталона. Героиня таинственно индивидуальна; справедливо Ю.Н. Чумаков говорил о главном в Татьяне – о ее интровертности [Чумаков, 2008]. Заметим также, что чем ближе к периферии романа расположены другие важные герои, тем подробнее они представлены: так, Ленский уже обрастает «кудрями черными до плеч», Ольга вообще портретирована сравнительно избыточно.

Наше воображение, направленное на центральные лица «Онегина», лихорадочно работает на минимальном горючем, автор в отношении портретов персонажей, можно сказать, держит нас на голодном пайке и при этом вынуждает быть предельно активными, заставляет воображать и додумывать. Мы оказываемся в положении пушкинского Дон Гуана:

Дон Гуан

Ее совсем не видно

Под этим вдовьим черным покрывалом,

Чуть узенькую пятку я заметил.

Лепорелло

Довольно с вас. У вас воображенье

В минуту дорисует остальное;

Оно у нас проворней живописца,

Вам все равно, с чего бы ни начать,

С бровей ли, с ног ли [Пушкин, 1994–1998, т. 4, с. 294].

Пушкин создает *суггестивные портреты*. Лишенные какой бы то ни было конкретики, они мощно овладевают нашим воображением, оставляя при этом читателя на вольной воле. Мы присваиваем героев себе и таким образом *узнаем* их во всех смыслах этого слова. Татьяна, о которой Кюхельбекер сказал, что она – это сам автор, нам особенно близка и дорога потому, что мы вкладываем в нее страшно много личного. Автор нам ничего не навязал, но заставил чувствовать и переживать Татьяну и Онегина, их достоверность, заменяющую наглядность. Недаром мы с уверенностью говорим, знакомясь со спектаклем, фильмом, циклом иллюстраций: совершенно не то! Ничего общего! И это – при отсутствии какой бы то ни было портретной детализировки.

Когда речь заходит о послепушкинской литературе, естественно приходит на ум строчка Б. Окуджавы: «На фоне Пушкина снимается семейство». Пушкин, конечно, не отменяем и прорастает разнообразными путями в последующую словесность. И при этом актуальны слова С.С. Аверинцева о мгновенной исключительности Пушкина [Аверинцев, 1999], – хочется сказать: во всем, и в приемах портретирования тоже. У пушкинского способа обрисовки персонажей, кажется, почти не оказалось литературного будущего⁷. Психологический роман послепушкинской эпохи нисходит в бездну деталей, многозначительных, имеющих двойную нагрузку. Они физиологичны и психологичны в одно и то же время. У читателя, узнающего героя, у читательского внутреннего зрения в этом случае больше внешних опор, указателей, маркеров. Читатель куда в большей степени направляем автором.

Но все-таки уроки «суггестивного изображения» для литературы не прошли даром, и в некоторых – знаменательных – случаях они обнаруживаются у писателей, работавших с литературным портретом противоположным пушкинскому способом. Так, парадоксальным исключением из тургеневской портретной галереи является изображение Аркадия Кирсанова в «Отцах и детях». Нам сообщается только о «звонком юношеском голосе» героя. Поразительное умолчание на фоне общей тургеневской дальнорзости, захваченности деталью! Гроздья, махровые соцветия частностей – вот тургеневские портреты. Но и в «безличности» молодого Кирсанова сказался чуткий вкус портретиста: Аркадий – только юнец, только ученик и подражатель, у него нет лица, пока он не станет – в эпилоге – самим собой, то есть провинциальным хозяином-помещиком и отцом семейства. Но тут уже наступит и конец роману.

И Толстой работал как портретист так, как будто соответствующего пушкинского опыта вообще не существовало. Недаром он замечал по поводу «Капитанской дочки», что пушкинская проза «гола

⁷ Кстати, еще одна изобразительная параллель: некоторые исследователи связывают возникновение европейского психологического портрета с открытием (или, во всяком случае, с утверждением позиций) масляной живописи братьями Ван Эйк. Можно предположить, что послепушкинская русская литература в каком-то смысле идет по похожему пути, обретает силу «масляного мазка», разрабатывает многообразие психологических приемов, лепящих образ, умножает пластические характеристики, им соответствующие. И та летучесть прикосновения к материалу, те сознательно оставленные пушкинские повествовательные «пустоты» (не только портретные), о которых мы говорим, остаются невозможными, недостижимыми. В каком-то смысле даже ненужными – ведь к подобным приемам, пожалуй, никто впоследствии и не стремился.

как-то». Но вот интересное нарушение правила: идеальный Платон Каратаев изображен Толстым в виде сплошного круга, замкнутого контура без подробностей. Каратаев – это тоже портрет-внушение, портрет-умолчание, минус-портрет, лишенный черт, ведь и ноль кругл. Такова и речь этого персонажа, у которого по толстовской же формуле «нет ничего своего», настолько он растворился в «общей жизни»: он пользуется общим словом, пословицами, готовой народной мудростью. Его речь колоритна и... неиндивидуальна.

...Сопоставляя опыт Пушкина-портретиста и последующих романистов, фиксируя «разрывы» этого опыта, можно обратиться за некоторыми разъяснениями к статье Шиллера «О грации и достоинстве». Там говорится: «Грация есть красота тела под воздействием свободы, красота тех явлений, которые зависят от личности <...> Архитектоническая красота (то есть природная красота форм. – Е.С.) делает честь Творцу природы, грация, изящество – своему носителю. Первая есть дар, вторая – личная заслуга» [Шиллер, 1955–1957, т. 6].

Шиллер разграничивает физическую красоту – и грацию, то есть: телесную форму и изящество движений и выражений. Первое – то, что даровано Богом, второе – то, что личность приоткрывает в себе и сообщает миру о себе⁸. Иными словами: грация – в отличие от совершенной, явленной пластической красоты, полной достоинства и статики, – есть *движение*. Ее источник и ее результат – свободное раскрытие внутреннего мира. Первая (красота) – явление, вторая (грация) – процесс, идущий из глубины личности, выявляющий ее внутренние особенности.

Опираясь на шиллеровские рассуждения как на исходные, современный исследователь (Л.А. Юркина, и не только она) замечает, что русская словесность XIX века, создавая портрет, предлагает читателю, в общем, два пути постижения внешности героя. Это – портрет, тяготеющий к статичности, *экспозиционный*, и *динамический*, переходящий в пластику действия [Юркина, 1997]. ...Можно предположить, что Пушкин создает не просто динамичные, а динамичнейшие изображения, когда конкретные черты «не читаются», когда мы не успеваем в них взглянуться. И при этом впечатление от облика персонажа, данного в движении, его характерное очертание остается на нашей сетчатке и в нашем сознании. Недаром Пушкин так любит отмечать изящество, сдержанную силу и грацию жеста

⁸ Все вместе – форма и характер движения – составляет пластику.

у своих персонажей, и часто при этом пользуется эпитетом «тихий», «тихо», характеризующим не столько темп движения, сколько его совершенство и гармонию. «Тих» поклон Татьяны-княгини, «тихо, ровно» сходятся дуэлянты Онегин и Ленский, «тихим» шагом проходит Германн через переднюю в покои графини и т.д. Т. е. принцип портретостроения у Пушкина – «грация», возведенная в степень, идеальная динамика. Видимо, ее-то мы и воспринимаем как важнейшую изобразительную характеристику действующего лица. Повторимся: подобной стремительности и обобщенности в портретировании не достигал никто из писателей.

Если говорить о портрете последующей эпохи, то нам прекрасно известны литературные портреты обоих типов – и экспозиционный, и динамический. Граница между этими типами хорошо ощутима, хотя то и дело нарушается. К экспозиционному портрету в общем и целом тяготеет Тургенев, к динамическому – Достоевский, что не исключает динамических деталей у первого и активных пластических характеристик у второго. Эти типы могут сосуществовать, контрастно сопоставляясь, в границах одного произведения (Элен и Наташа у Толстого, двойной женский портрет в чеховском рассказе «Красавицы».) Возможен и редкий вариант синтетического литературного портрета, когда совершенная пластическая красота, данная в подробностях, неотъемлема от восхитительной подвижности, от «порхающего» в чертах лица оживления и от телесной грации («Анна Каренина»).

* * *

Достоевский в приемах литературного портретирования так же, как его современники, идет совсем другими путями, чем Пушкин. Но пушкинский прием он глубоко осознал – и в конечном счете усвоил, хотя и принципиально на свой лад. Динамически данная личность, личность в движении, причем это движение начинается с противоречиво изображенной внешности, – вот принцип Достоевского-портретиста. Обращаясь к пушкинской теме, он выявляет и описывает минус-портретный прием своего предшественника. В известном фрагменте из романа «Идиот», строящемся вокруг чтения баллады «Жил на свете рыцарь бедный...», говорится о невозможности изобразить героя. Художнице Аделаиде Епанчиной предлагается нарисовать персонажа баллады, она отказывается: «Да как же бы я нарисовала, кого? По сюжету выходит, что этот “ры-

царь бедный” “С лица стальной решетки / Ни пред кем не подымал”. Какое же тут лицо могло выйти? Что нарисовать: решетку? Аноним?» [Достоевский, 1972–1990, т.8, с. 206]

Пушкина не смущает анонимность решетки – он парит над созданным миром и предлагает нам быть столь же свободными, не стеснять себя ничем, воображать героя со всей читательской раскованностью. Достоевский низводит нас в мир героев, заставляет колебаться и сомневаться, до поры блуждать в потемках, даже не понимать их (персонажей). Вернее, он вынуждает нас их угадывать, и наши усилия могут включать элемент страдания. Мы ищем разгадку. Мы спускаемся в ад диалектики, – и только потом постепенно восходим к высшему пониманию человека как тайны, включающей всё, все контрасты и неожиданности. И здесь, в этих переходах, колебаниях и постоянном движении *угадывания героя* – портрет играет существенную стартовую роль. На этом этапе знакомства с героем Достоевского мы воспринимаем специфическую динамику портретирования персонажа.

Герой Достоевского воспринимается другими персонажами, а также читателем постольку, поскольку его фигура начинает ткаться из разнообразных, достоверно-недостоверных, второстепенных, мимоходных (якобы или на самом деле) сведений и упоминаний, слухов и оговорок. Прежде, чем в повествовании появляются Свидригайлов, Версилов, Ставрогин, Порфирий Петрович, мы узнаем о них то, что, конечно, соответствует действительности, но лишь частично, что далеко не исчерпывает человека, входит в сложные светотеневые соотношения с целым его личности. Иными словами: герой дан в движении, это влияет на читателя: его представления о герое все время пополняются противоречивыми сведениями, они не неподвижны. В самом начале романа «Идиот» в портретах каждого из антиподов-побратимов, Мышкина и Рогожина, подчеркивается не только их контрастность, но и внутренние противоречия каждого, от которых нарастает ощущение многовариантных возможностей их личностей: «с серыми маленькими **но** огненными глазами», «нос его был широк и сплюснут... **но** лоб его был высок и хорошо сформирован», «**даже** как бы злобная улыбка», «во взгляде их (глаз – Е. С.) было что-то тихое, **но** тяжелое...» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 5-6]. Каждый из персонажей может двинуться в открывающемся пространстве сюжета по разным направлениям, и намек на это разнообразие уже заключен в противоречиях внешности.

Портреты персонажей отмечены неполнотой первоначального знания о человеке, недоумением из-за сложности того, что мы видим, с чем знакомимся, что должны *узнать*. В портретных описаниях у Достоевского существенную роль играет противительный союз «но» (иногда только подразумеваемый), или слово (группа слов), заменяющая его. Классический пример – портрет Ставрогина, с итоговым выводом: «...казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 37]⁹. В сцене «Идиота», когда Мышкин дает характеристики всем Епанчиным, тот же союз встречается и в его кратких описаниях лиц и личностей дочерей и матери. Очень любопытно встречающееся здесь же в характеристике Аглаи словечко «почти» – почти так же хороша, как Настасья Филипповна. «Почти» тут воспринимается как «но»: хороша, бесконечно хороша, но все же не так как та, другая. Здесь, в беглой, предельно обобщенной портретной характеристике, – зерно будущей темы ревности Аглаи к сопернице, противостояния двух женщин. То есть и тут, как в зерне, заложено будущее движение героини, эволюция ее чувств и поведения.

Леонардо говорил: «Каждое тело наполняет окружающий воздух своими образами, – образами, которые все во всем и все в каждой части. Воздух полон бесчисленных прямых и светящихся линий, которые пересекают друг друга <...> не вытесняя друг друга; они представляют каждому противостоящему истинную форму своей причины» [Да Винчи]. Нужно, чтобы герой проявлял и проявлял себя разнообразными и противоречивыми действиями и признаниями, чтобы атмосфера романа наполнилась «прямыми и светящимися линиями» его человеческих проявлений, чтобы мы сполна ощутили подвижную ауру этого человека. Портрет – пролог к этому исследованию. А затем уже мы оцениваем ту потенциальную

⁹ Вообще сила воздействия этого персонажа – и его портрета в частности – на воспринимающее сознание очень велика. Известно, что актер Николай Еременко-младший, приглашенный на роль Ставрогина в фильме «Бесы» (1992, реж. – И. и Д. Таланкины), отказался из-за тягостного нежелания: «Когда я увидел свои кинопробы – испугался за самого себя. Понял, что не выдержу целый год жизни в состоянии такого напряженного нравственного самоанализа, в ситуации постоянной погруженности в бездны больного, изломанного сознания. И я себя отгородил, оберег от этого материала, от этого тяжелого душевного испытания, хотя, может, буду жалеть об этом до конца своей жизни» [Раззаков, 1998]. Любопытно, что такое решение было принято актером, портретно совпадающим с романским образом, именно при взгляде на кинопробы. Андрей Руденский, впоследствии сыгравший эту роль, чересчур сублинен, утончен, тут нет той меры соответствия, которая, видимо, и испугала Еременко.

или реализуемую возможность взлета (падения), которая имеется именно у этого персонажа, – и ни у кого больше. Мы постигаем его «причину» (говоря по-леонардовски), полный замысел автора о личности героя. Через ауру разнообразных и противоречивых сведений и впечатлений от героя, подвижно сменяющих друг друга, мы его постигаем, – узнаем его. Постигаем, двигаясь вслед за ним во всех сменяющих друг друга направлениях его романного пути.

Великий искусствовед Аби Варбург говорил о персонажах портретов: «Образы этих людей <...> неосознанно и символично воплощали некую самозабвенную стихию восприятия, в которой фламандцы были сильнее, чем воспитанные на античности <...> итальянцы» [Варбург, 2008]. Кажется, что сопоставление фламандского реализма (я имею в виду – ван-Эйковского, а не более позднего типа) с итальянским идеализмом может быть соотнесено, вернее, «запараллелено» со способами портретирования у Достоевского и Пушкина. «Самозабвенная стихия восприятия» отличает наше «погружающее» чтение Достоевского от парения в тексте, которое сообщает читателю Пушкин. Первый призывает нас к почти непосильному труду, ввергает в бездну противоречий; второй позволяет пережить состояние почти неземной легкости, даровой гармонии. И тот, и другой наделяют нас возможностью разными путями – *но непременно в движении* – узнавать их героев уже в портрете, при первом знакомстве. И впоследствии наращивать это динамическое узнавание.

Но вот примечательная вещь. Подробный и детальный (на свой лад) портрет Достоевского постигает такая же парадоксальная участь, что и участь воздушно-контурного, сквозящего пустотой портрета у Пушкина. Изображения героя у Пушкина нет, но Татьяна и Онегин для читателя непостижимо портретны. Читатель же Достоевского – причем нередко вполне просвещенный – не запоминает, как бы «пропускает» портрет героя в его романе, и этому есть немало примеров. «Достоевский? Ведь у него ни портрета, ни натюрморта, ни пейзажа!» Это, разумеется, не так, просто первое, второе и третье существует в тексте Достоевского особым образом. Как писал Ф.А. Степун: «Почему же мы этих тщательно выписанных деталей не замечаем, а если и замечаем во время чтения, то со временем как-то погашаем их в памяти. Думаю, что ответ надо искать в том, что “новое рождение” Достоевского в морозный день на Неве началось с погашения земной действительности и с возвышения над ней иной

духовной реальности. Да, Достоевский тщательно одевает, “костюмирует” действующих лиц своих романов, но вселяя в них, во всех, в светлых и смрадных, предельно-взволнованные души и идейную одержимость, он огнем этих душ и идей как бы совлекает со своих героев их эмпирическую плоть, раздевает их до метафизической наготы» [Степун, 1962]. Читателю упорно представляется, будто портреты у Достоевского – в отличие от Тургенева, от Толстого, – отсутствуют или почти отсутствуют. Что за странная особенность? Читатель отмечает, конечно, циммермановский цилиндр Раскольникова, или хрупкость и тихость Сони, или худобу и огненные глаза Настасьи Филипповны, – то есть тот или иной признак, ту или иную деталь. И, собственно, все. Зато резко-отчетливо запоминается «вольтова дуга» духовного пути героя и оглушительный финал, к которому герой приходит, – падение или воспарение. Соответственно в портрете Достоевского доминирует динамический, а не словесно-пластический принцип (говорим это, вполне учитывая наличие специфически «достоевской» детализировки).

Получается, что в деле портретирования русская литература позапрошлого века делает своеобразную воздушную петлю от Пушкина к Достоевскому: динамика, по-разному реализованная, доминирует над традиционными материалами, используемыми для литературного портрета в его более привычном и проработанном словесностью виде.

Будет ли эта шиллеровская «грация», эта динамическая интерпретация человека как незавершенной, вариативной, пожизненно становящейся величины, иметь будущее в русской литературе? Тут невозможно сказать что-то утвердительное. Ясно, что даже если у кого-то из писателей-современников возникнет воля следовать за Пушкиным и Достоевским, повторять их приемы, этого будет недостаточно, более того: такая попытка может выглядеть и наивно, и инфантильно. Должны измениться сами антропологические подходы в искусстве. Но как это произойдет?

Только абсолютная вера в красоту мира как целостного творения, только убежденность в неисчерпаемости ресурсов человеческой личности могут подвинуть писателя, художника увидеть человека и реальность в их всегдашнем становлении, незастылости. На сегодняшний же день искусство скорее склонно улавливать те или иные парадоксальные аспекты человеческого поведения и личности, гротескно фиксировать то, что «забавно»;

жизнь должна «замереть», как на фотографии, приобрести определенность анекдота.

И все же Пушкин и Достоевский со всей их исключительностью и неповторимостью не могут быть изъяты из опыта искусства и из нашего человеческого опыта. Их возвращение на человека прежде всего как на свободную, подвижную и изменчивую величину так или иначе остается с нами и каким-то непредугадываемым образом прорастает в будущее, пусть и очень отдаленное.

Список литературы

1. Аверинцев, 1999 – *Аверинцев С.С.* Пушкин и Гете // Новый Мир.1999. № 6. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/6/gyote-i-pushkin.html (дата обращения 12.11.2020)
2. Габричевский,1927 – *Габричевский А.Г.* Портрет как проблема изображения // Искусство портрета. Сборник статей. М.: Мосполиграф, 1927. URL: <http://www.lib.knigi-x.ru/23hudoj/118777-1-iskusstvo-portreta-sbornik-styatey-pod-redakciey-gabrichевского-gosudarstvennaya-akademiya-hudozhestvenni.php> (дата обращения 9.10.2020)
3. Варбург, 2008 – *Варбург А.* Великое переселение образов. СПб.: Азбука-классика, 2008. URL: <https://bookree.org/reader?file=768093> (дата обращения 9.10.2020)
4. Да Винчи – *Да Винчи Л.* О распространении образов и о волнах. URL: http://leonardodavinch.my1.ru/index/o_rasprostranenii_obrazov_i_o_volnakh/0-46 (дата обращения 9.10.2020)
5. Данилова, 1998 – *Данилова И.Е.* Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. 104 с. URL: http://ivgi.rsu.ru/binary/object_75.1335361627.80094.pdf (дата обращения 9.10.2020)
6. Достоевский, 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
7. Иогансон, 2017 – *Иогансон Б.* Портрет Сергея Есенина кисти Давида Бурлюка из архива Гордона Маквея // Панорама искусств, 2017. № 2. С. 253-265.
8. Лотман, 2002 – *Лотман Ю.М.* Портрет. // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). СПб.: Академический проект, 2002. С. 349-375. URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm> (дата обращения 10.10.2020)
9. Мандельштам,1991 – *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Терра, 1991. Т. 3. 607 с.
10. Паттер, 1912 – *Паттер У.* Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М.: Проблемы Эстетики. 1912. 193 с. URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000201_000010_VJVVV1067670?page=1&rotate=0&theme=white (дата обращения 9.10.2020)
11. Пушкин, 1994–1998 – *Пушкин А.С.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Художественная литература, 1994–1998.
12. Раззаков, 1998 – *Раззаков Ф.И.* Досье на звезд: правда, вымыслы, сенсации, 1962-1980. М.: ЭКСМО-Пресс, 1998. 746 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=213250&p=143> (дата обращения 16.10. 2020)

13. Стрелков, 2017 – *Стрелков В.И.* Параметры художественного творчества: безумие, разум, спонтанность // Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. М.: Индрик, 2017. С. 202–213.

14. Степун, 1962 – *Степун Ф.А.* Встречи: Достоевский. Л. Толстой. Бунин. Зайцев. В. Иванов. Белый. Леонов. Мюнхен: Товарищество зарубежных писателей, 1962. 202 с. URL: http://www.odinblago.ru/stepoun_vstrechi/2 (дата обращения 9.10.2020)

15. Чумаков, 2008 – *Чумаков Ю.Н.* Татьяна, княгиня N, Муза (из прочтений VIII главы «Евгения Онегина») // Пушкин. Тютчев. Опыт имманентных рассмотрений. Москва: Языки славянской культуры, 2008. URL: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/chumakov-pushkin-tyutchev/tatyana-knyaginya-n.htm> (дата обращения 7.11.2020)

16. Шиллер, 1955–1957 – *Шиллер Ф.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Гослитиздат, 1955–1957. URL: <https://toplib.net/knigi/6200-shiller-fridrikh-sobranie-sochinenij-v-semi-tomakh-tom-shestoj-stati-po-estetike> (дата обращения 9.10.2020)

17. Юркина, 1997 – *Юркина Л.А.* Портрет // Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под редакцией Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 1997. 337 с. URL: <https://topuch.ru/e-g-blina-a-b-esin-a-a-ilyushin-o-a-kliig-i-a-kniggn-e-r-kotoc/index21.html> (дата обращения 10.10.2020)

References

1. Averintsev, S.S. “Pushkin i Gete” [“Pushkin and Goethe”]. *Novyi Mir*, no. 6, 1999. Available at: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/6/gyote-i-pushkin.html (accessed 12 November 2020). (In Russ.)

2. Gabrichevskii, A.G. “Portret kak problema izobrazheniia” [“The Portrait as a Problem of Representation”]. *Iskusstvo portreta. Sbornik statei* [The Art of Portrait. Collected Articles]. Moscow, Mospoligraf Publ., 1927. Available at: <http://www.lib.knigi-x.ru/23hudoj/118777-1-iskusstvo-portreta-sbornik-styatey-pod-redakciey-gabrichevskogo-gosudarstvennaya-akademiya-hudozhestvenni.php> (accessed 9 October 2020). (In Russ.)

3. Warburg, A. *Velikoe pereselenie obrazov* [The Great Migration of Images]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2008. Available at: <https://bookree.org/reader?file=768093> (accessed 9 October 2020). (In Russ.)

4. Da Vinci, L. *O rasprostraneni obrazov i o volnakh* [About the Circulation of Images and about Waves]. Available at: http://leonardodavinch.my1.ru/index/o_rasprostraneni_obrazov_i_o_volnakh/0-46 (accessed 9 October 2020). (In Russ.)

5. Danilova, I.E. *Poblema zhanrov v evropeiskoi zhivopisi: Chelovek i veshch'. Portret i natiurmort* [The Question of Genre in European Art: The Man and the Things. Portrait and Still Life]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1998. 104 p. Available at: http://ivgi.ruh.ru/binary/object_75.1335361627.80094.pdf (accessed 9 October 2020). (In Russ.)

6. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [Complete Works: in 30 vols.] Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

7. Ioganson, B. “Portret Sergeia Esenina kisti Davida Burliuka iz arkhiva Gordona Makveia” [“The Portrait of Sergey Esenin by David Burliuk from Gordon McVay’s Archive”]. *Panorama iskusstv*, no. 2, 2017, pp. 253-265. (In Russ.)

8. Lotman, Iu.M. "Portret" ["Portrait"]. *Stat'i po semiotike kyl'tury i iskusstva*. [Articles on the Semiotic of Culture and Arts]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2002, pp. 249-275. Available at: <http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm> (accessed 10 October 2020). (In Russ.)
9. Mandel'shtam, O.E. *Sobranie sochinenii v 4 t.* [Complete Works in 4 vols.]. Vol. 3. Moscow, Terra Publ., 1991. 607 p. (In Russ.)
10. Patter, U. *Renessans. Ocherki iskusstva i poezii* [Renaissance. Essays on Art and Poetry]. Moscow, Problemy Estetiki Publ., 1912. 193 p. Available at: https://viewer.rusneb.ru/ru/000201_000010_BJVVV1067670?page=1&rotate=0&theme=white (accessed 9 October 2020). (In Russ.)
11. Pushkin, A.S. *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [Collected Works in 10 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1994-1998. (In Russ.)
12. Razzakov, F.I. *Dos'e na zvezd: pravda, vymysly, sensatsii, 1962-1980* [A Dossier on Stars: Truth, Fiction, Sensationalism, 1962-1980]. Moscow, EKSMO-Press Publ., 1998. 746 p. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=213250&p=143> (accessed: 16 October 2020). (In Russ.)
13. Strelkov, V.I. "Parametry khudozhestvennogo tvorchestva: bezumie, razum, spontannost'" ["The Parameters of Artworks: Madness, Reason, Spontaneity"]. *Antropologiya iskusstva. Iazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v meniaiushchemsya mire* [The Anthropology of Art. Language of Art and Human Measure in a Changing World]. Moscow, Indrik Publ, 2017, pp. 202-213. (In Russ.)
14. Stepun, F.A. *Vstrechi* [Meetings]. Munich, Tovarishchestvo zarubezhnykh pisatelei Publ., 1962. 202 p. Available at: http://www.odinblago.ru/stepoun_vstrechi/2 (accessed 9 October 2020). (In Russ.)
15. Chumakov, Iu.N. "Tat'iana, kniaginia N, Muza (iz prochtenii VIII glavy 'Evgenia Onegina')" ["Tatiana, Princess N., Muse (Reading Evgeny Onegin, Chapter Seven)"]. *Pushkin. Tyutchev. Opyt immanentnykh rassmotrenii* [Pushkin. Tyutchev. An Attempt to Immanent Considerations]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2008. Available at: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/chumakov-pushkin-tyutchev/tatyana-knyaginya-n.htm> (accessed 7 November 2020). (In Russ.)
16. Shiller, F. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected Works in 7 vols.]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1955-1957. Available at: <https://toplib.net/knigi/6200-shiller-fridrikh-sobranie-sochinenij-v-semi-tomakh-tom-shestoj-stati-po-estetike> (accessed 9 October 2020). (In Russ.)
17. Iurkina, L.A. "Portret" ["Portrait"]. *Literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye poniatia i terminy* [Literary Studies. The Work of Literature: Basic Concepts and Terms]. Ed. by L.V. Chernets. Moscow, Vyshaia shkola Publ., 1997. 337 p. Available at: <https://topuch.ru/e-g/blina-a-b-esin-a-a-ilyushin-o-a-kliig-i-a-knignn-e-r-kotoc/index21.html> (accessed 10 October 2020). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 06.07.2020; одобрена после рецензирования 06.08.2020; принята к публикации 26.10.2020. Дата публикации: 25.12.2020.

The article was submitted 06.07.2020; approved after reviewing 06.08.2020; accepted for publication 26.10.2020. Date of publication: 25.12.2020.