



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
LITERARY STUDIES
HISTORY OF RUSSIAN LITERATURE

DOI: 10.22363/2312-9220-2023-28-4-649-662

EDN: TLKJRO

УДК 82.09

Научная статья / Research article

**Роль словесной живописи
в романе Леонида Леонова «Русский лес»**

Л. Ши, И.Г. Минералова  

*Московский педагогический государственный университет,
Российская Федерация, 119991, Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1*

 ig.mineralova@mpgu.su

Аннотация. Л.М. Леонов мечтал стать художником и талант живописца воплотился в его прозе. Написанные им пейзажи, портреты, портреты на фоне леса в традиции, например, М.В. Нестерова играют важную роль во внутренней форме его произведений. Показателен в этом отношении роман «Русский лес». Цель исследования – объяснить функции живописных аллюзий и экфрасисов в данном романе. Для этого были определены наиболее часто встречающиеся аллюзии и экфрасисы полотен русских художников, популярных в пору, когда Л.М. Леонов обучался живописи, и впоследствии парафразированных в романе; объяснены функции узнаваемых картин мастеров изобразительного искусства в словесной живописи; аргументирована особенная роль живописных экфрасисов в формировании жанровой многосоставности романа. В результате уточняются некоторые существенные черты индивидуального стиля писателя в исследуемом произведении: особенное внимание прозаика к описательной составляющей дает возможность утверждать, что его обращение к аналогиям с изобразительным искусством является преднамеренным, поскольку способствует созданию не просто научно-производственного или абстрактно-философского романа, а выстраивает целый ряд жанровых линий, которые подкрепляются узнаваемой живописной визуализацией, с одной стороны, а с другой – формируют глубокий социально-психологический и лирический план произведения. Сравнение конкретных живописных полотен, преобразованных в экфрасис в прозе, представляет ученым богатый материал для выводов о синтезе живописи и прозы.

Ключевые слова: портрет, стиль, внутренняя форма, синтез искусств, экфрасис

Заявление о конфликте интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

© Ши Л., Минералова И.Г., 2023



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

История статьи: поступила в редакцию 15 июня 2023 г.; отрецензирована 2 сентября 2023 г.; принята к публикации 1 октября 2023 г.

Для цитирования: Ши Л., Минералова И.Г. Роль словесной живописи в романе Леонида Леонова «Русский лес» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2023. Т. 28. № 4. С. 649–662. <http://doi.org/10.22363/2312-9220-2023-28-4-649-662>

The role of verbal painting in Leonid Leonov’s novel “Russian Forest”

Lina Shi, Irina G. Mineralova  

*Moscow Pedagogical State University,
1 Malaya Pirogovskaya St, bldg 1, Moscow, 119991, Russian Federation*

 ig.mineralova@mpgu.su

Abstract. L.M. Leonov dreamed of becoming an artist and the painter’s talent was embodied in his prose. His landscapes, portraits, portraits against the background of a forest in the tradition of, for example, M.V. Nesterov play an important role in the internal form of his works. The novel “Russian Forest” is indicative in this regard. The purpose of the study is to explain the functions of pictorial allusions and ekphrasis in this novel. The following tasks are solved: identify the most common allusions and ekphrasis in the paintings of Russian artists, which were popular at the time of Leonov painting training, and were subsequently paraphrased in the novel; explain the functions of recognizable paintings by masters of fine art in word painting; argue for the special role of pictorial ekphrasis in the formation of the genre diversity of the novel. As a result, some essential features of the writer’s individual style in the novel under study are clarified: the prose writer’s special attention to the descriptive component of the work makes it possible to assert that his appeal to analogies with fine art is deliberate, since they contribute to the creation of not just a scientific-production or abstract-philosophical novel, but builds a whole series of genre lines, which are supported by recognizable pictorial visualization, on the one hand, and, on the other, forms a deep socio-psychological and lyrical plan of the work. Comparisons of specific paintings transformed into ekphrasis in prose provide scientists with rich material for drawing conclusions about the synthesis of painting and prose.

Keywords: portrait, style, internal form, synthesis, ekphrasis

Conflicts of interest. The authors declare that there is no conflict of interest.

Article history: submitted June 15, 2023; revised September 2, 2023; accepted October 1, 2023.

For citation: Shi, L., & Mineralova, I.G. (2023). The role of verbal painting in Leonid Leonov’s novel “Russian Forest”. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 28(4), 649–662. <http://doi.org/10.22363/2312-9220-2023-28-4-649-662>

Введение

Леонид Максимович Леонов в юности мечтал связать свое будущее с изобразительным искусством, быть художником, живописцем – вот этот талант живописца, несомненно, отразился в его литературном творчестве. Бла-

годаря изначальному намерению Леонова стать художником, он запечатлевает мир и в деталях, и в композиции так, как он может быть изображен на полотне. Проблема перенесения приемов изобразительного искусства в художественную словесность не нова (Уртминцева, 2010, с. 975–977). Особенное внимание на нее стали обращать исследователи литературы Серебряного века в последние десятилетия (Дмитриевская, Минералова, 2018, с. 163–192). Применительно к прозе Л.М. Леонова этот вопрос также ставился А.А. Дырдиным, Ю.В. Жуковой (Дырдин, Жукова, 2018). Однако под избранным углом зрения роман Л.М. Леонова не рассматривался, исследователи говорили об живописных аллюзиях и экфрасисах попутно. При этом в прозе как словесном искусстве портрет и пейзаж или портрет на фоне пейзажа несет отпечаток занятий изобразительным искусством. И Леонов, уже опробовавший манеру живописца, став литератором, был всегда внимателен к деталям, живописному «взгляду» никогда не изменял, какие бы идеи ни воплощал, к каким бы проблемам ни обращался. Изобразительное искусство в широком смысле образцово воплотилось во всех его произведениях. Справедливо сказать, что Леонид Леонов, мастер, прошедший школу русского портрета и русского пейзажа, оказался благодарным и талантливым учеником, который выученное применил в литературе. Напомним, что мастером портрета и блистательным копиистом был другой Леонид – Андреев, однако его опыт перенесения приемов живописи в прозу принципиально иной (У Чуньмэй, 2006, с. 128). И если Л.Н. Андреев переносит приемы создания портрета в прозу, будто бы на глазах воспроизводя то, что было обычным для него делом, когда он обращался к работе на полотне, то Л.М. Леонов идет принципиально другим путем. Ему важна живописная композиция, во-первых, а во-вторых, напоминание об уже известных в русской живописи полотнах. В данном конкретном случае мы говорим о приемах, которые важны для него в романе «Русский лес», хотя на аналогичные приемы у писателя исследователи обращали внимание, говоря о ранних произведениях и в последнем романе XX в. – «Пирамиде», и указывая на экфрасисы полотен европейских мастеров (Жукова, 2018). В романе «Русский лес» он напоминает читателю многие полотна русских художников, теперь составляющих гордость Русского музея и Третьяковской галереи.

Два глубоких увлечения, которые по сути были для него делом жизни, помимо литературы, – живопись и родственное внимание к растениям. «Вот это его качество мне представляется чрезвычайно важным: то, что ему был внятен язык дерева, металла, растений, кустарников, деревьев. Наверное, это и есть доказательство его дара вживаться в другую душу, уметь следовать незнакомой логике» (Леонова, 1998). Это замечание дочери Натальи Леоновой – знаковое. И понятно, что среди сохранившихся его работ портреты и автопортреты, в том числе и фотографические (Болховитинов, 1978, с. 44–48). Таким образом, природа и человек принципиально интересны ему и как предмет осмысления пути Человека в мирозданье: так ему открывается душа человеческая и душа Природы.

Обсуждение

Л.М. Леонов – художник и писатель

Л.М. Леонов уже в работах 1920–1930-х гг. апробирует то, чему научился, занимаясь изобразительным искусством (Титова, 2014, с. 31–35), – выстраивает композицию в прозаическом произведении по аналогии с жанровой живописью. Он в юности не только учился в воскресных классах живописи (Прилепин, 2012, с. 31), в газете «Красный воин» отработал восемь с половиной месяцев, и за это время там были опубликованы три его зарисовки (Прилепин, 2012, с. 61); еще в Херсоне он мечтал о будущем художника, но в Высшие художественные технические мастерские (знаменитый ВХУТЕМАС) его не приняли (Прилепин, 2012, с. 62). Изначальная потребность работать в изобразительном искусстве, воплотилась в описаниях в прозе, потому что и литературное дело давало возможность проникать в суть, в душу изображаемого.

В «Русском лесе» Л.М. Леонов, обращается к экфрасису-напоминанию узнаваемых полотен русских мастеров, теперь он пишет уже словесные портреты, парафразируя известные работы художников-современников, формируя философское пространство романа. Напомним ставшее общим местом определение экфрасиса, которое дает Л. Геллер: экфрасис – «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» (Геллер, 2002, с. 18). Прозаик описывает, например, полотно известного художника: сколько раз таким экфрасическим элементом в литературе становилась знаменитая «Сикстинская мадонна!» (Дмитриевская, Минералова, 2018). Но зачастую, прибегая к экфрасису как приему, писатель даже не воспроизводит подробно оригинал, а дает название картины, указывает на отдельные детали портрета. Эти два примера показывают, что определение представляется понятным и одновременно условным, на что указывает М.Г. Уртминцева в своей обстоятельной статье «Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования» (Уртминцева, 2010, с. 975–977).

Не случайно среди множества узнаваемых картин художников конца XIX – начала XX в. в романе со всей очевидностью «проступают» полотна М.В. Нестерова, И.И. Шишкина, другие и читаются не как узнаваемые вставные конструкции, а как органически прописанные в едином живописно-прозаическом пространстве. Именно у названных художников будут частотны у первого портреты, у второго – пейзажи. Причем у М.В. Нестерова учились прозе многие предшественники Л.М. Леонова. Наиболее выразительный пример – Б.К. Зайцев, написавший агиобиографическую повесть «Преподобный Сергей Радонежский» (1925–1925) и рассказ «Сердце Авраамия», в которых угадываются нестеровские полотна «Явление отроку Варфоломею» (1889) или «Труды преподобного Сергия Радонежского» (1892–1996), «Старец. Раб Божий Авраамий» (1914–1916). Напомним, что М.В. Нестеров жил в Москве, и, когда в октябре 1941 г. ему предложили поехать в эвакуацию, он категорически отказался, полагая, что он должен остаться в столице, а врага можно остановить и силой духа. Он умер в 1942 г. и похоронен на Новодевичьем кладбище.

Вряд ли эта история осталась неизвестной для Л.М. Леонова, он обращается к самой манере художника, его узнаваемым приемам, а не конкретным образам. Именно у М.В. Нестерова, ученика В.М. Васнецова, человек, его портрет дается на фоне природы и наполняется теми эпопейными значениями, над которыми напряженно работал в прозе Л.М. Леонов.

В изобразительном искусстве фон, его роль в картине может объясняться технически как дальний план картины, но стоит напомнить, что пришло это слово в русский язык из французского, однако и там является заимствованным из латыни: *fundus* – «дно, основание, главный элемент, основа». Эти исходные смыслы важны для понимания соотнесенности компонентов портрета в романе Л.М. Леонова. Априори фон воспринимается как периферия картины, имеющая значение, может быть, лишь того, что помогает художнику сделать более выразительным портрет. Он может быть и нейтральным, однако чаще всего в нем угадывается и эпоха, и индивидуальная манера мастера. Понимание художником «основы» своего полотна зависит и от способа реализации замысла: он может мыслиться автором как цветовая, колористическая «периферия», а может – как главный элемент. Для художника М.В. Нестерова важны были северно-русские пейзажи, лес. У М.А. Врубеля портрет жены назван «Портрет Н.И. Врубель *на фоне березок*» (1904). Однако даже тогда, когда создатель полотна подписывает картину без указания фона, задний план настолько органично связан с изображением на переднем, что дополнительной утрировки в названии не требуется. Лес как задний план картины популярен на рубеже веков, в начале XX в., а в его первой трети широкой популярностью пользуются портреты на фоне индустриального пейзажа. И это объяснимо. Так усиливающийся конфликт цивилизации и природы отражен в изобразительном искусстве без специальных гротесковых приемов. Однако, что может означать такое уточнение? В обоих случаях: и когда «дном» картины оказывается образ природы, и когда индустриальный пейзаж, – фон не индифферентен по отношению к портрету, он значимая часть в расшифровке внутреннего мира изображенного человека, что, в свою очередь, доказывает: семантика портрета не сводима к изображению внешности (Аль Кайси, 2015, с. 19). Сказанное можно с полным правом отнести и к живописи словесной, к тому, как дает описания персонажей прозаик.

Л.Н. Дмитриевская справедливо полагает, что «портрет в литературном произведении – одно из средств создания образа героя, с отражением его личности, внутренней сущности, души через изображение (*portrait*) внешнего облика, являющееся особой формой постижения действительности и характерной чертой индивидуального стиля писателя» (Дмитриевская, 2013, с. 90). В отличие, например, от Л.Н. Андреева, создавшего блистательные копии офортов испанского художника и переносившего некоторые открытия-приемы Франсиско Гойи в свою прозу («Красный смех», «Иуда Искариот») (У Чуньмэй, 2006, с. 80–86), Л.М. Леонов-живописец парфразирует композицию узнаваемых полотен и воссоздает в прозе отдельные элементы пейзажа и портрета.

Портреты детей и стариков на фоне леса

В романе «Русский лес» писатель, решая литературные задачи, обращается к созданию портрета и портретов на фоне леса. В данном случае важно рассмотреть не просто аллюзивный план и узнаваемые экфрасисы полотен живописи. Напомним, вопросы аллюзий в прозе естественны, поскольку благодаря разъяснению функций разного рода прямого или опосредованного цитирования различных источников в любом литературном произведении можно понять, на какие идеи и смыслы выходит писатель, не просто копируя предшественников в самых неожиданных областях знаний и искусств, а переосмысливает источники, парафразирует их, прибегает к синтезу идей и образов, создавая индивидуальную внутреннюю форму романа. А.А. Дырдин и Ю.В. Жукова в статье «Аллюзивно-экфрасический роман Л. Леонова «Русский лес»» (Дырдин, Жукова, 2018, с. 174–199) приводят значительное число аллюзий, что филологически значимо само по себе, однако не объясняют, как синтез всех этих аллюзий функционирует. Кроме того, следует сказать, что и название статьи не вполне корректно, так как, если мы имеем дело с произведением большого писателя, то непременно этот план всегда есть в произведении, независимо от того, обратил читатель на него внимание или нет. Само по себе наличие аллюзий не говорит о качестве литературного материала, но их выявление – первый этап исследования, за которым непременно следует объяснение функции каждой «ссылки» в отдельности и всех в совокупности. Сам факт обращения к произведениям искусства предшественников – общее место в любом искусстве в принципе, поскольку еще Аристотель напоминал о мимесисе как определяющей черте искусства слова. Исследователи обращаются попутно и к рассматриваемому в данной статье литературному материалу, но конкретных вопросов едва касаются, поскольку цель их исследования – показать многообразие аллюзивного материала. Что же касается «цитирования» Л.М. Леоновым живописных сюжетов, напоминания названий картин, их композиций, то анализ именно данного изобразительно материала, его роли в разворачивании и общем плане романа, характеристиках отдельных героев и общем настрое описания и повествования, ведущих к постижению полифоничности всего содержания, по понятным причинам не является предметом их наблюдений.

Справедливо отметить, что практически на узнаваемом варьирующемся фоне романа предстанут и старик Калина Глухов, и сначала друзья детства Ваня и Демидка, а потом уже и ученый Иван Вихров, и купец Кнышев, и Александр Грацианский, и Поля, и вообще молодежь – защитники Родины. В романе воссоздана галерея персонажей, главных и второстепенных, и даже эпизодических, которые формируют хоральное пространство жизни страны, метафорически названной «Русский лес», и вместе с осознанием этого панно приходит философское осмысление того, что есть будущее России и русского человека.

У Л.М. Леонова старик и дети предстают в своеобразном «обрамлении» и оказываются композиционно и содержательно соединены в романе.

У него нет пейзажа, где нет человека. Л.М. Леонов изображает героя в узнаваемом пространстве, вынесенном в название. В романе «Русский лес» он создает два парных портрета, которые повторяются неоднократно, приобретая динамические черты: изображение Ивана с другом детства Демидкой и Ивана со стариком Калиной. Стоит сравнить эти эпизоды с картинами «Дети в лесу» И.И. Шишкина и «Дедушка и внучек» М.В. Нестерова, чтобы убедиться в том, что благодаря диалогу писателя с художником выстраивается символическая и философская глубина романа Л.М. Леонова, его жанровая многосоставность, поскольку ассоциативный живописный план соединяет описание и повествование, которые являются выразительными скрепами эпического и лирического содержания. Именно нестеровские полотна, где смыслообразующим изображением будет дерево, например «Осенний пейзаж», «Дуб», усиливают эпическое и символическое наполнение произведения. С другой стороны, пожалуй, самый выразительный пейзажист конца XIX в. – И.И. Шишкин вдохновил писателя на создание словесных полотен, и, что важно, у него лес, чаща, бор, роща изображаются не как герметичное пространство природы (природы), где нет и не должно быть человека, на его картинах ощутимо человеческое присутствие благодаря избранному ракурсу описания. Таковы картины «Рожь» (1878), «Дубы» (1887), «Утро в сосновом лесу» И.И. Шишкина и К.А. Савицкого (1889), «Дождь в дубовом лесу» (1991). Эти картины прежде всего говорят о красоте и целомудрии мира природы, напоминают о мудрости старчества и детства.

Понимание того, что писатель, обладающий даром живописца, непременно воспользуется опытом любимого искусства там, где другое искусство способно визуализовать идеи, предопределено. Соединение портрета и пейзажа в изобразительном искусстве и словесном является показателем и индивидуального стиля художника, и стиля его времени. Разные стилевые эпохи (барокко, романтизм, реализм) обращались к созданию образа человека в контексте природного ландшафта, однако очевидно, что к концу XIX – началу XX в. взаимообусловленность их на полотне проходило переакцентировку. Об общих, родственных процессах, протекающих в различных искусствах, убедительно писал П.Н. Сакулин. В «Литературной старине (под знаком византийской культуры)» он обосновывает свою точку зрения на культурный стиль эпохи: «Между классами существует не только борьба, но и постоянное взаимодействие, и жизнь в конце концов отливается в единый культурный процесс. В результате каждая эпоха народной жизни имеет свой стиль культуры, свое культурное лицо» (Сакулин, 2023, с. 151). Следуя за П.Н. Сакулиным, можем сказать: в живописи, литературе, музыке, других искусствах запечатлены их черты, которые по-разному, в разных искусствах образно воссозданы в соответствии с материалом искусства, а потому сравнение изобразительного искусства со словесным – одна из возможностей осмыслить их взаимодействие, взаимовлияние, художественный синтез.

Так, в романе «Русский лес» портреты Ивана и Демидки на фоне леса появляются во второй главе. Иван дружит с «рукастым, большеротым» (Леонов,

1970, с. 40) Демидкой в детстве, они вместе мечтают о приключениях в лесу. Лица детей не прописаны подробно, наоборот, описание леса занимает главное место в этой картине, включая такие необходимые компоненты, как высокие деревья, непроходимая тропинка, высокая трава и солнечные лучики, проникающие сквозь деревья. Как пишет Л.Н. Дмитриевская, «для понимания смысла прозаического произведения и при изучении индивидуального стиля писателя самым важным оказывается образ героя, на который работает портрет, и образ мира, который часто воплощается автором через пейзаж» (Дмитриевская, 2005, с. 3). Лес в Пустоши дремучий, безлюдный, деревья в нем «неохватные, стрела к стреле, сосны возвышались там, как подпорки неба» (Леонов, 1970, с. 42), «сквозь плаун и моховой войлок, проступила тропка. Она услужливо повела ребят, но для чего-то поминутно петляла, пересекалась со звериными ходами» (Леонов, 1970, с. 41). Луга там «без единой соринки или валежины, без единого цветка по теплой, как бы подстриженной траве» (Леонов, 1970, с. 43). Такая композиция картины рассматривается как вариация живописного полотна на тему «Дети в лесу» И.И. Шишкина (1886) и Б.В. Смирнова (1881), которая была создана задолго до публикации романа. Кроме того, обращение автора к олицетворениям в описании леса формирует единое одушевленное пространство леса и детей в нем, будто бы они тоже его дети. Можно сказать, что в таком случае описание природы не функционирует как отдельный от детей самодостаточный пейзаж, картина имеет смысл, если портреты детей воспринимаются в единстве с природным миром.

Художники будто бы обрамляют портреты двух маленьких детей в центре картины. И хотя они написаны в центре полотна, но в единстве с природой – портреты соразмерны описываемым деревьям.

А вот парный портрет детей на фоне леса у Л.М. Леонова позволяет читателю увидеть будущность и леса, и детей. Несмотря на близость Ивана и Демидки в детстве, взгляды мальчиков на природу разнятся. Леонов так показывает два противоположных мироощущения: «как всегда в истории человечества, вслед за *открывателем чудесных материков шагал купец*» (Леонов, 1970, с. 41). У Ивана «обостренное чутье природы – чудесный и врожденный дар» (Леонов, 1970, с. 40). Он интересуется всем в лесу и с уважением и даже трепетом относится к деревьям и животными в нем. Антитетичен ему портрет Демидки, в котором угадывается будущий коммерсант, «властный и предприимчивый» (Леонов, 1970, с. 42). Даже в деталях портрет его натуралистичен, внешность отталкивающая: «с мешком, нащурил левый глаз и облизал губы при мыслях о барыше» (Леонов, 1970, с. 41). В пути друзей только намечается разлад. После посещения избы старика Калины Демидка крадет белку Марью Елизаровну и продает ее. Демидка «по-хозяйски закручивал мешок» (Леонов, 1970, с. 47), а Иван «виновато разглядывал в глубине мешка усатую, слегка притупленную мордочку с быстрыми блестящими глазами» (Леонов, 1970, с. 47), умоляя друга отпустить белку. Обратим внимание на то, что автор называет и белку по имени-отчеству, тем самым образно уравнивая ее с персонажами-людьми. Так «портрет на фоне» становится жан-

ровым полотном, на котором не только портреты мальчиков, мальчика и старика, но и мальчиков и белки.

Портрет «разрушителя» – мальчика Демидки ассоциируется с картиной В.М. Васнецова под названием «Дети в лесу» (дети разоряют гнезда). Один из мальчишек лезет на дерево, разоряя гнездо. Другие с интересом смотрят на него, поглядывая, есть ли в гнезде что-нибудь «полезное» или нет. Они, как Демидка, являются по сути жадными разрушителями леса.

Третий ракурс в осмыслении портрета детей на фоне леса заключается в изображении победы детского любопытства над неожиданным испугом. Писатель показывает страх мальчиков перед таинственностью леса и боязнью нечистой силы – деда Калины в романе «Русский лес». Мальчики с тревогой «исследуют» незнакомый лес, «озабоченно оглядываясь» (Леонов, 1970, с. 41), даже «на всякий случай дали взаимную клятву не бежать, не реветь при виде самой рогатой опасности» (Леонов, 1970, с. 42). Когда они увидели, как какой-то призрак подошел к ним, «так прижались друг к дружке, накрытые одним мешком, озябли, вздрогнули, это был страх» (Леонов, 1970, с. 44). Данная картина напоминает полотна А.И. Корзухина «Крестьянские дети в лесу» (1877) и Н.П. Богданова-Бельского «Посетители» (нач. XX в.). В первом случае у детей растерянный вид, они стоят, прижавшись к сосне. Как видим, художник передает напряженную ситуацию, скованы их фигуры, как будто происходит что-то страшное, но дерево «держит» этих детей, как помощник и друг. На втором полотне дети сидят в избе, пьют воду, опустив голову, боятся смотреть на хозяина. Может быть, они случайно оказались у кого-то в гостях и робеют. В «Русском лесу» Иван с Демидкой тоже едят и ночуют в избе Калины, которого они потревожили, автор дает эту картину как родственную полотну Н.П. Богданова-Бельского.

В романе парный портрет «старик и мальчик на фоне леса» главным образом передан вариантами парного портрета деда Калины и Ивана. Первая встреча Ивана в детстве с Калиной в лесу принципиально важна, после этой встречи Иван подружился с ним и подпал под влияние старика, благодаря чему нашел свою дорогу в жизни и свое дело, которому посвятил всего себя. Портрет «Старик и мальчик» указывает на особенные отношения между ними, это и друзья, и учитель с учеником, и соратники в борьбе за лес. Так формируется многоплановость связей героев.

Л.М. Леонов, создавая роман, ставит во главу угла важную задачу соединить «науку и практику» в отношении к лесному богатству. Мог ли художник решить эту задачу, не размышляя о народной традиции отношения к лесу, не обратившись к осмыслению образа леса не только в литературе, но и в искусствах, прежде всего в том, что ему было близко и дорого – к живописи? Другой писатель, наверное, смог бы, но в индивидуальном стиле Л.М. Леонова увидеть отношение к лесу ретроспективно и в контексте культуры означало быть убедительным в решении насущных проблем современности. Так, решение вопросов, относящихся к использованию леса, лесоводству, потребовало создания образа «защитник леса». Таким предстает Калина

Глухов, обычный человек и святой, двойник Лешего и добрый старик. Автор создает образ Лешего, которого «рисует» взгляд мальчика: «как на диво лесное, взирали они на старика» (Леонов, 1970, с. 55). Перед тем, как Иван и Демидка увидели Калину, старик представлялся им страшным чудовищем. Портрет его сохранился в предании Пустоши: «грозное существо сверхбогатырского телосложения и замысловатого озорства» (Леонов, 1970, с. 42), «очертание громадной волосатой ноздри, словно оно уже принюхивалось к чело-вечьему следу» (Леонов, 1970, с. 42), «полуприкрытый веком зрачок, обманно устремленный мимо» (Леонов, 1970, с. 42), «с лошадиной головой» (Леонов, 1970, с. 44), «полупрозрачное тело» (Леонов, 1970, с. 44). Иван и Демидка считают, что он всемогущий. «Но могущество лесного владыки как раз и состояло в способности принимать любое обличье – от волка до проливного дождика, а уж убавляться в росте ему вовсе ничего не стоило, иначе снизу и не докричаться было бы до него» (Леонов, 1970, с. 45). Образ лешего в сознании художников той эпохи передан описанием, которое дает Л.М. Леонов, представляя деда Калину. И тут следует согласиться с ученым, который справедливо утверждает, что сочинитель не калькирует в своем произведении уже известное, в произведении воссоздается «сочиненная самим поэтом своего рода „фантазия на тему“ этимологического образа в слове» (Минералов, 1999, с. 262). М.В. Нестеров в 1889 г. написал картину «Видение отроку Варфоломею», в которой изображается встреча мальчика Варфоломея со старцем в схиме, с дароносительницей в руках, разительно напоминающей Троицкий храм, в котором теперь покоятся мощи преподобного Сергия. М.В. Нестеров перенес на полотно сюжет из «Жития преподобного Сергия»: мальчик просит святого о помощи в учении. В романе Л.М. Леонова нет подобной композиции, но есть ее вариация: в романе старик Калина – учитель, он дает Ивану знание обо всем. Кроме того, пример М.В. Нестерова делает возможным для писателя плотно через жанровые зарисовки предопределить путь мальчика Вани.

Во-вторых, настоящий образ Калины уточняется после встречи мальчиков с ним. Он ничем не отличается от обычных людей: «Он был совсем как человек, лыс и бос, в длинной рубахе с веревочной опояской; на траве белели большие, отмытые росой чело-вечьи ноги» (Леонов, 1970, с. 42), «в обычные чело-веческие размеры, лошадиный череп оказался всего лишь белой бородой» (Леонов, 1970, с. 44), «почесался под рубахой вполне обыкновенно» (Леонов, 1970, с. 44). После той встречи они подружились, гуляя в лесу летом, разговаривая: «В этих рассказах кончался сказочный Калина и начинался милый, вдвое дороже мальчику, телесный человек» (Леонов, 1970, с. 53). Их дружба чистая, святая, благословенная: «то была немногословная дружба старого и малого, без боязни разлуки, но и без фальшивого обоюдного ласкательства» (Леонов, 1970, с. 53). Леонов, формируя психологический портрет старика, постоянно «пишет» парный портрет, в котором просупает важное качество Калины – качество учителя: «учил своего питомца узнавать по росам погоду, а урожай по корешкам лесных трав – и прочей

тайной грамоте леса, в которой скопился тысячелетний опыт народа» (Леонов, 1970, с. 52). Это новое его качество, реализуемое в портретных вариациях, размыкает границы живописного, соединяя изобразительное с историческим, социально-психологическим и философским. Динамика портретов работает на создание эпосейного содержания романа в целом.

Кроме этого, Калина-мудрец не просто наслышан о нечистой силе, он знает, что суеверие крестьян насчет лешего бережет лес от разорения. Иван, с детства следующий за стариком Калиной, возьмется отважно его защищать, все более глубоко осознавая, что лес не подчиненное пространство, не фон, а основа жизни. «Калина охотно разъяснил приятелю свою веру, ставшую впоследствии верой и самого Ивана Матвеича» (Леонов, 1970, с. 53). «Как всегда, старик плел очередной кузовок, а мальчик лежал на спине и глядел в небо на спокойный, растянувшийся клин улетающих журавлей с чуть оторвавшейся точкой, вожаком, впереди» (Леонов, 1970, с. 53). Эта сцена не просто гармонична, она воспринимается как вариация на тему картины М.В. Нестерова «Дедушка и внучек» (1880). Обычно филологи следуют путем, позволяющим выяснить, какой материал различных искусств побудил прозаика к разворачиванию внутренней формы романа, в которой узнаваемы портреты, жанровые картины, пейзажи знакомых с детства художников. Творчество Л.М. Леонова дает в этом отношении богатый материал, о чем упоминали исследователи (Жукова, 2018). Словесное живописание в романе колоритно, портрет Калины, которого дети принимают за лешего, выразителен и динамичен. Он меняется в представлении детей. Взглядом сначала детей, а потом уже глазами взрослеющего Ивана увиден тот, чьи силы уходят, и он должен передать молодым дело всей жизни (таков закон жизни). Вот каков он в сцене с лесорубами: «легендарная Калинова огорбела спина, и от былого былинного удалства оставалось лишь бессильное старческое увещание» (Леонов, 1970, с. 42).

Автор изображает Калину, который прощается с лесом, «сидевшего возле своей нетопленной, с распахнутой дверью хатки, на свежем пеньке. Калина был без шапки, какой-то чистенький и помолодевший, на плечи накинут кожушок; медноватый свет его последнего солнца отражался в лысой голове» (Леонов, 1970, с. 55), «тот смеялся и прощальными глазами обводил багряные, уже облетающие ближние леса» (Леонов, 1970, с. 53), «слезящимся, невидящим взором он обвел оголенное пространство перед собою» (Леонов, 1970, с. 55). Созданная Леоновым сцена напоминает картину Н.П. Богданова-Бельского (это была дипломная работа будущего живописца) «Будущий инок» (1889). Писатель не мог не знать ее, как и вообще творчество художника, которого знали и любили И.И. Левитан и В.Д. Поленов, тепло отзывались о его первом выставочном полотне «Еловый лес» (1884). На его картинах всегда изображаются дети не только в делах и забавах, но, что важнее – мыслями устремленные в будущее. Скорее всего, этот взгляд в будущее важен был для писателя, переосмысливающего образ служения будущего ученого Ивана Вихрова. Старик сидит с котомкой за плечами, го-

товый подняться и отправиться в путь, а напротив, за столом, подперев рукой голову, – мальчик задумчиво смотрит вдаль. Писатель обращается и к композиции картины, где все значимо: и облик старика и мальчика, и цветовое решение, создающее настроение. Обратим внимание на то, что момент, когда дед Калина отправляется в дальний и невозвратный путь Л.М. Леонов изображает как осень в лесу и осень жизни старика, а для Н.П. Богданова-Бельского важен момент и прощального разговора, и воображаемый будущий мир мечтателя. Для писателя важно, что старик Калина Глухов и Иван уже без слов понимают друг друга, их связь сильнее того, что есть у других людей, их соединила сила леса и сила народной памяти и забота о кормильце-лесе в прямом и переносном смысле этого слова.

После исчезновения Калины никто не может вступить в борьбу за лес, кроме Ивана. «Один примиренно простался со всем, что принимал в свои руки другой» (Леонов, 1970, с. 53). Иван как наследник берет на себя ответственность за сохранность леса.

Но еще на один очень важный момент необходимо обратить внимание: писатель, создавая одушевленный мир деревьев как мир единый леса и народа, персонифицирует дерево, выделяет, например, мать-сосну из общей его массы. Мать-сосна в сцене, где к ней подступает купец Кнышев, дана крупным планом на фоне леса. Потому что, повторимся, такое изображение не может восприниматься как традиционный пейзаж, а осмысливается как портрет дерева на фоне других деревьев. Получается, что «дном картины» становится не просто пейзаж, а жанровая зарисовка с живыми характерами. Они подобны людям, у них есть судьба, и она трагична. Л.М. Леонову «видятся» сосны, с одной стороны, как «поддерживающие друг друга старики» (Леонов, 1970, с. 116), и большинство из них стояли, как гиганты, «могуче подпирая небеса, любое становилось маленьким у их подножья» (Леонов, 1970, с. 116), с другой стороны, «как мать, в своей древней красе, прямая, как луч, и без единого порока» (Леонов, 1970, с. 57). Когда же Кнышев начинает рубить сосну, она как «жертва на эшафоте» (Леонов, 1970, с. 54), но еще спокойно спит, «ничто пока не могло разбудить зимнюю дрему старухи» (Леонов, 1970, с. 54). Однако она не может избежать своей участи, когда над ней занесен топор, «кровка забрызгала (Леонов, 1970, с. 54), «и алая снежная пыль посыпалась» (Леонов, 1970, с. 54). В конце концов «с мерным выдохом ложились деревья» (Леонов, 1970, с. 54), жизнь ее оборвалась.

Портрет сосны, когда ее вырубают, как видим, это не пейзажная зарисовка, это битва матери-сосны с человеком, это единоборство человека и леса. И все вместе не однородный безликий дремучий лес, он состоит из живых деревьев. У каждого свой характер, своя судьба.

Заключение

Подводя итог исследованию, в котором рассматривается словесная живопись в романе Л.М. Леонова, следует отметить, что в стиле писателя многие узнаваемые в живописи приемы осуществлены с использованием ресурса

художественной словесности. При этом очевидно, что писатель обращается к традиции русской живописи, к опыту тех деятелей изобразительного искусства, стиль которых, как видим, был созвучен стилю его прозы и в частности, роману «Русский лес». Семантика названия многогранна, она соотносима с размышлениями М.В. Нестерова или И.И. Шишкина о той силе, которая сообщается народу, когда он живет в согласии с природой, в чистоте и заботе о безмолвных его защитниках. Прибегая к композициям, подобным тем, что узнаваемы в живописи близких по духу художников, или давая портреты детей на фоне леса, что выглядит как традиция, писатель создает широкое ассоциативное поле, визуализующее романное содержание. «Портрет на фоне» оказывается пограничным с жанровым полотном. Выделяя мать-сосну из общего «пейзажа», сравнивая ее с тем, кто оказывается на эшафоте, он поступает новаторски. Ставя своей целью в романе не только изобразить природу как красоту мира, но объяснить современникам преступность сиюминутного «прагматизма», показать единство, родство природы и человека, каждого дерева и каждого человека, он прибегает к постоянным сравнениям этих двух миров, их духовно-душевной и даже телесной взаимозависимости.

Художественно аргументированно он сделал это, прибегая к аллюзиям и экфрасисам полотен русских художников, воспользовался опытом живописной композиции в жанровых зарисовках, портретах, где фон воспринимается не в обычном житейском смысле этого слова, а является основой картины. Воссоздавая портреты старика и детей, парные портреты взрослых и даже сосны и белки, прозаик снимает жанровые ограничения живописи и способствует обоснованному объяснению главенствующих философских принципов взаимоотношения леса и русского человека, формируемых через многоаспектное использование словесных аналогов русской живописи.

Список литературы

- Аль Кайси А.Ю.С.* Женский портрет в прозе И.С. Тургенева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: Моск. пед. гос. ун-т., 2015.
- Болховитинов В.Н.* Талантлив на всю жизнь. К 80-летию писателя // Наука и жизнь. 1979. № 5. С. 44–48.
- Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. Экфрасис в русской литературе: сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МиК, 2002. С. 18.
- Дмитриевская Л.Н.* Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З.Н. Гиппиус): монография. М.: Литера, 2005. 135 с.
- Дмитриевская Л.Н.* Словесная живопись в русской прозе XIX – начале XX вв.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М.: Моск. пед. гос. ун-т., 2013.
- Дмитриевская Л.Н., Минералова И.Г.* «Сикстинская мадонна» в русской прозе // Художественная словесность: теория, методология исследования, история: монография. М. – Ярославль: Литера, 2018. С. 163–192.
- Дырдин А.А., Жукова Ю.В.* Аллюзивно-экфрастический роман Л. Леонова «Русский лес» // Проблема исторической поэтики. 2018. № 3. С. 174–199.
- Жукова Ю.В.* Тенденция «спрятанного холста» в литературе (экфрасис в творчестве Л.М. Леонова // Филологический класс. 2018. № 2. С. 165–171. <http://doi.org/10.26710/fk18-02-27>

- Леонов Л.М.* Русский лес. М.: Советский писатель, 1970, 464 с.
- Леонова Н.Н.* Вместе с Россией // Наука и жизнь. 1999. № 12. С.34–42.
- Минералов Ю.И.* Поэтика. Стиль. Техника. М.: Лит. ин-т им. А.М. Горького, 2002. 174 с.
- Минералов Ю.И.* Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). М.: Владос, 1999. 357 с.
- Прилепин Е.Н. (Захар Прилепин).* Подельник эпохи. Леонид Леонов. М.: АСТ, 2012. 402 с.
- Сакулин П.Н.* Русская литература: в 2 частях. Часть 1. Литературная старина (под знаком византийской культуры). М.: Юрайт, 2023. 189 с.
- Титова Ю.В.* Музыкальные и живописные образы в творчестве Л.М. Леонова // Вестник УлГТУ. 2014. № 1. С. 31–35.
- У Чуньмэй.* Портрет в рассказах и повестях Л.Н. Андреева: монография / под ред. И.Г. Минераловой. М. – Ярославль, 2006. 128 с.
- Уртминцева М.Г.* Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования. Литературоведение. Межкультурная коммуникация // Вестник Нижегородского университета имени Н.И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 975–977.

Сведения об авторах:

Ши Лина, аспирант, кафедра русской литературы XX–XXI веков, Московский педагогический государственный университет, Российская Федерация, 119991, Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1. E-mail: 1214596318@qq.com

Минералова Ирина Георгиевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков, Московский педагогический государственный университет, Российская Федерация, 119991, Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1. ORCID: 0000-0002-3836-1368. E-mail: ig.mineralova@mpgu.su