

## **МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ. ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ**

УДК 821.161.1.09

### **ПОРТРЕТЫ ГЕРОЕВ В РОМАНЕ Н. Н. АЛЕКСЕЕВА «ЛЖЕЦАРЕВИЧ»: СВОЕОБРАЗИЕ И ФУНКЦИИ**

**Е. И. Абрамова**

Тверской государственный университет  
*кафедра журналистики, рекламы и связей с общественностью*

Статья посвящена анализу портрета в художественном произведении. Автор рассматривает своеобразие портретной, в том числе и костюмной, детали в романе Н. Н. Алексеева «Лжецаревич». В статье выявляются особенности функционирования портрета в исследуемом тексте.

**Ключевые слова:** *исторический роман, костюм, костюмные детали, одежда, портрет*

В большинстве литературных произведений автор дает портреты своих героев. Портрет может быть и сжатым, и развернутым, статичным и динамичным, разбитым, групповым, бывают портреты-впечатления и портреты-реплики [2]. Изображая того или иного героя, писатель как правило стремится передать его внешний облик: лицо, одежду, манеру держаться. Безусловно, эти особенности отвечают возрасту, социальному статусу человека, его внутреннему миру, складу характера. Однако наряду с другими видами художественного описания портрет литературного героя «неразрывно связан не только с содержанием его личности, но и с художественным строем произведения, особенностями авторского видения действительности» [2, с. 5]. Портрет не только вписывает героя в «предметно-пространственный мир произведения» [2, с. 7], но и зачастую передает авторское отношение к нему. Таким образом, портрет играет важную роль для «создания» персонажей. Характерные черты внешности (лицо, глаза, жесты, манера говорить, держаться, что-либо делать, одеваться), даже если они лишь эскизно набросаны автором, позволяют читателю представить конкретного человека с его привычками, психологическими особенностями, помогают узнать социальный статус и иногда проясняют судьбу героя и логику его поведения.

Немаловажной составляющей портрета является костюм. Костюмный пласт любого художественного произведения неоднозначен, ибо костюм служит средством характеристики не только героя, но и эпохи, отношений между людьми, зависит от этикета и одновременно определяет манеру поведения (ср.: «по одежке встречают»), а также в определенной степени отражает авторскую концепцию, передает авторское отношение к герою.

На наш взгляд, особого исследования заслуживают портреты (и в том числе костюмы) в исторических романах. В произведениях этого жанра автору приходится изображать исторические личности и воспроизводить особенности быта уже прошедшей эпохи, а значит, все образы и детали преломляются через призму авторского восприятия времени и, что самое важное, зависят от степени осведомленности писателя об определенном историческом периоде. Подтверждение данной точки зрения мы находим у исследователя С. М. Петрова: «И как бы тщательно ни изучались соответствующие материалы и документы, при художественной

их обработке он (писатель – Е. А.) может допустить ошибки в понимании им эпохи, в своих представлениях о ее людях, нравах» [3, с. 400].

Для исследования нами выбрано произведение русского писателя рубежа XIX–XX вв. Н. Н. Алексеева, чьи романы, рассказы и повести привлекали живыми картинами отечественного прошлого. В романе «Лжецаревич» (1899) Н. Н. Алексеев обращается к одному из самых трагических периодов в истории Российского государства – Смутному времени, изображая загадочную фигуру той эпохи – Лжедмитрия I. Появление любого персонажа в данном произведении сопровождается портретом, в большинстве случаев развернутым: лицо, фигура, манера держаться, костюм. Например: «Второй всадник, ехавший рядом с ним, был почти на целую голову ниже его. Овчинный полушубок казался несколько узким для его широких плеч, высокая баранья шапка, напоминавшая казацкую, была сдвинута немного на затылок и открывала часть рыжеватых волос над умным выпуклым лбом, на котором бросалась в глаза крупная «родимая» бородавка; такая же бородавка виднелась под правым глазом. Эти бородавки очень портили круглое белое лицо всадника; не мог сообщить ему привлекательности и широкий, несколько приплюснутый нос. Желая подбодрить коня, всадник дернул поводья обеими руками; при этом можно было заметить, что одна из его рук короче другой» [1, с. 3]. Это первое появление Григория (еще не царевича) на страницах романа. Исторически конкретный, портрет героя предельно заостряет физические недостатки, при этом явно «сильные» стороны внешности нивелируются за счет добавляющих ущербности деталей: узкий полушубок на широких плечах, протящее умный лоб бородавка.

Особенностью произведения становятся двойные (парные) портреты, построенные на сопоставлении или противопоставлении, автор часто прибегает к данным приемам. Именно так показаны боярин Павел Степанович Белый-Туренин и Григорий, пан Феликс Гоноровый и слуга Стефан, пани Влашемская и отец Пий, нунций Рангони и король Сигизмунд, Марина Мнишек и Маргарита и д. т.

Интересна внутритекстовая взаимосвязь на уровне двойных портретов. В первой главе Павел Степанович и Григорий поданы на контрасте. Подытоживая обширные описания внешности героев, автор заключает: «Внешним видом спутники настолько рознились друг от друга, что первого из них можно было принять за господина, второго – за его слугу» [1, с. 3]. И сразу во второй главе представлены парные контрастные портреты господина и слуги – пана Гонорового и Стефана, появление которых не только способствует завязке одной из любовных линий, но и несет демоническое начало, во власти которого окажется Григорий. Кстати, Григорий в ближайших главах предстанет в ипостаси слуги польского князя Вишневецкого, а гибель героя соотнесена с убийством Стефана. Более или менее глубокое взаимодействие парных портретов прослеживается во всем произведении. Например, описание внешности Влашемской и отца Пия построено почти зеркально, что подчеркивает внутреннее, идейное родство и близость интересов этих «борцов» с ересью, спасающих душу Анджелики ценой ее личного счастья: «Пани Влашемская, сухая, одетая во все черное женщина, со строгим лицом, с сильно поседевшими темными волосами, впалыми глазами, серыми, тусклыми и холодными, набожно подошла под благословение отца Пия. Длинный, одетый в черную суконную сутану, худощавый, с желтой кожей сухого лица, на котором длинный горбатый нос сильно загибался к двум тонким бледно-розоватым полоскам, заменявшим губы, отец Пий выглядел великим постником. Его большие черные глаза горели странным огнем» [1, с. 41].

Григорий предстает в нескольких ипостасях: путник, слуга, царевич, каждая из которых маркирована определенными портретными деталями. Особенностью изображения героя становится динамичная основа портрета, наблюдающаяся не только при переходе героя из одной социальной роли в другую, но и при смене психологической функции в рамках одного и того статуса. Во время битвы со слугами пана Феликса Григорий преображается: «Что касается Григория, то тот словно переродился. Его лицо, на котором играла довольная улыбка, казалось теперь почти красивым» [1, с. 12]. То же самое происходит с Григорием у Вишневецкого – вечно сумрачный слуга только на охоте «...весел. Шапка с алым верхом лихо на бок сдвинута, так что кисть золотая, которая кверху шапки прикреплена, до самого плеча свешивается; гикает он, посвистывает, улыбка во все лицо» [1, с. 19]. Переодевание (смена костюма) часто сопровождает смену маски-роли, правдоподобие которой достигается и органичностью наряда в отношении его владельца, и ситуативно верно подобранной одеждой: «Правда, кто знал Григория-слугу, тот вряд ли узнал бы Григория-царевича: богатый наряд изменил к лучшему его наружность» [1, с. 92]. Смена костюма материально оформляет преобразование, которое подается как аналог перевоплощения и даже перерождения: «Голова его была гордо закинута, на обыкновенно бледных щеках играл румянец от волнения, прежде тусклые глаза теперь лихорадочно светились. Чувствовалось что-то властное и мощное в этом человеке, чувствовалось, что это – господин, а не раб толпы» [1, с. 92]. Сам момент официального «превращения» Григория в царевича (сцена признания королем Сигизмундом царственного отрока) маркирован этикетной функцией головного убора короля: при появлении Григория Сигизмунд не снимает шапочку, но, приняв решение считать молодого человека царевичем, приподнимает ее, тем самым подчеркивая социальное равенство представителей царской крови. Можно сказать, что шапочка Сигизмунда не только служит этическим маркером, но и проявляет сакральную функцию, официально превращая Григория в Димитрия.

В роли царевича в портретных характеристиках героя наблюдаются те же особенности: преобразование (внешнее – как правило, отмечается, что он становится «почти красивым», – и внутреннее) при смене костюма или ситуации: «Димитрий в латах и шлеме объезжал войско. Он был задумчив. Воинский наряд более всего шел к нему, и "царевич" выглядел почти красивым» [1, с. 118]. «Он величав и спокоен в этот великий для него час. Неужели это – бывший Григорий, расстрига-иннок, слуга литовского пана? Откуда это величие, это гордое царское спокойствие? Ни один мускул не дрогнул в лице его, только в глазах поблескивают радостные огоньки» [1, с. 186].

Особенно интересным в портретной парадигме романа становится описание Григория перед смертью. Это уже не царевич, а еретик, расстрига и разоблаченный самозванец: «Окровавленный, страдающий, одетый только в лохмотья рубахи, сидел он на полу, окруженный беснующейся толпой. Ничего царственного уже не оставалось в этом дрожащем, бледном человеке. Теперь он сам понял, что, если прежде, пожалуй, призадумались бы убить царя, одетого, как подобало его высокому положению, то теперь этого жалкого человека в отрепьях убьют без сострадания» [1, с. 217]. Важнейшей деталью становится костюм в его статусной функции: одежда определяет манеру поведения и даже воспринимается как последнее средство для спасения жизни (одна из сакральных функций костюма). Великолепна игра слов, рождающая подтекстовые ассоциации, ведь «жалкий человек в отрепьях» – это Григорий Отрепьев. Так на уровне символической костюмной детали происходит обратное превращение царевича Димитрия в расстригу.

Отмеченная выше особенность портрета главного героя проявляется и у Марины Мнишек. Основная ее характеристика – статичность, отсутствие живого начала: «Дочь Юрия Мнишка была красавицей в полном смысле слова, но это была красота мраморной богини, величественно-холодная» [1, с. 105]. «Красавица поднималась все с тем же неизменным гордо-холодным лицом...» [1, с. 111]. Однако Марина преображается, оживает, когда говорит о власти: «Грудь красавицы поднималась неровно, на щеках загорелся яркий румянец, а глаза смотрели вдаль каким-то вдохновенным взглядом. Теперь она уже не казалась холодной статуей, это было живое существо, полное сильных и бурных страстей» [1, с. 106]. «Духовное сродство» [1, с. 111], которое находит Григорий между собой и Мариной, визуально поддержано портретными перевоплощениями.

Коллективные портреты в романе отличаются фрагментарностью и акцентированностью отдельных деталей – внешности или костюма: «Все краски будто потускнели; медь и сталь шоломов уже не горела жаром золота и серебра, и перья, тогда гордо развевавшиеся, размокли и прилипли к наверхью. Не те и лица у польских воинов: угрюмые, почти озлобленные, они мало напоминают былые веселые мужественные физиономии» [1, с. 156–157].

Итак, можно отметить, что в историческом романе «Лжецаревич» портрет широко использован писателем в двух основных функциях – изобразительной (вызвать у читателя «зрительное представление о герое» [2, с. 8], то есть пластически изображать, рисовать героя) и характеризующей («выявить через внешность человека психологическое содержание личности, внутреннюю жизнь человеческой души» [2, с. 8]). Важной особенностью становятся парные портреты, построенные на со- или противопоставлении. Описание внешности Григория на протяжении романа динамично: изменения соотносятся со сменой социально-психологических ролей или с обстановкой. В ряде случаев портретная деталь (в основном, костюмная) приобретает символическое значение.

### **Список литературы**

1. Алексеев Н. Н. Лжецаревич. М.: Мир книги: Литература, 2011. 238 с.
2. Кричевская Л. И. Портрет героя. М.: Аспект-пресс: Астра семь, 1994. 182 с.
3. Петров С. М. Русский советский исторический роман. М.: Современник, 1980. 412 с.

### **PORTRAIT OF THE HERO IN THE NOVEL N. ALEKSEEV "LZHETSAREVICH": THE IDENTITY AND FUNCTIONS**

**E. I. Abramova**

Tver State University

*The department of journalism, advertising and Public Relations*

This article analyzes the portrait in fiction. The author considers the uniqueness of portraiture, including costume, details in the novel N. Alekseev "Lzhetsarevich." The article reveals the peculiarities of the portrait in the text.

**Key words:** *historical romance, costume, costume parts, clothing, portrait*

*Об авторе:*

АБРАМОВА Екатерина Игоревна – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: [katerinaabramova@mail.ru](mailto:katerinaabramova@mail.ru)