

**“ШТОПАЛЬЩИК” Н.С. ЛЕСКОВА – Б.М. КУСТОДИЕВА:  
О КАНОНИЧНОСТИ “СВОБОДНОГО ИСКУССТВА”**

© 2017 г. О.В. Евдокимова

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы  
Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена,  
Россия, 199004, г. Санкт-Петербург, 1-я линия Васильевского острова, д. 52  
odnodum8@mail.ru

*Дата поступления материала в редакцию 28 апреля 2016 г.*

**“SHTOPALSHIK” (“PATCHER”) BY N.S. LESKOV – B.M. KUSTODIEV: TO THE  
CANONICITY OF “FREE ART”**

© 2017 Olga V. Evdokimova

Doctor of Philological Sciences, Professor at the Russian Literature  
Department of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University,  
52 the 1st Line of Vasilievskiy Iceland, St. Petersburg, 199004, Russia  
odnodum8@mail.ru

*Received by Editor on April 28, 2016*

В статье рассматриваются основания художественной целостности одного из примечательных памятников отечественной книжной культуры – выпущенной в 1922 г. издательством “Аквилон” книги “Штопальщик”, озаглавленной по входящему в нее рассказу Н.С. Лескова и иллюстрированной Б.М. Кустодиевым. Творческие опыты писателя и художника изучаются здесь в их связях с искусством иконописи и фрески, а также в свете тех культурных традиций, для которых особое значение имели канон и предание.

The article examines the book “Patcher” (in Russian, “*Shtopalschik*”), issued in 1922 by the publishing house “Aquilon”, as an integral artistic phenomenon and one of the most remarkable monuments of the Russian book-publishing culture. The book was entitled after the story by Nikolai Leskov, included in this collection, and illustrated by B.M. Kustodiev. Creative assays of the writer and of the artist are studied in their relationship with the art of icon painting and frescoes, as well as in the light of the cultural traditions, for which the canon and legend were particularly important sources.

*Ключевые слова:* Лесков, Кустодиев, слово, изображение, целостность иллюстрированной книги, икона, фреска, канон, предание.

*Keywords:* Leskov, Kustodiev, word, image, integrity of the illustrated book, icon, frescoes, canon, legend.

В 1922 году издательство “Аквилон” выпустило отдельной книгой рассказ Н.С. Лескова “Штопальщик” с иллюстрациями Б.М. Кустодиева, выполненными в технике рисунка пером. Подарочный экземпляр книги, предназначенный ее инициатору Ф.Ф. Нотгафту, художник раскрасил. У искусствоведов появилось основание считать, что можно говорить о существовании двух “Штопальщиков” 1922 года – особых “произведений книжного искусства” [1, с. 47]. Одно из них располагается в рамках графики, другое – тяготеет к использованию выразительности живописной. Но именно наличие отличающихся друг от друга версий издания

сделало очевидной его органическую целостность. “Книга, как целое, сама должна быть произведением художественным и, следовательно, иметь *свою* композицию и *свою* конструкцию” [2, с. 237], – писал П.А. Флоренский, подвергая критике издания “с украшениями”, в которых иллюстрации и текст механически связаны, “не объединяемые духовно в целостный образ” [2, с. 240].

В “Штопальщике” Лескова – Кустодиева активность взаимодействия слова и изображения обеспечена тем, что за слово представляет не только писатель Лесков, а за изображение – не только

художник Кустодиев. Словесная материя классика русской литературы здесь по-своему изобразительна, и характерно словесна изобразительность иллюстрирующего его художника.

Углубляясь в природу целостности рассматриваемой книги – литературного и художественного памятника одновременно, – следует принять во внимание, во-первых, черты сходства между искусством Лескова и искусством Кустодиева (как бы ни были различны в характере своих средств литература и изобразительная пластика), а во-вторых, связь слова и изображения в их творческой сущности, в основах их способности создавать образы мира и человека.

Прежде всего необходимо констатировать наличие того факта, в соответствии с которым критики, литературоведы, искусствоведы, характеризуя своеобразие художественной манеры как писателя, так и живописца, всякий раз подчеркивали (даже если специально не ставили вопроса об этом) родственность их творческих типов.

Деятнадцатый век понимал Лескова во многом как продолжателя традиций бытописательной и нравоописательной литературы гоголевской эпохи: “...г. Лесков по преимуществу наблюдатель жизни, мастер картины, замечательный бытописатель” [3, с. 890]. В XX столетии, не отказываясь от оценок и трактовок, сложившихся в прижизненной критике писателя, историки литературы открывали в лесковском творчестве более сложные устремления и смыслы: “Его чувство быта не схватывание внешних форм жизни, а подлинное касание самого бытия, самого сердца жизни, бытовой воли, того неисчерпаемого волевого процесса жизни, который делается, бьется и творится во всех и во всем непрестанно и невидимо” [4, с. 3].

Для текущего XXI века достаточно характерно представление о Лескове как знатоке русской ментальности, не лишенном порой и черт учёного-этнографа. Изучая эстетику быта в произведениях писателя и рассматривая ее в контексте русской культуры, В.Е. Хализев подчеркивал: “Работы современных культурологов и этнографов позволяют теоретически осмыслить активную значимость для литературного творчества его материально-бытового контекста. <...> Но коль скоро зримая реальность вторгается на лесковские страницы, она всецело сосредоточивает на себе читательское внимание в качестве эстетической ценности” [5, с. 260–261].

В живописце Кустодиеве художественная критика усматривала некоторые особенности наследника передвижников, а значит, и влияние нравоописательных традиций русского искусства.

Общим местом в работах о художнике является усмотрение, согласно которому по его картинам можно изучать ушедшие эпохи – настолько его образы и в особенности их детализация в этнографическом и историко-бытовом отношениях точны и достоверны.

Сам художник охотнее, однако, соглашался с определением своей живописи как “бытовой фантазии” [6, с. 231], полагая, что главное в ней – “картина”. Первый биограф Кустодиева Вс. Воинов записал в дневниках, фиксируя живые впечатления от встреч и бесед с мастером: “У него – быт, преображенный через живописные задачи, в которых корень его искусства... <...> ... Картина – главное, тот стержень, на котором расцветает быт” [6, с. 203].

И писатель, и живописец исходили, надо заметить, из того, что искусство едино. Каждый из них стремился создать свою “русскую картину”. Историко-литературная наука в этой связи не раз сосредотачивала внимание на формотворческих экспериментах Лескова, на таких, к примеру, “пограничных” образованиях, как словесные картины, определяемые и обозначаемые как “пейзаж и жанр”. Искусствоведы, в свою очередь, говорили о специфичности “кустодиевского жанра” – картины.

Типажность, красочность, пестрота, “цветность” – многократно акцентированные критикой качества и характеристики стиля и Лескова, и Кустодиева. Оценки этих творческих особенностей, естественно, не всегда были окрашены безусловно положительным отношением ценителей. Важно тем не менее отметить, что и отрицательные суждения только сильнее подчеркивали стилистическое своеобразие и сходство предстоявших критическому суду мастеров. В отклике на сборник Лескова “Три праведника и один Шерамур” (1880) рецензент “Отечественных записок” высказывал характерное изумление: “Да, становится наконец и в самом деле невероятно, то есть не с теорией вероятности сообразно, а с суздальской живописью сходно.

Суздальская живопись, отличаясь иногда большой яркостью красок и тщательностью отделки, страдает, как известно, полным отсутствием как фактической правды, так и художественной. Живопись г. Лескова очень часто впадает в этот жанр” [7, с. 39].

Знарок живописи и известный критик П.П. Муратов, оценивая уже колорит работ Кустодиева, сетовал также на то, что художник дошел “до... полной невосприимчивости к краскам” [8, с. 110].

Традиции, которым наследуют Кустодиев и Лесков, очевидны для пишущих о них — лубок, икона, фрески, ремёсла (резьба по дереву, народная игрушка). Часто подчеркивается, что эти традиции находятся в сложных связях с близкими и художнику, и писателю произведениями классического искусства Нового времени. При этом принципы взаимодействия слова и изображения в произведениях двух художников (в высшем значении слова) не вполне поняты и изучены.

\* \* \*

Темы рассказа Лескова “Штопальщик” (1882) привычны для читателя, вняты ему. Отметим, что именно литературные темы здесь связаны с сообщением, со словом, то есть с тем, что сказано.

Достаточно просто “подвести” героя этого произведения под тип “маленького человека”, вспомнив “Шинель” Н.В. Гоголя или “Бедных людей” Ф.М. Достоевского. Лесковский Василий Коныч — даже не портной, кроил “не фасонисто”, был талантлив в малом, лишь — в штопке. Он — маленький, всегда незащитный перед лицом преогромнейшего “Козыря” — своего благодетеля. Живет герой то в “комнатке”, то в “уголочке”, то в “домке”. Подвержен сонму обид, бедствий и испытаний, женился, как и полагается данному “типу”, на сироте. Многие из устойчивых мотивов повествования о бедных маленьких людях развиты в “Штопальщике”.

Другая тема, которая также является в рассказе Лескова неоспоримо доминантной, — тема подмены имени: Василий Коныч Лапутин как будто по случаю переменит свое природное имя и проведет жизнь под французской фамилией — “вывеской”: “Leroutant”, то есть будет обозначен, изображен вывеской.

Рассказ назван по роду деятельности героя — “Штопальщик”; автор в начале повествования просит разрешения рассказать “небольшое событие, имеющее совсем святочный характер” [9, т. 7, с. 93]. Действительно, перед читателем разворачивается событие перехода от несчастья к счастью. На первый взгляд, произведение Лескова — бесхитростная вариация на темы волшебной сказки. Но герой “Штопальщика” — не сказочный персонаж — царевич, Иван-дурак, Емеля; он — артист, владеющий талантом, способным прославить “русское искусство”. Как говорит автор-повествователь, история Василия Коныча имеет отношение к искусству, к творчеству.

“Событие” в рассказе состоит в преодолении суеты и осуществлении дара, данного человеку от

Бога: “Но у меня с детства особенное дарование было — штопать. Крою не фасонисто, но штопать у меня первая охота. Так я к этому приспособился, что, бывало, где угодно на самом видном месте подштопаю и очень трудно заметить.

Старики отцу говорили:

— Это мальцу от Бога талант дан, а где талант, там и счастье будет” [9, т. 7, с. 97].

Евангельская притча (о талантах — Мф 25. 14–30) не только упоминается, но и истолковывается в рассказе Лескова: в соответствии с происходящим в ней событием развивается повествование и в “Штопальщике”. Тема дара и в Евангелии, и в рассказе Лескова связана с темами благодарности и личностного возрастания, в итоге — с темой вхождения “в радость господина твоего”.

О том, как Василий Коныч оказался “под французским заглавием”, но не впал в “суету сует”, он поведал рассказчику только после того, когда последний “полюбил” героя, и они “стали сходиться пить чай, начали беседовать о разнообразных предметах” [9, т. 7, с. 96], то есть рассказ о “событии” ведет рассказчик, находясь в положении “лицом к лицу” со штопальщиком. Рассказывание у Лескова стремится достичь эффекта не только собственно словесного (сказать, сообщить), но и изобразительного (показать, предьявить), представить взору читателя героя явленного, “Я”. “...Лица могут изображаться в прямом повороте, — пишет П.А. Флоренский, — лишь постольку, поскольку в них усматривается и должно быть выражено отображение божественной абсолютности...” [2, с. 144]. “Прямой поворот” свойственен прежде всего иконному изображению.

“Штопальщик”, увиденный как “событие”, побуждает вновь поставить вопрос о соотношении формы, приема и смысла в произведениях Лескова.

Еще в двадцатые годы XX века, обосновывая проблему “повествовательной прозы”, Б.М. Эйхенбаум представлял Лескова как писателя, виртуозно владеющего именно приемом рассказывания (см.: [10, с. 409–427]). В более поздней статье (1945 года), назвав сказителя «словесным “изографом”», «“художным” мастеровым» и сравнив создателя “словесных шедевров” с его героями (Левшой, штопальщиком Лепутаном, изографом Севастьяном), ученый подчеркнул: “Он (Лесков. — О.Е.) — кустарь-одиночка, погруженный в свое писательское ремесло и знающий все секреты словесной мозаики” [11, с. 253].

В очерченной научной ретроспективе принято видеть творчество Лескова ориентированным

на “прием” и уклоняющимся от идеологичности. С этим воззрением трудно спорить, особенно если сказы писателя рассматривать (как это и делал Эйхенбаум) на фоне романов XIX века. Если же поместить произведения писателя в нелитературный и более архаичский контекст, то содержание его “формотворческого принципа” (П.А. Флоренский) надо будет понять иначе. Сделаем экскурс в столь почитаемую Лесковым раннехристианскую культуру, воспользовавшись доказательствами протоиерея А. Шмемана в его суждениях о “таинстве крещения”. В книге “Водой и духом”, противопоставив теорию, “школьное богословие” и опыт, “литургическое предание”, автор поставил вопрос о том, “какова вообще в таинстве связь между *формой* и *сущностью* (курсив автора. — *О.Е.*), между тем, что *делается* (литургический обряд) и тем, что, согласно вере церкви, происходит, оказывается исполненным через это действие” [12, с. 101]. Отвечая на него, А. Шмеман показывает, что “во всех подлинных событиях само различие формы и сущности — всего лишь ненужная абстракция” [12, с. 102].

“Штопальщик” как “событыице”, конечно, не соизмеряется с теми событиями, о которых говорит А. Шмеман, но и оно стоит в цепи предания (герою “талан дан”). Следовательно, в этой логике и в этом контексте “прием” у Лескова призван проявить смысл, а не только продемонстрировать виртуозность литературного мастерства в создании новой повествовательной прозы. С точки зрения так понятого “событыица” слово и изображение в отношении друг к другу приобретают качество взаимообусловленности, тождественности, как в иконе; и слово, и изображение служат *явленности* лица. Напомним, что в конце рассказа, имея возможность снять “французскую вывеску”, Василий Коныч сохранил ее: пусть “...все знают, что одна лаферма, однако через нее наша местность другой эффект получила, и дома у всех соседей совсем другой против прежнего профит имеют” [9, т. 7, с. 108–109]. В тексте Лескова своеобразно преломляем иконописный принцип запечатления первообраза в изображенном образе. Герой “Штопальщика” остался “под вывеской”, так как думает не о себе, а других; очевидна не надпись, а та суть, которую она являет, — лицо, “отображающее божественную абсолютность”.

\* \* \*

В исследовании «Книгоиздательство “Аквилон” и художник Б.М. Кустодиев», сопровождающем предпринятое в 1989 году факсимильное издание “Штопальщика” 1922 г., упомянутые уже авторы — В.М. Бреслер и А.А. Матышев — закономерно

пытаются разрешить проблему соответствия иллюстраций Кустодиева тексту Лескова. Корни целостности книги они видят в близости творчества Лескова “мироощущению” Кустодиева, указывая на тот факт, что Ф.Ф. Нотгафт, именно исходя из этой близости, сделал художнику предложение проиллюстрировать святочный рассказ писателя.

“... Произведение Б.М. Кустодиева, будь то живопись или графика, — это сказ, а часто даже эпос” [1, с. 26], — стержневая мысль этой искусствоведческой работы, побуждающая считать сказовость главным основанием целостности книги, изданной “Аквилоном”. С выдвинутым предложением можно было бы согласиться, если бы даны были ответы на неизбежные в данном случае вопросы, например, о том, как и однонаправленно ли понимают художник и писатель сказ — многосложную повествовательную форму; какие изобразительные приемы соответствуют форме сказа в иллюстрациях Кустодиева. Более того, не вполне ясно, что же изображает и о чем повествует в данном случае иллюстратор. «Выбор тем для рисунков к “Штопальщику” осуществлен Кустодиевым весьма своеобразно; только часть из них посвящена основным событиям рассказа... Другая часть рисунков посвящена персонажам и событиям явно второстепенным... <...> наконец, имеются рисунки, являющиеся чистой импровизацией...» [1, с. 37–38], — констатируется и обстоятельно показано в труде, сопровождающем факсимильное издание. Проведенный здесь анализ тематики иллюстраций с несомненностью убеждает в том, что Кустодиев не направлял внимание читателя-зрителя прежде всего на главного героя рассказа Лескова, а это противоречит его названию и доминантным темам.

Отметим, что в известной, вызвавшей в свое время широкий отклик статье “Иллюстрации” Ю.Н. Тынянов, вспоминая об иллюстрациях Кустодиева к “Штопальщику”, по существу отсылал к книге в целостности (см.: [13, с. 310–316]). Ученый исходил из универсального, с его точки зрения, закона непереводимости слова в изображение и наоборот. Аргументы Тынянова, сколько бы они позже ни опровергались, все же сохраняют свою убедительность. Действительно, иллюстрация почти всегда связана с фавулой, а не с сюжетом, слово и изображение наделены разной природой и степенью конкретности. Лесков, считает Тынянов, — “один из самых живых русских писателей. Русская *речь* (курсив автора. — *О.Е.*), с огромным разнообразием интонаций, с лукавой народной этимологией, доведена у него до иллюзии героя: за речью чувствуются жесты, за жестами облик,

почти осязаемый, но эта осязаемость неуловима, она сосредоточена в речевой артикуляции, как бы в концах губ — и при попытке уловить героя ускользает” [13, с. 313].

Закономерно, что ученый говорит не о языке, а о речи, интонации, артикуляции. Какая-либо закрепленность, фиксация (живописная, графическая) такого образа неизбежно, надо полагать, дает иной образ. Учитывая своего рода неопровержимость подобных построений, но и не соглашаясь, с другой стороны, с итоговыми выводами Тынянова, обратим внимание на иные основания целостности “Штопальщика” Лескова — Кустодиева.

Одно из них состоит в том, что иллюстрации Кустодиева не истолковывают, не интерпретируют сказ Лескова. Второе — изобразительный текст художника в строгом смысле даже и нельзя назвать иллюстрациями, он выходит за рамки этого жанра изобразительного искусства.

Уже в книге 1929 года “Графика Б. М. Кустодиева” Э. Голлербах писал о том, что художник “перенес в область графики все типичные особенности, свойственные его живописному мироощущению” [14, с. 9], его графические работы нельзя рассматривать отдельно от его картин. Действительно, и сюжеты иллюстраций к “Штопальщику” совпадают с сюжетами станковых работ живописца. Так, “Заставка (Улица зимой)” напоминает “Морозный день” (1913); изображение дома Лапутина — улицу домов на картине “Старая Русса” (1921); чисто кустодиевский тип “половой”, не однажды изображенный в иллюстрациях, перешел с полотен “Московский трактир” (1916), “Половой” (“Русь”, 1920); лейтмотивные образы иллюстративного ряда — балкон, самовар, забор и крадущаяся по нему кошка — мы встретим на таких кустодиевских картинах, как “Купчиха за чаем” (1918), “Осень в провинции” (1926); панорама города, расстилающегося перед взглядом идущего к нему или смотрящего на него человека (иллюстрация “На прогулке”), создана по тому же прообразу и в той же перспективе, что и на картине “Масленица” (1916). В. Воинов в своем биографическом труде записал со слов Кустодиева, что «картина виднеющегося вдали, широко раскинувшегося города (Астрахани. — О.Е.) в тот момент, когда мальчики (художник и его брат. — О.Е.) возвращались домой с рыбной ловли, особенно врезалась в его память и, по его собственному признанию, часто “напрашивается” на многие его живописные композиции, входя в них очень существенным элементом, корни которого следует искать в его детских впечатлениях» [15, с. 13].

Москва в иллюстрациях к “Штопальщику” достаточно характерно изображена посредством

сходного сочетания изобразительных мотивов. И в рассказе Лескова, и в иллюстрациях Кустодиева она предстает как патриархально-провинциальное пространство, разделенное “на приходы” и соизмеримое с человеком, она “составлена” из небольших частных домов, кривых непарадных улиц, переулков, “тупичков”, заборов, садов, бульваров, вывесок. В этом восприятии Москвы ни писатель, ни художник не индивидуальны: поэтический образ древней столицы издавна и неизменно включал в себя все эти элементы “старого жителя” (см.: [16]).

Можно сказать, что своим, подобно старомосковскому миру, становится для Кустодиева и герой Лескова: Василий Коньч (штопальщик) похож и на купцов с картин художника, и на его “сундучников”. Очевидно, что иллюстратору не пришлось искать особых лесковских приемов: пространственного, типологического, эмоционального фокусов; творческая близость просто не создавала необходимости отказаться от своей стилистики.

Размышляя над искусством иллюстратора, Кустодиев говорил, что одна из высших способностей творца здесь — “способность *иллюстрировать саму жизнь* (курсив автора. — О.Е.), а не литературу...” [6, с. 234]. Следуя этому парадоксальному высказыванию, живописец и иллюстрирует не столько рассказ Лескова, сколько именно запечатленную в нем “жизнь”, тем более что в произведении писателя-сказителя в самом слове претерпевает особого рода концентрацию, “эссенцируется”, говоря его словом, “ток” жизни: “претерпеваемые неудобства”, “два шага проминажи”, “непроезжий закоулочек”, “все числимся православные”, “завели речи на царственные темы Когелета”, “пей за твое русское искусство”, “ты мне помог под Новый год весь предлог жизни исправить”... Композиция иллюстративного ряда такова, что он открывается изображением фортуны с рогом изобилия, то есть темами радости, полноты счастья, избытка жизни, связанными с наступлением Нового года. Завершает цепь иллюстраций кладбищенский памятник. Чередование жанровых сцен и портретов поддерживает впечатление течения жизни: священника перед часами сменяет сцена чаепития на балконе в окружении деревьев, кустов, птиц и — вверху — куполов церкви; изображены моменты “подачи” пальто рассказчику; выход заказчика, “давальца” из ворот дома штопальщика; вывеска, птичка, случайный прохожий у забора Василия Коньча; летний день и морозный вечер; шубы, кафтаны в комнате мастера; половой, получивший пинок от “kozyря”; портреты его и его жены (о портретах

не идет речи в рассказе); половой, идущий по коридору гостиницы; “покупной сводчик Прохор Иванов” (однажды упомянутый у Лескова); самовар, чай, кринка, свидетельствующие о привольном житье и “хозяйствовании” в дарованном доме “артиста”-штопальщика; кошка, идущая по забору на фоне колокольни, крыши дома, деревьев, облаков. Весь этот иллюстративный ряд говорит о том, что изобразительный текст в целом приобретает качество, более свойственное словесному произведению, – время, даже фиксирует течение времени, ход жизни. Наиболее тесно с идеей времени было связано искусство фрески, искусство изображения книги, “перенесения” (П.А. Флоренский) ее на стену. Говоря об Успенском Соборе в Троице-Сергиевой Лавре, П.А. Флоренский подчеркивал: “В росписи этого собора как целого время организовано и приведено к единству именно событием Успения... Можно сказать, здесь время есть Успение” [2, с. 245].

Событие в иллюстрациях Кустодиева закономерно охарактеризовать как событие жизни. Образ “живой жизни” маленького штопальщика “малоформатен”, он создается здесь и размерами иллюстраций – “мелкоскопических”, если вспомнить случай народной этимологии из “Левши”, фигур и предметов на них, характером штриха, порожденным задачами миниатюры...

Главным, однако, в возникновении этого образа становится отличительное, но и типичное качество работ художника. Оно состоит в том, что портрет и бытовой жанр в них связаны теснейшим образом: “в бытовых его картинах сказывается портретность, а в портретах – огромное их бытовое значение” [15, с. 42]. В иллюстрациях к “Штопальщику” портрет (лицо) героя и “проступает” через бытовой жанр. Так же, как Лесков в отдельной главке свел лицом к лицу героя и рассказчика, Кустодиев выделил в особую иллюстрацию портрет Василия Конюча, повествующего о своей жизни, обратив его лицо к зрителю. Балкон, деревья, соседний дом, кружка чая, тарелка с чем-то, возможно с баранками, тарелочка с лимоном не противоречат идее портретности, а жанрово поддерживает ее.

На природу синтеза жанра и портрета в произведениях Кустодиева проливают свет и его размышления о каноне и каноничности: «Б. М. показал мне два альбома своих рисунков, – пишет В. Воинов. – Там есть проект картины: купец в шубе и шапке на фоне вывески. В ней, по моему замечанию, есть что-то от иконы. “Да, именно так, – подхватил Кустодиев, – купец этот уже ушел, его нет, но он как бы канонизирован,

он уже вылитый образ, и нужна какая-то икона, канон этого быта и этого купца в частности”» [6, с. 208].

Очевидно, что в этом высказывании художника в один ряд встают понятия “икона”, “канон”, “вылитый образ”. Они неожиданно соотнесены с понятием “быт”. Купец канонизирован не кем-то, а жизнью, временем, “икону” же его должен дать живописец. По сути Кустодиев в ответе Воинову выразил свое творческое кредо и оказался в высшей степени близок размышлениям своего современника С. Булгакова о природе искусства как такового. В главе “Искусство и икона” догматического очерка “Икона и иконопочитание” философ высказал мысль о том, что человек “в себе и через себя (курсив автора. – О.Е.) ... находит иконы вещей, ибо сам он есть в этом смысле всеикона мира” [17, т. 2, с. 268]. Именно так Булгаков определял то, что он называл “онтологическими предпосылками” искусства.

Эпоха Кустодиева – совсем не эпоха канона, напротив, это время высокого развития индивидуальных начал в искусстве. Но говоря о “вылитом образе”, художник демонстрирует особое качество канонической культуры – творческую память (см.: [18, с. 33]). Последовавшие за каноническими веками эпохи признавали канон атрибутом отдельных тем или жанров, видели его необходимость в таких формах искусства, которые противились процессам исторической эволюции, например, в иконописном подлиннике. Вместе с тем подлинник часто понимался и как ограничитель “свободного творчества”. Споря с представлением подобного рода, П.А. Флоренский доказывал, что в “постижении канона” современный художник способен “освободиться от временного и явить истинное” [19, с. 234–239]. В творчестве, нацеленном на передачу канона, предание, традиция улавливают не отвердевшую форму, но ее живой смысл. Предание осуществляется, как говорит уже современный исследователь, в “передаче способности к каноническому творчеству” [20, с. 236].

Признавая за Кустодиевым такую способность, необходимо вспомнить, что именно Лесков был писателем, “передающим наследство”, активным в “моменте передачи”, если использовать формулировку того же автора.

Автор “Запечатленного ангела”, своеобразного иконописного подлинника, в статье “О русской иконописи” совершенно определенно настаивал на том, что “иконы надо писать руками иконописцев, а не литографировать, но надо писать их

лучше, чем они пишутся, и строго по русскому иконописному подлиннику” [9, т. 10, с. 182].

В произведениях писателя не однажды появлялись свои уже “вылитые образы”, “иконы быта”. В частности некто “Иван Петров”, знающий, как миром разрешить ситуацию всеобщего кругового обмана, в повести “Отборное зерно” (1894), имеющей подзаголовок “краткая трилогия в просонке”, описан в свете живого канонического творчества с использованием словесных формул, почерпнутых из иконописного подлинника: “... весь белый, матерый старик, в плисовом ватном картузе, борода прозелень, и корсунский медный крест из-за пазухи касандрийской рубахи наружу висит” [9, т. 7, с. 300].

“Иконописно-фресковое” мастерство Лескова и Кустодиева в тех произведениях, о которых шла речь в нашей статье, в равной мере сказалось в памятованиях авторов о каноне, в нерасторжимости каноничности и творческой свободы, что и легло в основу синтеза слова и изображения в книжном издании, ставшем достопримечательностью русской культуры.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. Бреслер В. М., Малышев А. А. Книгоиздательство “Аквилон” и художник Б. М. Кустодиев. Приложение к факсимильному изданию “Н. Лесков. Штопальщик”. М., 1989. С. 13–54. [Bresler, V.M., Malyshev, A.A. *Knigoizdatelstvo “Akvilon” i khudozhnik V.M. Kustodiev. Prilozhenie k faksimilnomu izdaniyu “N. Leskov. Shtopalschik”* [Publishing House “Akvilon” and Artist V.M. Kustodiev. Appendix to the Facsimile Edition “N. Leskov. Shtopalschik”]. Moscow, 1989. P. 13–54.]
2. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. [Florenskiy, P.A. *Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitelnykh proizvedeniyakh* [Spatiality and Time Analysis in Art-Graphic Works]. Moscow, 1993.]
3. Р. Д. Н. С. Лесков. Критический очерк // Неделя. 1890. № 28. 15 июля. С. 886–891. [R. D. [N.S. Leskov. Critical Essay] *Nedelya* [The Week]. 1890. N. 28. July 15. P. 886–891.]
4. Сувчинский П. Знамение былого. О Лескове // Московский журнал. История государства Российского. 1995. № 3. С. 2–7. [Suvchinskiy, P. [A Sign of the Past. About Leskov] *Moskovskij zhurnal. Istoriya gosudarstva rossijskogo* [The Moscow Journal. A History of the Russian State]. 1995. N. 3. P. 2–7.]
5. Хализев В. Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры // Хализев В. Ценностные ориентации русской классики. М., 2005. С. 260–300. [Khalizev, V. [The Daily Life Aesthetics: Works of N.S. Leskov in the Context of the Russian Culture] *Khalizev, V. Tsennostnye orientatsii russkoj klassiki* [Axiological Orientations of the Russian Classical Literature]. Moscow, 2005. P. 260–300.]
6. Встречи и беседы с Кустодиевым. (Из дневников Вс. Воинова. 1921–1927) // Борис Михайлович Кустодиев. Письма. Статьи, заметки, интервью). Воспоминания о художниках. Л., 1967. С. 201–282. [[Meetings and Talking with Kustodiev (From the Diaries of Vs. Voinov. Boris Mikhailovitch Kustodiev. Letters. Articles, Notes, Interviews)] *Vospominaniya o khudozhnikakh* [Memories about Artists]. Leningrad, 1967. P. 201–282.]
7. Н. С. Лесков. Три праведника и один Шерамур. СПб., 1880 // Отечественные записки. 1880. № 5. Отд. “Современное обозрение”. С. 38–42. [N.S. Leskov. *Tri pravednika i odin sheramur* [Three Righteous Men and A Cheramour]. *Otechestvennye zapiski* [Notes of the Fathetland]. 1880. N. 5. P. 38–42.]
8. Муратов П. П. Выставки “Союза” и “Передвижная” в Москве // Весы. 1907. № 2. С. 109–111. [Muratov, P.P. [“Soyuz” and “Peredvignaya” Exhibitions in Moscow] *Vesy* [Libra]. 1907. N. 2. P. 109–111.]
9. Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1956–1958. [Leskov, N.S. *Sobr. soch.: v 11 t.* [Collected Works in 11 Vols.]. Moscow, 1956–1958.]
10. Эйхенбаум Б. Лесков и современная проза // Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 409–427. [Ejkhenaum, B. [Leskov and Contemporary Prose] *Ejkhenaum, B. O literature. Raboty raznykh let* [On Literature. The Works of Different Years]. Moscow, 1987. P. 409–427.]
11. Эйхенбаум Б. “Чрезмерный писатель” // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. Сборник статей. Л., 1986. С. 237–253. [Ejkhenaum, B. [“An Excessive Writer”] *Ejkhenaum, B. O proze. O poezii. Sbornik statej* [On Prose. On Poetry. Collected Articles]. Leningrad, 1986. P. 237–253.]
12. Шмеман А. Водой и духом. М., 2012. [Shmeman, A. *Vodoyu i Dukhom* [By Water and Spirit]. Moscow, 2012.]
13. Тынянов Ю. Н. Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 310–316. [Tynyanov, Yu.N. [Illustrations] *Tynyanov, Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino* [A Poetics. A History of Literature. The Cinema]. Moscow, 1977. P. 310–316.]
14. Голлербах Э. Графика Б. М. Кустодиева. М.; Л., 1929. [Gollerbakh, E. *Grafika B.M. Kustodieva* [Graphics of B.M. Kustodiev]. Moscow, Leningrad, 1929.]
15. Воинов В. Б. М. Кустодиев. Л., 1925. [Voinov, V. B.M. Kustodiev. Leningrad, 1925.]
16. О, незабвенные прогулки... Путеводитель по московским улицам. М., 2009. [O, nezabvennye progulki... *Putevoditel po moskovskim ulitsam* [Oh, Unforgettable Walks... Moscow Streets Guide]. Moscow, 2009.]

17. Булгаков С. Икона и иконопочитание // Булгаков Сергей. Первообраз и образ: Соч. в 2 т. СПб.; М., 1999. Т. 2: Философия имени. Икона и иконопочитание. Приложения. С. 241–310. [Bulgakov, S. [The Icon and the Icon-Veneration] Bulgakov, Sergej. *Pervoo-braz i obraz: soch. v 2 t. T. 2: filosofiya imeni. Ikona i ikonopochitanie. Prilozheniya* [A Prototype and the Image: Works in 2 Vols. Vol. 2: The Philosophy of the Name. The Icon and the Icon-Veneration. Appendix]. St. Petersburg, Moscow, 1999. P. 241–310.]
18. Виролайнен М. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб., 2007. [Virolajnen, M. *Istoricheskie metamorfozy russkoj slovesnosti* [Historical Metamorphosis of the Russian Letters]. St. Petersburg, 2007.]
19. Флоренский П.А. Иконостас // Флоренский П.А. Собр. соч. I. Статьи по искусству. Paris, 1985. С. 193–316. [Florenskiy, P.A. [The Iconostasis] Florenskiy, P.A. *Sobr. soch.i. stati po iskusstvu* [Collected Works and Articles on Art]. Paris, 1985. P. 193–316.]
20. Седакова О.А. О времени. О традиции. О писаном и неписаном праве // Седакова О.А. Четыре тома. М., 2010. Т. IV: Moralia. С. 221–239. [Sedakova, O.A. [On Time. On Tradition. Onh Written and Unwritten Law] Sedakova, O.A. *Chetyre toma. T. IV: Moralia* [Four Volumes. Vol. IV: Moralia]. Moscow, 2010. P. 221–239.]