

Мария Сидельникова

Искусство и российская история в образе "оживающего" портрета : (повесть Н.В. Гоголя "Портрет" и роман Ю. Буйды "Борис и Глеб") = Russian art and history and portrait that "comes to life"...

Studia Rossica Posnaniensia 40/2, 35-44

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ИСКУССТВО И РОССИЙСКАЯ ИСТОРИЯ
В ОБРАЗЕ „ОЖИВАЮЩЕГО” ПОРТРЕТА
(ПОВЕСТЬ Н.В. ГОГОЛЯ *ПОРТРЕТ*
И РОМАН Ю. БУЙДЫ *БОРИС И ГЛЕБ*)

RUSSIAN ART AND HISTORY AND A PORTRAIT THAT ‘COMES TO LIFE’
(N.V. GOGOL’S STORY *THE PORTRAIT*
AND YURI BUIDA’S NOVEL *BORIS AND GLEB*)

МАРИЯ СИДЕЛЬНИКОВА

ABSTRACT. This article is devoted to the theme of a portrait that “comes to life” in Russian classical and contemporary literature. A portrait that “comes to life” actualizes the concept of boundaries between real and unreal space. This motif is particularly popular in Gothic and Romantic literature. The article deals with the Russian version of the mystic portrait (based on the example of N.V. Gogol’s story *The Portrait* and Yuri Buida’s novel *Boris and Gleb*). In Gogol’s story a “lifelike” portrait of a moneylender is a symbol of guilt and catharsis as well as the chaos and stability of the nation’s existence. Buida creates a postmodern conception of Russian history, which is reflected in an icon that is endowed with infernal pseudo-life.

Мария Сидельникова, Иркутский государственный университет, Иркутск – Россия.

Сюжеты, основанные на „оживании” изображений (прежде всего разного рода портретов), всегда привлекали к себе и авторов, и читателей. Помимо поверхностной занимательности, такой сюжет способен быть центром, вокруг которого вращается художественная вселенная того или иного произведения (от новелл Э. По до *Портрета Дориана Грея* О. Уайльда). Самый известный вариант подобного „оживания” в русской литературе – *Портрет* Н.В. Гоголя. Исследований, посвященных именно феномену „оживания” в трактовке Гоголя, практически нет, и совсем не исследован диахронический аспект, т. е. дальнейшая жизнь сюжета в русской литературе. В данной статье предпринимается попытка рассмотреть лишь один из далеких отзвуков гоголевского *Портрета* – это роман Ю. Буйды *Борис и Глеб*. Учитывая временную дистанцию, ко всем аналогиям нужно относиться критически; естественно, что современный автор не идет буквально по стопам Гоголя. Здесь можно говорить об игре (почти на уровне архетипа), которая ведется с прецедентным текстом (а повесть Гоголя, несомненно, такова, даже при отсутствии прямых цитат).

Сопоставление гоголевской концепции „оживания“ (искусство в онтологическом противостоянии добра и зла) с вариантом, представленным в романе Буйды („оживание“ как часть постмодернистского видения российской истории), возможно благодаря тому семантическому ядру, которое организует сюжет (борьба и взаимосвязь мертвого и живого, псевдожизнь, претендующая на подлинность).

Романтическая неоготическая литература, неоднократно обращавшаяся к феномену „оживания“ разного рода изображений, часто использовала лишь красочную, внешне эффектную сторону этого явления. Но даже в таком случае „оживающие“ портреты становились центром художественного пространства, воплощая в себе целый комплекс идей, ставших общим местом неоготической эстетики (мотив памяти, тема преступления и воздаяния, тема рода, фамильных тайн, мистической связи поколений и пр.). В повести Гоголя „оживание“ портрета ростовщика Петромихали не просто эффектно, хотя „многоступенчатость“ этого „оживания“ и одновременно неуверенность в случившемся производят сильнейшее воздействие на читателя (имеется в виду сон – или не совсем сон – Чарткова, когда он, раз за разом просыпаясь в очередном сне, видит старика, выходящего из рамы портрета и считающего вполне реальные червонцы). В то же время мистический портрет становится идеальным выразителем эстетики и художественной философии Гоголя.

Возможно, поэтому в повести портрету Петромихали уделено такое пристальное внимание: рассказана история его создания, описан и оригинал – сам ростовщик, дьявольскую природу которого невольно раскрывает художник. Здесь мы сталкиваемся с интересным преломлением романтического мифа о художнике. Этот миф формируется уже в философских спорах иенцев, становясь основой романтической антропологии. Традиционно романтизм осмысливает искусство как высшую цель, воплощение абсолютной духовности – речь идет о несомненном торжестве духа над материей. Тогда любое дерзновение истинного художника свято, как свято и его служение; в таком случае свято даже преступление, если оно – во имя искусства. В высшей реальности творения преступление перестает быть таковым, это, скорее, знак истинной свободы человека, сумевшего преступить те границы, которые раньше наполняли его суеверным страхом. Художник-творец заменял собою бога-творца, познавая мир, одновременно создавал его, сам себе разрешая игру с жизнью и смертью. Это избранничество казалось иенцам прекрасным залогом грядущего обновления человечества, во всяком случае предлагало несомненную и достойную цель существования и потому не было кощунством.

В повести Гоголя „оживающий“ портрет также заставляет задуматься о силе искусства, победившего законы материальной жизни. Но

в этой победе уже нет торжества: во-первых, в портрете продолжает свое существование после смерти тот, кого жители Коломны считали самым дьяволом. Изображение это ужасало зрителей, в нем не было красоты, но было лишь искусство: всех поражали глаза запечатленного на холсте ростовщика, которые разрушали „его [портрета] гармонию своею странною живостью“¹. Во-вторых, возникает мысль об амбивалентности искусства, которому безразлично добро и зло. Тем самым остается понимание полной свободы художника (об этом говорили еще ранние немецкие романтики), но возникает сомнение в том, что человеку эта свобода приносит благо. Восприятие творческого дара как тяжкого бремени, неизбежно связанного с виной и покаянием, особенно характерно для немецкого романтизма 10-х гг. (гейдельбергские романтики – см., например, *Романсы о Розарии* Клеменса Брентано). Художник искушаем теми силами, которые ему даны, и чаще всего терпит крах там, где ранее должен был торжествовать, – потому что слаб. Отсюда идея неудавшегося творения, которая, появившись в творчестве гейдельбержцев (например, *Изабелла Египетская* А. фон Арнима), закрепляется в романтической философии (см. *Франкенштейн* М. Шелли, *Церковь иезуитов в Г.*, *Эликсиры сатаны* Гофмана и т. д.). Так возникает тема вины: романтикам все же, оказывается, нужен бог – как абсолют, точка отсчета, нравственный ориентир, богу остается полнота знания и суд, художнику – проблески божественной интуиции, вина и искушение.

Весь этот комплекс мотивов мы находим в *Портрете* Гоголя. Образ романтического художника возникает в первой части повести дважды: это Чартков, не выдержавший искушения (правда, золотом, а не тайнами бытия), и истинный художник, аскетично служивший искусству. В самой его аскезе будто сквозит чувство вины, боязнь соприкосновения со слишком человеческим, т. е. само искусство остается на недостижимой высоте, а художник сходит со своего романтического пьедестала. Вторая часть повести подтверждает эту мысль: создатель таинственного портрета ростовщика чувствует всю тяжесть своей вины, ведь именно он стал проводником зла в мире. Важно в связи с этим отметить, что вина художника состояла не в том, кого он написал, а в том, как он это сделал: силы искусства он заставил служить злу, поддавшись человеческой слабости, дал себя уговорить закончить портрет.

Рискнув преодолеть условность искусства, гоголевский художник стремился к полному жизнеподобию, но победить саму жизнь оказался не в силах. Тот, кто выходил из рамы портрета, стал чудовищной пародией на жизнь. Инобытие через этот портрет стремилось управ-

¹ Н.В. Г о г о л ь, *Портрет* (Редакция „Арабесок“), [в:] его же, *Собрание сочинений: в 7 томах*, т. 3, Москва 1984, с. 59.

лять самой жизнью (и достигло своей цели, погубив Чарткова). Поэтому возникает недоверие и к художнику, и к искусству: они принесли в мир хаос и страх. Примечательно, что портрет не удалось уничтожить, в то время как безумный Чартков в своей мастерской уничтожал истинные шедевры.

Итак, „оживающий“ портрет в повести Гоголя становится средоточием художественной философии автора. При этом важно отметить, что псевдожизнь Петромихали, хотя и выявляет дисгармоничность бытия, помещена в ряд морально-этических констант, что если и не гарантирует победы добра над злом, то хотя бы не смешивает одно с другим. Гоголь подробно описывает, в чем состоит вина художника (и Чарткова, и создателя портрета); более того, эта вина живописцем принимается смиренно и искупается постоянно – или хотя бы осознается. Тем самым „оживающий“ портрет у Гоголя одновременно демонстрирует и хаотичность бытия (мертвое стремится подчинить себе жизнь), и его устойчивость (осознанная и принятая, искупаемая вина подразумевает суд – человеческий и Божий – а значит, закон, некий ненарушаемый порядок). Здесь остается классическая возможность катарсического очищения души страданием, а значит, и примирения человека с собой и миром.

Весь этот комплекс идей, воплощенных в образе мистического портрета, несомненно, оказался знаковым для русской литературы и русского сознания. При этом значим уже не столько сам сюжет, сколько образ, возникший на его основе, – как культурный код, почти архетип.

Обращаясь к истории с „оживанием“, русская литература последующих эпох не могла изгнать из своих пределов Петромихали; в этом смысле портрет оказался действительно оживающим. От тургеневского *Фауста* до *Дамы в желтом тюрбане* М. Кузьмина оставалось то же чувство вины, требующее искупления, то же недоверие к искусству и художнику, пусть даже само „оживание“ картин было дано намеком или пародировалось.

Роман Юрия Буйды *Борис и Глеб*, естественно, отделен от гоголевского *Портрета* значительной временной дистанцией. Более того, Буйда создает не романтическую повесть о художнике, а историческое (или псевдоисторическое?) описание российской жизни, выстроенное по законам постмодернистской перспективы. Буйда словно конструирует универсум идей „оживания“ заново. „Оживающих“ изображений у Буйды много, они рассыпаны по всему тексту романа; инобытие, испытывающее жизнь на прочность, разбито на детали – словно у него уже не остается сил для единого мощного явления себя, как в *Портрете*. Следует отметить, что эта дробность, непреодолимая частичность пронизывает роман на разных уровнях – от стилистических перебивов

до внезапно обрывающихся и так же внезапно подхватываемых нитей повествования.

В своем романе Буйда использует черты самых разных жанров – от жития и летописи до семейной хроники и романа-антиутопии. Подобная мозаичность вполне обычна для постмодернистской литературы, вопрос в том, что скрыто под этим лоскутным одеялом. Объединяющим началом здесь должна была быть, очевидно, российская история, преломленная в судьбе рода Осорьиных. Но сам этот род, члены которого так неуловимы и зыбки, так похожи друг на друга, сохраняет единство своей истории только через простую повторяемость (черт, событий, ситуаций). Так, часто представители одного поколения Осорьиных чувствуют и видят то, что чувствовали и видели их предки (например, генерал Борис Осорьин, живущий в советскую эпоху, чувствует в ноге боль от раны, полученной его предком в сражении на топком лугу под Гросс-Егерсдорфом). При этом самая яркая повторяемость – неизбежные два брата (Борис и Глеб) в каждом поколении рода, и так бесконечно, от древнерусских удельных князей до красных комиссаров.

Интересно, что предки, столь мистически повторяющиеся в своих потомках, лишены дара предвидения (что в игровом, фантастическом пространстве романа было бы возможно); создается ощущение, что они вообще не думают о личном будущем, о будущем своего рода, заняты переживанием истории и самоуничтожением. Парадоксально, что род, не заботящийся о себе и наследниках, не затухает, не теряет своей жизненной энергии (которая проявляется прежде всего в войнах, произведении на свет бастратов Холупьевых и в других эротических подвигах). Осорьины уверены в той жизни, которая начинается в смерти (Аталия Осорьина-Роща: „[...] нет ничего прекраснее, чем зачатие в смерти”²).

Иными словами, родовая связь держится только на памяти, на обращении вспять. Здесь возникает идея дурной бесконечности, идеального лабиринта – круга. Безысходность, невозможность выйти за пределы общеродовой судьбы, избывание общеродовой вины – вот что ощущают герои Буйды. Не случайно одним из артефактов, передаваемых у Осорьиных по наследству, становится вечный двигатель – стеклянный куб, в котором, подвешенное на невидимом ведьмином волосе, постоянно вращается колесо. Неотвратимое в своей бессмысленности движение – назад или просто по кругу. Кстати, один из Осорьиных сталкивается с интересной сектой (подразумеваемые хлыстовцы?), члены которой, называя себя „возвращенцами”, проповедовали движение жизни вспять, от современности до древнего человека, что-

² Ю. Буйда, *Борис и Глеб*, „Знамя” 1997, № 2, с. 109.

бы, совершив полный круг, соединить прошлое с настоящим и никогда больше из этого круга не выходить. Очевидно, это и есть судьба Осорьиных: все они, от первопродка, сына шестигрудой царицы, до генерала, работающего на Объекте, не имеют будущего, проживая общую на всех жизнь.

Ряд „оживающих” изображений дополняет и оттеняет историю рода. Прежде всего это картина, на которой изображена прекрасная женщина с обнаженным лилейным плечом, на плече восседает отвратительная зубастая птица, чудовище босховских кошмаров. Эта птица вылетает из портрета, чтобы преследовать и мучить, убивать Борисов и Глебов, владеющих картиной. Двойником этого полотна становится икона („Осорьинская Богоматерь”, „Осорьинская Мадонна”), где на руках богородицы (или все той же женщины с портрета?) нет младенца, но на плече – все та же зубастая тварь („Мадонна с чудовищем”). Птица вылетает из пространства иконы так же легко и неминуемо, как и из портрета. В сущности здесь икона уже не икона: сниженная до простого живописного полотна, написанная вопреки всем канонам, она становится судом и наказанием для героев романа, ее ненавидят и не могут с ней расстаться. То, что герои этого наказания заслуживают, Буйда показывает, рисуя бесконечные картины убийств (и братоубийств), кровосмешений и эпического блуда – всего, что отличало Осорьиных в любом поколении. Буйда упоминает еще одну „оживающую” икону: „...утром, взглянув на иконку, Аталия Алексеевна увидела лишь нестриженный затылок Христа: Спаситель отвернулся от нее”³ – Спаситель либо не хочет, либо не может прощать.

Приведенный выше пример показывает, что в сфере „оживаний” перенесено то, что традиционно рассматривается как сакральная составляющая русской истории, без чего немислима русская духовность (прежде всего, образ Богородицы). Это снижение намеренно выделено, заострено, возможно, даже полемически обращено к читателю и исследователю (как провокация). Важно, что в одном из эпизодов романа братья Осорьины участвуют в убийстве Бориса и Глеба, первых русских святых (как потом другие Борис и Глеб Осорьины будут убивать князя Курбского); сама жизнь рода Осорьиных и намекает на русскую святость, и отрицает ее. Эстетической провокацией можно счесть и „оживание” статуй античных богов, описанное в первой части романа. Мраморную Юнону насилюют, и она производит на свет дитя. Очередной Осорьин, умирая рядом с нею, видит ее ногу, покрытую „жесткой собачьей шерстью, с грубо обкусанными синими ногтями на сросшихся пальцах”⁴. Если в *Портрете* Гоголя „оживание” дает воз-

³ Там же, с. 112.

⁴ Там же, с. 49.

возможность убедиться в силе искусства, то у Буйды повторяющееся „оживание“ опровергает все – прекрасное, историю, духовность. У Гоголя портрет Петромихали – тоже своего рода наказание для Чарткова, но при этом вина понятна и несомненна, искушение необходимо и страдание тем самым осмысленно. У Буйды – Спаситель отвернулся, и смысла нет ни в чем.

Если такая семейная хроника становится отражением национальной истории, то последняя должна являть те же черты (бесмысленность движения, дурная бесконечность и пр.). Буйда намеренно выбирает наиболее противоречивые и сложные моменты российской истории (опричнина, Смутное время, революция и Гражданская война, Первая мировая война, Великая Отечественная война, репрессии), до сих пор болезненно отзывающиеся в российском общественном сознании. Исторические катастрофы не оцениваются повествователями, в приводимых ими фактах история гротескна – например, полк красного комиссара Бориса Осорьина назван именем Иисуса Назаретянина, Царя Иудейского.

Роман Буйды воспринимается как историсофский, тем более что в одном из артефактов Осорьиных – Книге, своеобразной летописи рода, среди фантазмагоричных образов и витиеватых подражаний русскому летописному стилю можно обнаружить вставку, в которой неизвестный автор аргументированно и философично рассуждает об отечественной истории. Рассуждения, предложенные в рассматриваемом отрывке, на первый взгляд можно легко приписать самому автору (мысли изложены от некоего отстраненно-объективного лица, как кажется, не связанного с Осорьиными, тем более подчеркивается анонимность – значит, нет и привязки к этому роду).

В указанном фрагменте речь идет о двух организующих началах русской истории и духовности – это „борисоглебство“ и „самозванство“. „Борисоглебство“ – это традиционная покорность и неподвижность, смиренное ожидание, „доброе“ бездействие, недоверие к творческим способностям отдельной личности (последнее, очевидно, описывает русскую соборность), мистический союз Церкви и государства⁵. Собственно, славянофильское „борисоглебство“, с точки зрения неизвестного автора, неминуемо должно прийти к кризису и распасться. Этим кризисом стало Смутное время, воплощение идеи „самозванства“, „злой“ воли. Лжедмитрий, этот апогей самозванства (ср., кстати, фамилии – Отрепьев и бастарды-Холупьевы, претендующие на права рода Осорьиных), стал символом духа западной цивилизации: авантюрно действующая личность, активное начало, противостоящее сми-

⁵ Там же, с. 137.

рению, порванная связь с православной церковью (беглый монах), привод на Русь иноземцев и пр. „Воспаленное переломом средневековое русское сознание видело в феномене Самозванца именно его демоническую часть...“⁶, а не прогрессивное начало. Тем самым русское западничество возводится не к реформам Петра, а к вековой Смуте. Однако „самозванство“ стало знаменем опасной, уничтожающей свободы, и тем самым русский человек „оказался проглочен Левиафаном“⁷ – с одной стороны, он связан неповоротливым, замшелым и агрессивно давящим социумом, с другой стороны – остановился в шаге от русского бунта с его известными характеристиками. Что будет спасением? Середина. Чтобы Лже-Ленин или Лже-еще-кто-нибудь расшевелил и осушил болото русской истории (как Лже-Борис-и-Глеб Осорьины). „И тогда, может быть, и завершится предыстория России, и подымется занавес...“⁸. Однако театральная метафора, поддерживая символу игры, заставляет сомневаться в искренности всего отрывка.

Если вырвать описанный эпизод из игрового контекста всего романа, то получается примерно следующее: нет смысла в бесконечной истории рода Осорьиных – как и в российской истории. „Оживающая“ икона приравнивается к картине, место младенца на руках Богоматери занимает чудовище (знак неизбежной вины?). Нет благодати и святости, придававших смысл национальному бытию, – нет Богородицы, есть Аталия Осорьина, нет святых Бориса и Глеба, есть братья-убийцы. Более того, человек унижает себя и все доброе в себе сам, и почти с радостью (см. повторяющиеся размышления Осорьиных – легко быть с Воскресшим, а каково – с Распятым? А с ним-то и приходится быть). Русская история распяла себя (тут можно вспомнить унтер-офицерскую вдову Салтыкова-Щедрина). Сталинские репрессии надолго восстановили „борисоглебство“, тянущееся до наших дней, и коллапс неизбежен. При желании аналогии можно проводить и далее.

Такая прямолинейность соблазнительна. Применительно же к „оживающим“ изображениям также можно увидеть следующую прямую: от идейной насыщенности, сложности образа в его классическом варианте (Гоголь) до пустоты и кощунственной игры (Буйда). Тогда и русская литература, вслед за русской историей, начинает распинать себя.

Однако можно посмотреть на проблему иначе. Историсофии Буйды не хватает важной детали, а именно – в поле зрения автора и читателя не включено настоящее, нет и будущего. Все исторические эпо-

⁶ Там же, с. 140.

⁷ Там же, с. 142.

⁸ Там же, с. 143.

хи, введенные в художественное пространство романа, – это прошлое, от мифологического правремени и Древней Руси до Советского Союза. Но настоящего (напомним, роман написан в конце девяностых годов) нет (вернее, оно молчит – молчат телефоны, которыми Объект генерала Осорьина связан с высшим руководством страны). Объект, который должен отвечать за счастливое будущее (на нем, как на фабрике, готовят „условно совершенных людей“⁹), оказался очередной антиутопией, от которой бежит генерал, сжимая в руке все тот же осорьинский вечный двигатель, вращающийся все так же бессмысленно и безостановочно. Создается ощущение своеобразной абсолютной эпической дистанции¹⁰: героическое время в эпосе циклично, замкнуто в себе и самообусловлено, оно не допускает в себя слушателя-читателя-поэта. У Буйды нет героического, но циклическая часть сохранена, и художественное время, движущееся по кругу, не имеет связи со временем читателя, оно существует в себе и для себя, что достаточно неожиданно для романа.

Идею замкнутости поддерживают описанные выше „оживания“: изображение не живет на самом деле, оно ограничено пространством полотна и рамой, его жизнь протекает сама в себе, лишь иногда пересекаясь с бытием внешнего мира. Эта идея мертвенности, представляющей жизнь, в русской литературе однозначно связана с именем Гоголя, и с его *Портретом* в частности¹¹. Но псевдожизнь у Гоголя введена в четкую систему координат (добро и зло). У Буйды смерть, пародирующая жизнь, заигралась, и оказалось – бороться не с кем. Откуда идет родовое и историческое зло Осорьиных – не известно. Но тогда искупление вины невозможно, как невозможен и катарсис.

Игровое начало (играет время, играет смерть) находит свое выражение и в мотиве сна; городок, в котором живут Осорьины, наполнен колдунами и колдуньями, которые путешествуют в чужих снах, создают свои собственные сны и торгуют ими. Многие Осорьины бессмертны, они живут, прячась в снах других людей (Дикая Старуха Осорьина-Холупьева, Аталия Алексеевна, после своей казни ушедшая в сон, где ее находит далекий потомок и т. д.). Да и Объект, о котором говорилось выше, создает новых людей, используя для совершенствования

⁹ Там же, с. 107.

¹⁰ М. Б а х т и н, *Эпос и роман (о методологии исследования романа)*, [в:] его же, *Вопросы исследования литературы и эстетики*, Москва 1975.

¹¹ См. В.Ю. Б а л ь, *Мотив „живого портрета“ в повести Н.В. Гоголя „Портрет“: текст и контекст*. Автореф. дисс. ...канд. филол. наук, Томск 2011. (Автор работы статику [мертвое] и движение [жизнь] в *Портрете* сопоставляет со знаменитой немой сценой в финале *Ревизора*).

ния человеческой природы сны. Трехрукий князь Глеб Осорьин, ученый и алхимик (сниженный вариант русского Фауста), видит силу сна в его „срединности“:

[...] в сновидениях проявляются оба направления душевной деятельности: с одной стороны, возникает мутная игра фантазии, возбуждаемая низшими ощущениями плоти [...] с другой стороны, восстает голос природы, подобно оракулу изъясняющий прошедшее [...]¹².

Сон – это вечное посередине: в нем высокое и низкое, реальность и гротеск едины, и единство это не вызывает протеста, воспринимается как должное и разумом, и чувствами. Это соединение противоположных полюсов бытия отдаленно напоминает концепцию романтической иронии романтиков, которые, одухотворяя материальное, открывали тем самым истинную сущность мира. В искажении постмодернистского зеркала – высокое хочет быть сниженным, оно как бы закрепляется, подтверждается этим снижением и одновременно дискредитируется. Икона может быть мерзкой картиной – в пространстве сна. Все „оживания“, представленные в романе, воплощают ту же идею „срединности“: сакральное, прекрасное обрастает плотью, носит на себе следы материального бытия (как следы от когтей зубастой птицы на плече одной из Осорьиных, как обезьяны в церкви, которых, вместо прихожан, видит отец Глеб). Духовное вырастает из данностей материального мира, и потому несет в себе все недостатки первоисточника. Но и „оживания“, и все исторические перипетии – все происходит как бы во сне. Это снимает чувство страха и вины (ведь ничего не было), что для современного сознания, лишенного возможности разделить ответственность с другими (нет коллективного покаяния и общины, нет дубин народной войны), становится спасением, потому что каждому в одиночку осмыслить историческую катастрофу и покаяться – невозможно.

Но если все – сон, то тогда нет ничего, нет и Книги Осорьиных, нет самих Осорьиных, и самого романа – нет. Это сон, который видят в своих палатках Борис и Глеб, готовясь принять мученическую смерть. Это не философия истории, это сон о ней. И „оживающие“ изображения – вечное „может быть“, постоянное сомнение (было или показалось, жизнь или ее низкая копия?) – подтверждают это. В *Портрете* Гоголя искусство, как часть высшего бытия, несет на себе бремя величия и ответственности; Буйда не то чтобы разрушает этот канон или подвергает его переосмыслению – он играет с ним, как бы пытаясь установить предел, за которым игра будет уже невозможна.

¹² Ю. Б у й д а, указ. соч., с. 146.