

УДК 821.161.1.09"18/19"

DOI 10.25688/2076-913X.2020.40.4.02

Чэн Лян,  
М.В. Михайлова

## Портрет в раннем творчестве Скитальца (С. Г. Петрова)

В статье рассматривается портретирование персонажей в раннем творчестве Скитальца (С. Г. Петрова, 1869–1941). Описание внешности героя наиболее частый прием писателя. Скиталец в качестве героев выбирает ярко одаренных людей, мимика и жестовое поведение которых принципиально важны для раскрытия их талантов. Многие произведения писателя построены на столкновении портретных характеристик, нередко разведенных во времени. Отличает Скитальца и внимание к уродливому, что отчетливо проявилось в его рассказе «Квазимодо».

Ключевые слова: Скиталец (С. Г. Петров, 1869–1941); портрет; живопись; уродство; талант.

Русская литература и живопись достигли своего расцвета и явили миру предельное многообразие в конце XIX – начале XX в. Совершенство психологического живописного портрета, несомненно, благотворно повлияло на психологизм портрета литературного, который становится все более изощренным, являя читателю персонажа в разные минуты его жизни. Не случайно именно в это время В. В. Стасов заявил, что «наши литература и искусство — это точно двое близнецов неразлучных, врозь немислимых» [13, с. 6]. Современные литературоведы также указывают, что «сопоставление различных видов творческой деятельности, в частности, словесности и живописи, глубоко обосновано отечественной филологической академической традицией» [11, с. 18].

На сложность взаимоотношения портрета в литературе и живописи указала Н. Дровалева, приведя цитату из М. Г. Уртминцевой: «Сам термин “портрет” в его прямом значении заимствован из близкого к литературе вида искусства — живописи. В старофранцузском языке существовало выражение *pour-trait*, что обозначало изображение оригинала *trait pour trait* — “черта в черту”. Корни слова восходят к латинскому глаголу “*protrahere*”, что означает “извлекать наружу, обнаруживать”» (цит. по: [7, с. 111]). И хотя позднее смысл расширяется, и «термин приобретает дополнительное значение “изображать, портретировать”» [15, с. 4], в некоторых случаях именно «обнаружение» становится для автора наиважнейшей целью.

К таким авторам может быть отнесен Скиталец (наст. фам. — Степан Гаврилович Петров, 1869–1941), русский писатель, прозаик и поэт, чье имя

сегодня не очень много говорит читателю, хотя в начале века он был весьма популярен, а в изображении босаячества считался даже соперником Горького (который пригласил его печататься в сборниках «Знание»). О нем хорошо отозвался А. П. Чехов: «Это чудесный писатель, будет досадно и обидно, если он изведется» [5, с. 234]. В невнимании к его творчеству сыграло роль то, что Скиталец в 1920-е гг. оказался в эмиграции, в Харбине. Потом, по возвращении на родину, книги его какое-то время издавались, но позже это случалось только спорадически, поэтому многие его произведения остаются практически недоступны читателям, и литературоведы вспоминают его имя обычно только тогда, когда пишут о Горьком.

Героями своих ранних произведений Скиталец делает людей талантливых, приобщенных к миру музыки («Октава», «Композитор», «Миньона» — все 1900), создающих живописные работы («Любовь декоратора», 1901) или обладающих невероятной силой («Несчастье», 1900). Как заметил литературовед А. Трегубов, герои Скитальца — «люди страстной мечты, высоких идеалов, <...>, верившие в безграничные возможности творческого духа» [14, с. 8]. И почти всегда Скиталец запечатлевает их в моменты творческого подъема. Особняком стоит рассказ «Квазимодо», где именно уродливая внешность героя становится причиной трагической развязки.

Известно, что в литературном произведении портрет часто является одним из основных элементов создания образа. Наиболее точное теоретическое определение портрета дал В. Е. Хализев [16, с. 197]. Уточнение в это определение вносит Л. Н. Дмитриевская [6, с. 90].

Психологический портрет включает в себя описание внешних данных персонажа, нацеленных на раскрытие его внутреннего мира, составляющего суть характера человека, определяющего его поступки. Он чаще всего встречается у Скитальца. Но наряду с психологическим портретом есть и иные типы: портрет-описание, портрет-сравнение, портрет-впечатление, характеристический портрет. Эта классификация А. Б. Есина [8, с. 44–45] будет служить нам отправной точкой при разграничении портретов персонажей Скитальца.

В создании портрета Скиталец довольно традиционен: у него доминирует изображение глаз. Зато здесь его можно назвать виртуозом. Выделяя глаза, их выражение, автор сразу дает понять читателю, какой человек перед ним, что от него ждать. Яркий пример тому рассказ «Композитор». Он повествует о трагической судьбе молодого человека, осознающего, что его талант невостребован этим миром, что и превращает его в забулдыгу. Взгляд рассказчика останавливается в первую очередь на глазах человека, которого он случайно видит в трактире. Первое впечатление таково: он «поглядел на меня пьяными, добрыми голубыми глазами», а далее уже дается общий план стола с водкой и «неопрятной кабацкой закуской» и обрисовывается облик сидящего за ним мужчины: «это был мускулистый человек лет около тридцати, с густыми волнистыми кудрями и рыжеватыми усами. Его лицо являло все признаки

долголетнего пьянства: оно было измято, с характерными морщинами и мешками под глазами, нос был ноздреват и красен, но черты лица были красивы и выразительны, а голубые детские глаза положительно напоминали мне что-то забытое...» [4, с. 68].

Важно, что указание на глаза появляется как в начале встречи, так и в конце описания, создавая таким образом рамочную композицию портрета. И именно глаза заставляют рассказчика вспомнить, что он уже встречал этого «юношу с голубыми, наивными глазами» [4, с. 69] ранее. Весьма примечательно, что фиксация цвета глаз остается неизменной, но сопровождается каждый раз новым эпитетом, варьирующим понятие наивности. А в конце рассказа автор вновь возвращается к внешности музыканта и снова упоминает о его глазах, но теперь в них прочитывается не наивность, а охваченность творческим порывом [4, с. 73].

Глаза способны выразить чувства и состояние музыканта, отражая тот восторг от поглощенности музыкой, который возвращает время вспять, и перед нами уже не опустившийся человек, а юное трепетное создание, незнакомое с невзгодами. Черты лица меняются, а выражение глаз остается прежним. А появление какого-то особенного блеска в них — это проявление его любви к музыке, которая не угасает и преображает даже незатейливую мелодию избитого вальса, превращающегося под пальцами музыканта в мелодию, полную «страстной и безнадежной тоски» [Там же]. И опять-таки глаза вторят мелодии отчаяния: они «потемнели, как темнеет река в хмурую погоду» [Там же]. На образ Органова обратила внимание и Л. И. Королькова, которая подчеркнула, что, рисуя портрет, автор передает мысль о зря пропавшем даровании [9, с. 103–104]. Собственно, постоянное указание на глаза героя и держит в напряжении сюжет рассказа, в котором практически нет событий. Но знаменательно, что в финале автор уже не упоминает о глазах, ибо Органов начинает играть «камаринского» и играет все забористее и зажигательнее, а это означает, что под откос окончательно пущена жизнь. И наблюдение исследователя С. Кошечкина представляется вполне оправданным: писатель верит, что в народе живет «молодая, живая, нерастратенная» сила, «хоть и не всегда легко ее обнаружить» [10, с. 7].

Итак, в отличие от динамичного воспроизведения остальных портретных деталей глаза остаются доминантой портрета, что указывает на истинную сущность пропавшего человека, забубённой головушки.

Подобным образом Скиталец поступает и в рассказе «Любовь декоратора», где главный герой повествования — декоратор Костовский — описан предельно подробно: «Это был человек среднего роста, сильного телосложения, жилистый и мускулистый, несколько сутуловатый. Одевался Костовский в синюю блузу, испачканную красками и подпоясанную широким ремнём. Грязные, замасленные брюки заправлял в высокие сапоги. Костовский имел вид обыкновенного рабочего. Руки у него были длинные как у гориллы, жилистые и, должно быть, очень сильные. Сила чувствовалась даже в его некрасивом,

но характерном лице с развитыми скулами и большими рыжеватыми усами, свешенными вниз. Из-под сдвинутых бровей мрачно и вместе с тем добродушно смотрели голубые глаза. Особенностью этого лица являлось еще выражение стремительности и необыкновенной энергии. Под левым глазом красовался огромный синяк — след искусного удара. Жесткие светлые волосы его торчали во все стороны непокорными, злыми вихрами, и весь Костовский производил впечатление существа размашистого и неукротимого» [4, с. 100–101].

Рассказ «Любовь декоратора», как и ранее упомянутое произведение «Композитор», построен во многом на контрастном описании внешности талантливого живописца. Автор словно предлагает сравнить грязного, небрежно одетого, несколько нелепого человека и того величавого творца, в которого он преобразается, как только начинает писать декорации. Скиталец показывает процесс работы художника, для чего прибегает к описанию его жестов, движений, эмоционального состояния. «Он был неукротим, неменяем и величав. <...> Весь вид его, взбудораженный бессонной, вдохновенной ночью, был олицетворением силы и страстной энергии: бледное лицо с синяком и торчащие злые вихры, пламенные глаза, из которых словно исходили голубые лучи, — все говорило, что вдохновение Костовского вспыхивает не на минуту, но горит долго, неиссякаемым, ровным светом» [4, с. 103–104]. Описание его внешности как раз дает нам возможность понять, что он одарен. В свое время М. Н. Бочачер посчитал, что Костовский — «беспочвенный мечтатель» [17, с. 833]. Но с этим вряд ли можно согласиться, так как магия его искусства приносит зримые плоды: желая отомстить балерине, променявшей его на богатого поклонника, он направляет в момент ее появления на сцене лучи прожектора таким образом, что на фоне написанного им морского дна тело Юлии, сливаясь с ним, становится синим, превращаясь «в одно живое безобразное существо» [4, с. 112]. То есть Костовский владеет в совершенстве искусством преобразования действительности.

Здесь мы имеем дело с портретом-сравнением. Причем сопоставляется не только внешность Костовского в разных состояниях, но и облик Юлии, сначала освещаемой «лучше, обольстительнее всех» других русалок, ибо в умелых руках Костовского «нежнейшие лучи рефлектора тепло и любовно падали на нее, бежали за ней и, лаская ее гибкое тело, придали обольстительное выражение ее лицу, а глаза сделали похожими на звезды. Она казалась созданной только из света, и этот свет незаметно менялся с каждым моментом. И она менялась, рядясь в тысячу оттенков, и казалась царицей моря» [4, с. 106]. Волшебник-декоратор «наделил её дивной красотой», по его воле на ее рыбий хвост даже просыпался «целый ливень разноцветных бриллиантов...» [Там же]. Ну а потом под зловещими темно-синими лучами она начинает казаться не наядой, а фурией: «Лицо у нее было синее, страшное, с черными губами и темными впадинами вместо глаз, а скользкое рыбье тело словно обито было отвратительной слизью...» [4, с. 112].

То, что воспроизведение автором облика человека в различных состояниях дает возможность проникнуть в его внутренний мир, хорошо известно. Но изменения в описании внешности созерцаемого раскрывают нам и характер смотрящего на него, как это происходит в данном случае. Важно то разъяснение, которое по этому поводу дает Скиталец. Оказывается, дело не в изменившемся цвете лучей, а в том чувстве, которое на самом деле преображало Юлию: она представляла «божественно-прекрасной <...> только тогда, когда была освещена светлыми лучами его любви» [4, с. 112].

Для передачи одержимости, которая овладевает талантливым человеком, когда он творит, Скиталец использует практически один и тот же прием: романтическую приподнятость описания, уход от конкретики. Возникают бледные лица, пламенные глаза, взъерошенные волосы. И портреты тоже даются не столько психологически мотивированными, сколько «располагаемыми» в соответствии с принципом романтического контраста, что естественно для художника, активно обращающегося к арсеналу романтического искусства. Но у Скитальца в проанализированном рассказе портрет оказывается еще и способом раскрыть роль субъективации в искусстве — ведь изображение никогда не будет идентично реальному облику человека, как бы ни старался художник. Его воссоздание полностью подчинено воле творца, его видению мира, его желанию. И тогда мы можем говорить не о психологическом портрете, а о портрете-сигнале, портрете-знаке. Скиталец как бы объясняет нам, на что способно искусство, в чем его магические свойства. Рассказ «Любовь декоратора» написан, когда, по словам Горького, автор стал «серьезнее, глубже и тоньше» [1, т. 7, с. 24]. И проведенный анализ подтверждает справедливость этих слов.

В повести «Октава» перед нами тоже талант, самородок, обладатель фантастического по мощи баса Захарыч. Трегубов именно на основании портретных характеристик в этой повести сделал вывод, что «подлинная красота живет в сознании простого народа» [14, с. 10]. Скиталец постепенно приближает к нам его фигуру, сначала показывая «плотников в разноцветных рубашках и черных картузах», что «отчетливо вырезались на нежном фоне голубого неба» [4, с. 23], а потом знакомя со своим героем: «На верху сруба, как на пьедестале, появилась крупная фигура мужика в пестрядинной рубахе, синих портах и лаптях. Он был среднего роста, с огромным туловищем на несоизмеренно коротких и толстых, как тумбы, ногах, широкоплечий, с выпуклой богатырской грудью и кудлатой большой головой» [4, с. 25]. Затем следует уточнение, основанное на впечатлении наблюдателя, склонного к обобщениям: «Все в Захарыче было аляповато, грубой, топорной работы, но крупно и крепко. Казалось, что природа, создавая его, имела идею слепить что-то выдающееся, наскоро затратила на эту мощную фигуру огромные куски дорогого материала с целью обработать его после, но потом почему-то так и оставила Захарыча неотесанным. В его фигуре истукана и нечеловеческом голосе

было нечто, внушающее страх, и только огромные, как у быка, глаза светились добродушным спокойствием и наивностью ребенка» [4, с. 26]. Последнее замечание интереснейшим образом корреспондирует с указанием, что он был похож «на языческого идола <...> и казался богом плотничества, олицетворением всей этой незатейливой, но крепкой и незыблемой жизни. Он царил здесь <...>» [4, с. 25]. И нельзя не согласиться с замечанием С. П. Кошечкина, что писатель очевидно «любуется этим запевалой плотницкой артели» [10, с. 6].

Критики, в свое время писавшие о рассказе «Октава», отметили «несомненную печать дарования» автора, сумевшего «соединить знание изображаемой среды и художественную обработку сюжета» [12, с. 174], но указали при этом на явную идеализацию деревни, с чем можно и поспорить. У Скитальца действительно часто люди из народа рисуются как существа, обладающие невероятной силой, но при этом сохраняющие едва ли не младенческое восприятие действительности. Вполне возможно, что в воображении Скитальца именно таким рисовался облик русского человека, не осознающего свою мощь, свои дремлющие в неведении силы. И именно контраст между фигурой и глазами и воплощает то символическое звучание народных образов, к которому очевидно стремился Скиталец. Думается, что применительно к его раннему творчеству речь должна идти не об идеализации, а о символизации образов. В этом направлении размышлял и А. Блок, когда так прокомментировал один из эпизодов в повести «Огарки»: «Я думаю, что те страницы повести Скитальца, где огарки издали слушают какую-то “прорезающую” музыку в городском саду, <...>, где спит на волжской отмели голый человек с узловатыми руками, громадной песенной силой в груди и с голодной и нищей душой, спит, как “странное исчадие Волги”, — думаю, что эти страницы представляют литературную находку» [2, с. 111]. Обратим внимание, что «голый человек» в глазах поэта приобретает гиперболизированные, символические черты, которые будят в душе томительно-знакомые чувства. Поэт обнаруживает в героях нечто, близкое ему и читателям начала XX в., и делает вывод, что по прочтении душа «тронется, как ледоходная река, какою-то нежной, звенящей, как льдины, музыкой» [Там же].

Стоит заметить, что портреты представителей народной среды у Скитальца не укладываются в канон доброго молодца, как он завещан русским фольклором. Так, предельную степень некрасивости воплощает герой рассказа «Квазимодо». Причем если непривлекательность указанных ранее персонажей художника компенсировалась их талантом, то у этого героя за душой ничего нет: он зол, угрюм, нелюдим. Это был «сутулый, неуклюжий» человек, он «имел рыжие волосы, грубый голос, смотрел, как волк, исподлобья, а его громадный, длинный нос и широкий, лягушачий рот с толстыми губами и кривыми желтыми клыками внушали невольный страх и отвращение» [4, с. 86]. Это страшилище обычный трудяга. Он примечателен только своим почти уродством, но и он человек, и он хочет быть любимым. На этом построен сюжет рассказа.

Даже получив в жены милую девушку, он мучает ее, требуя любви. И именно несоответствие внешности и душевного состояния закладывает основу для будущей трагической развязки. Кузьма решает покончить с собой: его душа, заключенная в уродливом теле, ждет от мира того, чего мир не может ему дать. И его бунт, выражающийся в грубом обращении с женой и даже маленькой дочерью, не приводит ни к чему. Ему легче уничтожить себя, чем принять себя таким, каков он есть.

О внешности Кузьмы мы узнаем из сообщения его знакомых, а уже потом его подлинность подтверждается самим рассказчиком, поневоле оказавшимся на свадьбе Кузьмы и увидевшим, что тот «уже был чем-то недоволен и по временам, как волк, щелкал своими желтыми клыками» [4, с. 90]. Очень важно, что вновь возникает сравнение с волком, которое теперь делает именно рассказчик, являющийся писателем, т. е. человеком наблюдательным. Таким образом, общее мнение и его впечатление совпали. Нам явлен портрет-описание. Но окружающие обращают внимание только на уродливость Кузьмы, а рассказчик показывает озлобленность и остервенение, скрывающиеся за уродством. О душевных муках Кузьмы мы узнаем из его действий: пьянства, скандалов, избиения жены. Но портрет как бы предсказывает трагический конец этого отверженного: он кончает с собой, так и не вытребовав у мира снисхождения и любви. При этом примечательно, что повествователь способен «домыслить» то, чего «не зрят равнодушные очи» [3, т. 6, с. 134]. Он именно в контрасте между внешностью и жаждой человечности видит причину рокового решения в то время, как соседи думают, что Кузьма повесился потому, что проигрался. Описание внешности героя дано объективно, об эмоциях автора мы не узнаем. Но именно благодаря портретной характеристике внешний конфликт переводится во внутренний, а на него и нацеливал читателей автор, давший рассказу название, восходящее к имени героя знаменитого романа В. Гюго.

Рассказ «Миньона» построен исключительно на портретах-впечатлениях. Скиталец представляет своих героев так: «один был очень высокого роста, в высоких сапогах, в папахе и черкесской бурке; в этом костюме он казался громадным, выделяясь из толпы» [4, с. 75], его же друг «был маленький, кругленький, с коротенькими ручками и ножками и круглым улыбающимся лицом» [Там же]. Здесь мы видим минимум портретных характеристик, а основное внимание уделено жестам: Федот «медленно, с бессознательной важностью шагал <...>» [Там же], а Пьеро «беспечно заложил коротенькие ручки в карманы брюк» [Там же]. Указание на жесты призвано убедить читателя в романтическом характере Федота (тот действительно грезит о прекрасной Миньоне) и каверзном, вредном характере Пьеро, стремящегося разрушить иллюзорный мир товарища. Больше мы ничего об этих людях не узнаем. Да это и неважно, так как финал рассказа не проясняет случившегося: действительно ли девушка обманывала Федота или Пьеро нарочно всю ситуацию представил именно таким образом из вредности, из желания насолить ближнему, чтобы, заложив

руки в карманы, иметь возможность, обращаясь к товарищу, самодовольно произнести: «Дубина ты, дубина, балда ты стоеросовая!» [4, с. 85].

То же самое относится к портретам-впечатлениям из рассказа «Несчастье». Вначале автор об антрепренере городского театра и директоре цирка обмолвился такой фразой: «Оба они были маленькие, шупленькие, бледнолицые, дряблые, с тонкими руками и ногами и безобразно отвисшими животами», т. е. дается суммарный портрет, делающий их почти неразличимыми, тем более что «у обоих на маковке просвечивали лысинки» [4, с. 92]. Далее внимание переключается на мимику и жесты этих людей: «При разговоре мускулы их лиц нервно передергивались. Физическая дряблость и нервная расшатанность, казалось, нарочно были соединены в них для показания вырождения человеческого рода». И хотя далее прорисовываются портретные детали, которые могли бы их индивидуализировать: «У антрепренера было круглое личико, заплывшее бледным жиром, гладко выбритое, кругленькое брюшко с красовавшейся на нем толстой цепью, и коротенькие ножки, которые он то и дело закладывал одна за другую, покачивая носком сапога. У директора цирка было лакейское лицо с оттенком шельмоватости и вместе ограниченности, с узким лбом и беспокойно бегающими бесцветными глазками. Лицо его было увядшее, желтое, нервное и желчное» [Там же], — ясно, что оба они думают только о прибыли, о том, чтобы кого-то обвести вокруг пальца, обхитрить.

Сниженная характеристика этих «пигмеев» нужна Скитальцу для того, чтобы оттенить грандиозную силу «молодого гиганта», который был «роста не ниже сажени, страшно широкоплечий и даже с наклоном к толщине», обладателя «громadных ручищ» и «рыжей львиной гривы» [4, с. 93]. Трагикомическая ситуация, положенная в основу конфликта, заключается в том, что гиганту негде применить свою силу, а пигмеи эксплуатируют ее и пытаются на нем заработать. Директор цирка приглашает его для борьбы с знаменитым атлетом, но не объясняет правил боя, из-за чего возникает конфуз: великан просто опрокидывает через голову г-на Грабса. В результате исполин так и остается ни с чем, ему заплатили копейки. И вновь возникают прежние детали: «на нем было короткое истасканное и дырявое пальто <...>, и обтрепанные брюки, из-под которых высывались исполинские сапоги, совершенно изношенные, без галош, так что видны были громадные голые пальцы его нечеловеческих ног» [Там же]. Так и остается он, выгнанный из цирка и не получивший положенных денег, в «рваном костюме и сапогах с выглядывавшими пальцами» [Там же, с. 98]. Поединок «пигмеев» и «гиганта» закончился его поражением. То, что должно приносить удачу: обладание невероятной физической силой, — оборачивается несчастьем. По сути, нам явлен парадокс. И этот парадокс раскрыт через портрет. Но гигант не утратил своего величия. И если в первых эпизодах Скиталец упомянул о чем-то королевском, что проскальзывало в облике этого самородка, то завершает он рассказ словами: «...великан печально



опустил на громадную грудь красивую голову, украшенную причудливыми, роскошными кудрями» [Там же].

В итоге образ этого печального великана начинает для читателя ассоциироваться с русским народом, обладающим невероятной силой, но не знающим, где и как ее применить. А торжествуют в этом мире писклявые «к-кар-рака-тицы» во «фраках и чулках с длинными хлыстами» [4, с. 98, 97], жаждущие подчинить себе неспособных предвидеть последствий применения своей силы гигантов. Как мы можем убедиться, писатель использует и стилистический контраст при обрисовке портретов своих персонажей: возвышенно-романтическая лексика применяется по отношению к «великану», а на антрепренера и директора обрушивается сила авторской сатиры.

Анализ ранних произведений Скитальца выявил, что портрет является основным приемом, с помощью которого автор оформляет конфликт и обрисовывает характеры персонажей, раскрывает их психологию. Тип портрета зависит от того, какую автор преследует цель. Если задача состоит в том, чтобы раскрыть внутренний мир героя, то используется психологический портрет, часто читателю предлагается взглянуть на героя в разное время, в разных ракурсах. Тогда можно говорить о психологических портретах-сравнениях. Если надо всего лишь зафиксировать облик героя, то дается портрет-описание. А портрет-впечатление нужен художнику тогда, когда он хочет сосредоточить внимание читателя на сходстве или различии персонажей. Это нужно ему, чтобы выстроить сюжет или домыслить внутреннюю жизнь человека. И здесь он имеет право на ошибку: герой может оказаться совсем не таким, каким поначалу привиделся автору. В исключительных же случаях портрет становится указанием на символический смысл произведения. От него тянутся нити к пониманию Скитальцем сущности искусства или трактовке им русского национального характера.

### Библиографический список

#### *Источники*

1. Архив М. Горького. М.: Гослитиздат, 1959. Т. VII. 382 с.
2. Блок А. А. О реалистах // А. А. Блок. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. Т. 5. С. 99–129.
3. Гоголь Н. В. Мертвые души // Полн. собр. соч. М.: Акад. наук СССР. 1940. Т. 6. 920 с.
4. Скиталец. Светлые лучи любви. Повести. Рассказы. Воспоминания. К 120-летию со дня рождения писателя. М.: Правда, 1989. 632 с.
5. Чехов А. П. Письмо А.М. Горькому от 24 июля 1901 г. // А. П. Чехов о литературе. М.: ГИХЛ, 1955. С. 234.

#### *Литература*

6. Дмитриевская Л. Н. Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З.Н. Гиппиус). М.: Литера, 2005. 135 с.

7. Дровалева Н.А. Портрет как предмет изображения в отдельных прижизненных изданиях романа В.Я. Брюсова «Огненный ангел» (литература и книжная графика) // Новый филологический вестник. 2017. № 2 (41). С. 110–118.

8. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Флинта, Наука, 2005. 244 с.

9. Королькова Л. И. Творческий путь С. Г. Скитальца: дис. ... канд. филол. наук. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1964. 402 с

10. Кошечкин С. О Скитальце, его жизни и книгах // Скиталец. Светлые лучи любви. Повести. Рассказы. Воспоминания. К 120-летию со дня рождения писателя. М.: Правда, 1989. С. 3–20.

11. Лагоша М. А., Васильев С. А. Н. С. Гумилев и Д. Г. Россетти: творческий диалог (поэзия и живопись) // Вестник МГПУ. Сер.: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2017. № 2 (26). С. 18–24.

12. Подарский В. Г. Наша текущая жизнь // Русское богатство. 1901. № 5. С. 173–177.

13. Стасов В. В. Избранные статьи о русской живописи. М.: Детская литература, 1968. 256 с.

14. Трегубов А. Скиталец, его время и книги // Скиталец С. Г. Повести и рассказы. Воспоминания. М.: Московский рабочий, 1960. С. 3–22.

15. Уртминцева М. Г. Говорящая живопись. (Очерки истории литературного портрета). Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 2000. 121 с.

16. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Академия, 2009. 431 с.

### *Справочные и информационные издания*

17. Бочачер М. Н. Скиталец // Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: Худ. лит., 1937. Т. 10. С. 833–834.

## References

### *Istochniki*

1. Arxiv M. Gor'kogo. M.: Goslitizdat, 1959. T. VII. 382 s.

2. Blok A.A. O realistax // A. A. Blok. Sobr. soch.: v 8 t. M.; L.: Goslitizdat, 1962. T. 5. S. 99–129.

3. Gogol' N. V. Mertvy'e dushi // Poln. sobr. soch. M.: Akad. nauk SSSR. 1940. T. 6. 920 s.

4. Skitalecz. Svetly'ye luchy lyubvi. Povesi. Rasskazy'. Vospominaniya. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya pisatelya. M.: Pravda, 1989. 632 s.

5. Chexov A.P. Pis'mo A. M. Gor'komu ot 24 iyulya 1901 g. // A. P. Chexov o literature. M.: GIHL, 1955. S. 234.

### *Literatura*

6. Dmitrievskaya L. N. Pejzazh i portret: problema opredeleniya i literaturnogo analiza (pejzazh i portret v tvorchestve Z.N. Gippius). M.: Litera, 2005. 135 s.

7. Drovaleva N. A. Portret kak predmet izobrazheniya v ot-del'ny'x prizhiznenny'x izdaniyax romana V. Ya. Bryusova «Ognenny'j angel» (literatura i knizhnaya grafika) // Novy'j filologicheskij vestnik. 2017. № 2 (41). S. 110–118.

8. Esin A. B. Principy' i priemy' analiza literaturnogo proizvedeniya. M.: Flinta, Nauka, 2005. 244 s.
9. Korol'kova L. I. Tvorcheskij put' S. G. Skital'cza: dis. ... kand. filol. nauk. Tomsk: Izd-vo Tomsk. un-ta, 1964. 402 s.
10. Koshechkin S. O Skital'ce, ego zhizni i knigax // Skitalecz. Svetly'e luchy lyubvi. Povesti. Rasskazy'. Vospominaniya. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya pisatelya. M.: Pravda, 1989. S. 3–20.
11. Lagosha M. A., Vasil'ev S. A. N. S. Gumilev i D. G. Rossetti: tvorcheskij dialog (poeziya i zhivopis') // Vestnik MGPU. Ser.: Filologiya. Teoriya yazy'ka. Yazy'kovoe obrazovanie. 2017. № 2 (26). S. 18–24.
12. Podarskij V. G. Nasha tekushhaya zhizn' // Russkoe bogatstvo. 1901. № 5. S. 173–177.
13. Stasov V. V. Izbranny'e stat'i o russkoj zhivopisi. M.: Detskaya literatura, 1968. 256 s.
14. Tregubov A. Skitalecz, ego vremena i knigi // Skitalecz S.G. Povesti i rasskazy'. Vospominaniya. M.: Moskovskij rabochij, 1960. S. 3–22.
15. Urtminceva M. G. Govoryashhaya zhivopis'. (Ocherki istorii literaturnogo portreta). N. Novgorod: Izd-vo Nizhegor. un-ta, 2000. 121 s.
16. Xalizev V. E. Teoriya literatury'. M.: Akademiya, 2009. 431 s.

#### *Spravochny'e i informacionny'e izdaniya*

17. Bochacher M. N. Skitalecz // Literaturnaya e'nciklopediya: v 11 t. M.: Xud. lit., 1937. T. 10. S. 833–834.

**Cheng Liang,  
M. V. Mikhailova**

#### **Portrait in the Early Works of Skitalets (S. G. Petrov)**

The article discusses the portraiture of characters in the early works of Skitalets' (S. G. Petrov, 1869–1941). The way the hero's appearance is described proves the writer's most frequently applied technique. Skitalets chooses brightly gifted people to make his heroes whose facial expressions and body language are fundamentally important for revealing their talents. Many of the writer's works are based on the collision of portrait characteristics, mostly in diachrony. Skitalets is also known for him focusing on the ugliness, which was clearly manifested in his story «Quasimodo».

Keyword: Skitalets (S. G. Petrov, 1869–1941); portrait; painting; ugliness; talent.