

УДК 82-312.2

ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ В ПРОЗЕ М.М. ХЕРАСКОВА*С.А. Васильев***Аннотация**

В статье анализируются стилевые особенности такого характерного для прозы М.М. Хераскова вида художественных описаний, как портрет, и прежде всего женский. С опорой на современное филологическое понимание специфики и функций литературного портрета в романистике писателя выявляются черты, которые связывают словесный образ с образом зрительным, в частности с характерными для культурной эпохи XVIII века живописными аллегориями и присущими им штампами. Другая черта авторского стиля М.М. Хераскова, проявляющаяся в прозаическом портрете, состоит, как правило, в неповторимом функционировании каждого, особенно развернутого, описания женщины.

Ключевые слова: романы М.М. Хераскова, женский портрет, стилевые особенности, художественные функции.

Описания в прозе М.М. Хераскова – в первую очередь в его романах «Нума Помпилий» (1768), «Кадм и Гармония» (1787), «Полидор, сын Кадма и Гармонии» (1792) – привлекали внимание исследователей. Самым емким и одновременно уничтожающим было высказывание по их поводу Л.И. Кулаковой в статье о Хераскове (1947): «Жанр классического политико-нравоучительного романа обусловил преобладание дидактического элемента в прозе Хераскова. Описаний в его романах много, но они обычно так схематичны и однотипны, что увидеть что-нибудь, читая Хераскова, невозможно. Даже там, где конкретность требуется самим предметом изложения, Херасков старательно избегает ее. Знаменательно в этом отношении полное отсутствие портрета, замененного условными признаками доблести, молодости, старости, “неистовства”, убогости, красоты. Если же Херасков и задумывает индивидуализировать портрет, то индивидуализация превращается в стандарт. Все красивые “девы” обоих романов имеют “белые власы”, простирающиеся “волнами по груди”, очи небесно голубые, цвет лица, подобный лилии, румянец, “распускающейся розе подобный”» [1, с. 332].

Более сбалансированную характеристику художественной речи писателя и в поэзии, и в прозе, с указанием на культурную эпоху и на отношение литературных наследников дал А.В. Западов: «Слог Хераскова изобилует различного рода украшениями, наполнен метафорами, в которых автор, вероятно, видел один из главных признаков художественной выразительности речи. В нем нет “простых” слов и выражений, периоды важны, величавы, длинны. Херасков пишет: “Заря уж простерла румяную ризу по лазурным небесным сводам; свет

утренний, нисходя с вершины гор и лесов дремучих, рассыпался по лицу земному: Кадм наслаждается приятным сном в объятиях своей супруги Гармонии». <...> Карамзин воспитывался на этих образцах русской литературной речи, и в общей тональности слога он затем не разошелся с Херасковым. Не забудем, что в заметке «О прозе» (1822) Пушкин, сказав о том, что проза Карамзина – лучшая в нашей литературе, прибавляет: «Это еще похвала не большая». Заметка же посвящена осуждению тех писателей, которые «думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами». Пушкин порицает именно то, что делал Херасков: «Должно бы сказать: рано поутру, – а они пишут: «едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба» – ах, как это все ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее?» <...> Для своего времени Херасков писал «свежо и ново», и не его вина, что неумолимая история отвела ему так немного лет для власти над умами и вкусами читателей» [2, с. 27, 28].

В самом деле, развернутые описания – одна из характерных черт стиля Хераскова-писателя, проявившаяся как в поэзии, которой он наиболее известен, так и в прозе, особенно поздней. Но сегодня, думается, исследователь не может ограничиться имеющими зерно истины, но, видимо, слишком категоричными высказываниями о «полном отсутствии портрета» в произведениях Хераскова и о том, что в его портретах «индивидуализация превращается в стандарт». Вряд ли можно согласиться и с автором недавней диссертации в том, что «...в портретах героев М.М. Херасков использует прямое соответствие между характером и внешностью, избегая прямого описания внешности» [3, с. 15–16].

Для литературоведческого анализа портрета важны вопросы методологии. Многообразные особенности и функции литературного портрета – предмет активного филологического изучения последних 10–15 лет, связанный в первую очередь с работами И.Г. Минераловой [4] и ее учеников (см., например, [5–6]). Приведем определение из монографии Л.Н. Дмитриевской: «Портрет в литературном произведении – одно из средств создания образа героя, с отражением его личности, внутренней сущности, души через изображение (portrait) внешнего облика, являющееся особой формой постижения действительности и характерной чертой индивидуального стиля писателя» [7, с. 90]. Последнее особенно значимо и требует пристального исследовательского внимания.

То, что подробный, хотя и схематичный портрет отнюдь не случаен для Хераскова-писателя, подчеркивает и следующий эпизод. Художник и его искусство стали предметом специального изображения и рефлексии в одном из эпизодов романа «Полидор, сын Кадма и Гармонии». Так, о Дидиме («сем великом художнике»), живописце из Фессалии, один из персонажей – Офар – говорит весьма развернуто: «...Первый опыт своего искусства изъяснил он при списании образа моей любезной Артемизы; толь живо изобразил он черты лица ея, что единой души недоставало, дабы признать сие подобие второю Артемизою. Когда зрение мое еще не было потушено, часто беседовал я с изображением моей дочери, будто с настоящею Артемизою; мое око обманывалось при вззрении на подлинник и на подобие; но проникнув далее в качества Дидимовы, познал я, что кисти его принадлежат простыя не токмо лиц списания; – осязательная мысль его, око и душа всю натуру уловлять удобными мне казались;

все мира прелести кисти его послушны быти долженствовали...» [8, с. 109–110]. В романе «Кадм и Гармония» дан краткий, в данном случае действительно «стандартизированный» портрет этой добродетельной Артемиды: «Девица сия была красоты неописанныя: белыя власы ея лежали по плечам распущенны; токи слез лице ея орошали...» [9, с. 109]. В приведенных словах Офара, по сути, прямо отражена проблематика синтеза искусств. Творческое становление живописца протекает под прямым воздействием литературы: «...Тогда начал я с ним купно обогащать воображение наше чтением Гезиода, Орфея и Лина, знаменитейших наших песнопевцев; из них почерпнул Дидим науку чувствовать, видеть и то изображать, что от взора простого или обыкновенного смертного сокровенно. Сих свышевдохновенных Пиитов мысли пия, составил он свои одушевленные картины и соделался великим подражателем творимости. Кисть, лира и песнословие, суть любимые дети природы, кои тогда только трогают зрение и сердце, когда наставнице их природе сходны бывают» [8, с. 110].

Внешне похожие портретные детали, с одной стороны, восходят к общим источникам, а с другой – могут нести во внутренней форме произведения различные функции. В работах К.И. Шарафадиной, посвященных роли литературной эмблематики цветов [10], указаны ее вероятные источники, в частности вышедшая в Петровскую эпоху и далее неоднократно переизданная книга «Символы и эмблемата». Характерный пример позднейшей литературы, детально рассмотренный исследователем, – изобразительные аллегории, сопровождавшие «Анакреонтические песни» Г.Р. Державина. Е.Ф. Петина дает определение подобного, очень распространенного в культуре XVIII века явления: «Аллегорическая композиция – сцена, состоящая из двух или нескольких аллегорических фигур, связанных общим сюжетом и призванных выразить единую, часто довольно сложную идею» [11, с. 228].

Портрет Изоны, возлюбленной Ацета, для успешного побега переодетой в мужское платье и вдруг явившей себя, содержит аллегорические штампы – упоминание *розы* и *лилии*, которые указывают на свежесть, юность, целомудрие и красоту: «...Изона ни от кого уже более не сокрывалась; пол ея явен учинился; – белые ея волосы по плечам распущены лежали; цвет лица ея подобен утренней заре казался; *розы и лилии* смешаны вкупе на щеках ея процветали; очи ея искрами любви преисполнены, из коих каждая самое твердое сердце воспламенить была удобна; голос ея, звенящему серебру подобный, сладкое чувство производил в душах слушающих, и трудно было, возрев на Изону, не плениться ею. Она подступила с Ацетом ко призывающему их Полидору, подступила *с умильною кротостию*, глаза потупленные имея; – *стыдливость* придала ей тысячи прелестей, и предварила судию в ея пользу»¹ [12, с. 53–54]. Однако функционирование отмеченных деталей и развернутого портрета, имеющего внутреннюю логику и динамику, весьма любопытно.

Херасков соотносит портрет своей героини со знаменитым ломоносовским описанием возлюбленной, вложенным в уста Анакреона («Разговор с Анакреоном»). Тем более что проза Хераскова явно сопоставима с поэзией: «Стилистически свои романы Херасков строит как “высокое стихотворство”, только без рифм

¹ Здесь и далее выделено нами. – С.В.

и стоп. Его ритмическая проза в “Кадме и Гармонии” иногда переходит в определенный стиховой размер» [13, с. 21]. Кстати, упоминанием о Кадме, о горестной судьбе которого Херасков написал целый роман – «Кадм и Гармония», предшествующий «Полидору...», – как о нереализованной творческой возможности Анакреона-персонажа открывается «Разговор с Анакреоном» М.В. Ломоносова: «Мне петь было о Трое, / *О Кадме мне бы петь...*». А ещё ранее Ломоносов написал идиллию «Полидор» (1750). Херасков как раз «пел» о Кадме и Полидоре, реализуя ломоносовские подсказки («Я пою в моем отечестве, и Пиитов российских исчисляю; мне они путь к горе Парнасской проложили... воспел Кадма не стопосложением, но простым слогом, теперь повествую Полидора» [8, с. 2]), и, по-видимому, парафразировал портрет возлюбленной Анакреона, также избыливающий, на первый взгляд, стандартизированными, но имеющими свои неповторимые функции деталями в стиле Ломоносова (в частности, через противопоставление воображаемого портрета девушки-возлюбленной кисти древнегреческого мастера Апеллеса и России-Матери):

<...> Напиши любезну мне. <...>
 Дай из роз в лице ей крови
 И как снег представь белу <...>
 Цвет в очах ее небесной,
 Как Минервин, покажи,
 И Венерин взор прелестной
 С тихим пламенем вложи <...>
 И кругом прекрасной шеи
 Дай *лилеям* расцвести,
 В коих нежности дышают,
 В коих прелести играют
 И по множеству отрад
Водят усумненной взгляд <...> [14, с. 272–273].

Изона и Ацет, согласно одному из смысловых планов романа, – идеальная любовная пара, отсюда и риторически-сентименталистские черты портрета. Кроме того, во внезапном открытии в юноше – спутнике Ацета – его молодой жены есть и составляющая театральной художественной формы. Возникает ассоциация со знаменитым полотном Д.Г. Левицкого «Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини правосудия» (начало 1780-х гг.), где интерьер условного храма напоминает сцену, а фон – откинута портьера – занавес. Однако по сюжету произведения Хераскова основной акцент неожиданно сделан не на идиллическом плане. «Усумненной взгляд», упомянутый поэтом Анакреоном Ломоносова, – страстная взволнованность от созерцания красоты – имеет самое прямое отношение к образу Хераскова, развернувшего план искусительности такой красоты для Полидора, что тот преодолевает его с большим трудом. Полидор, скрепя сердце, избегая соблазна, ссаживает «любителей» – супругов – с корабля и отпускает их на остров.

Отчасти в сходном направлении, через иерархическое возвышение патриотизма над любовным чувством, разворачивается лирический сюжет стихотворения М.В. Ломоносова. Воображаемый портрет возлюбленной кисти Апеллеса резко контрастирует с воображаемым же портретом России-Матери из оды

Ломоносова-персонажа, а значит, в первом портрете, в его «стандартизированных» описаниях, их особой компактности и концентрированности, скорее всего, содержится иронический план, связанный с авторской позицией:

О мастер в живописстве первой. <...>
Изобрази Россию мне <...>
Потщись представить члены здравы,
Как должны у богини быть,
По плечам волосы кудрявы
Признаком бодрости завить,
Огнь вложи в небесны очи
Горящих звезд в середине ночи,
И брови выведи дугой,
Что кажет после туч покой;
Возвысь сосцы, млеко обильны,
И чтоб созревша красота
Являла мышцы, руки сильны <...> [14, с. 273–274].

Резкий и исключительно содержательный контраст в лирических образах Ломоносова не находит прямого продолжения в произведениях Хераскова. В прозе последнего внешнее сходство красивых женских персонажей дополняется морально-нравственной характеристикой, которая и определяет соположение или антитетичность описаний.

Черты сходства с вышеприведенными портретами девушки-возлюбленной имеет описание Таониды, танцующей на празднике злобной Нимфы, ложной Теандры, однако сохраняющей чистоту: «Таонида приняла на себя вид прекрасной Грации. <...> Пляшуща, казалась подобна легкому Зефиру по цветам скользящему и с легкостью в воздух порхающему; она зрелась иногда будто к небесам отлетающею; – *белизна ея* подобила *новому снегу*, на вершине горы лежащему; *румянец лица ея* изображал внутренность юной *розы*; *беловатые власы ея* волнами по ея плечам извивались; – очи чистоту души ея изъясляли; – она со всеми юношами, нравиться ей старающимся, была откровенна и принужденнаго поступка не имела, но ни с кем в телесныя связи не входила; – *веселость ея духа* от многих пороков ея предохраняла» [8, с. 172]. Исходя уже из портретных характеристик, Таониду можно воспринимать как переходный образ. От падения ее удерживает «веселость ея духа», что подчеркивается характерными деталями-штампами (белизна – снег, розы и т. д.). Однако ее участие фактически в оргии Нимфы, сама пляска, хоть и подобная веянию Зефира, заставляют по-иному воспринимать и привычные штампы: либо как намек на полное падение вскоре разоблаченной ее госпожи – ложной Теандры – Таксилы (нисходящая градация), либо как указание на спасительный исход опасного приключения для Полидора (восходящая градация).

Подобный портрет, но с иными функциями был дан писателем в романе «Кадм и Гармония». Херасков подчеркивает соблазнительность и напускное смирение молодой Таксилы, представляющейся пленённой царской дочерью и соблазнившей мудрого Кадма: «Тирская златом тканая багряница украшала рамена ея; белые власы ея, простирались волнами по груди ея, зрение привлекали; румянец лица ея распускающейся розе подобила; очи небесно голубый

цвет являли; была она лепоты неописанныя, и погруженна в *томное уныние*, красотам своим вящшую прелесть придавала. <...> Лепота Таксилы, юность лет, ея злощастие, новостя лица, наружная кротость и смирение, скоро привлекли Царский двор к роду некоего внимания; но все внешности сея прекрасныя девы прикрывали в ней душу гордую и коварную» [9, с. 6, 9]. Особую роль в портрете играет цветовой план, представленный золотым, багряным, розовым, голубым цветами и их семантически значимыми сцеплениями, в частности указывающими на мнимое царское достоинство вновь прибывшей. Характерен и контраст функций. Роза не только эмблема красоты, румяных щек, но и, как правило, целомудрия, что в случае с гордой и развратной Таксилой совершенно исключается. Поэтому прежние привычные портретные черты приобретают противоположную семантику, раскрывают внутреннюю сущность Таксилы и свидетельствуют о производимом ею, прежде всего на Кадма, впечатлении.

Приведенные развернутые описания женских образов показывают, что портрет персонажа у Хераскова имеет свой художественно-эмоциональный узел – кульминацию, приоткрывающую духовную суть изображенного человека и концентрирующую собственно словесно-живописные черты. Так, в финале портретного описания Изоны акцентирована *стыдливость*, которая венчает портрет и гиперболически придает ей «тысячу прелестей». Для Таониды такой «узел» – «*веселость* ея духа». А портрет юной Таксилы фиксируется и также приобретает большую силу воздействия благодаря иной психологической детали – ее «*томному унынию*», в чем можно усмотреть весьма явный намек на ее лицемерие и злой умысел в отношении Кадма.

Губительность воздействия лицемерной Таксилы на Кадма, позже горько раскаивавшегося в своем необузданном вовемя сладострастии, иллюстрируется не только портретом, но и контрастом интерьеров жилища правителя Фив. Кадм вводит Таксилу в свой дом, где «пышность и гордость еще не обитали»: «Не было там ни столпов порфирных, возвышающих великолепныя здания, ни тканей, красящих внутренность чертогов, ни золотых ковров, ни живописных изображений. – Царский дом был не великолепен, подобен домам других жителей; всякая роскошь была от него удаленна; тщеславие тамо не водворялось; изобилие казалось чуждым. Жилище Кадмово подобилось некоему священному храму, где обитало благотворное божество, вельможами и его народом любимое и почитаемое» [9, с. 7–8]. Пролог к падению Кадма представляет изменение его жилища, которое превращается в роскошный дворец, никак не соответствующий возможностям его царства и практическим потребностям. Причем обновляющийся интерьер ассоциативно соотносится с портретом Таксилы, как бы уподобляясь ей – вдохновительнице разрушительных преобразований Фив, становясь для нее из-за обилия роскоши «подходящей рамой» и приводя царство в запустение: «Вскоре потом простой и малый Кадмов дом в огромное здание преобразился; столпы великия из каменных гор иссекаются; звенящая медь уясняется под тяжкими млатами; золото в горниле растворяется; Тир и Сидон багряницу Фивам приносят; волна Беотийская в тонкую обращается пряжу, ко украшению стен служащею... башни и стены Царскаго дома до облаков возносятся...» [9, с. 18].

Таксила – страшное искушение для Кадма, которое тот не смог понять и преодолеть, она становится причиной бунта, разрушения царства и изгнания из Фив их основателя и мудреца. Ее образ сквозной в романной трилогии. В третьем романе цикла именно она спустя годы едва не погубила сына Кадма Полидора, представ перед ним в виде волшебницы Нимфы, ложной Теандры, до которой и пытался добраться Полидор. Лишенную на один день чар, ее видит Полидор. Портрет Таксилы предельно контрастен с предыдущим: «...Узрел Нимфу лицом к лицу без покрова лежащу: волосы его воздымались; сердце ужаснулось. Нимфа возлежала на ветхом дубовом отрубе, древностию времян источенном; на главе ея видимы были змии извивающиеся; цвет лица *синеве облачного неба в нощи* подобен; уста ее мертвенностию обезображены; морщины чело ея и ланиты глубокими браздами исчертили – ко счастью Полидорову очи ея были сомкнуты и густая тьма над ними носилась; открыты будучи, они бы единым воззрением, яко взгляд ядовитого василиска, могли умертвить его, руки, кои лобызал он с толиким восхищением, были едины сухия кости, коре древесной подобною жестокостию покрытыя. – Полидор познал в лице ея ту старицу, что под именем Таксилы с ним беседовала» [8, с. 253]. Этот портрет лишенной волшебного покрова злобной Таксилы в близкой к финальной сцене третьего романа имеет явные параллели с портретом оклеветанной весталки, данным в начале первого романа – «Нума Помпилий»: «...Вступили они в пещеру, освещенную горевшею на столе лампадою; близь оной увидели стоящую на коленях женщину; белыя ея одежды, бледное лице, которое от происходящего света еще бледнее казалось, власы растрепанные, представляли ее паче привидением, нежели человеком; тело ея паче к костям присохло, но черты лица ея остатки совершенной красоты изображали; прижав ко грудям свои руки, она проливала горькие слезы, и рыданиями грудь ея воздымалась» [15, с. 57]. При некотором сходстве – изображении плачевного в буквальном и переносном смыслах состояния персонажа – контраст морально-нравственного разворота очевиден. Несправедливо обиженной весталке Нума и Эгера сочувствуют, а отталкивающий портрет пожившей Таксилы без волшебного покрова – наглядное выражение ее безобразного духовного состояния.

В изображении женских персонажей – высших существ – особую роль играет покрывало – портретная деталь, участвующая в формировании мистического и символического содержательных планов произведений. Жрица храма богини Весты Нимфа Эгера, которая возвещает Нуме Помпилию его предназначение стать царем Рима, вначале предстает скрытой покрывалом (ср. покрывало злобной Таксилы): «...Жрица не породю, ни богатствами сего звания достигшая... она достигла сего преимущества добрыми делами. <...> Лице жрицы от очей непросвещенных всегда сокрыто было; непроницательное и длинное покрывало она на главе своей имела, которое, умножая любопытство, почтения к ней не уменьшало» [15, с. 13]. А далее «жрица, почтенная его собеседница, предстала очам его откровенна! Лучезарное сияние осветило темную рошу; он увидел перед собою красоту, – человеческую превосходящую; одежды ея белизною подобились снегу, – белыя ея власы тихия зефиры развевали; из очей ея исходил свет, пронизающий в сердце» [15, с. 13]. Параллельно с портретом, как это нередко бывает в прозе Хераскова, дается пейзаж, в данном случае

умиротворяющий, лирический: «При сем приятном явлении дышущие между цветов ветры умолкли, деревья перестали колебаться, воздух был недвижим, все успокоилось. Нума, ослепленный небесною красотою, пал на колена...» [15, с. 15]. Привычные портретные детали («белые ее волосы», «одежды ее белизно подобились снегу») функционируют в данном примере по-новому, участвуя в создании мистериального содержательного плана. Восторг Нумы более мистический, чем чувственный (хотя и чувственный план описания нельзя абсолютно исключать), он переживает не столько любовь, сколько прозрение и откровение.

Образ Нимфы (в частности, портретный образ), вещающей герою благоую волю богов, является сквозным в романах и в некотором смысле «зыблущимся», меняющим свои функции. Ложной Нимфой предстает Таксила, погубившая Кадма, а в третьем романе сначала принятая Полидором за Теандру («ложная Теандра»). В финале третьего романа Полидор готовится к встрече со своей умершей женой, чему предшествует яркий аллегорический пейзаж, сам же портрет Теандры, напоминающий об Эгере из «Нумы Помпилия», дается очень эскизно: «Приступи ко мне, сын Гармонии! прикоснись к моему покрывалу: ежели оно не потемнеет, то путь твой совершился, и я в други мои тебя приемлю. – Полидор дрожащею стопою восшел на ступени, простер руку, коснулся – и вдруг лице Теандры воссияло; оно изобразилось, будто солнце, облака разгнавшее и всю вселенную озаряющее! – Полидор повергся перед Теандрою на колени. – Богиня возложила на него венец оливный. Ее лица сиянье было уже сносно очам Полидоровым; – он воззрел на нее с восторгом и пролил слезы умиления, слезы благодарности!» [8, с. 226–227]. Портрет «откровенной», истинной Теандры и пейзаж, содержащий переосмысление известной рождественской паремии, – знаки благополучного финала длительных испытаний Полидора, пришедшего к прочному утверждению в своей душе добродетели и фактически переместившегося в художественно условные, но все же вполне опознаваемые «райские кущи».

Итак, описания и в первую очередь женский портрет – характерная составляющая образного строя прозы М.М. Хераскова, несущая на себе печать неповторимого авторского стиля. Портретные детали, повторяющиеся или варьирующиеся, воспринимаемые иногда как шаблонные и схематичные, с одной стороны, восходят к живописным, гравюрным и прочим аллегориям и символам, а с другой – продолжают собственно литературную традицию, в частности ломоносовскую («Разговор с Анакреоном»). Роль женского портрета в создании внутренней формы произведения значительна. Внешне близкие портреты херасковских героинь (как правило, ангелического типа) создают очень разные, иногда контрастные содержательные планы: от целомудрия, добродетели, любви (Артемиза, Изона), мистического откровения (Эгера, Теандра) до губительного для героя лицемерия (Таксила). Весьма тонко строится и композиция портрета, имеющего неповторимую логику развертывания и принципиально важные для стиля писателя морально-нравственную и психологическую художественные составляющие. Причем нравственно-психологическая характеристика, как правило, дается в финале и служит «сгущением мысли» (А.А. Потемня) художника, концентрируя на себе собственно изобразительный и содержательный планы,

часто по-новому, неординарно нюансируемые. Женский портрет не только более детально создает очередной образ или выявляет отношение к нему героя, но и формирует систему со- и противопоставлений, является важным элементом композиции произведений и даже имеет циклообразующую для всех трех романов писателя функцию. Об этом свидетельствуют портреты оклеветанной весталки и Нимфы Эгеры в начале первого романа «Нума Помпилий» и разоблаченной Таксилы и Теандры в заключительных главах последнего романа «Полидор, сын Кадма и Гармонии», а также длинный ряд промежуточных образно-смысловых звеньев.

Summary

S.A. Vasilyev. The Portrayal of Women in M.M. Kheraskov's Prose.

This paper describes style peculiarities distinguishing M.M. Kheraskov's portrayal of women, which is so characteristic of his artistic descriptions. Based on the specificities and functions of literary portrayal in modern philology, features uniting verbal representations with visual images, in particular with the pictorial allegories typical for the cultural epoch of the 18th century and their "clichés", are revealed. Another feature of M.M. Kheraskov's style, which appears in his prosaic portrayals, consists, as a rule, in the unique functioning of every, especially detailed, description of women.

Keywords: M.M. Kheraskov's novels, portrayal of women, style peculiarities, art functions.

Литература

1. Кулакова Л.И. Херасков // История русской литературы: в 10 т. – М.; Л.: АН СССР, 1947. – Т. 4, ч. 2. – С. 320–341.
2. Западов А.В. Творчество Хераскова // Херасков М.М. Избранные произведения. – М.; Л.: Сов. писатель, 1961. – С. 5–56.
3. Лиманская Ю.С. Произведения М.М. Хераскова «Золотой прут» и «Кадм и Гармония» в контексте масонской прозы последней четверти XVIII века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Сургут, 2007. – 20 с.
4. Минералова И.Г. Анализ художественного произведения. Стиль и внутренняя форма. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 253 с.
5. Колосова С.Н. Портрет в русской лирической поэзии. – М.: Литера, 2011. – 293 с.
6. Васильев С.А. «...Золотописьмо тончайших жил...» (Литература и другие виды искусства). – М.: Литера, 2006. – 160 с.
7. Дмитриевская Л.Н. Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З.Н. Гиппиус). – М.; Ярославль: Литера, 2005. – 135 с.
8. Херасков М.М. Творения. – М.: Унив. тип., 1802. – Ч. XI: Полидор, сын Кадма и Гармонии, ч. II. – 328 с.
9. Херасков М.М. Творения. – М.: Унив. тип., 1801. – Ч. VIII: Кадм и Гармония, ч. I. – 259 с.
10. Шарафадина К.И. «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи. Источники, семантика, формы. – СПб.: Петерб. ин-т печати, 2003. – 320 с.
11. Петинова Е.Ф. Русские живописцы XVIII в. Биографии. – СПб.: Искусство-СПБ, 2002. – 334 с.

12. *Херасков М.М.* Творения. – М.: Унив. тип., 1802. – Ч. X: Полидор, сын Кадма и Гармонии, ч. I. – 256 с.
13. История русского романа: в 2 т. – М.; Л.: АН СССР, 1962. – Т. 1. – 644 с.
14. *Ломоносов М.В.* Избранные произведения. – Л.: Сов. писатель, 1986. – 560 с.
15. *Херасков М.М.* Творения. – М.: Унив. тип., 1803. – Ч. XII: Нума Помпилий, или Прорывающийся Рим. – 165 с.

Поступила в редакцию
25.12.14

Васильев Сергей Анатольевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы, Московский городской педагогический университет, г. Москва, Россия.

E-mail: okdomovenok@yandex.ru