

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ / RUSSIAN
LITERATURE AND LITERATURE OF THE PEOPLES OF THE RUSSIAN FEDERATION

DOI: <https://doi.org/10.60797/IRJ.2024.148.72>

ЭКФРАСТИЧЕСКИЕ И ИНТРАДИЕГЕТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ: ПОЭТИКА,
СЕМАНТИКА, АКСИОЛОГИЯ

Научная статья

Шевченко Е.С.^{1,*}

¹ ORCID : 0000-0003-2400-6856;

¹ Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, Самара, Российская Федерация

* Корреспондирующий автор (slash99[at]mail.ru)

Аннотация

Статья посвящена изучению актуальных для современного литературоведения понятий экфрасиса и интрадиегетического образа в творчестве Н.В. Гоголя, а также приемов, при помощи которых создаются эти образы. Она обладает научной новизной в силу недостаточной проработанности вопросов интермедальности, экфрасиса и интердиегезиса в произведениях писателя. Экфрасиические и интрадиегетические образы Н.В. Гоголя рассматриваются на материале его художественной прозы, при этом особое внимание уделяется повести «Портрет» (в редакции 1841-1842 гг.) как квинтэссенции интересующего нас вопроса. Устанавливается, что присутствие интрадиегетического образа в произведении «Портрет» определяет характер повествования в нем: интрадиегетический образ старика фактически подчиняет себе все остальные образы, концентрируя фабулу, мотивы, иные элементы художественной образности вокруг себя. Отмечается, что в сюжетах рассматриваемых произведений Гоголя, включая повесть «Портрет», икона и путь к ней осмысливаются писателем как восхождение и подвижничество, а уподобляющееся реальности изображение, стремящееся заместить собою реальность, как заблуждение и отступничество. Прослеживается связь интермедальности и экфрасиического дискурса Н.В. Гоголя с миром его ценностей и религиозным чувством. Делается вывод о подчинении семантики интермедальных образов авторской аксиологии и религиозному чувству писателя.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, интермедальность, экфрасис, интрадиегетический образ, аксиология, религиозное чувство, духовное зрение.

ЕКPHRASIC AND INTRADIEGETIC IMAGES IN THE WORKS OF N.V. GOGOL: POETICS, SEMANTICS,
AXIOLOGY

Research article

Shevchenko E.S.^{1,*}

¹ ORCID : 0000-0003-2400-6856;

¹ Samara National Research University, Samara, Russian Federation

* Corresponding author (slash99[at]mail.ru)

Abstract

The article is dedicated to the study of the concepts of ekphrasis and intradiegetic image in N.V. Gogol's works, which are relevant for modern literary studies, as well as the methods used to create these images. It has scientific novelty due to the insufficient development of the issues of intermediality, ekphrasis and intradiegeticism in the works of the writer. Ekphrastic and intradiegetic images of N.V. Gogol are examined on the material of his fiction prose, with special attention paid to the story "Portrait" (in the edition of 1841-1842) as the quintessence of the question we are interested in. It is established that the presence of the intradiegetic image in the work "Portrait" determines the character of the narrative in it: the intradiegetic image of the old man actually subordinates all other images, concentrating the plot, motifs, and other elements of artistic imagery around itself. It is noted that in the plots of Gogol's works under study, including the story "Portrait", the icon and the way to it are comprehended by the writer as ascension and asceticism, and the image that resembles reality and seeks to replace reality as delusion and apostasy. The connection of intermediality and ekphrastic discourse of N.V. Gogol with the world of his values and religious feeling is traced. The conclusion is made about the subordination of the semantics of intermedial images to the author's axiology and religious feeling of the writer.

Keywords: N.V. Gogol, intermediality, ekphrasis, intradiegetic image, axiology, religious feeling, spiritual vision.

Введение

В отечественном и зарубежном литературоведении уже более четверти века огромное внимание уделяется понятию экфрасиса [4], [8], [12], [14]; однако основы его изучения были заложены еще раньше [1]. Ведутся дискуссии по поводу термина, включая границы самого понятия и область его применения; описывается использование приема экфрасиса, в том числе особенности экфрасиической образности в творчестве писателей различных эпох и направлений; наконец, экфрасиическая образность рассматривается в контексте более общих проблем интермедальности [11]. Выбранная тема представляется актуальной, поскольку творчество Н.В. Гоголя рассматривается нами в ракурсе интрадиегетической образности. Оно обладает научной новизной в силу недостаточной проработанности проблем поэтики интрадиегетического образа, внедренного в сюжет его

произведений и действующего наравне с другими персонажами, а также специфики функционирования интрадиегетических образов в произведениях писателя.

Методы и принципы исследования

Новым поворотом в изучении проблем интермедиальности стал ряд работ С.Н. Зенкина, включая его монографию «Imago in fabula: Интрадиегетический образ в литературе и кино» (2023) [5]. В них С.Н. Зенкин вводит понятие интрадиегетического образа и отмечает его присутствие в словесном и визуальных искусствах. По мнению исследователя, функционирование интрадиегетических образов в литературном произведении сопряжено одновременно с двумя проблемами: первая из них затрагивает практики других искусств (живописи, скульптуры, печатной графики и т.п.), вторая касается способов их существования в словесном тексте (интермедиальности). Согласно С.Н. Зенкину, интрадиегетические образы (картина, фотография, скульптура и т.п.) «доступны восприятию не только читателей, но и персонажей»; они включены автором «в горизонт их переживаний и поступков» [5, С. 6]. Интрадиегетическим образ становится только тогда, когда он внедрен в художественную реальность произведения и является полноправным участником и двигателем сюжета. Персонажи видят культурный артефакт и вступают с ним в сложные, иногда даже конфликтные отношения влюбленности, страха, ненависти, одержимости и т.д. [5]. Интермедиальный подход послужил теоретической основой нашей работы, а ее методологию составили сравнительно-исторический и герменевтический методы исследования.

Обсуждение

Интересующая нас проблема тесно связана с особенностями художественного зрения Н.В. Гоголя. Исследователи давно заметили большую чуткость писателя к изобразительному искусству и его умение мастерски живописать словом. Изобразительное искусство было для Н.В. Гоголя предметом систематических наблюдений. Большое влияние на художественное описание в его произведениях оказала школа А.Г. Венецианова. Общение с Венециановым было для Гоголя чрезвычайно важным, поскольку помогло узнать быт художников, их жизнь и особенности труда, чтобы впоследствии показать все это в повести «Портрет». Обращает на себя внимание то обстоятельство, что интерьеры в «Портрете» описаны Гоголем в духе реалистической живописи Венецианова. Кроме того, Гоголь был знаком и с работами его учеников. В 1833 году Гоголь посетил очередную, проводившуюся раз в три года, выставку Академии художеств, где были представлены работы учеников А.Г. Венецианова, в том числе работа К.А. Зеленцова, изображавшая мастерскую живописца П.В. Басина, где, помимо стоящего за мольбертом самого живописца и старика-натурщика, были изображены художники В.П. Лангер, В.И. Григорович и скульптор П.К. Клодт. Стены мастерской Басина увешаны его итальянскими пейзажами, а с правой стороны от зрителя расположена статуя Психеи, вероятно, отлитая по форме Б. Торвальдсена. Последнее обстоятельство особенно примечательно, ведь Психея стала частью сюжета повести Гоголя. Искусственность и безжизненность изображения Психеи в повести Гоголя вполне соотносима с изображением, которое он видел на картине ученика Венецианова – Зеленцова, к слову сказать, менее талантливого, чем его учитель.

Свои наблюдения над живописью и общение с живописцами Гоголь продолжил и за границей, в Италии, где на протяжении первой половины XIX века существовала русская художественная колония, которая устанавливала культурные связи между Россией и Европой. Находясь в Италии, Гоголь поддерживал связи со многими русскими художниками-пенсионерами Императорского общества поощрения художников, обучавшимися в Италии высокому ремеслу. Об этом свидетельствует и дошедший до нас единственный прижизненный снимок Гоголя, на котором писатель запечатлен в окружении живописцев, скульпторов и архитекторов в Риме.

Пребывание в Италии сильно повлияло на художественное зрение Гоголя. Он дружит с художником А.А. Ивановым, оказывается вхож в круг «назарейцев», ориентировавшихся в своем творчестве на художников раннего возрождения, у одного из них – И.С. Шаповалова – заказывает копии Перуджино и Рафаэля, переделывает некоторые свои сочинения, включая «Портрет», создает собственную теорию пейзажа, о чем упоминает П.В. Анненков в очерке «Н.В. Гоголь в Риме летом 1841 года». Помимо прочего, Гоголь неоднократно имел возможность наблюдать изнутри за работой художника-портретиста. Анненков пишет о том, как во время встреч с Николаем Васильевичем в Риме был свидетелем работы известного русского художника Ф.А. Моллера над портретом Гоголя. Анненков вспоминает, как однажды наблюдал в его мастерской за Гоголем во время сеанса. Показывая Анненкову свой портрет, Гоголь заметил, насколько трудно писать его портрет в силу того, что выражение его лица очень часто меняется. При этом, как отмечает Анненков, Моллер подтвердил слова Гоголя. Самому Анненкову саркастическая улыбка на портрете работы Моллера казалась искусственной и взятой Гоголем только для сеанса, поскольку, как он считает, не была главной принадлежностью его лица. И хотя встреча Анненкова и Гоголя в Риме состоялась в 1841 году, фактически через шесть лет после публикации первой редакции «Портрета» и за год до публикации его второй редакции, представляется важным замечание Гоголя о перемене лица во время создания Моллером его портрета и то, насколько самого писателя это волновало. Речь идет именно о психологическом портрете, что важно уточнить, поскольку существовало множество разновидностей этого жанра – от парадного и исторического до костюмированного и камерного, а жанр психологического портрета получил развитие именно в XIX веке.

В повести «Портрет» Гоголь обращается в первую очередь к жанру психологического портрета, который способен наиболее точно выразить всю глубину человеческой натуры. Справедливости ради отметим, что в повести встречаются описания, напоминающие другие жанры изобразительного искусства – интерьерная живопись, лубок. Очевидно, портрет Гоголь понимает как реалистический и, одновременно, мистический жанр: человеческое лицо переменчиво и чтобы портрет получился, важно уловить, говоря словами самого писателя, «совершенно различные его выражения» [3]. Нас интересует, прежде всего, описание двух портретов: портрета старика, купленного героем неизвестно зачем в картинной лавке на Щукином дворе, и портрет молодой особы, выполненный им самим уже после покупки портрета старика, когда удача улыбнулась ему и заказы буквально посыпались на голову. Это

психологический портрет, требующий от художника вдумчивого кропотливого труда, внимательности и тонкого чувства, неторопливой работы и вдохновения, даже в каком-то смысле подвижничества.

Жанр психологического портрета был важен для Гоголя и в живописи, и в литературе. Передача воображаемых картин читателю осуществляется Гоголем не только за счет описания того, что герой видит или представляет, но прежде всего благодаря суггестивным практикам – описанию эмоции, которую этот видимый или воображаемый объект вызывает у персонажа произведения, и, одновременно, благодаря внушению этой эмоции читателю. В повести «Портрет» психологизм заключается в описании того эмоционального состояния, которое купленный портрет вызывает у героя. Он находит его среди лубочных картин, неумелых «поделок», выполненных маслом, копий чужих работ, при этом сам портрет копией не является. Однако он даже больше, чем копия, поскольку вбирает в себя свойства самой реальности – душа старика вселяется в портрет после его смерти. В случае с портретом старика акцент переносится на смотрящего человека (на воспринимающее сознание). Портрет старика можно назвать динамическим, поскольку его восприятие постоянно меняется – в зависимости от состояния героя, времени суток и т.д. Гротескное противоречие живого и неживого в этом описании заостряется: «Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены в портрет» [3, С. 87]. Обращает на себя внимание подчеркнута физиологическое, почти что «анатомическое» описание изображения и психофизиологической реакции Чарткова на него в полусонном, почти бредовом состоянии («черты старика двинулись, и губы его стали вытягиваться к нему, как будто бы хотели его высосать» [3, С. 91]).

Второй по значимости экфрасис в повести – описание портрета девушки, написанного самим художником Чартковым. Герой пытается создать психологический портрет молодой особы со всеми подробностями ее лица, однако ее мать – заказчица портрета – боится, что слишком сильное сходство с «оригиналом» может подчеркнуть недостатки внешности ее дочери. Тогда художник отказывается от первоначального замысла написать портрет самой девушки и создает костюмированный портрет – переделывает когда-то прежде нарисованную им Психею. Но романтическая ирония заключается в том, что подлинной душой не обладает ни одна из его «Психей». Для понимания образа молодого художника поворот от жанра психологического портрета к костюмированному представляется принципиальным: он подчеркивает не искусность, не артистизм его манеры, а искусственность и фальшивость. Это путь, который уводит героя в сторону от подлинного творчества.

История с костюмированным портретом девушки занимает в повести незначительное место и относится к периферии сюжета, центром же является история с портретом старика. Развернутое описание этого портрета позволяет выделить приемы, при помощи которых создается суггестивный эффект. Большая роль в описании отводится так называемому «следящему взгляду», который у Гоголя описывается как что-то фантастическое. Глаза старика завораживают Чарткова в момент покупки. Когда он подносит картину к дверям, какая-то женщина вскрикивает и пугается оттого, что портрет на нее «глядит». Наконец, уже дома старик с портрета сверлит Чарткова своим взглядом («Глаза еще страшнее, еще значительнее вперились в него и, казалось, не хотели ни на что другое глядеть, как только на него» [3, С. 89]), после чего герой закутывает портрет простыней. А между тем, в самом приеме «следящих глаз» нет ничего сверхъестественного. Известно, что в живописи данный прием связан с созданием в плоском двухмерном изображении – благодаря знанию законов перспективы – иллюзии трехмерного пространства. Зрачки на портрете должны быть направлены прямо, в упор на зрителя, а человек на картине должен выглядеть объемным, и тогда у зрителя, в какой бы точке пространства он ни находился, создается впечатление, что человек с портрета смотрит на него. Именно этого живописного эффекта добивается Гоголь в своей повести. В духе романтической традиции взгляд этот действует на окружающих магнетически и пугающе. «Следящие глаза» старика на портрете – негативное, уничтожающее человека зрение: «Два страшные глаза прямо вперились в него, как бы готовясь сожрать его; на устах написано было грозное повеленье молчать» [3, С. 92]. Мотивы «следящих глаз» и «оживающего портрета» взаимно усиливают суггестивное воздействие на читателя.

У Гоголя мотив «оживающего портрета» обусловлен не только романтической традицией, но и собственными наблюдениями и переживаниями, вынесенными им из его прежних уроков живописи и сеансов у Моллера. Писатель чрезвычайно внимателен к вопросам видения, зрения, и его художественная аксиология выражена через зрение. «Глаз» и «взгляд» у Гоголя ценностно окрашены: «Глядит, глядит человеческими глазами!»; «Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда» [3, С. 89]. Слишком реалистичные глаза пугают, придают не жизненное, а анатомическое сходство: «Он опять подошел к портрету, с тем чтобы рассмотреть эти чудные глаза, и с ужасом заметил, что они точно глядят на него. Это уже не была копия с натуры, это была та странная живость, которою бы озарилось лицо мертвеца, вставшего из могилы» [3, С. 93]. Мы видим, как портрет начинает походить на мертвеца, вставшего из могилы: «Глаза еще страшнее, еще значительнее вперились в него и, казалось, не хотели ни на что другое глядеть, как только на него» [3, С. 95]. Для создания нужного суггестивного эффекта автор одновременно использует синекдоху (смотрит не «человек» – смотрят «глаза», причем используется глагол с отрицательной коннотацией) и гротеск («живые» глаза «мертвеца»). Довершает суггестию мотив проникновения: старик с портрета «глядит мимо всего, что ни есть вокруг, прямо в него, глядит просто к нему вовнутрь» [3, С. 95]. Портрет старика можно назвать динамическим, поскольку его восприятие постоянно меняется – в зависимости от состояния героя, времени суток и т.д. Гротескное противоречие живого и неживого в его описании заостряется: «Сдернувши простыню, он рассмотрел при дневном свете этот страшный портрет. Глаза, точно, поражали своей необыкновенной живостью, но ничего он не находил в них необыкновенно страшного; только как будто какое-то неизъяснимое, неприятное чувство оставалось на душе» [3, С. 89].

В «Портрете» обращает на себя внимание подчеркнута физиологическое, почти «анатомическое» описание изображения («Глаза вырезаны из живого человека и вставлены в портрет, но взгляд уже не человеческий»; «Чем более всматривались в них, тем более они, казалось, устремлялись каждому вовнутрь» [3, С. 90]) и психофизиологическая

реакция на него («неизъяснимое, неприятное чувство оставалось на душе» [3, С. 90]). В дидактико-прагматическом аспекте «Портрет» можно интерпретировать как предостережение автора повести художнику слишком увлекаться следованием реальности. Художество для Гоголя есть служение и подвижничество, а не точное копирование действительности. Икона указывает на иную реальность и семантические структуры внутри иконы связаны с сакральным, в то время как фотография стремится заместить собою реальность, стать более значительной и жизненной, чем сама жизнь. Вторая часть повести описывает этот путь от художества к подвижничеству отца рассказчика. Она противопоставлена первой части, повествующей о судьбе Чарткова.

Чартков отказывается от подвижничества в тот момент, когда на найденные за рамой портрета червонцы публикует в газете рекламное объявление, в котором нанятый им журналист расхваливает его талант портретиста, среди прочего сообщая потенциальным заказчикам: «Великолепная мастерская художника (Невский проспект, такой-то номер) уставлена вся портретами его кисти, достойной Вандиков и Тицианов». Имена Вандика (Ван Дейка) и Тициана выбраны Гоголем не случайно: оба – искусные мастера портрета, в том числе и придворного, Антонис Ван Дейк еще и гравер в технике офорта, а Тициан – талантливый предприниматель, владелец огромной мастерской по производству картин, выполнивший за свою долгую жизнь множество портретов королей, римских пап, кардиналов, герцогов и князей. В образе Чарткова оказываются задействованы периферийные составляющие художественной деятельности: не талант, а производственная, техническая составляющая, процесс как таковой. Чартков нацелен на производственный, механический труд, где значение имеет скорость, с которой он может выполнить заказ. Близкое к действительному изображению, стремящееся занять место этого действительного, рассматривается Гоголем как продажа души дьяволу. То же относится и к жизни, а точнее к демонической силе, «внедряющей» в портрет: «...часть жизни ростовщика перешла в самом деле как-нибудь в портрет и тревожит теперь людей, внушая бесовские побуждения, совращая художника с пути, порождая страшные терзания зависти, и проч., и проч.» [3, С. 92].

Любопытно вовлечение Гоголем в сферу художественную далеких от искусства реалий. У Гоголя и утилитарное, практическое может быть одухотворено, если оно бескорыстно и служит людям. Таков труд художника из народа. Гоголь впервые показывает образ такого художника в повести «Ночь перед Рождеством» (1832), созданной до «Портрета» и вошедшей в цикл «Вечера на хуторе близ Диканьки». Вакула талантлив от природы, и в своем труде творит красоту. Его ремесло изображается писателем как художество. Экфрасические описания, связанные с творчеством Вакулы, наполняются в повести положительными коннотациями. Гоголь заставляет читателя увидеть мир глазами человека из народа как чудо, как божественное творение. При этом акцент переносится с описания самого предмета на реакцию окружающих. В экфрасисе у Гоголя на первый план выступает суггестивный эффект, который производит описываемое изображение или предмет.

Влияние живописи на Н.В. Гоголя и его произведения не исчерпывается экфрасисом в узком смысле этого слова. Сюжеты и мотивы живописи оказали более глубокое влияние на все его творчество. И это опосредованное влияние, на наш взгляд, является не менее важным. Общеизвестно происхождение сюжета «Мертвых душ» как забавного анекдота, подаренного Н.В. Гоголю А.С. Пушкиным. Связь с живописью позволяет посмотреть на него в ином ракурсе, символично-аллегорическом, который для самого писателя был не менее значим. Важный для гоголевской поэмы мотив – мотив пробуждения человека – может быть соотнесен с библейским сюжетом о превращении ревностного фарисея Савла по пути из Иерусалима в Дамаск из гонителя христианства в его апостола и его живописным воплощением на полотне Микеланджело да Караваджо «Обращение Савла» (1601). Наше предположение подтверждается тем обстоятельством, что на картине Караваджо Савл изображен ослепленным светом и голосом Иисуса в момент падения с коня и сильнейшего экстаического потрясения. Путь Павла Ивановича Чичикова в поэме соотносится Гоголем с судьбой библейского Савла (на что указывает переключка имен), и сквозь обыденное и повседневное в поэме просвечивают вечные смыслы, но не прямо, а опосредованно, через живопись Караваджо. В этом контексте становится понятен мотив дороги и эпизод с поломкой колеса чичиковской брички. В подобном символично-аллегорическом ключе самим писателем задана семантика немой сцены «Ревизора» как сильнейшего потрясения, подобного тому, что испытали жители Помпеи во время извержения вулкана Везувия. Эта история о древнем городе, оказавшемся в центре природной катастрофы, была воспринята Гоголем через живопись К.П. Брюллова – его знаменитую картину «Последний день Помпеи» (1833). Как видим, экфрасис у Гоголя простирается гораздо дальше непосредственных словесных описаний какого-либо конкретного живописного полотна, скульптуры или иного артефакта – подразумеваемые изображения не менее важны для понимания читателем смысла произведений, заложенного в них автором.

Заключение

Экфрасис в произведениях Гоголя связан с проблемой авторского идеала, а также отклонения от него. Лубок и ремесленное творчество, светская живопись и скульптура, живопись на религиозные сюжеты, наконец, икона и храмовая живопись становятся объектами художественного описания у Гоголя. Его экфрасистический дискурс имеет четкую иерархию, на вершине которой – икона и храмовая живопись. При этом наивные формы творчества по своему смыслу сближаются с иконой и храмовой живописью в народном мировосприятии как символы чуда и святости. Это мы можем наблюдать в творениях кузнеца Вакулы из повести «Ночь перед Рождеством» («Вечера на хуторе близ Диканьки»).

Интрадигетический образ, как и экфрасистический, является выражением авторской идеи о нематериальной природе творчества – художества как служения высшим духовным целям и высшему смыслу. Эксплицитно этот образ содержит в себе воспоминание о неоконченном портрете Леонардо, который, как сказано в повести «Портрет», Вазари почитал его «за совершеннейшее и окончательнейшее произведение искусства» [3, С. 87], имплицитно – о мраморной скульптуре Моисея работы Микеланджело, явившего миру образец духовного подвига и, по преданию, ожившего под рукой творца. Для Гоголя и его времени оживший образ Моисея являет собою недостижимый идеал.

Экфрасис и интрадиегезис у Гоголя ценностно заряжены и связаны с религиозным чувством писателя. Сюжет повести «Портрет» описывает подчинение художника Чарткова изображению в первой части произведения и преодоление этого подчиненного положения во второй части, уже в судьбе другого художника, отца рассказчика. Символический смысл «Портрета» заключен в движении от наваждения и затмения к освобождению и спасению. Центром этой борьбы оказывается художник и его душа, а интрадиегетический образ старика на картине является импульсом к развитию сюжета; без него воплощение представления автора о художнике, его миссии, наконец, о творчестве как таковом было бы невозможно. Деятельность художника, лишенная духовных оснований, по Гоголю, опасна и для самого художника, и для человечества в целом, поскольку бездуховное изображение способно накапливать зло и через него властвовать над человеком. Эстетическое не мыслится писателем вне религиозного.

Своеобразным подтверждением этой программы творчества, изложенной в повести «Портрет» в художественной форме, стала судьба русского живописца А.А. Иванова, автора монументального полотна «Явление Христа народу» (1837-1857). Очевидно, что дружба с А.А. Ивановым, завязавшаяся еще в 1838 году, привела Гоголя к переделке «Портрета» и пересмотру образа художника во второй части повести. И если в первой редакции повести художник напоминал образ К.И. Брюллова, то во второй – А.А. Иванова. Для Гоголя Иванов стал воплощением идеального творца, не думающего о заработке, отреченного от мира, преданного своему делу и главному произведению.

Гоголь-дидактик, Гоголь-учитель ведет своего ученика-читателя от зримого к незримому, к тому, что доступно только человеческому духу в самом высоком смысле этого слова. Такой путь читателя намечает писатель в поэме «Мертвые души», но не прямо, как в «Портрете», а опосредованно, в описании Павла Ивановича Чичикова и соотношении его пути с судьбой библейского Савла через живопись Караваджо. Точно так же судьба персонажей комедии «Ревизор» соотносится с судьбой жителей Помпеи через живопись Брюллова. Экфрастические образы служат воплощению столь важного для Гоголя сюжета о духовном падении и возрождении, помогая читателю двигаться от внешнего зрения к зрению внутреннему, духовному, – от того, что доступно глазу и воображению, к тому, что может открыться через созерцание.

Конфликт интересов

Не указан.

Рецензия

Волосков И.В., ЧОУ ВПО Национальный гуманитарный институт социального управления, Москва, Российская Федерация
DOI: <https://doi.org/10.60797/IRJ.2024.148.72.1>

Conflict of Interest

None declared.

Review

Voloskov I.V., Private Educational National Humanitarian Institute of Social Management, Moscow, Russian Federation
DOI: <https://doi.org/10.60797/IRJ.2024.148.72.1>

Список литературы / References

1. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста: (к проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание: карпато-восточнославянские параллели: структура балканского текста / Под ред. Н.Н. Барской. — Москва: Наука, 1977. — Вып. 4. — С. 259–283.
2. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений / Н.В. Гоголь; гл. ред. Н.Л. Мещеряков. — М.: Изд-во АН СССР, 1940. — Т. 1. Ганц Кюхельгартен; Вечера на хуторе близ Диканьки. — 556 с.
3. Гоголь Н.В. Портрет / Н.В. Гоголь // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений / Гл. ред. Н.Л. Мещеряков. — Москва: Изд-во АН СССР, 1938. — Т. 3. Повести. — С. 79-137.
4. Дмитриевская Л.Н. Образ живописного портрета и пейзажа в русской прозе: экфрасис, мотив и художественная деталь / Л.Н. Дмитриевская // Современные исследования социальных проблем. — 2013. — № 9 (29). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-zhivopisnogo-portreta-i-peyzazha-v-russkoy-proze-ekfrasis-motiv-i-hudozhestvennaya-detal> (дата обращения: 07.05.2024). — DOI: 10.12731/2218-7405-2013-9-71.
5. Зенкин С.Н. Imago in fabula: Интрадиегетический образ в литературе и кино / С.Н. Зенкин. — М.: Новое литературное обозрение, 2023. — 624 с.
6. Лепяхин В.В. Живопись и иконопись в повести Гоголя «Портрет». По редакции «Арабесок» / В.В. Лепяхин // Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. — М.: Отчий дом, 2002. — С. 164–199.
7. Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе / Н.Е. Меднис // Критика и семиотика. — 2006. — Вып. 10. — С. 58–67.
8. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Сост. Д.В. Токарев. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — 572 с.
9. Разухина К.Э. Фотографический экфрасис как форма памяти, или как создавать романы с помощью фотоснимков (на материале произведений «Герда Таро: двойная экспозиция» Х. Янчек и «Памяти Памяти» М. Степановой) / К.Э. Разухина // Новый филологический вестник. — 2023. — № 4 (67). — С. 2–23. — DOI: 10.54770/20729316-2023-2-43.
10. Сидельникова М.Л. Образ «оживающего» портрета в художественной философии Н.В. Гоголя и Э.-Т.-А. Гофмана / М.Л. Сидельникова // Сибирский филологический журнал. — 2011. — № 4. — С. 77–81.
11. Ханзен-Лёве О.А. Интермедальность в русской культуре: От символизма к авангарду / О.А. Ханзен-Лёве; пер. с нем. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотрицкого. — Москва: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2016. — 503 с.

12. Шевченко Е.С. «Визуальное» versus «вербальное»: интермедийные практики в литературе модернизма и авангарда / Е.С. Шевченко // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. — 2018. — № 2 (30). — С. 176–182. — DOI: 10.29025/2079–6021-2018-2(30)-176-182.
13. Шевченко Е.С. Поэтика интрадиегетического образа в русской драматургии («Мандат» и «Самоубийца» Н.Р. Эрдмана) / Е.С. Шевченко // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. — Тольятти, 2023. — № 4. — С. 56–65. — DOI: 10.51965/2076-7919_2023_1_4_56.
14. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. — Москва: МИК, 2002. — 216 с.

Список литературы на английском языке / References in English

1. Braginskaja N.V. Ekfrasis kak tip teksta: (k probleme strukturnoj klassifikatsii) [Ekphrasis as a text type: (to the problem of structural classification)] / N.V. Braginskaja // Slavyanskoe i balkanskoe yazykoznanie: karpato-vostochnoslavjanskije paralleli: struktura balkanskogo teksta [Slavic and Balkan linguistics: Carpatho-East Slavic parallels: structure of the Balkan text] / Ed. by N.N. Barskaya. — Moscow: Nauka, 1977. — Iss. 4. — P. 259–283. [in Russian]
2. Gogol' N.V. Polnoe sobranie sochinenij [Complete works] / Ed. by N.L. Meshherjakov. — M.: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1940. — Vol. 1. Ganz Küchelgarten; Evenings on a farm near Dikanka. — 556 p. [in Russian]
3. Gogol' N.V. Portret [Portrait] / N.V. Gogol' // Gogol' N.V. Polnoe sobranie sochinenij [Gogol N.V. The Complete Works] / Ed. by N.L. Meshherjakov. — Moskva: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1938. — Vol. 3. Stories. — P. 79-137. [in Russian]
4. Dmitrievskaja L.N. Obraz zhivopisnogo portreta i pejzazha v russkoj proze: ekfrasis, motiv i hudozhestvennaja detal' [The image of a picturesque portrait and landscape in Russian prose: ekphrasis, motive and artistic detail] / L.N. Dmitrievskaja // Sovremennye issledovaniya social'nyh problem [Modern Research of Social Problems]. — 2013. — № 9 (29). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-zhivopisnogo-portreta-i-pejzazha-v-russkoj-proze-ekfrasis-motiv-i-hudozhestvennaya-detal> (accessed: 07.05.2024). — DOI: 10.12731/2218-7405-2013-9-71. [in Russian]
5. Zenkin S.N. Imago in fabula: Intradiegeticheskiy obraz v literature i kino [Imago in fabula: Intradiegetic image in literature and cinema] / S.N. Zenkin. — M.: New Literary Review, 2023. — 624 p. [in Russian]
6. Lepakhin V.V. ZHivopis' i ikonopis' v povesti Gogolya «Portret». Po redakcii «Arabesok» [Painting and iconography in Gogol's story "Portrait". According to the editors of "Arabesques"] / V.V. Lepakhin // Ikona v russkoj hudozhestvennoj literature. Ikona i ikonopochitanie, ikonopis' i ikonopisy [Icon in Russian fiction. Icon and icon veneration, icon painting and icon painters]. — M.: Father's House, 2002. — P. 164–199. [in Russian]
7. Mednis N.E. «Religioznyj ekfrasis» v russkoj literature ["Religious ekphrasis" in Russian literature] / N.E. Mednis // Kritika i semiotika [Criticism and semiotics]. — 2006. — Iss. 10. — P. 58–67. [in Russian]
8. "Nevyrazimo vyrazimoe": ekfrasis i problemy reprezentacii vizual'nogo v hudozhestvennom tekste ["The Inexpressibly Expressible": Ekphrasis and Problems of Representing the Visual in a Literary Text] / Comp. by D.V. Tokarev. — M.: New Literary Review, 2013. — 572 p. [in Russian]
9. Razukhina K.E. Fotograficheskiy ekfrasis kak forma pamyati, ili kak sozdavat' romany s pomoshch'yu fotosnimkov (na materiale proizvedenij «Gerda Taro: dvojnaya ekspoziciya» H. Yaneček i «Pamyati Pamyati» M. Stepanovoj) [Photographic ekphrasis as a form of memory, or how to create novels using photographs (based on the works "Gerda Tarot: Double Exposure" by H. Janeček and "In Memory of Memory" by M. Stepanova)] / K.E. Razukhina // Novyj filologicheskij vestnik [New Philological Bulletin]. — 2023. — № 4 (67). — P. 2–23. — DOI: 10.54770/20729316-2023-2-43. [in Russian]
10. Sidel'nikova M.L. Obraz «ozhivayushchego» portreta v hudozhestvennoj filosofii N.V. Gogolya i E.-T.-A. Gofmana [The image of "reviving" portrait in the artistic philosophy of N.V. Gogol and E.-T.-A. Hoffmann] / M.L. Sidel'nikova // Sibirskij filologicheskij zhurnal [Siberian Philological Journal]. — 2011. — № 4. — P. 77–81. [in Russian]
11. Hansen-Löwe O.A. Intermedial'nost' v russkoj kul'ture: Ot simvolizma k avangardu [Intermediality in Russian culture: From symbolism to avant-garde] / O.A. Hansen-Löwe; transl. from Ger. by B.M. Skuratov, E.Yu. Smotrisky. — Moscow: Russian State Humanitarian University, 2016. — 503 p. [in Russian]
12. Shevchenko E.S. «Vizual'noe» versus «verbal'noe»: intermedial'nye praktiki v literature modernizma i avangarda ["Visual" versus "verbal": intermedial practices in the literature of modernism and avant-garde] / E.S. Shevchenko // Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoy lingvistiki [Current problems of philology and pedagogical linguistics]. — 2018. — № 2 (30). — P. 176–182. — DOI: 10.29025/2079–6021-2018-2(30)-176-182. [in Russian]
13. Shevchenko E.S. Poetika intradiegeticheskogo obraza v russkoj dramaturgii («Mandat» i «Samoubijca» N.R. Erdmana) [Poetics of the intradiegetic image in Russian drama ("Mandate" and "Suicide" by N.R. Erdman)] / E.S. Shevchenko // Vestnik Volzhskogo universiteta imeni V.N. Tatishcheva [Bulletin of the Volga University named after V.N. Tatishcheva]. — Tolyatti, 2023. — № 4. — P. 56–65. — DOI: 10.51965/2076-7919_2023_1_4_56 [in Russian]
14. Ekfrasis v russkoj literature: trudy Lozannskogo simpoziuma [Ekphrasis in Russian literature: proceedings of the Lausanne Symposium]. — Moscow: MIK, 2002. — 216 p. [in Russian]