

RU

## Предчувствие фотографии: об одной странности гоголевского «Портрета»

Шевченко Е. С.

**Аннотация.** Цель исследования – выявить особенности экфрасиса и интермедийности в повести Н. В. Гоголя «Портрет». Научная новизна исследования заключается в том, что в обозначенной исследователем В. В. Лепахиним цепи «икона – картина» автор достраивает еще одно недостающее звено: «дагерротип» (или «фотография»). Несмотря на то, что официальной датой изобретения фотографии считается только 1839 г., изображение как точная копия действительности – некое предчувствие фотографии – играет в сюжете гоголевской повести важную роль. Было установлено, что Н. В. Гоголь испытывал страх перед фотографией как полным подобием реальной жизни, на что косвенным образом указывают некоторые факты его биографии: единственный групповой снимок с молодыми художниками, обучавшимися высокому ремеслу в Риме (1845), а также упоминания современников о том, что писатель избегал съемок, пряча лицо от аппарата. Полученные результаты показали: 1) новые технологии создания культурных объектов вызывали беспокойство у Гоголя-художника, что нашло отражение в фигуре Черткова и других образах повести; 2) напоминающее точную копию «фотографическое» изображение явилось в гоголевской повести «двойником» иконы и ее антиподом; 3) в сюжете «Портрета» уподобляющиеся реальности изображения, стремящиеся заместить собою реальность, осмысливаются писателем как заблуждение и отступничество, а икона и путь к ней – как восхождение и подвижничество, что подтверждается двухчастной композицией и намеренным контрастом частей повести; 4) экфрасические и интрадиегетические образы «Портрета» обусловлены миром ценностей автора – его религиозным чувством и духовным зрением.

EN

## Premonition of photography: About a strangeness in “The Portrait” by Gogol

E. S. Shevchenko

**Abstract.** The study aims to identify the characteristics of ekphrasis and intermediality in Nikolai Gogol’s novella “The Portrait”. The research is original in that it builds upon the chain “an icon – a painting” outlined by the researcher V. V. Lepakhin by adding a missing link, “a daguerreotype” (or “a photograph”). Although the official date of photography’s invention is considered to be 1839, the image as an exact copy of reality, a certain premonition of photography, plays a significant role in the plot of Gogol’s novella. It was found that N. V. Gogol had a fear of photography as a complete likeness of real life, which is indirectly indicated by some facts of his biography: the only photograph of the writer is the group photograph with young artists learning the craft in Rome (1845), as well as contemporary mentions that the writer avoided being photographed, hiding his face from the camera. The results obtained have shown: 1) new technologies for creating cultural objects caused anxiety in Gogol the artist, which is reflected in the figure of Chertkov and other characters in the novella; 2) the “photographic” image, resembling an exact copy, appeared in Gogol’s novella as a “double” of the icon and its antipode; 3) in the plot of “The Portrait”, images resembling reality, striving to replace reality itself, are understood by the writer as delusion and apostasy, while the icon and the path to it are seen as ascension and asceticism, which is confirmed by the two-part composition and the intentional contrast of the novella’s parts; 4) the ekphrastic and intradiegetic images in “The Portrait” are conditioned by the author’s world of values, his religious feeling and spiritual vision.

### Введение

Проблема воплощения зрительных образов в словесном искусстве всегда волновала исследователей. В последние десятилетия интерес к взаимодействию в литературе визуального и вербального существенно

возрос, благодаря чему появились предпосылки для более внимательного изучения проблем интермедиальности и экфрасиса в творчестве Н. В. Гоголя, что обусловило актуальность темы нашей работы. Имеющиеся достижения в сфере изучения интермедиальной поэтики, а также экфрастической и интрадиегетической образности гоголевского «Портрета» нуждаются в более углубленном анализе и обобщении, что также свидетельствует об актуальности предпринятого нами исследования для современного литературоведения.

Поставленная цель потребовала решения следующих задач: 1) рассмотреть гоголевскую повесть в контексте новейших изобретений того времени, таких как фотография, повлиявших на техники создания культурных объектов и на представление о творческом акте и природе творчества в целом; 2) сопоставить натуралистическое изображение старика в «Портрете» с духовным обликом иконы; 3) соотнести сюжет повести со смысловыми ее центрами, образами двух художников – Черткова и отца рассказчика, для определения ценностных координат; 4) определить, в какой мере визуальная поэтика повести «Портрет» обусловлена авторской аксиологией.

Методологию работы составили сравнительно-исторический и герменевтико-интерпретационный методы исследования, которые применялись в комплексе с аксиологическим подходом. Сравнительно-исторический метод привлекался в ходе рассмотрения вопроса о влиянии новых технологий на представления писателя о природе творческого акта и отражение этих представлений в сюжете повести, а также в процессе сопоставления «оживающего» портрета с храмовой живописью и иконой. Герменевтико-интерпретационный метод оказался продуктивен в процессе интерпретации проблемы художественного творчества и ее образного воплощения в повести. Аксиологический подход использовался при определении степени зависимости визуальной поэтики Гоголя от его жизненной философии и мирозерцания.

Теоретическую базу исследования составили литературоведческие труды, посвященные проблемам взаимодействия литературы с другими видами искусства. При анализе влияния живописи на художественное зрение и литературное творчество Н. В. Гоголя активно привлекалось предложенное немецко-австрийским литературоведом О. А. Ханзенем-Лёве (2016) понятие интермедиальности, заключающееся в переводе с одного языка искусства на другой в рамках одной культуры. Для уточнения семантики «ожившего портрета» в гоголевской повести мы обратились к монографии С. Н. Зенкина «Imago in fabula: интрадиегетический образ в литературе и кино», посвященной проблемам интермедиальности и интрадиегетизиса в различных видах искусства, прежде всего в литературе. Согласно исследованию С. Н. Зенкина, интрадиегетические образы (картина, фотография, скульптура и т. п.) «доступны восприятию не только читателей, но и персонажей»; они включены автором «в горизонт их переживания и поступков» (2023, с. 6). Разработанный С. Н. Зенкиным понятийный аппарат помог достигнуть новых результатов в отношении темы, которая неоднократно подвергалась научной рефлексии. Для уточнения природы экфрастических и интрадиегетических образов гоголевского «Портрета» мы обратились к трудам В. В. Лепехина (2002) и И. А. Есаулова (2002), в которых экфрастический дискурс Н. В. Гоголя трактуется как дискурс религиозный. По нашему глубокому убеждению, рассмотрение художественных образов Н. В. Гоголя, равно как и иных писателей, вне авторской аксиологии недопустимо, поскольку в противном случае исследование лишается смысла; и напротив, ценностные координаты, принятые над собой самим автором, помогают этот смысл обрести.

Мы привлекли обширные материалы исследования: сборник «Арабески», куда вошла первая редакция «Портрета», и «Петербургские повести», где была размещена вторая его редакция, а также источники материалов: факты из биографии Гоголя и воспоминания о нем писателей, художников, критиков:

- Гоголь в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1952.
- Гоголь Н. В. Исторический живописец Иванов (Письмо к гр. Матв. Ю. В.....му) // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 8. Статьи.
- Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. Дом); гл. ред. чл.-кор. АН СССР Н. Л. Мещеряков. М.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3. Повести / ред. В. Л. Комарович.
- Стасов В. В. Гоголь и русские художники в Риме // Древняя и Новая Россия: исторический иллюстрированный ежемесячный сборник. 1879. № 12.

Практическая значимость работы: материалы исследования могут быть использованы в вузах гуманитарного профиля при изучении историко-литературных курсов, спецкурсов и спецсеминаров по проблемам интермедиальности в литературе. Полученные данные могут найти применение в учебно-методической деятельности при создании учебников, учебных пособий по «Истории русской литературы XIX в.», а также междисциплинарных курсов, нацеленных на интеграцию филологии с другими отраслями гуманитарного знания, такими как философия, искусствоведение, культурология.

## Обсуждение и результаты

Результаты настоящего исследования были представлены в форме доклада на Международной научной конференции «Русская классика: история и современность (к 215-летию со дня рождения Н. В. Гоголя и 255-летию со дня рождения И. А. Крылова)», проходившей 12-13 марта 2024 года в Московском государственном университете. Поводом к выступлению послужил известный и единственный групповой снимок Н. В. Гоголя, где он изображен в окружении русских художников в Риме. Фотография была сделана в первой половине ноября 1845 года, во время приезда в Рим вице-президента академии художеств, графа Ф. П. Толстого, который сопровождал императора Николая I во время его поездки в Италию, присутствовал при всех заказах,

данных императором русским художникам. На память о Риме и нескольких днях, проведенных вместе, художники решили сделать фотоснимки и подарить свои портреты группами графу Ф. П. Толстому при его отъезде. Дагерротипом было отснято несколько групп, в том числе и та, в центре которой запечатлен Н. В. Гоголь. Возник вопрос: почему Гоголь больше не фотографировался и не связано ли его нежелание фотографироваться с его собственным творчеством? Есть ли какая-то связь между портретами Гоголя работы А. Г. Венецианова, Ф. А. Моллера, а также фотогравюрой писателя в окружении художников и его повестью «Портрет»?

Исследователями давно замечена «большая чуткость» Н. В. Гоголя к явлениям живописи (Машковцев, 1955, с. 35). Известно о его живом интересе к живописи, наряду с другим пристрастием – театром. Вот что по этому поводу писал Ю. М. Лотман: «Художественное зрение Гоголя воспиталось под впечатлением театрального и изобразительного искусств. Давно уже отмечалось, что определенные части повествования Гоголя представляют собой словесные описания театрализованных эпизодов. То же самое можно сказать и о живописи» (1997, с. 628). Продолжая мысль Лотмана, отметим, что «Портрет» насыщен многочисленными словесными описаниями живописных полотен. Еще один важный момент, на который указывает исследователь И. А. Есаулов: повесть «Портрет» включена в определенный «экфрастический контекст» (2002, с. 167), который образуют другие произведения цикла «Арабески» (1835) – повести «Невский проспект» и «Записки сумасшедшего», эссе «Скульптура, живопись и музыка», «Об архитектуре нынешнего времени», «Последний день Помпеи (Картина Брюллова)».

Изобразительное искусство было для писателя предметом систематических наблюдений в России. Большое влияние на художественное описание у Н. В. Гоголя оказала школа А. Г. Венецианова. По замечанию Н. Г. Машковцева, автора очерков «Гоголь в кругу художников», благодаря тому, что Венецианов «стал лицом к жизни», «она наполнила собой всего его искусство» (1955, с. 57). Общение с Венециановым было для Гоголя чрезвычайно важным, поскольку помогло узнать быт художников, их жизнь и особенности труда, чтобы впоследствии показать все это в своей 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 учеников Венецианова. В 1833 году писатель 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, менее талантливого, чем учитель.

Свои наблюдения над живописью и общение с живописцами Н. В. Гоголь продолжил и за границей, в Италии. Известно, что в Италии 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. К этому снимку мы еще вернемся позднее, а пока отметим, что Гоголь на этом снимке находится в центре композиции, что говорит о неслучайном его присутствии.

По мнению Дж. Страно (2009, с. 278), 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» (Гоголь в воспоминаниях..., 1952, с. 290). 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: «Писать с меня весьма трудно: у меня по дням бывают различные лица, да иногда и на одном дне несколько совершенно различных выражений» (Гоголь в воспоминаниях..., 1952, с. 290). 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 своей повести Гоголь обращается прежде всего к жанру психологического портрета, который способен наиболее точно выразить всю глубину человеческой природы. 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». Это психологический портрет, требующий от художника вдумчивого кропотливого труда, внимательности и тонкого чувства, неторопливой работы и вдохновения, даже в каком-то смысле подвижничества.

Нас интересует описание двух портретов: портрета старика, купленного героем неизвестно зачем в картинной лавке на Шукином дворе, и портрета молодой особы, выполненного им самим уже после покупки портрета старика, когда удача улыбнулась герою и заказы буквально посыпались на голову. Мы отметили важность для Гоголя жанра психологического портрета. В случае с портретом старика акцент переносится на смотрящего на него человека (на воспринимающее сознание). 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 (Баль, 2009). Таким образом, портрет старика является копией реальности, угрожающей самой этой реальности, стремящейся занять ее место. Оттого эффект, производимый портретом на зрителя, столь пугающий.

Герой пытается создать портрет молодой особы, психологический портрет, 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 нарисованную им Психею. Но романтическая ирония заключается в том, что подлинной душой не обладает ни одна из его «Психей» – ни прежняя, ни преображенная. Для понимания образа молодого художника поворот от жанра психологического портрета к костюмированному представляется принципиальным: он подчеркивает не искусственность, не артистизм его манеры, а искусственность и фальшивость. Это путь, который уводит 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. В духе романтической традиции взгляд этот действует на окружающих магнетически и пугающе. Глаза старика завораживают Черткова (в первой редакции – 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 Черткова своим взглядом, так что герой закутывает его простыней. А между тем в самом приеме «следящих глаз» нет ничего сверхъестественного. Известно, что данный прием связан с созданием в плоском двухмерном изображении – благодаря знанию законов перспективы – иллюзии трехмерного пространства. Создать эффект «следящего взгляда» на своей картине способен любой художник, знакомый с правилами построения перспективы и создания иллюзии глубины изображения. 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. «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» (Гоголь, 1938, с. 52). Эффект, производимый «следящим взглядом», усиливается из-за действия мотива «оживающего портрета». О значении этого мотива писал еще В. В. Гиппиус: «Мотив оживающего портрета в романтической литературе того времени восходит к агиографическому мотиву оживающих икон, имеет и дохристианское прошлое в легендах об оживающих статуях и в конечном итоге коренится в мифическом представлении о переходе части жизни человека к его изображению» (1924, с. 49). У Гоголя мотив «оживающего портрета» обусловлен не только данью романтической традиции, но и собственными наблюдениями и переживаниями, вынесенными им из его прежних уроков живописи и сеансов у Моллера.

Гоголь чрезвычайно внимателен к вопросам видения, зрения, и его художественная аксиология выражена через зрение. «Глаз» и «взгляд» у Гоголя ценностно окрашены: «Темные глаза нарисованного старика глядели так живо и вместе мертвенно, что нельзя было не ощутить испуга. Казалось, в них неизъяснимо странною силою удержана была часть жизни. Это были не нарисованные, это были живые, это были человеческие глаза» (1938, с. 49). Слишком реалистичные глаза пугают, придают не жизненное, а анатомическое сходство. Мы видим, как портрет начинает походить на мертвеца, вставшего из могилы, а вслед за стариком на мертвеца начинает походить и сам художник Чертков: «Казалось, он готов был превратиться в одно из тех странных существ, которые иногда попадаются в мире, на которых с ужасом глядит исполненный энергии и страсти человек и которому они кажутся живыми телами, заключающими в себе мертвеца» (Гоголь, 1938, с. 61). Для создания нужного автору суггестивного эффекта он одновременно использует синекдоху (смотрит не «человек» – смотрят «глаза», причем используется глагол с отрицательной коннотацией) и гротеск («живые» глаза «мертвеца»). Портрет старика можно назвать динамическим, поскольку его восприятие постоянно меняется – в зависимости от состояния героя и времени суток. Давая характеристику портрету старика, В. В. Лепахин (2002) использует понятия «натурализм» и «гиперреализм», которые, на наш взгляд, справедливы лишь отчасти. Оба эти понятия могут быть отнесены к гораздо более поздним по времени явлениям натурализма и гиперреализма. Натурализм как направление в искусстве сильнее всего заявил о себе во Франции

в творчестве Эмиля Золя начиная с 70-х годов XIX века; гиперреализм первоначально ассоциировался с творчеством европейских фотореалистов 1970-х годов, а затем приобрел более широкое значение в разных видах современного искусства. Нельзя забывать и о том, что социальная критика во главе с В. Г. Белинским связывала возникновение «натуральной школы» в 40-е годы XIX века с «гоголевским влиянием» на литературу. Обратим внимание на сходство между этими явлениями, заключающееся в максимальном сближении с реальностью. В фотографии сходство с реальностью достигает предельных значений. В «Портрете» обращает на себя внимание подчеркнута физиологическое, почти что «анатомическое» описание изображения и психофизиологическая реакция на него: «Глаза вырезаны из живого человека и вставлены в портрет»; «Чем более всматривались в них, тем более они, казалось, устремлялись каждому вовнутрь»; «...неизъяснимое, неприятное чувство оставалось на душе» (Гоголь, 1938, с. 49-50). Натуралистический характер описания портрета и некоторые особенности творческой манеры Черткова наталкивают на сравнение с фотографией. Антиподом живописи в повести является фотография и другие виды изображения, основанные на технической воспроизводимости (гравюры, представляющие собой смесь графического искусства и полиграфической технологии). Однако этим сходство гоголевских описаний с фотографией и иными художественными формами, связанными с техническим воспроизведением, не ограничивается.

Наблюдения над текстом показывают, что у Черткова фотографический «талант», в авторской системе координат не имеющий ценности. Чертков от служения искусству отказывается, обменивая подвижничество на тысячу червонцев, которые были спрятаны в портрете. А между тем сам Гоголь фотографии сторонился. И единственный снимок с его участием – тому подтверждение. Из Черткова, возможно, получился бы вполне сносный фотограф. Но тогда это была бы совсем другая история, рассказ в духе бидермайера. Бюргерская история о фотографе, к гоголевской повести не имеющая ни малейшего отношения.

К сравнению таланта Черткова с талантом фотографа нас побуждают некоторые детали в его описании: «Время его наконец было так разобрано, что он ни на одну минуту не мог предаться размышлению; и вдохновение, беспрестанно истребляемое при самом рождении своем, наконец отвыкло навещать его» (Гоголь, 1938, с. 59). У Черткова фотографическое зрение – оно описывается в повести как слежение за реальностью, подобное камере фотоаппарата. Он творит моментально, «вспышками», «мгновениями»; он нетерпелив и поддается соблазнам и в искусстве, и в жизни. Он не может дистанцироваться от реальности, словно внедряется в нее. Этот мотив внедрения в жизнь, телесного контакта с жизнью у Гоголя наполнен отрицательными коннотациями. В пределе – это словно вырезанные и вставленные в портрет глаза, которые, в свою очередь, устремлены внутрь человека. Все это сближает труд Черткова с трудом фотографа. Фотография нацелена на мгновенное достижение результата. На ранних этапах своего существования фотография воспринималась как техническое новшество, далекое от творчества. Это техническая уловка, ухищрение ума, а потому деятельность фотографа – от лукавого. Он создает «модные картинки», «портретики за деньги». В этом смысле важными для нашего исследования представляются размышления исследователя В. В. Лепахина (2002) о портрете старика как «антиикона». В целом соглашаясь с мнением исследователя, уточним, что в пределе именно фотография – это «антиикона». Добавим, что портрет создает иллюзию трехмерного изображения, как в реалистической живописи, и стремится к крайней степени жизнеподобия, как в фотографии. В дидактико-прагматическом аспекте «Портрет» можно интерпретировать как предостережение автора повести художнику от излишнего увлечения следованием реальности. Искусство 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 указывает на этот путь от искусства к подвижничеству отца рассказчика, написавшего портрет старика. Она противопоставлена первой части, повествующей о судьбе Черткова. Если выстраивать аксиологические смыслы повести Гоголя, то на вершине окажется икона, а в самом низу – фотография (появление которой писатель, возможно, предчувствовал) или, как вариант, печатная графика, основанная на техническом воспроизводстве изображаемого. Близкое к действительному изображение, стремящееся занять место этого действительного, рассматривается Гоголем как продажа души дьяволу.

Современники не раз отмечали, что писатель неохотно соглашался «портретироваться и размещать свое изображение в печати» (Гладилин, 2010, с. 198). В пользу этого суждения свидетельствует и единственный снимок Гоголя, о котором мы упоминали в начале нашей работы. Впервые фотографюра с его изображением была опубликована критиком В. В. Стасовым в историческом ежемесячном сборнике «Древняя и Новая Россия» за 1879 год (далее мы приводим именно это изображение, см. Фотографию 1). Она была сделана с дагерротипа, снятого с натуры французским фотографом Перро в 1845 году. На нем изображены архитекторы, живописцы и скульпторы, в центре композиции – Гоголь, внизу, на полу, вместе с другими художниками, расположилась натурщица-итальянка Мариучча. Стасова неприятно поразила нарочито театральная атмосфера снимка («какой неостроумный и неталантливый маскарад!» (1879, с. 527)), особенно шляпы с огромными полями а-ля Ван Дейк и неуместно-величественные плащи. «А между тем, – замечает Стасов, – это всё-таки картина истинно историческая, потому что она искренно и верно передает целый уголок эпохи, целую главу из русской жизни, целую полосу людей, и жизней, и заблуждений» (1879, с. 529).

Преодоление заблуждений и обретение истины – один из важнейших мотивов повести Н. В. Гоголя: «За пределами рассказанных историй... настоящий художественный манифест, применимый и к живописи, и к литературе, и основание его надо искать в искусстве религиозном. Недаром столь значительное место отводится в «Портрете» великим мастерам Возрождения с Рафаэлем во главе: уж они-то умели видеть» (Жаккар, 2011, с. 207).



Фотография 1. Гоголь и русские художники в Риме в 1845 г.

## Заключение

Изучив специфику интермедийности, интрадиегетических и экфрастических образов в повести Н. В. Гоголя «Портрет», мы пришли к следующим выводам:

1. Доказано, что копирующее реальность и близкое к фотографическому изображение искажает саму природу творчества и отрывает художника духовно от его «детища». Этому посвящена первая часть повести, а вторая ее часть (особенно в редакции 1840-1841 гг.) обращена в сторону художества как религиозного служения.

2. Установлено, что смысловыми центрами повести, аккумулирующими проблему творца и его творения, являются образы двух художников: Черткова и отца рассказчика. Деятельность Черткова, лишенная духовных оснований, опасна и для самого художника, и для человечества в целом, поскольку бездуховное изображение способно накапливать зло и через него властвовать над человеком.

3. С опорой на предшествующие исследования (Дилакторская, 2009; Сергеева-Бернардини, 2009) определено, что в первой редакции повести отец рассказчика напоминал К. И. Брюллова, а во второй – А. А. Иванова, автора монументального полотна «Явление Христа народу» (1837-1857), судьба которого стала подтверждением положительной программы творчества, выраженной в «Портрете» в художественной форме.

4. Доказано, что визуальная поэтика повести «Портрет» обусловлена авторской аксиологией. Писатель выстраивает ценностную его иерархию – восхождение от лишенного души гиперреалистического псевдоискусства, построенного на зависимости от визуальных образов, до искусства подлинного, одухотворенного.

Намечены перспективы дальнейшего исследования представленной темы. Планируется рассмотреть другие произведения Н. В. Гоголя с целью уточнения особенностей его интермедийной поэтики и значения в ней интрадиегетических образов, влияющих на все произведение в целом, а также проследить связь зрительных образов писателя с его духовным зрением.

## Источники | References

1. Баль В. Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н. В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст. Томск, 2009.
2. Гиппиус В. В. Гоголь. Л.: Мысль, 1924.
3. Гладилин М. С. Н. В. Гоголь и становление бытового жанра в русской живописи // Н. В. Гоголь и его творческое наследие: сборник материалов Десятих Гоголевских чтений. М.: Фест-партнер, 2010.
4. Дилакторская О. Г. Н. В. Гоголь и А. А. Иванов. К 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя (1809-1852) // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. № 2 (6).
5. Есаулов И. А. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Экфрасис в русской литературе: труды лозаннского симпозиума / сост. и ред. Л. Геллер. М.: МИК, 2002.
6. Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. Избранные работы о русской словесности. М.: НЛО, 2011.

7. Зенкин С. Н. *Imago in fabula: интрадиегетический образ в литературе и кино*. М.: Новое литературное обозрение, 2023.
8. Лепяхин В. В. Живопись и иконопись в повести Гоголя «Портрет». По редакции «Арабесок» // Лепяхин В. В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М.: Отчий дом, 2002.
9. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997.
10. Машковцев Н. Г. Гоголь в кругу художников: очерки. М.: Искусство, 1955.
11. Сергеева-Бернардини Е. С. О двух редакциях «Портрета» Гоголя // Мир русского слова. 2009. № 2.
12. Страно Дж. Живописец по имени Гоголь (Слово и образ в творчестве писателя) // Н. В. Гоголь и его литературное окружение. Восьмые Гоголевские чтения: сб. докладов международной научной конференции (г. Москва, 1-4 апреля 2008 г.). М.: АНО Фест-партнер, 2009.
13. Ханзен-Лёве О. А. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. М.: РГГУ, 2016.

#### Информация об авторах | Author information



Шевченко Екатерина Сергеевна<sup>1</sup>, д. филол. н.

<sup>1</sup> Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королева



Ekaterina Sergeevna Shevchenko<sup>1</sup>, Dr

<sup>1</sup> Samara University

<sup>1</sup> [e.shevchenko@ssau.ru](mailto:e.shevchenko@ssau.ru)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 14.09.2024; опубликовано online (published online): 29.10.2024.

**Ключевые слова (keywords):** интермедальность в литературе; интрадиегетический образ; живописный экфрасис; религиозный экфрасис; мирозерцание Гоголя; духовное зрение Гоголя; визуальная поэтика повести «Портрет»; intermediality in literature; intradiegetic image; pictorial ekphrasis; religious ekphrasis; Gogol's worldview; Gogol's spiritual vision; visual poetics of the novella "The Portrait".