

DOI: 10.12731/2218-7405-2014-7-16

УДК 821.161.1.09

## **БАРОЧНЫЙ И ИКОНИЧЕСКИЙ ЭКФРАСИС В ПОВЕСТИ**

### **Н.В ГОГОЛЯ «ТАРАС БУЛЬБА»**

Козлова А.В.

В статье рассматриваются средства вербализации живописных приемов европейского барокко и древнерусской иконы в повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба». Нарративные функции имплицитного экфрасиса исследуются в связи проблемой соотносительности католичества и православия в сознании Гоголя начала 1840-х годов.

**Целью статьи** является анализ средств и функций вербализации неатрибутированного имплицитного экфрасиса во второй редакции повести Гоголя «Тарас Бульба», проецирующего живописный стиль Караваджо и древнерусской иконы в словесный текст.

**Метод или методология проведения работы:** Материалом исследования послужила повесть Гоголя «Тарас Бульба» в двух редакциях, живописные произведения европейского барокко и древнерусской иконописи. Были применены структурно-типологический, структурный, интертекстуальный, герменевтический методы.

**Результаты:** В статье описана соотносительность экфрасисов в повести Гоголя с референтами: картинами барочных художников Караваджо, Хонтхорста, и древнерусской иконописью. Установлено, что эфрастические описания, появляющиеся только в редакции 1842 года, не представляют собой локальные сегменты текста, а формируют целые текстовые пласты, активно организующие повествование, выполняющие сюжето- и композиционнообразующие функции. Скрытый эмплицитный экфрасис является художественным шифром, расширяющим смысловое пространство текста, средством трансляции в текст религиозно-философских представлений

автора. Ценностная противопоставленность барочного и иконического экфрасиса в повести отражает не только рефлексию автора над проблемой красоты, внутреннего и внешнего, но и рефлексию над собственным стилем.

**Область применения результатов:** Результаты проведенного нами исследования могут быть использованы при чтении лекций по истории русской литературы XIX века, истории русской и европейской культуры, культурологии, спецкурсам и факультативам по проблеме взаимодействия разных видов искусств, а также в качестве материала для междисциплинарных гуманитарных исследований, в том числе и в школьной практике преподавания литературы и искусства.

**Ключевые слова:** караваджизм; барокко; икона; Караваджо; Герард фон Хонтхорст; Рембрандт; прием «погребного света»; барочный и иконический экфрасис; скрытый имплицитный экфрасис; мотив отречения; средства вербализации; экфрасис в экфрасисе.

## **BAROQUE AND ICONIC ECPHRASIS IN GOGOL'S "TARAS BULBA"**

**Kozlova A.V.**

This article discusses the tools verbalization European Baroque painting techniques and Old icons in the Gogol's story "Taras Bulba". Narrative functions of implicit ecphrasis investigated in connection problem relatedness Catholicism and Orthodoxy in the minds of Gogol at the beginning of the 1840s.

**The purpose** of the article analyzes the ways of verbalization and features of non-attributed implicit ecphrasis in the second edition of Gogol's "Taras Bulba" reproducing Caravaggio painting style and Old icons.

**Method or the methodology of work:** Among research material are Gogol's "Taras Bulba" in two editions, the European Baroque paintings and ancient Russian icons. Were applied structural-typological, structural, intertextual, hermeneutical methods.

**Results:** We describe the correlation of ecphrasis in Gogol with referents: the paintings of Caravaggio and Honthorst, and Old Russian iconography. Found that ecphrasis descriptions that appear only in the edition of 1842 are not local segments of the text and form the entire text layers, actively organizing narrative, operating plot and composition. Hidden explicit ecphrasis is the artistic code, extending the semantic space of the text, the text translation tool of religious and philosophical ideas of the author. Valuable contraposition of baroque and iconic ecphrasis in the story reflects not only the author's reflection on the problem of beauty, inner and outer, but also a reflection of their own style.

**Application area:** The results of our study can be used for lectures on the history of Russian literature of the XIX century, the history of Russian and European culture, cultural studies, specialized courses and electives in the problem of interaction between different kinds of art, as well as material for interdisciplinary humanities research, including in school practice teaching literature and art history.

**Keywords:** Carravaggio style; Baroque; icon; reception "basement light"; Baroque and iconic ecphrasis; hidden implicit ecphrasis; motive of renunciation means verbalization; ecphrasis in ecphrasis.

В настоящее время актуальность междисциплинарного подхода определяет интерес к взаимодействиям языков различных искусств. Именно поэтому проблема экфрасиса как вербальной репрезентации предмета визуальных искусств оказывается в фокусе пристального внимания современных ученых [15]. Экфрасис активно изучается такими европейскими учеными, как Р. Вагнер, Р. Уэбб, М. Кригер, Н. Лунд, Е. Лозаукс и др.

В России изучением экфрасиса занимались О.М. Фрейденберг, Ю.М. Лотман, Н.В. Брагинская, Н.Е. Меднис и др. В 2002 году в Лозанне (Швейцария) состоялся научный симпозиум, посвященный проблеме экфрасиса в русской литературе [13]. Через несколько лет научная дискуссия продолжилась в Институте русской литературы РАН в рамках международной конференции «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе» (2011), на

которой обсуждались сущность и границы термина, проблема взаимопереводимости языков искусств, приемы визуализации и их нарративные функции, виды экфрасических описаний, специфика религиозного экфрасиса в русской литературе [10].

Творчество Гоголя в данном аспекте – явление особое, так как экфрасичность письма является важнейшей особенностью стиля писателя. В работах В.В. Лепехина, А.Х. Гольденберга, Е.Е. Дмитриевой были сделаны попытки типологизировать многообразие разновидностей экфрасисов у Гоголя, определить средства их создания, выявлена противопоставленность религиозного экфрасиса и экфрасиса-портрета, намечены тенденции перехода от портретного живописного стиля к иконическому в повести «Портрет» и поэме «Мертвые души» [3,6,9]. Повесть «Тарас Бульба» в данном ключе подробно не рассматривалась. Изучение специфики экфрасических описаний в повести «Тарас Бульба» подтверждает и дополняет исследования гоголеведов последних лет: И.А. Виноградова, А.Х. Гольденберга, В.В. Лепехина, Е.Е. Дмитриевой.

Среди прочих разновидностей гоголевского экфрасиса Е.Е. Дмитриева выделяет виртуальную картину: «и предстала перед нами живая картина», «если бы я был живописец, я бы изобразил...». Мы установили, что во второй редакции повести «Тарас Бульба» (1842) появляются развернутые виртуальные картины в манере европейского барокко и русской иконы. Думается, что во многом ради них была и предпринята новая редакция повести.

В статье Виноградова «Узы небесного братства», давшей исчерпывающее истолкование вопроса о двух редакциях «Тараса Бульбы», было убедительно доказано, что редакция 1842 года рождается в поле актуальной политической проблемы - польского вопроса [5]. По мнению исследователя, изображаемое Гоголем противостояние поляков и казаков – не только политический, но и религиозно-эстетический, мировоззренческий конфликт, находящий развернутое выражение на уровне стиля. По мнению ученого, Польша оказывается в фокусе гоголевских размышлений об общеславянском единстве

и пагубности для России западного культурного влияния. И действительно, стилистические пласты, относящиеся к польскому и казачьему лагерю, представляют собой экфрасисы, восходят соответственно к произведениям европейской барочной и древнерусской живописи. Рассмотрим функционирование и структуру этих экфрасисов более подробно.

А.Х. Гольденберг впервые прокомментировал загадочное гоголевское указание на голландского художника Герарда фон Хонтхорста (1590-1656) во фрагменте перехода Андрия к полякам через подземный ход. «Свет усилился, и они, идя вместе, то освещаясь сильно огнем, то набрасываясь темною, как уголь, тенью, *напоминали собою картины Жерардо della notte*. Свежее, кипящее здоровьем и юностью, прекрасное лицо рыцаря представляло сильную противоположность с изнуренным и бледным лицом его спутницы» [2, с. 77].

Перед нами атрибутированный экфрасис, являющийся описанием не отдельного живописного произведения, а экфрасис, организующий повествование на основе живописной манеры барочного художника Герарда фон Хонтхорста, что должно быть «вычитано», узнано читателем. По классификации Е.В. Яценко такой экфрасис является косвенным или имплицитным [14]. Его наличие в тексте, будучи дешифровано или нет, служит расширению смыслового пространства, созданию художественной многозначности текста.

Итак, А.Х. Гольденберг впервые применил гоголевский ключ-подсказку к тексту: «Прозвище «della notte» - ночной - Герард фон Хонтхорст получил за необычный, резкий контраст света и тени в своих работах. Его световые приемы современники называли «погребным светом» и выдвигали предположения, что художник драпировал стены в своей мастерской темной материей, а свет пропускал через маленькое окошко в верхней части стены» [4].



Караваджо. Обращение св. Павла Караваджо. Призвание св. Матфея

Родоначальником приема погребного света считается Караваджо (Микеланджело Меризи) (1571-1610), а многочисленными последователями – Герард фон Хонтхорст, Питер Пауль Рубенс, Рембрандт, Антонис ван Дейк, Веласкес, Рибера и др. Однако, место и значение данного приема в повести прокомментированы не были. Гольденберг, не квалифицируя это место как экфрасис, сопоставляет его с произведениями Караваджо «Обращение св. Савла» и «Призвание св. Матфея», в которых, по его мнению, выражается идея духовного преобразования человека. Однако, с нашей точки зрения, прием «погребного света» здесь недвусмысленно сопряжен с идеей предательства. Маркированный живописный прием «погребного света», используемый многократно, организует гоголевское повествование как оживление полотен барочных художников: Хонтхорста и Караваджо.

«Живописная манера Караваджо основана на мощных контрастах света и тени, выразительной простоте жестов, энергичной лепке объемов, насыщенности колорита – приемах создающих эмоциональное напряжение» [8]. На многих картинах Хонтхорста («Осмеяние Христа», «Христос перед Пилатом», «Блудный сын», «Отречение св. Петра», «Зубной врач», «Игра в трик-трак», «Сводница», «Ловля блох при свечах»), что нетрудно увидеть, прием «погребного света» используется не только в религиозных сюжетах, когда художнику необходимо изобразить драматизм духовного перелома в человеке, но и при изображении бытовой жизни.



Герард фон Хонтхорст. Сводница



Герард фон Хонтхорст. Посещение зубного врача

Прием погребного света присутствует на картине Хонтхорста «Отречение св. Петра», изображающей духовное падение апостола. Не эту ли картину подразумевает Гоголь, называя имя художника в тексте повести? На картине Хонтхорста «Отречение св. Петра» прием «погребного света» служит раскрытию психологии предательства.



Герард фон Хонтхорст. Отречение Св. Петра

Освещенность выступает индикатором приближенности/удаленности к истине. Вспышка света концентрируется на фигуре слуги, указующего на Петра. Именно он на картине Хонтхорста верен Христу. Его доверительно-невинный жест в сторону Петра выражает чистоту помыслов и внутреннюю цельность. Неравномерная освещенность фигуры Петра говорит о борьбе света и тьмы в его душе. Грудь хорошо освещена, над головой и за спиной - густая тьма. Левая рука прижата к груди, а правая приподнята в каком-то вялом, безвольном, отрекающемся жесте. Грязновато-золотистый оттенок мантии создает эффект ложного света. Даже лицо воина освещено в большей степени, чем лицо апостола. Фигуры воинов не устрашают, а скорее обнаруживают в них участников духовного события, свидетелей отречения.

Интересно рассмотреть воплощение данного сюжета у еще одного великого последователя Караваджо - Рембрандта, на картине которого «Отречение св. Петра» тоже использован прием «погребного света». Здесь вспышка концентрируется между слугой-свидетелем и Петром, что подчеркивает ощущение шаткости, промежуточности. И слуга, и Петр охвачены смятением и страхом. Глаз слуги светится лукавством, желанием спасти себя. Петр освещен менее ярким, приглушенным светом. Угроза, исходящая от воинов, более реалистична, что предопределяет выражение страха на лице Петра. Неравномерная освещенность делит фигуру и лицо пополам в доказательство внутренней борьбы. Психологическая глубина заключается и в выразительных положениях рук Петра и слуги, подобных друг другу во лжи и боязни за свою жизнь.



Рембрандт. Отречение св. Петра.

Как видим, в европейской барочной живописи прием «погребного света» не является закрепленным за ситуациями возвышения духа, а «работает» и на ситуации духовного падения, и на бытовые сцены. Эмоциональное напряжение на картинах барочных художников может иметь различную семантику, и это позволит нам понять концентрированное использование данного приема в польских фрагментах повести Гоголя.

Хотя мотивом отречения Андрия вовсе не является страх или малодушие, напомним в тексте Гоголя отрекающийся жест Андрия. «А что мне отец, товарищи и отчизна! – сказал Андрий, встряхнув быстро головою и выпрямив весь прямой, как надречная осокорь, стан свой. – Так если ж так, так вот что:

нет у меня никого! Никого, никого! – повторил он тем же голосом и сопроводив его тем движением руки, с каким упругий, несокрушимый козак выражает решимость на дело, неслыханное и невозможное для другого» [2, с. 87].

При переводе приема «подвального освещения» из визуального в словесный план автор создает эффект градации, усиления света, дрящущийся во времени, что открывает богатство смысловых возможностей. «И точно, земляные стены начали понемногу озаряться. Они достигли небольшой площадки, где, казалось, была часовня; по крайней мере, к стене был приставлен узенький столик в виде алтарного престола и над ним виден был почти совершенно изгладившийся, полинявший образ католической мадонны. Небольшая серебряная лампадка, перед ним висевшая, чуть-чуть озаряла его. Татарка наклонилась и подняла с земли оставленный медный светильник на тонкой высокой ножке, с висевшими вокруг ее на цепочках щипцами <...> Взявши его, она зажгла его огнем от лампы. Свет усилился...» [2, с. 77].

Усиливающийся видимый свет «чуть-чуть» озаряет «полинявший», «почти изгладившийся» образ католической мадонны. Перед нами прихотливая поэтическая структура: «экфрасис в экфрасисе». Виртуальная картина в барочном стиле содержит внутри себя экфрасис религиозный, образ мадонны, но «полинявший». Мотив света заметно сопровождается мотивом бессильности, тленности, что подчеркивается множеством выразительных деталей [5].

Так, Андрий ступает по костям католических отшельников, «рассыпающихся в муку», что исключает их возможность быть «святыми мощами». Хлеб, который несет Андрий в голодный город, оказывается «ядовитым». Постепенно формируется эффект ложного света, усиление использования. Прием повтора словно «испытывает» действие ложного света на героя, исследуя психологию предательства в гоголевском представлении. «Наконец дверь отперлась; их встретил монах, стоявший на узенькой лестнице, с ключами и свечой в руках <...> Он посветил им, запер за ними дверь, ввел их по лестнице вверх...» [2, с. 78].

Насыщенность текста религиозной символикой: лестница, ключи, дверь, свеча, - свидетельствует о напряженной рефлексии автора о сущности двух ветвей христианства: католичества и православия.

Эстетизм польских фрагментов, заключающийся в использовании яркого, богатого колорита, оказывается фокусом напряженной религиозно-философской рефлексии автора. В экфрасических описаниях польского войска и польского католического храма возникает богатая цветовая гамма, слог Гоголя становится максимально живописным. «...У одного из алтарей, уставленного высокими подсвечниками и свечами, стоял на коленях священник и тихо молился... Окно с цветными стеклами, бывшее над алтарем, озарилось розовым румянцем утра, и упали от него на пол голубые, желтые и других цветов кружки света, осветившие внезапно темную церковь. Весь алтарь в своем далеком углублении показался вдруг в сиянии; кафельный дым остановился в воздухе радужно освещенным облаком. Андрий не без изумления глядел из своего темного угла на чудо, произведенное светом» [2, с.78].

Вспышка света, проходящего через витражи, дает игру ярких цветов: розового, голубого, желтого, радужного колорита. Андрий, смотрящий «из темного угла» на освещенный алтарь, переживает состояние, подобное религиозному обращению. Далее при описании дома полячки вновь «погребной свет» сочетается с колоритом (малиновый, позолоченный). «Свет, проходивший сквозь щель ставня, тронул кое-что: малиновый занавес, позолоченный карниз и живопись на стене. Здесь татарка указала Андрию остаться, отворила дверь в другую комнату, из которой блеснул свет огня» [2, с. 82].

Вновь возникает «экфрасис в экфрасисе», но здесь виртуальная картина в барочном стиле внутри себя содержит свое подобие - «живопись на стене».

Данная цветовая гамма ранее встречается при изображении польских воинов. «Все высыпали на вал, и предстала пред козаков живая картина: польские витязи, один другого красивей, стояли на валу. Медные шапки сияли,

как солнца, оперенные белыми, как лебедь, перьями. На других были легкие шапочки, розовые и голубые, с перегнутыми набекрень верхами; кафтаны с откидными рукавами, шитые и золотом и просто выложенные шнурками» [2, с. 94]. Яркость и насыщенность цвета подчеркивается экспрессивными сравнениями «сияли, как солнца; белые, как лебедь, перья». На многих картинах Караваджо и Хонтхорста свет свечи, «погребной свет» сопровождается многоцветностью.

Таким образом, караваджизм польских фрагментов «Тараса Бульбы» отчетливо выделяется ярким пятном на фоне остального текста, его «казацких», «еврейских» частей. Манера Караваджо, как известно, проявляется не только в сочетании погребного света и колорита, но также и в «лепке объемов», фиксации резкого, динамичного жеста. Скульптурное описание полячки, развернуто представленное в сцене объяснения Андрия с возлюбленной и последующего отречения, как раз и строится на приеме застывшего жеста, и представляет собой еще один скрытый эмплицитный экфрасис на страницах повести. Полячка изображается «совершенной статуей», «совершенной картиной». «Он повернулся в другую сторону и увидел женщину, казалось, застывшую в каком-то быстром движении. Казалось, как будто вся фигура ее хотела броситься к нему и вдруг остановилась. <...> Тогда было в ней что-то неоконченное, недовершенное, теперь это было произведение, которому художник дал последний удар кисти...» [2, с. 82]. «Гиперэстетизм», статуарная, внешняя, телесная красота, по мысли Гоголя, является погибелью, искушением души, и нуждается в преодолении.

Таким образом, караваджизм католических фрагментов повести «Тарас Бульба», проявляемый в многократном использовании приема «погребного света» в сочетании с богатым колоритом, объемностью фигур, динамикой жеста служит выражению идеи ложной, внешней красоты. С помощью экфрасических описаний Гоголь стремится показать на примере героя, увлекшегося земной красотой, психологию отречения и печальный финал пути: «И пропал козак! Пропал для всего козацкого рыцарства!» [2, с. 88]. Барочный

экфрасис концептуально противостоит иконическому экфрасису, как внешняя красота противостоит красоте внутренней.

Изображение жизни казаков выдержано в разных стилевых манерах. На смену визуальности и пластичности словесного изображения поляков приходит музыкальность, «молитвенность» интонации. В.В. Лепяхин в статье «Икона, религиозная и светская живопись в творчестве Гоголя» рассмотрел проблему соотношения живописи и иконописи, светского и церковного православного искусства в повести «Портрет» и в поэме «Мертвые души». Ученый отметил, что Гоголь мыслил продолжение поэмы «Мертвые души» как переход от живописи (1-й том) к иконописи (2-й и 3-й тома), а вторая часть повести «Портрет» стремится стать «словесной иконой» [9].

Достаточно обратить внимание на разницу поэтики в описаниях казаков и поляков: пространственной структуры, фактуры образов, характер цветовой гаммы, - чтобы увидеть авторскую интенцию.

Строгость казачьего войска противопоставлена блеску польского войска: «Козацкие ряды стояли тихо перед стенами. Не было на них ни на ком золота, только разве кое-где блестело оно на сабельных рукоятках и ружейных оправках. Не любили козаки богато выряжаться на битвах; простые были на них кольчуги и свиты, и далеко чернели и червонели черные червонноверхие бараньи их шапки» [2, с. 95].

Очевидно отсутствие пластических деталей, объемности, бедность колорита, строгость композиции, стройность и тишина визуального образа. Невыявленность индивидуального облика воинов производит акцент на состоянии внутреннего духовного единства. Указание на черный и червонный цвета, их повторение акцентирует бедность цветовой гаммы и создает музыкальный эффект. Черный и красный (червонный) относятся к основным цветам иконы. «Молитвенность» создается включением интонации устной проповеди через прием синтаксической инверсии. Перед нами одна из многочисленных попыток словесного воплощения иконического стиля. Следовательно, данный фрагмент является скрытым эмплицитным экфрасисом,

репрезентирующим древнерусскую икону. Итак, Гоголь последовательно противопоставляет барочные и иконические экфрасические описания в повести, что во многом может объяснить стилистическое многообразие гоголевской повести.

Другим средством создания иконического экфрасиса является символическое преобразование пространства и времени, преодоление ограниченности земного измерения. «Самые старейшие в рядах стали неподвижны, потупив седые головы в землю; слеза тихо накатывалась в старых очах; медленно отирали они ее рукавом. И потом все, как будто сговорившись, махнули в одно время рукою и потрясли бывалыми головами. Знать, видно, много напомнил им старый Тарас знакомого и лучшего, что бывает на сердце у человека... много почуявшего молодою жемчужною душою на вечную радость старцам родителям, родившим их» [2, с. 112].

Переживание казаками слова Тараса о товариществе, находит выражение в синхронном, соборном жесте. «Господство архитектурных линий над человеческим обликом» призвано выразить преобладание вселенского над индивидуальным в древнерусском искусстве. «Здесь человек перестаёт быть самодовлеющей личностью и подчиняется общей архитектуре целого» [12, с. 22]. Соборный взмах руки и потрясение головы старцами симметрически соотносится с индивидуалистическим жестом Андрия, тоже встряхивающего головой и взмахивающего рукой в момент отречения, как на картинах «Отречение св. Петра» Хонтхорста и Рембрандта.

В приведенном выше фрагменте земное время размыкается и включается в Вечность. Образ родителей-старцев и детей-старцев с «молодыми жемчужными» душами праведников, готовыми к вступлению в Божественное бытие, свидетельствует об иерархичности вселенной. Гоголь играет со значением слова «старый», «старец», актуализируя перенос значения в духовный план.

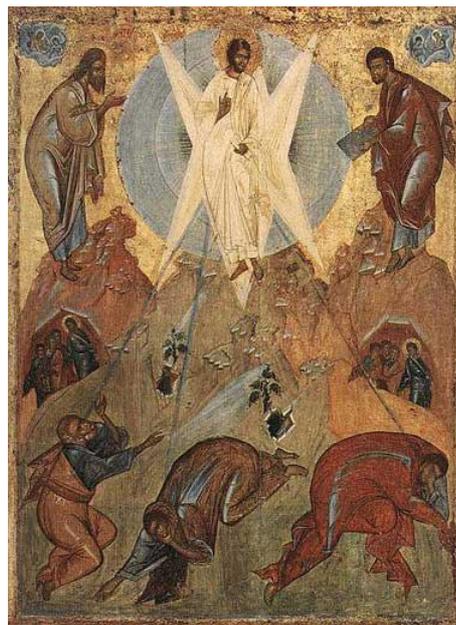
Князь Евгений Трубецкой в «Трех очерках о русской иконе» обозначает главный эстетический закон иконической живописи: «Преодоление

ненавистного разделения мира, преобразование вселенной во храм, в котором вся тварь объединяется так, как объединены во едином Божественном Существо три лица Св. Троицы, - такова та основная тема, которой в древнерусской религиозной живописи, которой всё подчиняется» [12, с. 13].

Таким образом, по Трубецкому соборность, архитектурность (иерархичность), симметричность, аскетизм и пасхальность (литургичность) являются основными принципами стиля древнерусской религиозной живописи.



Вознесение Господне



Икона Преображения Господня

Ими, на наш взгляд, определяется выбор средств визуализации иконического стиля в повести Гоголя. Евхаристийные мотивы хлеба, вина и слова преобразуют баталии в теургическое действо, приближающее грядущее единство во Христе через сопоставление телесной смерти с литургическим дроблением тела Христова. «Разрубил на нем вражий лях железную рубашку, достав лезвием самого тела: зачервонела козацкая рубашка. Разлетелась медная шапка, зашатался и грянулся лях, а Шило принялся рубить и крестить оглушенного» [2, с. 116].

«Но поздно подоспели козаки: уже успело ему углубиться под сердце копьё прежде, чем были отогнаны подступившие к нему враги. Тихо склонился он на руки к подхватившим его козакам, и хлынула ручьем молодая кровь подобно дорогому вину...» [2, с. 118]. Устойчивый литургический мотив

крови-вина создает образ войны как священнодействия, в котором возможно обрести бессмертие.

Подлинными словесными иконами становятся появившиеся во второй редакции «Тараса Бульбы» описания воскресения, восхождения душ казаков, героически погибших в бою, ко Христу. «Пасхальный лейтмотив воскресения пропитывает весь корпус русской классической словесности, являясь архетипическим» [7]. Гибель в настоящем представляется духовной победой, воскресением души к вечной жизни и вечной памяти. «...Повел Кукубенко вокруг себя очами и проговорил: «Благодарю бога, что довелось мне умереть при глазах ваших, товарищи! Пусть же после нас живут еще лучшие, чем мы, и красуется вечно любимая Христом Русская земля!» И вылетела молодая душа. Подняли ее ангелы под руки и понесли к небесам. Хорошо будет ему там. «Садись, Кукубенко, одесную меня! – скажет ему Христос, - ты не изменил товариществу, бесчестного дела не сделал, не выдал в беде человека, хранил и сберегал мою церковь» [2, с. 118].

В пространстве данного экфрасиса Христос даже обращается к козаку с приветствием и именуется по имени. Неожиданная для читателя литургическая пространственная вертикаль оправдана в соотношении с плоским и вертикальным пространством иконы, включающим в себя все уровни мироздания-храма: подземные сферы, людей, святых, ангелов, Спасителя.

В целостном смысловом пространстве повести барочный экфрасис по воле Гоголя сопряжен со значением безжизненности, мертвенности, заключает в себе пространственную направленность вниз (подземный ход), а иконический экфрасис содержит направленность вверх и выражает идею бессмертной жизни в Боге. В статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» Л. Геллер, замечает, что религиозный экфрасис служит «приглашением-побуждением» к духовному видению, высшему восприятию мира [1].

Посредством экфрастических описаний Гоголь проводит читателя двумя духовными путями: к гибели души и к воскресению души, активно побуждая к узнаванию, к духовному прозрению. «В творчестве русских писателей, - как

замечает В.Г. Мехтиев, - читатель часто встречается со сложными диалогическими отношениями двух типов поэтического слова»: слова трагического и слова литургического [11, с.13]. Пользуясь определением исследователя, данную повесть вполне справедливо можно было бы назвать «литургической эпопеей» [11, с. 13].

Итак, мы рассмотрели попытки проекции в словесный текст повести «Тарас Бульба» живописных приемов барокко и русской иконы, являющейся осознанной авторской интенцией ее второй редакции. Экфрасиические описания не являются отдельными структурно-семантическими единицами текста, выделенными среди основного повествования, локальными, но будучи рассредоточенными в тексте, они активно организуют повествование кульминационных фрагментов повести. Неатрибутированный, скрытый имплицитный экфрасис представляет собой художественный шифр, расширяющий смысловое пространство текста. Его расшифровка может состояться или нет в зависимости от работы читательского восприятия, соотносящего выстроившийся визуальный образ с содержимым своей культурной памяти.

Помимо сюжетобразующей и композиционной функций этот вариант «текста в тексте» формирует ситуацию «смыслового взрыва», обусловленную необходимостью переключения из одного текста в другой и невозможностью однозначного перевода языка живописи на язык литературы [14]. Экфрасиическому письму Гоголя в этой повести свойственна концентрированность и многослойность. Средствами вербализации барочного экфрасиса являются контраст света и тени (погребной свет), пластичность, богатство колорита, скульптурность, застывший жест. Иконическому экфрасису соответствует отсутствие пластики, объемности, бедность колорита, символическое преобразование времени и пространства, евхаристийные мотивы, соборность жеста, архитектурность композиции.

Диалогическое противостояние барочного экфрасиса в стиле Караваджо, Геррита ван Хонтхорста и словесной иконы включает также в себя

философские раздумья писателя о проблеме внутренней и внешней красоты, и шире – о проблеме собственного творчества. Стремясь к иконичности словесного стиля писателя-проповедника, Гоголь вскоре подвергнет строгому суду собственный дар пластичного, яркого, эстетически избыточного слова. Таким образом, анализ экфрасических описаний в повести «Тарас Бульба» помогает глубже понять основную идею повести, а именно ее второй редакции, увидеть связь со всем контекстом творчества Гоголя 1840-х годов.

### Список литературы

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Сб. трудов Лозаннского симпозиума. М., 2002. С.5-23.
2. Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 8 т. М.: 1984. Т. 2. 318 с.
3. Гольденберг А.Х. Экфрасис в поэтике Гоголя: текст и метатекст // Филологические науки. 2007. № 1. С. 13-23.
4. Гольденберг А.Х. Слово и живопись в поэтике Гоголя как проблема сюжета и стиля // Новые гоголеведческие студии: Сб. науч. статей. Нежин, 2007. Вып. 5(7). С. 32-51. URL: [ruh.znaimo.com.ua/index-808.html?page...](http://ruh.znaimo.com.ua/index-808.html?page...) (дата обращения 12. 03. 2013)
5. Виноградов И.А. Узы небесного братства. Повесть Гоголя «Тарас Бульба» и ее судьба // Н.В. Гоголь и Православие. М.: 2004. С. 112-197.
6. Дмитриева Е.Е. Рисунки Гоголя: проблема слова и образа // Н.В. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами. М.: 2011. С. 175-220.
7. Есаулов И.А. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 167-179. URL: [philolog.petrso.ru/filolog/konf/](http://philolog.petrso.ru/filolog/konf/): (дата обращения 28.02. 2014)
8. Караваджо. Картины и биография. URL: [smallbay.ru/caravaggio.html](http://smallbay.ru/caravaggio.html).
9. Лепяхин В.В. Икона, религиозная и светская живопись в творчестве Гоголя // Н.В. Гоголь и православие. М.: 2004. С. 359-396.
10. Международная научная конференция «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе». URL: [zauglomya.blogspot.ru/2011/1](http://zauglomya.blogspot.ru/2011/1) (дата обращения 08.01.2014)
11. Мехтиев В.Г. На границе трагедии и литургии: об одной концепции искусства XX века // Вопросы методологии современного литературоведения: материалы Всероссийской научно-практической конференции. Хабаровск, 2007. С.8-14.
12. Трубецкой Е. Умозрение в красках // Три очерка о русской иконе Новосибирск, 1991. С. 7-36.

13. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. 216 с.

14. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47-57. URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427) (дата обращения 14.03.2014)

15. Dictionary of Art. In 34 vol. New York: Grove, 1998. V. 10. P. 128-131.

## References

1. Geller L. *Ecphrasis v russkoj literature: Sb. trudov Lozannskogo simpoziuma*. M., 2002. pp. 5-23.
2. Gogol' N.V. *Sobr. soch.: v 8 t.* [Collected works in 8 volumes] Moscow, 1984. V. 2. 318 p.
3. Gol'denberg A.H. *Filologicheskie nauki* [Philological sciences]. No. 1 (2007): 13-23.
4. Gol'denberg A.H. *Novye gogolevedcheskie studii: Sb. nauch. statej* [New gogolevedchesky studios: collection of scientific articles]. no. 5(7) Nezhin, 2007. 32-51. URL: [ruh.znaimo.com.ua/index-808.html?page...](http://ruh.znaimo.com.ua/index-808.html?page...)
5. Vinogradov I.A. *N.V. Gogol' i Pravoslavie* [N. V. Gogol and Orthodoxy]. Moscow, 2004. pp. 112-197.
6. Dmitrieva E.E. *N.V. Gogol' v zapadnoevropejskom kontekste: mezhdru jazykami i kul'turami* [N. V. Gogol in the West European context: between languages and cultures]. Moscow, 2011. pp. 175-220.
7. Esaulov I.A. *Ecphrasis v russkoj literature: Sb. trudov Lozannskogo Simpoziuma*. M., 2002. pp. 167-179. URL: [philolog.petrus.ru/filolog/konf/](http://philolog.petrus.ru/filolog/konf/)
8. Karavadzho. *Kartiny i biografija*. URL: [smallbay.ru/caravaggio.html](http://smallbay.ru/caravaggio.html).
9. Lepahin V.V. *N.V. Gogol' i Pravoslavie* [N. V. Gogol and Orthodoxy]. Moscow, 2004. pp. 359-396.
10. *Mezhdunarodnaja nauchnaja konferencija «Izobrazhenie i slovo: formy ecphrasisa v literature»* [International scientific conference "Image and word: forms of ecphrasis in literature"]. URL: [zauglomya.blogspot.ru/2011/1](http://zauglomya.blogspot.ru/2011/1)
11. Mehtiev V.G. *Voprosy metodologii sovremennogo literaturovedenija: materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii* [Questions of methodology of modern literary criticism: materials of the All-Russian scientific and practical conference]. Habarovsk, 2007. pp. 8-14.
12. Trubeckoj E. *Tri ocherka o russkoj ikone* [Three sketches about the Russian icon]. Novosibirsk, 1991. pp. 7-36.
13. *Ecphrasis v russkoj literature: trudy Lozannskogo simpoziuma* [Ecphrasis in the Russian literature: works of the Lozannsky Symposium]. Moscow, 2002. 216 p.
14. Jacenko E.V. *Voprosy filosofii* [Philosophy questions]. No. 11 (2011): 47-57. URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427)
15. *Dictionary of Art*. In 34 vol. New York: Grove, 1998. V. 10. pp. 128-131.

## **ДАнные ОБ АВТОРАХ**

**Козлова Анастасия Викторовна**, кандидат филологических наук, доцент  
кафедры литературы и журналистики

*Дальневосточный государственный гуманитарный университет*

*ул. Карла Маркса, д.68, г. Хабаровск, 680000, Россия*

*e-mail: really.19.70@mail.ru*

*SPIN-код в SCIENCE INDEX: 5089-3143*

## **DATA ABOUT THE AUTHORS**

**Kozlova Anastasiya Viktorovna**, associate Professor, candidate of Philological  
Sciences (PhD), Department of literature and journalism

*Far Eastern State University of Humanities*

*89, Karl Marks street, Khabarovsk, 680000, Russia*

*e-mail: really.19.70@mail.ru*

## **Рецензент:**

**Савелова Евгения Валерьевна**, доктор философских наук, кандидат  
культурологии, профессор кафедры теории и истории культуры ФГБОУ ВПО  
«Хабаровский государственный институт искусств и культуры», первый  
проректор