

DOI: 10.12731/2218-7405-2013-9-71

УДК 821.161.1

ОБРАЗ ЖИВОПИСНОГО ПОРТРЕТА И ПЕЙЗАЖА В РУССКОЙ ПРОЗЕ: ЭКФРАСИС, МОТИВ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕТАЛЬ

Дмитриевская Л.Н.

В статье проводится попытка посмотреть на образ живописного портрета и пейзажа в литературе с точки зрения трёх понятий, которые описывают данное явление: экфрасис, мотив, деталь. Взгляд на одно и то же явление через три разные понятия, с одной стороны, выявляет различную функциональность живописного портрета и пейзажа, с другой стороны, помогают определить у каждого из трёх терминов сферу теоретического описания. Образ живописного портрета и образ живописного пейзажа в литературе только на первый взгляд кажутся равнозначными явлениями. Подход к их исследованию с разных позиций выявляет, что оба они описываются термином экфрасис, но живописный портрет может быть мотивом и деталью (когда живописное произведение не описывается, а просто называется), а живописный пейзаж не может быть мотивом произведения и довольно редко может быть деталью. Наиболее универсальным определением в современном литературоведении является экфрасис.

Ключевые слова: портрет, пейзаж, образ, экфрасис, мотив, художественная деталь.

IMAGE OF A PICTURESQUE PORTRAIT AND LANDSCAPE IN RUSSIAN PROSE: A EKPHRASIS, A MOTIVE AND AN ART DETAIL

Dmitrievskaya L.N.

The article demonstrates an attempt to look at the image of a portrait and a landscape in literature from the viewpoint of 3 concepts, which describe this phenomenon: a ekphrasis, a motive and a detail. A sight at the same phenomenon through 3 different concepts on the one hand reveals various function of a picturesque portrait and landscape, and on the other hand helps to define the sphere of theoretical description at each of these 3 terms. The image of a picturesque portrait and the image of a picturesque landscape in literature seem to be equivalent phenomena. The approach to the research of these phenomena from different positions reveals that both phenomena are described by the term ekphrasis, but a picturesque portrait can be a motive and a detail (when a picturesque work is not described, and simply refers to) and a picturesque landscape can not be a motive of a work of art and can seldom be a detail. The most universal definition in modern study of literature is ekphrasis.

Keywords: portrait, landscape, image, ekphrasis, motive, art detail.

Образ живописного портрета и пейзажа в русской и зарубежной художественной литературе – интересное и непростое для анализа явление. При его описании в литературоведении используются разные термины: экфрасис, мотив, деталь и др. Каждое из понятий видит предмет исследования под своим углом зрения, у каждого есть определённая сфера, доступная для теоретического описания, и есть зона, которую тот или иной термин охватить не в силах. Наша задача, используя сравнительно-сопоставительный метод, посмотреть на образ живописного портрета и пейзажа с позиции трёх понятий – экфрасис, мотив, деталь – и выявить 1) сферу научного описания каждого из них, 2) возможную универсальность одного из понятий.

Термин **экфрасис** сейчас широко распространён в западном литературоведении, использование его в России, по-видимому, началось вместе с повышением интереса к теме синтеза искусств. В современном русском литературоведении термин *экфрасис* набирает всё большую популярность, но пока он понимается очень широко (на чрезмерную широту понятия указывают даже главный современный теоретик экфрасиса – швейцарский учёный Л. Геллер [5]). Исходя из прямого значения слова в греческом языке (др.-греч. ἔκφρασις от ἐκφράζω – высказываю, выражаю), экфрасис чаще толкуется как описание произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте – «*вербальный текст о невербальном феномене искусства*» [3]. Следующее определение даёт Н.Г. Морозова в диссертации «Экфрасис в прозе русского романтизма»: «*Живописный экфрасис – это описание вымышленного, либо реально существующего произведения живописного искусства <...>*» [16, с.10].

Портрет-экфрасис в русской литературе берёт своё начало в повести Н.В. Гоголя «Портрет» (1833–1834) (по крайней мере, именно она стала катализатором для развития данного приёма) и находит своё продолжение как в прозе, так и в поэзии XIX–XX вв. Пейзаж как экфрасис встречается гораздо реже, у чего есть свои вполне объективные причины (подробнее в статье «Этапы развития пейзажа в русской и европейской литературе» [8]). Описания пейзажных полотен можно встретить, например, в рассказах В. Гаршина «Художники», Гиппиус «Богиня», книге Репина «Далёкое и близкое», романе Замятина «Мы»...

Функции экфрасиса в литературе достаточно широки. Не требует специально доказательства тот факт, что «ролевая» значимость живописного портрета, или портрета-экфрасиса, несколько иная, нежели у портрета героя. Можно с уверенностью говорить, что в экфрасисе «сгущены», «сжаты» (А.А. Потебня) мысли, введён подтекст произведения. Данный приём позволяет автору не только 1) создавать или углублять образ, запечатлённый на портрете, но и дополнительно воплощать: 2) образ художника, 3) образ того, кто воспринимает

портрет, 4) часто мистическую обстановку в произведении, а также 5) высказать своё мнение об искусстве в целом или о конкретном художнике и мн.др.

Портрет-экфрасис как способ воплощения авторской философии искусства уже привлекал литературоведов, прежде всего, касательно повести **Н.В. Гоголя «Портрет»** (1835) (подробнее см.: Баль В.Ю. [1], Гольденберг А.Х. [7], Дмитриевская Л.Н. [9], Лепяхин В.В. [12], Сидельникова М.Л. [17]). Исследователи заметили, что мистика и связанный с ней мотив портрета нужны в повести не для занимательности сюжета, а для отражения философских мыслей автора: *«Детальное описание портрета, и прежде всего глаз, необходимо Гоголю не для нагнетания страхов и ужасов в духе не чуждого писателю романтизма. Писатель вновь и вновь ставит проблему искусства»* [12, с.167].

В *«Анне Карениной»* (1873–1876) **Л.Н. Толстой** через живописные портреты Анны размышляет о сути искусства. В романе три живописных портрета Анны: в кабинете Каренина и два писанные в Италии Вронским и художником Михайловым. Два итальянских портрета раскрывают в романе не столько образ Анны, сколько разное отношение к живописи, к искусству. Вронский в искусстве ставит превыше всего технику – так он уверен, что искусство доступно любому, стоит приложить усилие по приобретению этой техники. Л.Н. Толстой иронизирует над своим героем, приоткрывает его душевную неглубину: *«Портрет Анны, – одно и то же и писанное с натуры им и Михайловым, должно бы было показать Вронскому разницу, которая была между ним и Михайловым; но он не видал ее. Он только после Михайлова перестал писать свой портрет Анны, решив, что это теперь было излишне»* [18, с.82]. В образе художника Михайлова Л.Н. Толстой дал характеристику истинного таланта: зоркий глаз, внимание к людям, тонкая душевная организация... Художнику, второстепенному герою, посвящено две главы в пятой части романа – в них автор размышляет об упоении творчеством, о подлинном и ложном в искусстве, создаёт типичный, психологически достоверный и в то же время философский об-

раз художника. Венгерский литературовед Золтан Хайнади в статье «Живописание словом» тоже останавливает внимание на трёх портретах Анны Карениной и делает следующий вывод: *«Репрезентация трёх портретов Анны проливает свет на художественно-философские взгляды Толстого: цель искусства заключается не в показе красоты, а в предугадывании истины»* [19, с.375].

В рассказе **В. Гаршина «Художники»** противопоставляются пейзажист Дедов, для которого искусство – это карьера, то, за что «платят хорошие деньги», и художник-реалист, работающий в жанровой живописи, Рябинин, для которого картина – «мир, в котором живешь и перед которым отвечаешь». В рассказе, как и в своих статьях, Гаршин поднимает вопросы об истинном искусстве, о разном отношении к искусству и решает их через образы двух героев. Пейзажная картина у Гаршина оказывается пошленьким жанром для зарабатывания денег. Вот как размышляет карьерист, пейзажист Дедов в рассказе: *«<...> картина наверно продается; сюжет – из ходких и симпатичный: зима, закат; черные стволы на первом плане резко выделяются на красном зареве. Так пишет К., и как они идут у него! В одну эту зиму, говорят, до двадцати тысяч заработал. Недурно! Жить можно»* [4, с.102]. Рассказ после выхода в свет, в 1879 году, восприняли как отражение идейной борьбы между передвижниками и академическими живописцами. В художественные образы Гаршин перевёл полемику своих статей.

В ряде произведений (Н.В. Гоголь «Портрет», М.Ю. Лермонтов «Штосс» и др.) портрет-экфрасис движет сюжет, а значит его можно назвать **МОТИВОМ**. Нелегко определить в таком случае с терминологией: чем является, например, портрет старика ростовщика в повести Н.В. Гоголя: мотивом портрета или экфрасисом с функцией мотива, или мотив портрета – это разновидность экфрасиса. Все подходы, на наш взгляд, имеют право на существование.

Не смотря на то, что мотив в художественном произведении становится частым объектом исследования, проблема его определения в литературоведении не решена. Существует ряд разночтений в понимании этого термина у вы-

дающихся филологов: А.Н. Веселовского, О.М. Фрейденберг, Б.В. Томашевского, Ю.М. Лотмана, Б.М. Гаспарова, Ю.В. Шатина и др. При этом главную роль мотива (motions) – двигать сюжет в художественном произведении – не оспаривает никто. Не наша задача углубляться в тонкости понимания мотива, так как для исследования взято уже конкретное явление – «мотив портрета». «Мотива пейзажа» в литературе не существует, так как пейзаж не выступает субъектом действия и не может двигать развитие сюжета.

Мотив портрета напрямую связан с мистическим или оживающим портретом, когда живописный портрет из объекта описания переходит в субъект действия. (NB: О.А. Ковалёв в статье «Три экфрасиса: мотив ожившей картины в аспекте художественной антропологии Ф.М. Достоевского» [11], в «ожившую картину» (в статье – портрет и интерьер) вкладывает не мистическое значение, а соотношение мертвая картина – живой человек, при этом рассмотренные портреты в произведениях Достоевского не становятся субъектом действия и, на наш взгляд, неверно были названы мотивом.)

В русской литературе именно Н.В. Гоголь был первым, кто сделал живописный портрет мотивом произведения, поднял через него вопросы творчества и искусства. Но сам Н.В. Гоголь писал, будучи в диалоге с западными авторами, которые в 20–30-е годы ещё на волне романтизма неоднократно обращались к образу живописного портрета: Ч. Метьюрин, В. Ирвинг, О. Бальзак, Н. Готорн.

М.Ю. Лермонтов в 1841 году пишет повесть «*Штосс*» (через 5–6 лет после гоголевского «Портрета»). Неудивительно, что в неоконченной повести Лермонтов опирается на своего предшественника. В повести оживает портрет старика, который имеет ряд сходных черт с портретом старика у Гоголя. Оба героя с портретов, у Гоголя и Лермонтова, являются символическими образами вершителей судеб – они ростовщики, а лермонтовский старик ещё и игрок в карты (штосс азартная игра, проверяющая благосклонность судьбы; в штосс играет Герман в «Пиковой даме» А.С. Пушкина).

Н.В. Гоголь и М.Ю. Лермонтов по-разному проводят мысль о проникновении сверхъестественного в портрет. В повести Н.В. Гоголя портрет создаёт художник, который до конца следует натуре своей модели. Демонической оказывается сама модель: ростовщик – демон. В этом гоголевский ростовщик перекликается с пушкинским – в «Скупом рыцаре», который сам себя называет демоном: «<...> как некий демон // Отселе править миром я могу». В повести Гоголя демон желает продолжить жизнь с помощью картины, он убеждает художника, *«что от сего зависит судьба его и существование в мире, что уже он тронул своею кистью его живые черты, что если он передаст их верно, жизнь его сверхъестественною силою удержится в портрете, что он чрез то не умрет совершенно, что ему нужно присутствовать в мире»* [6, с.126]. Гений художника послужил злу. Для Гоголя очень важна мысль об ответственности за свое творчество.

Лермонтов видит сверхъестественное в случайности, но не отрицает и возможную роль гения: *«Казалось, этот портрет писан несмелой ученической кистью, платье, волосы, рука, перстни, всё было очень плохо сделано; зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать: в линии рта был какой-то неуловимый изгиб, недоступный искусству и, конечно, начертанный бессознательно, придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно. Не случилось ли вам на замороженном стекле или в зубчатой тени, случайно выброшенной на стену каким-нибудь предметом, различать профиль человеческого лица, профиль, иногда невообразимой красоты, иногда непостижимо отвратительный? Попробуйте переложить их на бумагу! вам не удастся; попробуйте на стене обрисовать карандашом силуэт, вас так сильно поразивший, – и очарование исчезает; рука человека никогда с намерением не произведет этих линии; математически малое отступление – и прежнее выражение погибло невозвратно. В лице портрета дышало именно то неизъяснимое, возможное только гению или случаю»* [13, с.600–601].

Перед нами как бы нерукотворный портрет, в котором дышит жизнь. Старик в бухарском халате не выпрыгивает из картины, как в повести Гоголя, – он приходит ночью, после двенадцати, через дверь: *«Когда дверь отворилась настежь, в ней показалась фигура в полосатом халате и туфлях: то был седой сгорбленный старичок <...>»* [13, с.604]. Мы не знаем развязки, но, возможно, будь повесть окончена, стало бы ясным, что женская головка и старик оживают и приходят к Лугину, потому что он их нарисовал своей рукой. По крайней мере, как только Лугин делает эскиз головы старика, так он к нему является: *«...Он рисовал голову старика, и когда кончил, то его поразило сходство этой головы с кем-то знакомым! Он поднял глаза на портрет, висевший против него, – сходство было разительное; он невольно вздрогнул и обернулся; ему показалось, что дверь, ведущая в пустую гостиную, заскрипела...»* [13, с.603].

В карточной игре Лугина удерживает ещё один оживший персонаж с картины, которую он, будучи художником, создал сам на клочке бумаги: *«<...> эскиз женской головки остановил бы внимание знатока; <...> То не был портрет; может быть, подобно молодым поэтам, вздыхающим по небывалой красавице, он старался осуществить на холсте свой идеал женщину-ангела»* [13, с.602]. Так как нарисована только голова женщины, то только голова и является герою во время игры в штосс: *«<...> склонясь над его плечом, сияла женская головка; ее уста умоляли, в ее глазах была тоска невыразимая... она отделялась на темных стенах комнаты, как утренняя звезда на туманном востоке»* [13, с.606]. Образ ожившей женской головки отсылает к романтической сказке К. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» (1836), в которой выпрыгивают с картины три девушки и уводят героя-художника за собой в потусторонний мир картины. Возможно, Лермонтов готовил подобную развязку: красавица с эскиза ведь тоже создана рукой героя-художника, она приходит вместе со стариком из мира мёртвых: *«<...> опять раздался шорох, хлопанье туфель, кашель старика, и в дверях показал(ась) его мертвая фигура. За ним подвигалась другая, но до того туманная, что Лугин не мог рассмотреть ее формы»* [13, с.605].

Функциональные возможности и смысловое наполнение мотива мистического портрета весьма широкие: он движет сюжет произведения, через него поднимается проблема ответственности за свои творения, вводится тема судьбы, рока, формируется двоимирное романтическое пространство произведения... (NB: Подробный анализ мотива мистического портрета был нами представлен в статье «Мотив портрета в русской литературе как способ воплощения философского взгляда на искусство» [10]).

Живописный портрет, если он не описан, а лишь упомянут в произведении, может выполнять роль художественной **детали**, чаще всего, говорящей детали интерьера. «Деталь (фр. detail – часть, подробность) – особо значимый, выделенный элемент художественного образа. <...> Д. может становиться образом. <...> Д., если не становится мотивом (лейтмотивом), тяготеет к единичности <...>» [14, с.219].

Живописный портрет, упомянутый в качестве детали интерьера, может нести большую смысловую нагрузку:

1. Даёт характеристику герою, являясь подсказкой к пониманию его образа. Приведём несколько примеров. Н. Полевой повесть «Живописец» (1933): в комнате Аркадия висит портрет Дюрера как характеристика стиля самого живописца. И.С. Тургенев повесть «Фауст» (1956): портрет девушки, похожей на Манон Леско, становится сквозной деталью, характеризующей и героя-повествователя и Веру – главный объект повествования. В рассказе «Чистый понедельник» (1944) И.А. Бунина над диваном в комнате героини «...зачем-то висел портрет **босо**го Толстого» [2, с.198] – эта деталь помогает разгадать тайну её странных поступков: «*Выезжая, она чаще всего надевала гранатовое бархатное платье и такие же туфли с золотыми застёжками (а на курсы ходила скромной курсисткой, завтракала за тридцать копеек в вегетарианской столовой на Арбате)*» [2, с.199]. Граф Л.Н. Толстой, ищущий истины у народа, со своей идеей опрощенья являлся одним из путей, по которому «чего-то искала» и она. Её обед в вегетарианской столовой и образ бедной курсистки (хотя,

напомним: «мы оба были богаты») – это, вероятно, не что иное, как следование идеям модного на рубеже веков философии толстовства. Итак, портрет Толстого в комнате героини является ключом к разгадке её «странностей».

2. Портрет-деталь вскрывает подтекстовые смыслы в произведении. Например, в рассказе Бориса Зайцева «Река времён» (1964) у архимандрита Андроника было три портрета его «любимцев» – Константина Леонтьева, императора Александра I, Леона Блуа... Именно через эти портреты-детали в небольшой рассказ о жизни двух скромных монахов проникает философская мысль о закате Европы, о том, что надо защищать Россию от западного влияния (см. труды русского и французского писателей К. Леонтьева и Леона Блуа), портрет Александра I находится в числе «любимцев», видимо потому, что в начале XIX века он защитил Россию от Европейского вторжения.

Живописный пейзаж сложно ввести в словесное произведение без хотя бы краткого описания, поэтому его функционирование в качестве детали несколько ограничено.

Итак, наше краткое рассмотрение живописного портрета и пейзажа в качестве экфрасиса, мотива и детали позволяет сделать следующие выводы.

– Образ живописного портрета может быть:

- экфрасисом,
- мотивом (он может двигать сюжет),
- деталью произведения (когда без всякого описания упоминается живописный портрет, чаще – запечалённая на нём личность).

– Образ живописного пейзажа может быть практически только экфрасисом, то есть он должен иметь хотя бы краткое описание, и он не способен двигать сюжет, чтобы стать мотивом.

– Наиболее универсальным понятием является *экфрасис*, который может вбирать в себя и ту сферу, которую раскрывает термин *мотив* (мотив уточняет одну из функций портрета-экфрасиса – двигатель сюжета).

Кроме терминов *экфрасис*, *мотив*, *деталь*, исследуя живописный портрет и пейзаж в литературе, можно использовать понятие *миметический синтез* или *парафразирование* (см. Ю.И. Минералов «Теория художественной словесности» [15]), так как речь идёт о подражании образцам другого вида искусства. Эти понятия в большей степени являются характеристикой индивидуального стиля писателя, потому что показывают *как*, каким путём создаётся образ живописного портрета – путём творческой переработки элементов другого вида искусства.

Живописные портрет и пейзаж в произведении выполняют иные функции, нежели просто портрет героя или пейзаж, к тому же через них реализуется синтез искусств, «сгущается», «конденсируется» авторская мысль.

Список литературы

1. Баль В.Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст: дис. ... кандидата филологических наук. / В.Ю. Баль. – Томск, 2011. 203 с.
2. Бунин И.А. Лёгкое дыхание / И.А. Бунин. / Собрание соч.: В 4 т. Т.4. М., 1988.
3. Бушев А.Б. Проблема экфрасиса. / А.Б. Бушев // Ученые записки Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н.Г. Чернышевского. 2012. № 2. С.194–198.
4. Гаршин В. Художники / В. Гаршин. / Рассказы. М., 1976.
5. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозанского симпозиума. М., 2002. 216 с.
6. Гоголь Н.В. Портрет. / Н.В. Гоголь. / Собр. соч.: В 7 т. Т.3. М., 1966.
7. Гольденберг А.Х. Экфрасис в поэтике Гоголя: текст и метатекст. / А.Х. Гольденберг // Филологические науки. 2007. № 1. С.13–23.

8. Дмитриевская Л.Н. Этапы развития пейзажа в русской и европейской литературе / Л.Н. Дмитриевская // Materiały VIII Międzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji «Europejska nauka XXI wiek – 2012» Volume 12. Filologiczne nauki.: Przemysł. Nauka i studia. 2012. S.72–80.

9. Дмитриевская Л.Н. Функции мотива портрета в повести Н.В. Гоголя «Портрет» / Л.Н. Дмитриевская // Русский язык и литература: проблемы изучения и преподавания в школе и вузе. 2011. Киев. 2011. №4. С.391–395.

10. Дмитриевская Л.Н. Мотив портрета в русской литературе как способ воплощения философского взгляда на искусство / Л.Н. Дмитриевская // European Social Science Journal / Европейский журнал социальных наук. Рига, Москва. № 8. 2011. С.28–36.

11. Ковалев О.А. Три экфрасиса: мотив ожившей картины в аспекте художественной антропологии Ф.М. Достоевского. / О.А. Ковалёв // Сибирский филологический журнал. 2008. № 2. С.57–67.

12. Лепяхин В.В. Живопись и иконопись в повести Н.В. Гоголя «Портрет» / В.В. Лепяхин / Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М, 2002. С.164–199.

13. Лермонтов М.Ю. Штосс / М.Ю. Лермонтов / Сочинения: В 2 т. Т.2. – М., 1990.

14. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред.: А.Н. Николюкина. М., 2003.

15. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). М., 1999. С.210–218.

16. Морозова Н.Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: Дис. канд. филол. наук. Новосибирск, 2006. 210 с.

17. 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.

18. Толстой Л.Н. Анна Каренина / Л.Н. Толстой / Собр. соч.: В 12 т. Т.9. М.: «Современник», 1980.

19. Хайнади З. Живописание словом. О поэтической функции визуального изображения в творчестве Л. Толстого / З. Хайнади // Вопросы литературы. 2010. №6. С.159–377.

References

1. Bal' V.Ju. *Motiv «zhivogo portreta» v povesti N.V. Gogolja «Portret»: tekst i kon-tekst*. Tomsk, 2011. 203 p.

2. Bunin I.A. *Ljogkoe dyhanie* [A collection of essays]. Moscow: 1988.

3. Bushev A.B. *Problema jekfrasisa* [Scientific works of Zabaikalsky State Humanities Teachers' Training University named after N.G. Chernyshevsky]. 2012. №2. pp.194–198.

4. Garshin V. *Hudozhniki* [Story]. Moscow. 1976.

5. Geller L. *Voskreshenie ponjatija, ili Slovo ob jekfrasisе* [Ekphrasis in Russian literature: works of Lozansky conference]. Moscow. 2002. 216 p.

6. Gogol' N.V. *Portret* [A collection of essays]. Moscow. 1966.

7. Gol'denberg A.H. *Ekfrasis v pojetike Gogolja: tekst i metatekst* [Filological sciences]. 2007. № 1. pp.13–23.

8. Dmitrievskaja L.N. *Jetapy razvitija pejzazha v russkoj i evropejskoj literature* [Materials of the VIII-th International scientific conference «European science of the XXI-th century – 2012»]. 2012. pp.72–80.

9. Dmitrievskaja L.N. *Funkcii motiva portreta v povesti N.V. Gogolja «Portret»* [Russian language and literature: problems of learning and teaching at school and in high school]. Kiev. 2011. №4. pp.391–395.

10. Dmitrievskaja L.N. *Motiv portreta v russkoj literature kak sposob voploshhenija filosofskogo vzgljada na iskusstvo* [European Social Science Journal]. Riga, Moscow. № 8. 2011. pp.28–36.

11. Kovalev O.A. *Tri jekfrasisa: motiv ozhivshej kartiny v aspekte hudozhestvennoj an-tropologii F.M. Dostoevskogo* [Siberian filological magazine]. 2008. № 2. pp.57–67.

12. Lepahin V.V. *Zhivopis' i ikonopis' v povesti N.V. Gogolja «Portret»* [Icon in Russian belles-lettres fiction. Icon and ikon worship, iconpainting and iconpainters]. Moscow. 2002. pp.164–199.

13. Lermontov M.Ju. *Shtos* [A collection of essays]. Moscow. 1990.

14. Literary encyclopaedia of terms and concepts. Moscow. 2003.

15. Mineralov Ju.I. *Teorija hudozhestvennoj slovesnosti (pojetika i individual'nost')*. M. 1999. pp.210–218.

16. Morozova N.G. *Jekfrasis v proze russkogo romantizma*. Novosibirsk, 2006. 210 p.

17. Sidel'nikova M.L. *Obraz «ozhivajushhego» portreta v hudozhestvennoj filosofii N.V.Gogolja i Je.-T.-A. Gofmana* [Siberian filological magazine]. 2011. № 4. pp.77–81.

18. Tolstoj L.N. *Anna Karenina* [A collection of essays]. Moscow. 1980.

19. Hajnadi Z. *Zhivopisanie slovom. O pojeticheskoj funkcii vizual'nogo izobrazhenija v tvorcestve L. Tolstogo* [Questions of literature]. 2010. №6. pp.159–377.

ДАнные ОБ АВТОРЕ

Дмитриевская Лидия Николаевна, доцент, кандидат филологических наук

Литературный институт им.А.М. Горького

Тверской бульвар, 25, г. Москва, 123104, Россия

lidija-13@yandex.ru

DATA ABOUT THE AUTHOR

Dmitrievskaya Lidia Nikolaevna, associate professor, Candidate of Philological Science

Literary Institute "Maxim Gorky"

25, Tverskoy bulvar, Moscow, 123104, Russia

lidija-13@yandex.ru

Рецензент:

Колосова С.Н., доктор филологических наук, доцент Московского института открытого образования