

ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС Н. В. ГОГОЛЯ

Е.С. Шевченко

*Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева, Самара, Россия*

Аннотация: Статья посвящена изучению экфрастического дискурса Н.В. Гоголя. В ней исследуется взаимодействие произведений словесного искусства с изобразительным в сюжете, конфликте, образах и поэтике произведений Гоголя в целом. Особое внимание уделяется диалогу писателя с современной ему живописью и живописцами, а также его отношению к визуальному искусству предшествующих эпох – живописи, скульптуре, архитектуре. Экфрастический дискурс Гоголя рассматривается на материале его художественной прозы, статей об искусстве и писем, при этом особое внимание уделяется гоголевскому «Портрету», двум его редакциям. Прослеживается связь художественной аксиологии писателя с его религиозным чувством: икону и путь к ней Гоголь рассматривает как восхождение и подвижничество, а уподобляющееся реальности изображение, которое стремится заместить собою реальность, рассматривается им как заблуждение и отступничество.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, экфрасис, экфрастический дискурс, повесть «Портрет», А.Г. Венецианов, А.А. Иванов, «Явление Христа народу (Явление Мессии)».

До сих пор экфрастический дискурс Н.В. Гоголя не был предметом целостного рассмотрения, хотя отдельные вопросы, касающиеся влияния на его произведения изобразительных искусств, достаточно подробно рассматривались. Среди исследований на эту тему назовем наиболее, с нашей точки зрения, значимые. В 1879 году критик В.В. Стасов в № 12 журнала «Древняя и новая Россия» опубликовал статью «Гоголь и русские художники в Риме» [Стасов 1879]. Уже в XX веке появились значительные и обширные исследования на эту тему: очерк Н.Г. Машковцева «История портрета Гоголя» [Машковцев 1936], опубликованный еще в 1936 году, сборник очерков «Гоголь в кругу художников», изданный в 1955 году, куда вошли ранее написанные и изданные очерки «Иконография Гоголя» и «История портрета Гоголя» («Работа Иванова над портретом Гоголя») [Машковцев 1936]. В них подробно исследовалось отношение Н.В. Гоголя к живописи и живописцам, его личные контакты с художниками А.Г. Венециановым, дружба с А.А. Ивановым и работа Иванова над портретом писателя. В последующем акцент в исследованиях был сделан не на подробностях биографии писателя, а на присутствии в его творчестве сюжетов, связанных с изобразительными искусствами, экфрастических описаний разного рода. Отдельный интерес при этом вызывали статьи самого писателя об искусстве, прежде всего те, что,

наряду с повестями, были помещены им в «Арабески» (1835). На живописность и театральность художественных образов Н.В. Гоголя в свое время обратил внимание Ю.М. Лотман [Лотман 1988]. Среди современных исследований на эту тему назовем статьи И.А. Виноградова «“Жизненное дело” Гоголя и его статья “Исторический живописец Иванов”» [Виноградов 2009], М.С. Гладылина «Н. В. Гоголь и становление бытового жанра в русской живописи» [Гладылин 2010], О.Г. Дилакторской «Н.В. Гоголь и А.А. Иванов. К 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя (1809–1852)» [Дилакторская 2009], Е.Е. Дмитриевой «Экфрасис в творчестве Н.В. Гоголя, или Вопрос о границах между живописью и поэзией» [Дмитриева 2009], В.В. Лепахина «Живопись и иконопись в повести Гоголя “Портрет”. По редакции “Арабесок”» [Лепахин 2002], И.В. Наумана «Высшее предназначение художника: духовно-эстетические суждения Н.В. Гоголя о живописи на примере творчества А.А. Иванова» [Науман 2014], Дж. Страно «Живописец по имени Гоголь (Слово и образ в творчестве писателя)» [Страно 2009]. Среди проблем, занимающих исследователей в связи с экфрасисом у Гоголя, особое место занимает проблема вербальной репрезентации визуального в зависимости от жанра, к которому это визуальное может быть отнесено: лубок, пейзаж, интерьерная живопись, скульптура, натюрморт и, наконец, портрет. Именно жанр портрета интересует исследователей более всего. Во-первых, он важен для самого Гоголя, что подтверждает одноименная повесть, которую писатель, к тому же, переделывал спустя несколько лет уже после ее публикации. Во-вторых, сам писатель брал уроки живописи и неоднократно выступал в роли портретируемого, что давало ему возможность прочувствовать процесс создания портрета как бы «изнутри» (сохранились воспоминания П.В. Анненкова о сеансах Н.В. Гоголя у Ф.А. Моллера [Анненков 1952]). В-третьих, литературой 30–40-х годов и последующих десятилетий XIX века активно осваивается динамический портрет, который позволяет представить человека не статичным, а живым, меняющимся, движущимся. В живописи запечатлеть динамику человеческого лица затруднительно, поскольку живописный образ разворачивается в пространстве, а не во времени, литературный же образ, напротив, получает развертывание именно во времени, что позволяет придать портрету динамику и психологизм. Это вполне соответствовало тенденциям развития самой литературы, утверждению в ней принципов реализма, для которого поиски изображения не только внешнего, но прежде всего внутреннего мира человека представлялись необычайно важными.

Экфрастический дискурс Гоголя включает в себя область, на первый взгляд, не самую очевидную: отношение писателя к собственному изображению, его согласие на портретирование и на публикацию портретов. Здесь мы сошлемся на авторитетное мнение Н.Г. Машковцева. Изучив иконографию Н.В. Гоголя, Н.Г. Машковцев пришел к выводу, что писатель неохотно позволял рисовать себя и не соглашался на публикацию собственных изображений в журналах. Исследователь приводит два любопытных случая, когда писателя возмутила публикация портрета в журналах без его согласия.

В 1843 г. М.П. Погодин на страницах своего учено-литературного журнала «Москвитянин» без согласия Гоголя поместил его портрет в виде литографии, выполненный с портрета, созданного А.А. Ивановым, а чуть позже в харьковском альманахе «Молодик» («Молодой месяц»), который издавал И.Е. Бецкий, появилась литография с другого портрета Гоголя, рисованного К.П. Мазером. Гоголь выражает досаду по поводу того, что его права собственности на портрет были похищены. И спустя два года, в 1845 году, в своем завещании сокрушается по этому поводу. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что Гоголя беспокоит возможность тиражирования литографии и распространения его изображений мошенническим образом. Он негативно относится ко всему, что связано с техническим воспроизводством его портрета. Этот процесс ассоциируется у него с наживой, обогащением. Художник при этом забывает о творчестве, он увлечен деньгами и славой.

Наблюдения над текстом показывают, что у Чарткова фотографический «талант». Чартков от служения искусству, от самоотверженной деятельности отказывается, обменивая подвижничество на тысячу червонцев, спрятанные в портрете. Чарткову не чуждо щегольство и желание блеснуть и в жизни, и в искусстве. Эту черту в нем подмечает профессор: «Но ты нетерпелив. Тебя одно что-нибудь заманит, одно что-нибудь тебе полобится – ты им занят, а прочее у тебя дрянь, прочее тебе нипочем, ты уж и глядеть на него не хочешь... Оно заманчиво, можно пуститься писать модные картинки, портретики за деньги. Да ведь на этом губится, а не развертывается талант» [Гоголь 1938: 85].

Важным для нашего исследования представляется утверждение исследователя В. Лепахина о портрете старика как «антииконе». В целом соглашаясь с мнением исследователя, уточним, что в пределе именно фотография – «антиикона».

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

Гоголь видел мир в картинах, причем воображаемых. Передача этих воображаемых картин осуществляется Гоголем не только за счет описания, того, что художник видит или представляет, но прежде всего благодаря описанию эмоции, которую этот видимый или воображаемый объект вызывает. Кузнец

Вакула занимается «малеванием» в «досужее от дел время», что говорит о бескорыстии его устремлений. Никакой выгоды в его занятиях искусством нет. Его талант приносит людям радость, что само по себе и является наградой для творца. В описании труда Вакулы и его «творений» Гоголь сосредотачивает внимание читателя на том благостном чувстве, которое несет в себе труд Вакулы, будь то дощатый забор, выкрашенный им не в Диканьке, а в самой Полтаве, или «размалеванные» миски, из которых хлебали борщ все диканьские козаки. Все, к чему прикасается рука народного мастера, несет в себе тепло его души и любовь.

Творчество воспринимается Гоголем как восхождение к вере, утверждение в ней. Неслучайно вершиной мастерства Вакулы становится сцена Страшного Суда, изображенная им на церковной стене, как борьба с силами зла ради веры и одновременно победа искусства: «Но торжеством его искусства была одна картина, намалеванная на стене церковной в правом притворе, в которой изобразил он святого Петра в день Страшного Суда, с ключами в руках, изгонявшего из ада злого духа; испуганный черт метался во все стороны, предчувствуя свою погибель, а заключенные прежде грешники били и гоняли его кнутами, поленами и всем чем ни попало» [Гоголь 1940: 203]. У Гоголя эта борьба художника из народа с нечистой силой переносится из сферы духовной, метафизической в сферу телесную, физическую, – так живет и чувствует народ. «Размалеванная» миска, выкрашенный забор, церковная стена с картиной Страшного Суда – все в народной жизни имеет смысл и значение, все одухотворено красотой и присутствием Бога. Обращение к теме художника из народа для Гоголя было обусловлено не только глубоким знанием жизни Малороссии, но и наблюдениями над художниками-самоучками и выходцами из народной среды среди учеников А.Г. Венецианова.

Чертков (в первой редакции «Портрета» Чертков) и Вакула из «Ночи перед Рождеством» противопоставлены друг другу не столько в социокультурном плане, сколько в художественном и религиозном. Без любви и бесконечного приятия материала, природы, мира как такового подлинное творчество невозможно; в противном случае оно превращается в лишенную души механическую деятельность.

Экфрастический дискурс Гоголя – дискурс религиозный. Печатная графика, дагерротип, фотография, опосредованные формой, оттиском, медной пластиной, покрытой тонким слоем серебра, и т. п., не связаны с деятельностью художника напрямую, отрывают художника духовно от его «детища». Эстетическое не мыслится писателем вне религиозного. Свообразным подтверждением этой программы творчества, изложенной в «Портрете» в художественной форме, стала судьба русского живописца А.А. Иванова, автора монументального полотна «Явление Христа народу» (1837–1857). Зачем понадобилось Гоголю переписывать повесть «Портрет», уже опубликованную в 1835 году? Ради концептуальных изменений. От первой редакции ко второй мы наблюдаем движение экфрасиса в сторону религиозного. Гоголь усилил, укрепил духовную направленность своей повести. От мистики и романтической иронии в сторону духовного прозрения и религиозности. Очевидно, что дружба с А.А. Ивановым, завязавшаяся еще в 1838 году, привела

Гоголя к переделке «Портрета» и пересмотру образа художника во второй части повести. И если в первой редакции повести художник напоминал, по разным версиям, А.Г. Венецианова [Машковцев 1955] или К.П. Брюллова [Сергеева-Бернардини 2009], то во второй – А. Иванова.

Для Гоголя Иванов стал воплощением идеального творца. Таким предстает герой-живописец, отец рассказчика, во второй редакции «Портрета», и таким же описывает Гоголь художника Иванова в статье «Исторический живописец Иванов (Письмо к гр. Матвею Юрьевичу В...скому)» (1846): «Он идет своей собственной дорогой и никому не помеха. Он не только не ищет профессорского места и житейских выгод, но даже просто ничего не ищет, потому что уже давно умер для всего в мире, кроме своей работы» [Гоголь 1952: 337].

Гоголь чрезвычайно внимателен к вопросам видения, зрения; его художественная аксиология выражена через зрение. Экфрасис у Гоголя базируется на глубоком знании русской и европейской живописи, вовлеченности писателя в процесс создания картин и со стороны творца (Гоголь брал уроки живописи, наблюдал за работой художников), и со стороны критика и ценителя искусства (Гоголю принадлежат статьи об изобразительном искусстве и художниках), и со стороны «портретируемого» (не только «субъекта», но и «объекта» изображения, который художник не вправе не любить). И расписанная Вакулой миска, из которой хлеблют щи диканьковские «козаки», в системе гоголевских ценностных координат обладает гораздо большей ценностью, чем «окультуренная», бездушная Психея Чарткова. Она есть не что иное, как пустая форма, в которой никогда не зародится душа. Она не может превратиться ни во что другое, кроме как в костюмированный портрет.

Экфрастический дискурс Гоголя имеет четкую иерархию, на вершине которой – икона и храмовая живопись. Писатель не приемлет лишенного души «гиперреалистического» псевдоискусства, основанного на технической воспроизводимости, такого как даггеротип или литография. Возможно, писатель предвидел то засилье визуальных образов, которое довлеет над современным человеком, в котором человек может раствориться, но при этом никак не может избавиться от ощущения следящих за ним глаз, так что «Портрет» звучит не только как предостережение художнику, но и зрителю, внимающему искусству.

Библиографический список

1. Анненков П.В. Н.В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Гоголь в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1952. С. 230–316.
2. Виноградов И.А. «Жизненное дело» Гоголя и его статья «Исторический живописец Иванов» // Публицистическое и литературно-критическое наследие Н.В. Гоголя: сборник материалов Всероссийской науч. конф. / под ред. И.П. Щерблыкина; ИГПУ имени В.Г. Белинского. Пенза, 2009. 300 с.
3. Гиппиус В.В. Гоголь. Л.: Мысль, 1924. 237 с.
4. 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. С. 198–203.

5. Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений / гл. ред. Н.Л. Мещеряков; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин дом). Т. 1. Ганц Кюхельгартен; Вечера на хуторе близ Диканьки / ред. М.К. Клеман; вступ. ст.: В. Гиппиус «Н.В. Гоголь», с. 21–58. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 193–316.
6. Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений / гл. ред. чл.-кор. АН СССР Н.Л. Мещеряков; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. Дом). Т. 3. Повести / ред. В.Л. Комарович. М.: Изд-во АН СССР, 1938. С. 79–137.
7. Гоголь Н.В. Исторический живописец Иванов: (Письмо к гр. Матв. Ю. В..... му) // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 8. Статьи. 1952. С. 328–337.
8. 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). С. 5–12.
9. Дмитриева Е.Е. Экфрасис в творчестве Н.В. Гоголя, или Вопрос о границах между живописью и поэзией // Преподаватель XXI век. 2009. № 1/2. С. 305–313.
10. 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. С. 167–179.
11. Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 408 с.
12. Лепяхин В.В. Живопись и иконопись в повести Гоголя «Портрет». По редакции «Арабесок» // Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М.: Изд-во «Отчий дом» 2002. С. 164–199.
13. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 251–293.
14. Машковцев Н.Г. Гоголь в кругу художников: Очерки. М.: Искусство, 1955. 177 с.
15. Машковцев Н.Г. История портрета Гоголя // Н.В. Гоголь: Материалы и исследования / АН СССР. Ин-т рус. лит.; Под ред. В.В. Гиппиуса; Отв. ред. Ю.Г. Оксман. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936 (Лит. архив). Т. 2. С. 407–422.
16. Науман И.В. Высшее предназначение художника: духовно-эстетические суждения Н. В. Гоголя о живописи на примере творчества А.А. Иванова // Вестник Чувашского университета. 2014. № 3. С. 93–97.
17. Сергеева-Бернардини Е.С. О двух редакциях «Портрета» Гоголя // Мир русского слова. 2009. № 2. С. 74–79.
18. Стасов В.В. Гоголь и русские художники в Риме // Древняя и Новая Россия (Древняя и Новая Россия): исторический иллюстрированный ежемесячный сборник. 1879. № 12. С. 524–532.
19. Страно Дж. Живописец по имени Гоголь (Слово и образ в творчестве писателя) // Н.В. Гоголь и его литературное окружение. Восьмые Гоголевские чтения: сборник докладов Международной науч. конф. / под общ. ред. В.П. Викуловой. М.: АНО «Фест-партнер», 2009. С. 269–279.