Министерство образования и науки Российской Федерации
(МИНОБРНАУКИ РОССИИ)
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (ТГУ)
Филологический факультет
Кафедра русской и зарубежной литературы

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК

Руководитель ООП
д-р филол. наук, доцент
_____ В. С. Киселев
«13» июня 2018 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА

ДВА ПОРТРЕТА: ОСОБЕННОСТИ ЭКФРАСИСА В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ» И НОВЕЛЛЕ Э.А. ПО «ОВАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ»

по основной образовательной программе подготовки бакалавров
направление подготовки 45.03.01 – Филология

Орешкина Анастасия Александровна

Научный руководитель ВКР
канд. филол. наук, доцент
_____ Е. О. Третьяков
подпись
«13» июня 2018 г.

Автор работы
студентка группы № 1341
_____ А.А. Орешкина
подпись

Томск 2018

Оглавление

Введение 3

Основная часть

Глава 1. Мотив «ожившего изображения» 12

1.1. Мотив «ожившего изображения» и его развитие 12

1.2. Роль мотива в историко-литературном процессе 1830−1840-х годов 15

1.3. Связь портрета с другими образами и мотивами 17

Глава 2. Повесть Н.В. Гоголя «Портрет» 20

2.1. Образ портрета 22

2.2. Хронотоп 27

2.3. Проблема художника и искусства 31

2.4. Связь мотива «ожившего изображения» с мотивом «договора с дьяволом» 38

2.5. Реалистичность повествования 41

Глава 3. Новелла «Овальный портрет» Э.А. По 46

3.1. Семантика названия 47

3.2. Образ портрета 49

3.3. Хронотоп 51

3.4. Проблема художника и искусства 57

Заключение. 60

Список использованной литературы и источников 63

Введение

С возникновением искусства люди стали задаваться проблемами и вопросами самого искусства: каким образом оно возникает, чему оно служит, в чем его смысл? Начали появляться различные приемы, помогающие искусству рассматривать само себя. К числу таких относится и экфрасис.

История этого приема восходит к Античности, поскольку слово «экфрасис» происходит от греческого глагола φραζω «phrazo», означающего «объяснять», «указывать», «делать понятным», в сочетании с префиксом εκφραζω (ekphrazo) этот глагол означает «описывать детально»[1]. В Древней Греции данное понятие воспринималось как риторический прием, когда оратору нужно было в максимальной полноте описать какой-либо предмет. Особо ценилась яркость, наглядность изображения, визуализация. Классическим примером экфрасиса является описание щита Ахилла в «Илиаде» Гомера:

Множество дивного бог по замыслам творческим сделал.
Там представил он землю, представил и небо, и море,
Солнце, в пути неистомное, полный серебряный месяц,
Все прекрасные звезды, какими венчается небо:
Видны в их сонме Плеяды, Гиады и мощь Ориона,
Арктос, сынами земными еще колесницей зовомый;
Там он всегда обращается, вечно блюдет Ориона
И единый чуждается мыться в волнах Океана[2].

В 50−60-е годы XX века актуализируются вопросы взаимовлияния и взаимодействия различных видов искусств, в связи с этим происходит переосмысление античного термина «экфрасис». Американский критик Л. Шпитцер определил его как «поэтическое описание живописного или

[1] Константини М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сборник статей / Составление и научная редакция Д.В. Токарева. − М. : Новое литературное обозрение, 2013. – С. 30−31.
[2] Гомер. Илиада. − М. : ГИХЛ, 1960. – С. 300.

скульптурного произведения искусства»[3]. Однако данная трактовка вводит некоторые необоснованные ограничения для употребления термина, что не позволило ей закрепиться в литературоведении в качестве единственной.

В 2002 году Л. Геллер во вступительной статье к сборнику «Экфрасис в русской литературе» расширил границы трактовки термина, определяя его как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого»[4]. Также Геллер впервые вводит понятие «религиозного экфрасиса»[5], определяя «духовное видение» как высшее восприятие мира и восприятие высшего мира.

С несколько иной точки зрения на экфрасис смотрит Р. Ходель в статье «Экфрасис и “демодализация” высказывания»[6]: исследователь пишет о том, что интерпретация символического смысла картины в тексте художественного произведения может раскрывать не только саму картину, но и того, кто ее созерцает.

Е.В. Яценко в статье «Любите живопись, поэты…»[7] выделяет несколько типов экфрасиса по разным основаниям: по объекту описания – прямые и косвенные; по объему описанного – полный (или классический) экфрасис, свернутый (или мотивирующий) и нулевой; по наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального объекта описания: миметические и немиметические. По авторской принадлежности экфрасис делится на монологический – от лица одного персонажа, и

---

[3] Константини М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сборник статей / Составление и научная редакция Д.В. Токарева. − М. : Новое литературное обозрение, 2013. – С. 30−31.

[4] Экфрасис в русской литературе : сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М. : МИК, 2002. – С. 8.

[5] Там же.

[6] Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания // Экфрасис в русской литературе : сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М. : МИК, 2002. – С. 23−30.

[7] Яценко Е.В «Любите живопись, поэты…». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. − 2011. − № 11. − С. 47−57.

диалогический, (термин введен Н. Брагинской)[8] – включающий в себя не только описание объекта искусства, но диалог, ведущийся перед ним. При этом экфрасис понимается исследователем не как жанр или художественный прием, а как особый тип текста: «Мы называем экфрасисом, или экфразой, любое описание, а не только риторические упражнения эпохи “языческого возрождения”. Мы называем так только описания произведений искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, т.е. выступающие как тип текста»[9].

Н.Е. Меднис отмечает, что экфрасис ориентирован на выражение потаенных смыслов (подтекста, «затекста»)[10].

Если обратиться к истокам экфрасиса в русской литературе, можно заметить тенденцию к сакрализации одних изображений и демонизации других. Причиной этому послужило принятие христианства на Руси и идолоборчество. В послепетровское время особое распространение получили академические картины на религиозную тему, что противопоставило картину и икону еще сильнее. Считается, что икона – это откровение Божие, она – «отображение инобытия в нашем мире»[11]. Картина, напротив, создается творческим сознанием художника, является переработанной его внутренним миром реальностью. Картина носит отпечаток личности ее создателя, тогда как икона чиста и свободна от внешних эмоций и чувств. Картина изображает реальное, пусть и переработанное сознанием автора. Икона в каком-то смысле абстрактна: она служит посредником между реальным, чувственным миром и миром возвышенным, ирреальным.

Эта резкая контрастность в той или иной форме сохраняется и в русской литературе нового времени. В частности, повесть Н.В. Гоголя

---

[8] Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) [Электронный ресурс]. – URL: http://ivgi.rsuh.ru/binary/85126_8.1258568006.7876.pdf (дата обращения: 05.06.17).

[9] Там же.

[10] Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. − 2006. – Вып. 10.− С. 58−67.

[11] Алексеев С.В. Зримая истина. Книга о православной иконе. − 2-е изд., перераб. − СПб. : Ладан, Троицкая школа, 2006. − С. 47.

«Портрет» строится на противопоставлении двух типов изображений, написанных одним художником. Одно из них представляет собой портрет ростовщика, вызывающий страх у любого, кто на него посмотрит. Другое – иконическое изображение, созерцая которое «все были поражены необыкновенной святостью фигур»[12].

С употреблением экфрасиса неизбежно связано изменение ритма текста: динамический ход действия прерывается описанием картины, перечисление предметов заменяет подробное описание одного из них, а видовые, обобщенные высказывания переходят к наглядному описанию конкретного предмета.

Экфрасис как прием, в частности, прочно связан с мотивом «ожившего изображения/скульптуры».

Мотив (от лат. moveo − двигаю) − термин, перешедший в литературоведение из музыковедения в связи со схожестью обозначаемого явления: вычленяемость сюжета из целого и повторяемость с многообразием вариаций.

В литературоведении понятие «мотив» использовалось для характеристики составных частей сюжета еще Гете и Шиллером. В статье «Об эпической и драматической поэзии» выделены мотивы пяти видов: «устремляющиеся вперед»; «отступающие»; «замедляющие»; «обращенные к прошлому»; «обращенные к будущему»[13].

Понятие мотива как простейшей повествовательной единицы было впервые теоретически обосновано в незавершенной работе А.Н. Веселовского «Поэтика сюжетов». Интересуясь повторяемостью мотивов в произведениях разных народов, он выделил мотив как простейшую, неделимую единицу повествования, как повторяющуюся

---

[12] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 85.

[13] Гете И.-В. Об эпической и драматической поэзии [Электронный ресурс]. – URL: http://www.rulit.me/books/ob-epicheskoj-i-dramaticheskoj-poezii-read-284385-1.html (дата обращения: 05.06.17).

схематическую формулу, ложащуюся в основу сюжетов. Первоначально Веселовский относил мотив к жанрам мифа и сказки. Такими мотивами стали похищение солнца, приобретение чудесного помощника и др. Мотивы, по Веселовскому, исторически стабильны и безгранично повторяемы. Он писал «Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их <…> новым пониманием жизни?»[14]. В представлении исследователя мотивы являются самозарождающимися, автор их не придумывает или заимствует, а комбинирует, что порождает индивидуальный сюжет. Благодаря комбинации мотивов появились такие жанры, как повесть, роман, поэма. Сами же мотивы остались устойчивыми и неделимыми.

«В понимании Веселовского, <…> писатель мыслит мотивами, а каждый мотив обладает устойчивым набором значений, отчасти заложенных в него генетически, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни»[15].

Веселовский рассматривал мотив по большей части с точки зрения его формы. Первыми к семантике мотива обратились А.Л. Бем и А.И. Белецкий. Они заговорили о вариациях мотива. К инвариантности мотива обращался В.Я. Пропп, но с позиции функционирования элементов мотива. Он разделяет мотив на несколько элементов, «из которых каждый в отдельности может варьироваться»[16].

Идеи, связанные с существованием инвариантного мотива, получают все большее развитие и популярность. В настоящее время составляются масштабные словари тем и мотивов литературы от Античности до современности. Примером таким словарям может служить «Словарь-указатель сюжетов и мотивов» под редакцией Е.К. Ромодановской.

---

[14] Веселовский А.Н. Историческая поэтика. − Л. : Художественная литература, 1940. – С. 40.
[15] Целкова Л.Н. Мотив // Введение в литературоведение. − М., 2000. − С. 204.
[16] Пропп В.Я. Морфология сказки. − Л., 1928. – С. 21−22.

Семантическую структуру мотива организует своего рода предикат (действие), организующий потенциальных действующих лиц и потенциальный хронотоп произведения. Здесь важную роль играет корреляция мотива и героя, так как «через определенные действия герой совершает такие поступки и оказывается в центре таких событий, которые и формируют окончательный смысл сюжета и произведения в целом»[17]. Связь героя и мотива в мифе рассматривает О.М. Фрейденберг в работе «Поэтика сюжета и жанра».

Еще один ключевой аспект теории мотива − отношение мотива к повествовательной теме: «тема развертывается в повествовании посредством выраженных в нем мотивов»[18]. Тема и мотив находятся в тех же отношениях, что и форма и содержание: они друг от друга неотделимы.

Важно разграничивать понятия «мотив» и «лейтмотив»: первый повторяется за пределами одного текста, тогда как второй – только в пределах одного произведения.

Предметом изучения данной работы является использование экфрасиса в организации мотива «ожившего изображения» в произведениях 1830−1840-х годов, поскольку данный временной отрезок характеризуется сменой литературной парадигмы, активными литературными поисками в области искусства, а также роли творца в изменяющемся мире, и именно экфрасис «живого портрета», связанный с проблемой выражения визуального в вербальном, сконденсировал и отразил природу и сущность философско-эстетических исканий эпохи 1830−1840-х годов.

Материалом для работы послужила повесть Н.В. Гоголя «Портрет» и новелла Э.А. По «Овальный портрет», поскольку оба произведения относятся к выбранному историческому периоду (1830−1840-е годы), в них раскрывается мотив «ожившего портрета» на пике его развития, оба

[17] Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы / отв. ред. Е.К. Ромодановская. – Новосибирск : Академическое издательство «Гео», 2012. – С. 5.
[18] Там же. − С. 6.

произведения затрагивают этическую проблему долга художника перед искусством.

Не стоит забывать о том, что Н.В Гоголь и Э.А. По не были знакомы с работами друг друга, поскольку По при жизни был известен преимущественно как журналист, а его «страшные» рассказы получили распространение уже в конце жизни писателя и на русский язык в то время не переводились. Творчество Н.В. Гоголя не было известно в Америке в этот период. Соответственно, влияние авторов друг на друга выявить невозможно. Исходя из вышесказанного, есть вероятность нахождения некоторых исторических и культурных особенностей американской и русской литератур, повлиявших на авторов при создании рассматриваемых произведений.

На данный момент сформирована обширная теоретическая база, на которую и опирается данная работа.

Изучением творческого наследия Н.В. Гоголя занимались такие выдающиеся исследователи, как Ю.В. Манн, Ю.М. Лотман, М.М. Бахтин, О.Г. Дилакторская, Н.И. Мордовченко, А.С. Янушкевич и др. Гоголеведами была проделана значительная работа в области сбора и комментирования материалов о жизни и творчестве писателя (Н.С. Тихонравов). Творчество Н.В. Гоголя изучается с позиций философии и психологии (Д.И. Овсянико-Куликовский), религии и мистики (М. Вайскопф, Д.С. Мережковский), истории (А.В. Луначарский) и т.д.

Исследованиями, посвященными экфрасису «ожившего изображения» в творчестве Н.В. Гоголя, занимались В.Ю. Баль и М.Л. Сидельникова.

Исследованию жизни и творчества Э.А. По также посвящено значительное количество критических работ. Из зарубежных исследователей творчества Э.А. По можно привести таких, как Уильям Т. Бэнди, Р. Форклац, Фр. Линк, Е. Лувре, М. Аллан и другие. Переведены на русский язык работы Герви Аллена «Эдгар По» и Джоан Д. Гроссман «Эдгар Аллан По в России. Легенда и литературное влияние».

Если говорить о больших исследованиях Э.А. По в отечественном литературоведении, то нельзя обойти вниманием монографию Ю.В. Ковалева «Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт». Также существуют исследования по роли символа и повтора в поэтике По (Н.А. Шогенцукова), философии «невыразимого» в поэзии (М.В. Пахолкина), а также по романтической балладной традиции (А.Г. Коноваленко). Большой вклад в изучение творчества По внесли русские символисты: К. Бальмонт и В. Брюсов.

О попытках Э.А. По постичь природу и назначение искусства и выработать стройную систему эстетических принципов писал В.Г. Прозоров. Он отмечал, что По демонстративно противопоставляет поэзию истине и морали, считая, что поэзия с истиной соприкасается лишь случайно. Истина для По – «отвратительная реальность окружающего повседневного мира»[19]. Для писателя большую значимость имеют эстетические критерии, он всегда был против дидактизма и утилитарного взгляда на искусство.

Новизна данной работы заключается в том, что в ней впервые подробно проводятся параллели между произведениями «Портрет» Н.В. Гоголя и «Овальный портрет» Э.А. По и рассматриваются корреляции между их идейной наполненностью и художественной реализацией, а также совершается попытка выявить сходства в культурно-исторической ситуации.

Актуальность работы обусловлена неугасаемым интересом современного литературоведения к проблемам нарратологии и компаративного анализа произведений русской и иностранной литературы.

Цель выпускной квалификационной работы: выявление специфики экфрасиса «ожившего изображения» в повести Н.В. Гоголя «Портрет» и Э.А. По «Овальный портрет» в эволюции, а также нахождение их общетипологических черт.

---

[19] Прозоров В.Г. Э. По // История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.А.Соловьевой [Электронный ресурс] – URL: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/izl-hih-soloveva/26-po.htm (дата обращения: 12.06.18).

В связи с поставленной целью определяются конкретные **задачи** работы:

1. Проанализировать способы реализации экфрасиса «ожившего изображения» в рассматриваемых произведениях;
2. Проследить эволюцию экфрасиса «ожившего изображения» от первой редакции ко второй в «Портрете» Н.В. Гоголя и «Овальном портрете» Э.А. По;
3. Проанализировать способы решения проблемы искусства и художника каждым из авторов;
4. Сопоставить семантику образа портрета у Н.В. Гоголя и Э.А. По.

В данной работе используются следующие методы литературоведческого исследования: биографический, структурный, культурно-исторический, сравнительно-сопоставительный, метод мотивного анализа и метод интертекстуального анализа.

Работа состоит из введения, трех глав и заключения. Список использованной литературы включает 44 источника.

Первая глава данной работы посвящена теоретическому обоснованию мотива «ожившего изображения», его развитию и роли в историко-литературном процессе 1830−1840-х годов.

Вторая глава – это попытка дать исчерпывающую характеристику экфрасису «ожившего изображения» в повести Н.В. Гоголя «Портрет». Анализ проводится путем характеристики семантики названия повести, главного сюжетообразующего символа повести – портрета, а также путем анализа роли хронотопа и образа художника в семантике всей повести.

В третьей главе дается подобный анализ новеллы Э.А. По «Овальный портрет».

Заключение оформляет достигнутые результаты, а также намечает пути дальнейшего исследования.

Глава 1. Мотив «ожившего изображения»

1.1. Мотив «ожившего изображения» и его развитие

Мотив «ожившего изображения» берет начало от готических романов (в «Замке Отранто» Х. Уолпола 1764 года появляется эпизод с «ожившим» портретом предка). Прослеживается связь «оживания» с компонентами готической поэтики: инопространство, тревога ожидания, эстетика страха. Далее, в неоготических рассказах «оживание» идет по одной модели: нечто выходит из картины, войти же в нее кто-то извне не может.

Особое развитие мотив получает в эпоху Романтизма. В это время мотив получил роль выражения философии искусства, поддерживая романтический миф о художнике. «Оживание» поднимает вопросы этического характера, показывая двойственность искусства: святость с одной стороны и искушение с другой. Также происходит соединение романтической философии и готического страха, когда «ожившее» становится двойником реального (все вышеперечисленное присутствует в таких произведениях Э.Т.А. Гофмана, как «Эликсиры сатаны», «Житейские воззрения кота Мура», «Песочный человек» и др.). Перенимая черты литературы разных стран, мотив развивается в трех направлениях: «оживание» либо знаменует собой победу искусства над самой жизнью («Овальный портрет» Э.А. По), либо демонстрирует слабость художника-творца («Романсы о Розарии» К. Брентано), либо способствует открытию истинного бытия, становясь символом единства материи и духа («Генрих фон Офтердинген» Новалиса).

Русская литература восприняла готическую и романтическую традиции «оживания» в их единстве. Первые варианты мотива представлены в следующих произведениях: «Перстень» Е.А. Баратынского, «Живописец» и «Пестрые сказки» В.Ф. Одоевского, «Живописец» В.И. Карлгофа, «Поединок» Е.П. Ростопчиной, «Иоланда» А.Ф. Вельтмана, «Кто же он?» Н.А. Мельгунова, «Странный бал» В.Н. Олина. Мотив на данном этапе воспроизводится авторами, но не становится предметом творческого

осмысления. Об освоении семантического комплекса «оживания» русским романтизмом свидетельствуют рассказы «Прихоть» А.П. Степанова, «Нечаянная свадьба» А.А. Шаховского и «Латник» А.А. Бестужева (Марлинского), поскольку «оживание» изображений представлено в игровом ключе: это ложные оживания.

Далее мотив развивается К.С. Аксаковым («Вальтер Эйзенберг») и А.В. Тимофеевым («Художник»). Делая упор на психологии, авторы посредством мотива «оживания» активизируют идеи сомнения (истинное-мнимое), выбора, искушения. Важно также отметить, что К.С. Аксаков открывает русской литературе новый способ «оживания»: герой уходит в картину.

А.С. Пушкин подверг мотив «ожившего изображения» значительным изменениям: он «оживил» не картины, а статуи. Примечательно, что описываемые автором статуи существуют и вне художественного пространства текстов, что придает мотиву символичность. Статуя Петра I в «Медном всаднике» стала центральным символом Петербурга, столицы Империи, следовательно, и власти. Используя образ ожившей статуи, Пушкин отразил в поэме общественный протест против подавления личности государством.

Особая роль в развитии русских инвариантов мотива принадлежит гоголевскому «Портрету». «Оживание» связано с романтической трагедией художника, который не смог преодолеть искушение. Это «оживание» всегда сопровождается готическим чувством страха от того, что реальность и искусство смешиваются в чудовищном хаосе. Страх и хаос преодолеваются восстановлением гармонии, поиском онтологической опоры. У Н.В. Гоголя мотив получил этические доминанты: противопоставляются светская живопись и иконопись, вина и искупление.

Далее мотив «ожившего изображения» становится инструментом литературного эксперимента: в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» присутствует пародийное начало, сам момент «оживания» исчезает: призрак

Штосса похож на человека, изображенного на портрете, но по возрасту и внешнему виду они не совпадают.

Поиски новых вариантов мотива продолжаются и в эпоху реализма. Из «оживания» уходит мистическая составляющая, уступая дорогу психологизму. Портреты меняются только в сознании наблюдателя, отражая изменения в его душе. Это проявляется в повести «Фауст» И.С. Тургенева, в которой портреты, сопровождающие героя в течение повести, можно прочитать как отражение его внутреннего движения, проявление неосознанных желаний и предчувствий[20]. Также в это время мотив становится инструментом литературной борьбы. Экспериментируя с мотивом, А.И. Куприн постепенно отказывается от романтических черт в образе художника (новелла «Безумие»). Мотив начинает пародировать сам себя («Исполины»).

В модернистской литературе выработались два подхода к мотиву: мистический («Искушение Хэррингея» Г. Уэллса) и пародийно-игровой (большинство произведений русского модернизма). Возможны и синтетичные вариации, объединяющие оба подхода, – «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда. Русский модернизм предлагает как пародийные, так и непародийные, пограничные варианты «оживаний», когда мистическая природа самого феномена не отрицается и не подтверждается. Пародийно-игровой вариант мотива представлен в рассказе «Дама в желтом тюрбане» М.А. Кузмина: «оживания» картины на самом деле не происходит, поскольку ситуацию «оживания» разыгрывает героиня, подобравшая наряд, повторяющий образ дамы на картине. Примером пограничного варианта мотива является новелла «Рея Сильвия» В.Я. Брюсова, которая на своем примере показывает равноценность противоречащих друг другу интерпретаций, что обеспечивает двойное видение мотива («оживление» барельефа древнего творца представлено в восприятии полубезумной Марии,

[20] Сидельникова М.Л. Мотив «ожившего» изображения в русской литературе XIX−XX вв.: традиции и эволюция : автореф. дисс. …канд. филол. наук. – Улан-Удэ, 2013. – С. 16.

для которой «оживание» состоялось, хотя повествователь считает, что ей все привиделось).

В советское время авторы возвращаются к классическим формам. Так же, как и у К.С. Аксакова, герои советских произведений «входят» в картину: у А. Грина в «Фанданго» герой, попавший в картину, возвращается из нее, что становится символом воли к жизни. У М. Веллера в рассказе «Все уладится» герой совершает побег в картину, ошибаясь и попадая не туда, куда хотел – изображается «маленькая трагедия» современного человека.

В постсовестское время происходит переосмысление канона – «Портрета» Н.В. Гоголя. В романе Ю. Буйды «Борис и Глеб» из структуры мотива убирается все, кроме самого момента «оживания» и сопутствующих мотивов родовой вины и искушения. Переворачивается образ иконы: оживает «Осорьинская Мадонна» с чудовищем на плече. В романе таким образом показывается дурная бесконечность отечественной истории, приводящая к невозможности катарсиса и покаяния[21].

Обобщая все вышесказанное, можно сказать, что русская литература заимствовала форму из европейской, но быстро выработала национальный канон в описании тайн изображения. Мотив вышел на новый уровень художественного обобщения, принимая функции символа и культурного кода. Что-то извне всегда провоцирует человека на искушение, но он может найти поддержку в онтологической «стене» иконы и незыблемости нравственных основ (М.Л. Сидельникова).

1.2. Роль мотива «ожившего изображения» в историко-литературном процессе 1830−1840-х годов

Вершины в своем развитии мотив «ожившего изображения» достигает в 1830−1840-е гг. Этот период характеризуется сменой литературной парадигмы, связанной с переходом от эстетики романтизма к эстетике

[21] Сидельникова М.Л. Мотив «ожившего» изображения в русской литературе XIX−XX вв.: традиции и эволюция : автореф. дисс. …канд. филол. наук. – Улан-Удэ, 2013. – С. 21.

реализма. Это обусловлено изменениями в философской картине мира: столкновением немецкой идеалистической философии и материализма, что повлекло за собой конфликт двух основополагающих категорий – «материи» и «духа».

Переосмысливая эти категории, искусство задается вопросом о взаимодействии человеческой телесности и духовности. По словам В.Ю. Баль, интерес к «метафизической стороне существования человека» ослабевает, происходит «переориентации с экзотической и душевно-экзальтированной личности к самой обычной и социально-обусловленной, к человеческому типу»[22]. Художественное мышление пережило свои крайние формы от изображения неприукрашенной действительности в ее порочной сущности до возрождения идеалов рококо и сентиментализма. Это отразилось и в принципах литературного портретирования: стало актуально анатомо-физиологическое изображение человека, редукция психологической и духовной стороны его личности с одной стороны, и изображение человека в соотношении с его истинными нравственными ценностями − с другой.

Похожие изменения происходят и в портретировании в изобразительном искусстве. Психологический портрет сменяют графические зарисовки людей, жанровая живопись, изображающая бытовые сцены, и дагерротипия − предвестница фотографии.

Смена парадигмы в философии, литературе и живописи обусловили особенности мотива «ожившего изображения» этого периода. 1830-е годы в истории мировой литературы стали временем активизации повестей об искусстве и художниках. В Германии появляются «Флорентийские ночи» Г. Гейне, во Франции – «Соната дьявола» Ж. де Нерваля, «Неведомый шедевр» О. Бальзака, «Даниэль Жовар, или Обольщение классика» Т. Готье, в Америке – «Овальный портрет» Э. По, в России – «Египетские ночи»

[22] Баль В.Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст : автореф. дисс. …канд. филол. наук. – Томск, 2011. – С. 9.

А.С. Пушкина, «Живописец» Н.А. Полевого, «Невский проспект» Н.В. Гоголя и др. «Импульсом к новому прочтению этой вечной темы стала сама историко-литературная ситуация, своеобразный слом художественного сознания. Наступление “железного века” и торгового направления в литературе, интерес к материалистическим идеям и жанру физиологий, феномен дагерротипии – все это вносило существенные коррективы в романтическую картину мира и образ возвышенного художника, живущего в мире мечты»[23].

Мотив «ожившего изображения» часто включался в сюжеты рассказов о художниках, становясь инструментом решения этической проблематики в ситуации, когда художник «потерял свой статус непогрешимого творца»[24]. «Оживание» картины отражает двойственность искусства: его одновременную святость и порочность.

Именно Гоголь в повести «Портрет» сформировал «канон» мотива для русской литературы.

1.3. Образно-мотивный комплекс гоголевского «Портрета»

В случае с произведением Н.В. Гоголя «Портрет» мотив «ожившего изображения» тесно связан с мотивом «продажи души Дьяволу».

В литературе обращение к образу Дьявола распространено еще с очень далеких времен. Можно встретить его у таких писателей как Данте, Мильтон, Лесаж, Гете, Булгаков, а также у многих других авторов. Это говорит о том, что данная тема актуальна для мировой литературы. Важно также отметить, что образ Дьявола не является устойчивым. Одни авторы в основу его характера ставят злобу, гордыню и тщеславие, другие выделяют его как

[23] Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века : учеб. пособие / А.С. Янушкевич. – 2-е изд., стер. – М. : ФЛИНТА, Наука, 2015. – С. 633.
[24] Сидельникова М.Л. Мотив «ожившего» изображения в русской литературе XIX−XX вв.: традиции и эволюция : автореф. дисс. …канд. филол. наук. – Улан-Удэ, 2013. – С. 9.

бунтаря, носителя свободомыслия, которое приводит к прогрессу[25]. Иными словами, не всегда Дьявол тождественен злу.

В сознании русского человека Дьявол всегда ассоциировался с человеческими грехами. Дьявол искушает человека, портит его, пробуждает в нем дремлющие в глубинах разума пороки и обличает их. Литература в связи с этим поднимает важный вопрос об искушении: зло становится притягательным.

В русской литературе часто встречаются образы различных демонических существ. У Пушкина в метели «мчатся бесы рой за роем»[26], у Достоевского один из романов так и назван – «Бесы». Булгаков своего Дьявола именовал Воландом и отправил в Москву наблюдать за людьми. Бесы и черти встречаются и в произведениях Н.В. Гоголя, особенно часто этот образ встречается в сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки», в котором ни один текст не обходится без черта, который, так или иначе, контактирует с людьми.

Пересечение мотивов «ожившей картины» и «договора с дьяволом» связано с образом зеркала. Зеркало является отражением реальности, а потому портрет является эквивалентом зеркалу: он повторяет человека, копирует его личность. Зеркало не только отражает реальность, но и связывает ее с потусторонним миром, служит дверью между пространствами. Например, в романе «Мастер и Маргарита» Азазелло открыто выходит из зеркала, через него же проходят и Бегемот с Фаготом. Точно так же и портрет гоголевского ростовщика связывает квартиру художника с иным пространством, из которого и является старик.

Мотив «договора с демоном», ярко выражает проблематику внутренней борьбы человека, его метания между добром и злом.

---

[25] Романчук Л.А. Метаморфозы образа сатаны [Электронный ресурс]. – URL: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-all/romanchuk-metamorfozy-obraza-satany.htm (дата обращения: 05.06.2017).

[26] Пушкин А.С. Бесы // Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах. − М. : ГИХЛ, 1959−1962. − Том 2. Стихотворения 1823–1836. − С. 298.

Выражается этот мотив обычно в том, что герой испытывает состояние острой нужды (к примеру, стремится быстро разбогатеть) − ищет пути к дьяволу − заключает договор/отрекается от Христа – получает желаемое − осознает свое грехопадение − после раскаяния спасается (возможен обман дьявола)[27]. Стоит отметить, что любые мотивы являются вариативными, поэтому далеко не всегда человеку удается спастись: иногда его встреча с дьяволом оказывается для героя трагичной.

Также важно отметить вариацию самого договора: продажу собственного таланта (художник вступает в сделку с дьяволом − получает материальный успех, но изменяет искусству − это приводит к распаду личности и гибели)[28] Именно в таком виде мотив «договора с дьяволом» встречается в повести Гоголя «Портрет».

[27] Словарь-указатель сюжетов и мотивов / под ред. Е.К. Ромодановской. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2006. – С. 87.
[28] Там же. – С. 116.

Глава 2. Экфрасис в повести Н.В. Гоголя «Портрет»

Н.В. Гоголь (1 апреля 1809 г. – 4 марта 1852 г.) – один из выдающихся русских писателей, признанный классик русской литературы. Результатом его творческой деятельности стало так называемое «гоголевское пятикнижие»: «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», «Арабески», «Петербургские повести», «Выбранные места из переписки с друзьями». Данные прозаические циклы представляют собой органическое художественное единство, когда один текст является продолжением и развитием другого.

Повесть «Портрет», являясь эстетическим манифестом Гоголя, входит в две книги: «Арабески» (в первой редакции) и «Петербургские повести» (во второй, так называемой «римской», редакции), и является продолжением идей, заявленных впервые в «Невском проспекте». В этих повестях, а также в статьях «Скульптура, живопись и музыка», «Об архитектуре нынешнего времени», «Несколько слов о Пушкине» и других, вошедших в «Арабески», представлено осмысление Гоголем проблем искусства: «В искусстве Гоголь видел силу, способную изменить установившийся порядок вещей, воздействовать на нравственную природу человека. По мнению писателя, искусство создает эстетические и духовные ценности и указывает этические ориентиры их восприятия и оценки»[29].

Достоверных сведений об истории создания произведения нет. Пролить свет на историю написания «Портрета» помогает исследование Н.И. Мордовченко[30]. Известно, что Н.В. Гоголь писал «Портрет» в 1832−1834 годах, напечатал в 1835 году в «Арабесках». В 1842 году в журнале «Современник» повесть была опубликована вновь после того, как Гоголь изменил ее в Риме, где пребывал в период с 1837 по 1839 год.

---

[29] Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века : учеб. пособие / А.С. Янушкевич. – 2-е изд., стер. – М. : ФЛИНТА, Наука, 2015. – С. 632−633.

[30] Мордовченко Н.И. Комментарий к «Портрету» // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. − М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1937−1952. – Т. 3. Повести / ред. В.Л. Комарович. − С. 661−675.

Возможная причина переработки повести − негативный отзыв на нее В.Г. Белинского, ярого противника всего фантастического в литературе. Но нельзя закрывать глаза на тот культурный опыт, который Гоголь приобрел в Италии. Известно, что писатель хорошо знал итальянский, понимал даже римский диалект, что позволило ему свободно общаться с выдающимися представителями искусства Италии. Гоголь побывал в мастерских именитых римских живописцев, посетил различные выставки, он имел тесные связи со многими итальянскими художниками, а среди них был распространен «пуризм» − стремление к сохранению чистоты, строгости нравов в языке, искусстве, литературе и т.п. Гоголь частично перенял их идеи и, вероятно, под их воздействием и переписал повесть.

В письме Плетневу (редактору журнала «Современник») он писал: «осталась одна только канва прежней повести, все вышито по ней вновь»[31].

Обе редакции повести состоят из двух частей. В первой рассказывается история художника, который, купив загадочный портрет ростовщика, обменял свой талант на возможность быстро и легко зарабатывать. Но это не приносит художнику счастья, он сходит с ума и умирает в муках. Вторая часть рассказывает историю другого художника, который написал этот таинственный портрет.

В данном разделе анализируются только те образы и мотивы, которыми строится экфрасис «ожившего изображения». Сравнивая 2 текста между собой, можно заметить, что в редакции «Арабесок» преобладает фантастический колорит – т.е. общее настроение произведения создается путем описания неестественных, нереальных происшествий, – тогда как редакция «Современника» (особенно первая ее часть) более приближена к реалистическому изображению.

[31] Гоголь Н.В. Письмо Плетневу П.А., 17 марта 1842 г. Москва // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. − М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1937−1952. – Т. 12. Письма, 1842−1845. – С. 45.

2.1. Образ портрета

Согласно «Словарю русского языка», портрет – это «1. Произведение изобразительного искусства, содержащее изображение какого-либо определенного человека или группы каких-либо определенных людей. 2. Описание внешности персонажа в литературном произведении»[32].

Портрет можно назвать символическим центром мотива «ожившего изображения» в обеих редакциях одноименной гоголевской повести.

Важным представляется то, что название произведения неоднозначно за счет отсутствия определяющих слов, к примеру: «Портрет ростовщика», «Старинный портрет» и т.д. В названии нет указаний ни на форму, ни на принадлежность, ни на что-либо другое. В связи с этим название обладает разными вариантами прочтения. Как заметила В.Ю. Баль[33], портрет – это и реальная вещь, и произведение искусства, и дьявольский артефакт, связанной с властью золота, это и объект размышлений о цели искусства и предназначении художника, об их религиозной миссии, и, наконец, это проявление художественного экфрасиса.

В связи с вышесказанным можно предположить, что название повести полисемантично. Во-первых, являясь материальным предметом и становясь объектом купли-продажи, портрет соотносится с образом ростовщика, символизируя власть денег, которая приводит к моральному разложению и смерти тех, кто поддается этой власти (Чартков, обменяв талант на хорошее материальное положение, в итоге сходит с ума от зависти к более талантливым художникам и умирает в муках).

Во-вторых, такое название повести, после ее прочтения, призвано вызвать у читателя размышления по поводу того, что такое портрет как предмет искусства. Читатель должен задаться вопросом, будет ли произведением искусства полная копия человека, или же это больше похоже

---

[32] Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований. − 4-е изд., стер. − М. : Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. − Т. 3. П−Р. − С. 306−307.

[33] Баль В.Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст : дисс. … канд. филол. наук. – Томск, 2011. – С. 13.

на фотографию? Ведь портрет человека – это отображение на холсте не того, каков есть этот человек, а того, каким его видит художник, «пропускающий» действительность через призму своего внутреннего мира.

В-третьих, портрет выступает в своей «онтологической и антропологической сущности»[34], рисуя наглядный образ современности, это портрет и художника, являющегося выразителем идей своего времени, и портрет всего общества 1830-х годов, а также своеобразная иллюстрация изменений, происходящих в эстетической и философской картине мира.

Что касается появления мотива «портрета» в повести, то его можно разделить на два типа: живописный портрет и иконическое изображение.

Живописный портрет появляется в картинной лавке, выделяясь среди посредственных изображений мастерским исполнением и странной живостью глаз изображаемого человека: «Но здесь, однако же, в сем, ныне бывшем пред ним, портрете было что-то странное. Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. Здесь не было уже того высокого наслажденья, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет; здесь было какое-то болезненное, томительное чувство»[35].

Глаза старика на портрете страшны, потому то они являются абсолютной копией реальности. Художник, пишущий этот портрет, «положил себе преследовать с буквальною точностью всякую незаметную черту и выраженье»[36], что, по мысли Гоголя, является преступлением против искусства. Суть искусства в изменении мира, художник должен абсолютно любой предмет пропускать через себя, через свою душу, тем самым

---

[34] Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века : учеб. пособие / А.С. Янушкевич. – 2-е изд., стер. – М. : ФЛИНТА, Наука, 2015. – С. 632.
[35] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 54.
[36] Там же. − С. 81.

преображая его, делая лучше. Ошибка художника заключается в том, что он отстранился от изображаемого им предмета, постарался показать его таким, какой он есть в действительности, создать его полную копию, от чего эта копия и стала страшна. Художник переступил грань, отделяющую искусство от копиистики, поэтому его портрет, пусть и исполненный мастерства, не приносит наслаждение созерцающему, а вызывает у него чувство ужаса.

Гоголь, таким образом, выступает против натурализма, набирающего популярность в искусстве XIX века, против точного изображения реальности, против беспристрастности художника-творца. Искусство, не приносящее ничего нового, «личностного» в мир, по мнению Гоголя, искусством не является.

Рама портрета большая, выцветшая. Учитывая то, как старик, изображенный на картине, «оживает» («старик пошевелился и вдруг уперся в рамку обеими руками. Наконец приподнялся на руках и, высунув обе ноги, выпрыгнул из рам…»[37]), можно эту раму сравнить с окном, соединяющим реальный мир с «потусторонним» − миром искусства, идей и образов, смерти. В тексте «Портрета» рама-окно является посредником между бытовым пространством и фантастическим. М.Л. Сидельникова сравнивает эту способность связывать два мира с зеркальностью, которую она характеризует как «возможность бесконечного отражения человека: в другом человеке – в зеркале, символизирующем иной мир, – в портрете»[38]. В романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» прямо указывается на зеркало как на дверь в иной мир: «Прямо из зеркала трюмо вышел маленький, но необыкновенно широкоплечий, в котелке на голове и с торчащим изо рта клыком, безобразящим и без того невиданно мерзкую физиономию»[39].

---

[37] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 55-56.

[38] Сидельникова М.Л. «Оживший» портрет как способ организации пространства // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2009. Т. 184. – С. 168.

[39] Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 10 т. – М. : Голос, 1999. – Т.9. – С. 228.

Примечательно также и то, что в раме оказываются спрятаны деньги. Этот факт еще раз показывает, как реальный и ирреальный миры взаимодействуют через раму портрета. Из этого следует мысль об отсутствии каких-либо границ между пространствами разного рода: границы художественного и реального пространства нарушаются посредничеством картин. Мысль об отсутствии границ между реальностью и не-реальностью также доказывается и на примере эпизода, описывающего три пробуждения Чарткова. Нарушая границы искусства и реальности, сна и яви, Гоголь ведет полемику с романтизмом, который эти понятия считал несоединимыми противоположностями.

Живописному портрету противопоставляется иконическое изображение. Последнее представлено в тексте двумя вариантами, которые можно обозначить как «икона» и «академическая картина на религиозную тему». Картина пишется художником, является плодом его воображения, отражением его внутреннего мира в религиозных сюжетах, а икона, написанная иконописцем, считается посланием свыше, является частью инобытия, спустившейся в земной мир.

Картина входит в сюжет с образом товарища Чарткова, настоящего гения искусства, чей подлинный талант поразил не только главного героя, но и всех посетителей выставки: «Видно было, как все извлеченное из внешнего мира художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника, устремил его одной согласной, торжественной песнью»[40]. В этих словах и заключена главная мысль Гоголя: написать шедевр можно только «прожив» его, прочувствовав его. В картине этого живописца нет места подражанию, на ней изображен мир не таким, каков он есть в реальности, а мир, уже преображенный художником. Поэтому подобная картина, заключающая в себе не только талант, но и духовное просветление творца, способна изменить и мир вне полотна: она влияет на сознание людей,

[40] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 70−71.

которые ее видят, она побуждает их к раздумьям, пробуждает в них стремление к лучшему, к высшему. Чартков с ее помощью осознал, как низко он пал, понял, кем он все это время был. Вместо усовершенствования своего дара, вместо духовного и художественного просветления он согласился стать заложником кисти, отказался от развития ради быстрого заработка. И лишь созерцание этой картины открыло ему на все глаза.

Икона в повести связана с образом художника, написавшего портрет ростовщика. В отличие от картины, она описана более подробно: художник изобразил Божью Матерь, простирающую руки над молящимися (в редакции «Арабесок»), или держащую на руках Младенца (в редакции «Современника»). Эта икона стала результатом долгой работы художника над собой, результатом его духовного просветления. Описывается же она не как плод его фантазии, а как Божье откровение: «святая, высшая сила водила твоею кистью, и благословенье небес почило на труде твоем»[41]. Святость и чистота иконы противопоставляется дьявольской порочности портрета ростовщика. Написание портрета приравнивается к греху, а написание иконы – свидетельство искупления этого греха. Гоголь таким образом показывает, что невозможно создать что-то чистое, совершенное, пока не постигнешь сути искусства: пока художник не достигнет уровня изображаемого (в данном случае, пока он не примет Христа в своем сердце), не изобразить ему того.

И художник из Италии, и старец – оба смогли породить настоящее искусство, выразив духовную вовлеченность в изображаемый ими предмет. Но важно указать на разницу между светской живописью, пусть и на религиозную тему, и собственно иконой. Светская живопись подчиняется законам искусства: за внешней формой скрывается внутренняя сущность. Художники особое внимание уделяют различным техникам, и, порой, форма становится важнее содержания. В иконе же за внешней непритязательностью

[41] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 85.

скрываются глубины смысла. Здесь нет никакого скрытого замысла, наличное предстает в воплощенной сущности, форма и содержание оказываются равны. От этого картина может быть многозначной и вбирать в себя различные интерпретации, тогда как икона всегда проста в своей содержательной наполненности.

2.2. Хронотоп

Образ лунного света и света месяца

Российский философ Л.В. Карасев в своей статье «Мистика “ночного света” у Н.В. Гоголя»[42] писал, что тема ночного света занимала особое место в творчестве писателя. Гоголь искал способы высветить все то, что было скрыто во мраке, стремился изобразить ночь, в которой все было бы видно. И в «Портрете» без этого света не обошлось. Описывая комнату Черткова, автор пишет: «Все предметы и картины, висевшие в его комнате, как-то улыбались, захвативши иногда краями своими часть этого вечно-прекрасного сияния»[43]. Эпитет «вечно-прекрасное сияние» здесь принципиально значим. Луна убывает, исчезает совсем, потом нарастает и становится полной. Проходя этот цикл раз за разом, луна оказывается вечной, бессмертной. В этом отношении луна связана с Христом, с символикой возрождения. Сияние луны актуализирует возможность возрождения художника, его спасения. Чертков, увидев картину своего товарища, словно оживает: «Весь состав, вся жизнь его была разбужена в одно мгновение, как будто молодость возвратилась к нему, как будто потухшие искры таланта вспыхнули снова»[44]. Он бросается к мольберту, пытается рисовать, надеется вернуть свой талант,

---

[42] Карасев Л.В. «…Чтобы видно было, как днем» (мистика «ночного света» у Гоголя) // Вопросы философии [Электронный ресурс]. – URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=333 (дата обращения: 05.06.17).

[43] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 51.

[44] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 71.

но все напрасно. Слишком много времени упущено. Возрождение не происходит, хоть оно и было возможным.

В обеих редакциях ночное светило сопровождает появление ужасающего портрета в доме Черткова. Его сияние озаряет комнату, показывая ее в совершенно ином виде. Неестественную притягательность портрета и поразительную живость глаз старика Чертков приписывал «луне, чудесный свет которой имеет в себе тайное свойство придавать предметам часть звуков и красок другого мира…»[45]. «Свет ли месяца несущий с собою бред мечты и облекающий все в иные образы, противоположные положительному дню, или что другое было причиною тому, только ему сделалось вдруг <…> страшно сидеть одному в комнате»[46].

Важен выбор слов, которыми Гоголь описывает свойства луны. В первом случае в комнате Черткова словно появилась граница между пространствами, читатель наблюдает соединение под действием полной луны двух миров, и в портрете открывается своеобразный проход в «другой мир», из которого в нашу реальность могут попасть страшные создания, такие как ростовщик. Во втором случае все, что видит главный герой, интерпретируется не как некое мистическое действо, а как обман зрения, или иллюзия. Подтверждение этим мыслям можно найти у И.А. Станичук: «Свет месяца провоцирует состояние, близкое к галлюцинациям, одержимость мечтой становится для художника явью, демоническое начало обретает свои телесные формы»[47]. Здесь в очередной раз нарушаются границы: между ясностью ума и галлюцинацией, между «земным» миром и «потусторонним». Делается это для того, чтобы показать равнозначность между этими состояниями и пространствами.

---

[45] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 51.

[46] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 55.

[47] Станичук И.А. Поэтика лунного света в произведениях Н.В. Гоголя. // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». − 2014. – № 3. – С. 470.

Также стоит отметить реакцию художника на первые проявления «оживания» портрета. Чертков «приписывает» то, что видит, действию луны. Он только что столкнулся с необъяснимым, он боится верить произошедшему, и потому ищет хоть какое-то объяснение этому. Во второй же редакции сам автор намекает на нереальность происходящего, говоря, что причина во всем «бред мечты», вызываемый лунным светом. Иначе говоря, свет месяца здесь аналогичен в каком-то роде свету уличного фонаря на «Невском проспекте»: это свет ложный, изменяющий реальность, показывающий ее в совершенно ином виде.

Сновидческое пространство

Встреча художника со стариком описывается в обеих редакциях по-разному. В первой версии Чертков впал «не в сон, но в какое-то полузабвение, в то тягостное состояние, когда одним глазом видим приступающие грезы сновидений, а другим − в неясном облике окружающие предметы»[48]. Он увидел, как тень старика сошла с портрета, приняла его очертания и вот уже ростовщик сидит на кровати и разговаривает с ним. Важно отметить, что Гоголем не описан выход из того состояния полузабвения, в которое впал Чертков. Создается впечатление, будто это был не совсем сон, будто границы сна и яви размыты.

Во второй же редакции автор описал череду сновидений героя. Здесь, наоборот, нет ни слова о том, что герой засыпает. Он ложится в кровать, пристально смотрит на закутанный простынею портрет. И вот на портрете уже нет простыни и старик, опершись руками о раму, вылезает из картины, садится на кровать, пересчитывает деньги, после чего возвращается в картину.

[48] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 52.

Герой просыпается. Осознает, что все еще находится во сне. Просыпается снова. Но сон не кончается. Смотрит на портрет, и видит, как чьи-то руки из-под простыни пытаются ее сбросить. И просыпается снова. Таким образом, просыпается он трижды: «вскрикнул и проснулся»[49], «с воплем отчаянья отскочил он − и проснулся»[50], «вскрикнул он, крестясь отчаянно, и проснулся»[51]. Невозможно определить, просыпается он в реальность или в очередной сон. Также возникают сомнения относительно того, что события до сна были реальными. Возможно, вся история Чарткова, начиная с покупки картины, заканчивая его смертью – это лишь череда снов. В какой-то момент художнику «казалось, что среди сна был какой-то страшный отрывок из действительности»[52]. Включая в повествование три сна героя, Н.В. Гоголь размывает границы между реальным и онейрическим пространствами. Эту мысль развивает в своей статье Е.С. Иванова[53]. Она называет сон одним из основных характеризующих героя приемов. Для Чарткова и творчество так же прекрасно, как сон: он «мог позабыть про все, принявшись за кисть, и отрывался от нее не иначе, как от прекрасного прерванного сна»[54]. Герой, по мнению Ивановой, погружается в «творческий сон», чтобы глубже постигать невидимую красоту природы. Но мечты о богатстве и славе вносят в его душу разлад, порождая конфликт между желанием обогатиться и стремлением следовать законам искусства. И этот конфликт может разрешиться только на грани реальности и сна.

Стоит отметить, что Гоголь сознательно строит текст таким образом, что все происходящее становится амбивалентным, и каждый может

---

[49] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 56.
[50] Там же. − С. 57.
[51] Там же.
[52] Там же.
[53] Иванова Е.С. Сон как характеристика героя в аспекте отношения к действительности. // Филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. [Электронный ресурс]. – URL: http://7universum.com/ru/philology/archive/item/1002 (дата обращения: 05.06.17).
[54] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 53.

прочитать свое значение, и формула Кальдерона «жизнь есть сон» − лишь один из вариантов прочтения текста.

Важна и реакция художника на встречу с ростовщиком: «Чертков уверился, наконец, что воображение его слишком расстроено и представило ему во сне творение его же возмущенных мыслей»[55].

Показательно то, что, встретившись с ирреальным существом, Чертков в первой редакции всеми силами стремится убедить себя в том, что границы его собственного мира не были нарушены, что странное видение, посетившее его – это порождение разыгравшегося воображения, галлюцинация, но никак не сам Дьявол посетил его в эту ночь, тогда как автором никак не отрицается возможность реальности происходящего, а в каких-то выражениях (связанных со светом луны) даже подтверждается.

Соединяя воедино все вышесказанное, можно сделать вывод о том, что разрушение границ между различными пространствами (сон-явь, реальность-инобытие) связано с разрушением границ между жизнью и искусством, о котором речь шла ранее. Все эти понятия равны по отношению друг к другу. Жизнь порождает искусство, которое призвано изменять мир. Но равным жизни может быть лишь то, что обладает способностью преобразовывать действительность. Копия реальности остается лишь копией, имитацией жизни.

2.3. Проблема художника и искусства

Фамилия главного героя

Стоит обратить внимание на то, что фамилия главного героя в двух редакциях различается. В версии «Арабесок» художник носит фамилию Чертков, в тексте «Современника» он номинирован как Чартков.

[55] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 53.

Фамилия Чертков может рассматриваться двояко: во-первых, ее можно связать со словом «черта». Это может быть та черта, которая разделяет два мира, мир реальный и мир сверхъестественный. Та черта, которую переступает Дьявол, проникая в наш мир в поисках новых искушенных душ. Это может быть та черта, которую переступает сам художник. Черта, разделяющая талант и посредственность, разделяющая искусство ради искусства и искусство ради наживы. И художник переступил эту черту, став ремесленником, утратив свой талант, но став модным живописцем, выполняющим заказы богемы и разбогатевшим на этом.

Также в фамилии Чертков прочитывается слово «черт», что связывает художника с потусторонним миром. Как известно, черт – создание ада. Это заметил и Ю.В. Манн, отмечая, что «эпитет “адский” несколько раз применялся к действиям и планам Черткова»: «в душе его возродилось самое адское намерение, какое когда-либо питал человек», «адская мысль блеснула в голове художника»[56].

Таким образом, фамилия обозначает изначальную слабость духа юноши, изначальную возможность связи между ним и темными силами, в конечном итоге предсказывает эту связь.

Фамилия Чартков происходит от слова «чары». В.И. Даль определяет это слово как «волшебство, волхвованье, колдовство, знахарство; обаяние, мара, морока, чернокнижие, кудесничество; наговоры или заговоры. Отсюда черный, черта, чорт»[57]. Из этого следует, что новая фамилия вмещает в себя семантику варианта «Арабесок», а также обладает дополнительной семантикой: художник оказывается под действием чар со стороны демонических сил и золота. А.С. Янушкевич называет его «“очарованным странником”, мечущимся между добром и злом, между жизнью честного, бедного художника, и дьявольским искушением материального

[56] Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 75.
[57] Толковый словарь живаго великорускаго языка Владимира Даля. − СПб. ; М., 1882. − Т. 4. – С. 583.

благополучия, между высокими мыслями об искусстве и психологией ремесленника»[58]. Но Чартков оказывается слаб, чтобы противостоять этим чарам и поддается их пагубному влиянию.

Фаустианские мотивы

Во взаимоотношениях Чарткова и ростовщика параллель с взаимоотношениями Фауста и Мефистофеля увидел еще В.М. Жирмунский («Гете в русской литературе»). Эта литературная пара воспринимается читателями как воплощение добра и зла, гармонии и хаоса, а также как выражение гуманизма и капитализма. В 1830-е годы отношения Фауста и Мефистофеля начали восприниматься и как отношения художника с промышленным веком: «Не голодом материальное общество уморило поэта, оно уморило его изобилием: он продал себя обществу, как Фауст Мефистофелю»[59]. В связи с этим в литературе 1830−1840-х годов и поднимается проблема личности художника, ведь только художник может противостоять меркантильному обществу, вступить в борьбу с общественной психологией приобретательства. Эта борьба требует от художника особой нравственной стойкости и преданности избранному пути[60]. Художник-богомаз и товарищ Чарткова такой стойкостью обладают, поскольку проходят долгий путь познания, одиночества, заблуждений и прозрений, чтобы в итоге суметь очистить мир от зла, сделать его лучше, чем он есть.

Гоголь показывает, насколько глубоко в человеческую природу проникло зло и как трудно его победить, особенно потому что оно поразило и художника, и искусство. Поэтому так необходимо художнику быть чистым в своих помыслах, необходимо творить подлинное искусство, чтобы

---

[58] Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века : учеб. пособие / А.С. Янушкевич. – 2-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, Наука, 2015. – С. 635.
[59] Шевырев С.П. Чаттертон, драма де Виньи // Московский наблюдатель. – 1835. – Ч. 4. – С. 614.
[60] Дилакторская О.Г. Художественный мир петербургских повестей // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 229.

достигнуть гармонии в мире, чтобы восстановить связи в разъединенном обществе.

Чартков же оказывается неспособен на это, поскольку желание жить в достатке выше его духовных потребностей. Таким образом, Чартков является «сниженным Фаустом», поскольку Фауст заключил сделку с Мефистофелем ради поиска смысла жизни, тайн бытия, а Чартков просит славы и богатства. Его талант мог бы со временем обеспечить его и известностью, и материальным благополучием, но в погоне за сиюминутным успехом художник потерял то единственное богатство, которым обладал. Современный «Фауст» обеднел духовно, потому встреча с «Мефистофелем» непременно приводит его к поражению.

Главный мотив «Фауста» − мотив «прекрасного мгновения» – в «Портрете» находит свое отражение в моменте созерцания картины итальянского художника. «Весь состав, вся жизнь его была разбужена в одно мгновение, как будто молодость возвратилась к нему, как будто потухшие искры таланта вспыхнули снова»[61]. То мгновение, ради которого жил Фауст (осознание ранее недоступных истин) привело Чарткова к краху личности. Он потратил свою молодость на следование ложным ценностям, истратил свой талант в следовании шаблонным приемам, и сейчас уже не имеет ни биологических, ни духовных ресурсов, чтобы исправить свое положение. Осознание этого приводит героя к безумию.

Мотив безумия

Е.В. Шабалдина[62] выделила в творчестве Н.В. Гоголя два варианта проявления мотива безумия. Первый из них – естественное безумие, связанное с психологическим здоровьем человека – представлен в «Записках

[61] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 62.

[62] Шабалдина Е.В. Н.В. Гоголь и М.А. Булгаков: мотив безумия в повестях «Записки сумасшедшего», «Портрет» и романе «Мастер и Маргарита» // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. − 2016. – № 2 (36). – С. 186−189.

сумасшедшего». Второй вариант связан с ситуацией искушения потусторонними силами. В «Портрете» представлены оба варианта, поскольку Чартков и искушается, и испытывает крах мировоззрения, что усугубляет его психическое расстройство.

Чартков искушается ростовщиком посредством обещания быстрой славы и легкого заработка. Художник в своем сне «почти судорожно»[63] хватает сверток с золотыми монетами, когда сверток выпадает из картины, художник «как безумный»[64] бросается поднять его, и снова «судорожно»[65] сжимает в руке. После ухода хозяина квартиры и квартального Чартков «почти обезумев, сидел <…> за золотою кучею»[66]. Из представленных примеров видно, что, когда дело касается денег, художник не может контролировать себя, его одолевает безумие, он ведет себя так, как в здравом уме, вероятно, не стал бы поступать. Золото одурманивает его, очаровывает, делает его сознание неустойчивым, заставляя чувствовать и видеть то, чего на самом деле не существует. «Полный романического бреда, он стал даже думать: не связано ли существованье портрета с его собственным существованьем, и самое приобретение его не есть ли уже какое-то предопределение?»[67].

В контексте искушения золотом, Чартков входит в ряд других безумцев «Петербургских рассказов», и, так же как и они, посредством своего безумия демонстрирует абсурдность Петербургской действительности. Пискарев в «Невском проспекте» сходит с ума из-за обнаружения несоответствия между его собственными идеалами и окружающей действительности. Поприщин из «Записок сумасшедшего» воображает себя испанским королем Фердинандом VIII, что символизирует маниакальную страсть чиновников к наградам и чинам. Герой повести «Нос» Ковалев едва не сошел с ума, увидев свой нос

---

[63] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 56.
[64] Там же. − С. 59.
[65] Там же.
[66] Там же. − С. 60.
[67] Там же.

гуляющим по улицам Петербурга. Даже «маленького человека» Башмачкина, потерявшего надежду отыскать шинель, охватывает безумие. Чартков, охваченный безумной страстью к найденным деньгам, органично включается в этот список людей, ставших жертвами абсурда Петербургской жизни.

Но безумие художника вызвано не только золотом, но (в значительной степени) крахом его сознания. Увидев непорочное, чистое произведение искусства, проникнувшись его великолепием и искренностью посылов, он осознал, насколько лживым был его путь. Осознал, что все это время шел по пути собственного предательства, поскольку того таланта, которым он когда-то обладал, ему уже не вернуть. Именно осознание неисправимости ситуации породило в художнике зависть и злобу, которые свели его в могилу.

Образ золота

Примечательно также то, что вторая редакция «Портрета» единственная из двух особое внимание уделяет образу золота и мотиву безумия художника. Из текста мы узнаем, что любовь к золоту в Чарткове присутствует изначально, он очарован тягой к богатству. «Иногда становилось ему досадно, когда он видел, как заезжий живописец <…> одной только привычной замашкой, бойкостью кисти и яркостью красок производил всеобщий шум и скапливал себе вмиг денежный капитал <…> завидно рисовалась в голодном его воображенье участь богача-живописца»[68]. Чартков беден финансово и слаб морально, оттого в его характере развились такие черты, как алчность и желание наживы. Он стремится к богатству и к тому, что оно может дать, оттого он готов получить желаемое любой ценой: не постесняется обманом создать себе славу, не станет бороться за принципы художника (в высоком значении этого слова), если эти принципы идут вразрез с возможностью обогатиться. Таким образом он «покупает» себе популярность, печатая в газетах хвалебные отзывы о самом же себе, идет на

[68] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 53.

поводу у капризных клиентов, которые протестуют против изображения их на портрете такими, какие они есть, желая выглядеть лучше, красивее оригинала.

Нельзя не упомянуть о наличии образа золота и в первой редакции. Но Чертков не был изначально подвержен его влиянию. Размышляя о своей нелегкой судьбе и о том, что другим художникам дается все слишком легко, юноша не думает о богатстве и славе, его интересует вопрос таланта: «Только тронут они кистью, и уже является у них человек вольный, свободный <…> движения его живы, непринужденны. Им это дано вдруг, а мне должно трудиться всю жизнь <…> и у меня выйдет совсем не то… <…> Нет, я не буду никогда великим художником!»[69]. Но и его дух оказывается слишком слабым, чтобы противостоять злу. Дьявол-ростовщик искушает его, обещая художнику скорую смерть, если тот не изменит своим идеалам: «Брось свою глупую мысль! Все делается в свете для пользы. <…> не влюбляйся в свою работу, не сиди над нею дни и ночи… <…> Чем более смастеришь ты в день своих картин, тем больше в кармане будет у тебя денег и славы»[70], и молодой художник сдается, проигрывает неравную схватку с дьявольскими силами.

Показывая, как талант художника становится объектом торговых отношений, как его можно обменять на деньги, Гоголь актуализирует социальные проблемы общества, когда в погоне за богатством, люди могут пойти на ужасающие сделки с собственной совестью: «Там честный, трезвый человек делался пьяницей; там купеческий приказчик обворовал своего хозяина; там извозчик, возивший несколько лет честно, за грош зарезал седока»[71]. И именно на художника Гоголь возлагает ответственность преобразовать мир. О.Г. Дилакторская писала, что Гоголь «мечтал исправить

---

[69] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 50.
[70] Там же. − С. 52−53.
[71] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 79.

общество и человека подвигом художника. Он был убежден в том, что только художник способен проникнуть в глубинный смысл жизненных явлений»[72], показать читателю всю пошлость жизни, и считал, что любое зло можно исправить.

2.4. Связь мотива «ожившего изображения» с мотивом «договора с дьяволом»

Главным элементом, образующим связь мотивов «ожившего изображения» и «договора с дьяволом», является образ ростовщика. Вопросом о возможном прототипе ростовщика занимались многие исследователи. В частности, Р.Г. Назиров предположил, что имя старика – Петромихали – является соединением имени и фамилии известного в то время участника освободительной войны в Греции Петро Мавромихали. Назиров писал: «Целью было придать греческую характерность своему ростовщику. Ибо в начале XIX столетия греческие нувориши из южных губерний России были заметнее всех в деловом мире России»[73]. В Петербурге даже одна из улиц назвалась Греческой, потому что на ней преимущественно жили купцы и банкиры – греки.

Если обратить внимание на принцип наименования данного персонажа, то можно заметить, что Гоголь указывает либо на его профессию – «ростовщик», либо на его возраст – «старик», либо на странную его сущность – он нигде не назван человеком. Автор называет его «фантом», «странное явление», «странное существо», «ужасное существо», «живой скелет». Художник из второй части повести называет ростовщика «Дьявол, совершенный дьявол!». Исходя из вышеперечисленного, можно сделать вывод о том, что образ ростовщика представляет собой некое создание, не

---

[72] Дилакторская О.Г. Художественный мир петербургских повестей // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 229.
[73] Назиров Р. Г. Ростовщик из «Портрета» // Северо-восточный научный журнал. − 2011. – № 1. – С. 26.

принадлежащее реальному миру, сосредоточившее в себе главные пороки современности. «Он избирает для себя жилищем самого человека и показывается в тех людях, от которых уже, кажется, при самом рождении отшатнулся ангел, и они заклеймены страшною ненавистью к людям и ко всему, что есть создание творца»[74]. Иными словами, ростовщик представляется в повести как сам Дьявол, или «антихрист», как он назван во второй части.

Образ ростовщика напрямую связан с мотивом искушения. Но этот мотив в редакции «Арабесок» представлен более ярко, чем в версии «Современника». Через искушение проходят три художника: Чертков, его товарищ и отец рассказчика из второй части повести.

Чертков искушается во сне. Ростовщик заставляет художника отвернуться от своего таланта, потому что тот путь, который избрал Чертков, непременно приведет его к гибели. Особой силой искушения обладают последние слова ростовщика: «Я тебя люблю и потому даю тебе такие советы; я тебе и денег дам, только приходи ко мне»[75]. Дьявол обольстительными речами, притворяясь другом человеку, обещая ему счастье, славу и богатство, зазывает его к себе, ведет его неверной дорогой, даже не требуя ничего взамен. И это срабатывает, договор заключен. Интересным представляется вопрос: когда именно Чертков отказался от своей души? В тот ли момент, когда слушал сладкие речи старика? Или еще раньше, когда сокрушался по поводу своей нелегкой судьбы, в отличие от других художников, которым, по его мнению, талант дан изначально, тогда как ему «должно трудиться всю жизнь; всю жизнь исследовать скучные начала и стихии, всю жизнь отдать бесцветной, не отвечающей на чувства работе»[76]. Эти размышления полны зависти и отчаяния, поэтому художник и стал легкой добычей для темных сил, ведь Дьявол часто приходит к уже

[74] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 78.
[75] Там же. − С. 53.
[76] Там же. − С. 50.

побежденным, к тем, кто мысленно уже переступил через себя. Точно так же и Дориан Грей из известного произведения Оскара Уайльда, размышляя о своей красоте, пожелал старения своего портрета в обмен на вечную красоту и молодость.

Во второй редакции ростовщик не говорит ни слова. Он пересчитывает свои деньги, и часть из них Чартков незаметно крадет. По сути, его в этой ситуации никто не искушает сладостными обещаниями, никто денег ему не предлагает, художник сам решается на кражу. Работает самовнушение: Чартков соблазняется золотом, властью денег.

Таким образом, в очередной раз доказывается несостоятельность Чарткова как художника: он не готов к той великой миссии, которую возлагает на художника эпоха. Чартков слишком мелочен, чтобы противостоять соблазну. Гоголь показывает, что, выбирая между талантом и деньгами, слабый человек новой буржуазной эпохи всегда выберет деньги.

Показателен эпизод с Психеей. Чартков «отыскал у себя где-то заброшенную головку Психеи, которую когда-то давно и эскизно набросал на полотно. <…> Уловленные им черты, оттенки и тоны здесь ложились в том очищенном виде, в каком являются они тогда, когда художник, наглядевшись на природу, уже отдаляется от нее и производит ей равное создание»[77]. В этом моменте наглядно представлено, что Чартков действительно обладал большим талантом, что он мог создать по-настоящему оригинальное произведение, которое ни чем не уступало бы реальности, и при этом не было бы ее копией. Но этот эпизод обладает также и символической семантикой: Психея – с греческого переводится как «душа». И Чартков согласился выдать «душу» за портрет другой девушки, перерисовав его, что на символическом уровне означает отказ от собственной души, или, в контексте мотива «договора с дьяволом», это был невольный акт продажи собственной души.

---

[77] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 65.

Товарищ Черткова преодолевает похожие искушения, но он, «оторвавшись от друзей, от родных, от милых привычек, <…> терпел бедность, унижение, даже голод, но с редким самоотвержением, презревши все, был бесчувствен ко всему, кроме своего милого искусства»[78]. Его путь более подробно будет продемонстрирован во второй части повести на примере художника, нарисовавшего портрет ростовщика.

Художник из второй части повести искушается иначе. Ему не противопоставляют бедность и богатство, ибо он не боится бедности. Он искушается с точки зрения искусства и религии. Религия запрещает ему рисовать «богоотступные черты»[79], тогда как искусство запрещает писать объект изображения таким, какой он есть, полностью подражая оригиналу, без переосмысления творцом. Художник вовремя осознает свою ошибку, что позволяет ему искупить свой грех. В слова старца Гоголь закладывает собственные эстетико-философские идеи: «В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего, и презренное уже получило высокое выражение, ибо протекло сквозь чистилище его души»[80]. Здесь прослеживается идея власти художника над миром, поскольку он может даже презренное сделать великим.

2.5. Реалистичность повествования

В отличие от первой редакции, версия «Современника» оказалась более наполненной реалистическими деталями. В частности, усиление реалистичности связано с моментом появления портрета у художников. В редакции «Современника» Чартков приносит портрет с собой из лавки. В

[78] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 61.
[79] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 73.
[80] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 86.

«Арабесках» же художник выбежал в страхе из лавки без портрета, он появляется в квартире сам по себе и открывается Черткову в лучах луны. Во второй части повести в «Современнике» портрет художнику приносит прислуга ростовщика, тогда как в «Арабесках» портрет снова сам появляется в квартире, и снова все уверяют художника в том, что никто не приносил портрета и даже не приходил во время его [художника] отсутствия. Гоголь в обоих случаях убирает фантастическое наполнение этих эпизодов, что ставит под сомнение связь портрета со сверхъестественным.

С этим же связано и описание смерти жены и ребенка художника из второй части повести. В первой редакции за проклятием ростовщика следует череда ужасных смертей родных художника, во второй же редакции эти трагедии упоминаются словно между делом, и даны не столько как следствие вмешательства мистических сил, сколько как мотивировка персонажа к последующим действиям: «Три случившиеся вслед за тем несчастия, три внезапные смерти − жены, дочери и малолетнего сына − почел он небесною казнью себе и решился непременно оставить свет»[81].

Хорошим примером усиления реалистичности является переезд Чарткова в новую квартиру. Во второй редакции на несколько страниц дано описание того, как художник ходил к портному, обедал в дорогом французском ресторане, пил дорогое шампанское, купил себе квартиру и переезжал в нее. В «Арабесках» же для этого уделено всего 3−4 предложения. Вот художник захотел нанять квартиру, и вот он уже в ней лежит на диване, а его картины уже развешаны по стенам. Время повествования сильно сокращено, и это наталкивает читателя на мысли о чудесах, о том, что описанные события произошли не сами собой, а связаны с недавним договором с Дьяволом.

В редакции «Современника» подчеркивается «телесность» Чарткова, тогда как в «Арабесках» какая-либо схожая информация совершенно

[81] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 84.

отсутствует: «Уже он начинал достигать поры степенности ума и лет; стал толстеть и видимо раздаваться в ширину»[82]. Гоголь показывает, как духовное начало в художнике постепенно исчезает, как материальное выходит на первый план. Но из-за того, что между духовным и материальным нет гармонии, единства, материальное начинает разрушаться, терять свою первоначальную форму.

Еще один пример – это извлечение из фразы того мистического, божественного смысла, которое она имела в версии «Арабесок», и придание ей культурно-философского значения. Речь идет о фразе «Вся картина была − мгновение, но то мгновение, к которому вся жизнь человеческая есть одно приготовление»[83]. Фраза эта описывает реакцию художника на картину своего давнего друга и по смыслу соотносится с мыслью о том, что изображенное на картине «было плодом минутного вдохновения художника, вдруг осенившей его мысли»[84]. В православном сознании возникают библейские ассоциации: «Вся жизнь есть приготовление к вечности». Вечность – это загробная жизнь. Так как, по словам Н.В. Гоголя, душа человека не может, не умеет пересказать другому то, что было изображено на картине, можно сделать вывод, что вдохновение, пришедшее художнику – это божественный знак, и получается, что вся жизнь художника была приготовлением к тому моменту, когда он этот знак сможет получить.

В редакции «Современника» эта фраза приняла несколько иной вид, и соотносится совершенно с другой мыслью. «Видно было, как все извлеченное из внешнего мира художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника, устремил его одной согласной, торжественной песнью»[85]… Картина «вся превратилась наконец в один миг, плод

---

[82] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 69.
[83] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М: Наука, 2009. – Т. 3. – С. 62.
[84] Там же.
[85] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 71.

налетевшей с небес на художника мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть одно только приготовление»[86]. Именно в мысли о душе художника, которая должна пропускать все через себя, заключена основная идея этого отрывка. Художник должен научиться видеть в природе, в людях то, что не заметно обычному взгляду, должен уметь пропустить реальность через себя и выразить на холсте свое видение этой реальности, а не ее банальное копирование. Поэтому анализируемую фразу можно проинтерпретировать буквально, а не мистически: вся жизнь художника есть приготовление к тому моменту, когда он научится показывать через свои произведения свою душу, заставляя зрителей сочувствовать вместе с ним.

Также данная фраза может быть проинтерпретирована в фаустианском ключе (что было сделано в части 2.3).

И, наконец, история портрета, данная со слов сына художника, написавшего эту картину, во второй редакции является максимально реалистичной. История из уст близкого родственника художника выглядит не как легенда или предание, а как случившийся на самом деле факт. Подтверждают эту историю указания на географические и исторические реалии: события происходят в Коломне, во времена правления Екатерины Второй.

Стоит отметить, что то, что в этой работе называется усилением реализма, Ю.В. Манн характеризует как «завуалированную фантастику». Особенно это проявляется во второй части: «Все, что касается чудесных поступков ростовщика, дается строго в форме слухов, с подчеркнутой установкой на возможность различного толкования, параллелизма»[87]. Таким образом, Гоголь не представляет четкой своей позиции относительно описываемого, и дает возможность читателю самому решить, случились ли описываемые события на самом деле или это только домыслы героев.

---

[86] Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 71.
[87] Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 98.

Подытоживая всё вышесказанное, можно сделать следующий вывод: Гоголь заменил фантастический пласт повествования на реалистический, чтобы сделать акцент на философской составляющей повести. Убрав мистическое на второй план, писатель акцентировал внимание на проблеме искусства и высокой миссии художника. В эпоху господства буржуазных ценностей, в условиях подмены творчества копиистикой, которая, по мнению Гоголя, составляла суть «натурализма», писателю принципиально важно было обратить внимание людей на то, что они отвернулись от истинных ценностей в погоне за богатством, важно было показать, что долг художника не в уподоблении природе, а в преобразовании ее. Мысль о том, что искусство и жизнь находятся в отношениях взаимовлияния, должна была показать художникам, как сильно они ошибаются, отстраняясь от своего творчества, стараясь сделать его максимально объективным, не участвуя духовно в том, что они создают, потому что подобная методика приводит к созданию по-настоящему ужасающих произведений, таких, как портрет ростовщика.

Глава 3. Новелла Э.А. По «Овальный портрет»

Э.А. По (19 января 1809 г. – 7 октября 1849 г.) прежде всего – новеллист и поэт. Современники знали его преимущественно как журналиста и критика.

Рассказы По обычно подразделяют на четыре основные группы: «страшные», или «психологические» («Падение дома Ашеров», «Маска Красной Смерти» и др.), сатирические, («Делец», «Черт на колокольне» и др.), фантастические («Рукопись, найденная в бутылке», «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля» и др.) и детективные («Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже» и др.).

Ядро прозаического наследия По − «страшные» рассказы. К числу таких относится и «Овальный портрет». Данная новела также является и эстетическим манифестом По, отражающая его отношение к проблеме искусства. Подобно всем романтикам, он исходит из противопоставления романтического идеала Красоты и отталкивающей и грубой реальности. Стремление к этому идеалу писателю видится заложенным в природе человека. Поэтому задача искусства состоит в том, чтобы создавать прекрасное, даря людям высшее наслаждение.

С «Портретом» Н.В. Гоголя, помимо мотива «ожившего» изображения, рассказ «Овальный портрет» Э.А. По связывает двухчастность композиции (история главного героя и история портрета), а также наличие двух редакций.

Рассказ был впервые напечатан в 1842 г. в “Graham's Magazine” под названием «Жизнь в смерти» (“Life in Death”), и был длиннее своей окончательной версии. Повторно перепечатан в 1845 г. в “Broadway Journal” в сокращенном виде под названием «Овальный портрет» (“The Oval Portrait”). В частности, был снят итальянский эпиграф к рассказу.

3.1. Семантика названия

В первой редакции новелла имеет название «Жизнь в смерти». Это название объясняется через эпиграф и завершающую фразу произведения.

Эпиграф написан на итальянском языке и переводится как «Он жив и заговорил бы, если бы не соблюдал обета молчания (Надпись на итальянской картине, изображающей св. Бруно)» (перевод М.А. Энгельгардта)[88]. В оригинале слово «жив» (“vivo”) выделено курсивом, оно является ключевым в новелле. Эпиграф отсылает к портрету молодой дамы, который кажется слишком живым. Этот портрет «жив и заговорил бы», но он не может этого сделать, потому что он лишь копия жизни, но не сама жизнь.

Создав этот портрет, художник буквально перенес жизнь из своей возлюбленной – натурщицы – на холст. Последние фразы произведения: «Да это сама *жизнь,* – воскликнул он [художник] и быстро обернулся, чтобы взглянуть на свою возлюбленную. Она была мертва! Затем художник добавил “Но действительно ли это смерть?”»[89].

Последнее предложение заставляет читателя задуматься о том, что есть смерть и что есть жизнь. Может ли жизнь продолжаться в смерти? Ответов на эти вопросы множество. По в своей первой редакции отвечает на вопрос положительно: увековечивание жизни в искусстве возможно, жизнь вечная, изображенная на холсте, важнее мимолетной жизни человека.

Вторая редакция носит название «Овальный портрет».

В названии новеллы есть определение «овальный». М.Л. Сидельникова в своей статье «Между жизнью и смертью: идея границы в семантическом ядре мотива “оживающего” изображения» пишет, что тайна портрета заключается в необычной форме рамы: «не четырехугольная статика, а две

[88] По Э.А. Овальный портрет // По Э.А. Собрание сочинений: В 4 т. – М. : Пресса, 1993. – С. 88.
[89] Там же. − С. 91.

дуги, символически объединяющие полноту жизни и пустоту умирания»[90]. Такая форма «утверждает непреложность границы и сомнительность перехода от “живой” жизни к жизни в искусстве»[91].

Овальный портрет также похож на зеркало, которое часто бывало овальной формы. Зеркало, так же как и искусство, копирует реальность, подражает жизни, создает «двойника». Подобное сопоставление портрета и зеркала позволяет проинтерпретировать название новеллы следующим образом: композиция новеллы «отзеркаливает» форму портрета: как овальная рама обрамляет сам портрет, так и история рассказчика, попавшего в заброшенный замок, «обрамляет» сюжет, связанный с художником и его женой. Через данную параллель происходит выход на универсальный уровень искусства: литературное произведение само становится «овальным портретом». В 1842 году, в год написания новеллы «Жизнь в смерти», жена По серьезно заболела и начала медленно умирать, что сильно ухудшило психическое здоровье писателя. Он начинает задумываться и о собственной смерти, о том, что останется после нее: сохранит ли память о нем его творчество, переживет ли искусство своего творца? Эти размышления и отразились в новелле, в которой овальный портрет, являясь символом существования жизни в предмете искусства, распространяется на любое явление искусства, тем самым увековечивая не только объект этого произведения, но и его создателя.

Новое название появилось в связи с переработкой новеллы. Автором были убраны эпиграф, начало новеллы, содержащее мотив наркотического опьянения, а также завершающая фраза. Э.А. По пытается снова ответить на вопрос «Может ли жизнь продолжаться в смерти?», но теперь ответ может быть противоположным: жизнь есть только одна, и она вне искусства, вне смерти. Таким образом, можно предположить, что искусство и смерть имеют

---

[90] Сидельникова М.Л. Между жизнью и смертью: идея границы в семантическом ядре мотива «оживающего изображения» // Сибирский филологический журнал. – 2013. – № 3. – С. 74.
[91] Там же. – С. 78.

общую природу, и каждый из них соперничает с жизнью. Искусство стремится превзойти жизнь, а смерть стремится ее прекратить. И попытка человека скопировать жизнь является преступлением перед ней самой.

Таким образом, можно сказать, что название «Овальный портрет» полемизирует с предыдущим – «Жизнь в смерти», поскольку овальный портрет – это всего лишь материальное отражение жизни, подделка, и потому жизнь настоящая не равна жизни в искусстве.

3.2. Образ портрета

Герой находит портрет в старинном замке среди многих других картин. Примечательно, что замечает он его только при перестановке канделябра, который своим светом выхватывает из тьмы этот портрет. В данной ситуации значима первоначальная незаметность картины. Э.А. По таким образом намекает на то, что среди множества значимых явлений в мире есть те, которые по тем или иным причинам должны быть скрыты от человеческих глаз. Но в редкие мгновения, порожденные чистой случайностью – как передвижение канделябра, – сокрытое становится явным. Ситуация сама наталкивает человека на обнаружение некоего знания.

Среди других картин овальный портрет выделяется не образцовым исполнением, но поразительной живостью и странным эффектом, производимым на рассказчика (он принял лицо на портрете за живое). Но это видение (живой девушки) было мимолетным: «Я сразу увидел, что особенности рисунка, стиля, рамы должны были уничтожить подобную идею в миг возникновения, не допуская даже мимолетного самообмана»[92]. В этом моменте прослеживается художественное неразграничение автором жизни и смерти: на примере портрета Э.А. По показывает, что жизнь и смерть могут

[92] По Э.А. Овальный портрет // По Э.А. Собрание сочинений: В 4 т. – М. : Пресса, 1993. – С. 90.

существовать не по отдельности, а сообща, «перетекая» из одного состояния в другое.

Портрет являет собой лик очень красивой молодой девушки: «Она была девушка редкой красоты и столь же веселая, как прекрасная»[93]. Гибель этой девушки в «реальном» мире и «перетекание» ее жизни в так называемый «мир искусства» символизирует несовместимость идеальной красоты и грубой реальности. Эта девушка была слишком прекрасна, чтобы жить, поэтому отдала свою красоту тому, что сможет хранить ее в веках: живописи. Также данный сюжет в очередной раз доказывает идею По о том, что «смерть прекрасной женщины, вне всякого сомнения, является наиболее поэтическим предметом на свете»[94] (впервые данная мысль прозвучала в стихотворении По «Ворон»).

По описывает портрет следующим образом: «Овальная вызолоченная рамка была украшена филигранной работой в мавританском стиле», сама картина выполнена в стиле художника Томаса Салли. Таким подробным описанием подчеркивается материальная сущность портрета. Это конкретный предмет, находящийся в комнате. Принципиально указание на овальную форму. Овал – «очертание в виде вытянутого круга»[95]. Круг считается идеальной фигурой, символом гармонично устроенного бытия. Поскольку овал – это вытянутый круг, то есть искаженный, можно предположить, что он символизирует искажение некоего миропорядка. Как писала Е.А. Шкурская[96], «две дуги, образующие овал, символизируют два

---

[93] По Э.А. Овальный портрет // По Э.А. Собрание сочинений: В 4 т. – М. : Пресса, 1993. – С. 90.

[94] По Э.А. Философия творчества // По Э.А. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. – М. : Пушкинская библиотека, АСТ, 2003. – С. 713.

[95] Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – URL: http://niv.ru/doc/dictionary/encyclopedic/fc/slovar-206-19.htm#zag-85603 (дата обращения: 12.04.2018).

[96] Шкурская Е.А. Мотив таинственного портрета как выражение фантастического в американской романтической прозе // Научные исследования и разработки в эпоху глобализации : сборник статей Международной научно-практической конференции. Волгоград, 5 февр. 2017 г. – Уфа : Аэтерна, 2017. – С. 115.

начала: жизнь в мире живых и жизнь в мире искусства». Искажение состоит в том, что жизнь в мире живых переходит в жизнь в мире искусства, чего быть не должно. Также овал связан с формой человеческого лица. Помещая человеческое лицо в овальную раму, художник делает акцент на нем, на человеке, отсекая все лишнее, ставя человека в центр созданного им мира.

История портрета дается читателю через отрывок из книги. В ней не сообщается имен (художник и натурщица называются просто: он и она), нет информации о том, где и когда произошла описываемая история. Автор дает понять, что детали не важны, важна сама история. Во-первых, потому что эту историю можно эксплицировать на кого угодно. Во-вторых, потому что она все же метафорична, важно не то, что именно случилось с конкретной парой в конкретном замке, важно то, что посредством этой истории раскрываются проблемы взаимодействия жизни и смерти, искусства и реальности.

3.3. Хронотоп

Ночное пространство

События новеллы разворачиваются ночью. Такой выбор времени не случаен. Ночь – это время, связанное с тайнами, мистикой, это время проявления инфернальных сил. Как писал В.А. Красман, «ночь несет с собой безысходность, ужас, страх, пессимистические переживания, кошмары и муки совести»[97]. Ночь тесно связана со смертью. Ночью совершаются самые ужасные преступления. Э.А. По не раз писал в своих новеллах о чудовищных происшествиях, совершенных ночью. Примером тому могут послужить такие новеллы, как «Убийство на улице Морг» и «Черный кот». Данная ассоциация отчасти закреплена в подсознании у читателя, и работает на создание гнетущей, пугающей атмосферы. Используя закрепленные в массовом сознании коннотации, По намеренно создает эффект обманутого ожидания.

[97] Красман В.А. К вопросу о специфике «ночного хронотопа» в европейском романтизме // Молодой ученый. − 2011. − № 5, т. 2. − С. 19.

Нагнетая обстановку, писатель вызывает у читателя ожидание какого-то действия, преимущественно страшного. Но никакого действия не происходит: рассказчик прибывает в старинный заброшенный замок, в котором, благодаря созданной атмосфере, читатель ожидает встретить призрака или вампира, но замок пуст. Единственное действие, если его так можно назвать, происходящее в замке – это чтение рассказчиком книги. Осознавая, что «сгущение красок» и нагнетание обстановки ни к чему не приводит, читатель начинает задумываться, о чем же тогда этот рассказ, и выходит к философской проблематике новеллы. Таким образом, ночное пространство призвано натолкнуть читателя на поиск глубинных смыслов произведения.

Пламя свечи

Ночное пространство связано также и с образом «ночного» света.

События новеллы разворачиваются в свете свечей канделябра. Именно его передвижение освещает портрет, ранее скрывающийся в тени балдахина.

Здесь свет «отгоняет сонное оцепенение», возвращает человека к реальности. Выявляет то, что скрыто от глаз.

Гастон Башляр[98] называет пламя величайшим вдохновителем образов. Созерцание пламени погружает смотрящего в грезы, пробуждает сознание, вызволяет воспоминания из глубин памяти. Пламя свечи преобразует все вокруг, словно создает «двойника» предмета. Этот «двойник» и становится объектом грез, он приобретает индивидуальность. Объекты, охватываемые этим светом, уже не те, какими они были при дневном свете, и не те, какими были во мраке ночи.

Так, в каком-то смысле, можно сказать, что свет канделябра, забирая небольшое пространство у мрака, создает пограничную ситуацию: между

[98] Башляр Г. Пламя свечи // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц.− М. : РОССПЭН, 2004. − С. 114−147.

светом и тьмой, между жизнью и смертью, между реальностью и воображением.

Ночная атмосфера в совокупности со светом живого огня пробуждают мыслительную деятельность человека. Реализуется эта деятельность в процессе чтения. Повествователь пишет: «Отыскав номер, под которым значился овальный портрет, я прочел следующие странные загадочные строки»[99]. Прочитанное в книге повествователь неспроста оценивает как «странное» и «загадочное». Ночью в тихой темной комнате, в которой отсутствуют все отвлекающие факторы, у человека актуализируется рефлективная деятельность и он начинает более критично оценивать поступающую ему информацию. Примечательно то, что рассказчик сообщает свое отношение к прочитанному только единожды, в приведенном отрывке. Никакой более конкретной рефлексии он не дает. Вероятно, это сделано для того, чтобы читатель сформировал свое мнение о приведенном отрывке из книги. Или же потому что то, что находится в этом отрывке, представляет особую ценность для По, а рассказчик и замок введены лишь как антураж, окружающий эту, основную историю.

Мотив чтения

Книга открывает новые реальности, в которые погружается человек в процессе чтения. И тот томик, который читает повествователь, не является исключением. Этот томик открывает «дверь» для читателя в принципиально иное пространство. Читая, рассказчик погружается в это пространство, «оживляя» его, делая его равным тому пространству, в котором он сам существует. Процесс чтения ставит персонажей истории из книги наравне с рассказчиком, делает их столь же реальными, сколько и сам повествователь.

Но в этом пространстве действуют другие законы. Во-первых, персонажи книги обезличены, место действия более абстрактно, тогда как

[99] По Э.А. Овальный портрет // По Э.А. Собрание сочинений: В 4 т. – М. : Пресса, 1993. – С. 90.

герои новеллы (рассказчик и его камердинер) и замок, в котором они находятся, более конкретны. Читателю известно, что действия, связанные с рассказчиком, происходят «в дикой области Апеннин»[100] (по первой редакции), что его камердинера зовут Педро, замок описан как старинный, но с богатой обстановкой, «стены были увешаны коврами, разнообразными воинскими доспехами и современными картинами в богатых золотых рамах»[101]. Про художника и его жену не известно совсем ничего: он – страстный художник, она – прекрасная дама, единственное место действия – темная башня. Эти определения похожи больше на сказочные архетипы, чем на описание персонажей. Кто они – совершенно не важно, имеют значение лишь их функции и роли. И, тем не менее, можно предположить, что где-то там они существуют, и их история реальна, ведь портрет этой дамы висит прямо перед глазами рассказчика.

Во-вторых, меняется нарратив: повествование от первого лица сменяется повествованием от 3-го лица. Это формально разделяет новеллу на две части: часть с рассказчиком в замке переходит в часть про художника и его жену. Стоит отметить, какое место занимает часть из книги в структуре всей новеллы: замок, картины в замке и сам портрет являются словно подводкой к фрагменту из книги. Повествователь не пересказывает этот фрагмент, а приводит его целиком, в виде цитаты. Важно и то, что после фрагмента нет продолжения новеллы: нет комментария повествователя, нет описания последующих событий. Рассказчик не начинает как-то иначе воспринимать портрет, историю которого он только что прочитал. Все это говорит о том, что По было принципиально важно показать читателю именно этот фрагмент. Именно в нем заключена основная мысль новеллы, а рассказчик введен для того, чтобы «правильно» преподнести читателю этот фрагмент, чтобы подчеркнуть его важность. Ведь из всех картин в замке

[100] По Э.А. Овальный портрет // По Э.А. Собрание сочинений: В 4 т. – М. : Пресса, 1993. – С. 88.
[101] Там же. − С. 89.

рассказчик заметил именно овальный портрет, именно его историю из всех, находившихся в книге, он поведал читателю.

Сновидческое пространство

Ночь также связана и со сном. В первой редакции «Овального портрета» присутствует явно выраженный мотив сна, связанный с мотивом «ожившего изображения».

Рассказчик в попытке притупить боль наркотиками принимает дозу опиума. Насколько большая эта доза, он не знает, поскольку принимает опиум внутрь впервые. Делает он это в надежде, что если его лихорадка не пройдет, то хотя бы «явится благодетельный сон, который был крайне необходим <…>, но уже целую неделю бежал от моих взволнованных чувств»[102]. Эта цитата сообщает читателю о том, что рассказчика уже неделю мучает бессонница, к которой сейчас добавилась лихорадка, потеря крови и наркотическое опьянение. Такое состояние рассказчика позволяет предположить, что то, что дальше будет происходить, может являться плодом больного сознания. Сам же рассказчик описывает свое состояние как «смутный бред, уже овладевший» им.

Таким образом, существование готического замка, удивительного портрета и его истории ставится под сомнение. Это могло происходить на самом деле, а могло быть лишь плодом воображения рассказчика.

Во 2-й редакции «Овального портрета» снимается связь со сном или наркотическим бредом, нет отсылок на то, что это может быть неправдой. Возможно, в этом решении видится проявление так называемого «фантастического реализма» По, когда сильное эмоциональное воздействие на читателя достигается путем органичного соединения достоверного и невозможного. Убрав «опиум» из своего рассказа, сосредоточив внимание на подробностях, По хотел достичь правдоподобия, убедительности, что

[102] По Э.А. Овальный портрет // По Э.А. Собрание сочинений: В 4 т. – М. : Пресса, 1993. – С. 88.

усиливает суггестивность его рассказа, а также доказывает значимость описываемых событий.

С другой стороны, это решение может быть связано и с концепцией Кальдерона «Жизнь есть сон», которая была близка По. Убрав из повествования то, что может вызвать сновидение, от самого сна автор не избавляется. Точно также как в первой редакции отсутствуют какие-либо границы между сном/бредом и реальностью, также и тут реальность и сон могут быть тесно смешаны друг с другом.

Замок

Действие новеллы происходит в старинном замке. Он окутан атмосферой мрачной загадочности, выглядит величественно, но при этом ветхо. Время внутри него словно остановилось. Здесь перестают действовать законы повседневности и вступают в силу особые фантастические силы, управляющие течением событий. Прошлое вторгается в настоящее.

Этот замок, посредством упоминания Анны Радклиф, отсылает читателя к готическим романам, и также направлен на эмоциональное воздействие на читателя, которое, как уже было сказано выше, призвано создать эффект обманутого ожидания.

Также важную роль играет «оставленность» этого замка: «По-видимому, он был покинут хозяевами очень недавно и только на время»[103]. Эти строки обозначают отсутствие жизни там, где она должна быть, потому что в замке нет не только хозяев, но и многочисленных слуг, которые замок в полном составе никогда не покидали. Замок – пространство, где должны жить люди, но этой жизни в данном «храме» нет. К тому же замок – это архитектурная постройка, в тексте – выполненная в готическом стиле, что позволяет говорить о замке как об объекте искусства. Этот замок можно сопоставить с женой художника, если ее тело воспринять как «храм» для ее

[103] По Э.А. Овальный портрет // По Э.А. Собрание сочинений: В 4 т. – М. : Пресса, 1993. – С. 89.

души, для ее жизни. И этот «храм» также теряет жизнь. Она переходит в портрет, и таким образом обозначает конфликт между искусством и жизнью, который в этот раз выигрывает искусство. Ведь жизнь уходит: из замка (жизни нет в искусстве), из девушки (живой человек отдается в жертву искусству), и даже в портрете она проявляется лишь странным видением в ночи (все же окончательного закрепления жизни в искусстве не происходит).

Таким образом, можно увидеть, что все элементы новеллы работают в двух аспектах: 1) создание мрачной, таинственной, пугающей обстановки, нагнетание эмоций читателя, с целью заставить его находиться в напряжении, в ожидании чего-то ужасного, чего в итоге не происходит, что наталкивает читателя на поиски скрытых смыслов произведения; 2) акцентирование внимания читателя на отрывке из книги, в который По вложил тот самый смысл новеллы; о котором речь пойдет далее.

3.4. Проблема художника и искусства

Важно понимать, что данная новелла, хоть и относится к «страшным рассказам», повествует не столько о мистическом происшествии, сколько о проблеме искусства. Почти все персонажи новеллы так или иначе связаны с искусством.

Рассказчик прямо не назван художником, но он точно является знатоком живописи. Об этом свидетельствует то, что он распознал в овальном портрете «погрудное изображение, выполненное в так называемой виньеточной манере, во многом напоминающей стиль головок, любимый Салли»[104], он знает, как выглядит мавританский орнамент, различает переходы тени. Можно предположить, что сам он занимался живописью либо является художественным критиком.

[104] По Э.А. Овальный портрет // По Э.А. Собрание сочинений: В 4 т. – М. : Пресса, 1993. – С. 90.

Герои, описанные в книге, которую читает рассказчик, тоже связаны с искусством. Художник, «страстный, прилежный, суровый и уже нашедший невесту в своем искусстве»[105], описан как безумец, поглощенный творчеством. Оторванный от жизни, он «находил лихорадочное и жгучее наслаждение в своей работе»[106]. В образе художника воплощена концепция поэта По: художник (как и поэт) творит идеал, расходуя богатство собственной души, воображение. Художника привлекают лишь отношения, возникающие как эмоциональное производное от любви к смерти. Но природа, искусство и человеческие отношения – это только материал для поэтического воображения, которое преобразует, пересоздает действительность по законам поэтического мира. Из этого следует, что поэт любит не женщину, а некий идеальный образ, проецируемый на живой объект[107]. Так и безымянный художник относился к своей жене лишь как к прекрасному образу. Но, как художник, он понимал, что подлинная красота девушки мимолетна и практически неуловима, поэтому единственный выход – запечатлеть ее облик на полотне, тем самым увековечив его. Только на границе жизни и смерти художник сумел создать нечто поистине прекрасное.

Его жена, «девушка редкой красоты, столь же веселая, сколько прекрасная»[108], связана с искусством иначе: она представлена как соперница Живописи, ревнующая Искусство к своему мужу-художнику. Как носитель этой подлинной красоты, можно сказать, что девушка не принадлежит «земному» миру. Она оказалась слишком красивой, чтобы существовать в мире «грубой реальности», потому и ее жизнь перетекла в портрет. В этой метаморфозе мотив «ожившей картины» «переворачивается», предстает в ином виде: не столько «оживает» портрет, сколько живой человек становится

[105] По Э.А. Овальный портрет // По Э.А. Собрание сочинений: В 4 т. – М. : Пресса, 1993. – С. 90.
[106] Там же.
[107] Прозоров В.Г. Э. По. // История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.А.Соловьевой [Электронный ресурс]. – URL: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/izl-hih-soloveva/26-po.htm (дата обращения: 12.06.18).
[108] По Э.А. Овальный портрет // По Э.А. Собрание сочинений: В 4 т. – М. : Пресса, 1993. – С. 90.

портретом. «Человек уходит в картину, “оживляя” ее, становясь частью ее пространства»[109]. Также посредством этой метаморфозы поднимается тема соотношения жизни и искусства. Поднимаются вопросы: может ли жизнь продлеваться в искусстве? Могут ли искусство и жизнь сосуществовать в гармонии? Что превыше: искусство или жизнь? Ответы на эти вопросы амбивалентны, поскольку каждая из редакций отвечает на этот вопрос по-своему. В обеих редакциях о портрете девушки говорится: «Да это сама *жизнь*»[110], подтверждая, что самая жизнь переместилась из тела девушки на холст. Но в первой редакции, последними словами являются «Но действительно ли это смерть?»[111]. Этот вопрос можно назвать риторическим, поскольку он не только вопрошает, но и отвечает сам на себя, дает вероятность положительного ответа на вопрос «Может ли жизнь продлеваться в искусстве», а также ставит искусство превыше самой жизни.

Во второй редакции этот вопрос убран, что позволяет предположить, что По либо изменил свое мнение, разочаровавшись в идее сохранения жизни в искусстве, либо дал читателям возможность задуматься и самим решить, как ответить на поставленные выше вопросы.

Обобщая вышесказанное, можно предположить, что «Овальный портрет» − это не только эстетический манифест По, но и определенный вид саморефлексии. По не только задается вопросами о соотношении жизни и искусства, но и пытается ответить на вопрос: сможет ли его искусство продлить его жизнь, когда его самого не станет? От первой ко второй редакции наблюдается автокоррекция писателя: он словно спорит сам с собой, и в итоге мнение о том, что жизнь, сохраненная в искусстве, превосходит жизнь «земную», подвергается сомнениям.

---

[109] Сидельникова М.Л. Между жизнью и смертью: идея границы в семантическом ядре мотива «оживающего изображения // Сибирский филологический журнал. – 2013. – № 3. – С. 75.
[110] По Э.А. Овальный портрет // По Э.А. Собрание сочинений: В 4 т. – М. : Пресса, 1993. – С. 91.
[111] Там же.

Заключение

В результате исследования было проанализировано функционирование экфрасиса, связанного с использованием мотива «ожившего изображения», в произведениях «Портрет» Н.В. Гоголя и «Овальный портрет» Э.А. По.

Выявлены следующие сходства произведений:

1. Композиция: две части текста, разделяемые как по смыслу (история человека, увидевшего портрет и история самого портрета), так и по способу построения текста (смена нарратива от 3-го лица к 1-му и наоборот). При этом две части «Портрета» находятся в диалогических отношениях, тогда как первая часть «Овального портрета» является неким «фоном», обрамляющим вторую часть.
2. Тема: возможность продлить жизнь через искусство, которая объясняется действием неизвестных мистических сил. При этом у Гоголя подобное продление жизни считается неестественным, преступным по отношении к жизни, тогда как По относится к этому вопросу неоднозначно.
3. Наличие двух редакций, между которыми прослеживается уменьшение (точнее, завуалирование) доли фантастического.

Связаны эти сходства с тем, что и Гоголь, и По создавали рассматриваемые произведения в схожих исторических ситуациях, характеризующихся сломом социально-культурной парадигмы. Гоголь писал в атмосфере главенства материализма, становления буржуазных ценностей, а также промышленного прогресса, негативно сказавшемся на положении художника. По оказался во в чем-то схожей ситуации: промышленный прогресс обнаружил хищническую сущность и прагматичные черты характера общества, что породило разочарованность в социуме, трагизм и упаднические настроения литературы, а также привело в упадок Юг Америки, выходцем из которого являлся По. Ситуацию усугубляла и личная трагедия писателя, связанная с болезнью его молодой жены. Эстетические

идеи По порождены одновременным неприятием и пуританского аскетизма, и буржуазного прагматизма, обесцвечивающих жизнь и угнетающих индивидуальность, а также вопросы, о взаимодействии человека и природы, которые в сознании писателя перетекли в вопросы взаимоотношения Человека (Жизни) и Искусства (Мертвой природы).

Также выделены и существенные различия:

Проблема искусства и художника решается авторами по-разному. Н.В. Гоголь поднимает вопрос о долге художника перед искусством. Он противопоставляет двух художников: Чарткова, талантливого, но жадного и самолюбивого живописца, и старца, не менее талантливого, но кроткого и мудрого художника. Один в искусстве увидел лишь способ к обогащению и ради легкой наживы смог отвернуться от сути искусства, которая состоит в том, чтобы при помощи своего таланта преображать действительность, самому возвышаться духовно и мастерски, чтобы соответствовать высшей цели, ради которой и рождены творцы. Другой же художник, совершив ошибку, пытаясь заключить действительность в угодные ему рамки, смог искупить свою вину долгими годами тренировки собственного духа, приобщением к высшим ценностям. В этой идее проявляется дидактический пафос Гоголя, его стремление своим искусством преобразовать мир, вернуть прекрасное и возвышенное туда, откуда оно было вытеснено калькированием и подражательством вместо превознесения, и «серостью» душ, гонящимися за золотом.

У Э.А. По вопрос об искусстве решен совсем иначе. По, испытывающий ненависть к морализаторству и дидактизму, был близок к суггестивному началу в литературе, в стремлении повлиять на эмоции читателя, вызвать у него некое подобие катарсиса. Ему было важнее заставить читателя задуматься не над нравственными проблемами, а над экзистенциальными (как, разумеется, и эстетическими). В данной новелле ставится вопрос о том, что важнее: жизнь или искусство, человек, или его образ? Для По важны те ситуации, которые рождаются на пересечении жизни

и смерти, являя собой подлинную красоту. Для Гоголя же, наделяющего искусство и реальность равными правами, жизнь и смерть отделены, и посягательство жизни на смерть является страшным преступлением (к примеру, посягательство Чичикова на «мертвые души»).

Что касается По, можно сказать, что в конечном счете, автор не дает однозначного ответа на вопросы, которые порождает его новелла, но представляется возможным предположить, что Искусство для него все-таки может быть превыше Жизни, и сам он открыл в своем творчестве некое пространство, в которое можно сбежать от неприятного ему мира.

В заключении следует подчеркнуть, что данная работа не претендует на хоть сколько-нибудь исчерпывающий характер и оставляет большое количество перспектив для дальнейшего исследования как в рамках творчества Н.В. Гоголя и Э.А. По, так и в более широких рамках литературы первой половины XIX столетия. Наиболее интересным представляется подробное рассмотрение зарождения темы искусства и экфрасиса в произведениях «Живописец» В.Ф. Одоевского и «Живописец» В.И. Карлгофа, или же развитие темы в романе «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда.

Список использованной литературы:

1. Алексеев С. В. Зримая истина. Книга о православной иконе. − 2-е изд., перераб. − СПб. : Ладан, Троицкая школа, 2006. − 288 с.
2. Баль В.Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н. В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст : автореф. дисс. … канд. филол. наук. – Томск, 2011. – 23 с.
3. Башляр Г. Пламя свечи // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц.− М. : РОССПЭН, 2004. − С. 114−147.
4. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) [Электронный ресурс]. – URL: http://ivgi.rsuh.ru/binary/85126_8.1258568006.7876.pdf (дата обращения: 05.06.17).
5. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 10 т. М. : Голос, 1999. – Т. 9. – С.156−523.
6. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. − Л. : Художественная литература, 1940. – 652 с.
7. Гете И.-В. Об эпической и драматической поэзии [Электронный ресурс]. – URL: http://www.rulit.me/books/ob-epicheskoj-i-dramaticheskoj-poezii-read-284385-1.html (дата обращения: 05.06.17).
8. Гоголь Н.В. Письмо Плетневу П.А., 17 марта 1842 г. Москва // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. − М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937−1952. – Т. 12. Письма, 1842−1845. – С. 45.
9. Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 49−87.
10. Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М. : Наука, 2009. – Т. 3. – С. 46−80.
11. Гомер. Илиада. − М. : ГИХЛ, 1960. – 436 с.
12. Дилакторская О.Г. Художественный мир петербургских повестей // Гоголь Н.В. Петербургские повести / Изд. подгот. О.Г. Дилакторская. – СПб. : Наука, 1995. – С. 207−257.

13. Иванова Е.С. Сон как характеристика героя в аспекте отношения к действительности // Филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. [Электронный ресурс]. – URL: http://7universum.com/ru/philology/archive/item/1002 (дата обращения: 05.06.17).
14. Карасев Л.В. «…Чтобы видно было, как днем» (мистика «ночного света» у Гоголя) [Электронный ресурс]. – URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=333 (дата обращения: 05.06.17).
15. Красман В.А. К вопросу о специфике «ночного хронотопа» в европейском романтизме // Молодой ученый. − 2011. − № 5, т. 2. − С. 18−20.
16. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М. : Художественная литература, 1988. – 413 с.
17. Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. − Новосибирск, 2006. − Вып. 10. − С. 58−67.
18. Мордовченко Н.И. Комментарий к «Портрету» // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. − М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937−1952. – Т. 3. Повести / Ред. В. Л. Комарович. − С. 661−675.
19. Назиров Р.Г. Ростовщик из «Портрета» // Северо-восточный научный журнал. − 2011. – №1. – С. 25−27.
20. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сборник статей / Составление и научная редакция Д.В. Токарева. − М. : Новое литературное обозрение, 2013. − 572 с.
21. По Э.А. Овальный портрет. // По Э. А. Собрание сочинений: В 4 т. – М. : Пресса, 1993. – Т. 4. – С. 88−91.
22. По Э.А. Философия творчества // По Э.А. Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. – М. : Пушкинская библиотека, АСТ, 2003. – С. 707−719.

23. Прозоров В.Г. Э.По // История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.А.Соловьевой [Электронный ресурс]. – URL: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/izl-hih-soloveva/26-po.htm (дата обращения: 12.06.18).
24. Пропп В.Я. Морфология сказки. − Л., 1928. – 152 с.
25. Пушкин А.С. Бесы // Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. − М. : ГИХЛ, 1959−1962. − Том 2. – С. 297−298.
26. Романчук Л.А. Метаморфозы образа сатаны [Электронный ресурс]. – URL:http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-all/romanchuk-metamorfozy-obraza-satany.htm (дата обращения 05.06.2017).
27. Сидельникова М.Л. «Между жизнью и смертью: идея границы в семантическом ядре мотива «оживающего изображения» // Сибирский филологический журнал. – 2013. – № 3. – С. 74−78.
28. Сидельникова М.Л. Мотив «ожившего» изображения в русской литературе XIX−XX вв.: традиции и эволюция : автореф. дисс. … канд. филол. наук. – Улан-Удэ, 2013. – 25 с.
29. Сидельникова М.Л. «Оживший» портрет как способ организации пространства // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2009. − Т. 184. – С. 165−181.
30. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований. − 4-е изд., стер. − М. : Рус. яз. ; Полиграфресурсы, 1999. Т. 3. П−Р. − 750 с.
31. Словарь-указатель сюжетов и мотивов под ред. Е. К. Ромодановской. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2006. – 242 с.
32. Станичук И.А. Поэтика лунного света в произведениях Н.В. Гоголя // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». − 2014. – № 3. – С. 467−472.
33. Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы / Е.К. Ромодановская [и др.]. – Новосибирск : Академическое издательство «Гео», 2012. – 311 с.

34. Толковый словарь живаго великорускаго языка Владимира Даля. − СПб. ; М., 1882. − Т. 4. – 712 с.
35. Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания. // Экфрасис в русской литературе : сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М. : МИК, 2002. – С. 23−30.
36. Целкова Л.Н. Мотив // Введение в литературоведение. − М., 2000. − С. 202−236.
37. Шабалдина Е.В. Н.В. Гоголь и М.А. Булгаков: мотив безумия в повестях «Записки сумасшедшего», «Портрет» и романе «Мастер и Маргарита» // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. − 2016. – № 2 (36). – С. 186−189.
38. Шевырев С.П. Чаттертон, драма де Виньи // Московский наблюдатель. – 1835. – Ч. 4. – С. 608–623.
39. Шкурская Е.А. Мотив таинственного портрета как выражение фантастического в американской романтической прозе // Научные исследования и разработки в эпоху глобализации : сборник статей Международной научно-практической конференции. Волгоград, 5 февр. 2017 г. – Уфа : Аэтерна, 2017. – С. 115−120.
40. Щукин В.Г. Окно как «жанровый» локус и поэтический образ // Поэтика русской литературы. − М. : РГТУ, 2009. – С. 80.
41. Экфрасис в русской литературе : сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М. : МИК, 2002. – 216 с.
42. Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – URL: http://niv.ru/doc/dictionary/encyclopedic/fc/slovar-206-19.htm#zag-85603 (дата обращения: 12.04.2018).
43. Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века : учеб. пособие / А.С. Янушкевич. – 2-е изд., стер. – М. : ФЛИНТА, Наука, 2015. – 752 с.

44. Яценко Е.В «Любите живопись, поэты…». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель» // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47−57.

АНТИПЛАГИАТ
ТВОРИТЕ СОБСТВЕННЫМ УМОМ

тчет о проверке на заимствования №1

тор: Орешкина Анастасия vrtwb@mail.ru / ID: 5852876
оверяющий: Орешкина Анастасия (vrtwb@mail.ru / ID: 5852876)

ет предоставлен сервисом «Антиплагиат»- http://www.antiplagiat.ru

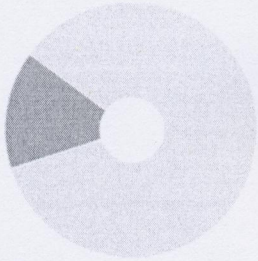
НФОРМАЦИЯ О ДОКУМЕНТЕ

окумента: 1
чало загрузки: 12.06.2018 14:28:29
тельность загрузки: 00:00:02
я исходного файла: Диплом
нчательный
мер текста: 886 кБ
мволов в тексте: 118164
ов в тексте: 15922
сло предложений: 1884

ИНФОРМАЦИЯ ОБ ОТЧЕТЕ

Последний готовый отчет (ред.)
Начало проверки: 12.06.2018 14:28:32
Длительность проверки: 00:00:04
Комментарии: не указано
Модули поиска:

ЗАИМСТВОВАНИЯ	ЦИТИРОВАНИЯ	ОРИГИНАЛЬНОСТЬ
14,72%	0%	85,28%



мствования — доля всех найденных текстовых пересечений, за исключением тех, которые система отнесла к цитированиям, по отношению к общему объему документа.
тирования — доля текстовых пересечений, которые не являются авторскими, но система посчитала их использование корректным, по отношению к общему объему умента. Сюда относятся оформленные по ГОСТу цитаты; общеупотребительные выражения; фрагменты текста, найденные в источниках из коллекций нормативно-вовой документации.
стовое пересечение — фрагмент текста проверяемого документа, совпадающий или почти совпадающий с фрагментом текста источника.
очник — документ, проиндексированный в системе и содержащийся в модуле поиска, по которому проводится проверка.
гинальность — доля фрагментов текста проверяемого документа, не обнаруженных ни в одном источнике, по которым шла проверка, по отношению к общему объему умента.
мствования, цитирования и оригинальность являются отдельными показателями и в сумме дают 100%, что соответствует всему тексту проверяемого документа.
ращаем Ваше внимание, что система находит текстовые пересечения проверяемого документа с проиндексированными в системе текстовыми источниками. При этом тема является вспомогательным инструментом, определение корректности и правомерности заимствований или цитирований, а также авторства текстовых фрагментов веряемого документа остается в компетенции проверяющего.

№	Доля в отчете	Доля в тексте	Источник	Ссылка	Актуален на	Модуль поиска	Блоков в отчете	Блоков в тексте
[01]	1,5%	4,51%	не указано	http://cfrl.ru	раньше 2011	Модуль поиска Интернет	18	48
[02]	2,86%	2,98%	не указано	http://imwerden.de	раньше 2011	Модуль поиска Интернет	27	29
[03]	2,32%	2,32%	Мотив ожившего изображе...	http://netess.ru	25 Ноя 2014	Модуль поиска Интернет	40	40

Еще источников: 17
Еще заимствований: 8,02%

(Третьяков Е.О.)
13/VI. 2018 г.