

русского Монпарнаса" ("Мир был тёмен..."). "Станет ясно, что шутя, скрывая, / Всё ж умеем Богу боль прощать" [2, с. 99]. Герои романов мирятся со своей бездомностью: "...снова в раю друзей" [3, с. 430]. Лирический герой мужественно принимает даже творческую не востребо-ванность. Он готов "Умирать, живых благословляя, / И писать до смерти без ответа" ("Мир был тёмен, холоден, прозрачен") [2, с. 99]. Г.В.Адамович вспоминает: "...вскоре после смерти поэта, на одном из парижских публичных собраний Мережковский сказал, что если эмигрантская литература дала Поплавского, то этого одного с лихвой достаточно для её оправдания на всяких будущих судах" [6, с. 98].

Литература

1. Гоголь Н.В. Повести. Пьесы. Мёртвые души. – М., 1975. – Серия БВЛ.
2. Поплавский Б.Ю. Сочинения. – СПб., 1999.
3. Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений: В 3 т. – Т. 2: Проза / Подготовка текста, коммент. А.Богословского, Е.Менегальдо. – М., 2000.
4. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя. – Режим доступа: <http://www.auditorium.ru/books/2366/>
5. Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/put/biblio/gogol/gogol18./htm#3>
6. Адамович Г.В. Одиночество и свобода. – М., 1996.
7. Гоголь Н.В. Дождь был продолжительный... – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/ps0/ps3/Ps3-633-htm>

УДК 82.0

М.Ю.Шкуропат

О визуальной доминанте в повести Н.В.Гоголя "Портрет" и повести И.С.Шмелева "Неупиваемая чаша"

У статті йдеться про візуальну домінанту в художньому творі. Аналізуються художні засоби, якими акцентується живописний або іконічний тип візуальності, порівнюються творчі зусилля авторів, спрямовані на виявлення візуальної домінанти.

Работа посвящена вопросу визуальной доминанты в художественном произведении. Анализируются художественные приёмы, посредством которых акцентируются живописный или иконичный тип визуальности, сравниваются усилия авторов, направленные на проявление визуальной доминанты.

The paper is concerned with the visual dominant in a work of literature. It analyses the artistic means which help to underline painting and eastern iconic visual type, author's efforts directed on reflection of visual dominant are compared.

О гоголевских традициях в творчестве выдающегося писателя XX века И.С.Шмелева писали как пионеры отечественного шмелеведения [1–4], так и современные исследователи [5; 6]. Творчество писателей в значительной мере роднит, как нам кажется, живое воплощение идеи том, что вся русская литература "вышла из православной купели", что подлинное назначение искусства не только изображать жизнь, подчиняясь вкусам развращенного общества, но и поднимать его на высоту духа. Литературное изображение непривлекательных сторон жизни обоими авторами было неизменно продиктовано единственным желанием исправить её, очистить мир от накопившегося в нём зла. Пути переустройства мира они находили именно в духовном обновлении человечества. Многочисленные суждения обоих авторов по этому поводу, высказанные в личной переписке и публицистике, можно приводить бесконечно. За верность и служение христианской идее творчество обоих писателей было высоко оценено православной церковью [7; 8].

Предметом нашего внимания выступают повести Н.В.Гоголя "Портрет" и И.С. Шмелева "Неупиваемая чаша". Задача данного исследования – определить визуальную доминанту в обоих повестях и сопоставить способы ее реализации авторами, показать точки сближения и расхождения произведений.

Поскольку речь пойдет о визуальной доминанте, вкратце хотелось бы напомнить несколько основных постулатов. Теоретическое положение о визуальной доминанте в русской литературе было обосновано И.А.Есауловым [9, с. 115–134]. По его мысли, русская классическая литература, выступая частью русской культуры, характеризуется тем же типом визуальной доминанты, что и древнерусская иконопись. Свои мысли учёный строит на оппозиции между иконичным типом визуальности и иллюзионистическим, различия между которыми были сформулированы Павлом Флоренским. Для иконичного типа визуальности, согласно П.А.Флоренскому, характерно выраженное стремление к выявлению сущности, а для иллюзионизма – копирование видимой действительности. Первый сформировался в период Средневековья и является отличительной чертой древнерусской иконописи, второй присущ

искусству Возрождения и воплотился в западноевропейской живописи [10, с. 7–67]. Речь идёт не только о различии визуального образа мира в восточной и западной традиции, но и о принципах его экспликации как в произведениях изобразительного искусства, так и в художественной литературе. Важен вывод И.А.Есаулова о том, что общим местом русской литературы и русской иконописи является наличие единой духовной визуальной доминанты, ориентированной на определенную аксиологию, которой сознательно или бессознательно придерживается реципиент [9, с. 117]. Исследователь говорит о наличии "имплицитной культурной установки", которая предполагает адекватное восприятие реципиентом "этико-эстетического скрытого и не всегда осознаваемого реципиентами глубинного подтекста" [9, с. 122–123]. Отсюда следует, что возможность воплощения иконичного типа визуальности в литературном произведении определяется общностью культурно-религиозной парадигмы иконописи и классической русской словесности, замеченная И.А.Есауловым, а механизм этого воплощения объясняет понятие "иконичность", предложенное и разработанное В.В.Лепахиным. Иконичность понимается как онтологическое и антиномическое единство явлений Божественного и тварного мира, благодаря которому невидимое становится духовно видимым, а человеческое – причастным Божественному [11, с. 30–42]. Иконичность представляется органичным свойством художественного образа не изображать, а являть идею [12, с. 6–7], это та неизобразимая, "умозрительная сторона" [13, с. 32] образа, о которой А.А.Кораблёв пишет: "... чтобы "видеть образ" – вовсе не обязательно его "представлять", достаточно созерцать его суть, которая, будучи созерцаемой, может активно продуцировать образность, даже безотносительно запечатлённых в произведении форм" [13, с. 32]. Иконичность как проявление визуальной доминанты реализуется в художественном произведении иерархически и может выявляться на всех уровнях произведения – от заглавия и жанрового определения до мельчайших образов-деталей [12, с. 10–11].

В анализируемых произведениях представлены яркие образцы двух типов визуальности: портрет и икона работы одного мастера с характерными приметами каждого. Согласно законам искусства, портрет представляет собой приближённое к натуре изображение человека, которое считается удачным, если живописцу удалось достичь максимального сходства с оригиналом и передать в статичном изображении узнаваемые черты изображённого. На иконе представлен образ первообраза, который принадлежит иной реальности, поэтому всякая натуроподобность в

иконном изображении исключается. Условием создания удачного икононого изображения является точное следование мастера устоявшемуся канону и использование отличных от портретной техники приёмов. Присутствие двух типов изображения в одном произведении уже само по себе ставит проблему двух традиций в искусстве: западной живописи и восточной иконописи и скрытое или явное их солибо противопоставление.

Перейдём непосредственно к анализу произведений. Интересный момент, что знакомство читателя с портретами происходит буквально на первых страницах повестей и как бы в схожих условиях: чтобы их рассмотреть, нужно было счистить наслоения пыли – в картинной лавочке на Щукином дворе и в заброшенной усадьбе Ляпуновых. За каждым портретом – демоническим ростовщика и "святой жизни" молодой барыни – скрываются таинственные истории его создания и его создателей, талантливых живописцев, которые в дальнейшем излагается авторами.

Портреты описаны детально, акцент сделан на глазах. Именно реалистическое изображение глаз является свидетельством мастерства живописца и показателем принадлежности полотна к подражательной изобразительной традиции. Великолепное по техническим характеристикам исполнение производит сильное эстетическое впечатление вплоть до физиологического воздействия. Устрашающие, демонические глаза ростовщика живут собственной жизнью на портрете и в повести. Через них в мир входит зло.

На портрете у Шмелева мы видим "голубые глаза в радостном блеске: весеннее переливается в них, как новое после грозы небо, – тихий восторг просыпающейся женщины" [15, с. 381], по глазам же читается горечь и затаившееся страдание. Глаза героини повести, молодой барыни Анастасии Ляпуновой, Шмелев неизменно описывает как "радостные", "несбыточные", "глаза-звезды", "неопределимые", "люющие сияние".

Интересно, что в обоих произведениях именно в связи с необыкновенным изображением глаз, которые "на всякого глядят сразу" [15, с. 381] и "просто глядели, глядели даже с самого портрета" [14, с. 533], вспоминается знаменитый портрет Леонардо да Винчи "Мона Лиза" [14, с. 537; 15, с. 381], как яркий показатель того, что именно искусство изображения глаз и манера письма сделали этого живописца эталоном мастерства. У Гоголя к тому же не случайно перечислена целая галерея имён итальянских художников. Восторженное отношение Гоголя к итальянской живописи известно [8, с. 75], а похожего свидетельства в отношении Шмелева мы не нашли, но судя по тому, что писатель отправил своего героя совершенствовать мастерство именно в Италию, можно догадаться

о благосклонном отношении автора к итальянскому искусству. Фактически оба автора находились под воздействием характерного для XIX и начала XX века идеализированного представления о совершенстве итальянской живописи и безусловной приоритетности натуроподобного письма даже в религиозном искусстве. Стоит однако вспомнить, что к моменту написания "Неупиваемой чаши" (1918)* уже произошло знаменательное событие, известное как "открытие иконы" (1914), и были написаны замечательные очерки Е.Н.Трубецкого "Умозрение в красках", "Два мира в древнерусской иконописи", "Россия в её иконе", в которых была акцентирована пропасть между духовностью русской иконы и западной живописной традицией, характеризуемой как разгул сентиментальной чувственности, как "прелесть" в самом прямом смысле.

Написание портретов – это художественное действие, выполняемое, как правило, под заказ. Заказ присутствует в обоих произведениях и может рассматриваться как исходный момент совершения сделки. В момент заказа судьба художника и его произведения перестают всецело принадлежать ему, и только сила духа и вера в свой талант и его высокое предназначению могут помочь художнику выстоять перед соблазнами. Поначалу художник Чартков критически осуждает рабски-кричащее подражание натуре, изображение предметов, не озарённых светом непостижимой, скрытой во всём мысли [14, с. 538]. Но вскоре сам, находясь под гипнотическим воздействием приобретенного портрета ростовщика, приступает к поточному изготовлению портретных работ под заказ. Вдохновение на творчество к модному живописцу приходит по ходу предвкушения вознаграждения. Художник вступает в сделку не только с заказчиками, отдавая свою кисть в их полное распоряжение и лишая себя возможности воплощения художественного видения образа, но и со своим духом, предавая его низменным меркантильным интересам. Заказчики у Чарткова главным образом люди, более заботящиеся о том, какими они

* Повесть "Неупиваемая Чаша" была написана И.С.Шмелевым в 1918 г. в Алуште, в голодном и холодном Крыму. Тяжелейшие условия создания повести оправдывают допущенные автором неточности в изложении сказания о чудотворной иконе "Неупиваемая Чаша" [16, с. 440]. В опубликованном недавно письме И.С.Шмелева к Р.Г.Земмеринг (от 19 декабря 1933 г.), которое целиком посвящено "Неупиваемой Чаше", Шмелев вспоминает: "Писалась "Чаша" – написалась – случайно. Без огня – фитили из тряпок в постном масле, – в комнате было холодно – 6 градусов. Руки немели. Ни единой книги под рукой, только Евангелие. Как-то неожиданно написалось. Тяжелое было время. Должно быть, надо было как-то покрывать эту тяжесть. Бог помог".

будут выглядеть для себя и других, а не для Истинного Художника, Творца душ и тел человеческих. При всей красоте они без-образны, потому что своего образа они чуждаются, образа Божьего в себе не ищут, а напротив прячут его под личины, узнаваемые модные маски Психеи, Марса, Коринны, Ундины, Байрона и т.д.

Автор портрета ростовщика у Гоголя вступает в сделку с заказчиком из любопытства (удастся ли у него дух тьмы), поступившись собственным твердым принципам и убеждениям не заниматься коммерческой живописью, а лишь изображать то, что является "высшей и последней ступенью высокого" [14, с. 574]. Работа над портретом сопровождалась не столько вдохновением, сколько рвением мастерового создать предмет, соответствующий натуре. Он работал не вслед, а вопреки желанию, преследуемый отвращением и постоянно прерывая работу. Во время исполнения глаз художника охватило чувство, что он стал невольным слугой портрета и глаза странным образом стали им управлять: "глаза вонзались ему в душу и производили в нем тревогу непостижимую" [14, с. 577]. Последствиями сделки стали изменения в характере и одержимость не присущими ему ранее страстями: злобой, завистью. Сделка с заказчиком переросла в сделку с совестью и безупречной репутацией церковного живописца.

Заказ на портрет поступил к художнику и у Шмелева, но каков заказ! Прямым заказчиком был насквозь порочный барин, а косвенным – молодая барыня, предмет страстной любви крепостного художника. Никаких ограничений в творчестве он не испытывал, поэтому изобразил свою возлюбленную так, как видел – в сиянии добродетелей. Очевиден источник творческого вдохновения – возвышающее и испепеляющее чувство. Поэтому сделки с совестью художника у Шмелева нет, напротив, в этот портрет он обретает возможность вложить всё свое видение природы и мастерство, полученное в Италии. Именно приступая к работе над портретом, крепостной художник "почувствовал он себя вольным и сильным" [15, с. 424].

Как видно, и гоголевские художники, и шмелевский при написании портретов терзаемы искушениями. Черткова одолевают искушения славой, деньгами, положением в обществе, и он им поддается. Художника Алексея Петровича искушает уникальность природы ростовщика, как раз такой, которая требовалась для его работы, в ней-то он и находит оправдание своему отступничеству. Художнику Илье Шаронову повезло больше, ему досталось самое сладкое, но и самое мучительное искушение безнадежной плотской любви, которая как вдохновляла, так и изнуряла его.

Оба художника у Гоголя чувствуют себя неуютно после уступки нечистой силе. У Чарткова намек на сомнение ощущается только при исполнении первой заказной работы, но шуршание ассигнаций быстро умирало уколы совести. Отсюда закономерный финал – невозможность смириться с явным превосходством собрата по цеху, сумевшего создать безупречную работу, позднее раскаяние, но не полное покаяние и жуткая смерть. Гоголь лишает Чарткова возможности вернуть утраченный талант и очистить в себе образ Божий, свою "икону", очернённую страстями. Поэтому и попытка излить состояние своей души на полотно – изобразить "Отпадшего ангела" – не увенчалась успехом.

Иная судьба у автора злополучного портрета. Он протестовал душой и работая над портретом (бросал кисть и принимался вновь), и закончив его. Но до конца проанализировать свою зависимость от портрета он смог только тогда, когда сам портрет исчез из его жизни: "Это Бог наказал меня... Демонское чувство зависти водило моею кистью..." [14, с. 579]. Его дух оказался сильнее дьявольского действия портрета и губительного воздействия страстей.

Контрастность в судьбах своих художников была крайне нужна Гоголю для реализации художественной идеи, для смещения визуальной доминанты из сферы изобразительности в сферу иконичности. Герои Гоголя делают выбор самостоятельно. В этом один из замыслов автора, показать слабость человеческой природы перед дьявольскими искушениями и склонность к греху, что ему удалось блестяще. Гоголь старался убедить читателя в том, что злу подвержен любой человек независимо от свойств его характера и высоты убеждений, но только сильный дух может противостоять злу. Дьявольские искушения обрушились на вполне благочестивого и наделенного многими добродетелями мастера-самоучку, который "шел только одной, указанною из души дорогой", и "постоянством своего труда и неуклонностью начертанного себе пути" создал себе репутацию церковного живописца [14, с. 574].

Герой Шмелева по причине своего крепостного положения фактически лишен возможности принимать собственные решения. Его детские и юношеские работы были церковного характера, но совершенствовать свое мастерство он был обречен не с теми мастерами, к которым он ощущал духовное и творческое притяжение – иконописцами мастера-иконника Арефия, а с теми, к которым его отправил учиться барин – итальянскими живописцами. Вместе с тем Шмелев не лишает своего героя возможности оказывать сопротивление обстоятельствам. Илья мог остаться в Италии в числе свободных придворных живописцев, где ему

был обеспечен доход и почитание. Эти искушения он преодолевает и с честью возвращается в свое село, чтобы исполнить данное людям обещание – расписать церковь.

Если бы повесть Гоголя заканчивалась первой частью, как того хотелось Белинскому, визуальная доминанта так и застыла бы в плоскости подражательной портретной живописи, оставив тяжелое ощущение разрушающего воздействия зла и невозможности противостоять ему. Нельзя сказать, что иконичность абсолютно отсутствует в первой части. Проблески иконичности можно увидеть в попытке раскаяния, признании своего недостойнства и несовершенства Чартковым. Стоило ему начать работать над подавлением зла в себе и воссозданием в себе образа Божьего, своей иконы, всё могло обернуться иначе. Но Гоголь уготовил ему путь варвара-разрушителя. Своими дальнейшими действиями Чартков продолжает служить не Богу, а тому, от кого получил деньги и последующий набор искушений. Вторая часть нужна была Гоголю для того, чтобы соблюсти полярность, дихотомию света и тьмы. Если иконичный свет лишь моментами проблескивает в первой части, то во второй он сияет всей полнотой. Мы наблюдаем резкое смещение визуальной доминанты в сферу иконичности. Подробное изложение истории автора злополучного портрета служит художественной подводкой к иконичной кульминации. Осознав, что "кисть его послужила дьявольским орудием" [14, с. 580], что измена своему таланту повлекла за собой измену Богу, и увидев, сколько беды натворило его произведение в нём самом и в мире, художник выбирает путь покаяния, смирения, самоотверженных монашеских подвигов и преуспевает на этом пути. Адекватным противовесом дьявольскому портрету и торжеством иконичности стало написание монахом иконы "Рождество Иисуса". Косвенным образом Гоголь напоминает, что именно эта икона повествует миру о появлении Спасителя и утверждает, как и сам праздник Рождества, что "с нами Бог!" Мягко и трогательно описывает Гоголь икону: "Чувство божественного смирения и кротости в лице Пречистой Матери, склонившейся над Младенцем, глубокий разум в очах Божественного Младенца, как будто уже что-то прозревающих вдаль, торжественное молчание пораженных божественным чудом царей, повергнувшихся к ногам Его, и наконец, святая, невыразимая тишина, обнимающая всю картину..." [14, с. 580]. Закономерно заключение настоятеля о том, что "...святая, высшая сила водила твоей кистью, и благословение небес почило на труде твоём" [14, с. 581]. Необходимым дополнением иконичной доминанты выступает буквально иконописное описание лика монаха Георгия, будто "живой

иконы" [16, с. 580]: "... предстал передо мною прекрасный, почти божественный старец! И следов измождения не было заметно на его лице: оно сияло светлостью небесного веселия. Белая, как снег, борода и тонкие, почти воздушные волосы такого же серебристого цвета рассыпались картинно по груди и по складкам его черной рясы..." [14, с. 582].

Иконичная доминанта прослеживается и в финальной части повести Шмелева. Икона Пресвятой Богородицы, в последствии названная "Неупиваемая Чаша", рождалась параллельно с портретом барыни. В невероятных усилиях побороть свою плотскую страсть к Анастасии крепостной живописец прибег к единственному известному ему верному средству – заступничеству Пресвятой Богородицы. Икона, которую по велению сердца втайне принялся писать живописец, должна была стать *щитом*, за который он прятал свою грешную любовь к замужней женщине: "Не холст взял Илья, а озаренный опаляющей душу силой, взял заготовленную для церковной работы доску... *Защитой* светлой явилась она ему, оплотом от покорявшей его плотской силы. Девственно чистой рождалась она в ночах – святая" (выделено мною – М.Ш.) [15, с. 426]. "Второй образ", как указывает Шмелев, помогала Илье создавать сила, "что дали зарницы Бога, небывающие глаза в полнеба", именно эта сила творила другой, "неземной образ" [15, с. 426]. Как видно, несмотря на то, что портрет и икона писались одновременно, они имеют разные силовые источники возникновения: портрет возник от земного чувства к земной женщине, а икона – в результате прорыва сверхчувственных сил, под действием энергии первообраза, гораздо более мощной, накапливающейся до этого момента в глубинах души художника.

Исследователь В.В.Лепяхин неодобрительно отзывается о том, что герой Шмелева приступает к написанию портрета так, как следовало писать икону: искал благодатной помощи у старой иконки, "черной, без лица, после отца оставшейся", "не прикасался к пище, и только кусок хлеба и кружка воды поддерживали его силы" [16, с. 440]. Он же утверждает, что барыня Анастасия была моделью для написания образа Божьей Матери [17, с. 286]. Данное мнение представляется нам ошибочным, поскольку прямых указаний на это в тексте нет. Исследователь пропускает важную подсказку автора: "*Иной* смотрела она, радость неиспиваемая, претворенная его мукой" [15, с. 426]. И поэтическое сравнение с "Мадонной" принадлежит образу на портрете, а не на иконе Богородицы, как утверждает Лепяхин [17, с. 286]. "Поражающие" глаза и "радостный" характер иконы ещё не обозначают, что у Богородицы был облик Анастасии. Шмелев ясно даёт понять, что работы были совершенно

разные и по стилистическому написанию, и по содержанию: "Две их было: в черном платье, с её лицом и радостно плещущими глазами, трепетная и желанная, – и другая, которая умереть не может" [15, с. 427]. Из текста повести следует, что на иконе Богородицы не было черт земной женщины, в противном случае слуги, дворовые люди, монахи из монастыря легко бы узнали знакомую всем молодую барыню. Фактически икону и портрет роднит, если можно так сказать, единственная общая характеристика: "радостная". И совсем уж сурово звучит приговор Илье как иконописцу: "Герой Шмелева идет не по пути узрения небесного первообраза умными очами сердца, а по пути поиска земной красоты, которую он, идеализируя, пытается возвести в степень Божественной" [16, с. 439]. В оправдание героя Шмелева хочется напомнить, что с образом Пресвятой Богородицы в душе Ильи Шаронов жил с детства, с тех пор как старушка-монахиня научила его читать молитву: "Защити-оборони, Пречистая!" [15, с. 385]. Отдав все силы самой важной в своей жизни работе, крепостной художник сгорел, как свеча, тихо ушел из жизни, завещав свою икону монастырю. Дальнейшее предназначение написанного образа не замедлило сказаться. Икона оказывала притекающим к ней с верой благодатное воздействие: "... и стали неистощимо притекать к Неупиваемой Чаше, многое множество: в болезнях и скорбях, в унынии и печали, в обидах ищущие утешения. И многие обрели его" [15, с. 433].

Как видно, Гоголь и Шмелев к финалу повести намеренно акцентируют иконичную доминанту. Гоголь делает это во много раз настойчивей Шмелева. Во-первых, изображает иконичную личность – просветлённого духовным деланием автора портрета, а ныне иконописца. Интересно замечание В.В.Лепяхина, что "вторая часть "Портрета" как бы хочет, но не может вылиться в житие" [16, с. 196]. Во-вторых он представляет плод иконописца – полный антипод нечистого, всеразрушающего портрета – благодатную святую икону. В-третьих, проводит буквально урок христианской нравственности, после которого у читателей не должно остаться и тени сомнения, что истинное искусство должно служить Богу, порождать высокие чувства, скорби о грехах мира, звать к молитве. Он высказывает собственные взгляды на искусство напрямую, хоть и устами персонажей, анализирует роль художника, по-своему решает эстетические и религиозные проблемы. Шмелев избегает обобщений и не делает далеко идущих выводов об искусстве. Житийные мотивы в повести не раз отмечались исследователями [17, с. 278], но его герой не успел победить и преобразить себя до конца, очиститься от земной страсти. Его служение Богу было кратким и страстным, как вспышка яркого света. Он оставил

миру лучше, на что был способен – ставшую впоследствии чудотворной икону. Но несмотря на это, светлое и щемящее чувство остается после прочтения повести "Неупиваемая чаша". Само название повести акцентирует иконичность и направляет мысли читателя в проложенное автором русло. Не таков Гоголь. Он намеренно вводит читателя в заблуждение незатейливо простым названием и сосредотачивает внимание на главном художественном образе, от которого исходит только зло. Писатель ожидает от читателя творческого сотрудничества для осознания главной художественной идеи – для того, чтобы нести добро и спасение миру, портрет должен стать иконой, а человек должен стать не мёртвым подобием себя, а живым воплощением образа Божьего.

Литература

1. Черников А.П. Проза И.С.Шмелева: концепция мира и человека. – 1995.
2. Черников А.П. Традиции русской литературы в прозе И.С.Шмелева // Художественный мир И.С.Шмелева и традиции славянских литератур. VIII Крымские международные шмелевские чтения: Сб. науч. трудов. – Симферополь, 2003. – С. 20–28.
3. Дунаев М.М. Своеобразие реализма И.С.Шмелева (творчество 1894–1918 гг.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: – Ленинград, 1978.
4. Дунаев М.М. Православие и русская литература: В 6 ч. – М., 1999.
5. Сорокина О.Н. Московянина: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. – М., 1994.
6. Спиридонова Л.А. В русле "духовного потока" (И.Шмелев и русская классика) // Художественный мир И.С.Шмелева и традиции славянских литератур. VIII Крымские международные шмелевские чтения. Сб. науч. трудов. – Симферополь, 2003. – С. 3–10.
7. Слово Его Святейшества Святейшего Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II на церемонии перезахоронения праха И.С.Шмелева в Донском монастыре 30 мая 2000 года // Венок Шмелеву. – М., 2001.
8. Гоголь Н.В. и Православие. – М., 2004.
9. Есаулов И.А. Пасхальность в русской словесности. – М., 2004.
10. Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. – М., 1996.
11. Лепяхин В.В. Летопись как икона всемирной истории (по "Повести временных лет") // Вестник русского христианского движения. – Париж; Нью-Йорк; Москва. – 1995. – №171.
12. Шкуропат М.Ю. Иконичность художественного образа (на материале произведений И.С.Шмелева): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Донецк, 2007.
13. Кораблев А.А. Поэтика словесного творчества: Системология целостности. – Донецк, 2001.

14. Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Избранные сочинения. – М., 1985. – С. 530–584.
15. Шмелев И.С. Неупиваемая Чаша // Шмелев И.С. Собр. соч.: В 5 т.– М., 2001. – Т. 1. – С. 379–435.
16. Лепахин В.В. Икона в русской художественной литературе. – М., 2002.
17. Лепахин В.В. Образ иконописца в русской литературе XI–XX веков. – М., 2005.

УДК 82.0.09

Г.Й.Давиденко

**Проблема зради і трагічної смерті в історичній повісті
М.Гоголя "Тарас Бульба"
і новелі П.Меріме "Матео Фальконе"**

У статті на матеріалі історичної повісті М.Гоголя "Тарас Бульба" і новели П.Меріме "Матео Фальконе" розглядається проблема зради і трагічної смерті в контексті світового літературного процесу, виділяється типологічна спорідненість героїв попри їхню індивідуальну несхожість, виокремлюється те, що об'єднувало письменників у висвітленні зазначеної проблеми.

В статье на материале исторической повести Н.Гоголя "Тарас Бульба" и новеллы П.Мериме "Матео Фальконе" рассматривается проблема предательства и трагической смерти в контексте мирового литературного процесса, выделяется типологическая общность героев при всей их индивидуальной несхожести, подчёркивается то, что объединяло писателей в раскрытии указанной проблемы.

The article is devoted to analysis the problem of treason and tragic death in the context of world literature process for example the historical tale "Taras Bulba" by M.Gogol and the novel "Mateo Falkone" by P.Merime. There are determined the typological similarity of heroes and selected some common features of these writes in the article.

Творчому доробку Миколи Гоголя і Проспера Меріме приділяється значна увага як літературознавців, так і письменників, які високо оцінюють їх літературний таланти у контексті світового культурного простору