

3. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В. С. Виноградов. – М.: Издательство общего среднего образования РАО. – 2001. – 224 с.

4. Де Квинси Т. Палимпсест, история, происхождение // Пъеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: ПЕР. С ФР. / Общ ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – С. 200 – 202.

5. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія. У двох томах. Т.І. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів.– К. : ВЦ «Академія», 2007. –608 с.

6. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении / Ю.М. Лотман // Избранные статьи в 3-х томах. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин : «Александра». – 1992. – С. 200 – 202.

### АННОТАЦИЯ

В статье анализируются явления сверхличностной памяти, которые образуют очень широкий спектр разных переключек в сочинениях разных эпох и авторов. Исследовано память литературного творчества как один из сегментов вертикального контекста.

Ключевые слова: вертикальный контекст, категория памяти литературного творчества, память культуры, текст, литература.

### SUMMARY

It goes in the article about phenomena of personal memory, which create the sphere of all kinds of exclams in the works from different epochs and authors. The memory of literature works is being researched in a manner of one of segments of vertical context. The cinema cultural code as a phenomena of overpersonal memory and its fullfiment in the works of O. Dovzhenko, Y. Yanovskyi, M. Yogensen and other Ukrainian writers is being researched in the article. The symbols as important mechanisms of memory, which carry out the texts, plot schemes from one cultural layer to another are being defined. They function as a mechanism of equity. The memory of literary creation are being interpreted as a matrix of fictional thinking, which guarantees overtime discourse.

*Key words:* vertical context, the memory category of literature works, the cultural memory, text, literature.

УДК 82.09

**Оксана КРАВЧЕНКО,**

д. філол. н., доцент,  
Донецький національний університет

### **ЕКФРАСИС У ГОГОЛЯ: ВІДТВОРЕННЯ ВИДИМОГО І НЕВИДИМОГО**

Стаття присвячена вивченню змістового наповнення екфрасису у творчості Гоголя. Простежено зв'язок співвідносних з екфрасисом понять: піднесене,

живописне, гіпотипозис, колористичність. Розкрито внутрішнє протиріччя екфрасису в Гоголя як зображення позаобразного і невидимого.

*Ключові слова:* екфрасис, чуттєвий досвід, позачуттєве уявлення.

Одним з аспектів вивчення гоголівського екфрасису постає перспектива зближення поетичних та живописних образів на підставі закладеного в них сублімуючого впливу на реципієнта. Так, уже друг М. Гоголя П. Анненков вказував на риси, що споріднюють повість «Рим» із картинами Брюллова, відзначаючи при цьому: «“Останній день Помпеї” Брюллова привів його [Гоголя – О. К.], як і слід було чекати, у захоплення. Повний звук, сліпучий поетичний образ, могутнє, голосне слово, усе, сповнене сили та блиску, вражало його до глибини серця» [2, 258]. Справді гоголівські судження про живопис, архітектуру, а також оперу і балет не обходяться без звернення до високого, колосального, вражаючого. Словник же «Арабесок», куди увійшла і стаття про згадану картину Карла Брюллова, демонструє широкі градації могутності, сили і блиску, що сполучають гоголівські екфрастичні уподобання з естетичною проблематикою піднесеного.

За емоційним напруженням і жагою піднесеного дослідники вбачають глибокі паралелі з теорією живопису. Так, Сюзанна Фуссо у статті «Ландшафт “Арабесок”» [16] співвідносить гоголівський принцип наслідування природи з положеннями трактату англійського теоретика живопису кінця XVIII – початку XIX століття Юдвела Прайса «Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful...» («Есе про живописне порівняно з піднесеним і прекрасним...») (1810 р.). Дослідниця вбачає опосередкований зв'язок естетичних принципів Гоголя і Прайса, єднальною ланкою якого постає трактат Е. Берка «Філософське дослідження наших ідей піднесеного і прекрасного». С. Фуссо підкреслює такий момент гоголівського піднесеного, як настанова на раптове здивування: «Гоголівське усвідомлення категорії величного відображається в тому, що в нього величезність і висота асоціюються із здивуванням» [16, 75]. Перевагу, яку письменник надає висоті над шириною, дослідниця ілюструє судженням Берка про те, що «сто ярдів рівної землі ніколи не справлятимуть такого враження, як вежа висотою в сто ярдів або скеля, гора такої ж висоти». Гоголівське піднесене С. Фуссо співвідносить із запропонованою Прайсом категорією живописного, універсальний характер якого проявляється не лише в

ландшафті та живописі, але і в музиці та поезії. Живописне як особливий «склад розуму, властивий художникам» [16, 77], знаходить відображення в гоголівському «ідеальному» ландшафті, про який можна судити за спогадами П. Анненкова. Критикуючи сучасні пейзажі за їх ясність, Гоголь робить акцент на здивуванні глядача, що породжується несподіваним сполученням світла й тіні: «Я б зчепив дерево з деревом, переплутав гілки, викинув світло, де ніхто не сподівається на нього...» [цит. за: 16, 77]. Співприродна з піднесеним категорія живописного отримує у статті С. Фуссо і власне поетологічну реалізацію. Дослідниця вбачає естетичну єдність «Арабесок» у прагненні автора «уникнути... одноманітності будь-якою ціною» – прагненні, що долає одновимірність і переростає у «важливий організаційний принцип». Реалізацію цього принципу в повісті «Невський проспект» С. Фуссо трактує таким чином: «...Суть справи полягає не у високо романтичній долі Піскарьова, не в низькому фарсі Пирогова, а в тому, що вони зіштовхуються, знищуючи жанрові поділи» [16, 78]. Так через живописну теорію ландшафту дослідниця розкриває художні закономірності гоголівської творчості.

Універсальна «живописність» Гоголя виходить за межі розуміння екфрасису як «відтворення одного мистецтва засобами іншого» [6, 18] і набуває ознак гіпотипозису: самодостатньо-словесної, а не відтворюючої інший твір живописності. Віртуозною маніфестацією гоголівського гіпотипозису постає картинка з «Сорочинського ярмарку»: літній вечір, парубок у білій свитині біля возу, навколо гомонить натовп, заходить сонце: «Сліпучо виблискували верхи білих шатрів та яток, освітлені якимось ледве помітним огненно-рожевим світлом. Шибки навалених купами вікон горіли; зелені пляшки і чарки на столах у шинкарок стали огненними; гори динь, кавунів і гарбузів здавалися вилитими із золота і темної міді» [8, 45].

Як зазначає Л. Генералюк, Гоголь «вербалізує прийоми живопису і через світлоєфекти передає власне бачення» [7, 66]. Ґрунтовне вивчення цих процесів було здійснено свого часу ще Андрієм Белим. Оригінальність його дослідження полягає насамперед у відмові від догматизму літературознавчої «специфікації», від установлення меж досліджуваного об'єкта. Гоголь для Белого безмежний через особливий сплав його творчості: «Творіння Гоголя мають одну особливість: аналіз сюжету, тенденції, стилю їх показує

іманентність один одному: сюжету, тенденції, стилю; тенденція – барвіста; колір – осмислений; особливості складу зумовлені стилем думки...» [4, 16]. Барвістість тенденції й осмисленість кольору в Гоголя дають Белому колористичний ключ до прочитання «Мертвих душ», до викриття «сірої рівноваги» фікції. У «сірих селах», у фіктивності дня, «чи то ясного, чи то похмурого... якогось світло-сірого кольору; і в кабінеті Манілова, стіни якого пофарбовані якоюсь блакитненькою фарбою, ніби сіренькою» Белому відкривається «тінь жахливої провокації, що йде з глибини душі, із глибини землі» [3, 368].

Таким чином, ми спостерігаємо значеннєве розширення гоголівської живописності. Визнаючи тяжіння Гоголя не так до екфрасису, як до гіпотипозису, ми розглядаємо останній не як експресивну імітацію візуальних феноменів, а як такий «заворожуючий і скрупульозний опис предмета», що, за визначенням Франсуа Растьє, «оприявнює цілий мікрокосм» [цит. за: 7, 67]. Отже, гоголівська живописність постає як ознака взаємозумовленості колористики, сюжету, тенденції – стилю як такого. На цьому тлі і власне екфрастичний досвід Гоголя набуває естетично-філософського заглиблення, і знову ж таки сполучається з традицією піднесеного.

Показовою у цьому сенсі є стаття Сузі Франк «Зараження пристрастями чи текстова “наочність”: pathos і ekfrasis у Гоголя» [17]. Це дослідження присвячене аналізу гоголівського опису картини Брюллова «Останній день Помпеї», яка вже сама по собі, як відзначає С. Франк, вписана в європейську естетичну традицію піднесеного. Бурхливу суспільну реакцію, викликану картиною Брюллова, дослідниця пояснює таким чином: «...Це пов'язано з тим, що вона по-новому зображує одну з найбільш поширених тем зі сфери натурестетики піднесеного кінця XVIII – початку XIX століть... Оригінальність картини Брюллова полягає... у тому, що замість того, щоб зображувати сам Везувій... [Брюллов – О. К.] зображує вплив видовища на мешканців Помпеї... Тим самим Брюллов перетворює тематику, здавна пов'язану з естетикою піднесеного, у піднесену картину...» [17, 31–32]. Гоголь же, у свою чергу, описуючи картину Брюллова, ніби наслідує художній принцип зображення не «об'єкта», а сили його вражаючої дії. Брюллову, пише Гоголь, вдалося «захопити нас самих у світ катастрофи» – Гоголю ж вдалося заразити своїх читачів афектом прекрасно-жахливого стилю художника. Гоголь ніби вступає у змагання з картиною Брюллова, прагнучи

описом справити ефект, що переважає силу оригіналу. Так, гоголівський екфрасис зумовлений силою пафосу, що передається від письменника читачам: «Текст сам по собі імітує вплив картини і, отже, переносить цей вплив на читача, якого він заражає афектом» [17, 38].

С. Франк акцентує увагу на неоромантичному розумінні Гоголем прекрасного і піднесеного: «Тихо-урочиста “піднесена краса” в описі Жуковського протистоїть опису фігур на картині Брюллова, які “прекрасні в усьому жаху”, за Гоголем» [17, 33]. Дослідниця вбачає підстави для протиставлення прекрасного і піднесеного в самій системі гоголівських поглядів на мистецтво. Закономірності цієї системи, поданої в есе «Скульптура, живопис і музика», що відкриває «Арабески», орієнтовані на романтичну філософію мистецтва А.В. Шлегеля і Ф. Шеллінга. Гоголь розподіляє мистецтва від прекрасного (у його чуттєво-конкретній відчутності) до піднесеного (у його абстрагованості), передбачаючи у цьому русі й зростання сили впливу на реципієнта. Живопис посідає проміжне положення між прекрасним і піднесеним, «якого він через свою конкретну візуальність не може досягти» [17, 33]. «Останній день Помпеї» є парадоксальним тріумфом полюсів прекрасного й піднесеного, адже картина надає максимальної конкретизації абстрагованому поняттю «катастрофа». Картина Брюллова – підкреслює С. Франк – зображуючи «не зображене / невидиме», долає сам живопис: художник «у певному сенсі підіймає живопис на вершину властивих йому можливостей впливу, повертаючись проти нього та орієнтуючись на риторіку» [17, 34]. Риторикою піднесено-невимовного визначається, на думку дослідниці, й екфрасистичний досвід Гоголя.

Можемо говорити про те, що стаття Сузі Франк розкриває один із парадоксів гоголівської творчості, адже в письменника, поряд зі словесно-живописною пластичністю, колористичною рельєфністю образів маніфестує себе тенденція до художнього освоєння невидимого, безформного, того, що не підлягає спогляданню. Певною світоглядною антитезою до картин українського ярмарку постає опис козаків в есе «Погляд на складання Малоросії». Провідною, неодноразово підкресленою їхньою рисою є невидимість, пов'язана з традиційним укриттям під порогами Дніпра: «Гніздо цих хижаків було невидимим». Невидиме у Гоголя сполучається також із образом темного, містичного підземелля, яке водночас є фундаментом усього

видимого світу. В есе «Про середні віки» саме з підземеллям Гоголь асоціює середньовіччя, що постає основою всієї світової історії.

Отже, Гоголя, попри всю його жагу до наочно-вражаючого («Мы так непостижимо устроены, наши нервы так странно связаны, что только внезапное, оглушающее с первого взгляда, производит на нас потрясение» [9, т. 8, 63]) приваблює незриме, містично-утаємничене, духовно-могутнє і неосяжне у своїй силі та величі. Саме це, на нашу думку, і спрямовує гоголівський екфрасис в описі картини Брюллова поза межі живопису. Найбільш доказові свідчення такого спрямування – порівняння твору Брюллова з оперою й характеристика його як «світлого воскресіння живопису». «Оперність» картини означає відбиття в ній процесу духовного зростання від пластики – через живопис – до «таємної музики, що в потужному пориві відриває людину від землі і сповнює її трепетом безмовності: «Она вся – порыв; она вдруг за одним разом отрывает человека от земли его... и обращает его в один трепет» [9, т. 8, 11]. Називаючи картину Брюллова «світлим воскресінням живопису», Гоголь, по суті, говорить уже не про мистецтво, а про відродження духовного засад людського існування.

Для Гоголя важливою є «думка» картини як «сильної кризи, що відчувається цілою масою». У ній виявлене те «музичне» за своєю природою бентежне захоплення, що спрямовує в єдиному русі сердечні помисли «тисячі молільників, які впали на коліна». У цій музичній силі – джерело гоголівського пафосу як енергійного духовного руху, що затягує в себе життя й долі багатьох. Гоголь говорить про Брюллова як про деміурга, який «схватил молнию и бросил ее целым потопом на свою картину», який «фигуры... кинул сильно такою рукою, какою мечет только могущественный гений...» [9, т. 8, 110]. Сама енергія цього пориву пов'язується в Гоголя з величчю всезагальності. Так, у «Портреті» (редакція «Арабесок») у художника саянув «внезапный призрак великой мысли, воображение видело в темной перспективе что-то такое, что, схвативши и бросивши на полотно, можно было сделать необыкновенным и вместе доступным для всякой души...» [9, т. 3, 423]. Це повторення жесту дає уявлення про масштаби впливу мистецтва, про його намагання наблизитися до того головного, що через раціоналістичні настанови Просвітництва виявилось забутим і прихованим.

Власне, розуміння мистецтва як феномену, що перетворює світ, спричиняє увагу Гоголя і до знаменитого полотна Олександра Іванова

«Явлення Месії». І тому «зухвалий» жест Брюллова конгеніальний івановському «колоссальному делу, которого не затевал доселе никто» – «представит в лицах весь ход человеческого обращения ко Христу» [9, т. 8, 329]. «Усезагальність» задуму не тільки зближує обох художників, але загалом є характеристикою генія: «...Все это у него так мощно, так смело, так гармонически сведено в одно, как только могло это возникнуть в голове гения всеобщего» [9, т. 8, 110]. Важливо відзначити, що ідея всеосяжного генія універсальна для гоголівської оцінки мистецтва. Аналогічне судження він висловлює й про Пушкіна: «Что ж было предметом его поэзии? Все стало ее предметом...» [9, т. 8, 380]. При цьому там, де йдеться про вираження «сильних» криз і загальнолюдських прагнень, мистецтво відчуває власну межу як сферу чуттєвого уявлення. Розвиваючи думку про пушкінський «предмет», Гоголь лишається на межі захвату, що позбавляє мови: «Немеет мысль перед бесчисленностью его предметов». Гоголівський пафос, таким чином, ніби виштовхує художнє переживання за межі естетичного.

Аналог такого явища, коли художник не має сил зобразити те, для чого немає зразка (ситуація Іванова), знаходимо в античному мистецтві. Це може бути уособлення страху смерті або найбільшого страждання. Так, Вінкельман описує скам'яніння Ніобеї та її дочок, зображених «у тому стані невимовного жаху, тієї приголомшеності й заціпеніння почуттів, коли неминуча смерть віднімає в душі усіляку здатність мислити. Цей мертвоуший жах образно передається в міфі перетворення Ніобеї на скелю. Тому Есхіл зображує у своїй трагедії Ніобею безмовною» [5, 366]. Ще більш показовий лессінгівський приклад із закритим обличчям батька Іфігенії, чії страждання перевищували живописні можливості їх передачі.<sup>5</sup>

Ці приклади хоч і належать античному мистецтву, але по суті демонструють не античний, а єврейський художній принцип. Нагадаємо, що відмінність античного й біблійного типів художнього постулюється С.С. Аверинцевим як протистояння грецького пластично-наочного опису (екфрасису) та біблійної принципової ненаочності й чуттєвої невимовності [1]. Відзначаючи, що проблематиці екфрасису в Гоголя приділяється пильна увага дослідників [див.: 10, 11, 18], ми вважаємо, що заслуговує на аналіз і

---

<sup>5</sup>Лессінг пише: «Відома його [Тіманта – О. К.] картина, що зображує принесення в жертву Іфігенії, де він надав усім присутнім того чи іншого ступеня суму і закрити обличчя батька, біль якого був особливо великим... Тим самим він визнав... що відчай батька в подібному становищі неможливо виразити» [13, 394–395].

те явище, що постає як своєрідна апорія екфрасису, коли предметом опису постає принципово позаобразна сутність. Для пояснення варто навести думку Сузі Франк: «Гоголь очікує, що художній текст сильніше за картину діятиме на внутрішній зір, тобто на уяву, за допомогою якої побачене ще й оживлюється» [17, 38]. Проблема, на нашу думку, полягає в тому, що внутрішній зір, на який посилається дослідниця – це не просто здатність уявити те, що на певний момент відсутнє перед очима, хоча й може бути відтворене уявою, – йдеться про те неувяне, що живе у свідомості людини поза досвідом уявлення.

Отже, ми вважаємо, що основна гоголівська інтенція полягає саме в подоланні наочної образності слова в ім'я «духовного» зору. Говорячи про живопис XIX століття, письменник розрізняє «все те, що бачимо нашими очима» і твори, «підвладні духовному оку» [9, т. 8, 108-109]. Гоголь у «Вибраних місцях із листування з друзями» утримується від опису картини Іванова, вважаючи, що глядач не побачить, а відчує в ній дещо, співзвучне власній душі. Замість того, щоб «бачити» щось на картині, Гоголь «чує» у ній головне: «Вдруг слышишь по лицам, в какой земле происходит дело» [9, т. 8, 331]. Акцент робиться не на «зовнішньому» чуттєвому сприйнятті, а на «внутрішньому» духовному осягненні. Внутрішня робота цінна як у художнику, так і в його персонажах: «Всё, отправляя свои различные телесные движения, устремляется внутренним ухом к речам пророка, как бы схватывая из его уст каждое слово...» [69, т. 8, 330].

Аналізуючи вияви піднесеного у гоголівській збірці «Арабески», американський дослідник Свен Шпікер зазначив, що «в “Арабесках” була сформульована концепція “незримого”, “внутрішнього” твору мистецтва, який доступний лише внутрішньому, духовному оку» [15, 27]. Гадаємо, що в пізній творчості ця концепція ще більше зміцнюється, постулюючи неможливість наочної передачі духовного потрясіння, що і знаходить відбиття в описі картини Олександра Іванова: «Иванов напрягал воображенье, елико мог, старался на лицах всех людей, с какими ни встречался, ловить высокие движения душевные, оставался в церквях следит за молитвой человека – и видел, что все бессильно и недостаточно и не утверждает в его душе полной идеи о том, что нужно» [9, т. 8, 331].

Біблійна сакральність позаобразна, і тому картина Іванова посправжньому ніколи не може бути завершена. Її пафос – у незображальності й нерепрезентативності духовного потрясіння,



отже, будь-яка спроба його зображення неминуче поставатиме карикатурною неспівмірністю образу й ідеї. Художній подвиг Іванова, за Гоголем, саме й полягає в його «повільності» і нездатності завершити картину, при тому, що «вся матеріальна частина... виконана досконало». Гідність художника – у його чесності щодо того, що неможливо взяти «з голови», «створити уявою» або «осягнути думкою», у чесності щодо істини, яка є надчуттєвою й надраціональною. Іванов немовби накладає на себе мовчання, подібно до «великих вихователів людей»: «Они слышали, как можно опозорить то, что стремишься возвысить, и как на всяком шагу язык наш есть наш предатель» [9, т. 8, 232]. Тут пафос художній і пафос словесний сягають усвідомлення власної межі, «насиченості» мовчання як випромінювання «божественної енергії».

Виходячи із цього, можна говорити про принципове для Гоголя прагнення до подолання чуттєвого в метаекфрастичній поезиці. У ній він вбачає «сутність» поезії і включає пастирське слово в число її джерел. «Просте, некрасномовне слово» сповнене патетичної висоти «святої безпристрасності», що прагне до мовчання. Так відмінність між західною й православною церквою концептуалізована Гоголем у «Вибраних місцях...» як відмінність між надмірністю афектованого мовлення католицизму й православним істинним пафосом як відсутністю говоріння: «Пусть миссионер католичества западного... размахивает руками и красноречием рыданий и слов исторгает скоро высыхаемые слезы. Проповедник же католичества восточного должен выступить так перед народ, чтобы... всё бы подвинулось еще прежде, чем он объяснил бы самое дело, и в один голос заговорило бы к нему: Не произноси слов, слышим и без них святую правду твоей церкви!» [9, т. 8, 246].

Ця відмова від мовлення не є виявом аскези, а швидше – ствердженням внутрішніх почуттів на відміну від зовнішніх. Настанова на мовчання – це не тільки сприйнята від патристичної традиції етична догма, що перешкоджає намірам «похизуватися словом» [9, т. 8, 232], це також актуалізація розрізнення хибних та істинних почуттів. Ідеться про сприйняті і засвоєні Гоголем постулати моральної філософії Григорія Сковороди. Саме його ідея «духовних почуттів» постає одним із значущих претекстів «Вибраних місць із листування з друзями». Ми вважаємо, що аналогом внутрішньої мови і внутрішнього слуху, дія яких виявлена у православному молінні, є внутрішній зір, а гоголівська

характеристика образів картини Іванова постає своєрідним продовження наступного сквородинського фрагмента: «...старое твое око никуда не годится. Пустое твое око смотрит во всем на пустошь. Но если бы ты имел... истинного в себе человека, мог бы ты его оком во всем усмотреть истину» [14, 130].

Таким чином похідна від вчення Сквороди дихотомія істинних та хибних почуттів надає проблемі гоголівського екфрасису зовсім нового виміру. Як зазначає А. Гольденберг, екфрасис у Гоголя виявляє «одну з ключових естетичних ідей письменника: про силу впливу мистецтва, про його головну задачу – сприяти оберненню людської душі. Гоголівський текст не тільки хоче стати живописом, він прагне перевищити, подолати силу його візуального впливу. Він звернений не до зовнішньої, а до внутрішньої людини» [10, 34.].

Звернення до внутрішнього спричиняє певну атрофію чуттєвості. Провідним для Гоголя мотивом постає оніміння, сліпота, глухота, тобто втрата зовнішнього контакту зі світом. Але саме через цю втрату відкривається можливість долучитися до вищої істини, що відкривається духовному оку внутрішньої людини. Так у листі до Сергія Аксакова від 2 травня 1845 року Гоголь пише: «Отнимая мудрость земную, дает он мудрость небесную; отнимая зренье чувственное, дает зренье духовное, с которым видим те вещи, перед которыми пыль все вещи земные... » [9, т.12, 482-483].

Досліджуючи гоголівську «метафізику незримості», С. Шпікер підкреслює що для письменника аксіоматичною є «перевага небачення над баченням, перевага відсутності слуху над слухом... , адже закономірним для Гоголя є те, що чуттєве сприйняття не в змозі осягнути піднесеної суті» [15, 22]. Апорія екфрасису у Гоголя полягає, на нашу думку в тому, що ця вища суть набуває означення, парадоксально оприявнюється. Так екфрастичний опис картини Брюллова і метаекфрастичне тлумачення полотна Іванова постають спорідненими через те, що зображені конкретно-історичні події набувають у Гоголевому описі універсального сакрального значення [див.: 12]. Гоголь немовби бачить в обох творах ідеальну кризу, злам загальнолюдського масштабу. Статті про картини Брюллова й Іванова, відокремлені часовими і географічними параметрами написання, постають як розгортання єдиного сюжету, в основі якого духовна подія вже не внутрішньої людини, а внутрішнього людства: це «останній день» його зовнішнього існування і «перший день», пробудження до внутрішнього буття як запоруки безсмертя.

Таким чином, гоголівська екфразистичність розширює межі зазначеного поняття, ґрунтуючи власне змістовне поле категоріями піднесеного і живописного, сполучаючись із гіпотипозисом і колористичністю як ознаками стилю. Але найголовнішим є те, що екфразис у Гоголя докорінно змінює свою спрямованість, апелюючи не до зовнішніх, а до внутрішніх почуттів. Екфразистичний доробок Гоголя – описи картин К. Брюлова і О. Іванова – постає як осягнення сакральної історії людства: від катастрофи до спасіння, як спроба оприявнити у слові не зримі речі «дев'ятнадцятого віку», а незримі ідеї «вічного віку» [9, т. 8, 416].

### ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». (Противостояние и встреча двух творческих принципов) / С. С. Аверинцев // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира : [сб. ст]. – М., 1971. – С. 206–266.
2. Анненков П. В. Гоголь в Риме 1841 года / П. В. Анненков // Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников / [ред., предисл. и коммент. С. И. Машинского]. – М., 1952. – С. 230–316.
3. Белый А. Гоголь // Белый А. Символизм как миропонимание / [сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай]. – М., 1994. – С. 361–371.
4. Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование / А. Белый. – М. : МАЛП, 1996. – 351 с.
5. Винкельман И. И. Избранные произведения и письма / И. И. Винкельман. – М. : Ладомир, 1996. – 682 с.
6. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе : сборник трудов Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. – М., 2002. – С. 5-22
7. Генералюк Л. Экфразис у контексті *correspondan des arts* / Л. Генералюк // Наукові записки. – Вип. 114 . – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 52 – 77.
8. Гоголь М. Зібр. тв. у 7т. – Т. 1. : К. : Наук. думка, 2008.
9. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. – М. ; Л. : АН СССР, 1934. – Т. 3: Повести / ред. В. Л. Комарович. – 1938. – 728 с. – Т. 8: Статьи / ред.: Н. Ф. Бельчиков, Б. В. Томашевский. – 1952. – 816 с. – Т. 12: Письма, 1842 – 1845 / ред. изд.: Н. Ф. Бельчиков, Б. В. Томашевский. – 1952. – 816 с.
10. Гольденберг А. Слово и живопись в поэтике Гоголя как проблема сюжета и стиля / А. Гольденберг // Нові гоголезнавчі студії / [відп. ред. П. В. Михед]. – Ніжин, 2007. – Вип. 5 (16). – С. 32 – 51.
11. Есаулов И. А. Экфрасис в русской литературе нового времени : картина и икона / И. А. Есаулов // Экфрасис в русской литературе : сборник трудов Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. – М., 2002. – С. 167 – 179.

12. Лебедева О. Б. Брюллов, Гоголь, Иванов (Поэтика «немой сцены – «живой картины» комедии «Ревизор») / О.Б. Лебедева // Поэтика русской литературы: К 70-летию профессора Юрия Владимировича Манна: Сб. статей. – М.: РГГУ, 2002. – С. 113 – 126.

13. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Г. Э. Лессинг Избранные произведения. – М., 1953. – С. 385–516.

14. Сковорода Г.С. Сочинения: В 2 т. / Г. С. Сковорода. – М., 1973. – Т. 1.

15. Шпикер С. Переворот мистического зрения: к вопросу о соотношении внутреннего восприятия и познания у Гоголя / С. Шпикер // Гоголевский сборник [под ред. С. А. Гончарова]. – СПб., 1994. – С.20 – 38.

16. Фуссо С. Ландшафт «Арабесок» / С. Фуссо // Гоголь : Материалы и исследования. – М., 1995. – С. 69 – 81.

17. Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность» : pathos и ekphrasis у Гоголя / С. Франк // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума – М., 2002. – С. 32 – 41.

18. Франк С. Страсти, пафос и бафос у Гоголя [Электронный ресурс] / С. Франк. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/>

#### АННОТАЦИЯ

**Кравченко Оксана. Экфрасис у Гоголя: соотношение видимого и невидимого.**

Статья посвящена изучению содержательного состава экфрасиса у Гоголя. Прослежена взаимосвязь соотносимых с экфрасисом понятий: возвышенное, живописное, гипотипозис, колористичность. Раскрыто внутреннее противоречие гоголевского экфрасиса как изображения внеобразного и невидимого.

*Ключевые слова:* экфрасис, чувственный опыт, внечувственное воображение.

#### SUMMARY

**Kravchenko Oksana. Ekphrasis in Gogol's works: correlation of visible and invisible.**

The article is devoted to the studying of meaning composition of ekphrasis in the works by M. Gogol. It is retraced the connection between ekphrasis and corresponding notions as sublime, picturesque, hipotiposis, colourfulness. The contradiction in Gogol's ekphrasis as representation of unrepresented phenomena is revealed.

*Key words:* ekphrasis, perceptual experience, presentation of unperceptual notions.