

судьба. – С. 12-100.

18. *Розанов В.В.* Избранное. – Мюнхен, 1977. – С. 238. Цит. по кн.: Ерофеев Виктор. В лабиринте проклятых вопросов. Эссе. – М., 1996. – С. 19.

19. *Крутікова Н.С.* Гоголь та українська література (30-80 рр XIX сторіччя). – К., 1957.

20. *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. – М., 1979. – Т. 5. – С. 50 – 51.

21. *Достоевский Ф.М.* О русской литературе. – М., 1987. – С. 96.

22. *Розанов В.В.* Среди художников. – СПб., 1914. – С. 280. С.Аксаков свидетельствует: «Я сам слышал, как известный граф Толстой-Американец говорил при многолюдном собрании в доме Перфильевых, которые были горячими поклонниками Гоголя, что он «враг России и что его следует отправить в Сибирь». В Петербурге было гораздо более таких особ, которые разделяли мнение графа Толстого». См. Аксаков С. История моего знакомства с Гоголем. – М., 1960. – С. 40-41.

23. *К сожалению*, не получили развития идеи и направления исследования, предпринятые О.Белым. См. его статью “Третій Рим чи новий Єрусалим. Київський бароковий проект у політичному умогляді Ф.М. Достоевського” в кн.: IX Международный съезд славистов. Слов’янські літератури. Доповіді. – К., 1993. – С. 99-111.

24. *Аксаков С.* История моего знакомства с Гоголем. – М., 1960. – С. 166.

Юрій Барабаш

Європейське малярство чи візантійський іконопис?

До питання про Гоголеву концепцію християнського мистецтва

Року 1810-го кілька молодих німецьких та австрійських малярів, фактично вигнаних за художню ересь з віденської академії, переїхали до Рима і, осівши у стінах колишнього монастиря Сан-Ізидоро, започаткували своєрідне художницьке братство, яке увійшло до історії європейського живопису XIX століття під назвою назарейців (Nazarener)*.

Духовні й творчі пошуки назарейців, чийм визнанням лідером був Фрідріх Овербек, а однією з ключових постатей (принаймні у перші роки) Пітер Корнеліус, відбивали романтично-патріотичні настрої, характерні для німецької національної свідомості, ущемленої у наполеонівську добу, а в галузі мистецтва – глибоке невдоволення раціоналізмом просвітницької естетики, мертвотним позитивістським духом академізму, вичерпаністю класичних ідей і форм. Те, чого молоді бунтівники не знаходили у Вінкельмана, вони шукали у

* Однозначне тлумачення терміна дещо утруднене. Поза сумнівом, що, нагадуючи про Назарет, галілейське містечко, де проминули дитячі роки Ісуса Христа, він вказує на глибинний духовний зв'язок мистецтва цих художників з християнством. Можливі асоціації складніші, опосередкованіші. Ісусовим сучасникам, як відомо, видавалося дивним і неможливим, щоб очікуваний Месія прийшов з такого незначного містечка, як Назарет: “...Що доброго може бути з Назарету?” (Йон 1, 46). Не виключено, що у назві групи був прихований полемічний натяк на те, що саме їм, “назарейцям”, всупереч сумнівам і скепсисові старших колег-класиків – Торвальдсена, Карстенса та ін., судилося сказати у мистецтві нове слово.

Ваккенродера, котрий справив великий вплив на формування естетики німецького романтизму, найбільше на його релігійне, ірраціональне відгалуження. Щодо попередників і вчителів у малярстві, то назарейці, хоч і були залюблені у німецьку старовину, все-таки на перше місце ставили релігійний живопис староіталійських майстрів, зосібна Чимабуе і Джотто, середньовіччю та передвідродженню вони віддавали перевагу перед античністю і дозрілим Ренесансом, належним чином поцінуючи лише “божественного” Рафаеля; щоправда, Корнеліус виявляв більше тяжіння до Дюрера.

Повних і незаперечно переконливих відомостей про ставлення до назарейців з боку Гоголя, чиє перебування у Римі, зокрема робота над другою редакцією повісті “Портрет”, збіглися з апогеєм слави Овербека, ми не маємо. Зазвичай посилаються на свідчення П.Анненкова, який у своїх спогадах пише, що письменник одного разу, влітку 1841 року, у розмові з ним назвав Овербека “німецьким педантом” [1, 92]. Трохи нижче я скажу, чому не вважаю це посилення коректним.

Цікаво, що у думці про категоричне неприйняття Гоголем естетичних засад і самої творчості Овербека та назагал назарейців одностайними є виразники двох цілком різних, ба більше, протилежних ліній у гоголезнавстві, що їх дозволу собі означити, з одного боку, як ревнителів того, що М.Шагінян свого часу назвала “войовничим реалізмом” [2, 291,288], з другого – не менш войовничих речників сучасного російського “грунтівства” (“почвенництва”), або нативізму, або, і так скажу, “візантізму”, і то виразно зорієнтованих на московсько-єтатистську версію православ’я. Втім, мотивації, аргументи тих і тих, а також висновки, що з цих аргументів випливають, вельми відмінні.

Для “реалістів” вирішальною була і залишається та обставина, що Овербек, згідно з характеристикою одного з дослідників, вважав “духовне одкровення... єдиним стимулом і джерелом мистецтва” і, вбачаючи шлях до цього одкровення тільки у християнстві, “вповні віддав свій пензель на служіння церкві”; при тому “він вважав цілковито зайвим, ба навіть шкідливим вивчення моделей, етюди з натури, і його образи складаються із загальних ідеальних форм” [3, 44]. Чи треба говорити, що такі настанови абсолютно суперечили тим поняттям, якими російські радикально-позитивістські критики та їхні пізніші (аж досьогодні) послідовники традиційно визначали природу і сутність Гоголевої творчості, – “натуральна школа”, “реальний шлях”, “необхідне і корисне” і т.ін. Вислідом переважної, по суті всепоглинаючої уваги до соціально-викривального аспекту творчості письменника було те, що практично ігнорувалися, а то й характеризувалися як явища хворобливі, кризові Гоголеві “гірке слово”, “сльози”, похмурі пророцтва, християнські етичні ідеали, релігійно-моральну проповідь; на перший план виходили “сміх” (без епітета “гіркий”), сатира, комедійний, реально-побутовий жанровий струмінь. Характерно, що у панаєвсько-некрасовському “Современнике”, в огляді річної академічної виставки 1861 року (судячи з підзаголовку “Нотатки нового поета”, він написаний І.Панаєвим), було сказано, що жанриста П.Федотова “можна назвати Гоголем живопису” [4, 82].

Саме на жанровій компоненті зосереджують головну увагу “реалісти”

при розгляді “Портрета”: зарис – на межі з фейлетоном – юрби споживачів художнього краму на Щукіновому подвір’ї; соціально-побутовий “портрет” Коломни, поданий у дусі “фізіології Петербурга”; опис облитих поміями і прикрашених слідами кішок та собак сходів, які ведуть до вбогої кімнати Чарткова «с мерзнувшими окнами» і блаженським диванчиком, а згодом, після “контракту з дияволом”, нової його майстерні, розкішної квартири, подробиць заможного побуту й ситенького бездуховного життя-буття; постаті домовласника і квартального; нарешті, гротескові портрети численних замовників Чарткова і детально, з гідним подиву знанням професійних тонкощів, простежені у всіх стадіях епізоди портретних сеансів... Оцей жанровий шар, який, ніде правди діти, й справді являє собою важливу структурну складову оповіді й демонструє найвищу майстерність Гоголя у зображенні низької прози життя, “пошлости пошлого человека”, – саме цей шар до краю абсолютизується.

Водночас у практичному дискурсі поза увагою залишаються неодноразові перестороги письменника проти «рабского, буквального подражания натуре», «безучастного, бесчувственного» її копіювання, в якому «нет... чего-то озаряющего» і яке, за Гоголевим словом, «есть уже проступок», аморальний і безбожний. Такою провинною була вчинена замолоду майбутнім відлюдником спроба написати портрет жажливого лихваря, заглушивши у серці відразу, а намагаючись лише «бездушно... быть верным природе».

Марні перестороги... Зусиллями ревнителів “войовничого реалізму” Гоголя й самого приписано до цього “єдино правильного відношення мистецтва до дійсності” [5, 48].

Отож не дивно, що для *такого*, “єдино правильного”, Гоголя не можуть, не повинні не бути чужими якісь там Овербек чи Корнеліус з їхнім християнізмом, євангельськими сюжетами, церковним стінописом і тому подібними виявами “неправильного” розуміння мистецтва... Н.Машковцев, автор книжки “Гоголь у колі художників”, не обмежується хрестоматійною цитатою зі спогадів П.Анненкова, він намагається відшукати свої – бодай опосередковані – докази на користь тези про неприйняття Гоголем назарейців. І для цього звертається знову ж таки до жанру. В розділі “Олександр Іванов” детально розглянуто питання про італійські жанрові студії художника і висловлено думку, що вони “зобов’язані своїм виникненням впливові Гоголя”, який нібито хотів тим самим відволікти Іванова від роботи над головною його картиною – “Явлення Месії”. Н.Машковцев наполягає: “Тільки Гоголь міг повернути художника до розробки цих (мається на увазі жанрово-побутових – Ю.Б.) тем, відірвати його, щоправда, на короткий час, від створення великої картини” [5, 115]. З якої рації письменник став би прагнути такого відвернення майстра від роботи над твором, якому він, як відомо, давав найвищу оцінку, і то саме за його релігійну спрямованість, зрозуміти важко... Найпильнішу увагу мистецтвознавець приділяє акварелі Іванова “Жовтневе свято у Римі. Сцена у лоджії”, де до багатофігурної композиції введено групу німецько-римських художників, поміж ними Овербека та Корнеліуса. У змалюванні цих персонажів відчувається певний відбиток шаржованості, доброзичливої іронії,

вона підкреслює їхню сухувату педантичність, яка контрастує з довколишньою атмосферою свята. З іншого боку, зображений у протилежному кутку молодий чоловік, у якому Н.Машковцев убачає портрет Гоголя, виглядає повноправним учасником загальних веселощів. Таким чином, нібито сама собою вимальовується опозиція “Гоголь – назарейці”, яка зручно (для Машковцева) кореспондує з наведеним у П.Анненкова висловлюванням Гоголя про “німецьку педантичність” Овербека.

А тим часом проблема далеко не така однозначна. Легка іронічна відтінь у жанровому зарисі аж ніяк не відбиває справжнього ставлення Іванова до Овербека. Ось що писав художник до брата Сергія 1840 року, за два роки до “Жовтневого свята”: “Цими днями в нас у Римі виставлено чотирнадцятилітню працю Овербека – велику його картину, яка представляє “Торжество християнської релігії у красних мистецтвах”... Щасливим я вважаю себе, що був у Римі у такий важливий епохальний час для живописців новітніх”. Свою думку про новаторське значення Овербекової картини Іванов підкреслює у листі й далі: “Історичні малярі нової генерації, які вважають релігійність, цнотливість, чистоту стилю і вірне зображення почуття за найвищі і найперші достоїнстві маляра, у тихому спогляданні найважливішої праці спільного їхнього професора, zostалися ще впевненішими у його наставленнях. Але прихильники замашистого пензля, копіювальники живого м’яса людського, театральні композитори і безсоромно-кислі мислителі лають каналією святого маляра. До першого стану з росіян належу один я, і за це названий ними облудником. Та хоч і які страшні ці злоби, а я передбачаю, що їм доведеться програти” [6, 128]. Інша справа, що Іванов, надзвичай високо поцінуючи позитивні риси картини Овербека, не заплющує очей і на її слабкості (“алегорія Овербекова нікому не зрозуміла”, “замкнувся... у темноту”), у власній творчості він іде хоча і в тому ж напрямі “релігійності” й “цнотливості”, але йде своїм шляхом, не наслідуючи сліпо наставлення професора, який, до речі сказати, як і Корнеліус, зі свого боку вельми зацікавлено ставився до молодшого колеги. Дослідник проблеми пише з цього приводу: «Корнеліусу й Овербекові він (О.Іванов. – Ю.Б.) віддав на суд свій перший шкіц «Явлення Месії». Кілька годин Овербек провів перед картиною Іванова. Він не підозрював у смиренному молодому артистові такої глибини задуму і такої потуги виконання. «Іванов одурив нас усіх!» – сказав він потім. Корнеліус гаряче схвалив картину і, потискуючи руку Іванову, назвав його *un valeroso maestro*, а тим німецьким малярам, котрі гудили картину, суворо порадив спочатку вивчити її, а потім уже судити. Овербек був тлумачем Рафаеля для Іванова. Либонь, під його ж впливом Іванов так уважно вивчав старих італійських малярів, аж ніяк, утім, не зневажаючи пізніших і, осібно, великих колористів Венеції та Верхньої Італії. Поєднання реальної правди, якої завжди прагнув Іванов, з глибиною ідеї, покладеної в основу композиції, ставить Іванова у духовну спорідненість з ідеалістами-німцями...” [3, 79]. Втім, я не заглиблююся у ці спеціальні тонкощі, маю на меті лишень показати, що судити про проблему на підставі однієї-єдиної жанрової акварелі, але при цьому з далекоюсяжними висновками в дусі “войовничого реалізму”, означає подавати її

наперед однобічно.

Те саме стосується й Гоголя. Свідченню П. Анненкова, звичайно, немає підстав не вірити, проте повага до мемуариста, не кажучи вже про істину, вимагає, щоб його текст було відчитано уважно й у повному обсязі. Справа у тому, що після зазвичай згадуваних коментаторами Гоголевих слів про Овербека як “німецького педанта” (письменник їх сказав, до речі, “у роздумі”) йде суттєвий, як на мене, коментар до них Анненкова: “Так, іще нікому, власне, не належав він (Гоголь. – Ю.Б.), і вихід із цього душевного стану з’явився вже після від’їзду мого з Рима. Я застав підготовчий процес: боротьбу, нерішучість, муку розмірковувань” [1, 92].

Відзначмо: то було літо 1841 року. Менше ніж через рік вийшла у світ друга редакція “Портрета”, з приводу якої С. Шевирьов писав до Гоголя: “Ти у ньому розкрив зв’язок мистецтва з релігією, як іще ніде його не було розкрито” [7, 299].

З цього, зрозуміла річ, ще не випливає автоматично висновок про те, що письменник неодмінно мусив змінити своє ставлення до релігійної творчості Овербека. Однак є у Гоголевій повісті місце, яке дає підстави вважати, що така зміна не була неможливою. Маю на увазі безцеремонне дурноляпство Чарткова, який уже встиг зробитися «модным живописцем во всех отношениях», його балаканину про великих художників минувшини (її включено якраз до другої редакції): мовляв, цим художникам “уже чересчур много приписано достоинств», а тимчасом «все они до Рафаэля писали не фигуры, а селетки». Хто такі «все они до Рафаэля»? А це саме ті старі італійські майстри, що перед ними схилилися і яких прагнули наслідувати Овербек та інші назарейці. Згадаймо, що, за П. Анненковим, репліка Гоголя з приводу «німецького педанта» Овербека була реакцією на слова співрозмовника про те, що цей художник намагається «воскресити простоту, ясність, скромне і святоблिवе споглядання малярів дорафаелевої доби». Вкладаючи нині, через рік після розмови з Анненковим, бруталне і попросту непрофесійне судження про художників передвідродження (а значить – опосередковано – і про їхніх послідовників) у уста такого персонажа, як Чартков, чи не коригує тим самим Гоголь колишню *свою* оцінку Овербека, висловлену поспіхом, в момент внутрішніх вагань, «муки розмірковувань»? Чи не є це запізнілою і прихованою реплікою на власну репліку?..*

* Один з тих, кого О. Іванов називав «кислими мислителями», А. Кисельов, свого часу висловлював таке припущення, однак при цьому вважав позицію Гоголя глибоко помилковою. На його думку, оцінка, що її Чартков дає майстрам раннього Ренесансу («писали не фигуры, а селетки») «на наш погляд є не особливо далекою від істини», Гоголь вважав її «блюзнірським наклепом» лише тому, що поділяв «загальний ходовий забобон того часу, який, утім, можна зустріти і в наші дні, про вічне і всевітнє значення італійського малярства XV та XVI століть». І у картині Іванова для письменника, за Кисельовим, було гідне похвали не “нове слово... російське”, а те, що було вислідом впливу “естетичних ідей Корнеліуса та Овербека”, позаяк Гоголь “асимілював їх з тим релігійним містицизмом, що у нього сам уже помітно занурювався у той час” (Киселев А. Типы русских художников в произведениях Гоголя в связи с господствовавшими в его время воззрениями на задачи живописи. // Артист. 1894. № 44. С. 98, 93).

Тут треба сказати, що справа, звичайно, не просто у ставленні Гоголя до Овербека. Йшов глибинний процес нелегкої душевної роботи, болісного пошуку письменником нових духовних орієнтирів і цілей, які були далекі від того, чого чекали від нього і що нині шукають у його спадщині прихильники «натуральної школи» й соціальної «фізіології», котрі вбачають у Гоголеві отого самого «копіювальника живого м'яса людського». Формувалася романтико-релігійна концепція художньої творчості, яка передбачала органічне злиття мистецтва з вірою, запліднення, “одуховлення” його ідеалами християнства. Цей процес у період між двома редакціями “Портрета” набув особливої інтенсивності й напруги, але вже у ранньому варіанті повісті намічено шлях від міфологічної, в брюлловсько-класичному стилі, Психеї до «божественных лиц» за італійським взірцем і далі, до апофеозу «истинно христианских чувств и мыслей» – картини, яка зображує «Божественную Матерь, кротко простирающую руки над молящимся народом». Хоча Гоголь і говорив, що у редакції 42-го року від попереднього варіанту залишилася тільки “канва”, «все вишито по ній знову», наважуся висловити думку, що він (а слідом за ним і літературознавство, аж до нашого часу) дещо перебільшив масштаб і значущість змін, якщо не лукавив, пам'ятаючи критичні відзиви на першу редакцію. Так, новизна наявна, але це не новизна *перегляду*, це новизна *розвитку*. Відмінності поміж редакціями, поза сумнівом, суттєві, але вони все-таки стосуються найбільше соціально-морального переакцентування, співвідношення в оповіді жанрово-реалістичної та фантастичної складових; напрям головного вектора – релігійного – в суті своїй не змінився, він ішов лише по лінії нарощування, до більш поглибленої розробки концепції християнського мистецтва, осягнення його божественного сенсу та містеріальної природи. Образ Матері Божої лишився інваріантним для обох редакцій, найвищим взірцем такого мистецтва, і з цієї точки зору я розглядаю «Портрет» – 35 і «Портрет» – 42 як двоєдину духовно-художню цілісність.

Повертаючись до назарейців, хочу підкреслити, що їхні пошуки і досвід, зрозуміло, аж ніяк не були ні єдиним, ані вирішальним чинником у формуванні Гоголевої концепції релігійного мистецтва, не кажучи вже про те, що сухувата, справді дещо «педантична», типово «німецька» манера не імпонувала письменникові, схильному більше до романтичних барв і барокової експресії. Мають рацію ті автори, які звертають увагу на посилення у той період інтересу Гоголя до православної традиції, святоотецької літератури, на його спроби «входження у життя Церкви» [8, 493]. Та не можна заперечувати й інше: те духовно-естетично *сredo*, початком процесу формування якого був “Портрет” 35-го року, кульмінацією – зафіксовані П.Анненковим “муки розмірковувань” літа 41-го, а завершальним етапом стало створення другої редакції повісті, – це *сredo* у глибинній суті типологічно корелює з етичними та художніми ідеалами назарейців (а через них – італійців), їхніми екстатичними релігійними пориваннями, готовністю цілком присвятити своє мистецтво утвердженню християнських цінностей, служінню Церкві.

У літературі про “Портрет” часто-густо – що достоту правомірно – зустрічаються паралелі з Гофманом, його “Серапіоновими братами” та

“Еліксиром диявола”, також з “Мельмотом-блукачем” Ч.Р.Метьюрина і “Портретом Доріана Грея” О.Вайлда. Та не менш цікавим, а може, і більш значущим, є зіставлення Гоголевої повісті, зокрема, переповіданої її персонажем, художником Б., історії про ченця-відлюдника, з творами В.Г.Ваккенродера “Сердечні звірення ченця, який любить мистецтво” (“Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders”, 1797) і “Фантазії про мистецтво” (“Phantasien über die Kunst”, 1798), виданими вже після ранньої смерті автора Л.Тіком, які були значною мірою програмовими для назарейців, і не тільки для них. У Росії твори Ваккенродера побачили світ 1820 року [9] і користувалися чималою популярністю, про що можна судити з того, що вже через п’ять років книжку було перевидано; виходила вона в Росії і на початку ХХ століття. Безпосередніх свідчень знайомства Гоголя з есеями Ваккенродера не маємо, проте дослідники питання (найперше В.Гіппіус), слушно відзначають не тільки схожість структурно-зовнішніх моментів (монастир, постать ченця-художника, особливості його життєвої долі), а, головню, сенсову близькість між “Сердечними звірваннями...” і “Фантазіями” та деякими домінуючими мотивами Гоголевих “Арабесок” (зокрема, зацікавленість середньовіччям), а надто – “Портрета”. Ідеться передовсім про такі теми, як величезні духовні можливості мистецтва, його “вічність” і водночас його трагічна залежність від влади грошей і юрби, моральна відповідальність мистця перед Богом і людьми, небезпека зваби марнославством і багатством. Навіть якщо припустити, що ці зближення мають не контактну, а суто типологічну природу, вони все одно (а можливо, й іще більшою мірою) важливі для розуміння Гоголевої концепції релігійного мистецтва, її джерел.

“Реалісти” саме через релігійність цієї концепції або не виявляють до неї жодного інтересу, зосереджуючись на тому, щоб вони розуміють під реалізмом Гоголя, або слідом за Белінським засуджують її – хто з гнівом, хто з жалем – як вияв духовної хвороби і заломлення письменника.

Складніше становище “грунтівістів”. Їхнє ставлення до християнізму гоголівських естетичних позицій двоїсте. Ігнорувати, тим більше відкидати цей християнізм – для них це, річ ясна, було б нонсенсом, однак і беззастережно прийняти його, прийняти таким, який він є, а не яким вони хотіли б його бачити, “грунтівісти” так само не можуть. Їх у Гоголеві від самого початку насторожував загальнохристиянський, надконфесійний ухил, бентежило щось не вповні православне і не достоту докорінно російське – оце дивне захоплення європейським середньовіччям, готикою, ця надмірна, не до кінця зрозуміла любов до католицької Італії, італійського мистецтва, які він тільки й знає, що протиставляти Росії та російському мистецтву, нарешті, оце схиляння перед жіночою красою, перед типово католицьким культом Мадонни. Навіть близьким друзям здавалося, що Гоголь “занадто багато” любить Італію і “недостатньо” – Росію, навіть предобрий Сергій Тимофійович Аксаков жажнувся і розгнівався, виявивши у “Вибраних місцях...”, за його словом, “чисто католицький погляд на красу жінки” [10, 137,341]. Вже за нашої пам’яті опис у “Тарасі Бульбі” католицького храму (дарма що побаченого, до речі, очима не автора, а персонажа) став приводом для підозри у “таємній любові”

письменника до Польщі й католицизму, генетично, мовляв, закладеної у його “малоросійському”, а то й, нехай Бог милує, польському єстві...

Останнім часом, однак, у позиції московського православно-“патріотичного” гоголезнавства (а таке нині вочевидь сформувалося) у цьому питанні помітні суттєві корекції. Намагаючись будь-що уникнути відзначеної допіру сумнівної двоїстості, представники цього напрямку обирають шлях спрощення проблеми способом підміни предметів розгляду. З цією метою дослідницьку увагу навмисно переноситься з 30-х років, з “Арабесок”, де очевидно є зацікавленість письменника історичною роллю та естетичною функцією католицизму, на пізніший період, коли під впливом зовнішніх і внутрішніх чинників у Гоголя починає превалювати мотив несумісності – як богословської, канонічної, так і духовної – двох християнських конфесій, у свідомості письменника утверджується думка про безперечні переваги православ'я, і то православ'я виїмково московського, перед католицизмом. За такого переакцентування “само собою” виходить, що питання про те, чи відчутний у Гоголевій концепції мистецтва будь-який вплив католицького естетизму, мовби знімається, у кожному разі витискається за межі дискурсивного поля, у центр висуваються аспекти, пов'язані *тільки* з московським православ'ям і *його* естетичним каноном, коріння якого вбачають у візантійстві.

Характерим щодо цього є коментар до другої редакції “Портрета” у дев'ятитомному зібранні творів, де ставлення Гоголя до назарейців схарактеризоване практично тільки через відому вже нам цитату зі спогадів П. Анненкова; її ще й доповнено зауваженням коментаторів, що “таким чином (з чого воно випливає, оце “таким чином”? – Ю.Б.), формальним спробам художників-пуристів повернутися до дорафаелівської традиції” Гоголь протиставляє самого “божественного Рафаеля”, але – ще одне, найголовніше для коментаторів, доповнення – віддає незаперчну перевагу “первісній візантійській іконі” [8, 493].

Про міру коректності й переконливості анненковської цитати (точніше, як було показано, *напівцитати*) вже йшлося, але і поза тим у наведеному коментарі слід дещо уточнити.

По-різному можна поцінувати творчість назарейців, але які є підстави для того, щоб їхні спроби повернутися до перед- і раннього Відродження характеризувати як “формальні”? Ці спроби виникли не на порожньому місці, не у висліді художницької примхи, вони закорінені були у цілком реальних суспільних настроях, духовних, естетичних тенденціях доби, продиктовані ширими почуттями і устремліннями; кінець кінцем, то є фактом, що кращі зразки творчості Овербека і Корнеліуса посіли помітне місце в історії європейського живопису. Між іншим, Гоголь, розповідаючи у “Портрете” про автора картини, яка вразила Чарткова, зовсім не твердить, що той відкинув назарейців, або “пуристів”, як він їх називає, лише зауважує, що художник «не стояв ни за пуристов, ни против пуристов», але при цьому “равно всему отдавал должную ему часть, извлекая из всего только то, что было в нем прекрасно”. Так, правда, що унаслідок тривалих пошуків художник “оставил

себе в учителі одного божественного Рафаеля”. Але ж подібна оцінка автора “Станців” та “Сикстинської Мадонни” не суперечить думці назарейців, вона їй суголосна; Корнеліус писав в одному з листів, що вважає найважливішим для себе “повернення до фрескового живопису, яким він був від часів великого Джотто до божественного Рафаеля” [цит. за: 11, 52].

І нарешті, про ікону, зокрема візантійську, позаяк це нині своєрідна *idée fixe* російського “патріотично”-православного гоголезнавства.

Припущення про евентуальний інтерес Гоголя до іконопису як однієї з найважливіших форм релігійного мистецтва має під собою підстави. Воно може бути мотивоване як загальним релігійним настроєм письменника, так і генетичними, ментальними чинниками, родинною міфологією – згадаймо відому з листа Марії Іванівни Гоголь до С.Аксакова родинну легенду, згідно з якою їхнє одруження з Василем Опанасовичем і народження Нікоші були суджені Царицею Небесною, котра з’явилася уві сні до юного Василя під час подорожі на прощу до Охтирки, до чудотворної ікони Божої Матері Охтирської; цей образ супроводжував письменника протягом усього життя, і перед самою смертю над ним на стіні висіла ікона Богоматері [див.: 12, 23–24; 13, 130; 14, 712]. Важила і національна естетична традиція зпритаманною їй цілісністю світської та сакральної, зосібна іконописної, складових; в українському професійному образотворчому мистецтві це виявилось у тому, що маляр незрідка працював одночасно у світській і в суто релігійній сферах (один з багатьох прикладів – седнівські іконописні студії Шевченка). У Гоголя аналогом цього явища стало, на пізньому етапі, звернення до специфічно церковних, ба більше, богослужбово-обрядових мотивів (“Роздуми про Божественну літургію”). При цьому все ж не можна не брати до уваги, що у питанні про буцімто особну зацікавленість письменника іконописом ми мусимо мати до діла переважно лише з переказами сучасників, що зобов’язує до обережності у висновках та узагальненнях.

Про це слід нагадати з огляду на настійливо повторювані останнім часом твердження про визнання Гоголем виїмкової ролі візантійського живопису, в якому центральне місце посідала, як відомо, ікона. У згадуваному вже коментарі до “Портрета” В.Воропаєв та І.Виноградов посилаються на О.Смирнову, яка у своїх спогадах пише, що Гоголь, високо поцінуючи італійців, насамперед Рафаеля та Белліні, нібито застерігався: “Але все це не може рівнятися з нашими візантійцями, в яких і барва нічого, а все у виразі й почутті”. Наводиться також, мовби на підтвердження свідчення О.Смирнової, зауваження самого Гоголя про те, що “малярське мистецтво перейшло з Візантії на Русь раніше, ніж до Італії”, і що Чимабуе навчався “у грецьких малярів” (читай – іконописців) [див.: 8, 493,494]. У цьому зауваженні письменника (щодо заторкнутої теми чи не єдиному, яке відоме не з чужих слів) коментаторів, виглядає, приваблюють два моменти: твердження Гоголем пріоритету Русі, що її ототожнюється з Росією, у наслідуванні візантійського іконопису і теза про вторинність італійського ранньоренесансового мистецтва, одним з найяскравіших представників якого був Чимабуе. Якщо надзавдання і підтекст цитування саме такі (а жодного сумніву щодо цього немає), то

доводиться задум визнати за уразливий, бо Гоголеві судження виявляють, на жаль, доволі поверхове знання ним предмету, надто – при зіставленні їх з думкою фахівців.

Відомий російський історик візантійського й давньоруського мистецтва Н.Кондаков у монографії “Іконографія Богоматері” наводить слова свого французького колеги М.-Ш.Діля про те, що Чимабуе (як і Дуччо, і “сам Джотто”), “попри всю творчу самобутність, є, у певному сенсі, геніальним візантійцем”, однак неважко помітити, що ці слова мають суто метафоричний, почасти жартівливий характер, зовсім не той, що в Гоголя. Інакше і не міг сприйняти їх Н.Кондаков, адже підставою концепції його книги “Іконографія Богоматері” є ідея не запозичення, а діалектичної взаємодії: грецькі майстри, що переселилися до Італії після захоплення 1204 року Константинополя хрестоносцями, справді принесли з собою “весь візантійський іконографічний цикл”, “свій іконописний звичай, прорисі й шаблони”; разом з тим від самого початку “грецькі іконописні майстерні змушені були перейняти художні манери, що існували у різних місцевостях Італії, і підлягти різноманітним впливам, якими завжди жила Італія” [15, 4–5]. На Русь, вважає Н.Кондаков, потверджуючи свою думку професійним аналізом величезного іконографічного матеріалу, візантійська традиція (якщо мати на увазі саме її, а не готові зразки, що їх греки завозили протягом перших століть після прийняття Києвом християнства) прийшла не раніше XV століття, і то у варіанті трансформованому, вельми далекому від первісного, який мав на увазі Гоголь, вона прийшла в художній манері, яка розвинулася у грецькому іконописі “під впливом розквіту італійського малярства раннього Відродження” [15, 4–5]; цю “перероблену”, збагачену “на ґрунті Італії” візантійську традицію сприйняв і засвоював уже на власному ґрунті російський іконопис. З огляду на мовлене, питання, на якому зупиняється у своєму зауваженні Гоголь і яке всіляко акцентують сьгоднішні його коментатори, заклопотані відмежуванням письменника від найменшого впливу Заходу*, найперше католицизму, –

* Ця заклопотаність часом набирає сливе кумедних форм, зокрема хворобливої «мадоннобоязні». Ф.Євсєєв у згадуваній уже статті «Образ Богородиці в художньому світі повістей М.В.Гоголя» (Література та культура Полісся. Вип.12. Ніжин, 1999) виходить з того, що Гоголь послідовно оберігав «національну чистоту російської культури, духовну сутність якої складало, на його думку, традиційне православ'я». Саме у цей “геополітичний (! – Ю.Б.) та християнсько-естетичний контекст” Ф.Євсєєв і вписує свій аналіз кількох Гоголевих повістей, передовсім «Ночі перед Різдвом». Сцену у царському палаці, де увагу Вакули привернула Пречиста з Немовлям, коментується з погляду войовничо антизахідних ідеологем. Іронічну інтонацію, притаманну, до речі, всій оповіді, у тому числі й сцені з картиною, автор статті пояснює тим, що Гоголь нібито «не прийняв ренесансовий естетичний ідеал, який з граничною очевидністю виявився у художньому типі «Мадонни» італійського Відродження» (С. 132); у цьому пропонується вбачати «викриття письменником європейського типу цивілізації з її вельми недешевою промисловою розкішшю, яка спустошує і розбещує Росію» (С. 131). Достоту природним є те, що у статті, авторові якої цілком «ясно», що Гоголь «послідовно відстоював і стверджував візантійсько-християнський образно-живописний ідеал з позицій народних православних традицій» (С. 134), не знайшлося місця для «Портрета», де справді-таки важко віднайти ознаки візантїзму...

питання про пріоритет Русі (тим більше – Росії) як нібито *прямої* спадкоємиці візантійської іконописної традиції попросту не виглядає актуальним...

Тут зроблю короткий відступ, почасти вбік од Гоголя.

Якою мірою щойно заторкнута проблематика дотична до історії українського іконопису? Зазначу, що поміж мистецтвознавцями щодо цього питання немає згоди. Поширеним є погляд, згідно з яким одразу після хрещення Русі-України, вже у XI столітті, у київських майстрів (Алімпій Іконописець та його учні) оприявнилися ознаки дистанціювання від візантійських першовзірців, тенденція до коригування слов'яно-балканської та грецької традиції за рахунок елементів місцевих і, значною мірою, європейських, найбільше італійських, художніх уявлень. Прихильники цієї концепції вважають, що у такому річищі процес тривав упродовж усього Пізнього Середньовіччя, у XVI, надто XVII–XVIII століттях він набирає ще більшої активності й закріплюється в українському іконописі під впливом західноєвропейського ренесансового та барокового мистецтва, а також – ніде правди діти – католицької іконографії. Існує, проте, й інша точка зору на проблему, її виразники наполягають на генетичному, тяглому, і то, на їхній погляд, безперечно плідному, зв'язку українського іконопису *тільки* з візантійською традицією, висловлюють жаль з приводу відмови на певному етапі від цієї ціннісної парадигми, критично оцінюючи прояви “окциденталізації” українського релігійного мистецтва, вплив на нього італійського малярства, що, на їхню думку, вело до втрати заповіданої Візантією істинної “християнськості”, заміни її антропоморфним естетичним канонам, закоріненим у романтично-католицькій ментальності. Вочевидь, у цих фахових історико-мистецтвознавчих суперечках [16] своєрідним чином переломлюються глибинні розходження поміж різними історіософськими та націоналістичними течіями в сучасній українській opinio (“модерністи” й “нативісти”, “західники” та “неонародники”). Я не маю бажання (та й кебети) заглиблюватися у ці дискусійні хащі; якщо ж вирізнити цікаву для нас наразі конкретну проблему – іконографічну, і то саме у гоголівському її аспекті, то привертає увагу, що вузловим пунктом полеміки виступає з різних позицій трактоване питання про вплив католицької іконографії на український іконопис, насамперед на Богородичний цикл, що прямо пов'язує нас з Гоголевим “Портретом”. Не беручи на себе, за браком належної фахової озброєності, роль арбітра, обмежуся тим, що пошлюся на авторитетну думку такого знавця візантійської традиції, як С.Аверинцев. Торкаючись “специфічно Київського типу софійної іконографії”, він вбачає у ньому “ясні зв'язки з католицькою іконографією Непорочного Зачаття”, причім – що дуже важливо – аж ніяк не вважає їх “абсолютно чужими для конфесійної ідентичності православ'я”, якимось зловорожим вислідом так званої “західної культурної експансії” чи “києво-московської “псевдоморфози” [17, 10].

Повертаючись безпосередньо до Гоголевого “Портрета”, зазначимо, що проблема візантійського живопису власне до повісті штучно прив'язується, і то з намірами вочевидь позалітературними... Не є випадковим, що, розглядаючи цю проблему у коментарі до повісті, В.Воропаєв та І.Виноградов жодного разу

не посилаються на *текст* твору, лишень на інші джерела, від “Портрета” далекі. Такі, прикладом, спогади Г.Галагана, звідки взято Гоголеві (буцімто) слова: “Нехай картини прикрашають стіни наших віталень, але їм не місце у церкві”. На думку коментаторів, це висловлювання стосується “західного живопису в цілому”, і Гоголь тут “надзвичай близький до пуристів”. Останнє твердження не вповні зрозуміле, з одного боку, воно не в’яжеться з тезою про цілковиту “далекість” письменника від так званих пуристів, з другого, ті ж пуристи (тут ходить про назарейців) якраз створювали свої картини й стінописи саме для храмів, на замовлення Церкви. Поза сумнівом, Гоголь (якщо, звичайно, наведені Г.Галаганом слова є автентичними) має на увазі церкву *православну*, в якій справді-таки місце не “картинам”, а іконам.

Справа, однак, у тому, що до “Портрета” ця слухна думка не має стосунку. Згадаймо: обидві картини, що про них автор повісті говорить у захопленому тоні, як про взірці істинно релігійного мистецтва, навіть віддалено не нагадують візантійський живопис з його жорстким іконографічним канonom, буро-оливковим кольором облич, тонкими видовженими носами, величезними застиглими очима, строгою семіотикою сюжетів, відрухів і постав. У першій з картин, яку привіз з Італії колега Чарткова, сполучилися разом впливи Рафаеля і Корреджо, при цьому «уловлена была... пливучая округлость линий, заключенная в природе», – риса, засадничо чужа візантійському стилю. Опис творіння маляра-ченця так само не викликає в уяві найменших асоціацій з іконописом, дарма що мистець-відлюдник, взявши за предмет зображення Різдво Христове, «долго, в продолжение нескольких лет, изнурял свое тело, подкрепляя его в то же время живительною силою молитвы». Нічого увиразнено візантійського, жодної ознаки типово московсько-православного канону не вловлюємо в Гоголевому описі: відзначено «глубокий разум в очах Божественного Младенца, как будто уже что-то прозревающих вдаль», однак у російській іконографічній традиції обличчя Ісуса-Немовляти назагал не прийнято було прорисовувати; говориться про «чувство божественного смирения и кротости в лице Пречистой Матери», тоді як, за спостереженнями дослідників, для традиційної візантійської Богородиці характерним є не цей вираз обличчя, а риси «мужности и суворости» (Ф.Буслаев) (цит. за: 18, 544). Створений монастирським малярем образ Пречистої Матері, яким він постає у повісті, це не так православна Богородиця, як радше ренесансова Мадонна з типовим для неї поєднанням краси духовної і тілесної, неземної святості й вишуканої жіночості; щоправда, Гоголь не називає її Мадонною, адже дія відбувається, з усього судячи, у російському монастирі, але, звернімо увагу, що і найбільш поширене у російському православному звичаї ім’я Богородиці так само не вживається. Емоційною, духовною домінантою авторового опису картини є те схиляння перед магичною силою й гіпнотичним впливом краси, в якому явно відчутна відтінь європейського релігійного естетизму. Недарма твір ченця називають весь час *картиною*, не іконою, і настоятель монастиря, хоч свого часу він замовляв маляреві саме «главный образ в церковь» (письмівка моя. – Ю.Б.) і тепер, розчулений і вражений «необыкновенной святостью фигур», визнає, що «святая, высшая сила» водила пензлем мистця, – настоятель все-таки ані слова не каже про намір повісити картину у храмі. Він,

як і всі монастирські браття, не мав «больших сведений в живописи», однак інтуїція і релігійне почуття безпомилково підказали йому, що перед ним по суті картина, написана малярем, а не іконописцем, створена у вільному художньому акті, а не згідно з традиційними приписами. Він відчуває, ба більше, він знає те, що належить знати церковній людині: “Маляр, який хоче стати іконописцем, мусить... убити в собі художника” [19, 24]. Чернець так і не зміг такого творчого “самогубства” над собою вчинити, як не зміг і автор повісті.

1. *Анненков П.В.* Н.В.Гоголь в Риме летом 1841 года. // П.В.Анненков. Литературные воспоминания. [М.], 1960.
2. *Шагинян Мариэтта.* Собр. соч.: В 9 т. – Т. 6. – М., 1975.
3. *Соловьев М.П.* Живопись в XIX столетии. // Вестник изящных искусств. – Т. 7. СПб, 1889. – Вып. 1–3. Див. також: Eberlein Kurt Karl. Kunst und Kunstgeist der Nazarener // Overbek und sein Kreis. – München, 1928.
4. Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта. // Современник. – 1861. – IX.
5. *Маишковцев Н.Г.* Гоголь в кругу художников. – М., 1955.
6. Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858 гг. – СПб. 1880. – С. 128.
7. Переписка Н.В.Гоголя: В 2 т. – М., 1988. – Т. 2.
8. *Воропаев В.А., Виноградов И.А.* [Комментар] // Н.В.Гоголь. Собр. соч. В 9 т. – М., 1994. – Т. 3. Див. про це також: *Schreier H.* Gogol's religioses Weltbild und sein literarisches Werk: Antagonie zwischen Kunst und Tendenz. – München, 1977; *Amberg I.* Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N.V.Gogol'. – Bern etc., 1986.
9. [Ваккенродер В.Г.]. Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л.Тиком. – М., 1820.
10. *Аксаков С.Т.* Собр. соч.: В 4 т. – М., 1956. – Т. 3.
11. Вестник изящных искусств. – Т. 7. – СПб, 1889. – Вып. 1–3. – С. 52.
12. *Вересаев В.* Гоголь в жизни. – М.-Л., 1933.
13. *Евсеев Ф.Т.* Образ Богородицы в художественном мире повестей Н.Гоголя. // Література та культура Полісся. – Вип. 12. – Ніжин, 1999.
14. *Воропаев В.А., Виноградов И.А.* Краткая летопись жизни и творчества Н.В.Гоголя. // Н.В.Гоголь. Собр. соч.: В 9 т. – Т. 9. – С. 712).
15. *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. – СПб, 1910. – С. 4–5.
16. Див.: *Степовик Дмитро.* Релігія і християнське мистецтво як предмет українознавства. // Слово і час. – 1993. – № 3; *Степовик Дмитро.* Історія української ікони Х–ХХ століть. – К., 1996; *Александрович Володимир.* Українське малярство XIII–XV ст. Студії з історії українського мистецтва. – Львів, 1995. – Вип. 1; *Александрович Володимир.* Львівські малярі кінця XVI ст. Студії з історії українського мистецтва. – Львів, 1998. – Вип. 2; *Александрович Володимир.* Мистецтво Галицько-Волинської держави. Львів, 1999; *Довга Леся.* Дещо про “голого короля” та про новаторські ідеї і форму їх викладу // Український гуманітарний огляд. – 1999. – Вип. 2.
17. *Аверинцев С.С.* Премудрість Бога спорудила “Дім” (Приповіді 9, 1), щоб Бог перебував із нами: концепція Софії і значення ікони. Інавгураційна лекція, прочитана 1 вересня 1998 року у Національному Університеті “Києво-Могилянська Академія” з нагоди присвоєння звання професора *honoris causa*. // С.С.Аверинцев. Софія–Логос. Словник. – К., 1999. – С. 10.
18. *Вайскопф Михаил.* Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. – [М.], 1993.
19. *Зенон, архиепископ.* Икона и иконописец. – СПб, 1993.