Ю.БАРАБАШ

«ПОРТРЕТ», ХУДОЖНИКИ-НАЗАРЕЙЦЫ И ГОГОЛЕВСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА

Создание картины, изображающей Пречистую Матерь с Божественным Младенцем, – это акт покаяния ее автора, монастырского отшельника-живописца, за свой грех молодости, когда он, уступив дьявольскому наваждению, антихристовой силе зла, написал роковой портрет ростовщика. Знаменуя кульминационную точку и завершение процесса духовного возрождения художника, этот эпизод финальной части повести «Портрет» дает ключ к пониманию гоголевской концепции христианского искусств.

Концепция эта (если рассматривать «Портрет» в соотнесенности с другими сочинениями и с более или менее достоверно известными высказываниями Гоголя об искусстве) отнюдь не монолитна, поскольку предстает не в статике, а в процессе поиска, формирования, что открывает возможности для разных, подчас взаимоисключающих ее толкований.

В широком «веере» таких толкований вырисовывается две основных линии, сторонников которых позволю себе условно определить как ревнителей, с одной стороны, того направления, которое Мариэтта Шагинян в свое время назвала (весьма, кстати, сочувственно) «воинствующим реализмом», с другой – не менее воинствующего «почвенничества», или, если угодно, «византинизма».

Интересно, что в некоторых пунктах обе – такие несхожие – линии парадоксальным образом пересекаются, далее, впрочем, расходясь в разных направлениях. Одним из таких пунктов может служить хотя и локальный,

однако достаточно существенный, как увидим, вопрос об отношении Гоголя к художникам, называвших себя назарейцами, или назарянами (Nazarener)* , – группе немецких и австрийских живописцев 20-40 гг. XIX века.

Духовные и творческие искания этих художников отражали романтико-патриотические настроения, характерные для национального немецкого сознания, ущемленного в наполеоновскую эпоху, в области же искусства – глубокую неудовлетворенность рационализмом просветительской эстетики, мертвящим позитивистским духом академизма, исчерпанностью, как они считали, классических идей и форм. То, чего молодые бунтари не находили в эстетике И.И.Винкельмана, они искали у В.Г.Ваккенродера – немецкого писателя конца ХУIII в., оказавшего большое влияние на формирование немецкого романтизма, прежде всего на его религиозное, иррационалистическое ответвление. Античности и зрелому Ренессансу они предпочитали средневековье и предвозрождение, отдавая должное лишь «божественному» Рафаэлю. Покинув, не совсем по своей воле, венскую академию, фактически изгнанные из нее за эстетическую ересь, назарейцы, признанными лидерами которых были Франц Овербек и, в первые годы, Петер Корнелиус, в 1810 году обосновались своеобразным художническим братством в Риме, в стенах упраздненного монастыря Сан-Изидоро. В своем творчестве они стремились вернуться к традициям религиозной живописи староитальянских мастеров (Чимабуэ, Джотто); правда, Корнелиус тяготел больше к германской старине, к Дюреру, через

---

* Однозначное истолкование термина «назарейцы» затруднительно. Несомненно, что, напоминая о Назарете, галилейском городке, где прошли детские годы Иисуса Христа, он указывает на глубинную духовную связь искусства этих художников с христианством. Возможны ассоциации более сложные, опосредованные. Для современников Иисуса казалось странным и невозможным, чтобы ожидаемый Мессия явился из такого незначительного местечка, как Назарет: «…Из Назарета может ли быть что доброе?» (Ин 1, 47). Не исключено, что в названии группы таился скрытый полемический оттенок, намек на то, что именно им, «назарейцам», вопреки сомнениям и скепсису

несколько лет он уехал из Рима, работал в Мюнхене, где основал и возглавил известную «мюнхенскую школу», некоторое время в Дюссельдорофе, затем, до конца дней, в Берлине.

Полными и безусловно убедительными сведениями об отношении к назарейцам Гоголя, пребывание которого в Риме совпало, кстати, со временем широкой известности и признания Овербека, мы не располагаем. Ссылаются обычно на свидетельство П.Анненкова, в чьих воспоминаниях говорится, что писатель однажды назвал Овербека «немецким педантом»[1]. Ниже я скажу, почему не считаю эту ссылку корректной и достаточной. Тем не менее и «воинствующие реалисты», и «почвенники» сходятся во мнении о неприятии Гоголем эстетических принципов и самого творчества назарейцев, хотя мотивы, аргументы и вытекающие из них выводы тех и других весьма разнятся.

Для «реалистов», тем более «воинствующих», решающим всегда было и остается то обстоятельство, что Овербек, согласно характеристике одного из исследователей, считал «духовное откровение… единственным стимулом и источником искусства» и, видя путь к этому откровению только в христианстве, «вполне отдал свою кисть на служение церкви» [2]. Надо ли говорить, что это абсолютно противоречило тем понятиям, при помощи которых русская радикально-позитивистская критика традиционно определяла сущность творчества Гоголя, – «натуральная школа», «реальный путь», «насущное и полезное» и т.п. Следствием преимущественного внимания к социально-разоблачительному аспекту этого творчества было то, что в трактовках Гоголя практически игнорировались, а то и относимы были к болезненным, кризисным явлениям гоголевские «слезы», его горькие пророчества, христианские этические идеалы, религиозно-нравственная проповедь; на первый план выходили «смех», сатира, комическое, реально-

---

старших коллег-классиков (Торвальдсен, Карстенс и др.), суждено сказать в

бытовое начало. И, естественно, жанр – не случайно в свое время панаевско-некрасовский «Современник», откликаясь на выставку произведений русского художника-жанриста П.Федотова, утверждал, что автора «Сватовства майора» можно назвать «Гоголем живописи»[3].

Именно на жанре сосредоточено обычно главное внимание сторонников «воинствующего реализма» при рассмотрении «Портрета»: граничащий с фельетоном набросок толпы потребителей тогдашней «масс-культуры» со Щукина двора; социально-бытовой очерк-«портрет» Коломны, данный в духе «физиологии Петербурга»; описание ведущей в жилище Чарткова лестницы, «облитой помоями и украшенной следами кошек и собак», его убогой комнаты «с мерзнувшими окнами» и ветхим диванчиком, а затем, после перерождения, новой мастерской, роскошной квартиры, подробностей богатого быта и благополучного бездуховного бытия; наконец, гротесковые фигуры многочисленных заказчиков Чарткова… Этот жанровый пласт, действительно составляющий важный структурный элемент повествования и обнаруживающий высочайшее мастерство и талант Гоголя в изображении низкой прозы жизни, пошлости пошлого человека, будучи абсолютизирован, принимается за основу аргументации в пользу приверженности писателя реализму.

При этом в практическом дискурсе без внимания остаются неоднократно высказываемые в «Портрете» предостережения против «рабского, буквального подражания натуре», «безучастного, бесчувственного» ее копирования, в котором «нет… чего-то озаряющего», нет «света какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли» и которое, по Гоголю, «есть уже проступок», безнравственный и безбожный.

Тщетные предостережения… Усилиями ревнителей «воинствующего реализма» Гоголь сам оказывается приписанным к этому, по выражению

искусстве новое слово.

Н.Машковцева, «единственно правильному отношению искусства к действительности»[4].

Нет ничего удивительного в том, что к *такому,* «единственно правильному», Гоголю не могут, не должны иметь касательства Овербек или Корнелиус с их христианизмом, евангельскими сюжетами, церковными фресками и прочими проявлениями «неправильного» понимания искусства… Н.Машковцев не ограничивается хрестоматийной цитатой из воспоминаний П.Анненкова, он ищет свои – хотя бы косвенные – доказательства в пользу тезиса о неприятии Гоголем назарейцев. И с этой целью обращается опять-таки к жанру. В главе «Александр Иванов» подробно рассматривается вопрос об итальянских жанровых опытах художника и высказывается мнение, что они «обязаны своим возникновением влиянию Гоголя», который якобы старался тем самым отвлечь Иванова от работы над главной его картиной – «Явлением Мессии». Н.Машковцев настаивает: «Только Гоголь мог повернуть художника к разработке этих (т.е. жанрово-бытовых. – Ю.Б.) тем, оторвать его, правда, на короткое время, от создания большой картины»[5]. Зачем писатель стал бы стремиться к такому отвлечению художника от работы, которой он давал, как известно, высочайшую оценку, причем именно за религиозную ее направленность, понять трудно…

Отношение Иванова к назарейцам, в частности к Овербеку далеко не было однозначным. Вот что художник писал брату Сергею в 1840 году: «На этих днях у нас в Риме выставлен четырнадцатилетний труд Овербека – большая его картина, представляющая «Торжество христианской религии в изящных искусствах»… Счастливым я считаю себя, что находился в Риме в такое важное эпохическое время для живописцев новейших». Новаторское, по мнению Иванова, значение картины Овербека, подчеркивается в письме и далее: «Исторические живописцы нового поколения, полагающие религиозность, невинность, чистоту стиля и верное изображение чувства в

самые высокие и первые достоинства живописца, в тихом созерцании важнейшего труда общего их профессора, остались еще более уверенными в его наставлениях. Но поклонники замашистой кисти, копирователи живого мяса человеческого, театральные композиторы и похабно-кислые мыслители ругают канальей святого живописца. К первому сословию из русских принадлежу один я, и за это назван ими лицемером. Но как ни страшны эти злобы, а я предвижу, что им придется проиграть»[6]. Другое дело, что Иванов, необыкновенно высоко оценивая достоинства картины Овербека, видит и ее слабости («аллегория Овербека никому не понятна», «замкнулся… в темноту»), в собственном творчестве он идет хотя и в том же направлении «религиозности», но своим путем, не следуя слепо наставлениям «общего профессора», который, между прочим, как и Корнелиус, в свою очередь весьма заинтересованно относился к творчеству младшего собрата[7]; я не вдаюсь в эти специальные тонкости, хочу только показать, что судить о проблеме в духе «воинствующего реализма», значит представлять ее в заведомо одностороннем виде.

То же относится и к Гоголю. Свидетельству П.Анненкова конечно же нет оснований не доверять, однако уважение к мемуаристу, не говоря уже об истине, требует, чтобы его текст был прочитан внимательно и до конца. Дело в том, что после обычно цитируемых слов Гоголя об Овербеке как «немецком педанте» следует существенный, на мой взгляд, комментарий к ним Анненнкова: «Так, еще никому, собственно, не принадлежал он, и выход из этого душевного состояния явился уже после отъезда моего из Рима. Я застал предуготовительный процесс: борьбу, нерешительность, муку соображений»[8].

Заметим: это было лето 1841 года. Менее чем через год вышла в свет вторая редакция «Портрета», по поводу которой С.Шевырев писал Гоголю: «Ты в нем (в «Портрете». – Ю.Б.) раскрыл связь искусства с религией, как еще нигде она не была раскрыта»[9].

Из этого, разумеется, автоматически не следует вывод о том, что писатель непременно должен был изменить свое отношение к религиозному творчеству Овербека. Однако есть в гоголевской повести место, дающее основание полагать, что такое изменение не было невозможно. Я имею в виду включенные в новую редакцию развязные рассуждения сделавшегося «модным живописцем во всех отношениях» Чарткова о великих художниках прошлого, которым «уже чересчур много приписано достоинства», между тем, мол, как «все они до Рафаэля писали не фигуры, а селедки». Кто такие «все они до Рафаэля»? Ведь это те старые итальянские мастера, перед которыми преклонялись и которым стремились следовать Овербек и другие назарейцы. Вспомним, что, согласно П.Анненкову, реплика Гоголя по поводу «немецкого педанта» Овербека была реакцией на слова собеседника о том, что этот художник пытается «воскресить простоту, ясность, скромное и набожное созерцание живописцев дорафаэлевой эпохи». Вкладывая теперь, год спустя, грубое и попросту невежественное суждение о художниках предвозрождения (а значит – косвенно – и об их последователях) в уста такого персонажа, как Чартков, не отмежовывается ли тем самым Гоголь от прежней *своей* оценки? Не есть ли это скрытая реплика на собственную реплику?..

Вообще-то говоря, дело, разумеется, не просто в отношении Гоголя к Овербеку персонально. Еще раз напомню: то был 1841 год… Шел подспудный процесс трудной душевной работы, мучительного поиска писателем новых духовных ориентиров и целей, далеких от того, чего ждали от него и что ищут у него сегодня поклонники «натуральной школы», «воинствующего реализма» и социальной «физиологии», видящие в Гоголе (воспользуюсь выражением А.Иванова) «копирователя живого мяса человеческого». Формировалась гоголевская романтико-религиозная концепция художественного творчества, предусматривающая органическое слияние искусства с верой, оплодотворение, «одухотворение» его идеалами

христианства. Процесс этот в период между двумя редакциями «Портрета» приобрел особенную интенсивность и напряженность, но уже в раннем варианте повести намечен путь от мифологической, в брюлловско-академической манере, Психеи к «божественным лицам» итальянского образца и далее к апофеозу «истинно христианских чувств и мыслей» – картине, изображающей «Божественную Матерь, кротко простирающую руки над молящимся народом». Хотя Гоголь и высказывался в том духе, что в «Портрете» 42-го года от прежнего варианта осталась только «канва», «все вышито по ней вновь», рискну высказать мнение, что он (а вслед за ним и литературоведение, вплоть до сего времени) несколько преувеличивал масштаб и значимость изменений, если вообще не лукавил, помня недоброжелательные отзывы о предыдущей редакции. Конечно, новизна несомненна, но это не новизна пересмотра, а новизна *развития*. Как ни существенны различия между редакциями, направление главного вектора – религиозного – не изменилось, движение шло к еще более углубленной разработке концепции христианского искусства, постижению его божественного смысла и мистериальной природы. Образ Божией Матери с Младенцем остался общим для обеих редакций высшим, сакральным знаком такого искусства, и с этой точки зрения я рассматриваю «Портрет»-35 и «Портрет»-42 как двуединую духовно-художественную целостность.

Возвращаясь к назарейцам, подчеркну, что их искания и опыт, разумеется, отнюдь не были ни единственным, ни решающим фактором формирования гоголевской концепции религиозности искусства, не говоря уже о суховатой, в самом деле несколько «педантичной», «немецкой» – и этим не импонирующей писателю – поэтике. Отнюдь не без оснований некоторые авторы обращают внимание на значение для Гоголя отечественной, православной традиции, святоотеческой литературы, его «вживания в живую ткань Предания Церкви», «вхождения в жизнь Церкви»[10]. Однако нельзя отрицать и другого: то духовно-эстетическое

кредо, началом «предуготовительного процесса» выработки которого был «Портрет» 35-го года, кульминационным моментом – зафиксированные П.Анненковым «муки соображений» лета 41-го, а завершающим этапом стала вторая редакция повести, – это кредо в своей сущности коррелирует с этическими и художественными идеалами назарейцев, их экстатическим религиозным порывом, намерением целиком посвятить свое искусство утверждению христианских ценностей, служению Церкви.

В литературе о «Портрете» часты – и вполне правомерны – параллели с Гофманом, его «Серапионовыми братьями» и «Эликсиром сатаны», также с «Мельмотом Скитальцем» Ч.Р.Метьюрина и «Портретом Дориана Грея» О.Уайльда. Не менее интересно реже встречающееся сопоставление гоголевской повести, в частности, пересказанной художником Б. истории о монахе-отшельнике, с сочинением В.Г.Ваккенродера «Сердечные излияния монаха, любящего искусство» (1797), в значительной мере программным для назарейцев. В России книга Ваккенродера вышла в 1820 году[11] и, судя по тому, что через пять лет была переиздана (выходила она и в начале XX века), пользовалась популярностью. Прямых свидетельств знакомства Гоголя с «Излияниями» нет, но еще В.Гиппиус в свое время отметил несомненные моменты сходства – монастырь, судьба художника-монаха, характер его суждений об искусстве и вере, о высших целях и смысле художественного творчества[12].

«Воинствующие реалисты» именно по причине религиозности гоголевской концепции искусства либо вообще не проявляют к ней интереса, сосредоточиваясь на том, что *они* понимают под реализмом Гоголя, либо вслед за Белинским осуждают ее – кто с негодованием, кто с сожалением – как симптом духовной болезни и надлома.

Отношение «почвенников» к христианизму гоголевских эстетических трактовок иное. Оно двойственно. Игнорировать, тем более отвергать этот христианизм – для них это, разумеется, было бы нонсенсом,

однако и принять его не таким, каким они хотели бы его видеть, а таким, каков он есть, «почвенники» также не могут. В нем с самого начала их настораживал *обще*христианский, надконфессиональный уклон, смущало что-то не вполне ортодоксальное и не совсем исконно русское – это странное увлечение Гоголя европейским средневековьем, чуждой православному духу готикой; эта чрезмерная, не понятная им любовь к Италии, которую он называл своей родиной, то и дело, прямо или в подтексте, противопоставляя ее России, к возводимому в образец итальянскому искусству; наконец, это преклонение перед женской красотой, в чем, по замечанию современного исследователя, не замеченного в симпатии к «почвенничеству», улавливалось влияние «романтическо-католического эстетизма с его культом Мадонны»[13]. Даже близким друзьям Гоголя казалось, что он «слишком много» любит Италию и «не довольно» – Россию, даже добрейший Сергей Тимофеевич Аксаков пришел в ужас и негодование, обнаружив в «Выбранных местах из переписки с друзьями», по его словам, «чисто католическое воззрение на красоту женщины»[14].

В последнее время, впрочем, в позиции «почвеннического» гоголеведения (а оно, это уже вполне очевидно, оформилось в рамках так называемого «православного литературоведения») по данному вопросу наблюдается некоторая корректировка. Стремясь по возможности уйти от только что отмеченной двойственности, авторы этого направления избирают путь упрощения проблемы. С этой целью исследовательское (соответственно и читательское) внимание с 30-х годов, с «Арабесок», где явственно ощутим интерес писателя к исторической роли и эстетической функции католичества, переключается на поздний период, когда под влиянием ряда факторов внешнего и внутреннего порядка превалирующим становится у Гоголя мотив несовместимости, как богословской, канонической, так и духовной, двух христианских конфессий, писателем обосновывается тезис о несомненных преимуществах православия перед

католичеством[15]. При такой переакцентировке вопрос о влиянии католического эстетизма на гоголевскую концепцию искусства вроде бы попросту снимается, во всяком случае, вытесняется за пределы дискурсивного поля, в центр выдвигаются аспекты, связанные исключительно с русским православием и *его* эстетическим каноном, корни которого усматриваются – и, разумеется, не без оснований – в византийской традиции.

Характерен с этой точки зрения комментарий ко второй редакции «Портрета» в девятитомном собрании сочинений, где отношение Гоголя к назарейцам охарактеризовано практически только через известную уже нам цитату из воспоминаний П.Анненкова; она дополнена замечанием комментаторов, что «таким образом (? – Ю.Б.), формальным попыткам художников-пуристов вернуться к дорафаэлевской традиции» Гоголь противопоставляет самого «божественного Рафаэля», но всему предпочитает «первобытную» византийскую икону[16].

О степени корректности и убедительности ссылки на анненковскую цитату (как она обычно приводится, то есть *полу*цитату) уже говорилось, но и помимо этого в приведенном комментарии хотелось бы кое-то уточнить.

По-разному можно относиться к творчеству назарейцев, но какие есть основания для того, чтобы их попытки вернуться к традициям пред- и раннего Возрождения оценивать как «формальные»? Разве попытки эти возникли на пустом месте, по художническому капризу, разве они не коренились в реальных общественных настроениях и духовных тенденциях эпохи, не диктовались искренними чувствами и устремлениями? В конце концов ведь это факт, что лучшие образцы творчества Овербека и Корнелиуса заняли видное место в истории немецкой и шире – европейской живописи. Между прочим, Гоголь, рассказывая в «Портрете» о картине, потрясшей Чарткова, вовсе не утверждает, что ее автор отверг назарейцев, или «пуристов», как он их называет, лишь отмечает, что художник «не стоял

ни за пуристов, ни против пуристов», но при этом «равно всему отдавал должную ему часть, извлекая изо всего только то, что было в нем прекрасно». Да, верно, что в результате долгих творческих поисков художник «оставил себе в учители одного божественного Рафаэля». Но такая оценка автора «Станцев» и «Сикстинской Мадонны» вовсе не противоречит и мнению назарейцев, она ему созвучна; Корнелиус писал в одном из писем, что считает важнейшим для себя «возвращение к фресковой живописи, каковою она была со времен великого Джотто до божественного Рафаэля»[17].

Что касается настойчиво проводимой в последнее время мысли о признании Гоголем особой роли византийской живописи, в которой главенствующее место занимала, как известно, икона, то приходится отметить, что применительно к «Портрету» она просто не актуальна. Не случайно, рассматривая ее в комментарии к этой повести, В.Воропаев и И.Виноградов ни разу не ссылаются на *текст произведения*, только на другие источники, причем не имеющие к «Портрету» прямого отношения. Таковы, например, воспоминания Г.Галагана, откуда приводятся следующие слова Гоголя: «Пусть картины украшают стены наших гостиных, но им не место в церкви». По мнению комментаторов, это высказывание относится к «западной живописи в целом» и Гоголь здесь «оказывается чрезвычайно близок к пуристам». Последнее утверждение довольно странно, ибо так называемые пуристы (в данном случае речь идет о назарейцах) как раз создавали свои картины и фрески целенаправленно для храмов, по заказам Церкви. Очевидно, что Гоголь (если приводимые Г.Галаганом слова аутентичны) имеет в виду церковь *православную*, в которой, спору нет, место действительно не «картинам», а иконам.

Дело, однако, в том, что к «Портрет» эта мысль не имеет отношения. Обе картины, характеризуемые автором повести в восторженном тоне, как образцы подлинно религиозного, христианского, проникнутого

божественным вдохновением искусства, даже отдаленно не напоминают византийскую живопись с ее жестким иконографическим каноном, строгой семиотикой сюжетов, поз, жестов. Вспомним: в первой картине, привезенной из Италии прежним товарищем Чарткова, «соединилось вместе» влияние Рафаэля и Корреджо, причем «уловлена была… плывучая округлость линий, заключенная в природе», – черта, согласимся, совершенно чуждая византийскому стилю. Описание произведения художника-монаха, хотя оно и заказывалось настоятелем специально для монастырской церкви, также не вызывает ни малейших ассоциаций с иконописью; оно и называется все время *картиной*, а не иконой, и умиленный настоятель, признавший, что «святая, высшая сила» водила кистью художника, тем не менее ни слова не говорит о своем намерении поместить картину в церковь. Ничего характерно русского или византийского, ни одного признака типично православного, византийского иконографического канона мы не улавливаем в описаниях Гоголем обеих этих картин, их эмоциональная доминанта – то преклонение перед «магической» силой и «могуществом красоты», в котором явственно ощутим оттенок европейского религиозного эстетизма.

Допускаю, что все это кому-то может не нравиться, как и творчество назарейцев, или кто-то смотрит на проблему иначе; тогда надо прямо так и сказать, привести свои аргументы, однако самое последнее дело – вести разговор о произведении *вне* и *мимо* его текста. Право же, такое «воинствующее почвенничество» и по своей сугубой заидеологизированности, и по конечным результатам мало чем отличается от «воинствующего реализма»…

* * *

1) Анненков П.В. Н.В.Гоголь в Риме летом 1841 года. // П.В. Анненков. Литературные воспоминания, [М.], 1960. С. 92.
2) Соловьев М.П. Живопись в XIX столетии. // Вестник изящных искусств. Т. 7. СПб, 1889. Вып. 1–3. С. 44. См. также: Eberlein Kurt Karl. Kunst und Kunstgeist der Nazarener. // Overbeck und sein Kreis. München, 1928.
3) Петербургская жизнь. Заметки нового поэта. // Современник. 1861. Т. IX. С. 82.
4) Машковцев Н.Г. Гоголь в кругу художников. М., 1955. С. 48.
5) Там же. С. 115.
6) Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806 – 1858 гг. СПб, 1880. С. 128.
7) Исследователь вопроса пишет: «Корнелиусу и Овербеку он (А.Иванов. – Ю.Б.) отдал на суд свой первый эскиз «Явления Мессии». Несколько часов Овербек провел перед Ивановской картиной. Он не подозревал в смиренном молодом артисте такой глубины замысла и такой мощи исполнения. «Иванов надул нас всех!» – сказал он потом. Корнелиус горячо одобрил картину и, пожимая руку Иванову, назвал его un valoroso maestro, а тем немецким живописцам, которые осуждали картину, сурово советовал сначала изучить ее, а потом уже судить. Овербек был истолкователем Рафаэля для Иванова. Вероятно, под этим же влиянием Иванов так внимательно изучал старых итальянских живописцев, отнюдь, впрочем, не пренебрегая позднейшими и, в особенности, великими колористами Венеции и Верхней Италии. Соединение реальной правды, к которой всегда стремился Иванов, с глубиной идеи, полагаемой в основу композиции, ставит

Иванова в духовное родство с идеалистами-немцами...» (Соловьев М.П. Живопись в XIX веке. С. 79).

8) Анненков П.В. Литературные воспоминания. С. 92.
9) Переписка Н.В.Гоголя в 2-х томах. Т. 2. М., 1988. С. 299.
10) Воропаев В.А., Виноградов И.А. Комментарии. // Н.В.Гоголь. Собр. соч. в 9-ти томах. Т. 3. М., 1994. С. 493.
11) [Ваккенродер В.Г.]. Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л.Тиком. М., 1820.
12) См.: Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924. С. 57.
13) Вайскопф Михаил. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 278.
14) Аксаков С.Т. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 3. М., 1956. С. 137, 341.
15) По данной проблеме существует обширная научная литература. Из заслуживающих внимания работ сравнительно недавнего времени см.: Анненкова Е.И. Католицизм в системе воззрений Н.В.Гоголя. // Гоголь: материалы и исследования. М., 1995.
16) Воропаев В.А., Виноградов И.А. Комментарии. // Н.В.Гоголь. Собр. соч. в 9-ти томах. Т. 3. С. 493.
17) Цит. по: Вестник изящных искусств. Т. 7. СПб, 1889. Вып. 1–3. С. 52.

-----o0o-----