

С. А. Евтушенко, канд. филол. наук, доц.
Киевский университет имени Бориса Гринченко

ПРОБЛЕМА ГИБРИДНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНГЛО-ИНДИЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Исследуется проблема гибридной идентичности в реалиях постколониального мира и его воспроизведения в творчестве англо-индийских писателей (Салман Рушди, Джумпа Лахири, Киран Десаи). Выделяются ведущие признаки гибридного индивида и определяются способы их воспроизведения англо-индийскими авторами.

Ключевые слова: глобализация, миграция, гибридности, идентичность, постколониальный.

S. O. Yevtushenko, PhD, Associate Professor
Borys Grinchenko Kyiv University

THE PROBLEM OF HYBRID IDENTITY IN THE WORKS OF ANGLO-INDIAN WRITERS

The article explores the problem of hybrid identity in the realities of the postcolonial world and its reflection in the works of Anglo-Indian writers (SalmanRushdie, JhumpaLahiri, KiranDesai). The leading features of hybrid individual are identified; the methods of their reproduction by Anglo-Indian authors are studied.

Key words: globalization, migration, hybridity, identity, postcolonial.

УДК 821. 161. 2 (091): 821. 161. 1.

Л. М. Задорожна, д-р філол. наук, проф.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ПОГЛЯД НА ОСОБЛИВІСТЬ ПОРТРЕТУВАННЯ У ПОВІСТІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ "ПОРТРЕТ"

Визначаються концептуальні, засадничі позиції М. Гоголя у ставленні до митця й мистецтва, а також до співвіднесення малярства та мистецтва слова.

Ключові слова: портретування, митець, творчість.

1835 р. у збірнику М. Гоголя "Арабески", де головне місце займають естетичні проблеми, що постали в полі зору митця, була опублікована повість "ПОРТРЕТ", концептуальною для якої є сприйняття людини "одночасно в двох світах: в чуттєво

сприйнятому світі, підвладному часові, і у світі трансцендентному, який відкривається шляхом умоглядним" [1, с. 21].

Осмилення теми живопису (і художника) в творчій біографії письменника цілком умотивоване. Відома увага М. Гоголя до рисування, його певні успіхи в цьому плані, про які він, ще гімназистом, у листі в листопаді-грудні 1824 р. повідомляє батькам: "Я трудился долго и наконец успел нарисовать три картины, а четвертую еще только начал, можно сказать, что стоит чего-нибудь. Ежели бы вы их повидали, то, верно бы, не могли поверить, что я их рисовал. Только жаль, что они пропадут, ежели не будет рамок... И для того прошу вас покорнейше прислать рамки со стеклами. Я бы вам их прислал, но никак нельзя... Сделайте милость, дражайший папенька. Вы, я думаю, не допустите погибнуть столько себя прославившим рисунком" [2, с. 46].

Вже у другій книзі "Вечорів на хуторі біля Диканьки", 1832, що її відкриває повість "Ніч перед Різдвом" М. Гоголь, ведучи мову про знакову для життєвого успіху людини роль у ній творчого потенціалу, визначає, окрім особливих можливостей хисту Вакули реалізуватися в якості коваля, й те, що "В досужее от дел время кузнец занималсямалеванием и слыл лучшим живописцем во всем околдке. Сам еще тога здравствовавший сотник Л...ко вызвал его нарочно в Полтаву выкрасить дощатый забор около его дома. Все миски, из которых диканьские козаки хлебали борщ, были размалеваны кузнецом. Кузнец был богобоязливый человек и писал часто образа святых, и теперь еще можно найти в Т... церкви его Евангелиста Луку. Но торжеством его искусства была одна картина, намалеванная на стене церковной в правом притворе, в котором изобразил он святого Петра в день Страшного суда, с ключами в руках, изгонявшего из ада злого духа: испуганный черт метался во все стороны, предчувствуя свою гибель, а заключенные прежде грешники били и гоняли его кнутами, поленами и всем, чем ни попало" [3, с. 107]. І в цьому разі, не менш ніж у ковальському ремеслі, мистецький успіх Вакули вражає своєю переконливістю, а своєрідним показником творчого успіху митця стало те, що коли люди бачили цього намальованого чорта – "все плевали, когда проходили

мимо; а бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к картине и говорили: *он бач, яка така намальована!* И дитя, удерживая слезенки, косилось на картину и жалось к груди своей матери" [4, с. 141]. Митець тут зауважує, в суті, те що в оцінці філософа набуває закінченого означення: "наш світ у принципі є візуальним" [5, с. 81].

Прониклива увага М. Гоголя в літературному творі до теми живопису буде збережена митцем і у "Старосвітських поміщиках", де автор повісті зауважує картини в оселі родини лише як своєрідну другорядну атрибутику побуту Пульхерії Іванівни та Афанасія Івановича Товстогубів: "Стены комнат убраны были несколькими картинами и картинками в старинных узеньких рамах. Я уверен, что сами хозяева давно позабыли их содержание, и если бы некоторые из них были унесены, то они бы верно этого не заметили. Два портрета было больших, писанных масляными красками. Один представлял какого-то архиерея, другой Петра III. Из узеньких рам глядел герцогиня Лавальер, запачканная мухами. Вокруг окон и над дверями находилось множество небольших картинок, которые как-то привыкаешь почитать за пятна на стене и потому их вовсе не рассматриваешь" [6, с. 222], і в поемі "Мертві душі", де тема живопису також посідає певне місце: "те же картины во всю стену, писанные масляными красками: словом, все то же, что и везде; только и разницы, что на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал. Подобная игра природы, впрочем, случается на разных исторических картинах, неизвестно, в какое время, откуда и кем привезенных" [7, с. 393] Митець, що показово, являє у творі й варіант життєвої ситуації та художнього полотна, витканого на засадах імпресіонізму: "ему показалось, как сам он потом сознавался, что весь бал, совсем своим говором и шумом, стал на несколько минут так будто где-то вдали; скрипки и трубы нарезывали где-то за горами, все подернулось туманом, похожим на небрежно замазанное поле на картине" [8, с. 548]. Утім, наявна у поемі й свідомість того, що "в художньому творі з допомогою специфі-

чних зображувальних засобів закодоване пізнання і оцінка дійсності, а також самопізнання й самооцінка майстра" [9, с. 31].

Характерно, що в "Мертвих душах" уваги письменника не позбавлена навіть реклама, виконана живописними засобами: "Попадались почти смытые дождем вывески с кренделями и сапогами, кое-где с нарисованными синими брюками и подписью какого-то Аршавского портного; где магазин с картузами, фуражами и надписью: "Иностранец Василий Федоров"; где нарисован был билиярт с двумя игроками во фраках, в каких одеваются у нас на театрах гости, входящие в последнем акте на сцену" [10, с. 395]. Прониклива увага митця до творців цього стибу постає своєрідним запереченням тези: "вам відомо, як зневажливо ми проходимо повз посередні твори, не звертаючи на них уваги" [11, с. 27].

Цю увагу (отже, любов) до малярства М. Гоголь, переконаємося, збереже упродовж усього творчого життя, однак по-особливому він явить цей аспект у повісті "Портрет", 1835, причому друга редакція цього твору, вміщена 1842 р. в журналі "Современник", вказуватиме на "самодіалог (створення автором варіантів художнього вирішення теми) в I і II редакціях роману" [12, с. 23].

В основі повісті – "середньовічна народна легенда про побожного маляра, який так справно намалював якогось "нечистого", що це мало фатальні наслідки для його (автора портрета) власного життя" [13, с. 467]. Слід зважити на можливість алюзій між творчістю Вакули і творчістю художника в повісті "Портрет" – в тому плані, що "акти творення обох портретів – Вакулового портрета чорта і портрета лихваря, написаного петербурзьким художником, – прив'язані до одної історичної доби (середини 70-х – початку 80-х років ХУІІІ ст.)" [14, с. 467].

Поціновувачі, розглядаючи повість "Портрет", зазвичай, підкреслюють кореляти творів циклу "Арабески": "все сказане щодо Невського проспекту" в загальному плані стосується й повісті "Портрет" [15, с. 112], при цьому зауважують "паралелі з Гофманом, його "Серапіоновими братами" та "Еліксиром сатани", 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. Вакенродера" [16, с. 128].

Значною мірою, проте, в студіях твір сприймається як субстанційно самодостатнє художнє явище, – без огляду на те, що тут митець успішно реалізовує задум синтезу: мистецтво живопису в літературі.

Задум такий для української літератури був на часі: варто згадати про увагу Г. Квітки-Основ'яненка до цієї теми в "Салдацькому патреті", 1833 р. Творячи безвідносно, кожен із означених митців явив при вирішенні теми власні мистецькі принципи і уподобання. Відрізняючись жанровою специфікою, ці твори корелюють у тому, що маємо справу, в суті, з діалогічністю, так званим прямим діалогом, коли "діалогічність визначається вже в назвах творів" [17, с. 22–23], а також у тому, що обидва митці віддають перевагу не малярському, а словесному зображенню: "Таки що вздрить, так з нього патрет і вчеше; хоч би тобі відро або свиня, таки живісінько воно й є; тільки посвистиш, та й годі! А ще, було, як намалює щонебудь та підпише – бо й письменний був собі – що се не кавун, а слива, так-таки точнісінько слива" [18, с. 7].

Зазвичай дослідники творчості М. Гоголя, ведучи мову про повість "Портрет", вдаються увагою до портретованого у творі митця, котрий деградував своїм хистом завдяки соціальному запитові та певній містичності реалій, у які цей митець був увіргнутий самими подіями свого життя.

Насправді М. Гоголь у повісті являє всю можливу потугу портретування, всі можливості цього виду мистецтва. Причому, стосується це не лише центрального образу; при явленні дійсності засобами малярського мистецтва у повісті "Портрет" визначається думка про співмірність мистецтва живопису і літератури: "з точки зору інформаційної живописне зображення адекватне зі словесним текстом" [19, с. 172], хоч перевага слова, літератури для М. Гоголя є очевидною: її можливості значніші, більш ємні аніж численні й тривалі зусилля живописця.

Відповідно, згідно цього М. Гоголь визначає у творі два можливі типи портретування: це портретування, явлене засобами

малярства (реалізоване у творі засобами вербалізації), і портретування засобами, питомими для створення літературного портрета як такого: маємо, отже, детальну вербалізовану фіксацію живописних портретів і власне літературних портретів. При цьому письменник зважає на те, що зображене художником сприймається лише як суто чуттєвий рівень оприявлення світу: "Зима с белыми деревьями, совершенно красный вечер, похожий на зарево пожара, фламандский мужик с трубкою и выломанною рукою, похожий больше на индейского петуха в манжетах, нежели на человека" [20, с. 382]. Це – також і той рівень, що представляє псевдомистецький хист, адже відомо, що "люди, які перебувають на низькому рівні розвитку своєї свідомості, малювали загальні поняття і неспотворені форми точно, тому що вони малювали те, що бачили" [21, с.159].

Цією своєрідністю явленого світу невідомими художниками М. Гоголь фіксує усвідомлення ним тієї залежності, що визначається між талантом художника у представленому ним світі й смаками народу: адже "розквіту всіх мистецтв сприяє геній однієї людини, а розвинутий смак народу вдосконалює майстерність усіх художників" [22, с. 58].

Ведучи тут мову про первісний рівень репрезентованого митцем світу (саме тому форми і барви на цих полотнах вкрай натуралістичні та невправні), – з розумінням ієрархічності світосприйняття, варто нагадати, що "Плотін спорудив цілісну систему краси. Найнижчий ступінь у ній займає чуттєво сприйнята краса (матеріальних предметів і в світі, і в мистецтві)" [23, с. 39]. Такий – найнижчий – рівень зображення світу художником (наголошуємо: М. Гоголь являє його засобами форми і барви) у цьому описі митця підкреслює і те, що маємо справу з образом-подібністю, а згідно пізньоантичних мислителів існують певні образи-модифікації: "образ-наслідування (подібність), образ-символ, образ-алегорія, образ-знак" [24, с. 42].

Водночас, автор повісті зауважує характер тілесності зображення на цих полотнах як відповідний певному, позначеному браком освіти й виховання, недолугому рівню світорозуміння, світосприйняття реципієнта. М. Гоголь, що суттєво, у цьому

фрагменті визначає, як і Ф. Шиллер, "два види прекрасного: матеріалу та зображення, або форми" [25, с. 149], а також два аспекти рецептивної естетики: або констатацію живописом очевидності у найбільш зримій її ознаці – "Зима с белыми деревьями", або явлення живописної моделі у деформованому вигляді – "совершенно красный вечер, похожий на зарево пожара, фламандский мужик с трубкою и выломанною рукою, похожий больше на индейского петуха в манжетах, нежели на человека". Митець зображеним акцентує, в суті, думку, що "картини мають здатність змушувати нас бачити речі по-іншому. Живопис може висунути наперед зразки, силові лінії, цілі аспекти речей, які достеменно наявні в нашому полі зору, але затінені, відсунуті нашим звичайним сприйняттям та розумінням світу" [26, с. 597]. Окрім того, позиція М. Гоголя, наразі, визначається в тім, що "мисль про те, що відбувається бачення, надійніша, ніж побачена річ або саме бачення" [27, с. 93]. Для твору цей перший малярський екскурс матиме, у суті, прогностичне значення: М. Гоголь цим задає камертон подальшого сприйняття живописної творчості митця, до якої буде прикута увага читача.

Однак явлена Гоголем живописна модель у цій першій картині, не вадить, як зауважує автор повісті, іншому. За живописом, малярським мистецтвом, – на усіх рівнях – завжди зберігається його естетична перевага: чинити потужний вплив на людину, тож біля картин, представлених у мистецькій крамниці "на Щукином дворе" [20, с. 382], завжди велелюддя.

Автор повісті увочевидь репрезентує нам значно більше, аніж створене художниками і виставлене на продаж у мистецькій крамниці "на Щукином дворе": якщо художникові до снаги лише створення подібного до зразка, або створення певного (можливо, навіть переведеного зі сфери абстрактного в площину конкретного) зображення, то письменникові підвладні й опис того, що зображено на цих картинах, й оцінка рівня їх рецепції. Звідси визначається те надскладне завдання, що його ставить письменник перед собою у повісті: показати працю художника як пошук істини через відображення ним зовнішнього світу, а, при тому, засобами літератури явити сутність і митця, і створе-

ного ним, визначаючи в такий спосіб і рецептивний відрх його художньої праці. Водночас, письменник переконує читача в тому, що "зображене може бути описане, однак не всяке описане може бути зображене. Поняття описуваності ширше зображуваності й не володіє з ним каузальним зв'язком" [28, с. 192], хоч, безперечно, "конкретність живописного образу переконливіша будь-яких слів" [29, с. 200].

Звісно, у повісті М. Гоголя наявний портрет митця, хист якого було розтрошено внаслідок підпорядкування соціальному запитові, а також містичний чинник, що його заакцентовано у твердженнях дослідників: "головний настрій "Портрета", його пафос, його фантастика пов'язуються саме з жахом перед незбагненним поєднанням омертвілості й живучості того, що пов'язано з владою грошей, у тих фігурах, яку втілюють цю нелюдську владу" [30, с. 216]. Однак незаперечним у цьому разі є те, що саме соціальний запит, точніше, підпорядкування йому, як показує М. Гоголь, загрожує митцеві можливістю деформації і людської душі, завдяки утвердженню в ній визискливого світосприйняття і, в цілому, спустошення, завдяки втраті хисту, витисненого з мистецького субстрату дегенеративними чинниками, що знаходять своюпозицію в зламі особистості митця.

Окрім теми влади грошей, здатної погубити людину, втіленої у портреті лихваря, котрий знищує художника Черткова [31], у повісті М. Гоголя, насправді, тема портретування відіграє значно осяжнішу роль, що – в комплексі – забезпечує нову якість при побудові основного портрета: центрального у повісті. Належить зауважити, що, крім уже визначеного, митець зосереджує увагу читача на двох способах портретування: портретний живопис у його літературному сприйнятті, а також творення портретів засобами власне літератури. М. Гоголь цим мовби задає можливість для реципієнта виявити, який із цих варіантів портретування володіє для нього більшою принадністю, а також – що основне, – більшою потугою виражальних засобів.

М. Гоголь розпочинає тему портретування у творі із мови про портретний живопис; його увагу привертають, що показово, прогностично, невдалі художні рішення, як-от "портрет Хозре-

ва-Мирзы в бараньей шапке, портреты каких-то генералов в треугольных шляпах с кривыми носами" [20, с. 382], а також приналежний до традиційних народних лубочних картинок портрет "царевны Миликтрисы Кирбитьевны" [20, с. 382] – поряд із портретованим цілим містом, у контекст портретування якого уміщені й образи людей: "город Иерусалим, по домам и церквам которого без церемонии прокатилась красная краска, захватившая часть земли и двух молящихся русских мужиков в рукавицах" [20, с. 382]. Отже, за суттю, перед нами – провальні мистецькі рішення: поряд із такими, за котрі митець не несе відповідальності у співвіднесенні їх із реальністю – як от портрет "царевны Миликтрисы Кирбитьевны". У суті, М. Гоголь у такий спосіб являє код майбутнього портретування, що його здійснюватиме Чертков: двома опорними точками у цій праці стане мистецька поразка і безвідносність зображеного до реальності.

Належить зауважити й те, що малярське портретування у повісті подається або як виразно індивідуалізоване – портрет Хозрева-Мірзи, або абстраговане від реальності – портрет царівни Міліктрисы Кірбітьєвни, або вкрай узагальнене: "портреты каких-то генералов в треугольных шляпах с кривыми носами" та "двух молящихся русских мужиков в рукавицах" [20, с. 382], або навіть розмите: "прокатилась красная краска, захватившая часть земли и двух молящихся русских мужиков в рукавицах".

Для кожного, хто зупинявся тут, перед цими картинами, знаходився свій сюжет і відповідний рівень його втілення – від картин, "писаних олійними фарбами" – й до лубків "на больших листах, которые свидетельствуют самородное дарование русского человека" [20, с. 382]. М. Гоголь у цьому разі підкреслює не лише наявність адресата, означеного художником, а й здатність малярського твору вабити людину, забезпечуючи їй мовби якесь дивовижне сполучення з вищим, не буденного призначення рівнем буття. В картині, вважає М. Гоголь, людина наскільки прагне знайти відповідність баченому – "Зима с белыми деревьями", – настільки й шукає дивовижного: чи то в зображенні "совершенно красного вечера, похожего на зарево пожара", чи в портретуванні якихось казкових персонажів, на зразок Мілікт-

риси Кірбітьєвни, чи в портреті не менш віддаленого від реципієнта на Шукіному дворі онука перського шаха Хозрева-Мірзи, який 1829 р. у візиті в Росію приносив вибачення у високопосадовців Російської імперії за розгром російського посольства та вбивство О. Грибоєдова в Тегерані.

Оце поєднання пережитого і баченого з незвіданим, і непізнаним становить, на думку М. Гоголя, саму сутність життя, котре власне так звичайно сприймається людиною: бо в ньому індивіда вабить і осягнене власним досвідом, і незвідане, таємниче, що виступає мовби у сутінковому аспекті або визначається на такій відстані, котра дозволяє не стільки бачити явище, скільки домислювати його. В кожному разі й одне, і друге дозволяє особистості здобуватися на певний респект у житті: і порозуміння з ним, і перспективу в цьому порозумінні.

Важливим чинником у представленні явища, означеного М. Гоголем у "Портреті", є те, що тут акцентується важливий момент: на підсвідомому рівні в реципієнтів несамохіть виявляє себе те, що "творчість є прагненням особистості привести в певну гармонійну єдність, узгодити зовнішній світ, середовище своєї життєдіяльності з внутрішнім світом свого "я", надання сенсу цій узгодженості" [32, с. 17], й це мимоволі проектується на рецепцію цієї творчості.

Від письменника не утаїлося те, що біля мистецької крамниці перехожі зупиняються зчаста не задля того, щоб придбати, а, головню, заради того, щоб побачити картину (тобто, духовно поспілкуватися з нею), й у кожного із цих перехожих – таких цілковито відмінних – у "забулдыги-лакея", в "мужиков", у "лакеев-мальчиков и мальчишек-мастеровых", у "молодой русской бабы", – є те, що наразі єднає їх тут: однакова, одностайна реакція на зображене – захоплення, хоч і "всякий восхищался по-своему" [20, с. 382]: відповідно до власного внутрішнього ресурсу сприйняття мистецьких творів, адже "якби даром уяви були наділені лише художники, то їхні творіння залишалися б незрозумілими для інших людей і, очевидно, не становили б того інтересу, який обумовлював поняття мистецтва" [33, с. 113].

У такий спосіб явлене в мистецькій крамниці набуває потрібної проєкції – своєрідного віддзеркалення: виставлене на продаж у крамниці отримує належне доповнення образами тих, хто сприймає картини; закономірно, чи випадково-закономірно постає у цьому сонмі художник Чертков, увагу якого привертає мистецька крамниця з огляду на першопричину – суто фаховий інтерес до виставлених на продаж полотен.

Інший аспект портретування, здійснений у повісті, – це створення портретів засобами літератури, – тих, що їх ми, зазвичай, співвідносимо з образами.

М. Гоголь створює два різновиди таких портретів: колективні (парні) та індивідуальні. Літературне портретування визначається у супровід мистецькому: спершу автор "Портрета" зосереджує увагу на картинах, а потім на реципієнтах. Зауважуючи, що біля мистецької крамниці – завжди "зрителів куча" [20, с. 382], автор повісті дає оцінку цим глядачам і, визначаючи їх віддаленість від власне сфери мистецтва, тим указує на своєрідність можливостей сприйняття ними творів, явлених у мистецькій крамниці.

М. Гоголь при цьому прагне підкреслити, що образотворче мистецтво, картини, з якими тут маємо справу, володіє магнетичною силою для всіх, хто їх споглядає: "нигде не останавливалось стільки народу, як перед картинною лавочкою на Щукинском дворе" [20, с. 382].

Літературне портретування М. Гоголь розпочинає із портретів, прописаних легкими штрихами: "Какой-нибудь забулдыглакей уже, верно, зевает перед ними, держа в руке судки с обедом из трактира для своего барина, который, без сомнения, будет хлебать суп не слишком горячий. Перед ними, верно, уже стоит солдат, этот кавалер толкучего рынка, продающий два перочинные ножика; торговка из Охты с коробкою, наполненной башмаками. Всякой восхищается по-своему: мужики обыкновенно тыкают пальцами; кавалеры рассматривают сурьезно; лакеи-мальчишки и мальчишки-мастеровые смеются и дразнят друг друга нарисованными карикатурами; старые лакеи в фризых шинелях смотрят потому только, чтобы где-нибудь позевать; а торговки, молодые русские бабы, спешат по инстинкту,

чтобы послушать, о чем калякает народ, и посмотреть, на что он смотрит" [20, с. 382–383]. Завдяки цьому складається загальний контур ситуативної моделі, на тлі якої тим виразніше постає портрет Черткова, бо, власне, сам портрет художника є мистецьким стрижнем твору.

Письменник спершу наділяє героя твору – митця – якістю глядача: "В то время невольно остановился перед лавкою проходивший мимо молодой художник Чертков" [20, с. 383], однак здійснює це з тією настановою, щоб перекинути місток між власне глядачем і підготованим глядачем (Г. Квітка-Основ'яненко в оповіданні "Салдацький патрет" також виявляє різні ступені готовності реципієнта до сприйняття мистецького твору).

На відміну від Г. Квітки-Основ'яненка, який у "Салдацькому патреті" (1833) не визначає як проблему те, що саме за якістю Кузьма Трохимович пропонує глядачеві для ознайомлення: мистецтво чи ремесло (він просто виставляє свою працю задля огляду та оцінки цього реципієнтами),

М. Гоголь, 1832 р. розпочинаючи роботу над твором, здійснює концептуальний прорив у сприйнятті мистецького витвору, визнаючи пріоритетним у його вирішенні власне мистецтво, а не ремесло.

Іншим висновком М. Гоголя тут є вимога необхідності відмежування власне мистецтва від фальші у мистецтві: "эти фламандские мужики, эти красные и голубые пейзажи, которые показывают какое-то притязание на несколько уже высший шаг искусства, но в которых выразилось все глубокое его унижение" [20, с. 383].

Сприйняттям художника М. Гоголь виявляє відмінність між першим та другим: попри певні спільні чинники, "те же краски, та же манера" [20, с. 383] – ремісника видає "набившаяся, привыкшая рука, принадлежавшая скорее грубо сделанному автомату, нежели человеку" [20, с. 383], тобто, суто механістичний, бездуховний, нечулий підхід у праці над твором. Ця художня теза М. Гоголя у повісті є ключовою, виявляючи не лише сприйняття художником суті відмінності між ремісничим і художнім полотном, але й у подальшому визначаючи моральний занепад Черткова: після занедбання ним у власній творчості

цього розуміння, органічно притаманного йому в пору творчих пошуків і мистецького зростання.

М. Гоголь визначає питання концептуально: він готовий прийняти імпульс у потягу до творення мистецтва у дитини, якій бракує техніки рисування, проте компенсацією цього є прагнення до творчості, однак різко відмежовується від "тупоумия старости", спонукуваного до творчої праці механістично, внаслідок "бесмысленной охоты, или, лучше сказать, неволи" [20, с. 383], що перетворює картини такого художника на "принадлежащие скорее грубо сделанному автомату, нежели человеку" [20, с. 383].

Автор повісті тут висловлює протест проти того, що народу в рекомендованому йому для засвоєння нібито мистецькому витворі насправді пропонується ошуканство, "грязные картины" [20, с. 383].

Це – знаковий момент у співвіднесенні дійсності з явищами мистецтва у сприйнятті Черткова. Попри чітке усвідомлення ним того, що кожний твір має свого адресата, – він збагне, що в самому творчому акті художника не конче потрібно дошукуватися логіки, здорового глузду, практичної відповідності маляра самому творчому акту. Отримане в миттєвому імпульсі, це сприйняття згодом здобудеться на свою належну відповідність не лише у мистецькій діяльності цього художника, але й у його подальшій долі загалом. Цим М. Гоголь мовби ототожнює Черткова на певному відрізку його подальшої кар'єри з тими, хто продукує картини, виставлені в мистецькій крамниці на Щукиному дворі.

М. Гоголь, знайомлячи нас із художником Чертковим, наголошує на його відданості своєму фахові, самозреченні заради нього, внаслідок чого виникає в його бутті відстороненість, відреченість від життєвих поваб і з'являється чинник самопожертви мистецтву, результатом якого стають і "старая шинель и нещегольское платье" [20, с. 383]; натомість у цій першій зустрічі з художником показано "в нем того человека, который с самоотверженностью предан был своему труду" [20, с. 383].

Звісно, сприйняття Чертковим того, що явлене у мистецькій крамничці на продаж, вирізняє його від тих поціновувачів, що, зазвичай, збираються біля цієї крамнички. На реальність можливої відмінності його оцінки від того, що і як сприймається тут іншими,

вказує те, що вже сам зовнішній вигляд художника визначає утверджений, безперечний вияв у його житті фахових пріоритетів.

Реакція Черткова на побачене "в картинной лавочке" неоднозначна: "сперва внутренне смеялся над этими уродливыми картинами; наконец невольно овладело им размышление: он стал думать о том, кому бы нужны были эти произведения" [20, с. 383]. Усвідомлення суспільного розшарування завдяки рецепції витворів мистецтва – лише один із висновків Черткова: поряд із тими сюжетами – "Ерусланов Лазаричей" [20, с. 383], "объедал и обпивал" [20, с. 383], "Фому и Ерему", які були "очень доступны и понятны народу" (с. 383), визначається буття реципієнта поза цим узусом – "покупатели этих пестрых, грязных, масляных малеваний" [20, с. 383]. Іншими словами, М. Гоголь вважає, що саме забезпечений певним рівнем митця рівень мистецтва, як рівень культури, стає відповідальним за породженого ним реципієнта; рівень мистецтва продукує сприйняття цього мистецтва, отже, й повинен забезпечувати розбудову культури майбутнього реципієнта. Цим М. Гоголь покладає велику відповідальність на тих, хто належить до митців, до активних учасників творчого акту, зокрема, в галузі образотворчого мистецтва.

Автор повісті, отже, ставить виразний межовий знак між народом і тими, хто постав із нього, однак тепер, здобувши іншу якість, належить до творців продукції, що її представляє мистецька крамниця.

Перебування в мистецькій крамниці на Щукиному дворі стане доленосним для художника Черткова. Тут він вчинить те, що в подальшому визначить його долю. Ще якусь часину майбутнє художника доля виважуватиме на терезах: господар мистецької крамнички пропонує Черткову вдатися увагою до того, що визначено для невибагливого шанувальника мистецтва: "Вот за этих мужичков и за ландшафтик возьму беленькую. Живопись-то какая! Просто глаз прошибет; только что получены с биржи; еще лак не высох. Или вот зима, возьмите зиму! Пятнадцать рублей! Одна рамка чего стоит. Вон она какая зима! – Тут купец дал легкого шелчка в полотно, вероятно чтобы показать всю доброту зимы" [34, с. 455]. Однак цілком зрозуміло, що худож-

ник не може визнати за слушне для себе увагу до невибагливої позамистецької продукції, що її пропонує нав'язливий продавець; існує, проте, інший чинник його співвіднесення із витворами живопису на Щукиному дворі: він надто довго розглядав живопис, виставлений у крамничці, аби нічого в ній не купити, тож мимоволі Чертков починає розглядати наявне тут саме під цим кутом зору та вдається до пошуку того, яке малярське полотно він міг би без докору сумління, а ще для того, щоб "немного ободрить хозяина" [20, с. 384] придбати тут.

Іншим висновком, інспірованим письменником у повісті, постає вимога чіткого відмежування власне мистецтва від псевдомистецтва: "эти фламандские мужики, эти красные и голубые пейзажи, которые показывают какое-то притязание на несколько уже высший шаг искусства, но в которых выразилось все глубокое его унижение" [20, с. 383].

Художник Чертков у "Портреті" М. Гоголя тому зумів збагнути справжню суть портрета старика, що був готовий до сприйняття власне мистецьких творів. Тож його не приваблює все запропоноване власником крамнички, він здійснює самостійний пошук: "он поднял с полу несколько запылившихся картин" [20, с. 384] – і цей пошук триває доти, поки художник не знаходить "предмет его исканий" [20, с. 384]. Цим пошуковим моментом Чертков наближає себе до межі, за якою розмивається відмінність між реальним і віртуальним.

Лише спершу "заманчивые речи" [20, с. 384] "содержателя этого живописного магазина, серенького человека" [20, с. 383] не сягають слуху Черткова. Однак далі він чинить крок, який виявить у ньому можливість компромісу із цим неприйняттям: із тієї хвилини, коли "чтобы немного ободрить хозяина, он поднял с полу несколько запылившихся картин" [20, с. 384], Чертков мимоволі мовби стає причетним до того, що відповідає рівню мистецького життя, яке зосереджене в цій крамничці, а також узалежненим від набутого тут із такою напругою і пересадками портрета.

На якусь мить – і лише на мить – Чертков у пароксизмі страху від мовби живих очей портретованого ще володіє шансом змінити ситуацію (а, власне, свою подальшу долю), відмовив-

шись придбати портрет, який усіх присутніх у крамничці вкрай перелякав: "Действие, произведенное портретом, было всеобщее: народ с каким-то ужасом отхлынул от лавки; покупатель, вошедший с ним в соперничество, боязливо удалился" [20, с. 385], однак натомість, перейнятий трепетом, художник просто утікає з крамниці, тим мовби уникаючи спілкування з побаченим, що перетворювало дійсність у нереальність: "Это были не нарисованные, это были живые, это были человеческие глаза. Они были неподвижны, но, верно, не были бы так ужасны, если бы двигались. Какое-то дикое чувство, не страх, но то неизъяснимое ощущение, которое мы чувствуем при появлении странности, представляющей беспорядок природы, – это самое чувство заставило вскрикнуть почти всех. С трепетом провел Чертков рукою по полотну, но полотно было гладко" [20, с. 385].

Належачи до невечерніх, проблема впливу живописного твору на окрему особистість (як і проблема пріоритетності серед витворів малярства і письменства), постає у М. Гоголя, на відміну від Г. Квітки-Основ'яненка, в новій, гоголівській концепції, суть якої визначається в безмірній залежності людського життя, долі від власне мистецтва, окремого його витвору, – не важливо, усвідомлює це людина, чи ні, а також від готовності людини прийняти віртуальність у якості реальності, адже мистецька крамниця на Щукиному дворі "представляла, точно, самое разнородное собрание диковинок" [20, с. 382], – тобто, явищ поза межею реальності, та явищ, котрі співмірні за мистецькою трансформацією буття, – надто, коли зображене фарбою постає рівноцінним написаному словом, оскільки сюжет, створений фарбою, тут здобуває своє означення у словесному вияві.

Тож не через запал при торгівлі за портрет, а саме через цю залежність Чертков втрачає останні гроші, які мав би в якості боржника віддати за помешкання, придбати фарби та все необхідне для життя. Тому подальше втручання віртуальності в дійсність буття Черткова цим стає прогнозованим: поява вранці придбаного портрета, який він покинув тут-таки, в крамниці, "Не смея и думать о том, чтобы взять его с собою, он выбежал на улицу" [20, с. 385], поява із рами портрета "свертка золота"

[20, с. 391], в якому згодом знайдеться "более сотни червонцев" [20, с. 391], дивовижні метаморфози із власними роботами художника після цього, – все це не може відповідати реальності, попри реальність існування самого митця.

Віртуальна модель буття, зображена у повісті, трактується як належна до явищ випадкових, латентних і дискримінаційних (тобто, як два однакових подразнення, що діють одночасно), однак не дезінтеграційних (не причетних до розпаду цілого на складові частки) щодо реальності, – навпаки, у творі послідовно виявляються елементи, що становлять собою цілісність цих парадигм.

На реальності буття митця М. Гоголь зумисне педалює фактом набування Чертковим суто реальної речі: раніше неможливого для нього нового великого помешкання в чотири високих кімнати.

Щодо всього подальшого дійства, пов'язаного із життям Черткова, – воно мовби підтверджує невідповідність усьому тому реальному, яке досі визначалося в його житті. Водночас, М. Гоголь моделює долю свого героя в тісній залежності від волі випадку: імпульсивна купівля картини, мимовільно квартальний натискує на раму портрета, з-під якої падає згорток із тисячею червінців. Саме через акцент на каузальності письменник прагне означити свободу вибору людини, якій притаманний певний спосіб життя.

У своєму новому існуванні – в якості устаткованого, заможного митця Чертков розпочинається із роботи над портретом доньки заможної пані. Згідно Шеллінга, який досліджував філософію мистецтва, портрет особи – "це таке зображення, яке, наслідуючи природу, одночасно стає тлумачем його смислу, оголює і перетворює у видиму внутрішню суть образу. Він дає зображення всієї людини в її окремих проявах. Його завдання зосередити в одному моменті ідею людини, розпорошену в окремих рухах і митях життя" [35, с. 291]. Тож, на відміну від "почтенной дамы пожилых лет, с талией в рюмочку" [20, с. 392], яка вважає, що в зовнішності її любої доньки, "в глазах ее и даже во всех чертах лица всегда была заметна томность" [20, с. 392], – художник, звертаючись поглядом до замовниці, а, власне, її доньки, визначає інше: "художник смотрел в оба и не заметил никакой томности" [20, с. 393]; мати замовляє художнику

таке зображення її дочки, щоб "ничто не показывало, будто она едет на бал. Наши балы, должно признаться, так скучны и так убивают душу, что, право, я не понимаю удовольствия бывать на них" [20, с. 393], натомість художник бачить протилежне: "на лице дочери и даже самой почтенной дамы было написано резкими чертами, что они не пропускали ни одного бала" [20, с. 393].

Існує думка, що "світська пані та її дочка – перші візитери Черткова, зустріч із якими визначила його падіння як художника – це перші посланці лихваря: посланці диявола" [36, с. 223]. Із цього моменту, фактично, мистецький потенціал Черткова, "життя героя розмінюватиметься на їх задоволення" [37, с. 158].

Усі тези замовниці визначають те, що по-філософськи номінують "доказом од відмінного: все суще, усе конкретне є не стільки тим, що воно є, скільки тим, що воно не є" [38, с. 8]. У суті, світська пані пропонує Черткову змову, тож він вступає в зону фальші "в размышлении, как согласить эти небольшие противуположности" [20, с. 393]; іншими словами, він ще не усвідомлює загрози від компромісу, до якого його спонукають, оскільки "его прельщало желание победить трудности и восторжествовать искусством" [20 с. 393]. Тут його ще виправдовує прагнення перемоги, переборення цієї фальші мистецтвом, своєю творчістю, оскільки його душа ще збагачена, ще володіє "тим ступенем нескаламученої чистоти, що дозволяє дійсності в її прозорому свічаді бути не "subspecieutilitatis" (під знаком утилітарності), а "subspecieaeternitatis" (під знаком вічності)" [39, с. 33].

М. Гоголь розцінює здатність у людині народження творчості – як "процес перманентного поставання людської сутності" [40, с. 23]. Згодом у повісті буде засвідчено й іншу якість творчого процесу митця, котрий виявиться "способом буття людини в умовах, де і коли вона сама "є принципом", де і коли вона в дійсності здатна бути і є суб'єктом історії, суб'єктом процесу свободотворення і творення свободи" [41, с. 26].

Творчість на засадах свободи при роботі над портретом замовниці забезпечує художнику поривання до істини, пошук істини внаслідок беззастережної перейнятості вірою, "что истина мо-

жет нравиться так же и другим, как нравится им самим" [20, с. 394], – і це робить йому честь.

У процесі портретування замовниці Чертков звертається до написаного ним у період мистецьких пошуків образу Психеї. Цей портрет у творчому доробку художника, підтверджує думку, що "чисте мистецтво є творчістю для себе" [42, с. 102]. І якщо згодом замовниця апелює до цього портрета (хоч і неслухно співвідносячи його з образом доньки), – її звинувачувати в цьому разі можна лише з певною мірою умовності.

Портретована Психея – своєрідний символ пріоритету духовності в бутті Черткова на цьому етапі його існування: це М. Гоголь підкреслює і зовнішнім виглядом художника, і його ставленням до побаченого в мистецькій крамниці, й тим, як точно він бачить суть замовниць; Черткова у цей період веде у сфері мистецтва дух – тобто "відкритість людини світу ідеального, привяність до царства цінностей" [43, с. 107], "співпричетність до ідеального світу цінностей" [44, с. 107]. Авторіві повісті, однак, важить, що цей дух первісно існував, означався, промовляв у кожному вияві буття художника; саме тому в подальшому застереженням творчій людині визначаються всі етапи деструкції, розпаду цього духу, вершинним моментом чого стане і напівбожевільне знищування художником мистецьких полотен, а заключним – катастрофічний фізичний фінал.

Світська пані, в своєму існуванні повсякчас пов'язана з негативним у житті, легко переступає і осуджує явлену митцем правду при портретуванні її доньки, брутально нехтуючи причетністю Черткова до вищого, ідеального світу, приймає в результаті за портрет доньки раніше написаний художником образ Психеї, цим накладаючи йому фальш, яку він переживає так болісно, що відчуває, як "уже стоит перед его картиною грозный судия и, качая головою, укоряет его в бесстыдстве и бездарности" [20, с. 395]; лише брак відомостей про замовницю зупиняє його бажання повернути картину.

Те, що після цього замовлення різко зростає кількість побажань у тих, хто прагне портретуватися в такого художника, є закономірним: першою, запропонованою загалу роботою була,

в суті, не просто картина, – це полотно створив він тоді, коли ним володіло натхнення, у творчому пошуку: у час, коли уповні виявились його мистецькі можливості. Тепер у роботі над портретом доньки шановної дами, він шукав лише певний мистецький відповідник явленому образу, а портрет Психеї він створив тоді, коли ним володів певний мистецький ідеал краси. Замовниця тому відразу дала Черткову зрозуміти, що їй замало самого відповідника дійсності, – їй потрібен той ідеал, якого бракує дійсності, тож – послідовна в своєму бажанні – обрала мистецький аналог Психеї, а не її дочки.

Цим явленням громадськості свого ідеалу краси Чертков досягає успіху, популярності; однак обидва ці явища володіють, як доводиться це йому пізнати, і зворотнім ефектом: значна кількість замовників спричиняє, урешті, те, що "он ни на одну минуту не мог предаться размышлению; и вдохновение, беспрестанно истребляемое при самом рождении своем, наконец отвыкло навещать его. Наконец, чтобы ускорять свою работу, он начал заключаться в известные, определенные, однообразные, давно изношенные формы" [20, с. 396]. Дедалі більше в художника визначається цілковито механістичний підхід до праці, поява шаблону, внаслідок чого "портреты его были похожи на те фамильные изображения старых художников, которые так часто можно встретить во всех краях Европы и даже во всех углах мира, где дамы изображены с сложенными на груди руками и держащими цветок в руке, а кавалеры в мундире, с заложеною за пуговицу рукою" [20, с. 396].

Несамохіть Чертков цим самим, у суті, перетворюється на ремісника, а в мистецькому плані – у нездару: "нездара досягає спокою і впевненості саме тим, що прагне мати справу лише з тими завданнями, для яких у нього вже напрацьовані стійкі навички. Талант – не обмежує себе одним лише ремеслом, однією тематикою, однією науковою дисципліною, одним жанром, він не боїться вийти за рамки узвичаєного" [45, с. 92].

Дослідники твору справедливо вважають, що "відхід від високого мистецтва вирішує долю Черткова, образ якого репрезен-

тує геніальне узагальнення трагедійних рис усякого майстра, що піддався меркантильним спокусам" [46, с. 138].

Причиною загибелі Черткова як митця можна вважати його творчу деградацію (властиво, самознищення), а також, на переконання Л. Шестова, що "В "Портреті" Гоголя художник приходить у відчай при думці про те, що пожертвував своїм мистецтвом заради "життя" [47, с. 488].

Із чого розпочинається деградація мистецької особистості – ця думка є головним імпульсом до написання М. Гоголем "Портрета". Якщо Г. Квітка-Основ'яненко замислюється над тим, що сприяє зростанню, розбудові мистецької індивідуальності, – М. Гоголь, навпаки, визначається увагою до протилежного: процесу дегенерації творчої особистості під тиском зовнішніх чинників, котрі унеможливають існування вільного таланту. Спільним, однак, у обох письменників є концепт про співвіднесення митця і оточення, про сприйняття творчості художника, її оцінку громадськістю.

М. Гоголь різко поляризує ці два стани. На загал, контрастність належить до одного з головних художніх прийомів у "Портреті" М. Гоголя: у повісті контрастними виступають не лише наявні ситуації, що формують головні якості Черткова, – контрастним є і зображення його творчої майстерні – до й після впливу на нього портрета, контрастними є, незважаючи на поліфонічність, теми картин, що їх побачив молодий художник у крамниці, а також тих, що замовляють йому; на контрасті постає бажання Черткова придбати картину і помірковане усвідомлення, врешті, досада від непотрібності цього, контрастною є, врешті, доля художника до й після придбання ним дивовижного портрета.

За цією контрастністю – не лише суто художній прийом, вдало використаний митцем: контраст, зокрема, у зображенні умов життя художника до дії, до впливу на нього портрета, виступає зримим підтвердженням духовної і творчої ерозії, що їй згодом піддається Чертков.

М. Гоголь послідовно дотримується тієї позиції, згідно якої поняття розкіш і творчість, матеріальне багатство і талант є явищами несумісними і виключають одне одного.

За свою помилку, за свою зраду мистецтву Чертков має нести покарання, і карою йому стає знівечений ним обов'язок митця. Тому справжній шедевр на розгляд громадськості подає колишній товариш Черткова, що виступає його антиподом. Він не піддався тій силі, котра знищила Черткова – силі багатства. М. Гоголь вважає, що здатність багатства до нарощування означає, що його здатна подолати більша сила. Однак є цінності нездоланні. До них належить мораль, що протистоїть силі, зокрема, силі багатства. Для М. Гоголя діамант таланту є справжнім, а не фальшивим, тоді, коли цей талант бере снагу для існування із моралі, яка прирощує талант. Праця людини, помноженої на талант і на шану до мистецтва, приголомшує Черткова, який, зрадивши мистецтву, пізнав муки творчості тоді, коли вже не здатний був вправлятися у слідуванні за правилами анатомії, коли враз, одним зусиллям, захотів "постигнуть то вдруг, что развивается медленно и дается за долгие усилия, за великие напряжения, за глубокое самоотвержение" (с. 400), спізнавши ту муку, "которая делает человека способным на ужасные злодеяния" [20, с. 400].

Злочин художника проти людства і мистецтва здобувається на своєрідне звершення в послідовному акті купівлі полотен на всіх можливих аукціонах та знищення ним мистецьких творів: "казалось, как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич, желая отнять у него всю его гармонию" [20, с. 401]. І вже логічним розривом художника зі світом стає його божевілля – нав'язливою, маніакальною ідеєю про переслідування його портретом: "Больной ничего не понимал и не чувствовал, кроме своих терзаний, и пронзительным невыразимо-раздирающим голосом кричал и молил, чтобы приняли от него неотразимый портрет с живыми глазами" [20, с. 401–402]. І те, що ніхто не може виявити перебування портрета, який є причиною усіх життєвих прикросців і таких страшних страждань художника, виявляє втрату містичного зв'язку, що раніше виник та існував між портретом і художником. Неслушно говорити про те, що це своєрідне коло розімкнулося: ні, портрет і художник просто перебувають у різних вимірах існування.

Утім, портрет знаходиться по смерті художника, коли розпочинається аукціон і навіть здобувається на свою історію, яка є своєрідною вставкою у фреймовий (рамковий) текст твору.

Розпочавшись із опису зображених на картинах певних тем і образів, повість продовжується та завершується розповіддю безпосередньо про долю самого художника; читач переконується, що недолугість у вирішенні образів картин здатна своєрідно впливати на все життя, зокрема, на стан буття їх автора, тут –самого героя твору. Це життя визначається певною мірою антагоністичним до сюжету про художника-попередника, який портретував лихваря. М. Гоголь являє ці дві, цілковито відмінні мистецькі долі, звичайно, не для того, аби констатувати, що "без антагонізму і пов'язаних із ним страждань не було б ніякого розвитку і ніякого вдосконалення" [48, с. 100], а, вочевидь, радше для усвідомлення нами, що "відмінності й повтори – це дві рушійні сили сутності, нероздільні й співвіднесені одна з одною" [49, с. 76].

У вирішенні теми живопису, ролі мистецтва в людському житті, надто – у долі митця, у роздумах над співвіднесенням таланту і життєвих благ М. Гоголь у першій половині XIX ст. дійшов геніального висновку про зв'язок і залежність хисту художника від його приявності до чинника добра на рівні єдиного можливого вирішення цієї проблеми, здійсненого сучасними філософами. Філософська думка нашого часу вважає за можливе три способи існування зв'язку між людиною та злом у світі: перший – визначитися часткою цього зла, другий – розвивати світ у бік добра і третій: "зректися від світу, який він є, перестати діяльно здійснювати його цілі, відділитися і відокремитися від нього назавжди" [50, с. 98].

Геній М. Гоголя виявився сучасним цій думці: автор повісті "Портрет" художника, який портретував лихваря, поселяє у відлюдному монастирі; тут митець, цим не піддавшись можливості підпорядкуватися світові зла, спокутує своїм життям той мимовільний гріх, який спричинився до появи лиховісного портрета.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Межуев В.* Время труда и время свободы / В. Межуев. – М., 2009. – С. 19–47.
2. *Вересаев В.* Гоголь в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников. – Харьков, 1990.
3. *Гоголь М.* Ночь перед Рождеством / М. Гоголь. *Всі повісті.* – К., 2008. – С. 105–141.
4. Там само.
5. *Мерло-Понті М.* Видиме й невидиме / М. Мерло-Понті. – К., 2003.
6. *Гоголь М.* Старосветские помещики / М. Гоголь. *Всі повісті.* – К., 2008. – С. 219–238.
7. *Гоголь Н.* Мертвые души / Н. В. Гоголь. *Избранные произведения.* – СПб., 1998. – С. 391–626.
8. Там само. – С. 548.
9. *Волкова Е.* Произведение искусства в мире художественной культуры / Е. Волкова. – М., 1988.
10. *Гоголь Н.* Мертвые души / Н. Гоголь. – С. 395.
11. *Дідро Д.* Салоны / Д. Дідро : в 2-х т. – М., 1989. – Т. 1.
12. *Оляндер Луїза.* Проблема міжлітературного діалогізму: компаративний аспект. / Літературознавча компаративістика. – Тернопіль, 2002. – С. 20–28.
13. *Гоголь М.* Примітки. / М. Гоголь. *Всі повісті.* – К., 2008. – С. 466–474.
14. Там само.
15. *Барабаш Ю.* Підтексти "Петербурзького тексту (-их; -ів)" / Ю. Барабаш / Барабаш Ю. *Не відверну лица.* – К., 2013. – С. 105–119.
16. *Барабаш Ю.* Європейське малярство чи візантійський іконопис. Про Гоголеву концепцію християнського мистецтва / Ю. Барабаш. *Не відверну лица.* – К., 2013. – С. 121–139.
17. *Оляндер Луїза.* Проблема міжлітературного діалогізму...
18. *Квітка-Основ'яненко Г.* Салдацький патрет / Г. Квітка-Основ'яненко // *Зібрання творів : у 7 т.* – К., 1981. – Т. 3. – С. 7–20.
19. *Бычков В.* Малая история византийской эстетики / В. Бычков. – К., 1991.
20. *Гоголь М.* Портрет / М. Гоголь. *Всі повісті.* – К., 2008. – С. 382–417.
21. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М., 1974.
22. *Дидро Д.* Салоны.
23. *Бычков В.* Малая история византийской эстетики.
24. Там само.
25. *Басин Е.* Искусство и коммуникации / Е. Басин. – М., 1999.
26. *Чарльз Тейлор.* Джерела себе / Чарльз Тейлор. – К., 2005.
27. *Мерло-Понті М.* Видиме й невидиме.
28. *Бычков В.* Малая история византийской эстетики.
29. Там само.
30. *Ермилов В.* Гений Гоголя / В. Ермилов. – М., 1959.
31. Тут прізвисько художника подається за першою редакцією повісті, визначеною 1835 р. в "Арабесках". Из другої редакції, уміщеної 1842 р. у журналі

"Современник", узято лише сцену пропозиції Черткову (у другій редакції – Чарткову) господарем мистецької крамниці певних картин.

32. *Левченко В.* Смысл в пространстве культурного творчества / В. Левченко. Философия і соціологія в контексті сучасної культури. 36. н. пр. – Дніпропетровськ, 2002. – С. 10–18.

33. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ, 2002.

34. *Гоголь Н.* Портрет. / Искусство и художник в русской прозе первой половине XIX века. – Л., 1989. – С. 453–503.

35. *Ванслов В.* Философия искусства Шеллинга / В. Ванслов. Эстетика, искусство, искусствознание. Вопросы теории и истории. – М., 1983. – С. 284–295.

36. *Ермилов В.* Гений Гоголя. – С. 223.

37. *Карлейль Т.* Герои, почитание героев и героические истории. – С. 158.

38. *Чанышев А.* Трактат о небытии // Философия и общество. – 2005. – № 1 (38). – С. 5–15, 8.

39. *Кульчицький О.* Основи філософії і філософських наук / О. Кульчицький. – Мюнхен ; Львів, 1995. – С. 33.

40. *Новіков Б.* Творчість у філософському вимірі / Б. Новіков // Філософські проблеми гуманітарних наук. – 2005. – № 6–7. – С. 23.

41. Там само. – С. 26.

42. *Эрберг К.* Цель творчества / К. Эрберг. – Петербург, 1919. – С. 102.

43. *Чавчавадзе Н.* Феномен бездуховности / Н. Чавчавадзе // О духовности. – Тбилиси, 1991. – С. 3–25.

44. Там само.

45. *Лук А.* Психология творчества / А. Лук. – М., 1978. – С. 92.

46. *Бэлла И. Э. Т. А.* Гофман и романтический синтез искусств / И. Бэлла Исторические судьбы романтизма и музыка. – М., 1985. – С. 138.

47. *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности (опыт догматического мышления) / Л. Шестов. – М., 2000. – С. 488.

48. *Асмус В.* Иммануил Кант / В. Асмус. – М., 1973. – С. 100.

49. *Делез Жиль.* Марсель Пруст и знаки / Жиль Делез. – СПб., 1999. – С. 76.

50. *Гузенко В.* Анализ свободы как условия осуществления абсолютного добра в работе Н. О. Лосского "Свобода воли" / В. Гузенко / Філософія і соціологія в контексті сучасної культури. – Д., 2002. – С. 94–106.

Стаття надійшла до редколегії 18.04.16

Л. М. Задорожная, д-р філол. наук, проф.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, г. Київ

ВЗГЛЯД НА ОСОБЕННОСТИ ПОРТРЕТИРОВАНИЯ В ПОВЕСТИ НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ "ПОРТРЕТ"

Определяются концептуальные, основные позиции Н. Гоголя в отношении художника и искусства, а также к соотношению живописи и искусства слова.

Ключевые слова: *портретирование, художник, творчество.*

L. M. Zadorozhna, PhD, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv

A LOOK AT SPECIAL FEATURES OF THE PORTRAITURE IN THE STORY "THE POTRAIT" BYM. GOGOL

The article defines the conceptual and basic positions of M. Gogol in relation to the artist and the art, as well as the correlation of painting and literature.

Keywords: the portraiture, the artist, the art.

УДК 81'27

Е. А. Зайцева, студ.

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

СИМВОЛИКА МАСКАРАДНОГО КОСТЮМА В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО "ПЕТЕРБУРГ" В СВЯЗИ С ФЕНОМЕНОМ ТЕАТРАЛЬНОСТИ

Исследуется символика маскарадного костюма маркизы де Помпадур, в который переодевается героиня Софья Лихутина в романе Андрея Белого "Петербург", в связи с феноменом театральности в романе, а также театрално-игровым началом, характерным для культуры Серебряного века в целом.

Ключевые слова: серебряный век, символизм, житнетворчество, театральность, условность, маскарад, маскарадный костюм, семиотика костюма.

Характеризуя литературу Серебряного века, следует, в первую очередь, отметить такие ключевые её особенности, как концепция мифотворчества, актуализация игрового начала и идея синтеза искусств, из которых и выплывает центральная для данной эпохи идея житнетворчества, театрализации действительности, проникнувшая не только в литературу, но и во всю культуру в целом. С этими аспектами тесно связан и феномен театральности, охвативший все уровни большинства литературных текстов. Как отмечает О.С. Давиденко, "символисты мечтали о хоровом соборном искусстве, о мистерии, о событиях возвышающих, торжественных, величественных. Идея такого синтеза наиболее близка театралному действу" [1, с. 14].