



© 2010 г. Л.И. САЗОНОВА

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ МОТИВ БОГОРОДИЧНОГО ЧУДА В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ»

В художественном мире Гоголя претворилось глубокое знание не только современной писателю народной культуры с ее легендами, поверьями, чертовщиной, верой в чудеса, вертепным театром [1. С. 3–14], но также Библии, традиций барокко, представленных школьной драматургией, нравоучительной и торжественной проповедью [2. С. 23–30], и в целом литературы, несущей на себе отблеск Средневековья.

Эпохе, занимавшей его мысли и воображение, Гоголь посвятил статью-лекцию «О средних веках», составляющих, по его словам, «узел, связывающий мир древний с новым; им можно назначить то же самое место в истории человечества, какое занимает в устроении человеческого тела сердце, к которому текут и от которого исходят все жилы» [3. Т. 8. С. 14]. Размышления Гоголя, запечатленные в его статьях, образуют контекст, в котором формируется его художественная рефлексия. Средние века привлекали Гоголя как христианского писателя-моралиста, поэтому при анализе его творчества нельзя не учитывать направленность его взгляда на литературу и культуру, идущую из глубины веков.

Статья «О средних веках» была включена им уже в первоначальный план сборника «Арабески» (1834; изд. 1835), куда наряду с другими произведениями вошла и повесть «Портрет», «все еще загадочная» [4. С. 97], по определению Н.И. Мордовченко, автора комментариев в Полном собрании сочинении Гоголя [5. С. 661–674]. Вопросам о происхождении гоголевской повести, двум ее редакциям (вторая появилась в журнале «Современник» в 1842 г.), проблематике посвящены современные исследования [6. С. 361–371; 7. С. 5–14; 8. С. 61–89]. К отдельным ее мотивам и сюжетным ситуациям приведено немало параллелей, главным образом, из литературы романтизма – из романа Ч.Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец» (русский перевод с французского издан в Петербурге в 1833 г.), из новелл В. Ирвинга, Э.Т.А. Гофмана, имеющих, в свою очередь, сходство с «Мельмотом Скитальцем» [9. С. 663–664].

Однако определенная соотнесенность гоголевской повести со средневековой традицией пока не привлекла должного внимания, хотя еще в начале XX в. поэт и литературный критик И.Ф. Анненский обронил беглое замечание: «“Портрет” написан в манере “пролога или минеи”» [10. С. 16] (здесь и далее курсив мой. – Л.С.). В. Гиппиус тоже ощущал, что у Гоголя не обошлось без средневековых

параллелей, и что от живописца, оканчивающего дни в монастыре под именем отца Григория, можно «протянуть нити к иконописцам *средневековых легенд*, к Алипию Киево-Печерского патерика» [11. С. 57]. Высказанные замечания не получили развития и остались ничем не подкреплены, хотя в тексте Гоголя есть явные указания, свидетельствующие о том, что средневековая культура обладала для него высокой ценностью. Героя своей повести, иконописца, он характеризует (в первоначальной редакции) как «скромного набожного живописца, какие только жили во времена *религиозных средних веков*» [5. С. 433] (далее при цитировании «Портрета» ссылки даются в тексте по двум редакциям в круглых скобках), пишет, что примеры его «непостижимому самоотверженью» и подвижничеству «можно разве найти в одних *житиях святых*» (с. 133).

В данной работе предпринимается попытка показать, что именно в той части повести «Портрет», где имеются отсылки к средневековой традиции и описывается судьба художника-иконописца, прослеживается непосредственная соотнесенность с одной из средневековых новелл.

В этой повести, имеющей двухчастную композицию, показаны в сопоставительном плане судьбы художников, один из которых, предав свой талант и став модным живописцем, посвятил себя служению дьяволу, другой, иконописец, — Богу. Если в первой части разрабатывается тема дьявольского искушения, погубившего талантливое живописца, то во второй описывается, каким образом другому художнику, автору злосчастного портрета, удалось преодолеть дьявольское искушение и обрести путь к спасению.

Молодой бедный художник Чартков (в первоначальной редакции Чертков), наделенный талантом, «пророчившим многое», преданный своему труду «с самоотвержением» и мечтавший о славе, подвергся дьявольскому искушению. Дьявол явился ему в образе странного портрета страшного старика-ростовщика, соблазняющего золотом. Он смущает и растлевает душу художника, увлекает его соблазнами мира: «Бери же скорее кисть и рисуй портрет со всего города! бери все, что ни закажут; но не влюбляйся в свою работу, не сиди над нею дни и ночи; время летит скоро и жизнь не останавливается. Чем более смастеришь ты в день своих картин, тем больше в кармане будет у тебя денег и славы. Брось этот чердак и найми богатую квартиру. Я тебя люблю и потому даю тебе такие советы» (с. 410). «Денежный клад», полученный художником «таким чудесным образом, родил в нем все суетные побужденья, погубившие его талант» (с. 114), «все чувства и порывы его обратились к золоту. Золото сделалось его страстью, идеалом, страхом, наслаждением, целью» (с. 110). Отныне он стал служить не искусству, а золотому тельцу, рисуя «модные картинки, портретики за деньги» (с. 85). Художник сам превратился в олицетворение демона, одержимого «адским намерением» уничтожать прекрасные произведения искусства, несущие божественную красоту. Конец его жизни оказался страшен и бесславен. История падения Чарткова — зримое выражение идеи о том, что служение дьяволу оказывает тлетворное влияние на душу человека и его талант.

Из второй части повести мы узнаем, что погубивший Чарткова роковой портрет принадлежал кисти талантливого художника, иконописца, получившего от церкви заказ изобразить «духа тьмы». В рассказе его сына объясняется история появления страшного портрета и связанные с его созданием переживания и судьба отца. В размышлениях о том, как нарисовать дьявола, иконописцу пришел на ум облик «страшного ростовщика», который не преминул явиться во плоти и заказать свой портрет. Работая над полотном, художник испытал такое «странное

отвращение» (с. 129) от дьявольской силы, вселившейся в его создание, что у него не хватило душевных сил закончить работу. Неоконченный портрет остался у мастера, оказывая свое разрушительное воздействие на его жизнь: характер его изменился, он стал завистлив к ученикам, работы его утратили святость, одно за другим его преследовали несчастья, «три внезапные смерти – жены, дочери и малолетнего сына» (с. 133). Прозрев в случившемся небесное наказание, художник, чтобы искупить свой грех, удалился в уединенную обитель и только здесь начал обретать душевный покой. Но, даже находясь в монастыре, еще долгое время он считал невозможным для себя приступить к написанию заказанного настоятелем «главного образа в церковь». В пустыни на протяжении нескольких лет постом и молитвой он укреплял свое тело и душу, готовя себя к духовному подвигу, сидел за работой целый год (в противоположность Чарткову), и, наконец, смог создать истинное произведение искусства, исполненное святости.

На картине Рождества Иисуса ему удалось передать «чувство божественного смирения и кротости в лице пречистой матери, склонившейся над младенцем, глубокий разум в очах божественного младенца, как будто уже что-то прозревающих вдали, торжественное молчанье пораженных божественных чудом царей, повергнувшихся к ногам его, и, наконец, святая, невыразимая тишина, обнимающая всю картину, – все это предстало в такой согласной силе и могуществе красоты, что впечатление было магическое». В отличие от им же написанного портрета ростовщика, на картине Рождества Иисуса «святая, высшая сила водила» его кистью и «благословенье небес почило» на его труде (с. 134). В соответствии с древнерусским иконографическим канонам в сцене Рождества Христова покоящийся в яслях перепеленатый Младенец располагается *над* Богородицею (которая потому не может предстать «склонившейся» над ним), видно его лицо, но не глаза (см., например, [12. Т. 1. С. 497. № 223]). Таким образом, Рождество Христово Гоголь представил как сцену поклонения волхвов святому Младенцу и склонившейся над ним Богородице.

Весьма примечательно, что в первоначальной редакции повести художник рисует «божественную мать, кротко простирающую руки над молящимся народом» (с. 440) – описание, соответствующее иконографическому сюжету Покрова Богородицы (см. [12. Т. 2. С. 99, 101, 103. № 275–277]). По словам сына иконописца, он был «поражен глубоким выражением божественности в ее лице» (с. 442). И хотя Гоголь изменил во второй редакции сюжет картины, центральной фигурой композиции по-прежнему оставалась Богородица. Трудясь над изображением «пречистого лика девы Марии», художник почувствовал себя осененным высшей силой, будто ангел возносил его «грешную руку» (с. 444). Посетившее иконописца вдохновение преобразило его душу и облик. Перед своим сыном он предстал как «прекрасный, почти божественный старец! И следов измождения не было заметно на его лице; оно сияло светлостью небесного веселья» (с. 134). Произошло богородичное чудо: художник обрел спасение.

Мотив богородичного чуда, привлекательный для Гоголя своим нравоучительным смыслом, соединяет его повесть со средневековой новеллой из «Великого зеркала» («Wielkie zwierządko»), все польские издания которого, начиная с краковского 1621 г., получили в XVII–XVIII вв. широкое распространение на Украине и в России. Кроме того, в 1674–1677 г. по повелению царя Алексея Михайловича был выполнен перевод книги с польского языка на русский переводчиками Посольского приказа, этот текст известен во множестве списков (см. [13. С. 27–57]). В русской литературе сюжет о художнике, дьяволе и Богородице впервые полу-

чил обработку в стихотворении Симеона Полоцкого «Икона Богородицы» («Вертоград многоцветный», 1678–1680), имевшем своим источником латинский текст из сборника «Magnum speculum exemplorum» [14. S. 150–151, 583–584].

Новелла о том, как образ Богородицы, нарисованный художником, удержал его от падения, восходит к средневековому компендиуму Винсентия из Бовэ (Vincentius Bellovacensis) «Зерцало историческое», XIII в. (Speculum historiale, кн. 7, гл. 104). Латинский миракль «О художнике, которого образ блаженной Девы Марии спас, протянув к нему руку, чтобы он не упал, а также от гибели, которую ему мог причинить хулитель» [15. F. 88.], вошел затем в составленный в XV в. сборник «Великое зеркало примеров» («Magnum speculum exemplorum», 1480), переведенный в начале XVII в. на польский язык Симоном Высоцким и неоднократно переиздававшийся в XVII и XVIII в. [13. С. 20, 26].

В польском тексте рассказ носит заглавие: «Богородицы образ чистый и чудный, а дьявола непотребный художник рисует, и чтобы он не пострадал от дьявола, образ Девы Марии его уберег». Речь идет о некоем художнике, известном своим благочестием и заслужившим себе во Фландрии славу искусного мастера. Всякий раз, когда нужно было нарисовать дьявола, он делал это выразительно, изображая его гадким и безобразным. И однажды тот явился художнику в ночном видении (мотив, повторяющийся в повести Гоголя трижды) и в бешеной ярости спросил, чем так озлобил его. Художник ответил: «Так вот, я терпел от тебя все, что ты чинишь злым подстрекательством, и до сих пор коварным образом вселяешь ты дурные намерения, которыми смущаешь покой моей души». И дьявол, сурово угрожая, предостерег художника, чтобы тот впредь не изображал его. Но мастер еще более воодушевился и решительнее, чем прежде, готов был гнать прочь Левиафана.

Случилось ему однажды нарисовать на стене костела образ Пресвятой Богородицы, и он исполнил его так, как приличествовало, с большим почтением и похвалой. Под ногами Девы Марии изобразил дьявола черными красками, уродливого и темного, как пристало носителю безнравственности и князю тьмы. А возле него поместил слова, адресованные змию: «Она сотрет твою главу».

Глядя на это, дьявол страстно желал получить от Бога разрешение на причинение зла и получил, однако себе – к поношению, Христу же и Богородице – к славе. Пока художник рисовал дьявола, строительные леса и дощатый настил стояли надежно, но вдруг резкий порыв ветра сотряс подмости и обрушил их на землю. Как только почувствовал это изумленный художник, вознес сердце и руки к образу Госпожи неба и земли. Удивительная вещь: образ сам протянул руки мастеру и удержал его от падения. Тогда все находившиеся при этом прославляли Христа и Богородицу, а дьявола и козни его проклинали с осмеянием [16. S. 324]¹ (раздел «Panna Marya Przenaświętsza. Przykład V»).

Средневековая новелла о художнике бросает новый свет на повесть Гоголя «Портрет», делая более очевидным смысл ее внутреннего сюжета – спасение от искушений дьявола через обращение к образу Богородицы.

Знал ли Гоголь приведенный рассказ, трудно сказать со всей определенностью. Известно, что Гоголь читал по-польски. По свидетельству А.С. Данилевского, при встречах Гоголя в Париже с А. Мицкевичем и другим польско-украинским

¹ Редкий экземпляр краковского издания «Великого зеркала» 1633 г., принадлежавший поэту XVII в. С. Медведеву, хранится в РГАДА (Библиотека Московской Синодальной типографии, фонд 1251, № 2466).

поэтом Б. Залесским, «разговор обыкновенно происходил на русском или чаще – на малороссийском языке», так как «Гоголь не знал польского языка» [17. С. 177]. Вместе с тем ксёндз Петр Семененко после личной встречи с Гоголем в Риме сообщает (в письме от 17 марта 1838 г.): «Умеет по-польски, т.е. читает» [17. С. 187]. Противоречивость источников кажущаяся, поскольку речь в них идет о разных уровнях владения языком, у Данилевского – о разговорной речи, требующей особых навыков и практики, а у Петра Семененко – о знании иного рода: умении читать и понимать письменный текст.

Между повестью «Портрет» и средневековой новеллой можно отметить очевидные сюжетные схождения.

1. Персонаж и в том, и в другом тексте – художник, иконописец. Оба талантливы и известны своим мастерством. Средневековый мастер прославился во Фландрии благочестием и искусным мастерством. Гоголевскому иконописцу «давали беспрестанно заказы в церкви», «неуклонностью начертанного себе пути он стал даже приобретать уважение со стороны тех, которые честили его невежей и домороженным самоучкой» (с. 127).

2. Оба мастера изначально благочестивы, однако дьявол вносит в их души смущение, стараясь, хотя по-разному и в разных формах, лишить душевного покоя. Средневековый художник, обращаясь к дьяволу, говорит: «[...] до сих пор коварным образом вселяешь ты дурные намерения, которыми смущаешь покой моей души». Иконописец у Гоголя испытывает искушение, когда дает согласие написать портрет дьявольского ростовщика, «со страхом и вместе с каким-то тайным желанием поставил он холст за неимением станка к себе на колени и начал рисовать» (с. 435). Образ, написанный им с глубоким проникновением, сломавший немало жизней, зарождавая во всех соприкасавшихся с ним чувства зависти, ненависти и злобной вражды, чуть было не погубил и душу самого мастера, в его характере произошла «ощутительная перемена», некогда прямодушный и честный человек, он «употребил интриги и происки» против своего ученика. Иконописца стал одолевает бес, в лицах на картине, написанной им для церкви, не оказалось святости, «напротив того, что-то демонское» было в их глазах, «как будто бы рукою художника водило нечистое чувство». Иконописец «с ужасом увидел, что он почти всем фигурам придавал глаза ростовщика» (с. 130).

3. Оба художника пытаются сопротивляться. Средневековый живописец не уступает просьбе дьявола и обещает рисовать его еще более гадким и попираемым Богородицей. У Гоголя художник проникся отвращением к своей работе и не хотел заканчивать портрет ростовщика, он чувствовал, что эти страшные глаза «вонзались ему в душу и производили в ней тревогу непостижимую», «бросил кисть и сказал наотрез, что не может более писать с него» (с. 129). Стремясь избавиться от наваждения, иконописец уходит в монастырь, что тоже является формой сопротивления.

4. Оба художника рисуют образ Пресвятой Богородицы.

5. И через обращение к нему обретают спасение.

Таким образом, в контекстуальном поле повести «Портрет» произошла встреча двух мастеров, получивших спасение благодаря богородичному чуду, – средневекового изографа из Фландрии и русского иконописца XIX в. Гоголь дал нравоучительно-аллегорическую интерпретацию средневековой темы: в первой части повести он рассказал о том, как дьявол, искушая человека, толкает его на гибельный путь, во второй – указал путь к духовному возрождению, ведущий к спасению.

История Чарткова – о том, как он все более и более укреплялся в своей пороч-

ной страсти, соединившей его с дьявольской силой. История иконописца, впоследствии монаха отца Григория, – о том, как он искал раскаяния, стремился очиститься, освободиться от дьявольского наваждения – и спасся.

Учитывая структурный параллелизм обеих частей повести, намеренно подчеркнутый Гоголем на уровне композиции произведения, отдельных сюжетных ситуаций (действие первой части начинается в «картинной лавочке», второй – на аукционной продаже; главные персонажи подвергаются дьявольскому искушению и сходным испытаниям), можно сделать предположение, что и на их судьбы решающее влияние оказывает один и тот же образ. В случае с иконописцем – это изображение Богоматери (будь то в варианте Покрова Богородицы, как в первоначальной редакции, или Рождества Христова, как в окончательном виде). А в истории Чарткова – это гениальная картина русского художника, впитавшего традиции великих итальянских мастеров. Не случайно упоминание о том, что автор этой картины взял себе «в учителя одного божественного Рафаэля» (с. 111). Имя Рафаэля всегда и прежде всего ассоциируется с образом созданных им многочисленных мадонн. Описание этого творения, которому Гоголь хотя и не дал названия, недвусмысленно указывает на то, что перед зрителем образ Мадонны: «Чистое, непорочное, прекрасное как невеста стояло пред ним произведение художника². Скромно, божественно, невинно и просто как гений возносилось оно над всем. Казалось, небесные фигуры, изумленные столькими устремленными на них взорами, стыдливо опустили прекрасные ресницы [...] безмолвный гимн божественному произведению» (с. 111–112). Не случайны и определения, данные изображению: «чистое, непорочное, прекрасное как невеста», «скромно, божественно, невинно и просто как гений». Божественной теме сопутствует возвышенная лексика. Таким образом, можно сказать, что тема Богородицы проходит через всю повесть. В явном виде она присутствует, как мы видели, во второй части, в первой же она также имеется, но в скрытой форме.

Как известно, в христианской традиции проискам дьявола противостоит сила крестного знамения. Бурная реакция Чарткова, вызванная творением русского художника, только подтверждает, что это не было просто произведение на библейско-мифологическую тему, картина несла сакральный образ. Именно в момент ее созерцания у него наступило прозрение – «с очей его вдруг слетела повязка» (с. 113) – и осознание безжалостно погубленных лучших лет своей жизни. Картина вызвала в нем бешеную зависть и страстное желание нарисовать «отпадшего ангела». Художник потому так болезненно воспринял творение своего бывшего товарища, что не он нарисовал эту чудную картину. Представленный на ней образ воздействовал на вселившегося в Чарткова демона. И по-видимому, губительное впечатление произвела на него картина с изображением Мадонны, воспринимавшаяся в русской традиции того времени и даже более позднего как икона Богородицы³.

² Примечательно, что именно эти слова из повести Гоголя припомнились художнику и писателю И. Долгополову, когда в Дрезденской галерее он рассматривал «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля (см. [18. Т. 1. С. 174]).

³ См. о «Сикстинской Мадонне» Рафаэля в «Дневнике странника» (1902): «– Помилуйте, какая там картина!.. Это икона, – странно даже как-то видеть, что перед ней ни одной свечи не зажжено! – [...] Вот бы нам ее откупить у немцев! – Позвольте, немцы страшно дорожат этим сокровищем искусства, и смотреть ее сбегаются люди со всего мира [...] – Я про то и говорю: для них это сокровище искусства и перл живописи, а на самом деле это икона Богородицы с Младенцем Иисусом!» (цит. по [19. С. 16]).

Гоголь изобразил крайнюю степень одержимости Чарткова бесом: он скрежестал зубами, его взгляд напоминал взор василиска, со страстью бросился живописец приводить в исполнение свое адское намерение уничтожить произведения, носившие «печать таланта» (с. 115). Он стал, как Люцифер, свергнутый с небес на землю: «казалось, как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич», «кроме ядовитого слова и вечного порицанья ничего не производили его уста» (с. 115). Чартков не смог отринуть дьявольское искушение, не сумел воспротивиться и полностью оказался подавлен дьявольской волей, он не искал пути к спасению – и в том его трагедия. Иконописец же смог преодолеть себя и, создав образ Богородицы, спастись, в результате чего он глубоко постиг смысл искусства.

Повесть «Портрет» характеризует Гоголя как христианского моралиста. «Искусство, – по его словам, – и без того уже поученье. Мое дело говорить *живыми образами*, а не рассуждениями» [3. Т. 14. С. 36] (курсив автора. – Л.С.).

Эта повесть может быть прочитана также как размышление писателя об искусстве истинном и мнимом, праведном и ложном. Нарисованный художником-иконописцем портрет отличался необычайной живостью глаз. Однако следование натуре без любви, без души, без одухотворенности, без божественного и небесного – это не искусство, даже при всей мастеровитости. Подлинное искусство должно быть боговдохновенным, оно создается любовью, жизнью души, неутомимым трудом. Христианские темы – «высшая и последняя ступень высокого» (с. 127).

Таким образом, вопрос об эстетических идеях напрямую связан у Гоголя с христианской моралью и этическими категориями. Иконописец дает сыну завет: «Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве [...] Все принеси ему в жертву и возлюби его всей страстью, не страстью, дышущей земным вожделением (такой страстью жил модный живописец. – Л.С.), но тихой небесной страстью» (с. 135).

В представлениях Гоголя о подлинном искусстве важна также мысль о необходимости для творца состояния душевного спокойствия, так как истинное, высокое искусство призвано давать «высокое наслаждение» и возносить душу к горнему миру, ибо «для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства». Напротив, когда рабски и бездушно следуя натуре, иконописец рисовал дьявольский портрет ростовщика, он испытал тягостное мятежное чувство и смущение, казалось, будто явился сам демон, чтобы нарушить порядок. Подлинное искусство «не может поселить ропота в душе, но звучащей молитвой стремится вечно к богу» (с. 135). Совершенно очевидно, что устами героя говорит сам Гоголь. Ту же мысль он высказывал в письме Жуковскому (декабрь 1847 г.): «Искусство есть водворенье в душу стройности и порядка, а не смущенья и расстройства» [3. Т. 14. С. 37].

Верно отметил еще Е. Трубецкой, что «религиозность была изначальным свойством его (Гоголя. – Л.С.) душевного склада: религиозное искание было вообще основным мотивом его творчества, и из биографии его не видно, чтобы его религиозные воззрения менялись» [20. С. 122]. Связь повести Гоголя со средневековым рассказом подтверждает и мысль Д.Н. Овсянико-Куликовского о том, что Гоголь – «натура не только глубоко религиозная, но и мистическая» [21. С. 117], что «повесть “Портрет” представляет собою одно из значительнейших по замыслу и замечательнейших по исполнению произведений Гоголя. В ее основу легли усвоенное Гоголем романтическое воззрение на искусство и высокая оценка призвания «истинного» художника, который должен быть человеком

не от мира сего и служить искусству, как святыне» [22. С. 57]. Следует лишь уточнить, что в повести Гоголя выразилось не просто романтическое воззрение, но нашел отражение более глубокий пласт культуры. Разработка тем, поднятых Гоголем в повести «Портрет», связана с христианской культурой, корни которой уходят в Средние века. Романтизм унаследовал идею божественности искусства от барокко, а барокко, как известно, представляет собой синтез Средневековья и Ренессанса. Такова цепочка культурных опосредований.

«Портрет» – своего рода эстетический манифест о высоком предназначении искусства. В оформлении художественного смысла повести Гоголя принимают участие литературные мотивы и иконографические сюжеты, сложившиеся еще в Средневековье.

Польский текст рассказа XIII в. о художнике, дьяволе и Богородице публикуется по изданию [16].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя // Славяноведение. 2009. № 6.
2. Сазонова Л.И. Литературная родословная гоголевской птицы-тройки // Изв. АН. Серия лит. и яз. 2000. Т. 59. № 2.
3. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1952.
4. Мордовченко Н.И. Гоголь в работе над «Портретом» // Уч. зап. ЛГУ. Серия филолог. наук. Л., 1939. Вып. № 4.
5. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1938. Т. 3.
6. Манн Ю. Художник и «ужасная действительность» (О двух редакциях повести «Портрет») // Манн Ю. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб., 2007.
7. Белоусов А.Ф. Живопись в «Портрете». К изучению «загадочной» повести Н.В. Гоголя // Преподвание литературного чтения в эстонской школе: Методические разработки. Таллин, 1986.
8. Лепяхин В. Живопись и иконопись в повести Гоголя «Портрет» // Икона в изящной словесности. Икона, иконопись, иконописцы, иконопочитание и иконные лавки в русской художественной литературе XIX – начала XX века. Сегед, 1999.
9. Алексеев М.П. Ч.Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец / Изд. подгот. М.П. Алексеев и А.М. Шадрин. Л., 1976 (сер. «Лит. памятники»).
10. Анненский И. Книги отражений / Изд. подгот. Н.Т. Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В. Федоров. М., 1979.
11. Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924.
12. Маркелов Г. Книга иконных образцов. 500 подлинных прорисей и переводов с русских икон XV–XIX веков. СПб., 2001. Т. 1, 2.
13. Державина О.А. Великое зеркало. М., 1965.
14. Simeon Polockij. Vertograd mnogocvĕtnyj / Ed. by A. Hippisley and L.I. Sazonova. Köln; Weimar; Wien, 1999. Vol. 2.
15. Vincentius Bellovacensis. Bibliotheca Mundi, seu Speculi Majoris... [Venetia], 1591. Т. 4 (Speculum historiale. Lib. septimus. Cap. 104).
16. Wielkie zwierciadło. Kraków, 1633.
17. Вересаев В. Гоголь в жизни. М.; Л., 1933.
18. Долгополов И. Мастера и шедевры: В 3 т. М., 1986.
19. Хазарский А. Дневник странника // Русская жизнь. М., 2008. № 5 (22), март.
20. Трубецкой Е.Н. Гоголь и Россия // Гоголевские дни в Москве. М., 1910.
21. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собр. соч. М.; Пг., 1923. Т. 1. Гоголь.
22. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Гоголь в его произведениях. М., 1909.

Приложение

Panny czystej, obraz cudny, a dyjabelski sprośny malarz malując, aby od szatana nie był obrażon, obraz Panny Maryje go zatrzymał

Маларз niejaki dla zasługi żywota swego Paniej naszej był miły, we Flandryjey miał sławę, iż w rze-mieście swoim dobrze wyprawną rękę miał. Ten ilekroć potrzeba było szatana malować szpetnego barzo

szpetnie malował. On w widzeniu nocnym ukazawszy się mu z furią i z gniewem pytał, czemu go tak szpetnie malował. Malarz odpowiedział: Dobrze to czynię, bo ty zawsze co jedno złego porobił, byłeś podszczuwaczem i jeszcze plugawymi myślami starasz się umysłu mego stateczność obalić. A szatan jeszcze mu barzieszy grożąc upominał, żeby go obrażać przestał. Ale on stąd jeszcze większe serce wziął, żeby mu przykrość wyrządzał. Trafiło się iż na ścienie kościoła jednego obraz Naświetszej Panny namalował i wedle możności misterstwa jako się godziło rozliczną sztuką malarską wielce poważnie i chwalebnie go odprawił. A wedle niego co węzowi rzeczono: ona zetrze głowę twoję: pod nogami obrazu dyjabła wyfigorował farbami czarnymi sprośnego, ciemnego jako przystało, miłośnika sprośności i księżę ciemności. Patrzac na to barzo się żał od Pana Boga dozwoleń na wyrządzenie jemu złości, żądał i otrzymał, ale sobie ku hańbie, Chrystusowi i Matce jego ku chwale. Jeszcze roszutowanie i tarcice mocno stały, straszycło ono malowano. A oto wicher wielki one wszystkie drwa i deski wzruszył i na ziemię zrzucił. Co gdy uczuł zdumiały malarz, do obrazu Paniej nieba i ziemie serce i ręce podniósł. Dziwna rzecz, niż drudzy przybiegli, co by go ratowali, obraz on ręką ściągnął, zatrzymał i od obrażenia go zachował. Tedy wszyscy, którzy przy tym byli, Chrystusa w Matce jego wielbili, dyjabła w oszukaniu zdrady jego z pośmiewaniem bluźnili ([*Vincentius Beluacensis*] lib. 7, cap. 104).