

**ЖИВОПИСЬ И ИКОНОПИСЬ
В ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ "ПОРТРЕТ"**

По редакции "Арабесок"

Валерий Лепяхин

*Ты в нем (в "Портрете") так раскрыл
связь искусства с религией, как еще нигде
она не была раскрыта.*

С.П. Шевырев — Гоголю

*Гоголь описывает здесь судьбу художника,
совершившего грех против Духа Святого.
о. Сергей Булгаков*

Повесть Гоголя "Портрет", как известно, имеет две редакции. В каком соотношении они находятся? — Сам писатель считал, что от прежней повести ("Арабесок" — 1835г.) осталась только "канва", по которой в новой редакции "все вышито вновь". И исследователи творчества Гоголя, и критика склонны скорее и прежде, и ныне согласиться с мнением автора повести. Белинский же, например, считал, что лучше стала только первая часть (и то с оговорками). Вторую же часть повести, как в первой, так и во второй редакции он со свойственной ему прямоотой и безапелляционностью забраковал (вторая часть "решительно ничего не стоит" — 1835; "вся оставшая половина повести невыносимо дурна" — 1842). Белинский даже предлагал убрать из повести портрет (!), и ростовщика, и аукцион, т.е. фактически — оставить лишь первую часть (см.3, т.1, с.303; т.6, с.426-427).

Нам кажется, что различия между двумя редакциями преувеличены. Во втором варианте произведения Гоголь приглушил неко-



торые фантастические мотивы,¹ затушеввал демоническую подоплеку некоторых эпизодов, так что верно "расшифровать" смысл отдельных мест второй редакции можно, только зная вариант "Арабесок". В некотором смысле можно сказать, что в данной статье мы рассматриваем две редакции повести как единое произведение. За основу мы берем текст "Арабесок", лишь иногда привлекая для сравнения отрывки из второй редакции. Такой подход оправдан, если мы хотим выявить и показать некоторые особенности взглядов Гоголя на взаимосвязь веры, религии и искусства. Через семь лет после "Арабесок" Гоголь "вышивал" вновь, но "канву", идейную основу произведения он оставил, она была ему дорога, и взгляды писателя на искусство, в главном, остались прежними. Осталась, конечно, и исключительно важная для понимания произведения двухчастная структура повести.

Часть первая — "Живописец"

1. Л а в к а. Сопоставление и противопоставление разных видов изобразительного искусства в "Портрете" можно обнаружить у Гоголя уже в самом начале повести — при описании лавки на Щукином дворе. Сначала, он отмечает, что картины (подражания фламандской живописи), выставленные там для продажи "большей частью были писаны масляными красками", далее обращает внимание читателя на гравюры и, наконец, на связки лубочных картин (1, т. 7, с. 266). Интересно, что вероисповедную принадлежность выставленных предметов искусства легко определить: в упоминании о том, что картины написаны маслом, содержится отсылка к католической живописи и скрытое сопоставление с иконами, которые пишутся темперой; в черно-белых гравюрах (с изображенными на них какими-то генералами в треугольных шляпах) нельзя не усмотреть отсылки к искусству Реформации и также сопоставление с иконой, отличающейся от двухцветной гравюры прежде всего ярким горени-

¹ Но с другой стороны, некоторые фантастические мотивы усилены. Чего стоит только кошмарный сон перед портретом, от которого герой *трижды* просыпается (1, т. 3/4, с. 69-71).

ем красок; наконец, лубки, хотя и не блещут высокими художественными достоинствами, но, по Гоголю, во-первых, понятны и близки народу своими сюжетами и темами (два русских мужика, молящихся перед святынями Иерусалима, или популярнейшие герои русского фольклора Фома и Ерема), поэтому их охотно покупают², а во-вторых, в них нет претензий на высокое искусство, каковые ясно просматриваются в картинах (этих "пестрых масляных малеваниях", по определению героя первой части повести). Именно эти претензии и производят обратный эффект — отталкивают истинного ценителя живописи, а заодно и покупателя.

Герой Гоголя по фамилии Чертков³ — "художник с талантом, пророчившим многое" — с осуждением думает о выставленных картинах. Для него они являются ярким примером "унижения искусства", он не видит в них ни капли порыва, вдохновения; их кистью водила, думает он, какая-то "приобыкшая рука, принадлежавшая скорее грубо сделанному автомату, нежели человеку" (1, т.7, с.267). Герой в этом эпизоде как бы видит и предсказывает свою творческую судьбу: незаметно для себя он дает меткую характеристику собственным произведениям, которые он напишет скоро, став богатым и знаменитым.

² Возможно это мнение Гоголя повлияло на следующее высказывание известного духовного писателя и иконописца, архиепископа Анатолия (Мартыновского). В книге "О иконописании" через десять лет после Гоголя он почти дословно воспроизвел мысль писателя: "... Произведения живописи тогда только найдут в нашем народе сочувствие и распространятся в России повсеместно, когда будут приспособлены к требованиям отечественного вероисповедания... Русский улыбнется, смотря на картину, представляющую квасника или девушку с тамбурином, посмотрит с удовольствием на какой-нибудь пейзаж, но редко решится приобрести такого рода картины оттого, что он внутренне предлагает себе вопрос: к чему это? какая с этого польза? и скажет: уж лучше купить лубочную картину кота с мышами" (19, с.94).

³ В редакции "Арабесок" у главного героя в соответствии со всей "бесовщиной" повести откровенно "говорящая" фамилия: Черт-ков. Имени же у него нет совсем, слуга называет его, например, барином. Во второй редакции Гоголь приглушил это откровенное указание: герой получил имя, отчество и немного видоизмененную фамилию — Чартков (новая фамилия героя отсылает нас к слову "чары"). Во всех случаях (даже когда для сравнения цитируется отрывок из второй редакции повести) мы оставляем герою фамилию редакции "Арабесок".

2. Г л а з а. Портрет, найденный Чертковым в лавке, описан довольно подробно. На нем изображено лицо с "отпечатком южной физиогномии".⁴ Это лицо поражало резкой, язвительной улыбкой; на нем застыло беспокойное, злобное выражение и вместе с тем страх (1, т. 7, с. 268). Но особенно всех поражали глаза. Они были велики, черны, тусклы. Самое же странное и даже пугающее в них — антиномичное сочетание смерти и жизни. Они глядели мертвенно и вместе с тем живо, как будто таинственным образом в них была удержана часть не только душевной, но и биологической жизни.⁵ Это были живые человеческие глаза; они смотрели на всех неподвижно, но лучше бы они двигались, пишет автор, тогда не производили бы такого ужатного впечатления. Они проникали внутрь человека и заставляли всех вскрикнуть от страха и ужаса (см. 1, т. 7, с. 269). "Убийственный", по определению писателя, взгляд этих глаз заключал в себе нечто магнетическое, сверхестественное, он пронзал даже простыню, которой закрыл портрет Чертков вечером у себя на квартире (1, т. 7, с. 272).⁶ Глаза эти продолжали преследовать героя и перед кончиной: в предсмертном безумии ему мерещился злополучный портрет и чудились страшные, живые глаза.

Детальное описание портрета и прежде всего глаз необходимо Гоголю не для нагнетания страхов и ужасов в духе не чуждого писателю романтизма. Писатель вновь и вновь ставит проблему искусства. Есть искусство подражательное. Природа, натура для него и источник вдохновения, и объект изображения, подражания. В определенной мере художник становится в этом случае соперником природы, пытаясь живописными средствами передать ее формы. Тем самым он вступает в скрытое соперничество не только

⁴ Возможно он был греком, молдаванином или армянином, уточняет Гоголь; во второй редакции — греком, индейцем или персиянином (о прототипах ростовщика см. 1, т. 3/4, с. 492; т. 7, с. 569).

⁵ В тексте второй редакции "Портрета" у Гоголя есть такое уточнение: герою казалось, как будто глаза "были вырезаны из живого человека и вставлены сюда" в портрет (1, т. 3/4, с. 68).

⁶ Для характеристики такого рода воздействия о. Павел Флоренский предложил выражение "черная злодатель", очевидно в противоположность светлой божественной благодати (см. 20, с. 326).

с природой, но и с Творцом, как бы желая поставить себя на Его место (по принципу: а я тоже так могу; или даже: а я могу еще лучше).⁷

3. Г и п е р - н а т у р а л и з м. Портрет, вернее, глаза, на нем изображенные, и являются примером именно такого подражательного искусства, которое стремится остаться максимально верным натуре, оригиналу, даже рабски верным. Но на определенном этапе этого пути перед художником встают границы, непреодолимые собственно эстетическими средствами. Переход же за эту черту, положенную для воображения — "ужасен" (1, т.7, с.270). Идя до конца по пути изображения "живого" человека, искусство "вырывает что-то живое из жизни, одушевляющей оригинал" (1, т.7, с.270). Стремясь к максимальному реализму оно неизбежно переходит в натурализм. "Или за воображением, за порывом, — размышляя, спрашивает себя Чертков, — следует, наконец, действительность, та ужасная действительность, на которую соскакивает воображение с своей оси каким-то посторонним толчком, та ужасная действительность, которая представляется жаждущему ее тогда, когда он, желая постигнуть прекрасного человека, вооружается анатомическим ножом, раскрывает его внутренность и видит отвратительного человека?" (1, т.7, с.270). Во второй редакции Гоголь уточняет, что "это (портрет) было уже не искусство", а Чертков задается вопросом: "Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок?.." (1, т.3/4, с.68). В размышлениях Черткова просматривается важнейшая для Гоголя идея: искусство подражательное в своем стремлении к реализму, понимаемому как максимальное сходство с изображаемым предметом, неизбежно переходит в натурализм; искусство выходит за свои собственные пределы — становится по-

⁷ Вспомним известную древнегреческую легенду. Художник Зевксис изобразил на одной из своих картин виноград, да так живо и естественно, что обманутые птицы прилетали и пытались клевать его. Живописец Парассий обещал превзойти своего друга. И вот однажды он принес Зевксису свою новую картину. — Сними же скорее плат, закрывающий картину, я хочу видеть ее, — воскликнул Зевксис. — Но это и есть моя картина! Я нарисовал драпировку... Характерен конец этой легенды в духе наивного натурализма: Зевксис признает свое поражение, ибо он обманул только птиц, а Парассис — ввел в заблуждение художника.

и про-ступком; сознание художника в этом случае "соскакивает с оси" (искусства, воображения) с помощью какого-то постороннего толчка (демонического происхождения, как это выясняется впоследствии); незаметно для себя вместо кисти он вооружается анатомическим скальпелем и вместо копирования своим искусством природной, богозданной формы, начинает ее разлагать; художник стремится проникнуть в тайну гармонии, но используя негодные для этого средства натуралистического, научного анализа,⁸ находит только антиэстетическое ("отвратительное" — у Гоголя) и попадает в плен демонизма. Это неизбежно, поскольку внутренне греховный художник стремится максимально достоверно изобразить такого же, как он сам, (а иногда в еще большей степени) не просветленного, плотского, греховного человека. Разочаровавшись в возможности, с одной стороны, превзойти Творца, а с другой, — раскрыть тайну божественной гармонии,⁹ художник бессознательно, а иногда сознательно отдается во власть демонического вдохновения, которое выводит его за пределы эмпирического. Но какой ценой?! Художник становится медиумом злой силы, его искусство может производить сильное, даже сильнее впечатление, но к эстетическому в произведении всегда подмешана сильная доза антиэстетического и потому воздействие такого искусства носит не собственно эстетический, но и *физиологический*, т.е. смешанный характер. Глаза, так ярко описанные Гоголем, и являются примером такой гипер-художественной физиологии.

⁸ Позднее Возрождение в лице прежде всего Леонардо да Винчи соединило науку (прежде всего анатомию и физиологию) и искусство. Но для Леонардо главным было — выявить законы красоты, понять, как это устроено (будь то природное явление или художественное произведение), объяснить для себя тайну искусства, а вовсе не для того, чтобы использовать открытые законы для насильственного проникновения в область запредельного, что мы видим в конце XIX века и позже в авангарде.

⁹ Пушкинский Сальери хочет проверить гармонию алгеброй, но гармония не боится проверки алгеброй, математика может только подтвердить красоту, величие, соразмерность частей гармонии. Тайна же красоты останется тайной. Раскрыв доступные ей законы красоты, алгебра далее не способна ни воспривести, ни даже повторить гармонию, ибо вечная Красота порождается божественным вдохновением, а не знанием законов.

4. С д е л к а. Несмотря на то, а, скорее всего, именно потому, что глаза производят на Черткова (как и на всех присутствующих) ужасное впечатление, он упорно торгуется, желая непременно купить портрет и приобретает его на последние деньги, но затем бросает его в лавке, в страхе спасаясь бегством. Однако, это запоздалый шаг: в душе сделка с дьяволом уже заключена, осталось только подтвердить ее, что и происходит в дальнейшем. Когда художник возвращается домой, портрет уже ждет его, таинственным образом оказавшись на стене мастерской. Если в прямом смысле союз с нечистой силой еще не заключен, то предрасположенность¹⁰ и некоторую готовность к этому художник уже показал: и тем, что часто жалуется на отсутствие или нехватку денег, и тем, что *на последние деньги* все же купил этот портрет, и тем, что выражает постоянное недовольство необходимостью трудиться над тем, что другим художникам дается легко и без напряжения сил.¹¹ Поэтому вполне естественно, что искушение славой и деньгами следует незамедлительно.

До ночного искушения Чертков чувствует какую-то магическую власть над собой глаз старика, они против его воли покоряют его и подчиняют себе. Как бы предвидя всю роковую роль портрета

¹⁰ Эта предрасположенность проявляется, в частности, в том, что в своем "гордом внутреннем сознании" Чертков не считал, что старинные итальянские мастера "так недосягаемо ушли от нас; ему казалось даже, что девятнадцатый век кое в чем *значительно их опередил*, что *подражание природе* как-то сделалось теперь ярче, *живее*, ближе..." (1, т.3/4, с.66) Сам Гоголь думал иначе. Перед героем "Рима", например, "могучие создания кисти" итальянских мастеров, "все еще непостижимые и недоступные для подражания", открываются как идеал (1, т.3/4, с.181; курсив везде наш — В.Л.).

¹¹ Во второй редакции повести эта предрасположенность художника к сделке с дьяволом выражена еще более откровенно: во-первых, он досадует на "заезжих" иностранных живописцев, скапливающих себе "вмиг денежный капитал" и завидует им, досадует также на своего преподавателя профессора с его призывами к кропотливому труду, терпению и предостережениями не губить свой талант погоней за деньгами во-вторых, купив портрет, Чертков дважды упоминает имя нечистого, как бы призывая его; в-третьих, он, несмотря на пугающие глаза старика, "ухаживает" за портретом: очищает картину от пыли и грязи, прмывает живопись мокрой губкой; в-четвертых, во сне он крадет у ростовщика один из свертков с червонцами (1, 3/4, с.64, 66, 67, 70).

в своем творчестве, художник даже делает попытку (увы, запоздалую!) освободиться от наваждения. Чертков понимает, что свершается что-то "убийственное", но безвольно идет навстречу этому неизвестному. У читателя не возникает сомнений, что в образе старика Гоголь изобразил извечного искусителя рода человеческого — гордого демона, схожего с тем, которого изобразил Пушкин. Интересно, что во второй редакции повести Гоголь прямо пишет, что в конце жизни в Черткове "олицетворился тот страшный демон (читай — старик с портрета), которого так идеально изобразил Пушкин" (1, т. 3/4, с. 91). Но когда совершается собственно сделка, то неведомым образом гордый демон подменяется мелким бесом. Как ростовщик искушает художника? Во-первых, утверждает, что с этих пор они никогда не разлучатся (заключение договора);¹² во-вторых, уверяет, что долгим и упорным трудом в искусстве ничего не достичь; в-третьих, говорит, что "все делается в свете для пользы"; в-четвертых, призывает брать заказы "со всего города" и рисовать портреты (читай — зарабатывать деньги, потрафляя вкусам публики); и, наконец, в-пятых, предостерегает: "не влюбляйся в свою работу" (см. 1, т. 7, с. 273). От старика, такого, каким он изображен вначале, с его демоническими глазами следовало бы ожидать более "серьезных", более "гордых", каких-то богоборческих искушений, но демон знает свои жертвы и одних толкает к безмерной гордыне, других — к пошлости. С Чертковым удалось заключить сделку на уровне пошлости. Гордый демон в духе Лермонтова только взял художника в свою власть, а затем передоверил провести "работу" с ним пошлому бесу Ивана Карамазова или даже мелкому бесу Федора Сологуба.¹³ Как от серьезного до смешного — один шаг, так и от гордости до

¹² Здесь, возможно, опять содержится скрытая отсылка к Пушкину:

"Мое беспечное незнанье
 Лукавый демон возмущил,
 И он мое существованье
 С своим навек соединил" (14, т. 2, с. 143).

¹³ Такого пошлого беса, как помню, Алексей Ремизов, увидел в творении Вакулы на западной стене сельской церкви.

пошлости всего лишь один маленький — по сравнению с масштабами падения — шаг. Для искусителя важно главное, — чтобы художник талант данный ему от Бога, будь то под влиянием гордого демонизма или пошлости пошлого беса, поставить на службу себе, в конечном же итоге — направить против Бога. Деньги, которые выпадают из рамы портрета, — не завершение сделки (она уже заключена), а начало сотрудничества. На новой только что купленной квартире "живость глаз уже не казалась ему (Черткову) так страшною" (1, т. 7, с. 276).

5. А н т и - и к о н а. При описании портрета Гоголь не раз прибегает к скрытому сопоставлению его с иконой. Святой, изображенный на иконе, "присутствует" на своей иконе (что подтверждается чином освящения иконы) духовно, поэтому на иконе все плотское, биологическое, физиологическое приглушено, ибо святой — уже в Царствии Небесном и плоть его преобразена, никакой натурализм здесь невозможен. Портрет же через свой гипер-реализм в изображении глаз становится уже не произведением искусства, а явлением биологическим, заряженным демонизмом, он производит не эстетическое, не духовное, а физиологическое воздействие, вплоть до того, что внушает животный страх и даже способен свести человека с ума.

Второй анти-иконный мотив в характеристике портрета возникает у Гоголя при описании сделки. По редакции "Арабесок", Чертков видел, "как поверхность старика отделялась и сходила с портрета" (1, т. 7, с. 272), по второй же редакции, "старик пошевелился", "уперся в рамку обеими руками" и, "высунув обе ноги, выпрыгнул из рам" (1, т. 3/4, с. 69). Здесь Гоголем отмечена явная анти-иконичность портрета. Икона не нуждается в раме, двухмерное плоскостное изображение на иконе подчеркивает, что у края иконы кончается видимое физическое трехмерное пространство и начинается другое пространство — небесное, ведь Спаситель, Богородица или святые, изображенные на иконе, пребывают в Царстве Небесном. Холст, как и плоскость иконы, двухмерен, но художник всеми силами живописными средствами стремится создать иллюзию трехмерного пространства. В противоположность своеоб-

разному "смирению" иконы картина¹⁴ старается произвести впечатление наличия третьего измерения — глубины. Для картины рама необходима, она отмечает границу на которой кончается реальное третье измерение и начинается иллюзорное. В Сказаниях о чудотворных иконах они "действуют", как правило, в своей материально-духовной целостности; святому нет нужды "сходить" со своей иконы. Если святой, реально присутствующий на своей иконе, совершает чудо, то это чудо приписывается иконе и "чудотворной" называется икона (ведь в том, что святой может совершать чудеса — нет сомнений). Известны сказания об иконах, которые переплывали моря, преодолевали сотни и тысячи верст суши для того, чтобы обрести новое место своего пребывания. Портрет же не может действовать как икона — в целостности изображения и изображенного. Изображение должно "сойти" с картины, у Гоголя даже "вылезти" из картины, как из окна: "... Страшное лицо старика выдвинулось глядело из рам, как будто из окошка" (1, т. 7, с. 272).

В повести Чертков позволяет себе два анти-иконных выпада. Первый — связан как раз со спецификой изображения пространства на иконе. Когда он стал модным живописцем, то начал резко высказываться обо всех художниках, творивших до Рафаэля, с насмешкой утверждая, что они писали "не фигуры, а селетки" (1, т. 3/4, с. 84). Очевидно, Чертков имеет в виду именно плоскостную манеру письма, характерную для византийской и русской иконописи, печать которой вплоть до эпохи Рафаэля лежала на живописи Возрождения.¹⁵ Сам Гоголь положительно оценивал влияние

¹⁴ Здесь и далее, употребляя слово "картина", мы имеем в виду такие произведения живописи (вне зависимости от региона, художественного направления или эпохи, времени создания таких произведений), в которых мир видится и изображается по правилам прямой или линейной перспективы, иногда, возможно, с небольшими отклонениями. Именно различные принципы перспективного решения композиции пролагают глубокую межу между живописью и иконописью. Чертковский портрет писался, как ясно из повести, в традициях прямой перспективы.

¹⁵ Любопытно, что Чертков высказывается критически и о Микеланджело, фигуры которого уж никак не назовешь селетками. Но Чертков упрекает его в излишнем внимании к анатомии, даже "хвастовстве" знанием анатомических подроб-

византийской традиции, например, на Чимабуз, а через него на Треченто и все последующее развитие искусства (см. 1, т. 8, с. 29).

Второй выпад Черткова связан не с техникой, а с самой сущностью иконы, он утверждает, что "существует только в воображении рассматривателей мысль, будто бы видно в них присутствие какой-то святости" (1, т. 3/4, с. 84). Чертков в этом заявлении имеет в виду дорафаэлевскую религиозную живопись вообще, а не собственно иконопись, но надо учитывать, что произведения итальянской религиозной живописи (которые с точки зрения византийского богословия иконы и иконопочитания не могли считаться иконами) использовались католической Церковью в качестве икон, алтарных образов. Поэтому отрицание им святости в картинах дорафаэлевских есть скрытое иконоборство, во-первых, потому, что ставит святость образа в зависимость от новейших достижений в области техники живописи, во-вторых, потому, что основано на явном непонимании специфики иконописной техники и ее неразрывной взаимосвязи с богословием иконы и иконопочитанием, в-третьих, потому, что фактически он отбрасывает всю многовековую традицию почитания этих изображений, наконец, в-четвертых, потому, что Чертков святость иконы приписывает действию человеческого воображения, т.е. лишает ее подлинного онтологизма, реального антиномичного единства на ней образа и Первообраза.

Здесь намечается еще одна анти-иконная характеристика портрета. Икону часто называют окном, но окном в мир невидимый; физическое движение в ней благодаря обратной перспективе (расхождение к горизонту параллельных линий, изображение фигур, находящихся на втором плане более крупными, чем фигуры первого плана, смена углов зрения на изображаемое и т.п.) есть движение сюда, в этот мир; духовное же движение в ней — туда, в Царство Небесное. На картине, в которой мир взят в прямой перспективе, все

ностей. Этот упрек великому художнику Гоголь мог вычитать в "Письмах русского путешественника" Карамзина, который отмечает, что картины Микеланджело "не столько приятны, сколько удивительны", потому что "художник хорошо знал анатомию" (9, с. 92).

наоборот: физическое движение в ней — туда (за счет иллюзорного третьего измерения), духовное же движение — сюда, она хочет создать видимость реального присутствия человека, изображенного в раме, который в любой момент может наклониться и даже выйти к зрителю, как через окно.¹⁶ Чертков в конце своего разговора со стариком "заметил, как он (ростовщик) ушел в свои рамы" (1, т. 7, с. 273). Во время же их беседы рама оставалась пустой! — это была дыра, символ небытия и само небытие, как выяснится в конце повести.

6. М о д н ы й ж и в о п и с е ц. Профессор, преподаватель Черткова, предостерегал его: только не становись модным художником.¹⁷ И вот как только герой переезжает на новую квартиру, воспользовавшись деньгами ростовщика, у него в тот же день появляются заказчики. "Чертков удивился такой скорой своей славе", — замечает Гоголь (1, т. 7, с. 276). Но художнику уже не приходит в голову задуматься о происхождении этой известности. Через несколько страниц писатель возвращается к мотиву незаслуженной славы, бросая в адрес своего героя: "Слава не может насытить и дать наслаждения тому, который украл ее, а не заслужил..." (1, т. 7, с. 282).

Приступая к исполнению заказов Чертков вначале стремится выразить в портрете "высокое торжество истины", "восторжествовать искусством" над оригиналом. Но тотчас возникает банальный и неизбежный конфликт с заказчиком. Художнику приходится делать выбор: или он остается верным себе, своему видению мира, своему таланту, своей манере, или он может и даже иногда должен поступиться совестью и своим художественным зрением, чтобы угодить вкусам заказчика, чтобы, скажем, не обидеть каким-либо

¹⁶ Этот сознательный иллюзионизм реалистической портретной живописи подчеркнул однажды Илья Глазунов тем, что заключил портрет красавицы не в раму, а в деревянные резные наличники, которыми украшаются снаружи окна в крестьянских домах, голову ее украсил настоящим кокошником и нарядил в настоящие блузку и сарафан.

¹⁷ Гоголь не раз отрицательно высказывался о моде и модных течениях в искусстве. В отрывке "Рим" он называет "беспокойную" моду странным, непостижимым порождением XIX века, "губительницей и разрушительницей всего, что колоссально, величественно и свято" (1, т. 3/4, с. 181).

образом "оригинал". Уже в первом своем портрете, выступая в качестве модного живописца, Чертков идет навстречу заказчице. "Адская мысль блеснула в голове художника", — пишет Гоголь (1, т. 7, с. 279). В чем же состояла эта "адская мысль"? — Просто в том, чтобы приукрасить модель на портрете в ущерб правде и достоверности в передаче внешности модели.¹⁸

Этот первый портрет Чертков воспринимает как грехопадение: его "грызет совесть", его охватывает боязнь "за свое непорочное имя", он называет этот портрет "преступлением" (очевидно, против искусства, против своего таланта, против совести) и хочет его "загладить и искупить" (1, т. 7, с. 280). Но это настроение у него быстро проходит. И второй, и третий и все последующие портреты под мелькание ассигнаций и блеск золота как бы сами собой выходили во вкусе заказчиков. Угрызения совести кончились, и Чертков "бесстыдно воспользовался слабостью людей, которые за лишнюю черту красоты, прибавленную художником к их изображениям, готовы простить ему все недостатки, хотя бы эта красота была во вред самому сходству" (1, т. 7, с. 281).

Чертков становится не только модным, но как подчеркивает писатель, "самодовольным" художником. Это следующая ступень в его падении: во-первых, идя на поводу у заказчиков, он постоянно "истреблял" в себе вдохновение, и оно, "наконец, отвыкло навещать его"; во-вторых, он начал верить, что "откровения свыше в мире не существует" (1, т. 7, с. 281, 282); в-третьих, он постепенно впал в равнодушие не только к искусству, но ко всему вообще. Незаметно наступил конец не только художника, но и личности.

7. "П а д ш и й а н г е л". Одно немаловажное событие потрясает художника. Его приглашают в Академию художеств, где он видит произведение своего бывшего товарища, который совершенствовался в живописи в Италии. Чертков привык авторитетно

¹⁸ Во второй редакции повести Гоголь так раскрыл портретную "кухню" Черткова: "Даже из двух трех слов (художник) смекал вперед, кто чем хотел изобразить себя. Кто хотел Марса, он в лицо совал Марса; кто метил в Байрона, он давал ему байроновское положение и поворот. Коринной ли, Ундиной, Аспазией ли желали быть дамы, он с большой охотой соглашался на все и прибавлял от себя уже всякому благообразия..." (1, т. 3/4, с. 83-84).

и свысока изрекать свое мнение о картинах других художников, но тут перед ним было произведение, которое заставило его замолчать.¹⁹ Оно было выше критики не только потому, что представлялось совершенным, но, главное потому, что не вступало со зрителем в спор, оно просто свидетельствовало об Истине и Красоте. Гоголь по-разному характеризует это произведение. Оно "божественно", как талант, как гений, очевидно, потому что талант и гений от Бога, и художник поставил их на службу Творцу. Далее: это произведение было "мгновение, но то мгновение, к которому вся жизнь человеческая — есть одно приготовление" (1, т. 7, с. 283).²⁰ Затем Гоголь находит возможность применить к произведению и иконическую характеристику: в чертах изображенных лиц покоилось "невыразимо выразимое" (1, т. 7, с. 283). Эта антиномия впервые осознана и поставлена как богословская проблема в эпоху иконоборчества. На иконе, по учению Церкви, изображается Ипостась Спасителя в единстве двух природ — божественной и человеческой, и так неизобразимое, благодаря Боговоплощению, оставаясь неизобразимым само по себе, изображается на иконе в двуединстве Ипостаси. Гоголь счел возможным применить эту характеристику к описываемому им произведению, некоторым образом приравнявая его к иконе.

Писатель находит еще несколько тонких, но важных штрихов для описания присланной из Италии картины. Она "чистая", "непорочная", "невинная", она "как невеста" (1, т. 7, с. 283). Этот набор эпитетов у Гоголя не случаен. Начиная с книги пророка Осии в Библию входит понимание любви (жених — невеста) и брачного союза (муж — жена) как символов отношений между Богом и избранным народом, как символов единения между Богом и человеком. Поклонение другим богам, по Осии, есть измена единому истинно-

¹⁹ Исследователи творчества Гоголя считают, что здесь идет речь об Александре Иванове и его картине "Явление Христа народу". Об этом произведении Гоголь писал позже в "Выбранных местах из переписки с друзьями".

²⁰ Здесь можно увидеть отсылку к эстетике Гете с его пониманием эстетического как прекрасного мгновения, выхваченного художником из потока времени и увековеченного: "Остановись мгновенье, ты — прекрасно!"

му Богу, следовательно, есть *блудодейние*; народ, впадающий в грех идолопоклонства, после заключения Завета с Богом, есть *прелюбодейница*, как жена, изменяющая мужу, любовники же ее — чужие боги. По повелению Божию пророк Осия совершает символическое действие: берет в жены блудницу. Он не предает ее суду по законам того времени, но ожидает ее раскаяния. Тем самым пророк с особой силой смог выразить долготерпение и милосердие Божие, не только обвиняя народ в блудодейнии идолопоклонства, но и призывая к покаянию: хотя любовь Божия к своему народу (Жениха к невесте) поругана, Он не оставляет ее, посылает ей наказания и кары, ожидая ее раскаяния, а когда она, оскверненная, возвращается, берет ее к Себе, как невесту во дни юности (Ос.2:14-15).²¹

Такое понимание единения Бога и человека Гоголь распространяет и на искусство. Талант — это невидимый союз, даже завет, заключаемый Богом с человеком. Человек получает от Бога талант и призван вернуть его Богу "десятерицею" (см. Мф.25:15-28), т.е. умноженный собственным трудом, любовью, служением людям и Богу. Художник, приславший свое произведение из Италии, сохранил верность своему призванию, и потому его произведение невинно, непорочно, как невеста. Чертков же, ставящий свой талант на службу другим целям совершает измену Богу, совершает, говоря библейским языком, духовный и *художественный блуд*. Гоголь на это довольно откровенно намекает, уточняя, что золото усыпило "девственные движения души его" (1, т.7, с.281).

Чертков не может вымолвить ни слова перед картиной. Душа-блудница оказывается бессильна произнести хулу на невинность, чистоту и верность. Напротив, невинностью она "разбужена в одно мгновение" (1, т.7, с.284). Чертков мучительно жалеет о своем загубленном таланте, пытается раздуть оставшиеся в душе малые искорки Божьего дара, он решает написать картину "Отпавший ангел", имея в виду себя, отпавшего от любви Божией и, следовательно, соблудившего. Состояние его души в этот момент как

²¹ Образ брачного союза как символ единства Бога и человека после Осии встречается у пророков Исаяи (50:1-3; 54:1-6), Иезекииля (16:1-63), у апостолов Матфея (9:15) и Павла (Еф. 5:22-23).

нельзя более соответствует теме картины... Но поздно. Две причины не дают ему изобразить то, что он так остро пережил на собственном опыте. Первая — техническая: "Кисть его и воображение слишком уже заключились в одну мерку", он был бессилён сбросить оковы им самим на себя наброшенные (1, т. 7, с. 284).²² Вторая причина — более серьёзная. Напомним, что Бог принимает (причем, как невесту!) только раскаявшуюся блудницу. У Черткова же нет и следа покаяния. Он завидует успеху бывшего своего товарища. Он чисто по-человечески жалеет о своем загубленном таланте, но жалеет лишь потому, что с завистью видит: его слава в сравнении со славой товарища — ничто. И также с завистью думает, что погнавшись за славой сиюминутной, упустил славу большую. "Отпавший ангел" не осознает всей глубины своего падения. Изобразить павшего ангела он не может, потому что не покаялся, не отделился от своего греха, не посмотрел на свое падение со стороны.

8. Б е з у м и е и с м е р т ь. Говоря евангельским языком, закопанный в землю талант оказалось невозможно выкопать. И тогда художник возненавидел искусство, В его уме появляется "адское" намерение (напомним, что *адским* Гоголь назвал ранее намерение Черткова угождать вкусам заказчиков).²³ Он начинает скупать все талантливые произведения кисти и уничтожать их с "бешенством" и опять же "адским" наслаждением. Герострат кажется ребенком рядом с героем Гоголя. Тот хотел славы любой ценой, пусть даже славы разрушителя и варвара, Чертков же, как бы в оправдание своей фамилии, подтверждает свой разрыв с Богом и искусством божественного вдохновения. Уже близкий к безумию, он тратит все свои богатства, нажитые в результате измены полученному свыше таланту, на то, чтобы доказать, что таланта не существует. Он не задумывается над неисполнимостью задачи, он не

²² Гоголь не раз противопоставлял искусству ремесленничество, ремесло и считал последнее в некотором отношении угрозой для истинного искусства. XIX век, как он считал, во многом "низвел к ремеслу искусство" и тем самым лишил мир Рафаэлей, Тицианов, Микель-Анжелов (1, т. 3/4, с. 181).

²³ На значение эпитета "адский" у Гоголя указывает В. Гиппиус (см. 8, с. 50).

жалеет денег, которые второй раз играют роковую роль в его жизни: вначале они стали причиной гибели его таланта, сейчас он их использует на то, чтобы уничтожить талантливые произведения других художников. Фактически, *он возвращает деньги тому, от кого их получил*. Так Гоголь еще раз подчеркивает конечную пустоту, зияние небытия, к которым ведет сделка с дьяволом. В житейском плане — нулевой результат, от богатств не осталось и следа; в духовном плане — мучения души и вечная погибель.

В конце первой части повести художник опять видит глаза, которые перестали преследовать его, как только он начал выполнять "программу". Из-за спины "мелкого беса" выглядывает владыка ада и напоминает художнику о сделке, заключенной под звон золотых червонцев. Этот мотив у Гоголя восходит к более ранним народным и авторским произведениям на эту тему: заключив договор с человеком бес, как правило, не докучает своими появлениями, "помощь" он подает оставаясь в тени (слава, богатство, наслаждения приходят к человеку как бы сами собой), и только перед смертью лукавый является человеку, напоминая о долге и необходимости платить согласно договору.

Смерть Черткова ужасна, "труп его был страшен" (1, т.7, с.286). Антиэстетизм предсмертной болезни и смерти Черткова специально подчеркнут Гоголем, как бы для сравнения с тихим, ясным и спокойным переходом в вечность праведника, каковым благодаря искреннему покаянию и личному подвигу стал с Божией помощью в монастыре автор злополучного портрета.

Часть вторая — "Иконописец"

1. О п я т ь л а в к а. Параллелизм двух частей повести Гоголем намеренно подчеркнут. Действие второй части начинается опять в лавке. Автор еще раз, но уже не так подробно описывает портрет, правда, внося в описание новые штрихи: "Сверхестественная живость глаз возбуждала какой-то невольный упрек художнику... Этот гений (автор портрета) уже слишком дерзко перешагнул границы воли человека" (1, т.7, с.288). Обратим внимание на эти детали: художник перешагнул границы воли человеческой (в

первой части — границы искусства), и за это он не может не заслужить упрека (пусть даже невольного) от зрителя. Воля человеческая лишь тогда несет благо, если она проникается волей Божией (в идеале, совпадает с ней). Автор портрета, перешагнув границы воли человеческой, перешагнул и волю Божию, — хочет, видимо, сказать писатель.

Далее Гоголь подробно рассказывает о ростовщике, с такой достоверностью, силой и даже гениальностью изображенном на полотне. И лишь затем начинается предыстория портрета и история второго художника — иконописца.

2. И к о н о п и с е ц. Скрытое и явное сопоставление двух художников в повести Гоголя прослеживается как противопоставление иконописи и живописи, иконописца и живописца,²⁴ картины и иконы. Иконописец был талантливым художником и имел известность, причем, известность эта была не случайная и не ложная. Гоголь подчеркивает, что это был "художник, *славившийся* в тогдашнее время своими *действительно* прекрасными произведениями" (1, т. 7, с. 292; курсив наш — В.Л.).²⁵ Он был "скромным" и "набожным" человеком, каковые жили, по Гоголю, только во времена "религиозных средних веков" (1, т. 7, с. 292). Уточним, что в средние века в России живописи как таковой не существовало, была лишь церковная иконопись и настенная роспись.

Согласно второй редакции повести, иконописец сознательно делает выбор между светской и религиозной, церковной живописью: "Не в гостиную понесу я мои картины, их поставят в церкви. Кто поймет меня — поблагодарит, не поймет — все-таки помолится

²⁴ И писатель и сам автор портрета называет себя живописцем или художником, а не иконописцем, а свои произведения картинами, а не иконами, что характерно для XIX века. Важно, что герой второй части повести пишет свои произведения для храмов, он церковный художник. В этом он отчетливо противопоставлен Черткову, и, чтобы подчеркнуть это противопоставление, мы же последовательно разграничиваем понятия "живописец" и "иконописец".

²⁵ Во второй редакции Гоголь уточняет, что иконописец был "самородком": "Это был художник, каких мало, одно из тех чуд, которые извергает из непочатого лона своего только одна Русь..." (1, т. 3/4, с. 99)

Богу" (1, т.3/4, с.100).²⁶ Для иконописца выбор не сложен: ведь он выбирает между гостиной и церковью, между музеем и храмом. Светская картина может вызвать восхищение зрителя, даже катарсис в его душе, может принести славу живописцу, но она не способна дать главное — молитву.²⁷ Икона же призвана вызвать у человека именно молитву, моление о спасении своей души, о спасении ближних и о спасении всего мира, а из благодарности к иконописцу — молитву о спасении его души. Этого *результата* ждет гоголевский художник от своих произведений.

Иконописец мог бы "нажить большое состояние", если бы принимал заказы, поступавшие к нему со всех сторон. Но деньгам он всегда предпочитал влечение души, и вместо исполнения богатых заказов, отдал все силы, талант и сердце "предметам религиозным". Во второй же редакции у Гоголя сказано более определенно: "И внутреннее чувство, и собственное убеждение обратили кисть его к христианским предметам, *высшей и последней ступени высокого*" (1, т.3/4, с.100; курсив наш — В.Л.). Так, за небольшую цену он взялся расписать иконостас приходской церкви, сделать работу, благословенную Богом.

3. И з д е с ь с д е л к а. Щепетильность в выборе тем для своей кисти не раз приводила иконописца к крайней нужде, что подталкивало его "прибегнуть к ужасному ростовщику". И вот однажды, когда художник уже "готов" был пойти к старику, тот сам позвал его. Рассказчик (сын иконописца) понимает, что его отец, может быть, первый и единственный раз в жизни, изменяет Богу, изменяет себе, своему таланту, и пытается некоторым образом оправдать его, но тем самым как бы выявляет суть сделки с нечистым, хотя, конечно, не в такой откровенной форме как это было у Черткова. Во-первых, художник невольно и пусть мысленно

²⁶ Это точка зрения и самого Гоголя, как можно судить по воспоминаниям. В 1843 г. он говорил Г.П. Галагану: "Пусть картины (Гоголь имел в виду западную религиозную живопись в целом) украшают стены наших гостинных, но им не место в церкви" (1, т.3/4, с.494).

²⁷ Картина "прежнего товарища", приехавшего из Италии, разбудила душу Черткова, заставила пережить его какую-то, может быть слабую, форму катарсиса, но она не помогла ему встать на верный путь, что способна сделать икона.

сделал первый шаг навстречу искушению, однажды решившись пойти к ростовщику за деньгами (пусть и в крайней нужде). Во-вторых, иконописец понимает, что ему не следует писать портрет, но он не хочет упустить совершенно уникальный предмет для своей кисти, "клад для артиста" (безотносительно к нравственным соображениям); в нем побеждает чувство, "извинительное в художнике", по словам его сына, и художник соглашается писать портрет ростовщика. В-третьих, иконописец оправдывает себя тем, что впоследствии сможет использовать портрет как эскиз для своей картины, на которой он хотел изобразить одержимого, из которого Спаситель изгоняет бесов. Эти отступления от своих принципов образовали щель, в которую "пролезает" лукавый.

Согласно второй редакции, иконописец даже мечтает получить ростовщика в качестве натурщика для своей картины: "Вот бы с кого мне следовало написать дьявола". Именно после этой мысли и является ростовщик с просьбой увековечить его живописно (1, т.3/4, с.101). Перед началом работы над портретом иконописец поминает "черта". Затем в голову его закрадываются сомнения: "Если я хотя вполтину изобразу его так, как он есть теперь, он убьет всех моих святых и ангелов; они побледнеют перед ним. Какая дьявольская сила! Он у меня просто *выскочит из полотна*, если только хоть немного буду верен натуре..." (1, т.3/4, с.101).²⁸ Испытывая "тягостное, тревожное чувство" и даже "отвращение" к работе, иконописец все же продолжает ее, находясь во власти "жадного" демонического вдохновения.

Когда художник заканчивает отделку глаз и бросает на портрет взгляд со стороны, он видит весь ужас невольно содеянного и, пытаясь хоть как-то исправить, загладить свой грех, отказывается завершить портрет (при этом выдерживает искушение "страшной кучей золота", которое предлагает ему ростовщик). Но поздно:

²⁸ Как не вспомнить здесь, что такой же проблемой мучился Достоевский, судя по его письму Победоносцеву. В размышлениях, разговорах, спорах Ивана Карамазова атеистические идеи были выражены с такой художественной силой и яркостью, что писатель, работая над образом старца Зосимы, некоторое время сомневался, сможет ли Старец стать достаточно убедительным возражением Ивану Карамазову.

портрет начинает жить своей собственной жизнью, независимой от художника.

4. **П о с л е д с т в и я.** Иконописец бросает портрет "на месте преступления", но так же, как позже Чертков, находит его в своей мастерской по возвращении домой. Автор портрета испытывает и все те искушения, которые впоследствии выпали на долю Черткова. Ростовщик сходит с портрета, он делает иконописцу "ужасные предложения", он хочет дать его творчеству "адское направление".²⁹ Самое мучительное воздействие портрета состояло в том, что он поднимал со дна души все, что оставалось там греховного, все, что человек выгоняет из себя и истребляет в себе "благородными подвигами". Теперь все это силится выйти наружу и "развиться во всем своем порочном совершенстве" (1, т. 7, с. 297).³⁰ Чувствуя свою вину, художник хочет уничтожить портрет и сжигает "проклятое произведение рук своих".³¹ Здесь у Гоголя возникает самый яркий и характерный анти-иконный мотив повести. Когда портрет на глазах художника превратился в кучку золы, тот почувствовал

²⁹ Напомним, что слово "адский" трижды фигурирует при описании искушений Черткова: "адскими" Гоголь называет идею угождать заказчику; намерение уничтожать прекрасные произведения искусства; наслаждение, с которым Чертков их рвет и топчет.

³⁰ Во вторую редакцию повести Гоголь включил еще один параллельный эпизод к истории художника Черткова, связанный с мотивом зависти. Иконописец начал завидовать славе одного из своих любимых учеников, добился, чтобы у того отняли заказ на картину для новой церкви и объявили открытый конкурс. На конкурс же он представил и свое произведение, желая победить ученика. По общему мнению, это было лучшее произведение из всех представленных на конкурс, но по замечанию одного духовного лица, в изображенных лицах не было святости, а в глазах было даже нечто демоническое. Иконописец и сам с ужасом это увидел: он "всем почти фигурам придал глаза ростовщика" (1, т. 3/4, с. 103).

³¹ "Рукописи не горят", — говорит у М. Булгакова Воланд. Но задолго до Булгакова Гоголь открыл, что не поддаются огню и живописные произведения, исполненные демонического духа. Характерно, что на Руси обетшавшие иконы не предавали огню, "обыкновенно их пускали по воде или иногда зарывали на кладбище, однако ни в коем случае не сжигали", — пишет Б.А. Успенский. Икона "как бы и не может гореть в силу своей сакральной природы" (17, с. 185, тж. 114-115). Видимо, мысль Гоголя (а позже М. Булгакова) состояла в том, что не могут сгореть и выступающие в функции сакральных предметы "с отрицательным зарядом".

облегчение. "С чувством выздоровевшего от продолжительной болезни, — пишет Гоголь, — оборотился он к углу комнаты, где висел писанный им образ, чтобы принести чистое покаяние, и с ужасом увидел, что перед ним стоял тот же портрет Петромихали, которого глаза, казалось, еще более получили живости..." (1, т. 3/4, с. 296). После сожжения портрет не просто оказывается на своем привычном месте, на стене, а в *красном углу*, где могут находиться только иконы. Портрет недвусмысленно намеревается вытеснить икону из красного угла, хочет занять место иконы, заместить ее. Напомним, что первое значение приставки "анти-" в греческом языке — "вместо", а не "против". Портрет является *анти-иконой* именно в этом смысле: он не воюет против иконы, что вызвало бы протест со стороны человека, но он хочет закрыть икону, предлагает себя вместо иконы. Отметим также, что в углу находится икона, написанная самим автором портрета, и портрет как бы "побеждает" ее, что, видимо, по мысли Гоголя, должно говорить о несовершенном (как с художественной, так и с точки зрения благочестия) исполнении иконы. Во всяком случае на этот раз живопись возобладала над иконописью.

Набожный художник дважды пытается исповедаться священнику, но оба раза это приводит к трагическим последствиям для его близких: гибнут жена и сын. Становится очевидно, — чтобы исправить ужасную ошибку нужны какие-то особые средства. Тогда иконописец отдает сына учиться³² и оставляет мир.

5. М о н а ш е с т в о. Иконописец удаляется в пустынную северную обитель. Там он, как это положено в монастырях, проходит все виды послушания, даже самые тяжелые. Смирение и пламень веры помогали ему переносить труженическую жизнь. Неусыпным исполнением монастырского устава он "изумил всю братию". Гоголю очень важно это подчеркнуть, чтобы показать *силу покаяния* героя (покаяния, которого не было у Черткова). Свое

³² В первой редакции сын иконописца (он же рассказчик во второй части повести) становится офицером, в поздней редакции — так же, как и отец, художником. Это было нужно Гоголю, чтобы иконописец при последнем свидании с сыном мог высказать ему свои идеи о высоком предназначении искусства.

смирение и покаяние иконописец выражает и тем, что временно отказывается писать иконы, когда об этом его просит игумен. Портрет ростовщика все еще преследует иконописца и в этом он видит для себя ясный знак: он еще не очистился от своего прегрешения, еще не готов вернуться к такому высокому и святому искусству, как иконопись. Здесь Гоголь придерживается своей излюбленной и заветной мысли, позже наиболее ясно сформулированной в "Выбранных местах" в главе "Исторический живописец Иванов": "...Пока в самом художнике не произошло истинное обращение ко Христу, не изобразить ему того на полотне. Иванов молил Бога о ниспослании ему такого полного обращения, лил слезы в тишине, прося у Него же сил исполнить Им же внушенную мысль... Иванов просил у Бога, чтобы огнем благодати испепелил в нем ту холодную черствость, которою теперь страждут многие наилучшие и наидобрейшие люди, и вдохновил бы его так изобразить это обращение, чтобы умилился и нехристианин, взглянувши на его картину..." (1, т. 6, с. 113).³³

Свой отказ писать иконы художник объясняет игумену тем, что "он недостойн взяться за кисть, что она осквернена, что трудом и великими жертвами он должен прежде очистить свою душу, чтобы удостоиться приступить к такому делу" (1, т. 3/4, с. 105). Изобразить Господа, Его Пречистую Матерь или святого, хочет сказать Гоголь, может только человек *причастный* святости, тот, кто имеет личный опыт духовной жизни во Христе и о святости знает не понаслышке. Поэтому писание иконы всегда начинается с личного подвига, ибо только исполнение заповедей Христовых,

³³ Известно, что Гоголь долгие годы делал выписки из творений Святых Отцов. Возможно, что процитированная мысль подсказана писателю святителем Григорием Нисским. В одной из выписок Гоголя читаем такое высказывание св. Отца: "Поелику же никто не может даровать другому того, чего сам не имеет, то Господу угодно, чтобы прежде ты сам исполнился красот мира, а потом раздавал нуждающимся в сем благе" (1, т. 8, с. 533). Отзвук этой мысли слышится также в характеристике картины, привезенной из Италии товарищем Черткова: "Видно было, как все извлеченное из внешнего мира художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника, устремил его одной согласной, торжественной песнью" (1, т. 3/4, с. 88).

жизнь по Евангелию вводит человека в истинное Богопознание, приобщает его святости, что является обязательным предварительным условием написания иконы.

В этом эпизоде важно и другое, на что косвенно указывает писатель: иконописец может "осквернить" свою кисть. Различные руководства и все православное предание требовали от иконописца окончательного выбора между иконописью и живописью, эти два вида искусства признавались не только разными, но и взаимоисключающими друг друга. Иконописцу, ради его же пользы, воспрещалось обращаться или возвращаться к живописи; не следовало нисходить, даже ниспадать, от искусства более высокого к низкому, это считалось "осквернением" кисти вне зависимости от предмета, который он "живописно" изображал. Герой же Гоголя осквернил свою кисть и в другом смысле: искусство, предназначенное для служения Богу, он, пусть невольно, пусть по неосторожности, но поставил на службу злой богоборческой силе.

С благословения настоятеля иконописец удаляется в пустынь и становится отшельником. Там он принимает на себя новые подвиги, еще более строгие, чем в монастыре, там "в продолжение нескольких лет изнурял он свое тело, подкрепляя его в то же время живительною силою молитвы". Примеры таких подвигов, пишет Гоголь, "можно разве найти в одних житиях святых" (1, т. 3/4, с. 105-106).

Отметим, что в творческом сознании Гоголя художественное творчество и монашество были тесно взаимосвязаны. Рассказывая в "Портрете" о товарище Черткова, уехавшем в Рим, Гоголь во второй редакции подчеркивает: "Там (в Риме), как *отшельник*, погрузился он в труд и в не развлекаемые ничем занятия" (1, т. 3/4, с. 87). В одной из глав "Выбранных мест" писатель говорит о художниках, которые "отдались своему делу, как *монах монастырю*", а об Александре Иванове свидетельствует, что тот "ведет жизнь истинно *монашескую*, корпя день и ночь над своей работой и молясь ежеминутно..." (1, т. 6, с. 117, 118). В письме к Жуковскому, публикуемое по желанию Гоголя в виде статьи "Искусство есть примирение с жизнью", писатель говорит о святости искусства и утверждает, что уже в начале своего поприща он чувствовал в себе стремление не связывать себя *семейными* и

другими узами (см. 1, т. 6, с. 237). Сохранилось много свидетельств, что начиная с 40-х годов Гоголь не раз собирался уйти в монастырь. В "Выбранных местах" он писал: "Нет выше званья, как *монашеское*, и да сподобит нас Бог надеть когда-нибудь простую ризу чернеца, так желанную душе моей, о которой уже и помышление мне в радость. Но без зова Божьего этого не сделать" (1, т. 6, с. 85; курсив везде наш — В.Л.).³⁴

6. **Ж и в а я и к о н а.** Изменить себя, исполниться святости, иконизировать себя — цель монашеской жизни. Человек сотворен по образу и подобию Божию. Вернуть это утраченное в грехопадении подобие Божие, "расчистить" в себе образ, затемненный грехом — цель монашеской жизни. Святой — это живая икона. Сможешь стать живой иконой Божией — перед тобой открывается путь иконописания, тогда сможешь изобразить святость и на иконе. По этому верному и единственному пути и пошел в монашестве иконописец. Когда рассказчик увидел его после долгой разлуки, то первое, на что он обратил внимание, был иконный внешний вид отца: "Я увидел старца, на бледном, изнуренном лице которого не присутствовало, казалось, ни одной черты, ни одной мысли о земном. Глаза его, привыкшие быть устремленные к небу, получили тот бесстрастный, проникнутый нездешним огнем вид, который в минуту только вдохновения осеняет художника. Он сидел передо мною, как святой, глядящий с полотна, на которое перенесла его рука художника, на молящийся народ..." (1, т. 7, с. 299; курсив наш — В.Л.). Вторая редакция также подчеркивает иконописный облик старца Григория. До сына доходили слухи о суровых подвигах отца, и потому он ожидал увидеть "черствую наружность отшельника", "изнуренного, высохшего" старика, но пред ним предстал "прекрасный, почти божественный старец". "Светлый лик" его сиял "светлостью небесного веселия. Белая, как снег, борода и тонкие, почти воздушные волосы такого же серебристого цвета рассыпались картинно по груди и по складкам его черной рясы..."

³⁴ Богатый материал на тему "Гоголь и монашество" собран в обстоятельной книге В. Воропаева "Духом схимник сокрушенный..." (см. 6, с. 17, 22, 28, 36-42, 65, 70, 78, 82-99, 122, 139 и др.).

(1, т. 3/4, с. 106).

Не случайно и имя, которое получил в монашестве дотоле безымянный у Гоголя иконописец. Его постригли с именем Григорий. Во-первых, в Киево-Печерском монастыре в конце XI начале XII века жил святой иконописец с таким именем. Вот как о нем сообщает "Сказание о святых иконописцах": "Преподобный отец Григорий Печерский, иконописец Киевский, много святых икон написал чудотворных, яже зде в Российской земли обретаются, спостник бе преподобному Алимпью. В нетлении в пещерах опочивает" (5, т. 2, с. 379). Как видим, прп. Григорий — современник и даже спостник (очевидно, друг и сотрудник по ремеслу) первого древнерусского святого иконописца Алимпия (как позже Рублев — спостник Даниила Черного). Во-вторых, имя Григорий означает "бодрствующий". Бодрствование в монашестве понимается и в прямом смысле, — это один из видов аскезы, ограничение себя в продолжительности сна, и в переносном — это внимание, трезвение, бдение, это постоянное внимательное, осторожное отношение ко всему, что входит или готово войти в сердце, чтобы не принять злых, греховных помыслов (затем совершить грех и делом). Иконописец совершил грех (написал демонический портрет) именно потому, что не достаточно внимательно *бодрствовал* над своей душой, дал победить себя помыслам. Теперь в монастыре он искупает это греховное деяние под призывающим к духовному бодрствованию именем Григорий и с помощью этого святого иконописца, имя которого он получил при постриге как знак покровительства.

7. И с к у п л е н и е. "В строгом посте и молитве, в глубоком размышлении и уединении души приготавлился он к своему подвигу", к писанию иконы, которая сняла бы с него грех. Он берется писать икону Матери Божией, кротко простирающей руки над народом (вероятно, речь идет об иконе Покрова Богоматери). Иконописец долго трудился над изображением "пречистого лика Девы", оставаясь в посте и молитве, проливая слезы о прошлой жизни и своем грехе. И божественное вдохновение посетило его. Он так рассказывает об этом сыну: "Я чувствовал, что высшая сила осенила меня и *ангел возносил мою грешную руку*" (1, т. 7, с. 301; курсив

наш — В.Л.). Здесь мы видим отсылку к житию прп. Алимпия Печерского. Ангел является лежащему в болезни Алимпию и заканчивает у него на глазах недописанную им по болезни икону (см.12,с.597-599;см.тж.8,с.50). Но здесь возможно влияние и иконы св. апостола (Евангелиста, врача и иконописца) Луки. Как основатель иконописного искусства он изображается за мольбертом, перед ним стоит Богоматерь с младенцем, а за спиной ап. Луки — ангел в белых одеждах (иногда с нимбом Софии — Премудрости Божией), рука ангела лежит на руке ап. Луки, как будто водит ею (см.13,с.139). Божественное вдохновение помогает монаху Григорию: в лике Пресвятой Девы ему удалось передать такое "небесное спокойствие", что часть этого спокойствия "перешла в собственную его душу" (1,т.7,с.298). Здесь мы видим обратную взаимосвязь между художником и его произведением. Иконописец с Божией помощью пишет икону, а затем им самим же написанная икона воздействует на него, очищает его сердце от страстей.³⁵ Очевидно, здесь Гоголь противопоставляет икону в красном углу, которую портрет смог закрыть и заместить, и новую икону, написанную в монастыре. Там живопись временно побеждает иконопись, здесь иконопись одерживает верх над живописью, причем эта победа означает конец портрета. "...Предстал мне во сне, — рассказывает иконописец сыну, — Пречистый Лик Девы, и я узнал, что в награду моих трудов и молитв сверхъестественное существование этого демона в портрете будет не вечно" (1,т.7,с.301). Когда в монастырь прибывает сын, иконописец Григорий, прежде чем рассказать ему историю портрета, вместе с ним долго молится "повергшись" перед написанной им в монастыре иконой.

Гоголь отмечает в творчестве иконописца и еще одну важную деталь: на ликах его святых было такое дивное спокойствие, а в лицах кающихся — такое сокрушение, какое рассказчик "очень редко встречал". Обычно искусствоведы противопоставляют творчество прп. Андрея Рублева и Феофана Грека именно в этом ключе: на иконах первого сияет святость, на иконах второго — святые еще

³⁵ Такая же внутренняя, но роковая взаимосвязь, была у иконописца со злополучным портретом.

только на пути к святости, в их лицах видны следы борьбы, присутствует сокрушение. Иконописец Гоголя, как человек, на собственном опыте прошедший все искушения и преодолевший их, совместил в себе способность изображать в одном лице и то, и другое.

После написания иконы Покрова Богоматери "страшный образ ростовщика перестал навещать его" (1, т.7, с.298). Искупление совершилось. Подтверждением этого стало и получение особых даров, присущих святости. Монах Григорий получает дар прозорливости: так, он предвидит приход сына и ждет его. Это устраивается по его молитвам Богородице и "святому угоднику" — возможно тут Гоголь имеет в виду свт. Николая Угодника, покровителя путешественников, но, может быть, это и прп. Григорий-иконописец. Сама Матерь Божия в "святом видении" открывает ему дальнейшую судьбу и конец портрета. Наконец, неузнанный другими святой является монаху Григорию и раскрывает ему подробности, связанные с приходом антихриста.

По второй редакции иконописец пишет в монастыре икону "Рождества Христова". На ней монаху удалось изобразить "чувство божественного смирения и кротости в лице Пречистой Матери, склонившейся над Младенцем, глубокий разум в очах Божественного Младенца,³⁶ как будто уже что-то прозревающих вдаль, торжественное молчанье пораженных божественным чудом царей, повергнувшихся к ногам Его..." (1, т.3/4, с.106). Гоголь описывает не собственно "Рождество" в его традиционном иконографическом варианте (там Младенец покоится в яслях, Он в пеленах, видно Его лицо, но глаз не видно), а поклонение волхвов.³⁷ Характерно

³⁶ Разум в очах Младенца отмечен Гоголем также не без влияния Пушкина. В стихотворении "Мадонна" у великого поэта есть такая строка: "Она (Пречистая) с величием, Он (Младенец) с разумом в очах..." (14, т.3, с.166).

³⁷ Напомним, что в "Невском проспекте" художник Пискарев находит, что прелестная барышня, встреченная им, похожа на Мадонну из "Поклонения волхвов" Перуджино. А в маленьком произведении "Жизнь" Гоголь сам рисует словесную икону "Рождества Христова": "Камениста земля; презрен народ; немногочисленная весь прислонилась к обнаженным холмам, изредка, неровно оттененным иссохшею смоковницею. За низкою и ветхою оградой стоит ослица. В деревянных яслях лежит Младенец; над Ним склонилась Непорочная Мать и глядит на Него исполненными слез очами; над Ним высоко в небе стоит звезда и весь мир осияла чудным светом

восприятие иконы монахами монастыря и игуменом: "Нет, нельзя человеку с помощью одного человеческого искусства произвести такую картину: *святая высшая сила водила твоею кистью* (как водила ранее кистью св. апостола Луки и прп. Алимпия Печерского — В.Л.), и благословение небес почило на труде твоём" (1, т.3/4, с.106; курсив наш — В.Л.). В главном смысл этого эпизода в обеих редакциях совпадает: вдохновение свыше помогает иконописцу создать произведение, которое становится искуплением его греха против искусства, против Бога, которое вытесняет портрет в небытие.

8. О п я т ь о п о р т р е т е. Только в монастыре, принеся искреннее покаяние словом и делом, во всей глубине осознав все случившееся, иконописец возвращается к оценке портрета, и произносит над ним строгий суд с высоты достигнутой им меры духовной чистоты и святости: он называет себя "окаянным" (от имени "Каин" — братоубийца, ибо своим портретом принес много зла ближнему); называет "преступными" свою руку и художническую кисть, а работу, вызвавшую к жизни портрет, — "адской" (1, т.7, с.301).

Особенности портрета Гоголь устами старца-иконописца объясняет скорым приходом антихриста, и в соответствии с православной традицией дает двойное понимание проблемы. Антихрист, согласно "Откровению Иоанна Богослово", придет в конце веков, и среди богословов никаких принципиальных споров относительно его прихода нет. Но св. Апостол в своих Посланиях употребляет слово "антихрист" и во множественном числе: "Дети! последнее время. И как вы слышали, что придет антихрист, и теперь появилось много антихристов, то мы и познаем из того, что последнее время" (1Ин.2:18, тж.2:22,4:3,2Ин.7). Гоголевский иконописец чувствует наступление последних времен, и одну из примет этого видит в том, что границы между видимым и невидимым, между царством добра и кромешным злом³⁸ становятся слабее, они как бы теряют способность удерживать зло в отведен-

(1, т.6, с.249).

³⁸ "Кромешный" — от слова "кромé", т.е. "вне".

ных ему Богом пределах, и зло все чаще "порывается показаться в мир" (1, т. 7, с. 301). Для этого лукавый дух избирает особых людей, "от которых уже, кажется, при самом рождении отшатнулся ангел и они заклеены страшною ненавистью к людям и ко всему, что есть создание Творца" (1, т. 7, с. 301).

Здесь у Гоголя появляется еще один иконический мотив: бес обладает "страшным могуществом", жертвы этого "адского духа" будут "бесчисленны", даже, утверждает старец, "нет сил человеческих противустать ему", но он живет здесь на земле "невидимо, без образа" (1, т. 7, с. 301). В этом его относительная сила, но в этом же и его слабость. Без добровольного (или невольного) согласия человека, которое помогает злу принять какой-либо образ, зло не может явиться в мир и действовать в нем. Именно согласие на сотрудничество ослабляет границы, о которых говорит старец. Человек, заключающий сделку с нечистым, как бы открывает окно, через которое зло, принимая на себя человеческий образ может хлынуть в мир. Итак, зло *неиконично*, оно *без-образно*, оно не имеет собственного образа и потому постоянно ищет возможности "вообразиться", "воиконовиться". Этот "черный дух" силится проникнуть во все: "в наши дела, в наши мысли и даже в самое вдохновение художника" — говорит иконописец (1, т. 7, с. 301). Портрет и стал произведением именно такого проникнутого демоническим страстями вдохновения. Поэтому не случайно у Гоголя и то, что искушает Черткова не собственно демон, а демоническое произведение искусства. Конечно, в повести ростовщик реально существовал, но по сюжету он уже лишь произведение кисти. Писатель тем самым хочет подчеркнуть, что речь идет не о гордом владыке ада, а о демоне, который искушает именно художников, людей творческой натуры.

9. З л о Ф и н а л. Краеугольный камень православного учения о зле состоит в том, что зло — это "не-сущее", оно не онтологично, оно не имеет собственного бытия и может существовать лишь как паразит на теле добра. Зло способно появиться только там, где возникает "ущербность" в добре, его нехватка. Так же как злой дух не имеет образа, так зло не обладает само-бытием, поэтому иногда для того, чтобы уничтожить зло достаточно

сорвать с него маску. т.е. назвать все своими именами: зло — злом, демоническое — демоническим, тьму — тьмой. И тогда зло рассеивается в без-образное небытие. Так и произошло с портретом: он исчез на глазах у слушателей, когда сын иконописца рассказал присутствующим его историю, на холсте же остался "какой-то незначащий пейзаж". Гоголь вносит, правда, дополнительный мотив времени (портрет мог исчезнуть только по истечении пятидесяти лет), назначает временные координаты (после первого новолуния; это, видимо, не случайная деталь — лунным календарем пользуются в Православии при расчете Пасхалии), наконец, писатель особое значение придает мотиву покаяния, которое приносит автор портрета всей своей дальнейшей жизнью и написанием иконы, которая побеждает портрет, и тот, будучи произведением зла, просто исчезает (Гоголь находит точный образ: "как исчезает дыхание с чистой стали" — 1, т.7, с.302). Зло — только след демонического дыхания на стали добра.

Во второй редакции финал повести переделан писателем. Портрет в конце рассказа крадут. Главная же идея, связанная со злом, остается во всей силе. Сын иконописца рассказывает историю портрета и портрет исчезает, но исчезает не навсегда, как в первой редакции, а как бы затаивается, чтобы выждав удобный случай и подходящего человека (нового Черткова), опять проявить свои демонические способности. Второй финал также вполне в духе Гоголя и всего произведения: писатель еще раз призывает художника к осторожности, внимательности, ответственности, призывает прежде всего хранить чистоту сердца, "бодрствовать" над душой, как это делал в монастыре предтеча старца Зосимы — старец Григорий, иконописец.



Поэт и критик Иннокентий Анненский в свое время тонко подметил, что повесть "Портрет" написана в форме Пролога или Минеи. Это замечание, на наш взгляд, справедливо лишь с важными ограничениями и отнести его можно только ко второй части повести. Она действительно имеет много общего с житием, но

только по своему сюжету; типичные, характерные для жития элементы, бесспорно, — налицо. Вместе с тем многое находится в противоречии с житийным каноном: это своеобразный, индивидуальный голос автора (рассказчика), обилие второстепенных деталей, лирические отступления, прямое высказывание собственных взглядов на различные эстетические и религиозные проблемы. Вторая часть "Портрета" как бы хочет и не может вылиться в житие. Ей мешает живопись и не хватает иконичности, она никак не может стать словесной иконой главного персонажа, старца Григория, хотя часто к этому очень близка.

Иннокентий Анненский отметил также, что "Портретом" Гоголь "напророчил" свое писательское будущее, свою творческую судьбу (см. 2, с. 18). Анненский говорит о всей повести, но совпадения судьбы иконописца с жизненным путем самого Гоголя, зачастую разительные, встречаются преимущественно также во второй части. Присмотримся к ним подробнее.

Иконописец считает истинным искусством то, которое берет в качестве объекта изображения предметы христианские. Истинное произведение искусства должно вызывать в душе человека умиление, высокие чувства, молитву. Гоголь, бесспорно, и сам придерживается подобных взглядов, что явствует из его статей и художественных произведений. Он также стремится писать не для гостинной, а для храма души человеческой.

Иконописец пишет портрет и, выписав страшные глаза, не заканчивает его. Гоголь пишет "Мертвые души", показав страшную "пошлость пошлого человека", также своеобразный "недоконченный портрет", как называет поэму И. Анненский, по причине незавершенности второго тома в том виде, в каком желалось автору.

Иконописец ясно видит, что его произведение причиняет вред всем, кто с ним соприкасается, он раскаивается в содеянном, приносит покаяние. Гоголь пишет несколько открытых писем по поводу "Мертвых душ" (позже по поводу "Выбранных мест"), в которых выражает сожаление и даже раскаяние в том, что произведение его приносит не только пользу, но и вред.

Иконописец уходит в монастырь. Там на время он отказывается от творчества, желая прежде всего очистить собственную душу от греха, вымолить прощение у Бога. Гоголь многократно выража-

ет желание уйти в монастырь (см. об этом выше), посещает монастыри, беседует со старцами; по воспоминаниям современников, у него рождается план дописывать второй том "Мертвых душ" в одном из монастырей на Афоне (см.6,с.70,78). Писатель также на некоторое время отказывается от искусства, чтобы привести в порядок свое душевное хозяйство.³⁹

Иконописец предполагает вернуться к искусству и с новым божественным вдохновением создать произведение, которое будет возводить людей к Богу и вызывать молитву. Писатель предполагает во втором томе совершить чудо: мертвые души должны стать душами живыми — преображенными и воскресшими (предполагается, что сможет возродиться даже Плюшкин — см. 1,т.5,с.483,603 и др.).

Иконописец возвращается к искусству и создает в монастыре произведение высокого искусства, которое искупает его грех перед Богом и людьми. И здесь единственное и трагичное расхождение с судьбой самого Гоголя. Дважды писатель заканчивает второй том "Мертвых душ", который по смыслу должен был бы носить название "Воскресающие души", и оба раза (1845 и 1852) сжигает его.⁴⁰

В связи с этим мы рискуем высказать мысль, что Гоголь смотрел на продолжение "Мертвых душ" в некотором смысле, как на переход от живописи (1-ый том) к иконописи (2-ой и 3-ий тома), от портрета и портретности к иконе и иконичности. Это должен был быть переход от творения верных, но мертвых подобий (живопись), которые способны ожить, но не способны оживить читателя или зрителя, к *художественному воскрешению* человека, которое возможно лишь в иконописи. Первый том "Мертвых душ" Гоголь со временем стал оценивать как натуру (человеческие

³⁹ "Выбранные места" Гоголь называл исповедью человека, который "провел несколько лет внутри себя" (1,т.6,с.208).

⁴⁰ Следует иметь в виду, что главное произведение Гоголя должно было стать трилогией, как он сам об этом не раз писал (см.1,т.6,с.232). Можно предположить, что трилогия была бы построена по следующей схеме: падение (мертвые души) — раскаяние, восстание от греха (души ожившие, возрождающиеся) — возврат к Богу (преображенные, воскресшие души).

страсти и пороки) без надежды на озарение.⁴¹ По православному учению, образ Божий неуничтожим в человеке. Своими грехами человек может дочерна затмить его в себе, но изгнать из себя или безвозвратно утратить образ Божий не имеет власти. В самом грешном человеке всегда остается искра Божия, которая может вспыхнуть в любой момент, озарить человека и привести его на путь спасения.⁴² Вот этой искры и нет в героях "Мертвых душ". По замечанию В.Розанова персонажи Гоголя как бы изваяны резцом, они совершенны по форме, как произведения античной скульптуры. Но так же как в античной скульптуре, в героях Гоголя нет духовной жизни. Они только едят, спят, бредутся, заботятся о пропитании, копят деньги. *Бессмертная* душа в них оказывается подверглась *смерти*. Но в таком случае, увлекшись "низкой натурой" и ее сатирическим изображением Гоголь сказал неправду о человеке, идущую вразрез с христианским учением. Этого Гоголь не хотел и поэтому не мог поставить точку на первом томе. "Что пользы, — писал он, — поразить позорного и порочного, выставя его на вид всем, если не ясен в тебе самом идеал ему противоположного прекрасного человека?" (1, т.6, с.240), а в одной из молитв, составленных Гоголем, есть обращение к Богу с просьбой о даровании силы изобразить такого положительно прекрасного человека.⁴³

Неправду о человеке и Руси, сказанную в "Мертвых душах", Гоголь хотел искупить вторым и третьим томами. В мертвых душах Гоголь хотел найти живые души или хотя бы искры духовного и разжечь их в пылающий очистительный огонь, пожигающий страсти, пороки и грехи. Но для того, чтобы совершить это

⁴¹ В "Выбранных местах" Гоголь называл "Мертвые души" карикатурой на человека и Россию, а героев поэмы "уродами" (см.1, т.6, с.79,81).

⁴² В "Правилах жития в мире" Гоголь пишет, что любовь к Богу открывает у человека глаза на мир "в его истинном виде", и тогда человек любит в мире "только то, что есть в нем *образ и подобие Божие*" (1, т.6, с.286; курсив наш — В.Л.).

⁴³ Вот полный текст этой молитвы: "Боже, дай полюбить еще больше людей. Дай собрать в памяти своей все лучшее в них, припомнить ближе всех ближних и, вдохновившись силой любви, быть в силах изобразить. О, пусть же сама любовь будет мне вдохновеньем" (1, т.6, с.547).

воскрешение, по убеждению Гоголя надо было проделать это все в своей собственной душе. И, значит, до конца жизни Гоголь чувствовал, что внутренне он не готов решить эту сложнейшую художественную задачу. Кроме того, "преображенные и воскресшие души", требуют другого жанра, не романа и даже не поэмы, а духовной прозы или жития. А переход от романа к житию это в определенном смысле переход от живописи к иконописи.

Либеральной критикой "Мертвые души" были восприняты не только как верное изображение русского человека и человека в целом, но и как сатирическая, но в общих чертах верная картина России того времени (чего Гоголь также совсем не хотел). Вобщем, с разными вариациями, это мнение держится и сейчас, хотя еще В.Розанов очень метко заметил, что Чичиков вместо Манилова мог бы поехать в деревню к Чаадаеву, вместо Собакевича к Пушкину, вместо Плюшкина, Ноздрева, Коробочки и других к Герцену, Аксакову, Киреевскому или Хомякову (см.13,с.351). И тогда картина Руси была бы совершенно иной! Бесспорно, более иконичной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Н.В. Гоголь. Собрание сочинений в 9-ти томах. М., 1994.
2. Иннокентий Анненский. Книги отражений. М., 1979.
3. В.Г. Белинский. Полное собрание сочинений, тт. I-XIII. М., 1953-1956.
4. Сергей Булгаков. Тихие думы. М., 1918.
5. Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1-2. С-Пб., 1861.
6. В.Воропаев. Духом схимник сокрушенный. М., 1994.
7. И.В. Геге. Избранные произведения. Минск, 1977.
8. В.Гиппиус. Гоголь. В.Зеньковский. Н.В. Гоголь. С-Пб., 1994.
9. Н.М. Карамзин. Письма русского путешественника. М., 1980.
10. К. Мочульский. Духовный путь Гоголя. Париж, 1934.
11. Народные русские сказки А.Н.Афанасьева в трех томах. М., 1986.
12. Памятники литературы Древней Руси. XII. М., 1980.
13. Псковская икона XIII-XVI веков. Л., 1990.
14. А.С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах. Л., 1977-79.
15. Алексей Ремизов. Неумный бубен. Кишинев, 1988.
16. В.В.Розанов. О писательстве и писателях. М., 1995.
17. Б.А.Успенский. Филологические разыскания в области славянских древностей.

М., 1982.

18. Архимандрит Феодор (Бухарев). О духовных потребностях жизни. М., 1991.
19. Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология. М., 1993.
20. Священник Павел Флоренский. Упырь. — "Новый мир", № 10, М., 1995.
21. Lorenzo Amberg. Kirche, Liturgie und Fromigkeit im Schaffen von N. V. Gogol'. - "Slavica Helvetica", Band 24. Bern, 1986.