

ВОКРУГ ГОГОЛЯ

DOI 10.37386/2305-4077-2025-2-27-38

А. И. Иваницкий¹

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

О СМЫСЛЕ «ЖИВОПИСНОСТИ» ЮЖНОГО МИРА У ГОГОЛЯ (ещё раз об отношении писателя к художникам-назарейцам)

В живописи Италии Гоголь стремился найти духовный противовес фольклорной бесовщине другого, малороссийского Юга, воплощенного в героинях цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832) и повести «Вий» (1834), – и обнаружил источник такового. Поэтому в цикле «Арабески» (1835) ренессансный идеал Мадонны Рафаэля вернулся к античному эталону чувственной красоты, – которая в «Вечерах» и повести «Вий» виделась бесовством. Таким образом, живописность Юга в целом Гоголь оценил как угрозу духовного порабощения. Некий духовный исход подсказали художники-назарейцы, видевшие корни живописи Рафаэля не в античности, а в поздней иконописи. Во второй редакции повести «Портрет» (1842) религиозный идеал искусства предстал уже не итогом живописности Юга, олицетворенной в демоническом ростовщике, – ее антитезой.

Ключевые слова: цикл «Арабески» Н. В. Гоголя, религиозная живопись, художники-назарейцы, экфрасис, женский идеал, южная почва

A.I. Ivanitskiy

Russian State University for Humanities (Moscow, Russia)

ON THE MEANING OF “PICTURESQUENESS” OF THE SOUTHERN WORLD IN GOGOL’S WORKS (once again about the writer’s attitude to the Nazarene artists)

In Italian painting, Gogol sought to find a spiritual counterbalance to the folklore devilry of another, Little Russian South, embodied in the heroines of the cycle “Evenings on a Farm near Dikanka” (1831–1832) and the story “Viy” from the cycle “Mirgorod” (1834) –

¹ Александр Ильич Иваницкий – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного ун-та (Москва, Россия). E-mail: meisster@mail.ru.

however, he discovered its source. In the cycle “Arabesque”, the Renaissance ideal of Raphael’s Madonna returned to the ancient standard of sensual beauty, which in “Evenings...” and “Vie” was defined as demonic. As a result, Gogol saw the threat of spiritual enslavement in the picturesqueness of the South as a whole. In the second edition of the story “Portrait” (1842–1843), the religious ideal of art was no longer born of the picturesqueness of the South, personified in the demonic moneylender, but was opposed to it.

Keywords: “Arabesques” by N. V. Gogol, religious painting, Nazarene artists, ecphrasis, the feminine ideal, southern soil

Интерес Гоголя к художникам-назарейцам (официально – «Союза Святого Луки») и, прежде всего, к творчеству Ф. Овербека справедливо связывают с изменением взглядов писателя на религиозную живопись в конце 1830-х – начале 1840-х годов, что и отразилось во второй редакции повести «Портрет» [см. об этом: Барабаш, 2003, с. 188–202; ср.: Джулиани, 2001, с. 127–147]. Но в немалой степени подобный интерес выявил сложную эволюцию восприятия Гоголем природы, которая выступала и как источник «высокого» искусства, и как потенциальная угроза ему же. В данном контексте важно иметь в виду, что цели назарейцев (к ним принадлежали, в частности, Й. Ф. Пфорт, Г. Фогель, П. Корнелиус, Й. ф. Фюрх) были отчасти парадоксальны. С одной стороны, вершиной искусства и ориентиром для себя они видели Рафаэля. А с другой – стремились вернуться к идеалам итальянской живописи XV в., сохранявшей преемственность иконописной традиции (Илл. 1–2). Поэтому внимание Гоголя к назарейцам безусловно следует рассматривать в контексте его программного интереса к Италии. Он, по свидетельству современников, тщательно это скрывал (впрочем, как и всё особо важное для него в данный момент), а к первой поездке в Италию тщательно готовился, изучая ее язык и культуру [подробнее об этом: Джулиани, 2009, с. 3233, 41–47, 63, 100].

В беллетризованном очерке «Рим» (1841–1842) Италия – как высокая патриархальная культура – противостояла в глазах Гоголя бессодержательной современной цивилизации, воплощаемой Парижем [см. об этом, в частности: Иваницкий, 2017, с. 55–68]. В то же время писатель видел в итальянском Юге одухотворяющую альтернативу фольклорной бесовщине Юга малороссийского, которая была отражена им в «Вечерах...» и проявилась в «инфернально-соблазнительном» женском начале. «Ведьминские чары» отмечались исследователями не только у героинь «Вечеров», но и в самих героинях – в частности, Параске в повести «Сорочинская ярмарка» и Оксане в повести «Ночь перед Рождеством» [см.: Манн, 1988, с. 18; ср.: Кауфман, 2011, с. 82–85]. В следующем цикле «Миргород» (1835) эти черты исчерпывающе характеризуют панночку из повести «Вий».

Однако те же героини Диканьки явно выступали у Гоголя экфрасисом повторяющейся *картины*, где собраны идеальные черты южной красавицы. Картина эта появляется в цветовом контрасте светящихся изнутри красок и в максимальной экспрессии лиц и движений, характерных для барочной итальянской живописи XVII в. Так, Параска предстает «с круглым личиком... **черными** бровями, ровными дугами поднявшимися над **светлыми карими глазами**... повязанными на голове красными и синими лентами, которые, вместе с длинными косами и пучком полевых цветов, богатою короною покоились на... очаровательной головке...» [Гоголь, т. I, с. 112]²; В повести «Вечер накануне Ивана Купалы» вместе с теми же «**светлыми карими глазами**» у Пидорки есть и «полненькие щеки... **яркие, как мак** самого тонкого розового цвета... брови словно **черные шнурочки**... гляделись в **ясные очи**... волосы... **черные, как крылья** ворона, и мягкие, как молодой лен... падали курчавыми кудрями на **шитый золотом кунтуш**...» (т. I, с. 141).

В «Вие» изображение панночки – «*красавицы... с длинными, как **стрелы, ресницами***» – обнаруживает «потустороннюю» подоплеку именно такой барочной живописности. Подойдя к гробу, Хома видит ее «чело... нежное, как **снег**, как **серебро**... брови – **ночь среди солнечного дня**... горделиво приподнялись над закрытыми глазами... **ресницы, упавшие стрелами** на щеки, **пылавшие жаром** тайных желаний; **уста – рубины**, готовые усмехнуться... казалось, прикипали кровию к самому сердцу <...> Такая страшная, сверкающая красота!...» (т. II, с. 206)³.

А Параска и Оксана, которые любят себя перед зеркалом, оказываются в этом подобны малороссийской природе – реке в «Сорочинской ярмарке», – «своенравной, как (красавица. – *А.И.*) в те упоительные часы, когда верное зеркало так завидно заключает в себе её... чело... плечи... и шею...» (т. I, с. 113). Природа, таким образом, выступает, с одной стороны, первоисточником именно «живописной» красоты героинь Диканьки, а с другой – одновременно субъектом и объектом завораживающего и замороженного *зрения*.

² Тексты произведений Н. В. Гоголя цитируются по: Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. – Москва; Ленинград: Изд. АН СССР, 1937–1952. Далее при цитировании номер тома и страницы указываются в круглых скобках после цитаты. Полужирный шрифт всегда мой. – *А.И.*

³ При этом из метафорической красоты ведьмы кровь становится метонимией: «...философу... показалось, как будто из-под ресницы... ее покатила слеза... он различил ясно, что это была капля крови...» (т. II, с. 207).

В том же «Вие» эта двойная, а точнее, встречная оптика переходит из подтекста в текст. Уже во время полета ведьмы верхом на Хоме Бруте ночная природа видится ему наделенной зрением: «Всё, казалось, спало с открытыми глазами», – а её эротическое естество являют видимые Хомой «облачные перси» русалки, которые «просвечивали пред солнцем...» (т. II, с. 186). Далее сам Вий, олицетворяющий эту природу, передает панночке как своему обольстительному «вассалу» способность своим завораживающим взглядом заставлять человека смотреть на неё, и этим губить его.

В первую ночь в церкви Хоме кажется, «как будто бы она глядит на него закрытыми глазами...», а из-за этого «по странному... чувству, не оставляющему человека... во время страха, он **не утерпел**, уходя, **не взглянуть** на нее и потом, ощутивши тот же трепет, взглянул еще раз...» (т. II, с. 206). Фатальным же для героя (но искомым для нечисти) становится его невольный взгляд на Вия – то есть, в конечном счете, на природу в целом: «“Не гляди!” – шепнул... внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул...» (т. II, с. 217).

Представляется, что в приведенном контексте «Вечеров» ощущаемое Хомой «бесовски-сладкое... наслаждение» (т. II, с. 187) может относиться и к рассказчику – как осознаваемая им проблема. Косвенно это подтверждают статьи и эссе сборника «Арабески» (1835), в которых женское чувственное естество противопоставляется «южному» (средиземноморскому) искусству вообще и итальянской живописи в частности, а затем вновь предстает их сутью. Так, в эссе «Жизнь» Дева Мария противостоит всем искусствам, представляемым древней Элладой, которая в образе пленительной женщины объявляет, что прославляющие её «резец, палитра и цевница созданы... для наслаждения» (т. VIII, с. 85). В то же время Дева Мария – «непорочная мать», глядящая на Христа «исполненными слез очами», – наделяется аскезой саму южную (палестинскую) природу: «Камениста земля... немногочисленная весь прислонилась к обнаженным холмам, изредка, неровно оттененным иссохшею смоковницею...» (Там же). А в статье «О Средних веках» аскетизм «защиты веры Христовой» уже отделен от природы вообще, поскольку призван «уничтожить всё, что составляет желание человека...» (т. VIII, с. 22). В то же время в эссе «Скульптура, живопись и музыка» женское чувственное начало связано только с древнегреческой пластикой, в которой оно «пересиливает... стремление духа», тогда как живопись и музыку «христианство... исторгнуло из границ чувственного мира...» (т. VIII, с. 11).

В. В. Гиппиус показал, что в своей классификации скульптуры, живописи и музыки Гоголь следует за концепцией Д. В. Веневитинова, предложенной им в статье 1827 г. и опирающейся на «Философию искусства» Ф. В. Шеллинга и «Историю древних искусств» И. Винкельмана [Гиппиус, 1994, с. 4041]. Но если, по мысли Веневитинова, уже в скульптуре ощущается *«присутствие тайного божества»*, то Гоголь, опираясь на «Опыт науки изящного» А. И. Галича (1825), видит скульптуру сугубо телесной, музыку – абсолютно духовной, а живопись – сочетающей признаки первой и второй. Но, выводя искусства одно из другого, Гоголь приходит в «Арабесках» к позиции романтического эллинизма, равно возводящего античную скульптуру, живопись итальянского Ренессанса и связанную с ними музыку к южной «почве» и рожденному ею народному характеру, – суммарным воплощением которого выступает чувственно-прекрасная женщина.

В статье Гоголя о картине К. Брюллова «Последний день Помпеи» художник, по оценке автора, достиг живописной вершины именно потому, что «женщина его... не женщина Рафаэля, с... ангельскими чертами, она... страстная, сверкающая, южная, италианка во всей красе полудня... пылающая всею роскошью страсти...» (т. VIII, с. 111). А ключом этого «живописно-музыкального» воплощения чувственно прекрасной итальянки оказываются прежние антитезы: это «скульптура... постигнутая в... пластическом совершенстве древними... **перешла наконец в живопись** и сверх того **проникнулась... тайной музыкой...**» [Там же]⁴. Та же логика обосновывает образ юной Аннунциаты в отрывке «Рим», выступающей, по сути, экфрасисом образов прекрасных итальянок с картины Брюллова⁵, – и недаром Гоголь подчеркивает антично-скульптурные корни ее красоты: «Всё напоминает в ней те античные времена, когда оживлялся мрамор и блистали скульптурные резцы...» (т. III, с. 218).

⁴ Об устойчивом интересе Гоголя к античности, когда он жил в Риме, свидетельствуют его посещения в 1837 г. заседаний римского Института археологической корреспонденции, а также контакты с итальянскими знатоками и исследователями античности: М. Ланчи и другими [Джулиани, 2009, с. 16–22].

⁵ В. Розанов обратил внимание на схожую с героинями Диканьки абсолютную обобщенность изображения Аннунциаты, которое, по сути, отсылает к живописи [Розанов, 1970, с. 81–82]. Согласно ряду свидетельств, прототипом героини стал для Гоголя портрет натурщицы Виттории Кальдони работы В. Кестнера. Возможно, писателю были также известны ее портреты работы Александра Иванова, включенные художником в ряд типажей «знойных альбанок». Итоговое воплощение таких «альбанок» в живописи К. Брюллова 20–30-х годов Гоголь увидит на его картине «Последний день Помпеи», а затем – в качестве «живой картины»! – воплотит в Аннунциате [см. об этом: Джулиани, 2009, с. 74–77, 81–82, 85–91].

В. И. Шенрок соотнес Аннунциату с образом Алкиной в ранней гоголевской статье «Женщина» (1831), чья телесная красота, в соответствии с моделью Платона, выражала божественный дух [Шенрок, 1894, т. III, с. 156]. Но, в отличие от итальянки, гречанка Алкиноя ни в чем не обнаруживает свою связь с природой, и потому ее красота может видаться проявлением небесного начала: «Казалось... светлый эфир, в котором купаются небожители... боготворив прекрасную форму человека...» (т. VIII, с. 147). Аннунциата же, олицетворяя пленительную южную природу, с тем большей экспрессией воспроизводит подспудно инфернальные черты малороссийских красавиц. Ее глаза подобны «**молнии**» – «когда, раскrojивши черные, как уголь, тучи, нетерпимо затрепещет она целым потоком блеска <...> Густая смола ее волос тяжеловесной косою вознеслась в два кольца над головой... мечется красота линий...» (т. III, с. 218). Однако, в отличие от малороссийских красавиц, она не повторяет собой «живописную» итальянскую природу, а наоборот, наделяет «обнимающую её окрестность» собственной живописностью: «Куда ни пойдет она – уже несет с собой картину... легче уходят вдаль чудесные линии альбанских гор, синее глубина римского неба, прямой летит вверх кипарис, и... пинна... точнее и чище рисуется на небе...» (т. III, с. 217). Тем самым Аннунциата делает воплощаемую ею природу потенциальным субъектом «поглощающего» зрения⁶. И сама же реализует этот потенциал – порождая ту же, что и у панночки, телепатию взглядов: «Но чудеснее всего, когда глянет она прямо очами в очи, водрузивши хлад и замирание в сердце...» (т. III, с. 218). То есть картина как живописное изображение вновь оказывается не только предметом, но и источником «поглощающего» зрения.

Таким образом, итальянский Юг не решает проблему «обольстительной живописности» Юга малороссийского, а предстает ее источником. Эту логику во многом обусловили средневековые представления о первородной греховности женщины. В романтизме они преобразовались в мотив роковой женской красоты, поражающей и губящей именно художника. Переноса ее на полотно, он оказывается во власти нечистого [см.: Денисов, 2009, с. 344–346]. Но проблемой для Гоголя становится и собственное (зрительское и писательское) страстное погружение в южный мир. Будучи «живой картиной», этот мир и воплощающая его женщина приковывают взгляд того, на кого смотрят сами.

⁶ Примечательно в этой связи: при всей «живописности» героини, утверждается, что «ни один художник не передаст ее красоты».

Полею осознания и разрешения писателем этой художественной и личной проблемы стала вторая редакция «Портрета», создававшаяся в Риме в 1841–1842 годах. Ключевая в обеих редакциях фигура демонического ростовщика («сущего дьявола», т. III, с. 112) с греческим именем Петромихали в первой редакции указывает также и на Италию: дом его являл «каменное строение вроде тех, которых когда-то настроили... генуэзские купцы...», хотя, по сути, ростовщик представляет Юг в целом: «...темная краска лица указывала на южное его происхождение, но какой именно был он нации... никто не мог сказать наверно...» (т. III, с. 121).

Очевидно, в том числе и поэтому в ростовщике демонизм проявляется практически в тех же формах, что и в первых двух «малороссийских» циклах Гоголя. Отмечалось, что в обеих редакциях повести создание художником Чартковым портрета ростовщика в обеих редакциях явно перекликается с тем, как изображал нечистого Вакула в повести «Ночь перед Рождеством» Место обитания ростовщика – Козье болото в петербургской Коломне – соотносит его с Басаврюком из повести «Вечер накануне Ивана Купала». С ним же ростовщика соотносит ключевой мотив «чертова подарка» – им становится для Чарткова пакет с тысячей червонцев [подробнее об этом см.: Денисов, 2009, с. 344].

Роковым подарком, однако, и для легковерного Чарткова, и для его предшественников, оказывается сам портрет и порождаемая им всё та же телепатия взглядов. Здесь уже изображение как таковое не только предстает перед глазами, но и смотрит само. Именно невольный и роковой взгляд на демона роднит сюжетную экспозицию повести с финалом в «Вие»: оставшись ночью наедине с портретом, Чартков, обращаясь к нему, неизменно встречает взгляд изображенного ростовщика: «Он опять подошел к портрету... чтобы рассмотреть эти чудные глаза, и с ужасом заметил, что они точно глядят на него...» (т. III, с. 88). Далее он «видит» выход ростовщика из рамы портрета (полностью схожий с выходом панночки из гроба) именно потому, что против воли вновь и вновь обращает взгляд на картину: «Он... отворотился в другую сторону и старался не глядеть на него, а между тем глаз невольно, сам собою, косясь, окидывал его... сделалось даже страшно ходить по комнате... и всякий раз робко оглядывался он назад <...> глаза его невольно глядели... на закутанный простынею портрет...» (т. III, с. 88–89).

При этом Чартков испытывает практически то же «болезненное, томительное чувство», что и Хома при виде избитой им панночки. А портрет самого

ростовщика отличает такая же, как у мертвой панночки, «странная живость, которую бы озарилось лицо мертвеца, вставшего из могилы...» (т. III, с. 88).

Мотив оживающего портрета восходит к древним поверьям и сказаниям об оживающих статуях и шире – о частичном переходе персоны в свое изображение [см.: Гиппиус, 1994, с. 49]⁷. Удерживая «сверхъестественною силою» свою жизнь именно в портрете (т. III, с. 129), ростовщик тем самым осуществляет свою природную «живописность», которой присуща все та же, что у Вия и панночки, телепатия взгляда. Сначала Чартков почувствует, что старик с портрета «глядит просто к нему во внутрь...» (т. III, с. 89), а затем то же ощущают все пришедшие на аукцион: «Чем более всматривались в них, тем боле, казалось, они устремлялись каждому во внутрь...» (т. III, с. 118).

Этим ростовщик заставляет других, и прежде всего Чарткова, смотреть в его демоническую глубину. Неслучайно приятель уверяет художника, что написанном им портрете он ростовщику «в самые глаза залез!» (т. III, с. 131). Впуская в себя взгляд другого, ростовщик духовно поглощает его: «Два страшные глаза прямо вперились в него, как бы готовясь сожрать его...» (т. III, с. 87).

Одной из ключевых новаций во второй редакции «Портрета» видится превращение ростовщика – иссохшего скупца, который стремился, переходя в свой портрет, отложить встречу с «нечистым»⁸, – в *титана*, напоминающего самого «духа тьмы»: «...черты лица... отзывались не северною силою. Пламенный полдень был запечатлен в них <...> почти необыкновенный рост... сильные черты, врезанные так глубоко, как не случается у человека... горячий бронзовый цвет лица... непомерная гущина бровей... всё... говорило, что пред страстями, двигавшимися в этом теле... бледны все страсти других людей...» (т. III, с. 82, 126–127). И жажда взгляда на жизнь для её поглощения также предстаёт в ростовщике безмерной во времени и пространстве.

Таким образом, в его «титанизме» Гоголь фактически обобщил южную почву – сладострастно взирающую на «другого» и властно пробуждающую встречный взгляд в нем. В художнике же, изобразившем ростовщика и впослед-

⁷ О «демонических» мотивах «Портрета» в европейском романтизме вообще и южном в частности см.: [Денисов, 2009, с. 397–398, ср.: Маркович, 1989, с. 38–41].

⁸ В определенном отношении ростовщик первой редакции повести выглядит «необратимо» старческой ипостасью панночки из «Вия» – причем превращение старухи в старика, совершается по логике славянского фольклора, баба Яга изначально была мужчиной.

ствии невольно передававшем своим моделям его «демонски-сокрушительный» (т. III, с. 130) взгляд – то есть собственный, перенятый от демона, Гоголь, очевидно, отразил проблемы своего собственного «сладострастного» воззрения на южный мир как на влекущую «картину» – и пути их разрешения. В первую очередь его указывал «божественный Рафаэль»: лишь одного его «оставил себе в учителя» молодой художник, посрамивший своей картиной постаревшего Чарткова (т. III, с. 111). Он превратил живопись, по сути, в духовный подвиг, который перекликался с «монастырским» уставом общины назарейцев в Италии: «...как отшельник, погрузился он в... не развлекаемые ничем занятия... Всем пренебрегал он, всё отдал искусству...» (т. III, с. 110–111). Поэтому его картина «превратилась наконец в... плод налетевшей с небес... мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть одно только приготовление...» (т. III, с. 112).

Также и художник – отец рассказчика во второй части, несший свои картины не в гостиные, а в церковь, поскольку «внутреннее чувство, и собственное убеждение обратили кисть его к христианским предметам, высшей и последней ступени высокого» (Там же), завещает сыну: «Всё принеси ему в жертву и возлюби его всею страстью. Не... дышащей земным вожделением, но тихой небесной страстью... Ибо для успокоения и примирения... нисходит в мир... создание искусства...» (т. III, с. 136).

В свою очередь, Чарткову Гоголь неявно передает свой взгляд на современную живопись, отразившийся в статье о «Последнем дне Помпеи». Чартков «внутренне не соглашался с профессором, чтобы старинные мастера так недостижимо 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...» (т. III, с. 85–86).

Написанное художником после искупительной аскезы «Рождество Христово» и выраженное в нём «чувство смиренного блаженства и кротости, в лице Пречистой Матери, склонившейся над младенцем» (т. III, с. 134) практически полностью соотносится с изображением Богородицы в эссе Гоголя «Жизнь». Но теперь живописный идеал непорочной женственности неявно обнаруживает свою несовместимость с южным миром – представляемым ростовщиком и потому отчасти получающим признаки «иноного».

В искусстве италийского Юга Гоголь по-видимому искал духовный противовес фольклорной бесовщине Юга малороссийского, – а нашел его истоки. В «Арабесках» ренессансный идеал Мадонны Рафаэля вернулся к античному эталону чувственной красоты, – которая в «Вечерах...» и «Вие»

знаменовала бесовство⁹. То есть живописность Юга в целом стала для Гоголя угрозой духовного порабощения. Духовный исход ему подсказали назарейцы, видевшие корни живописи Рафаэля не в античности, а в поздней иконе и фреске (Илл. 3–5). И во второй редакции «Портрета» религиозный идеал искусства уже не порождается порабощающей живописностью Юга, олицетворенной в демоническом ростовщике, – а **противопоставляется** ей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Барабаш, Ю. Я.** «Портрет» в европейском интерьере (Гоголь и художники-назарейцы) / Ю. Я. Барабаш // Н. В. Гоголь и мировая культура. Вторые Гоголевские чтения: Сб. докладов. – Москва: Кн. дом «Университет», 2003. – С. 188–202.
2. **Гиппиус, В.** Гоголь / В. Гиппиус // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. – Санкт-Петербург: Logos, 1994. – С. 11–118.
3. **Гоголь, Н. В.** Полное собрание сочинений: в 14 т. / Н. В. Гоголь; АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); Гл. ред. Н. Л. Мещеряков; Ред.: В. В. Гиппиус (зам. гл. ред.), В. А. Десницкий, В. Я. Кирпотин, Н. К. Пиксанов, Б. М. Эйхенбаум. – Москва; Ленинград: Изд. АН СССР, 1937–1952.
4. **Денисов, В. Д.** Гоголевские «Арабески» / В. Д. Денисов // Гоголь Н. В. Арабески. – Санкт-Петербург: Наука, 2009. – (Серия «Лит. памятники»). – С. 271–360.
5. **Джулиани, Р.** Гоголь, назарейцы и вторая редакция «Портрета» / Р. Джулиани // Поэтика русской литературы: К 70-летию Ю. В. Манна. – Москва: Изд-во РГГУ, 2001. – С. 127–147.
6. **Джулиани, Р.** Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный Рай / Р. Джулиани. – Москва: НЛО, 2009. – 283 с.
7. **Иваницкий, А. И.** Рим Гёте и Рим Гоголя: эволюция антитезы «Север – Юг» / А. И. Иваницкий // Литературоведческий сб. – Вып. 21–22. – Донецк: Изд-во Донецкого национального ун-та, 2017. – С. 56–68.

⁹ В итальянском Ренессансе «темный» потенциал взаимопроникновения южной природы и человеческого естества выявили уже младшие современники Рафаэля. У Андреа дель Сарто светотеневые контрасты этой природы, понятой эзотерически, сделали тень внутренним содержанием евангельской фигуры, а окутывающий её вечерний и ночной мрак уже не противостоял, а соотносился с ней. В свою очередь, в портретах того же дель Сарто, а также Франчабиджо и Россо Фиорентино и некоторых других итальянцев Ренессанса предстал аналогом Фауста, у которого эзотерика природы явилась основой сделки с нечистым и тем самым связала с ним природу.

8. **Кауфман, С. Н.** Мотив «девичьего зеркала» в аспекте «повествовательной» точки зрения (на примере повести Н. В. Гоголя «Сорочинская ярмарка») / С. Н. Кауфман // Сибирский филологический журнал. – 2011. – № 4. – С. 82–85.

9. **Манн, Ю. В.** Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – Москва: Художественная литература, 1988. – 416 с.

10. **Маркович, В. М.** Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма / В. М. Маркович / Искусство и художник в русской прозе первой пол. XIX века: сб. произведений. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1989. – С. 36–48.

11. **Розанов, В. В.** Избранное. / В. В. Розанов. – Мюнхен: Изд-во А. Нейманиса, 1970. – 617 с.

12. **Шенрок, В. И.** Материалы для биографии Гоголя: в 4 т. / В. И. Шенрок. – Москва: Тип. А. И. Мамонтова и К°, 1892–1897.

REFERENCES

1. **Barabash, Yu. Ya.** «Portret» v evropejskom inter`ere (Gogol' i xudozhniki-nazarejcy) / Yu. Ya. Barabash // N. V. Gogol' i mirovaya kul'tura. Vtory'e Gogolevskie chteniya: Sb. dokladov. – Moskva: Kn. dom «Universitet», 2003. – S. 188–202.

2. **Denisov, V. D.** Gogolevskie «Arabeski» / V. D. Denisov // Gogol' N. V. Arabeski. – Sankt-Peterburg: Nauka, 2009. – (Seriya «Lit. pamyatniki»). – S. 271–360.

3. **Dzhuliani, R.** Gogol', nazarejcy i vtoraya redakciya «Portreta» / R. Dzhuliani // Poe`tika russkoj literatury`: K 70-letiyu Yu.V. Manna. – Moskva: Izd-vo RGGU, 2001. – S. 127–147.

4. **Dzhuliani, R.** Rim v zhizni i tvorchestve Gogolya, ili Poteryanny`j Raj / R. Dzhuliani. – Moskva: NLO, 2009. – 283 s.

5. **Gippius, V.** Gogol' / V. Gippius // Gippius V. Gogol'; Zen`kovskij V. N. V. Gogol'. – Sankt-Peterburg: Logos, 1994. – S. 11–118.

6. **Gogol', N. V.** Polnoe sobranie sochinenij: v 14 t. / N. V. Gogol'; AN SSSR; In-t rus. lit. (Pushkinskij Dom); Gl. red. N. L. Meshcheryakov; Red.: V. V. Gippius (zam. gl. red.), V. A. Desniczkij, V. Ya. Kirpotin, N. K. Piksanov, B. M. E`jxenbaum. – Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1937–1952.

7. **Ivaniczkiy, A. I.** Rim Gyote i Rim Gogolya: e`volyuciya antitezy` «Sever – Yug» / A. I. Ivaniczkiy // Literaturovedcheskij sb. – Vy`p. 2122. – Doneczk: Izd-vo Doneczkogo nacional`nogo un-ta, 2017. – S. 56–68.

8. **Kaufman, S. N.** Мотив «девичьего зеркала» в аспекте «повествовательной» точки зрения (на примере повести Н. В. Гоголя «Сорочинская ярмарка») / S. N. Kaufman // Сибирский филологический журнал. – 2011. – № 4. – С. 82–85.

9. **Mann, Yu. V.** Poe'tika Gogolya / Yu.V. Mann. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1988. – 416 s.
10. **Markovich, V. M.** Tema iskusstva v russskoj proze e`poxi romantizma / V. M. Markovich / Iskusstvo i xudozhnik v russskoj proze pervoj pol. XIX veka: sb. proizvedenij. – Leningrad: Izd-vo LGU, 1989. – S. 36–48.
11. **Rozanov, V. V.** Izbrannoe. / V. V. Rozanov. – Myunxen: Izd-vo A. Nejmanisa, 1970. – 617 s.
12. **Shenrok, V. I.** Materialy` dlya biografii Gogolya: v 4 t. / V. I. Shenrok. – Moskva: Tip. A. I. Mamontova i K°, 1892–1897.