

Элементы страха в "Портрете" Н. В. Гоголя

Karácsonyi, Eva

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:532386>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-22**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti
Katedra za rusku književnost

Završni rad

Элементы страха в «Портрете» Н. В. Гоголя

student: Eva Karácsonyi
mentor: dr. sc. Jasmina Vojvodić, red. prof.
ak. god: 2022./2023.

U Zagrebu, rujan 2023.

Содержание

1. Введение.....	1
2. Черт и чертовщина	2
2.1. «Мимо законов природы».....	3
2.2. «Мир наоборот».....	4
3. Атмосфера тайны	7
3.1. «Странное существо».....	7
3.2. Лунный свет	8
3.3. Мотив сна	8
4. Жест и поза	9
4.1. Резкие движения	9
4.2. Остановка движения.....	10
4.3. Физиологические реакции	11
4.4. Лицо и рот	12
5. Заключение	13
6. Литература	14

1. Введение

«Гоголевская фантастика — это в основном фантастика злого» (Манн 2007: 72), создающая атмосферу страха и ужаса своими для героев противоестественными, непостижимыми событиями, прерывающими их естественное течение жизни. Этот загадочный и мистический писатель XIX в. в своих произведениях удачно сочетает не только комическое, а и гротескное и демоническое (Оразбекова 2020: 16), награждая героев необузданным страхом. В его произведениях постоянно появляются фантастические персонажи, наподобие ведьм, колдунов и чертей, которые «вторгаются в жизнь людей то безобидной морочкой, мелкими плутнями, то серьезной помехой, покушением, преследованием, смертной угрозой» (Оразбекова 2020: 17). Именно такое существо как черт является основой сюжета повести *Портрет*. Однако, в отличие от других произведений Гоголя, где нередко находим дедемонизацию и высмеивание черта, в данной повести «носителем фантастики»¹ является «демонический портрет, воплощающий в себе мировое зло, властное над неустойчивыми и слабыми, но бессильное перед высшими ценностями, перед высоким духом» (Гиппиус 1966: 77). Страх является «основным психологическим мотивом» повести (Анненский 1890). Повесть существует в двух редакциях, разделенными семью годами, которые сходны по сюжету (история молодого художника и его страдание от портрета), но различны по центральной проблематике (социальная в первой и эстетическая проблематика во второй редакции). В этой работе мы проанализируем первую редакцию *Портрета*, опубликованную в 1835 году в сборнике *Арабески*, входящую в петербургскую эпоху жизни Гоголя, чтобы избежать «смягчения фантастического элемента и устранения некоторых прямых действий ирреальной силы» (Манн 2007: 368) второй редакции.

¹ В своей книге *Творчество Гоголя. Смысл и форма*. Манн пишет следующее: «Часто гротескные мотивы подмены (как и другие гротескные мотивы) сопровождались открытым (или завуалированным) участием в действии сверхъестественного, фантастического лица, которое мы называем носителем фантастики» (Манн 2007: 253).

2. Черт и чертовщина

В центре повести находим ростовщика Петромихали и его портрет. Он символизирует «выражение мирового зла как в эмпирическом плане (ростовщик), так и в плане метафизическом (антихрист)» (Гиппиус 1966: 78). В повести фигурируют ужасающие описания власти этого «черного духа» над человечеством: «бесчисленны будут жертвы этого адского духа, живущего невидимо без образа на земле» (Гоголь 1959: 474). Его жилищем являются самые герои повести, в результате чего «зло приоткрывается за поступками и судьбами героев, что создает особую демоническую атмосферу» (Оразбекова 2020: 17). Оразбекова в своей работе *Контент-анализ «Петербургских повестей»* определяет чертовщину в этой повести как «рабство перед идеей о материальной вещи или мечтой, которую герой желает воплотить в реальность» (там же). Молодой, бедный художник Чертков в старой шинели и нещегольском платье, которые «показывали в нем того человека, который с самоотвержением предан был своему труду и не имел времени заботиться о своем наряде» (Гоголь 1959: 426), с тоской, досадой, бедностью и недоконченными картинами на уме попадает в плен портрета-Антихриста, забирает у него деньги и прислушивается к его советам, что приводит Черткова к бешенству и трагической гибели. Портрет-ростовщик говорит Черткову:

Всё делается в свете для пользы. Бери же скорее кисть и рисуй портреты со всего города! бери всё, что ни закажут; но не влюбляйся в свою работу, не сиди над нею дни и ночи; время летит скоро, и жизнь не останавливается. Чем более смастеришь ты в день своих картин, тем больше в кармане будет у тебя денег и славы (там же: 435).

Описание портрета двойственно: это портрет старика-ростовщика Петромихали сделан мастерской кистью. У старика беспокойное и злобное выражение лица с резкой, язвительной улыбкой. «Казалось, этот портрет изображал какого-нибудь скрягу, проведшего жизнь над сундуком, или одного из тех несчастных, которых всю жизнь мучит счастье других» (там же: 428). В описании портрета подчеркнута *странность* старика, а Манн в своей работе *Творчество Гоголя. Смысл и форма* определяет портрет как «персонифицированное воплощение ирреальной злой силы» (Манн 2007: 66). Главным в его физиономии, представляя основу демонического и сверхъестественного в повести, составляют именно его глаза, т. е. их необыкновенная живость:

Темные глаза нарисованного старика глядели так живо и вместе мертвенно, что нельзя было не ощутить испуга. Казалось, в них неизъяснимо странною силою удержана была часть жизни. Это были не нарисованные, это были живые, это были человеческие глаза. Они были неподвижны, но, верно, не были бы так ужасны, если бы двигались (Гоголь 1959: 430).

«Показательна такая деталь гоголевских персонажей, как глаза, описание глаз. Дело в том, что глаза наиболее яркое воплощение духовности» (Манн 2007: 257). Эти «отвратительные живые глаза», в которых *удержалось бесовское чувство*, являются причиной всего страха и гротеска в повести, а сама встреча с этим *неподвижным глазом старика* ужасает героев *Портрета* («портрет, казалось, изумил его [Черткова], потому что необыкновенная живость глаз производила на всех равное действие» (Гоголь 1959: 438)). Речь идёт о страхе, вызванном чем-то странным, неестественным, непонятным герою – кажущимися живыми глазами неодушевленного предмета, портрета. Гиппиус в своей работе *Творческий путь Гоголя* пишет о мотиве необыкновенно живых глаз портрета и его роли в постановке вопроса «о границах подражания природе» (Гиппиус 1966: 78) в повести. К этой теме я обращаюсь в следующей части своей работы.

2.1. «Мимо законов природы»

В повести божественное представляет естественное, «это мир, развивающийся закономерно» (Манн 2007: 72), с упором на скромное, свободное искусство, «просто, невинно, божественно, как талант, как гений» (Гоголь 1959: 449). Как противоположение божественного является демоническое – «сверхъестественное, мир, выходящий из колеи» (Манн 2007: 72). Гоголь демоническое в *Портрете* воспринимает как «разрушение естественного полнокровного течения жизни, ее законов» (там же), как *беспорядок природы*. Возникновение странного портрета могло произойти только *мимо законов природы*. Сам Чертков задает вопрос: «Что это? – думал он сам про себя – искусство или сверхъестественное какое волшебство, выглянувшее мимо законов природы?» (Гоголь 1959: 430). Черткову нельзя объяснить себе эту поражающую его странность, прямо описываемую как «сумасшествие природы». Перед этой странностью он теряет себя, свои мысли и уступает ее враждебной силе.

Сделанное мимо законов природы, сверхъестественным образом, подразумевает пересечение какой-то границы (природы). Понятие «граница» и «черт» тесно связаны в повести. Здесь идет речь не о территориальной границе, а границе «в самом онтологическом устройстве бытия и, соответственно, в познающей силе человека»

(Манн 2007: 364). Именно это пересечение границы природы, как мы видим на примере размышлений Черткова на странный портрет, пугает и ужасает героев *Портрета*:

Отчего же этот переход за черту, положенную границей для воображения, так ужасен? или за воображением, за порывом, 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. Непостижимо! такая изумительная, такая ужасная живость! (Гоголь 1959: 430)

В связи с этим «семантика имени Черткова² включает в себя не только ассоциации с носителем ирреальной силы, с чертом, но и с чертой как в художественном смысле (штрих, мазок), так и в более широком (граница, предел)» (Манн 2007: 363). После пересечения границы для Черткова не существует обратное движение, он осужден на страдание и фатальную жизнь. Монастырская жизнь представлена как единственное убежище от вселенского зла (Гоголь 2003: 794), что мы видим на примере художника, написавшего портрет: он «сам удалился в монастырь одного уединенного городка, окруженного пустыней, где бедный север уже представлял только дикую природу, и торжественно принял сан монашеский [...] по крайней мере, страшный образ ростовщика перестал навещать его, и портрет пропал неизвестно куда (Гоголь 1959: 471). С помощью мотива чертовщины в повести показаны изменения в ценностях и поведении Черткова, ставшего жертвой темной силы портрета-Антихриста. Оразбекова для описания этого мира перевернутых ценностей пользуется термином «мир наоборот», анализировать который я буду в следующей части.

2.2. «Мир наоборот»

Тема страха и ужаса подчеркивает образ портрета-Антихриста как страшного, демонического существа не только в физической форме, но и в его сверхъестественных способностях знать мысли героя, его проблемы и желания и таким образом руководить

² Во второй редакции повести имя Чертков было изменено на Чартков, стирая его связь с фантастическим существом, и является одним из способов ослабить элементы фантастики в повести.

его поведением и поступками. У Черткова при подчинении злой силы появляются недоумение, равнодушие и в конце *безнадежное сумасшествие*.

Он [Чертков] начал становиться скучным, недоступным ко всему и равнодушным ко всему. Казалось, он готов был превратиться в одно из тех странных существ, которые иногда попадаются в мире, на которых с ужасом глядит исполненный энергии и страсти человек, заключающими в себе мертвеца (Гоголь 1959: 448).

Со самого начала повести видно воздействие мрачной силы на Черткова, когда молодой художник увидел перед картинною лавочкою на Щукином дворе странный портрет и «сердце у его сильно забилося и губы тихо задрожали, как у человека, который чувствует, что у него хотят отнять предмет его исканий» (там же: 429). Чертков пристрастился к портрету с живыми глазами («ухватился с жадностью за картину» (там же)), *ужасному могуществу беса* не может противостоять (думает, что «может быть, его собственное бытие связано с этим портретом» (там же: 439)). Несмотря на первоначальное чувство непреодолимой потребности купить портрет, Чертков испугался живых глаз старика и, «не смея и думать, чтобы взять его с собою, он выбежал на улицу» (там же: 430). Но мрачная сила портрета обнаруживается, когда Чертков возвращается в свою комнатку на Васильевском Острове и находит в ней «тот же самый странный портрет, так поразивший его в лавке» (там же: 433), появлению которого не имеет объяснения. Фатальная неизбежность портрета намекается, когда в ту ночь портрет оживает и старик на нем выходит из рамы и обращается Черткову, никогда не чувствующем «на душе своей такого тяжелого гнета» (там же: 434): портрет с улыбкой и странно исковерканным лицом говорит ему «мы с тобой никогда не разлучимся [...] я тебя люблю и потому даю тебе советы; я тебе и денег дам, только проходи ко мне. При этом старик опять выразил на лице своем тот же неподвижный, страшный смех» (там же: 435).

Фатальное влияние портрета на художника описано на реально-психологическом плане Черткова, на его усталости, нужде, дурным загадкам, жажде скорого успеха и т. д. (Манн 2007: 69). С момента покупки портрета постепенно видим подмену ценностей и нравственных понятий в Черткове. «Он бесстыдно воспользовался слабостью людей» (Гоголь 1959: 446) и начал «верить, что всё в свете обыкновенно и просто, что откровения свыше в мире не существует и всё необходимо должно быть подведено под строгий порядок аккуратности и однообразия» (там же: 447). Перемену видим и в его

живописном творчестве: он стал модным живописцем, в его искусстве «никакого знания сердца, страстей или хотя привычек человека, — ничего такого, что бы отзывалось сильным развитием тонкого вкуса» (Гоголь 1959: 447). Чертков переживает духовное разрушение, которое описано в повести метафорой гашения искры огня, которая, «может быть, теплившегося в груди [Черткова]» (там же: 450). Близкие к Черткову люди также видят перемену в его поведении:

Некоторые же, знавшие Черткова, удивлялись этому странному событию, потому что видели в первых его началах присутствие таланта, и старались разрешить непостижимую загадку: как может дарование угаснуть в цвете сил, вместо того, чтобы развиться в полном блеске (там же: 447).

Эпитет «адский» нередко применяется к поведению Черткова. «“Адская мысль“, овладевшая художником, состоит в том, что он допускает подмену [...] Чертков сознательно творит неправду, идеализирует, лжет—и все это ради жизненных удобств, денег, славы» (Манн 2007: 362). Деньги являются главным катализатором его душевного падения: «глаза Черткова горели, казалось, его чувства узнали в золоте ту неизъяснимую прелесть, которая дотоле ему не была понятна» (Гоголь 1959: 443); «все чувства и порывы его обратились к золоту. Золото сделалось его страстью, идеалом, страхом, наслаждением, целью» (там же: 448); «беспрестанно мелькавшие перед ним ассигнации и золото наконец усыпили девственные движения души его» (там же: 446).

Связывая свое душевное состояние с «отпавшим ангелом» в момент просветления, и понимая, что он не может сопротивляться злой силе, Чертковым обладает «ужасная зависть, зависть до бешенства» (там же: 451). Видим психологическую коллизию героя, побежденного в борьбе с действительностью (Гиппиус 1966: 77). Чертков из-за «жестокой горячки, которая овладела им» (Гоголь 1959: 453) с бешенством тигра кидался на картины, рвал, разрывал, топтал ногами, «сопровождая ужасным смехом адского наслаждения» (там же: 1959). Тема ужаса и страха достигает кульминации в страшном описании конца жизни Черткова, у которого появляются видения страшного портрета с живыми глазами:

Портрет этот двоился, четверился в его глазах, и наконец ему чудилось, что все стены были увешаны этими ужасными портретами, устремившими на него свои неподвижные, живые глаза. Страшные портреты глядели на него с потолка, с

полу, и вдобавок он видел, как комната расширялась и продолжалась пространнее, чтобы более вместить этих неподвижных глаз (Гоголь 1959: 453).

Описанием трагических, страшных и нередко загадочных смертей с описанием трупов многочисленных жертв («Скоро жизнь его прервалась в последнем, уже безгласном порыве страдания. Труп его был страшен» (там же: 454)) создана не только атмосфера страха и ужаса, но и близкая к ней атмосфера тайны.

3. Атмосфера тайны

В странности фантастических образов и событий в повести создается впечатление неопределенности. Когда портрет загадочным образом появился в комнате Черткова, он «силился себя уверить, что мальчик его мог в это время заснуть, что хозяин портрета мог его прислать [...] короче, он начал приводить все те плоские изъяснения, которые мы употребляем, когда хотим, чтобы случившееся случилось непременно так, как мы думаем» (там же: 433). Уже напуганный страшным портретом, Чертков может только убедить себя, что все произошло не так, как кажется, чтобы сохранить свой покой и рассудок. В повести, поэтому, находим не только страх перед сильным, демоническим, но и страх перед необычным, таинственным, необъяснимым.

3.1. «Странное существо»

В создании таинственной атмосферы важно описание ростовщика-портрета. Он описан как *странный* человек южной физиономии («был ли он грек, или армянин, или молдаван — этого никто не знал» (там же: 460)), у него страшный вид «с беспокойным и даже злобным выражением лица» (там же: 428), предвещающим зло. Он «вовсе не был похож на помянутых ростовщиков этой уединенной части города» (там же: 460). В нескольких случаях он описан как «странное существо». Такое описание его не как человека, а *существа* намекает его связь со злой силой, с Антихристом. Его странность и сверхъестественность отражается и в его бессмертии. После окончания своей физической жизни он продолжает существовать посредством своего портрета, а ночью оживляет и выходит из рамок картины.

Я узнал, что половина жизни моей перейдет в мой портрет, если только он будет сделан искусным живописцем. Ты видишь, что уже в глазах осталась часть жизни; она будет и во всех чертах, когда ты докончишь. И хотя тело мое сгинет, но

половина жизни моей останется на земле, и я убегу надолго еще от мук. Дорисуй! дорисуй! дорисуй!.. (Гоголь 1959: 465)

Такое соотношение живого и неживого играет важную роль в создании атмосферы таинственности и, как следствие, атмосферы страха. Во время своей телесной жизни и жизни в портрете Петромихали является таинственным, страшным, немилосердным ростовщиком, от которого «все бежали с ужасом» или необъяснимо погибли («желтели, чахли и умирали» (там же: 462)). Даже в конце страдания Черткова, доктор не может догадать «тайное отношение между грезившимися ему привидениями и происшествиями его жизни» (там же: 453).

3.2. Лунный свет

Для создания атмосферы тайны и недоумения важную роль играет и «лунный свет». С помощью этого «общего таинственного колорита» стираются границы между действительностью и иллюзией (Гиппиус 1966: 76). С одной стороны, луна в повести служит средством подчеркнуть фантастику повести – *убийственных, живых* глаз портрета: «неподвижный взгляд старика был нетерпим; глаза совершенно светились, вбирая в себя лунный свет, и живость их до такой степени была страшна» (Гоголь 1959: 433). С другой стороны, Чертков использует этот мотив в качестве предлога, «приписывая это сверхъестественное действие луне, чудесный свет которой имеет в себе тайное свойство придавать предметам часть звуков и красок другого мира» (Гоголь 1959: 433). Атмосфера тайны становится еще сильнее «сумеречным или ночным фоном действия, и неоднократным напоминанием о существовании тайны» (Манн 2007:76).

3.3. Мотив сна

В качестве объяснения необычного оживления портрета Чертков также винит сон, мотив, появляющийся на протяжении всей повести: «Чертков уверился, наконец, что воображение его слишком расстроено и представило ему во сне творение его же возмущенных мыслей» (Гоголь 1959: 436). Сомнение в реальности необычных событий подчеркнуто и в тягостном состоянии *полузабвения*, «когда одним глазом видим приступающие грёзы сновидений, а другим – в неясном облаке окружающие предметы. Он видел как поверхность старика отделялась и сходила с портрета» (там же: 434). По Манну, здесь речь идёт о форме сна, который «выступает средством завуалированной фантастики и создает параллелизм версий [событий]» (Манн 2007: 82). Поэтому Чертков после пробуждения чувствовал себя неловко, «чувствовал в себе то неприятное

состояние, которое овладевает человеком после угара» (Гоголь 1959: 436), но ему нельзя осознать, произошло ли это ужасное событие оживления портрета или оно ему приснилось.

Мотивы недоумения и тайны проявляются на протяжении всего действия повести и даже в самом конце:

Черты странного изображения почти нечувствительно начали исчезать, как исчезает дыхание с чистой стали. Что-то мутное осталось на полотне. И когда подошли к нему ближе, то увидели какой-то незначащий пейзаж. Так что посетители, уже уходя, долго недоумевали, действительно ли они видели таинственный портрет. (там же: 476)

«Недоумение – атмосфера *Портрета*» (Белый 1934: 36), которая усиливает как гротескную и демоническую тему, так и вызванный ею страх, чувство, которое герои повести (в основном Чертков), встретившись со страшным портретом, испытывают самыми различными способами.

4. Жест и поза

Жест и поза играют значительную роль вообще в творчестве Гоголя, а так и в описании страха в повести *Портрет*. «Гоголь рисовал своих героев, которых мы, как читатели, можем представить очень живо, потому что они представляются нам своим голосом, внешностью, жестами и позами» (Vojvodić 2006: 142). Когда его герои (в основном Чертков в первой части повести и художник во второй) встречаются со страшными глазами ростовщика, у них появляются разные жесты, позы и физиологические реакции: они отскакивают, бывают неподвижными, потеют, дрожат и кричат. Гоголь показывает этот необычный, высший страх и описывает «реакцию персонажей на появление „странности, представляющей беспорядок природы“» (Манн 2007: 323).

4.1. Резкие движения

Страх в повести реализуется резкими движениями, в основном бегом и скоком. Герои Гоголя часто отступают, когда чувствуют потерю своей зоны, территории в которой они защищены. Нападение, которое испытывает Чертков, сопровождается непосредственной защитой — он испугался и попятился, потому что глаза портрета

смотрели на него как живые: «Вынувши из кармана ассигнацию, он бросил ее в лицо купцу и ухватился с жадностью за картину, но вдруг отскочил от нее, пораженный страхом. Темные глаза нарисованного старика глядели так живо и вместе мертвенно, что нельзя было не ощутить испуга» (Гоголь 1959: 429). Так и художник, который нарисовал картину, «отошел немного подалее от картины, чтобы лучше рассмотреть ее, и с ужасом отскочил от нее, увидев живые глядящие на него глаза. Непостижимый страх овладел им в такой степени, что он, швырнув палитру и краски, бросился к дверям» (там же: 464). Пример инстинктивной оборонительной позы – положения рук перед лицом для защиты – мы видим, когда Чертков приходит домой и увидит портрет, который таинственно появляется там:

Он положил себе не смотреть на портрет, но голова его невольно к нему обращалась, и взгляд, казалось, прикипал к странному изображению. Неподвижный взгляд старика был нестерпим; глаза совершенно светились, вбирая в себя лунный свет, и живость их до такой степени была страшна, что Чертков невольно закрыл свои глаза рукою (там же: 433).

Поэтому герои стараются защититься от злой силы не только бегом и скоком, но и принимая оборонительную позу. Войводиц в своей работе (2006) сравнивает резкие движения с противоположным им окаменением и пишет: «отступление находится на том же уровне, что и окаменение при движении, но здесь это все еще движение. Тело в этих примерах движется, не замирает, а отступает, чтобы избежать неприятностей» (Vojvodić 2006: 189).

4.2. Остановка движения

Кроме прыжков, герои повести нередко попадают и в ситуации внезапных остановок. Герои из-за страха теряют способность двигаться и говорить. «Окаменение выражает особую, высшую форму страха, вызванного каким-то странным, непостижимым событием» (Манн 2007: 203). Когда портрет в первый раз в повести оживает и из него выходит страшный ростовщик, Чертков онемел и замер.

Он [Чертков] видел, как поверхность старика отделялась и сходила с портрета, так же, как снимается с кипящей жидкости верхняя пена, подымалась на воздух и неслась к нему ближе и ближе, наконец приближалась к самой его кровати. Чертков чувствовал занимавшееся дыхание, силился приподняться, — но руки его

были неподвижны. Глаза старика мутно горели и вперились в него всюю магнитною своею силою (Гоголь 1959: 435).

Окаменение Черткова выражено в эмоциональном, временном и пространственном смысле (Манн 2007: 412). Окончательно остановив движение, не уменьшается физическая выразительность, а даже увеличивается. Только через такую остановку движения получаем ощущение движения. Когда мы говорим о внезапной остановке или торможении движения, когда герой видит что-то необычное, то речь идет не только о позе, но и об отношении движение-поза (Vojvodić 2006: 70). Именно это соотношение подвижность-неподвижность важно в отношениях Черткова и портрета. Портрет, неодушевленная вещь, оживает и движется, а Чертков, живое существо, окаменеет от страха. Таким образом, движение и поза играют важную роль в создании «мира наоборот», где неодушевленное меняется на живое, а живое на неодушевленное.

4.3. Физиологические реакции

Кроме движений и поз, таких как отступление или окаменение, когда человек испуган, мы в повести сталкиваемся и с такими реакциями, как потливость, дрожь и поднятие волос на голове. «Такие жесты являются частью функций внутренних органов и не усваиваются человеком» (Vojvodić 2006: 160). Пример некоторых из этих реакций — дрожания и поднятия волос на голове — можно увидеть в уже упомянутой сцене, когда Чертков в первый раз встречается с глазами ростовщика-дьявола в портрете: «В эту минуту как-то нечаянно он взглянул на стену и увидел на ней тот же самый странный портрет, так поразивший его в лавке. Легкая дрожь невольно пробежала по его телу. [...] Чертков чувствовал, что волосы его зашевелились на голове» (Гоголь 1959: 433).

В страшной сцене во второй части повести, где ростовщик Петромихали выходит из рам портрета, художник, который нарисовал портрет, «схватился с кровати, проникнутый холодным потом, нестерпимую тяжестью на душе и вместе самым пламенным негодованием» (Гоголь 1959: 467). Такая реакция является и у Черткова, который, после такой же встречи с ростовщиком, *просыпается* (ему кажется, что это был только страшный сон) и «непостижимая дрожь проняла Черткова и выступила холодным потом на его лице» (там же: 436). Физиологические реакции на страшные ситуации, в которых герои чувствуют себя в опасности, подчеркивают в повести атмосферу страха.

4.4. Лицо и рот

Страх у героев *Портрета* реализуется и на лице, чаще всего на губах, т. е. рту. «Лицо в первую очередь, но и тело в целом, выражает происходящие эмоции» (Vojvodić 2006: 142), так и герои в данной повести часто кричат, когда они боятся.

В самом начале повести, в художественной лавке на Щукином дворе, в первый раз описан эффект, который живые глаза имеют на всех, кто находится рядом с ними. Весь народ в лавке кричит при первой встрече с портретом: «Это были не нарисованные, это были живые, это были человеческие глаза. Они были неподвижны, но, верно, не были бы так ужасны, если бы двигались. Какое-то дикое чувство [...] — это самое чувство заставило вскрикнуть почти всех» (Гоголь 1959: 430).

Такая реакция бывает и после фантастической сцены, где художник неудачно старается сжечь портрет: «перед ним стоял тот же портрет Петромихали, которого глаза, казалось, еще более получили живости, так что даже дети испустили крик, взглянув на него» (там же: 467)

«Во всех случаях это высокая степень потрясения, выражающая ужас персонажей перед неожиданным исходом событий» (Манн 2007: 224). Герои *Портрета* не только окаменевают и открывают рты от удивления или страха, но и кричат, что вносит в повесть и звуковой элемент для выражения страха.

5. Заключение

Подводя итоги, можно сказать, что Гоголь в повести *Портрет* пользуется самыми разными элементами для создания атмосферы страха и ужаса. Страх в повести выражается на уровне физическом и психологическом: с одной стороны, это взгляд странного ростовщика и его портрета, как олицетворения злой силы (придавая особое внимание *живым* глазам); с другой стороны, это его фатальные и неотвратимые воздействия на окружающих его жертв, обреченных на бешенство и трагическую смерть. Мотивы недоумения, лунного света и сна создают атмосферу тайны, которая по самой своей природе вызывает у героев *Портрета* страх. В повести придается важная роль жестам и позам при изображении реакций героев перед странным и демоническим. Жестами описываются различные реакции, от резких движений и окаменения, вплоть до физиологических реакций, даже и кричания, добавляя, таким образом, повести, помимо визуального, и звуковой элемент страха. Эмоционально насыщенная фантастика *Портрета* и описания страха в столь универсальном, человеческом ключе позволяют произведению и героям повести по-настоящему ожить в воображении читателя.

6. Литература

1. Гоголь, Николай Васильевич (1959) *Собрание художественных произведений в пяти томах*. Москва: Издательство академии наук СССР. с. 425–476.
2. Анненский, Иннокентий Федорович (1890). *О формах фантастического у Гоголя*. Режим доступа: http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0360.shtml. Дата обращения: 10 июля 2023 г.
3. Белый, Андрей (1934) *Мастерство Гоголя*. Москва. Режим доступа: <https://imwerden.de/publ-1126.html>. Дата обращения: 1 июля 2023 г.
4. Гиппиус, Василий Васильевич (1966) *Творческий путь Гоголя*. Наука, с. 46–200. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/gip/gip-046-.htm?cmd=p>. Дата обращения: 1 июля 2023 г.
5. Гоголь, Николай Васильевич (2003) *Полное собрание сочинений и писем. В двадцати трех томах*. Москва: Наука. Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/gogol_pss_tom_01_2003_text.pdf. Дата обращения: 1 июня 2023 г.
6. Манн, Юрий (2007) *Творчество Гоголя. Смысл и форма*. Санкт-Петербург. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/gip/gip-046-.htm>. Дата обращения: 1 июня 2023 г.
7. Оразбекова, В.В. (2020) *Контент-анализ «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя*. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontent-analiz-peterburgskih-povestey-n-v-gogolya>. Дата обращения: 10 июля 2023 г.
8. Vojvodić, Jasmina (2006) *Gesta, tijelo, kultura. Gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja*. Zagreb: Disput.

Sažetak

U ovom je radu analizirana Gogoljeva pripovijetka *Portret* i različiti elementi koji stvaraju atmosferu straha. Od dvije redakcije pripovijetke, u analizi je korištena prva redakcija, objavljena 1835. godine u zborniku *Arabeski*. Psihički elementi straha pretežito se tiču antagonista pripovijetke – portreta lihvara Petromihalija i njegovih živih očiju. S druge strane, psihički elementi podrazumijevaju neizbježni i fatalni utjecaj tog personificiranog vraga na žrtve, s naglaskom na mladog umjetnika Čertkova, osuđenog na psihičko i duševno (samo)uništenje. Motivi tajne, mjesečine i sna u pripovijetci grade tajanstvenu atmosferu, jačajući osjećaj straha, što se izražava snažnim vizualnim elementima, gestama, pozama te fiziološkim reakcijama junaka.

Ključne riječi

Strah, vrag, demonsko, bijes, gesta i poza

Ключевые слова

Страх, черт, демоническое, бешенство, жест и поза

Kratki životopis

Eva Karácsonyi rođena je 2000. godine u Virovitici, gdje je pohađala i završila osnovnu školu (2007–2015) te opću gimnaziju (2015–2019). Godine 2019. upisala je dvopredmetni studij ruskog jezika i književnosti i antropologije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Godine 2022. završila je prijediplomski studij antropologije i upisala diplomski. U slobodno vrijeme sudjeluje na Erasmus+ projektima, voli putovati te učiti strane jezike.