

Кривонос, Владислав Шаевич

Рецепция «Портрета» Гоголя в «Вальтере Эйзенберге» К. Аксакова

Opera Slavica. 2023, vol. 33, iss. 3, pp. 17-27

ISSN 1211-7676 (print); ISSN 2336-4459 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/OS2023-3-6>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.79380>

License: [CC BY-SA 4.0 International](#)

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20240131

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Рецепция «Портрета» Гоголя в «Вальтере Эйзенберге» К. Аксакова

Reception of Gogol's "Portrait" in "Walter Eizenberg" by K. Aksakov

Владислав Шаевич Кривонос

(Самара, Россия)

Абстракт:

В статье анализируются особенности рецепции повести Гоголя «Портрет» (редакция «Арабесок») в фантастической повести К. Аксакова «Вальтер Эйзенберг». Главное внимание уделено усвоению и переосмыслению К. Аксаковым использованного в гоголевской повести мотива оживающего портрета. Автор доказывает, что именно этот мотив играет исключительно важную роль в сюжетных событиях как в гоголевской, так и в аксаковской повестях, являясь ключевым в художественной структуре «Портрета» и актуальным в смысловой организации «Вальтера Эйзенберга». Рассматривается специфика функционирования мотива оживающего портрета у Гоголя, при этом объясняются причины аномального сдвига границ портрета, лишённого эстетической автономности. Показано, как трансформируется К. Аксаковым мотив оживающего портрета и как эта трансформация связана с личностью и историей героя. В результате проведенного анализа раскрывается своеобразие художественной трактовки в аксаковской повести обозначенного мотива.

Ключевые слова:

К. Аксаков; Гоголь; повесть; мотив; художник; изображение; портрет; картина

Abstract:

The article analyzes the features of the reception of Gogol's story "Portrait" (Edition of "Arabesques") in the fantasy story "Walter Eisenberg" by K. Aksakov. The main attention is paid to the assimilation and rethinking by K. Aksakov of the motive of the reviving portrait used in Gogol's story. The author proves that it is this motive that plays an exceptionally important role in the plot events in both Gogol's and Aksakov's stories, being the key in the narrative structure of "Portrait" and relevant in the semantic organization of "Walter Eisenberg". The specifics of the functioning of the motive of the reviving portrait in Gogol are considered. The reasons for the anomalous shift of the boundaries of the portrait, devoid of aesthetic autonomy, are explained. It is shown how the motive of a reviving portrait is transformed by K. Aksakov and how this transformation is connected with the personality and history of the hero. As a result of the analysis, the originality of the artistic interpretation of the indicated motive in Aksakov's story is revealed.

Key words:

K. Aksakov; Gogol; story; motive; artist; image; portrait; painting

Цель предлагаемой статьи — рассмотреть особенности рецепции повести Гоголя «Портрет» (редакция «Арабесок»), опубликованной в 1835 г., в фантастической повести К. Аксакова «Вальтер Эйзенберг», увидевшей свет в 1836 г. под названием «Жизнь в мечте».

Было отмечено, что наряду с «вторичными» образами и мотивами, почерпнутыми «из немецкой романтической философии и литературы», у К. Аксакова обнаруживаются и «вторичные» мотивы, заимствованные у Гоголя, «очень заметны» и «гоголевские реминисценции», но все они «переосмыслены и преобразены»¹. Правда, исследователь, ограничившись общим указанием на наличие семантических следов, оставленных Гоголем в тексте аксаковской повести, не привел и не проанализировал какие-либо конкретные примеры, что позволило бы понять, явилось ли для К. Аксакова художественное соприкосновение с его предшественником формой ученичества или же попыткой проявить творческую самостоятельность.

В сюжетных событиях, описываемых в гоголевской повести, исключительную роль играет мотив оживающего портрета; он является ключевым в системе мотивов в «Портрете». Именно этот мотив, восходящий к «Портрету» и детально

1 MARKOVIČ, V. M.: Tema umění v ruské prózě epochy romantismu. In: *Umění i umělec v ruské prózě první poloviny XIX století*. Leningrad: Izdatel'stvo LGU, 1989, s. 31.

разработанный Гоголем, и использует К. Аксаков, подчиняя его развитию сюжет в «Вальтере Эйзенберге», но давая ему, как можно будет убедиться, собственную интерпретацию.

Обратимся сначала к «Портрету» и посмотрим, как функционирует здесь обозначенный мотив. Его семантика связана у Гоголя с «мифическим представлением о переходе части жизни человека к его изображению»². Ср. реакцию Черткова, схватившего приобретенную им картину, но в страхе отскочившего от нее: «Темные глаза нарисованного старика глядели так живо и вместе мертвенно, что нельзя было не ощутить испуга. Казалось, в них неизъяснимо странную силою удержана была часть жизни. Это были не нарисованные, это были живые, это были человеческие глаза»³.

Моделью для портретирования, как выяснится позднее, послужило «одно странное существо»⁴. Поскольку *существо* это оказалось в буквальном смысле идентично написанному с него портрету, то он и не воспринимается как обычное изображение, отличающееся художественной условностью. Границы, обрамляющие портрет в виде рамы, для него просто не существуют; взгляд старика разрушает их: «Какое-то дикое чувство, не страх, но то неизъяснимое ощущение, которое мы чувствуем при появлении странности, представляющей беспорядок природы, или, лучше сказать, какое-то сумасшествие природы, — это самое чувство заставило вскрикнуть почти всех»⁵.

Чертков, встретившись с «непостижимым явлением», задумывается, «искусство» ли это «или сверхъестественное какое волшебство, выглянувшее мимо законов природы?»⁶. Демоническое, о чем не догадывается молодой художник, впервые столкнувшийся с его воздействием, проявляется как рационально необъяснимое нарушение закономерного. Гоголь в середине 30-х годов, когда создавалась первая редакция «Портрета», понимает демоническое как «сверхъестественное» и трактует его как «алогизм»⁷. Портрет старика потому и манифестирует демоническое, что наделен, как ощущают зрители, опасным для их существования взглядом, уничтожающим границу между

2 GIPPIUS, V.: Gogol'. In: *Gippius, V.: Gogol'; Zen'kovskij, V. N. V. Gogol'*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Logos, 1994, s. 49.

3 GOGOL', N. V.: Portret (redakcija «Arabesok»). In: GOGOL', N. V.: *Polnoje sobranije sočinenij: V 14 t., t. III*. Moskva–Leningrad: AN SSSR, 1938, s. 405.

4 Ibidem, c. 431.

5 Ibidem, c. 405.

6 Ibidem.

7 MANN, Ju. V.: *Poëtika Gogolja. Variacii k teme*. Moskva: Coda, 1996, s. 75.

живым и мертвым. Поразившая их «ужасная живость»⁸ глаз не является, как они убеждаются на собственном опыте, чисто иллюзионистским эффектом. Не имеет правдоподобного объяснения и неожиданное появление в квартире Черткова «странного портрета»⁹, оставленного им в лавке, хотя он пытается уверить себя, что никакой мистики в этом нет.

Отличительное свойство портрета заключается в том, что он лишен эстетической автономности, свойственной произведениям искусства; сдвиг границ, наблюдаемый далее Чертковым, не обусловлен законами искусства, а потому кажется не просто пугающим, но необъяснимо странным и аномальным. Ср.: «Наконец впал он не в сон, но в какое-то полузабвение, в то тягостное состояние, когда одним глазом видим приступающие грёзы сновидений, а другим — в неясном облаке окружающие предметы. Он 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»¹⁰. Границы изображения, оказавшись вдруг подвижными, персонифицируются в фигуре старика, отделяющегося от портрета. Искушая художника обещанием «денег и славы», если тот будет следовать его наставлениям, он возвращается затем «в свои рамы»¹¹.

Чертков не смог устоять перед соблазном, подчинившись «действию сверхъестественной силы»¹², подтолкнувшей его пересечь невидимую им границу, разделяющую разные миры. Сюжетная история художника завершается безумием, порождающим преследующее его видение: «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»¹³.

Связь судьбы Черткова с «таинственным портретом»¹⁴ получает объяснение во второй части повести, в которой рассказана история его создания. Чувствуя приближение смерти, Петромихали, один из петербургских ростовщиков, обращается к искусному живописцу с предложением нарисовать с него портрет. Но изображение, каким оно выходит, вызывает у живописца «непостижимый

8 GOGOL', N. V.: Portret (redakcija «Arabesok»). In: GOGOL', N. V.: *Polnoje sobranije sočinienij*: V 14 t., t. III. Moskva–Leningrad: AN SSSR, 1938, s. 406.

9 Ibidem, c. 407.

10 Ibidem, c. 409.

11 Ibidem, c. 410.

12 MANN, Ju. V.: *Poëtika Gogolja. Variacii k teme*. Moskva: Coda, 1996, s. 369.

13 GOGOL', N. V.: Portret (redakcija «Arabesok»). In: GOGOL', N. V.: *Polnoje sobranije sočinienij*: V 14 t., t. III. Moskva–Leningrad: AN SSSR, 1938, s. 425.

14 Ibidem, c. 410.

страх»¹⁵, заставивший бросить работу. Петромихали, знающий, что «половина» его жизни перейдет в картину, просит завершить начатое: «Ты видишь, что уже в глазах осталась часть жизни; она будет и во всех чертах, когда ты закончишь»¹⁶. Живописец, однако, отвергает просьбу и оставляет ростовщику недописанный портрет, который непостижимым образом оказывается на стене у него дома; когда же он лег в постель, то «чудное изображение», покинув раму, обращается к нему, вызвав «негодование», с «ужасными предложениями»¹⁷.

Будучи образом нечеловека, портрет сохраняет свойственную его модели способность демонического воздействия на окружающих, устрашающую живописца. Решив сжечь «проклятое произведение рук своих» и осуществив свое намерение, он вдруг обнаруживает в углу комнаты «тот же портрет»¹⁸, уничтожить который обычный человек не в состоянии. Исчезновение «странного изображения»¹⁹ становится возможным лишь в результате вмешательства высших сил.

Обратимся теперь к повести К. Аксакова, герой которой, «молодой человек лет осьмнадцати»²⁰, увлекшись в юности живописью и полюбив ее «как художник», находит в ней «отраду больной душе своей»²¹. Не только занятия живописью, но и уязвимые черты его «несчастливого» характера, «слабого, нерешительного, мечтательного и мнительного в высочайшей степени», присущие Вальтеру Эйзенбергу наряду со способностью «понимать прекрасное»²² и подчеркивающие двойственность его личности²³, сближают его с Чертковым.

Что касается сюжетных функций интересующего нас мотива, прикрепленного у Гоголя к изображенному «демону в портрете»²⁴, то в аксаковской повести они обусловлены по-иному распределенными между персонажами семантическими признаками, которыми обладают персонифицирующие их гоголевские персонажи.

15 Ibidem, с. 435.

16 Ibidem, с. 436.

17 Ibidem, с. 437.

18 Ibidem.

19 Ibidem, с. 445.

20 AKSAKOV, K. S.: Val'ter Èjzenberg (Žizn' v mečte). In: *Iskusstvo i chudožnik v ruskoj proze pervoj poloviny XIX veka*. Leningrad: Izdatel'stvo LGU, 1989, s. 358.

21 Ibidem, с. 359.

22 Ibidem, с. 358.

23 См.: KUZ'MINA, M. D.: Romantičeskoje inobytiye v povesti K. S. Aksakova «Val'ter Èjzenberg». *Russkaja literatura*, 2017, № 1, s. 68–69.

24 GOGOL', N. V.: Portret (redakcija «Arabesok»). In: GOGOL', N. V.: *Polnoje sobranije sočinenij: V 14 t., t. III*. Moskva–Leningrad: AN SSSR, 1938, s. 444.

В «Вальтере Эйзенберге» связью со сферой инфернального отмечены доктор Эйхенвальд, известный «в городе своими странностями», с постоянно запечатленной на его лице «насмешливой, неприятной улыбкой», и Цецилия, его воспитанница, «молодая девушка, лет девятнадцати», которую отличали повелительный взгляд и «сверкающий огонь глаз», вызывавший готовность у того, «на кого обращала она взоры свои», отдать ей «и надежды, и жизнь, и душу»²⁵. Правда, связь эта, если иметь в виду сюжетные функции доктора, носит не столь явный характер, как в случае гоголевского ростовщика. Вальтер «никак не мог понять», что представляет собой «это странное существо», но ничего сверхъестественного в его поступках не обнаруживает: ни в приглашении к себе домой, ни в желании познакомиться с Цецилией или посетить вместе с ней художника, чтобы посмотреть его картину, ни в готовности «отдать ему руку своей воспитанницы»²⁶.

Демонические коннотации, окружающие фигуру Эйхенвальда, порождены не одними лишь свойственными его поведению странностями, но и распространенным представлением, будто «...доктора, обладая тайным знанием, не вполне принадлежат к миру людей» и связаны с «темными силами»²⁷. Лишенный собственной «личной истории», он выполняет соответствующую этим представлениям роль конфидента и посредника как между персонажами, так и между ними и сферой инфернального, а потому окружен типичным для изображения врача «мрачноватым ореолом»²⁸.

Иное дело Цецилия, в самой внешности которой сочетаются узнаваемые черты «существа ирреального»²⁹, готового увлечь и погубить неопытного юношу, и роковой красавицы, типажа романтической литературы, очаровывающей и лишаящей собственной воли влюбленного в нее мечтателя. Она легко подчиняет себе Вальтера своим взором, от которого тот «не мог отвести глаз», так что «ему казалось, что он перешел в глаза Цецилии и что это чудный какой-то мир», и «ему сделалось так страшно и сладко вместе»³⁰. Обладая сверхъестественными способностями, она, «устремив на Эйзенберга свой взор, в который он снова погрузился», без труда убеждает, что он навсегда «слился»

25 AKSAKOV, K. S.: Val'ter Èjzenberg (Žizn' v mečte). In: *Iskusstvo i chudožnik v russkoj proze pervoj poloviny XIX veka*. Leningrad: Izdatel'stvo LGU, 1989, s. 360.

26 Ibidem, c. 376.

27 NEKLJUDOVA, Je.: Obraz doktora v russkoj literature XIX veka. In: *Russkaja filologija*. 10. Tartu: Tartu University Press, 1999, s. 67.

28 Ibidem, c. 65–66.

29 ANNENKOVA, Je. I.: *Aksakovy*. Sankt-Peterburg: Nauka, 1998, s. 104.

30 AKSAKOV, K. S.: Val'ter Èjzenberg (Žizn' v mečte). In: *Iskusstvo i chudožnik v russkoj proze pervoj poloviny XIX veka*. Leningrad: Izdatel'stvo LGU, 1989, s. 365.

с ее «существованием»; неожиданным для него результатом такого слияния оказывается ее ненависть к нему: «...сама природа поставила нас в мире друг против друга и создала нас врагами. Давно уж возбудил ты мое мщение: теперь я достигла своей цели; да, ты теперь будешь мучиться: счастья нет для тебя, тебе не выдастся ни одной сладкой минуты; я тебя ненавижу, но ты мой!»³¹.

Вызывая у Вальтера чувство ужаса, то есть такую же реакцию, какую провоцировали у зрителей казавшиеся живыми глаза нарисованного на портрете старика, ненависть Цецилии порождает, если воспользоваться выражением, взятым из гоголевской повести, *какое-то сумасшествие природы*: «...вот из-за деревьев, из травы, с воздуха, отовсюду, отовсюду видятся ему блестящие глаза Цецилии, и все эти глаза устремлены на него: они жгут, палят его внутренность»³². Ее образ преследует Вальтера и после перенесенной болезни и выздоровления, заставляя испытывать страх и спасаться бегством от настигающего его всюду видения: «...вот за ним опять стоит Цецилия, манит его, зовет его»; всюду ему мнятся ее «огненные очи»³³.

В романтической литературе портреты «женщины-ангела и демонической женщины» иногда «сплетаются в одном, и тогда внешность женщины строится на резкой антитезе»³⁴. Взгляд, обладающий гипнотической силой, и огненные глаза, не просто сверкающие, но сжигающие и палящие, превращают Цецилию, показавшуюся Вальтеру при первом знакомстве девушкой ангельской красоты, «прекраснее цветов и неба»³⁵, в демоническую женщину. Власть Цецилии над ним вызывает у него иррациональную тягу к «растворению» в «абсолютно чуждом»³⁶.

Расставшись на время с воспитанницей доктора, «незримое присутствие» которой, порождающее пугающие его видения, он постоянно, где бы ни находился, ощущает, художник пытается найти «отраду и утешение» в живописи; кисть его долго «рисовала только образы Цецилии», заставлявшие невольно содрогаться, «когда видел перед собою на полотне портрет ее»³⁷. Но затем он начал «большую картину», изображавшую трех девушек, которые, казалось,

31 Ibidem, с. 368.

32 Ibidem.

33 Ibidem, с. 371.

34 DAVIDOVIČ, M. G.: Ženskij portret u russkich romantikov prvoj poloviny XIX veka. In: *Russkij romantizm*. Leningrad: Academia, 1927, s. 95.

35 AKSAKOV, K. S.: Val'ter Ėjzenberg (Žizn' v mečte). In: *Iskusstvo i chudožnik v russkoj proze prvoj poloviny XIX veka*. Leningrad: Izdatel'stvo LGU, 1989, s. 363.

36 ANNENKOVA, Je. I.: *Aksakovy*. Sankt-Peterburg: Nauka, 1998, s. 104.

37 AKSAKOV, K. S.: Val'ter Ėjzenberg (Žizn' v mečte). In: *Iskusstvo i chudožnik v russkoj proze prvoj poloviny XIX veka*. Leningrad: Izdatel'stvo LGU, 1989, s. 371.

«скрывались за полотном»³⁸. И однажды они «спрыгнули с картины и сели возле него»³⁹. И всякий раз, как художник «становился перед своей картиной, три девушки спрыгивали с нее», а когда «приходили к нему посторонние люди», то «вскакивали опять на полотно и оставались там неподвижными»⁴⁰.

Встретив вновь Цецилию, устремившую на него «глаза свои», и почувствовав, что любовь к ней «возрождается снова»⁴¹, он рассказывает ей про оживающее изображение. Посетив его, она, однако, увидела «просто прекрасную картину»; нарисованные девушки ожили только после ее ухода, убедив Вальтера, что существуют «в самом деле»⁴². Цецилия, не понимая, почему ей не дано видеть их ожившими, полагает, что им овладело какое-то «волшебное очарование»⁴³], отнимающее его у нее и лишшающее власти над ним, и требует *истребить* картину.

Уничтожить картину считает необходимым и доктор Эйхенвальд, предупреждавший «малейшие желания Цецилии»; он убеждает Вальтера, что так будет устранено «препятствие», мешающее ей стать «спутницей его жизни»⁴⁴. Но Вальтер, вняв мольбам девушек, сначала отказывается от почти осуществленного намерения сжечь картину, а затем, согласившись перейти к ним на холст, куда они манят его, начал переносить туда свой образ, пока полностью не перешел «живой на полотно»⁴⁵. Между тем картина после визита Цецилии к владельцу галереи, где она хранилась «в особой комнате», была все-таки «сожжена»⁴⁶.

Размышляя об истории, случившейся с молодым художником, рассказчик выдвигает версию, кажущуюся ему наиболее правдоподобной: подчинившись «тягостному очарованию» околдовавшей его Цецилии, Вальтер сумел избавиться от него, «впавши в другое очарование», для него «отрадное»⁴⁷. По мнению автора статьи о повести, не только Цецилия, но и нарисованные девушки, побудив художника перейти к ним (что, правда, отвечало и его

38 Ibidem, с. 372.

39 Ibidem.

40 Ibidem, с. 373.

41 Ibidem.

42 Ibidem.

43 Ibidem, с. 376.

44 Ibidem.

45 Ibidem, с. 378.

46 Ibidem, с. 379.

47 Ibidem, с. 380.

желанию быть с ними, которое он прямо высказывает), «...пусть и неодинаковыми путями, влекли его к гибели»⁴⁸. Отметим только, что картина Вальтера, подобно портрету демонического старика у Гоголя, не является собственно *изображением*: она имеет условные границы, которые могут пересечь и пересекают и нарисованные Вальтером девушки, и нарисовавший их художник. Принудить же его соединиться с ними на полотне девушки были не в состоянии и изначально задачи такой не ставили.

В произведении живописи, с чем связана проблема «рамки», перед зрителем «предстает некий особый мир», по отношению к которому он занимает «позицию постороннего наблюдателя»; входя «в этот мир», он осваивается в нем и получает «возможность воспринимать его, так сказать, “изнутри”, а не “извне”», чтобы затем покинуть и вернуться «к своей собственной точке зрения»⁴⁹. У Гоголя портрет, являясь художественным удвоением модели, служит своего рода окном в иной мир, восприятие которого задано *извне*; воспринимающий не может занять позицию *изнутри*, но изображенный персонаж способен физически оказаться вне картины и вновь занять позицию внутри нее.

Отвечая на вопрос Цецилии, можно ли считать живопись «простой копией природы», Вальтер утверждает, что художник должен «угадать внутреннюю жизнь» предмета, чтобы «воссоздать его на полотне»⁵⁰. Девушки, нарисованные Вальтером, не использовавшего модели для их портретирования, рождены исключительно его воображением; то, что они оживают, выглядит фантастической метаморфозой, совершающейся, как это происходит с нарисованным стариком у Гоголя, *мимо законов природы*. Создав автопортрет и войдя внутрь картины в качестве персонажа, художник сливается с ним — и тоже фантастическим образом, когда вдруг неожиданно проявляется, если вспомнить рассуждение Черткова, *беспорядок природы*.

Будучи, в отличие от Черткова, прежде всего мечтателем, а потом уже художником, поскольку, поверив девушкам, что будет «счастлив» с ними, он навсегда «оставил живопись»⁵¹, Вальтер рассматривает свой переход на полотно как бегство в мечту и возможность жить в мечте. Если нарисованные девушки, *внутреннюю жизнь* которых он угадывает, предстают перед ним

48 KUZ'MINA, M. D.: Romantičeskoje inobytiye v povesti K. S. Aksakova «Val'ter Ėjzenberg». *Russkaja literatura*, 2017, № 1, s. 75.

49 USPENSKIJ, B. A.: *Semiotika iskusstva*. Moskva: Škola «Jazyki russoj kul'tury», 1995, s. 174.

50 AKSAKOV, K. S.: Val'ter Ėjzenberg (Žizn' v mečte). In: *Iskusstvo i chudožnik v russoj proze pervoj poloviny XIX veka*. Leningrad: Izdatel'stvo LGU, 1989, s. 361.

51 Ibidem, s. 377.

не «как живые», а «в самом деле живые»⁵², то и он оказывается не *копией*, а сотворенным образом самого себя, тоже способным вновь ожить. Недаром в комнате, где была поставлена картина, по ночам «слышался шум и голоса»⁵³.

В «Портрете» изображение *демона* в образе старика, казавшееся неуничтожимым, исчезает, когда исполняется божественное предначертание, о котором живописец поведал своему сыну, рассказавшему историю *странного* портрета. В «Вальтере Эйзенберге» Цецилия, которой обернулся «злой дух в виде девушки»⁵⁴, стремится подчинить себе Вальтера и после его смерти, чтобы и в *том* мире он принадлежал только ей. Добиваясь своей цели, она убеждает владельца картины сжечь ее; в результате картина, как и портрет, навсегда исчезает из мира. Перекликаясь с финалом «Портрета», финал «Вальтера Эйзенберга» вместе с тем не только подчеркивает связь аксаковской повести с гоголевской, но и демонстрирует совершенно оригинальную трактовку К. Аксаковым разработанного Гоголем мотива, по-новому реализовавшегося в принципиально ином по своей смысловой направленности сюжете.

Библиография:

- AKSAKOV, K. S.: Val'ter Èjzenberg (Žizn' v mečte). In: *Iskusstvo i chudožnik v rusckoj proze pervoj poloviny XIX veka*. Leningrad: Izdatel'stvo LGU, 1989, s. 358–381.
- ANNENKOVA, Je. I.: *Aksakovy*. Sankt-Peterburg: Nauka, 1998. 366 s.
- GIPPIUS, V.: Gogol'. In: *Gippius, V.: Gogol'; Zen'kovskij, V. N. V. Gogol'*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Logos, 1994, s. 11–188.
- GOGOL', N. V.: Portret (redakcija «Arabesok»). In: GOGOL', N. V.: *Polnoje sobranije sočinenij: V 14 t., t. III*. Moskva–Leningrad: AN SSSR, 1938, s. 401–445.
- DAVIDOVIČ, M. G.: Ženskij portret u rusckich romantikov pervoj poloviny XIX veka. In: *Rusckij romantizm*. Leningrad: Academia, 1927, s. 88–114.
- KUZ'MINA, M. D.: Romantičeskoje inobyttije v povesti K. S. Aksakova «Val'ter Èjzenberg». *Rusckaja literatura*, 2017, № 1, s. 65–76.
- MANN, Ju. V.: *Poëtika Gogolja. Variacii k teme*. Moskva: Coda, 1996. 474 s.

52 Ibidem, c. 373.

53 Ibidem, c. 379.

54 Ibidem, c. 380.

- MARKOVIČ, V. M.: Tema iskusstva v ruskoj proze èpochi romantizma. In: *Iskusstvo i chudožnik v ruskoj proze pervoj poloviny XIX veka*. Leningrad: Izdatel'stvo LGU, 1989, s. 5–42.
- NEKLJUDOVA, Je.: Obraz doktora v ruskoj literature XIX veka. In: *Russkaja filologija*. 10. Tartu: Tartu University Press, 1999, s. 63–69.
- USPENSKIJ, B. A.: *Semiotika iskusstva*. Moskva: Škola «Jazyki ruskoj kul'tury», 1995. 360 s.

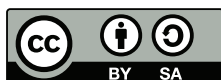
About the author

Vladislav Shaevich Krivonos

Samara State Social and Pedagogical University, Faculty of Filologia, Department of Literature, Journalism and Teaching Methods, Samara, Russia

vkrivonos@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8138-0057>



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

