

MARIA ANTONIA BANU

*Universitatea din București*

*Anul II, Filologie rusă-engleză*

DOI: 10.62229/slv14/3

## NEBUNIE ȘI CREAȚIE ÎN NUVELA *PORTRETUL* DE N.V. GOGOL

---

MADNESS AND CREATION IN N.V. GOGOL'S SHORT STORY *THE PORTRAIT*

**Abstract.** Romantic thinkers posited that artistic genius was linked to a "divine illness," underscoring the significance of spontaneity, creativity, and irrationality. A century later, psychologists and psychiatrists have observed a high and repetitive incidence of psychotic behavior among exceptionally creative individuals. The objective of this article is to examine the interconnection between genius and madness, as exemplified by one of the pivotal concerns in Romantic aesthetics: the function of the artist and their creation in Gogol's short story, "The Portrait". To this end, I have employed an analytical approach, integrating psychological and narratological concepts to facilitate a comprehensive structural analysis.

**Keywords:** Romanticism; Gogol; psychology; madness; creativity

### Introducere

„Gogol nu scrie, ci pictează” (Belinski 1955: 355), afirma criticul literar rus Vissarion Belinski, surprinzând cu acuratețe esența vibrantă a operei lui N.V. Gogol. Prin personajele sale, scriitorul explorează în mod satiric și exagerat disfuncțiile și rigiditatea societății ruse, accentuând ideea de dezumanizare și lipsă de autenticitate într-o lume guvernată de norme ipocrite și convenții artificiale. Opera sa este marcată de o evadare din tiparele tradiționale ale epocii și de o căutare constantă a unei expresii artistice care să-i reflecte cât mai fidel ideile și viziunile, stilul său devenind unic atât în literatura rusă, cât și în cea universală. Stilul gogolian reprezintă un amestec inedit de creativitate, expresivitate verbală și imagini vii, în ansamblul unei opere marcate de o natură haotică și dezordonată, ce creează o lume fascinantă și imprevizibilă. Din punct de vedere vizual, scrierile lui Gogol sunt dominate de o transformare romantică a realității. Perspectiva sa asupra lumii, după cum observă istoricul literar D.P. Mirsky, este filtrată printr-o lentilă

care distorsionează și exagerează, transformând detalii banale în peisaje fantastice (Mirsky 1964: 149).

Aflată la granița între romantism și realism, opera gogoliană valorifică elemente comune ambelor curente, cum ar fi tema nebuniei. În plan artistic, nebunia este văzută ca un semn distinctiv al excepționalității și originalității. În același timp, nebunia este recunoscută ca o afecțiune patologică, ceea ce îi oferă o dublă semnificație, care se reflectă în romantism prin conflictul dintre personajul excepțional și societatea banală. De altfel, această temă a literaturii universale traversează secole și culturi, este permanent reinterpretată, dobândind noi sensuri și continuând să trezească interes, inclusiv în literatura contemporană.

Adesea, temei nebuniei îi este asociată problematica omului de geniu, după cum afirma, încă din secolul al XVIII-lea, Diderot: „Oh! Cât de aproape se ating geniul și nebunia” (apud Mihăilescu 1994: 81). Această observație va fi reiterată și aprofundată și de figuri marcante ale literaturii și filosofiei, precum Goethe, Nietzsche, Schopenhauer.

Condiția omului de geniu, nucleul tematic al literaturii romantice, a fost abordată de scriitori împreună cu tema nebuniei, pentru a evidenția antiteza dintre omul comun și omul de geniu, precum și menirea acestuia din urmă. În viziunea romantică, geniul este înzestrat cu o sete de cunoaștere absolută, iar eșecul accederii sale la acest ideal, ca o consecință a incapacității de a se desprinde complet de șabloanele societății, este „pedepsit” prin nebunie: „Ea reprezintă o pedeapsă mult mai grea decât moartea, tocmai prin violența supliciului la care eroul este supus” (Stan 2019: 98).

În ceea ce privește integrarea acestei teme în literatura rusă, procesul a fost unul facil, deoarece tema nebuniei avea deja un fundament, un orizont de așteptare și un fond apercceptiv, create pe filiera religioasă a ortodoxismului și mesianismului rus. Ipostazele „nebunilor lui Dumnezeu” sau „nebunilor întru Hristos” (*iurodiviie*), ca figuri ce transcend condiția omului de rând, plasându-se undeva între genii și sfinți, are o istorie considerabilă, luând naștere și fascinând poporul rus chiar din secolul al XVI-lea (Ivanov 2006: 244–248). Cunoscută fiind strânsa legătură existentă în Rusia între individ și religie, peste care s-a grefat înclinația aparte pentru trecut și misticism a curentului romantic, a fost mult mai ușor pentru autorii romantici ruși să introducă în scrierile lor tema nebuniei și să suscite un interes acut atât în rândul intelectualității, cât și a publicului larg.

În prezentul studiu vom examina modul în care arta este percepută ca principalul mijloc prin care eroul romantic încercă să acceadă la divinitate, analizând concepția și comportamentul tânărului pictor Ceartkov, protagonistul nuvelei *Portretul* (1842) de N.V. Gogol. Ipoteza noastră pornește de la faptul că în

această creație este subliniată conexiunea misterioasă dintre eșecul omului de geniu de a-și îndeplini menirea de creator și „pedepsirea” lui prin nebunie, ceea ce reflectă strânsa legătură dintre nebunie și creativitate.

### **Arta și artistul în ideologia romantică**

Romantismul a produs o schimbare profundă în modul în care arta și rolul creatorului au fost înțelese și percepute. Această schimbare s-a construit în opoziție cu idealurile promovate în clasicism. Spre deosebire de epocile anterioare, în care arta respecta un model de ordine și de armonie, fiind percepută adesea ca o imitație a naturii, iar artistul ca un simplu meșteșugar ce trebuia să copieze realitatea, romantismul pune accent pe expresia individualității, reprezentând emoțiile, fanteziile și viziunile personale ale artistului. În concepția lui Isaiah Berlin, romantismul se remarcă prin

preferința pentru detaliu, de pildă, în tablourile de natură, dar și vagul misterios și ispititor al conturului. Este frumusețe și urâțenie. Este artă pentru artă și arta ca instrument al salvării sociale. Este putere și slăbiciune, individualism și colectivism, puritate și perversitate, revoluție și reacțiune, pace și război, dragoste de viață și dragoste de moarte. (Berlin 2024: 24–25)

În viziunea romantică, arta depășește statutul de simplă reproducere a lumii exterioare și devine o manifestare a geniului creator și principala modalitate de a transcende limitele lumii terestre. Creatorul este asociat cu o ființă excepțională, aproape supraomenească, care are, prin dar divin, o sensibilitate și o cunoaștere aparte. Acesta depășește cadrul mundanului, căutând cu ardoare adevăruri profunde, inaccesibile omului de rând. Conceptul de „autonomie” în creație este esențial pentru a înțelege perspectiva romanticilor asupra artei. Romantismul a promovat ideea că actul de creație nu este supus constrângerilor impuse de lumea exterioară, nu urmează o formulă rațională sau vreo regulă, ci, dimpotrivă, este o formă de eliberare, o manifestare pură a spiritului uman. Conform lui Kant, creația artistică este singura activitate prin care omul își depășește condiția de simplu „obiect al naturii” și își poate afirma suveranitatea asupra propriei existențe, creatorul autentic fiind, prin excelență, geniul (apud Zaițev 2021: 35).

Procesul de elaborare a operei artistice este, într-un anumit sens, o creație *ex nihilo*, artistul făcând apel exclusiv la gândirea, cultura și imaginația sa. Forța creatoare reușește să depășească constrângerile economice, sociale, politice și religioase: „Este eliberarea din chingile legilor cauzale, din mecanismul lumii exterioare, din influențele mediului înconjurător sau ale pasiunilor care mă

guvernează – astfel încât eu nu sunt decât un obiect al naturii la fel ca arborii, pietrele sau animalele” (Berlin 2004: 222).

În viziunea romanticilor, procesul artistic este considerat sacru, artistul devenind un „intermediar” între uman și divin, un agent care contribuie la îmbogățirea creației universale: „Înalta menire a omului era să adauge ceva propriu creației, să îmbogățească totalitatea lucrurilor și, astfel, în modul său limitat, să colaboreze conștient la realizarea Planului Universal” (Lovejoy 1997: 246).

Mai mult, un alt aspect esențial în ideologia romantică este concepția conform căreia creativitatea și nebunia sunt intrinsec legate, intuiție validată ulterior de cercetările psihologiei moderne (Barrantes-Vidal, Neus 2004). Adesea, geniul creator este portretizat în romantism ca o figură tragică, a cărui căutare a perfecțiunii artistice îl conduce inevitabil spre autodistrugere. Aceasta este o temă recurentă în operele romantice, unde artistul, pierzându-se adesea pe sine, este văzut ca o ființă solitară, într-o perpetuă luptă cu propriile obsesii și cu lumea exterioară care nu îl înțelege. Incompatibilitatea omului de geniu cu lumea exterioară este subliniată de Diderot care dezvoltă o idee a dualității, între rațional și irațional, între individ și societate, între comun și excepțional. El distinge două categorii de oameni, cei artificiali, care se supun normelor și regulilor societății și cei care, deși par să fie integrați în societate, își ascund rebeliunea. Prima categorie menționată este inaptă să creeze opere de artă autentice, fiind simpli prizonieri ai convențiilor, în timp ce la polul opus se află cei care nu se lasă înfrânați de regulile impuse de societate, ci au curajul să se confrunte cu tumultul interior și sunt capabili să realizeze opere de geniu:

Nu vă încredeți în cei care au buzunarele pline de *esprit* – de spirit – și care îl împrăștie pretutindeni cu fiecare prilej. Nu au nici un demon în ei, nu sunt triști, sumbri, melancolici sau tăcuți. Nu sunt niciodată ciudați sau nesăbuiți. Ciocârlia, pițigoii, câneparul, canarul ciripesc și gănguresc de-a lungul întregii zile, iar la apus își bagă capul în aripi și iată că au adormit. Atunci își ia geniul lampa și o aprinde. Și această pasăre întunecată, singuratică și sălbatică, această ființă de neîmblânzit cu penajul ei melancolic și trist își deschide ciocul și începe să cânte, face să răsunе crângurile și rupe tăcerea și întunericul nopții. (Diderot 1984: 47)

Prin această analogie, Diderot subliniază ideea că arta autentică este inseparabilă de o anumită doză de rebeliune și nonconformism. Geniul artistic nu poate fi încadrat într-un tipar stabilit de societate; el trebuie să își urmeze menirea de a crea, chiar dacă acest lucru se află în opoziție cu regulile societății. În acest sens, creatorul este o forță anarhică, care nu poate fi domesticită sau controlată, actul creației fiind văzut ca o formă de catharsis, un proces prin care artistul îmbrățișează haosul și își explorează limitele.

Această viziune romantică asupra artei și a geniului creator redefinește complet relația dintre artist și creație. În loc să urmeze reguli stricte, romanticul își permite să se lase condus de impulsurile și trăirile sale cele mai profunde, chiar dacă acestea contravin normelor sociale și raționale. Astfel, în această perioadă, nebunia nu a mai fost văzută ca o patologie, ci adesea ca o condiție premergătoare genialității: „Arta este Pomul vieții [...], știința e Pomul morții” (Berlin 1999: 61).

### **Artistul: între creație și decădere**

În nuvela *Portretul*, Gogol evidențiază, prin personajul Ceartkov, rolul esențial al artistului ca ființă creatoare. Scriitorul se opune concepției care vede artistul drept un simplu imitator al naturii și încearcă să pună în lumină distincția dintre creator și meșteșugar. Nuvela a fost publicată în două versiuni distincte, la un interval de șapte ani. În prima variantă (1835), accentul este pus pe elementele supranaturale, în timp ce a doua versiune (1842), pe care se bazează prezentul studiu, „se concentrează mai mult pe rolul artistului și al artei în societate”, diminuând supranaturalul (Jackson 1992: 106). Autorul se opune concepției care vede artistul drept un simplu imitator al naturii și încearcă să pună în lumină distincția dintre creator și meșteșugar.

Structurat în două părți, textul urmărește în prima secțiune evoluția unui tânăr pictor talentat care, în urma achiziționării unui portret misterios, cedează tentației succesului financiar rapid, sacrificând astfel dăruirea față de artă. Într-o zi, Ceartkov, protagonistul primei părți, se oprește într-o prăvălie plină de tablouri, cu speranța de a găsi o pictură valoroasă, care să îl scoată din impasul financiar. În schimb, atenția lui se oprește asupra tabloului care înfățișează un bătrân, al cărui portret, în special ochii, transmite o emoție de o intensitate aparte. Observând interesul tânărului, negustorul îl convinge pe tânăr să cumpere portretul, o achiziție aparent banală, dar care, ulterior, îi va schimba traiectoria vieții.

A doua parte oferă o perspectivă complementară, dezvăluind cititorului figura enigmatică din spatele tabloului și istoria acestei picturi, acțiunea având loc în secolul anterior evenimentelor relatate în prima parte. Prin contrast, este prezentat și autorul enigmaticului portret, un pictor dedicat exclusiv artei, pe care o percepe ca pe forma supremă de apropiere de divinitate: „simțirea interioară și propria convingere i-au îndreptat penelul spre subiecte creștine, care sunt ultima și cea mai de sus treaptă a sublimului” (Gogol 2007: 594).

Ceartkov, eroul gogolian, se află în ipostaza unui creator în devenire, posedând un talent promițător și o sensibilitate aparte. Totuși, în încercarea de a-

și găsi locul în societate, el dezvoltă o fascinație față de succesul material, fiind, totodată, animat de dorința ca numele său să devină cunoscut. Tânărul artist încearcă să rămână devotat scopului său, dar, în momente de cumpănă, în care situația sa financiară se înrăutățește, se confruntă, inevitabil, cu dilema clasică a artistului, nevoit să aleagă între a-și păstra fidelitatea față de artă sau a ceda tentației de a obține un succes material: „De ce mă chinuiesc atîta și, ca un elev, buchisesc abecedarul, când aș putea străluci la fel ca alții, având bani asemenea lor?” (Gogol 2007: 558). Această oscilare dramatică reprezintă intriga nuvelei, iar decizia tânărului de a se lăsa ispitit de bogăție pune în evidență ineluctabila degradare psihologică rezultată din înstrăinarea față de idealurile artistice. Tensiunea psihică permanentă, regretul refulat de a nu-și urma chemarea artistică interioară, teama că „risipirea talantului” divin nu va rămâne nesancționată concură la „înebnirea” artistului.

Nebunia lui Ceartkov nu este doar o simplă boală psihică, ci este descrisă de Gogol ca o alegorie a autodistrugerii unui artist care își trădează menirea. În contextul ideologiei romantice, în care „geniul artistic” este văzut ca un intermediar între uman și divin, pierderea autenticității și cedarea în fața materialismului sunt considerate veritabile acte de profanare a procesului de creație. Lupta cu sinele, atașamentul față de destinul de creator, contrapus ispitelor mundane ale bogăției și faimei, sunt tratate în cheie religioasă. Astfel, ispitirea lui Iisus de către diavol în pustie, relatată de Luca 4.2-13, promisiunea stăpânirii împărățiilor lumii și a strălucirii lor, sunt metamorfozate în textul gogolian în ispitirea artistului pentru a abjura de la misiunea sa sacră și a se complăce într-o viață meschină. Nebunia eroului devine nu doar un simptom al declinului psihologic, ci și o metaforă pentru pierderea sacralității artei și îndepărtarea de divinitate, imaginea artistului decăzut fiind asociată cu un demon sau cu un înger căzut: „Parcă în el se întrupase teribilul demon reprezentat de Pușkin la modul ideal” (Gogol 2007: 583). Faptul că demonul „referențial” este cel imaginat de Pușkin relevă, indirect, influența pe care anumite teme și motive o au, chiar la nivel subliminal, asupra altor creatori – în cazul de față, asupra pictorului și, desigur, asupra lui Gogol însuși. În același timp, este și un omagiu indirect adus lui Pușkin, cel socotit de Gogol întruchiparea perfectă a Poetului – „Pușkin a apărut în lume ca prin sine să demonstreze ce înseamnă a fi poet, și nimic mai mult” (Gogol 2015: 186).

Anticipând alegerea tânărului artist de a ceda în fața succesului material, profesorul său încearcă să îl îndrume, să îi arate că adevărata valoare a artei nu poate fi măsurată, cu adevărat, prin câștiguri financiare, ci prin autenticitatea și profunzimea operei create: „E tentant, desigur, te-ai putea apuca de pictat tablouri și portrete de modă ca să faci bani. Însă așa talentul nu evoluează, ci se

distruge. Rabdă. Meditează bine asupra fiecărei lucrări, renunță la eleganța exagerată, lasă-i pe alții să se umple de bani. Ce-i al tău e pus deoparte” (Gogol 2007: 556). Ilustrând concepția romantică asupra rolului artei și a destinului creatorului, mentorul său valorizează autenticitatea și expresia personală, considerând că adevăratul artist trebuie să își urmeze viziunea interioară, fără a ceda presiunilor exterioare ale societății sau tentației de a crea doar pentru a obține succesul material. El subliniază dimensiunea spirituală a artei, punând accent pe procesul de creație și contemplare artistică, în care scânteia divină din artist se manifestă prin operele sale.

Însă descoperirea în prăvălia din piața Șciukin a portretului fascinant servește ca un catalizator al decăderii spirituale a tânărului artist. După cum aflăm în a doua parte a nuvelei, tabloul exercită o influență negativă, chiar demonică, asupra tuturor celor care intră în contact cu el, determinându-i, într-un mod misterios, să săvârșească un păcat capital, precum invidia, mânia, iubirea de arginți. Potrivit zvonurilor, cămătarul al cărui portret este surprins în enigmaticul tablou era chiar Antihristul: „Nimeni nu se îndoia că acest om îl are-n el pe necuratul” (Gogol 2007: 593); „E un diavol, un diavol în toată legea!” (Gogol 2007: 593). În cazul lui Ceartkov, achiziționarea portretului, deși inițial pare să reprezinte o salvare, devine în cele din urmă sursa declinului său ireversibil.

Unicitatea stranie a acestui tablou rezidă în felul în care sunt realizați ochii personajului din portret, care generează o stare profundă de neliniște în rândul celor care îl privesc, imitând cu o precizie înfricoșătoare realitatea: „Ochii nu mai însemnau artă, distrugeau chiar armonia întregului portret. Erau doi ochi vii, omenești! Păreau scoși din orbitele unui om viu și puși în portret; te copleșea un sentiment morbid, chinuitor” (Gogol 2007: 558). Încercarea de a reproduce subiectul cu exactitate absolută transformă portretul într-un element supranatural care, în loc să-l fascineze pe privitor, îl tulbură. Starea de disconfort pe care o exercită pictura accentuează ideea că acel portret este, de fapt, un instrument al diavolului: „Ce forță diavolească! Simți că acești ochi i se împlîntau în suflet, [...] stîrnind acolo o neliniște obscură” (Gogol 2007: 595–596). Efortul de a imita realitatea duce la reificarea spiritului malefic al cămătarului, îndeplinindu-i dorința de a trăi veșnic prin intermediul picturii: „viața lui, printr-o forță supranaturală, se va menține în portret, astfel că el, cămătarul, nu va muri cu desăvârșire” (Gogol 2007: 596).

Interacțiunea onirică dintre Ceartkov și cămătarul care prinde viața din tablou subliniază atât elementul supranatural al portretului, cât și dorința latentă a protagonistului de a obține succes financiar, anticipând astfel viitorul său declin: „Pictorul nu-și mai putea lua ochii de la aur” (Gogol 2007: 560), aceasta fiind prima provocare la adresa talentului și valorilor lui fundamentale.

Conform lui Freud, visele reprezintă manifestarea unor dorințe inconștiente, adesea refulate, pe care mintea conștientă fie le refuză, fie le neagă. Aceste dorințe sunt satisfăcute în vise sub o formă distorsionată, elementele onirice devenind simboluri ale acestor impulsuri inconștiente:

Dorința însăși este fie una reprimate, străină conștiinței, fie este strâns legată de idei reprimate. Formula pentru aceste vise poate fi astfel afirmată: ele sunt realizări ascunse ale dorințelor refulate. Este interesant de observat că au dreptate cei care consideră visul ca prevestitor de viitor, deși viitorul pe care ni-l arată visul nu este cel care se va întâmpla, ci ceea ce ne-am dori să se întâmple.<sup>1</sup> (Freud 1899: 82)

În acest context, aurul, considerat în mod tradițional cel mai prețios metal, simbolizează bogăția, dar poate fi asociat și cu un simbol al deturnării individului de la valorile autentice, un stimulent al lăcomiei, exacerbând dorințele impure și adâncindu-l pe cel sedus în superficialitate și degradare spirituală, mai cu seamă „aurul-monedă reprezintă un simbol al pervertirii și exaltării impure a dorințelor” (Diel 1966: 172).

Deturnarea valorilor se manifestă și în cazul lui Ceartkov care, în urma descoperirii banilor apăruți în vis, ascunși în rama portretului, face pasul decisiv spre conformismul profesat de societatea mondenă, lăsându-se influențat de dorințele și așteptările clienților săi. Astfel, visul devine un catalizator al decăderii artistice a protagonistului, momentul descoperirii aurului simbolizând coruperea idealurilor sale. Mesajul oniric marchează începutul decăderii sale artistice, deoarece pictorul începe să-și piardă autenticitatea și să adopte un stil mecanic de creație, transformându-și operele în simple reproduceri sterile: „Apatic, se apuca să imprime portretului acel colorit care-ți iese pe de rost și transforma pînă și fețele pictate pe viu în niște chipuri ideale și reci, cum văd în programele școlare” (Gogol 2007: 573).

Artistul este conștient că lucrările sale nu mai sunt piese de artă, dar se supune înșelăciunii, în schimbul ovațiilor primite. Portretizarea unei tinere din înalta societate ca Psiheea, în loc de a o reda cum este în realitate, sugerează o deconectare între adevărata natură a persoanei și imaginea proiectată în societate. Alegerea Psiheei nu este întâmplătoare, deoarece, în mitologia greacă, ea este zeița sufletului, de o frumusețe aparte, iar istoria ei evidențiază pericolele „privirii” frumuseții, fără a o înțelege în întreaga sa complexitate (Peace 1981: 133). În contextul nuvelei lui Gogol, această alegorie ar putea sugera faptul că, prin decizia de a o picta pe tânără în ipostaza Psiheei, Ceartkov a ales să privească

---

<sup>1</sup> Traducerea fragmentului îi aparține autoarei prezentului studiu.



subiectul de studiu doar la suprafață, superficial, ignorându-i profunzimea: „Dacă ar fi fost un cunoscător al naturii omenești, ar fi citit îndată semnele timpurii ale pasiunii copilărești pentru baluri, un început de plictiseală. [...] Dar pictorul nu vedea la ea decât transparența de porțelan a trupului, ispititoare pentru penel” (Gogol 2007: 571).

Protagonistul începe să se detașeze de valorile sale morale, ajungând să nege existența inspirației divine, iar creațiile sale devin lipsite de orice urmă de originalitate: „Penelul lui devenea tot mai rece și mai rigid, fără să-și dea seama se cantona în niște forme monotone, închise, de mult uzate” (Gogol 2007: 578); „În operele sale nu se mai zăreau nici calitățile cele mai obișnuite, cu toate că se bucurau de faimă” (Gogol 2007: 578).

Momentul în care Ceartkov este pus față în față cu un tablou al unui artist care și-a dedicat viața studiului artei la Roma, fără a ceda tentației de a-și satisface nevoile materiale, marchează punctul culminant al căderii sale psihologice. Încercarea lui Ceartkov de a se întoarce la idealurile de odinioară îi amplifică starea de disperare interioară: „Oare am avut într-adevăr talent? Nu cumva m-am înșelat?” (Gogol 2007: 582). Această îndoială de sine subliniază destrămarea completă a credinței în propriile abilități artistice. Ideea sa de a picta un înger căzut consolidează imaginea decăderii morale și spirituale; dintr-un discipol al divinității, Ceartkov a devenit obsedat de faimă și bogăție, trădându-și astfel menirea. Așa cum îngerii sunt considerați „mesagerii Domnului”, romanticii au văzut artiștii ca pe un liant între uman și divinitate, cu rolul de a descifra adevărul divin și a-l transpune artistic.

Pe de altă parte, îndoielile artistului asupra existenței inspirației divine în interiorul său, a existenței harului său de creator nu sunt altceva decât ilustrarea cuvintelor Sfântului Apostol Pavel: „Omul firesc nu primește cele ale Duhului lui Dumnezeu, căci pentru el sunt nebunie și nu poate să le înțeleagă, fiindcă ele se judecă duhovnicește” (Corinteni 2.14).

Problema destinului artistului, a menirii sale este explorată în a două parte a nuvelei, în care Gogol accentuează relația de netăgăduit dintre religie, artă și creator: „Pentru om, arta conține o aluzie la raiul dumnezeiesc, ceresc și, prin asta, arta e mai presus de om” (Gogol 2007: 601). Așadar, în chip firesc, numai prin post și căință pictorul portretului reușește să se elibereze de influența negativă a tabloului și să creeze o capodoperă. Totodată, și temele alese de Ceartkov și de artistul cu studii la Roma, pictorul autentic, sunt menite să evidențieze antiteza dintre cele două categorii de artiști: îngerul căzut, pe de o parte, și nașterea lui Iisus, de cealaltă parte.

Interpretarea textului gogolian nu poate face abstracție de interacțiunea dintre biografia autorului și opera acestuia. Fiind crescut într-o familie profund creștină, credința lui Gogol s-a intensificat pe măsură ce a înaintat în vârstă, ceea ce l-a determinat să vadă lumea dintr-o perspectivă morală și spirituală. Influența religiei asupra autorului este reflectată vivid în *Portretul*, prin multitudinea de elemente religioase la care face apel – tabloul nașterii lui Iisus, imaginea îngerului căzut, compararea cămătarului cu diavolul (Mirsky 1964: 147). La rândul său, asemenea mentorului lui Ceartkov și a pictorului tabloului, Gogol vedea arta ca pe o datorie sacră, un mijloc de a înălța sufletul și de a comunica adevăruri superioare. Cu toate acestea, autorul era pe deplin conștient și de tentațiile cu care se confruntă artiștii, în special de puterea de seducție a faimei și a bogăției. Gogol se temea că materialismul și „mândria minții” vor eroda fundamentele morale ale societății, o temă care reverberează mai mult sau mai puțin evident în lucrările sale, dar care se regăsește în mod explicit în corespondența autorului:

Și oare omul unui asemenea veac poate iubi și simți creștineasca iubire față de om? [...] Trufașul veac al nouăsprezecelea a spulberat și această urmă. Diavolul a apărut deja în lume fără mască. Spiritul trufiei a încetat să mai apară sub diferite înfățișări și să sperie oamenii superstițioși: el s-a prezentat deja în propria înfățișare. Intuind că i se recunoaște supremația, el a încetat să se mai jeneze de oameni. (Gogol 2015: 222–223)

Transformarea lui Ceartkov dintr-un artist idealist, condus de valorile înalte ale artei, într-un pictor banal, avid după bani, poate fi văzută ca o reflecție a temerilor autorului cu privire la impactul materialismului asupra sufletului.

## Concluzii

Temă fecundă și complexă, relația dintre nebunie și geniul creator a fost abordată, în registre diferite, de mulți dintre reprezentanții iluștri ai romantismului, precum Goethe, Hoffmann, Byron. Ea face parte din structura fundamentală a acestui curent, regăsindu-se, mai mult sau mai puțin diluată, în frământările, căutările și provocările pe care aceștia le exprimau în formule artistice inedite pentru societatea „cuminte” a vremii.

Gogol nu s-a sustras tentației de a-și exprima propria viziune asupra raporturilor multiple și obscure dintre creația artistică și ceea ce este perceput, printr-o generalizare simplificatoare, drept „nebunie”. Condițiile specifice Rusiei Imperiale a secolului al XIX-lea, o Rusie zguduită de campania napoleoniană din anul 1812 și de aflusul ideilor revoluționare care se nășteau în Occident și

pătrundeau apoi în țară au imprimat o notă aparte abordării gogoliene. Moștenirea culturală fertilă a „nebunilor întru Hristos” a fost folosită în mod ingenios de către Gogol pentru a trata problema artistului cuprins de dileme și frământări, a creatorului „nebulă întru Artă”, înțeleasă ca mesaj divin destinat omenirii.

Din această perspectivă, nuvela asupra căreia ne-am oprit este ilustrativă pentru optica lui Gogol asupra acestei problematice. Abjurarea de la misiunea divină, mai întâi intuită și apoi conștientizată în mod dramatic de artist, provoacă o veritabilă fractură existențială, o prăbușire a îngerului damnat, transpusă, evident în planul creației artistice. Căderea artistului în „nebulă” apare în scriitura lui Gogol ca fiind, deopotrivă, un semn al incapacității omenești de a primi „cele ale Duhului lui Dumnezeu”, dar și o formulă a pedepsei divine pentru irosirea talanților încredințați. Așadar, o temă clasică a romantismului european își găsește o interpretare specifică la Gogol, care reușește în chip strălucit să o facă nu doar comprehensibilă, ci chiar apropiată „sufletului rus”.

## BIBLIOGRAFIE

---

- Barrantes-Vidal, Neus. 2004, „Creativity & Madness Revisited from Current Psychological Perspectives”, *Journal of Consciousness Studies*, nr. 11, 58–78. Disponibil online: [https://www.researchgate.net/publication/233496421\\_Creativity\\_Madness\\_Revisited\\_from\\_Current\\_Psychological\\_Perspectives](https://www.researchgate.net/publication/233496421_Creativity_Madness_Revisited_from_Current_Psychological_Perspectives) (Accesat: 20 august 2024).
- Belinski, V.G., 1955, *Полное собрание сочинений в 13 т.*, Moscova: AN SSSR.
- Berlin, Isaiah, 2004, *Simțul realității. Studii asupra ideilor și istoriei acestora*, traducere și postfață de Laurian Kertész, București: Editura Univers.
- Berlin, Isaiah, 2024, *Originile romantismului*, traducere de Diana Mite Colceriu, București: Editura Humanitas.
- Diderot, Denis, 1984, *Salon de 1765*, Paris: Editura Hermann, Editeurs Des Sciences et Des Arts.
- Diel, Paul, 1966, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Freud, Sigmund, 1899, *Dream Psychology*, Apple Books Classic.
- Gogol, N.V., 2007, *Mantaua. Povestiri. Nuvele*, traducere și note de Alexandru Cosmescu, Igor Crețu, Aureliu Busuioc și Emil Iordache, Iași: Polirom.

- Gogol, N.V., 2015, *Fragmente alese din corespondența cu prietenii*, traducere și cuvânt înainte de Gheorghe Barbă, București: Editura Victor.
- Jackson, Robert Louis, 1992, „Gogol’s *The Portrait*: The Simultaneity of Madness, Naturalism, and the Supernatural”, în Fusso, Susanne, Priscilla Meyer (eds.), *Essays on Gogol*, Illinois: Northwestern University Press.
- Lovejoy, O. Arthur, 1997, *Marele lanț al ființei. Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling*, traducere de Diana Dicu, București: Editura Humanitas.
- Mihăilescu, Dan, 1994, *Geniul nebuniei sau nebunia geniului?*, Târgu Mureș: Tipomur.
- Mirsky, D.S., 1964, *A History Of Russian Literature*, Londra: Routledge & Kegan Paul.
- Peace, Richard, 1981, *The Enigma of Gogol. An Examination of the Writings of N.V. Gogol and Their Place in the Russian Literary Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Stan, Gabriel-Andrei, 2019, *Nebunia în cultura rusă: istoria unei idei-cameleon. Secolul al XVIII-lea – prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Pitești: Paralela 45.
- Zaițev, Eugenia, 2021, *Imaginația creatoare și jocul ideilor estetice la Immanuel Kant*, Iași: Editura Universității „A.I. Cuza”.