

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)  
Филологический факультет

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК  
Руководитель ООП  
д-р. филол. наук, доцент

 В. С. Киселев

« 04 » июня 2021 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА

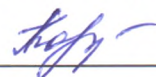
СЕМИОСФЕРА ЖИВОПИСНОГО НАЧАЛА В РОМАНЕ

И. А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»

по направлению подготовки 45.03.01 Филология  
профиль «Отечественная филология (русский язык и литература)»

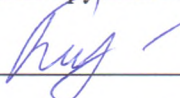
Киреева Кристина Геннадьевна

Руководитель ВКР  
канд. филол. наук

 А. Г. Кожевникова

« 04 » июня 2021 г.

Автор работы  
студент группы № 1371

 К. Г. Киреева

« 04 » июня 2021 г.

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (ТГУ)  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

УТВЕРЖДАЮ

Руководитель ООП

Доктор филол. наук, зав. кафедрой

В.С. Киселев В.С. Киселев

« 22 » апреля 2021 г.

**ЗАДАНИЕ**

по подготовке ВКР

студенту группы № 1371 Киреевой Кристине Геннадьевне

1. Тема ВКР: «Семиосфера живописного начала в романе И.А. Гончарова “Обрыв”»
2. Срок сдачи студентом выполненной ВКР:
  - а) на кафедре: 07.06.2021
  - б) в ГЭК: 14.06.2021

3. Исходные данные к работе:

**Объектом** исследования является роман И.А. Гончарова «Обрыв». **Предметом** исследования являются ядерные и периферийные элементы семиосферы живописного начала в поэтике текста. **Цель работы** – исследовать синтетическую природу и специфику элементов семиотической системы романа, а также характер интертекстуальных связей. **Задачи исследования:** 1. изучить эпистолярные и публицистические материалы под авторством И.А. Гончарова для выявления единиц, формирующих ядро и периферию семиосферы живописного в эстетике писателя; 2. определить особенности восприятия героя-художника и их роль в формировании семиотической системы; 3. выявить специфику экфрасического описания и комплекс связанных с ним мотивов; 4. проследить характер рецепции изобразительной традиции В.А. Жуковского и Н.В. Гоголя в тексте романа. Для достижения цели и решения поставленных задач в исследовании используются следующие **методы:** структурно-семиотический, сравнительно-сопоставительный.

4. Краткое содержание работы:

Глава 1 «Портретный экфрасис как ядро семиосферы в романе И.А. Гончарова “Обрыв”». В главе анализируется семиосфера живописного начала в критических статьях и письмах И.А. Гончарова, а также специфика портретного экфрасиса и образующих его мотивов «живого портрета» и «живой картины».

Глава 2. «Диалог пластического и живописного на периферии семиотической системы романа И.А. Гончарова “Обрыв”». В главе рассматривается явление «артистизма» и взаимодействие искусств в мировидении героя-художника, включающее исследование

применения артистического словаря и диалогического характер мировидения. Также анализируется мотив отражения как синтетическая единица, ставящая проблему взаимодействия живописного и пластического, разрешаемую в параграфе, посвященном анализу скульптурного экфрасиса и мотива скульптуры.

Глава 3. «Интертекстуальные связи в аспекте живописания в романе И.А. Гончарова «Обрыв»». В главе исследуется роль живописной аллюзии в поэтике романа, а также трансформация предшествующей литературной традиции, представленной текстами В.А. Жуковского и Н.В. Гоголя.

5. Организация, по заданию которой выполняется работа: Томский государственный университет.
6. Перечень графического материала: Приложение А «Девушка, оплакивающая мёртвую птичку» Жан-Батист Грёз. Приложение Б «Дама с веером» Диего Веласкес. Приложение В «Поклонение пастухов», или «Святая ночь» Антонио да Корреджо. Приложение Г «Девушка, читающая письмо у открытого окна» Ян Вермеер ван Дельфт. Приложение Д «Вознесение Мадонны» Бартоломе Эстебан Мурильо. Приложение Е «Кающаяся Мария Магдалина» Тициан Вечеллио. Приложение Ж «Спящая Венера» Джорджоне де Кастельфранко. Приложение И «Сикстинская Мадонна» Рафаэль Санти.
7. Дата выдачи задания: « 22 » апреля 2021 г.

Руководитель ВКР  
доцент кафедры русской и зарубежной  
литературы, канд. филол. наук

*Кожевникова*

А.Г. Кожевникова

Задание принято к исполнению

*Киреева*

Киреева К.Г.

« 23 » апреля 2021 г.

## АННОТАЦИЯ

Выпускная квалификационная работа «Семиосфера живописного начала в романе И. А. Гончарова “Обрыв”» имеет своей целью исследование синтетической природы и специфики живописных мотивов в семиотической системе романа, а также характера интертекстуальных связей. Для достижения цели изучаются публицистические и эпистолярные материалы И. А. Гончарова, в соотношении с которыми определяется специфика восприятия героя-художника, проводится анализ особенностей экфрасического описания и его роли в формировании семиотической системы, а также исследуется характер рецепции предшествующей изобразительной традиции. Таким образом, объектом исследования становится роман И. А. Гончарова «Обрыв», предметом – ядерные и периферийные элементы семиосферы живописного начала. Исследование опирается на широкую теоретическую базу, представленную в списке использованной литературы, состоящем из 88 источников. Работа состоит из трех глав. Первая глава посвящена исследованию живописного инструментария И. А. Гончарова, реализуемого в тексте романа, и рассмотрению ядерных понятий семиосферы живописного начала. Во второй главе анализируются периферийные элементы семиотической системы, мотив отражения и связанный с ним пластический код, представленный в форме скульптурного экфрасиса. В третьей главе представлен анализ живописных аллюзий, а также трансформации живописательной романтической традиции, представленной текстами В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя. В заключении приводятся обобщающие выводы проведенного исследования и намечаются перспективы дальнейшей работы с материалом.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
1 Портретный экфрасис как ядро семиосферы в романе И. А. Гончарова «Обрыв» .....	6
1.1 Семиосфера живописного начала в критических статьях и письмах И. А. Гончарова ....	6
1.2 Портретный экфрасис: характерные особенности и функции .....	11
1.3 Реализация мотива «оживающего изображения» в романе: «живой портрет» и «живая картина».....	20
2 Диалог пластического и живописного как периферийных единиц семиосферы в романе И.А. Гончарова «Обрыв» .....	30
2.1 Явление «артистизма» и взаимодействие искусств в мировидении героя-художника ..	30
2.2 Пластическое в семиосфере живописного начала в романе И.А. Гончарова «Обрыв» ..	37
2.2.1 Мотив отражения в семиотической системе: связь пластического и живописного ....	37
2.2.2 Скульптурный экфрасис и мотив «оживающей статуи» в пространстве романа .....	42
3 Интертекстуальные связи в аспекте живописания в романе И.А. Гончарова «Обрыв» ...	51
3.1 Роль живописных аллюзий в создании образов портретируемых персонажей .....	51
3.2 Трансформация предшествующей литературной традиции в романе .....	55
3.2.1 И.А. Гончаров и В.А. Жуковский: романтическое и реалистическое в мифологеме «Рафаэлевой Мадонны» .....	55
3.2.2 И.А. Гончаров и Н.В. Гоголь: рецепция гоголевской традиции в формировании мотива «живого портрета».....	65
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	75
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	77
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b> .....	84
ПРИЛОЖЕНИЕ А «Девушка, оплакивающая мертвую птичку» Жан-Батист Грез .....	84
ПРИЛОЖЕНИЕ Б «Дама с веером» Диего Веласкес.....	85
ПРИЛОЖЕНИЕ В «Поклонение пастухов», или «Святая ночь» Антонио да Корреджо ....	86
ПРИЛОЖЕНИЕ Г «Девушка, читающая письмо у открытого окна» Ян Вермеер ван Дельфт .....	87
ПРИЛОЖЕНИЕ Д «Вознесение Мадонны» Бартоломе Эстебан Мурильо .....	88
ПРИЛОЖЕНИЕ Е Кающаяся Мария Магдалина» Тициан Вечеллио .....	89
ПРИЛОЖЕНИЕ Ж «Спящая Венера» Джорджоне де Кастельфранко .....	90
ПРИЛОЖЕНИЕ И «Сикстинская Мадонна» Рафаэль Санти.....	91

## ВВЕДЕНИЕ

Исследование «Семиосфера живописного начала в романе И. А. Гончарова «Обрыв»» посвящено проблеме изучения явления семиосферы, теоретически обоснованного в работе Ю. М. Лотмана «Внутри мыслящих миров» и понимаемого в науке как «универсум всех языков, языкоподобных образований, содержащихся в них знаков, значений и отношений знаков, включающий их общее взаимодействие»<sup>1</sup>. Применительно к роману И. А. Гончарова анализируется живописный код в аспекте синестезии как обращении к разным видам искусства и литературным традициям.

Во многом семиосфера живописного начала основывается на художественно-эстетическом приеме живописания, свойственном поэтике И. А. Гончарова и изученном К. К. Павлович в работе «Живописание в книге И. А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» (эстетика и поэтика)». Исследователь формулирует следующее определение: «Живописание у Гончарова предстает в виде устойчивой художественно-эстетической системы, которая включает в себя способ изображения действительности, проявляющейся в пластике изображения, в динамическом взаимодействии форм, объемов, цветовых элементах, игры света и тени, гибкости линий, различной пространственной организации, детализации изображаемых объектов, динамичного и статичного проявления»<sup>2</sup>.

Живописание становится художественной основой для осмысления и интерпретации современной культуры, истории, антропологии. Гончаров обращался к разным видам искусства, представляя действительность в ее «всеобщности» и всеобъятности<sup>3</sup>, что и сформировало основные поэтические элементы, специфика которых выявляется в связи с анализом поэтики семиотической системы живописного: это экфрасис; живописный, скульптурный и драматургический коды в их диалогическом единстве; множественные аллюзивные связи с предшествующей культурой.

Система эстетических установок И. А. Гончарова имеет принципиальное значение при разговоре о романе «Обрыв», поскольку в литературоведении сложилось представление о произведениях Гончарова как «актах самопознания и самопроверки»<sup>4</sup>, что отметил И. Ф. Анненский в статье «Гончаров и его Обломов». Не случайно на биографические черты в образе главного героя указывает и сам автор: «В Райского входили,

---

<sup>1</sup> Зайнетдинова Р. А. Проблема семиосферы Ю. М. Лотмана // Рациональное и иррациональное в русской философии и культуре: прошлое и современность : Сб. материалов всерос. конф. Барнаул, 2003. С. 85.

<sup>2</sup> Павлович К. К. Живописание в книге И. А. Гончарова «Фрегат» Паллада» (эстетика и поэтика) : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2018. С. 11.

<sup>3</sup> Там же. С. 41.

<sup>4</sup> Анненский И. Ф. Гончаров и его Обломов // Книги отражений. М. : Наука, 1979. С. 255.

сначала бессознательно для меня самого, и многие типические черты моих знакомых и товарищей»<sup>5</sup>. Особенность Райского состоит также в сложной природе его характера, акцентированной автором в первоначальном названии романа – «Художник». Причем «художник» в эстетике Гончарова – это «не просто живописец, не только поэт, не обязательно сочинитель романа. <...> это особое мироощущение, своего рода философия, глубоко индивидуальное восприятие мира и его обитателей»<sup>6</sup>.

Анализ семиосферы живописного начала кажется неполноценным без привлечения историко-литературного контекста. На значимость интертекстуальных связей при интерпретации произведения указывал М. М. Бахтин: «Слово живет вне себя, в своей живой направленности на предмет; если мы до конца отвлечемся от этой направленности, то у нас в руках останется обнаженный труп слова, по которому мы ничего не сможем узнать»<sup>7</sup>; понятия, сформулированные Ю. М. Лотманом – семиосфера, семиотическое пространство, – также обнаруживают непосредственную связь с проблемами интертекстуальности, чем и обусловлено внимание к этому аспекту в данной работе. Исследование Ю. М. Лотмана становится в том числе основой для рассмотрения явления синтеза в семиотической системе: о принципиальном значении этого фактора говорит утверждение о том, что «в пространстве семиосферы теснятся частные языки <...> которые могут быть носителями семиозиса»<sup>8</sup>.

**Актуальность работы** обусловлена возросшим интересом современного литературоведения к проблеме взаимодействия разных видов искусств (Д. С. Берестовская, К. А. Жулькова, Т. Г. Прохорова, О. Б. Элькан и др.) и связанному с ним явлению экфрасиса, что объясняется доминированием в культурной жизни явления визуализации, а также вниманием исследователей к творчеству И. А. Гончарова и особенностям его живописной поэтики (Л. С. Гейро, М. Бёмиг, Е. А. Краснощекова, Ю. М. Лощиц, В. И. Мельник, В. А. Доманский, А. Ковач, Г. Г. Багаутдинова, К. К. Павлович и др.).

**Цель работы** – исследовать синтетическую природу и специфику элементов семиотической системы романа, а также характер интертекстуальных связей в аспекте живописного начала.

В связи с целью сформулированы следующие **задачи исследования**:

---

<sup>5</sup> Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда // Гончаров И. А. Собрание сочинений : в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит. 1955. Т. 8. С. 84.

<sup>6</sup> Старосельская Н. Д. Роман И. А. Гончарова «Обрыв». М. : Худож. лит., 1990. С. 152.

<sup>7</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М. : Худож. лит., 1975. С. 105.

<sup>8</sup> Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М. : Языки русской культуры, 1996. С. 170.

1) изучить эпистолярные и публицистические материалы И.А. Гончарова для выявления единиц, формирующих ядро и периферию семиосферы живописного в эстетике писателя;

2) определить особенности восприятия героя-художника и их роль в формировании семиотической системы;

3) выявить специфику экфрасического описания и комплекс связанных с ним мотивов;

4) проследить характер рецепции изобразительной традиции В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя в тексте романа.

**Объектом исследования** является роман И. А. Гончарова «Обрыв». **Предметом** исследования являются ядерные и периферийные элементы семиосферы живописного начала.

Для достижения цели и решения поставленных задач в исследовании используются следующие **методы** анализа художественного текста: структурно-семиотический, сравнительно-сопоставительный.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка из использованных источников и литературы, содержащего 88 позиций, и 8 приложений.

Первая глава посвящена анализу семиосферы живописного начала в критических статьях и письмах И. А. Гончарова, а также специфики портретного экфрасиса как ядерного понятия, наиболее тесно связанного с поэтикой живописного, и образующих его мотивов «живого портрета» и «живой картины», обнаруживающих связь с драматическим кодом.

Во второй главе рассматривается явление «артистизма» и взаимодействие искусств в мировидении героя-художника, организующих семиосферу живописного начала. Анализируется мотив отражения как синтетическая единица, ставящая проблему взаимодействия живописного и пластического, связанную также со скульптурным экфрасисом и мотивом скульптуры в романе, который актуализирует античный миф о Пигмалионе и Галатее.

В третьей главе исследуется роль живописной аллюзии в поэтике романа и историко-литературные связи, охватывающие в том числе рецепцию литературного наследия В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя, которая заключается в трансформации живописательной романтической традиции.

В заключении изложены выводы и намечены перспективы исследования.



## **1 Портретный экфрасис как ядро семиосферы в романе И. А. Гончарова «Обрыв»**

### **1.1 Семиосфера живописного начала в критических статьях и письмах И. А. Гончарова**

В литературоведении сложился образ Гончарова как писателя-художника: о его удивительном таланте к «рисованию» отзывались Н. А. Добролюбов («Что такое обломовщина?»), В. Г. Короленко («Гончаров и “молодое поколение”») и другие. Сам писатель часто позиционирует себя как художник: в статье «Лучше поздно, чем никогда» он указывает, цитируя В. Г. Белинского, что «увлекается больше всего “своей способностью рисовать”»<sup>9</sup>. Там же Гончаров обозначает принципы своего живописания: «Я получал и письма от некоторых любителей литературы, наполненные теми же похвалами, которые всего более относились к моей “живописи”: и в “Обрыве”, и в других моих романах находили целые “галереи” картин, лиц, портретов, за которые хотели поставить меня на высокий пьедестал в литературе»<sup>10</sup>.

Живописание входит в эстетику Гончарова как художественная основа для осмысления мира и порождает ряд определенных категорий и знаков, которые формируют семиосферу. Ее ядром становятся понятия, имеющие в основе живописную семантику, а периферию составляют элементы, обнаруживающие связь с другими видами искусств: литературой, скульптурой и др.

Прежде чем обратиться к этим понятиям, стоит отметить, что наиболее важной в постижении искусства категорией Гончарову мыслится «художественная правда». В статье «Христос в пустыне» он пишет, что она «есть прямая цель искусств, как правда историческая есть цель историка археологии»<sup>11</sup>. По мысли Гончарова, перенесенные подробно из жизни явления не отражают истинной действительности и не становятся художественной правдой: таковой можно считать лишь «отражение» реального мира, освещенное в сознании художника фантазией.

Фантазии Гончаров отводит особую роль в создании произведения искусства – только с ее помощью истина в природе оказывается постижима: художник «создает подобия правды, то есть наблюдаемая им правда отражается в его фантазии, и он переносит эти отражения в свое произведение»<sup>12</sup>. Говоря о собственной работе над текстом, Гончаров

---

<sup>9</sup> Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л. : Гослитиздат, 1938. С. 151.

<sup>10</sup> Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда // Гончаров И. А. Собрание сочинений : в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. Т. 8. С. 67.

<sup>11</sup> Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л. : Гослитиздат, 1938.

<sup>12</sup> Там же. С. 188

отмечает: «Рисую, я редко знаю в ту минуту, что значит мой образ, портрет, характер: я только вижу его живым перед собою – и смотрю, верно ли я рисую»<sup>13</sup>.

«Изображать», «рисовать», «чертить» и сходные глаголы становятся у Гончарова характерными определениями писательской деятельности. Так в послании к Е. П. Майковой от 1869 г. он сообщает: «Доказывать, натягивать – я ничего не хотел, а хотел прежде всего рисовать»<sup>14</sup>. Те же определения означают у Гончарова процесс создания картины как текста: «Вы тремя словами, как Роза Бонер тремя ударами кисти, начертили мне картину Малороссийской жизни»<sup>15</sup>. В этой роли как частный вариант картины в эстетике писателя представлен рисунок: «Если смею выразить Вам взгляд мой на Ваш талант искренно, то скажу, что Вам дан нежный, верный рисунок и звуки, а Вы порываетесь строить огромные здания или цирки и хотите дать драму»<sup>16</sup>.

Картина в эстетике Гончарова представляет собой целостность, отражающую в себе реальность во всей ее полноте и масштабе как своеобразное зеркало реальности («эпически полный и заверченный образ, включающий в себя характерные реальные черты и пронизывающие их чувства восторга и переживания автора»<sup>17</sup>). В текстах Гончарова картины представлены в разном масштабе: некоторые из них охватывают отдельные сферы человеческого существования, другие – всю жизнь. В письме к И. И. Льховскому от 2 августа 1857 г. Гончаров говорит: «когда картина обломовской жизни начала заканчиваться: я видел, что дело не в стиле у меня, а в полноте и оконченности целого здания. Мне явился как будто целый большой город и житель поставлен так, что обозревает его весь и смотрит, где начало, середина, отвечают ли предметы целому, как расположены башни и сады, а не вникает, камень или кирпич служили материалом, гладки ли кровли, фигурны ли окна etc. etc.»<sup>18</sup>.

Свою трилогию, т.е. масштабную совокупность картин и образов, сам Гончаров уподобляет «зданию» как некой целостности, дополняя живописную семантику архитектурной: «в сущности это – одно огромное здание, одно зеркало, где в миниатюре отразились три эпохи»<sup>19</sup>.

Во время подготовки к публикации романа «Обрыв» в 1868 г. Гончаров обращается к Стасюлевичу со следующим высказыванием: «мне живее, чем когда-нибудь видится

---

<sup>13</sup> Там же. С. 151.

<sup>14</sup> Гончаров И. А. Полное собрание сочинений : в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. Т. 8. С. 402.

<sup>15</sup> Гончаров. И. А. Новые материалы и исследования. М. : ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. С. 394.

<sup>16</sup> Гончаров И. А. Полное собрание сочинений : в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит. 1955. Т. 8. С. 308.

<sup>17</sup> Павлович К.К. Живописание в книге И. А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» (эстетика и поэтика) : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2018. С. 43.

<sup>18</sup> Гончаров И. А. Литературный архив. Л. : Изд-во АН СССР, 1951. Т. 3. С. 119.

<sup>19</sup> Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л. : Гослитиздат, 1938. С. 124.

вполне оконченную моя страшная, большая картина, моя Малиновка, с бабушкой и ее внуками»<sup>20</sup>. Картина у писателя предстает как формально и содержательно завершенное явление, которое становится выражением авторского восприятия разных сторон жизни и отграничено от действительности – прежде всего, рамками времени. Изображению подвергаются только устоявшиеся явления, целиком охватывающие действительность: «живопись <...> воплощает один момент лица, чувства, страсти, события или просто неподвижное состояние физической природы, как, например, в пейзаже. У картины нет прошлого, нет и будущего, рама ее может быть обширна, почти безгранична, но время сосредоточено на одной избранной точке»<sup>21</sup>. Картина способна если не вобрать в себя все явление, то со всей полнотой отразить отдельный момент целого.

К. К. Павлович сравнивает процесс создания литературных текстов Гончаровым с созданием художественного полотна, где художник тщательно прорабатывает композицию, перспективу, цвет и детали. В письме П. А. Валуге сам Гончаров описывает создание вербального произведения как живописание: «Пишется обыкновенно быстро, но обдумывается, обрабатывается и отделяется медленно, оглядно, вдумчиво, в глубоком спокойствии. Живописец отходит беспрестанно от своей картины то назад, то в сторону, становится на разные пункты, потом оставляет кисть иногда надолго, чтобы запастись новой энергией, освежить воображение, дождаться счастливой, творческой минуты»<sup>22</sup>.

Портрет или пейзаж выступают не как отдельные варианты целостной картины, а как ее составляющие, сосредотачивающие внимание на одном образе: человеческом или природном. Картина передает правду жизни, портрет – правду отдельно взятой личности. О своем портрете кисти Крамского Гончаров отзывается: «Он добыл у меня что-то из души, на что он был великий мастер, и дал это что-то, какую-то искру правды и жизни портрету; я радовался, что он понял внутреннего человека»<sup>23</sup>. В письме А. Ф. Кони о своей работе над очерками «Слуги старого века» отмечает: «Я дописываю 4-й и последний портрет»<sup>24</sup>. Отдельно взятые портреты как образы несут на себе отпечаток художественной правды, но собранные в одно целое они позволяют с разных сторон рассмотреть определенное явление жизни и формируют картину. Пейзаж часто выступает не как отдельное изображение природы, а как фон, на котором разворачиваются события картины.

---

<sup>20</sup> М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке : в 5 т. / ред. М. К. Лемке. СПб., 1912. Т. 4. С. 22.

<sup>21</sup> Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л. : Гослитиздат, 1938. С. 235.

<sup>22</sup> Там же. С. 316.

<sup>23</sup> Лошиц Ю. Гончаров. М. : Молодая гвардия, 1977 г. С. 77.

<sup>24</sup> Гончаров И. А. Новые материалы и исследования. М. : ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. С. 507.

Картина у Гончарова помещена в раму, определяющую границу между объективной реальностью и художественной правдой. Эта граница часто условна, – рама может быть обширна, почти безгранична, – потому что масштаб охвата реальности определяет содержание полотна. Рама также может рассматриваться не как картинная, но и как зеркальная, выполняющая ту же функцию – определение границы между реальностью и ее художественным отражением.

В отличие от монументальности картины, которая воплощает в себе идеальное, многогранное, рисунок отражает процессуальное. Сложно определить его точное положение в эстетической системе Гончарова: рисунок либо противопоставляется картине как нечто менее завершенное и глубокое, либо уподобляется ей, но выступает как строгая форма без полноты внутреннего содержания. Верность рисунка часто соотносится у Гончарова с отсутствием за ним глубокой проработки мысли: он представляется фиксацией внешнего впечатления. Рисунок также охватывает меньшее пространство, нежели картина: так, в статье «Милльон терзаний» Гончаров подчеркивает, что картина, описанная А. С. Грибоедовым, «громадна, <...> полотно ее захватывает длинный период русской жизни от Екатерины до императора Николая», но изображение самой Москвы, «ее духа, нравов, исторического момента» – это уже верный рисунок<sup>25</sup>.

Вместе с разными формами отражения действительности формируется и особый художественный инструментарий.

Ядерным понятием в данном отношении является кисть, которая у Гончарова выступает как инструмент писателя, либо уравнивается с ним: «во мне сказался необъяснимый процесс творчества, то есть невидимое для самого художника, инстинктивное воплощение пером-кистью тех или других эпох жизни, которых судьба поставила его участником или свидетелем»<sup>26</sup>. Картина – именно «произведение кисти»; кисть обозначает творческое начало, мастерство художника, способного с живописной достоверностью отразить окружающую его жизнь. Типы и образы, переданные художником, потому всем знакомы, «что они воссоздавались художнической поэтической кистью, а не просто копировались с жизни».

Кисть семантически сопрягается с творческой способностью изображать, отражать действительность, но не все в представлении Гончарова доступно ей: «Пусть недоступно в них для кисти то, что некоторые из них домогались изобразить, чего нет в жизни, чего никто не видал и не знает: “божественность”, например. Но все ведомое и доступно человеку в них: радость, страдания, красота и т.д., переведенные на человеческий, понятный всем язык

---

<sup>25</sup> Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л. : Гослитиздат, 1938. С. 56.

<sup>26</sup> Там же. С. 185.

и краски, будут всегда находить себе симпатии в людской толпе»<sup>27</sup>. Кисть таким образом выступает не только как непосредственный инструмент, но и как способность в целом художественно осмыслять мир, о чем можно предположить исходя из содержания письма к А. Ф. Кони от 1882 г.: «Наброски, которые Вы читали мне, прекрасны: если Вы поработаете еще, у вас явится и перо, или, пожалуй, и кисть артиста, потому что ни воображения, ни остроумия, ни юмора вам не занимать стать»<sup>28</sup>.

Краски, которые наполняют полотно с помощью кисти, становятся ещё одним неотъемлемым атрибутом живописного инструментария. Они придают образам цвет, оживляют всю картину: «В искусстве предмет является не сам собой, а в отражении фантазии, которая и придает ему тот образ, краски и тон, какой установил исторический взгляд и какой осветила фантазия»<sup>29</sup>. Чем дальше изображаемое от художественной правды, тем бледнее становятся краски. В «Материалах, заготавливаемых для критической статьи об Островском» писатель отмечает, что Островский будто «устает», что «темное царство падает» и «краски», которыми это царство изображалось, «линяют»<sup>30</sup>. «Бледным» называет Гончаров творчество неореалистов, суть которого состоит в снятии «фотографии» с действительности, что для писателя неприемлемо.

Карандаш занимает у Гончарова двойственное положение. Писатель уравнивает его с кистью как средством создания «живого» произведения: «А пейзажи разве не начерчены тонкой кистью, или иногда карандашом. Отчего же на всем не лежит печать этой кисти и карандаша»<sup>31</sup>. Но карандаш не способен передать всех красок; без должного таланта изображение выходит схематичным, «сухим» – по этой причине Гончаров не отдаёт ему предпочтения: «Зачем же мне карандаш, если, как говорят, у меня есть кисть?»<sup>32</sup>. Это отражение его осознания художественной правды: карандаш хоть и способен передать мимолетное, пусть и правдивое, впечатление жизни, но только кисть способна создать картину, т.е. изобразить действительность во всей ее многогранности. Часто в письмах карандаш фигурирует как средство фиксации мысли: Гончаров использует его для подчеркивания, записывания идей, помет и пр.

Таким образом, представление о живописи как идеальном искусстве влияет на восприятие Гончаровым жизни и литературного творчества и формирует определенный понятийный аппарат. Ядро его составляют понятия с выраженной живописной семиотикой

---

<sup>27</sup> Там же. С. 126

<sup>28</sup> Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров / А. Г. Цейтлин. М. : Изд-во АН СССР, 1950. С. 305.

<sup>29</sup> Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л. : Гослитиздат, 1938. С. 245.

<sup>30</sup> Гончаров И. А. Собрание сочинений : в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. Т. 8. С. 182.

<sup>31</sup> Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л. : Гослитиздат, 1938. С. 314.

<sup>32</sup> Там же. С. 164.

(картина, кисть, рама), обнаруживая синкретичность только в контексте, в то время как периферийные понятия проявляют изначально семантическую двойственность: так, карандаш связывает живопись и литературу, представление о произведении как «здании» связывает вербальный и архитектурный код и т.п. Эта система восприятия реализуется через мироощущение героев-художников Гончарова.

## 1.2 Портретный экфрасис: характерные особенности и функции

Рассматривая семиосферу живописного начала, стоит уделить внимание явлению экфрасиса, наиболее тесно связанному с проблемой синтеза искусств и живописью в частности. Однако в современном литературоведении нет единого мнения о теоретическом определении экфрасиса. Одна из самых распространенных формулировок была предложена Л. А. Геллер в статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе», где оно объясняется как «всякое воспроизведение одного искусства словами другого»<sup>33</sup>. Исследователь акцентирует внимание на том, что «экфрасис переводит в слово не объект, и не код, а восприятие объекта и толкование кода»<sup>34</sup>.

Г. К. Косиков предлагает дифференцировать широкое и узкое понимание экфрасиса: «в широком смысле экфрасис – это словесное описание любого рукотворного предмета <...>. В более тесном смысле это описание не самого по себе предмета, а предмета, несущего изображение другого предмета, группы предметов, какой-либо сценки, сюжета и т.п.»<sup>35</sup>. М. И. Никола же обращает внимание на значении приставки «-эк», которая имеет «два значения: 1) полноты сообщения, исчерпанности, рассказать до конца; 2) выход, уклонение от чего-либо»<sup>36</sup>. По мнению исследователя, этот аффикс указывает на автономность экфрасиса как выделенного места в художественном тексте.

Об относительной автономии экфрасиса также можно говорить, ссылаясь на его определение в прямом смысле, – «украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление»<sup>37</sup>. Этот термин связан, прежде всего, с мифологизацией вещи в дописьменной литературе: ярким примером экфрасиса-отступления является описание щита Ахиллеса в «Илиаде» Гомера. По мысли

---

<sup>33</sup> Геллер Л. А. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума : сб. ст. М. : МИК. 2002. С. 13.

<sup>34</sup> Там же. С. 10.

<sup>35</sup> Косиков Г. К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и Камей» // Готье Т. Эмали и камеи: Сборник. М. : Радуга, 1989. С. 5-28.

<sup>36</sup> Никола М. И. Экфрасис : актуализация приема и понятия. // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2010. №1-2. С. 8.

<sup>37</sup> Геллер Л. А. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума : сб. ст. М., 2002. С. 5.

М. И. Никола «показательно движение по мере развития поэтики экфрасиса от его понимания в первичном смысле, как частного приема, к пониманию экфрасиса как жанра»<sup>38</sup>.

М. Рубинс расширяет границы понятия, полагая, что экфрасис «может содержать информацию о художнике, его художественном объекте, реакции зрителей на его произведение, стиле и даже комментировать, насколько успешно поэту удалось воссоздать произведение искусства литературными средствами»<sup>39</sup>.

В статье «Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации)» Н. В. Брагинская приводит следующее определение экфрасиса: «Мы называем так только описания произведений искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, т.е. выступающие как тип текста, и описания, имеющие самостоятельный характер и представляющие собою некий художественный жанр <...> мы называем экфразой описания не любых творений человеческих рук, но только описания сюжетных изображений»<sup>40</sup>.

Для семантического разведения ряда разнородных определений, объясняющих термин «экфрасис», Н. Г. Морозова в диссертации «Экфрасис в прозе русского романтизма» вводит понятие «живописного экфрасиса», объясняя его как «описание вымышленного, либо реально существующего произведения живописного искусства, включенное в нарративную структуру художественного текста, либо в структуру эпистолярных и публицистических произведений, выполняющее в них различные функции, определяемые авторскими целями и задачами»<sup>41</sup>. Исходя из специфики определения, Л. Н. Дмитриевская предлагает понимать портрет-экфрасис как «описание живописного портрета»<sup>42</sup>, а не любое описание предмета искусства в тексте.

Современная филология фиксирует широкий функциональный спектр экфрасиса в тексте. М. Нике выделяет следующие функции: символическая, мировоззренческая, психологическая (зеркальная), разоблачающая, смыслообразующая, сюжетообразующая и стилевая<sup>43</sup>. Основополагающей, по мысли автора, является психологическая функция, позволяющая читателю глубже проникнуть в образы героев.

---

<sup>38</sup> Никола М. И. Экфрасис : актуализация приема и понятия. // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2010. №1-2. С. 11.

<sup>39</sup> Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб. : Академический проект, 2003. С. 17.

<sup>40</sup> Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста: (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели: структура балканского текста. М., 1977. С. 264.

<sup>41</sup> Морозова Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006. С. 10.

<sup>42</sup> Там же. С. 12.

<sup>43</sup> Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Климата Самгина» // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума : сб. ст. М. : 2002. С. 123-135.

Говоря о метапоэтической (толковательной) функции экфрасиса, Е. Постнова отмечает: «Являясь описанием одного искусства средствами другого, экфрасис актуализирует собственно эстетическую проблематику (от глобальных проблем, затрагивающих, например, эстетические отношения искусства к действительности, до частных вопросов, касающихся «тайн ремесла», «мастерства художника»)»<sup>44</sup>. Она же выделяет характерологическую функцию экфрасиса, заключающуюся в создании образов автора и героя<sup>45</sup>.

Ежи Фарыно подчеркивает, что «в произведениях этого типа как нельзя лучше раскрываются семиотические установки данного автора: его понимание отношения знака к обозначаемому, его понимание самой категории «произведение искусства», его понимание других систем и отношение к ним, его требования к предполагаемой «правильной» системе, его отношение к другим искусствам и их моделирующим возможностям, отрицаемым или же акцентируемым как образец для собственной разновидности искусства»<sup>46</sup>.

Итак, можно резюмировать, что портретный экфрасис как описание живописного полотна в тексте позволяет автору воплотить образ художника, воспринимающего сознания, образ изображаемого героя, а также выразить отношение писателя к искусству в целом, задействовать историческую, этическую, эстетическую проблематику и др. Характеристике героев способствует также и употребительная форма диалогического экфрасиса, который определяется как «беседа, связанная с изображением и содержащая его описание. Изображение описывается здесь не как произведение искусства, а с точки зрения своего содержания»<sup>47</sup>.

В романе «Обрыв» возникновение экфрастического описания связано со сферой деятельности главного героя. В статье «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”», Гончаров характеризует Райского как «неудачника-артиста», наделенного «избытком фантазии», которая, «не направленная на насущное дело, на художественные создания, бросалась в самую жизнь и мелочные явления последней наряжала в свои цвета и краски, производя те чудачества, странности, часто безобразия, которыми нередко обильна бывает жизнь артистов везде»<sup>48</sup>. Эту черту образа Райского отмечает и Е. А. Ляцкий, который говорит, что «свои художественные требования Райский переносит в жизнь и на последнюю

---

<sup>44</sup> Постнова Е. А. Экфрасис в творчестве В. А. Каверина 1960-1970-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012. С. 14.

<sup>45</sup> Там же. С. 4.

<sup>46</sup> Фарыно Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 376-377.

<sup>47</sup> Брагинская Н. В. «Картины» Филострата Старшего: Генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей. Человек в истории. Картина мира в народном и ученом сознании. М., 1994. С. 277.

<sup>48</sup> Гончаров И. А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // Гончаров И. А. Собрание сочинений : в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. Т. 8. С. 208.



смотрит почти исключительно с эстетической точки зрения...»<sup>49</sup>. Такая способность героя-художника сказывается на специфике бытования портретного экфрасиса в романе: лишенный композиционного выделения и существующий только в диалогической форме, экфрасис вступает в сложные отношения с действительной натурой, часто в сознании Райского подменяя эстетическим впечатлением реальную женскую фигуру.

Фантазия играет значительную роль в формировании у Райского представлений об окружающем мире: «Воображение <...> создавало в сознании готовые картины, готовые жизненные ситуации, поэтому ему казалось, что то, что он пережил в своих мыслях, произошло с ним на самом деле, поэтому мир действительный ему был малоинтересен»<sup>50</sup>. На это указывает Гончаров, говоря о том, что Веру Райский любит «только фантазией и в своей фантазии. За ее наружную красотой он без всяких данных видел в ней и красоту внутреннюю, как воображал себе последнюю, и видит упорно то, что ему хочется видеть, не допуская, что она может быть другою»<sup>51</sup>. Свои эстетические впечатления Райский воплощает в портретах, которые и становятся объектом пристального внимания в аспекте заявленной проблемы.

Живописный экфрасис в романе представлен галереей женских портретов, динамично отражающих поиски героем своего идеала и его становление как артиста. Композиционно каждая часть содержит сцены портретного экфрасиса, за счет чего формируется архисюжет о проблеме соотношения искусства и действительности, о судьбе искусства в новую эпоху. Наиболее показательной динамикой в этом аспекте становится путь от романтического искусства к реалистическому, крайние точки которого представлены портретами Софьи и Веры.

Экфрастическое описание портрета Софьи предстает в двух формах: это непосредственно описание живописного полотна, сопряженное со сценами написания картины, и диалогический экфрасис. Сцена создания портрета Софьи Райским позволяет характеризовать его как художника, склонного к следованию традициям романтизма: здесь актуализируется миф Вакенродера о картине-видении Рафаэля, впоследствии связываемый с мифологемой «Рафаэлевой Мадонны» – вдохновение приходит к Райскому как артистический сон, мечта: «У Райского сердце забилося, когда он довел мечту Софьи до

---

<sup>49</sup> Ляцкий Е. Гончаров. Жизнь, личность, творчество... СПб. : Огни, 1912. С. 235.

<sup>50</sup> Багаутдинова Г. Г. Роман И. А. Гончарова «Обрыв»: Райский – художник : дис. ... канд. филол. наук. Йошкар-Ола : Мар. гос. ун-т, 2001. С. 21-22.

<sup>51</sup> Гончаров И. А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // Гончаров И. А. Собрание сочинений : в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. Т. 8. С. 214.

себя. Он уже не видит портрета, а видит что-то другое»<sup>52</sup>, и видение оказывается положено им в основу портрета. Само написание картины носит характер случайности, наития, что акцентируется в тексте: «Он долго водил кистью около глаз, опять задумчиво мешал краски и провел в глазу какую-то черту, поставил нечаянно точку, как учитель некогда в школе поставил на его безжизненном рисунке, потом сделал что-то, чего и сам объяснить не мог, в другом глазу...» (VII, 127). Чертой эпохи романтизма оказывается и мистический код: портрет Софьи «оживает», благодаря точкам, которые в контексте части определены как «магические»: «вот он посадит в них две магические точки, проведет два таких-то резких штриха, и вдруг голова ожила» (VII, 91).

Интересным с точки зрения экфрастического описания в первой части романа становится портрет Наташи. Показательно, что содержание полотна описывает единственная реплика Райского: «И портрет сей (он подошел к мольберту) – не портрет, а чуть подмалеванный эскиз» (VII, 119), но далее герой замечает: «Ты и живая была так же бледно окрашена в цвета жизни, как и на полотне моей кистью, и на бумаге пером!» (VII, 119) – так через портрет показана несостоятельность романтической отстраненности от жизни, подвергаемая критике через позицию героя: «Надо переделать и то, и другое!» (VII, 119).

Более подробно Райский рисует литературный портрет Наташи в своем художественном очерке. О специфике взаимодействия литературного и живописного портрета в романе говорит исследователь Г. Г. Багаутдинова, объясняя, что литературный портрет становится одной из форм реализации таланта Райского-портретиста<sup>53</sup>. В случае с Наташей литературный контекст, в который помещается очерк Райского, семантически наполняет созданное им живописное полотно. Предвосхищая описание картины, он говорит об очерке: «Эта наивность достойна эпохи “Бедной Лизы”» (VII, 119); аллюзивная связь выстраивается также с произведением И. В. фон Гете «Страдания юного Вертера»<sup>54</sup>, и таким образом очерк героя встраивается в ряд сентименталистских произведений, предшествующих романтической традиции.

Показателен в отношении точности литературного портрета фрагмент «наблюдения» героем-художником Улиты – ему удается выделить значимые признаки ее

---

<sup>52</sup> Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. СПб. : Наука, 2004. Т. 7. С. 126. В дальнейшем все ссылки на данное издание приводятся непосредственно в тексте с указанием тома и страниц в скобках.

<sup>53</sup> Багаутдинова Г. Г. Роман И.А. Гончарова «Обрыв»: Райский – художник : дис. ... канд. филол. наук Йошкар-Ола : Мар. гос. ун-т, 1999. С. 80.

<sup>54</sup> Багаутдинова Г. Г. Очерк Райского «Наташа» (роман И. А. Гончарова «Обрыв») и «Страдания юного Вертера» Гете // Чтения, посвященные Дням славянской письменности и культуры : материалы регион. науч. конф., Чебоксары, 20–21 мая 2000 года. Чебоксары, 2000. С. 179-184.

внешнего облика: «Улита была каким-то гномом» (VII, 329), «Платье ее было влажно, нос и щеки постоянно озябшие, волосы всклокочены и покрыты беспорядочно смятым бумажным платком» (VII, 329). За счет точно схваченной внешней выразительности успешной оказывается попытка Райского перенести увиденный им в реальности портрет на бумагу: «Он срисовал ее, показал Марфеньке и Вере: первая руками всплеснула от удовольствия, а Вера одобритительно кивнула головой» (VII, 329). Удачен портрет еще и потому, что является жанровым, «созданным в традициях “физиологий”»<sup>55</sup> и не «подразумевает психологической “расщепленности” героев»<sup>56</sup>. Такое натуралистическое изображение становится одним из первых шагов Райского на пути к реализму.

Романтический подход Райского проблематизируется через его отношения с Марфенькой, которые во многом повторяют ситуацию с Беловодовой, – так же силен авторитет бабушки, как тетушек для Софьи; так же видит Райский в любви Марфеньки идеал, но тихого и семейного счастья; так же возникает у него вопрос: «Попробовать разбудить этот сон... что будет?..» (VII, 231).

Однако образ Марфеньки оказывается противопоставлен Беловодовой, на что указывает позиция не самого Райского – тот мысленно сравнивает двух девушек, – а повествователя. Заблуждение героя-художника связано с особенностью его эстетического впечатления, отмеченного Верой в письме к попадье: «ничего не делает и чуть ли не всю жизнь проводит в том, что “поклоняется красоте”, как он говорит: просто влюбчив по-нашему, как, помнишь, Дашенька Семечкина, которая была однажды заочно влюблена в испанского принца, увидевши портрет его в немецком календаре» (VII, 397). Заочная влюбленность во внешние качества отражает отношение героя как к Марфеньке, так и к остальным женщинам. Он не составляет психологического портрета – для него он определен, исходя из внешних характеристик: «Он дал себе слово объяснить, при первом удобном случае, окончательно вопрос, не о том, что такое Марфенька: это было слишком очевидно» (VII, 248). Через призму мироощущения Райского фиксируются визуальные приметы: впервые он видит сестру на фоне идиллического пейзажа, во время прогулок отмечает такие детали, как цвет платья, ленты и обуви; он подчеркивает внешнюю легкость и яркость ее образа: «взяла зонтик и летала по грядам и цветам», «вся она казалась сама какой-то радугой из этих цветов, лучей, тепла и красок весны» (VII, 174).

Оттого контрастной по отношению к остальному тексту кажется сцена, в которой описываются эмоции Марфеньки, объясняющие характер девушки: «Ей было немного

---

<sup>55</sup> Багаутдинова Г. Г. Роман И. А. Гончарова «Обрыв»: Райский – художник : дис. ... канд. филол. наук Йошкар-Ола : Мар. гос. ун-т, 1999. С. 76.

<sup>56</sup> Там же. С. 76.

стыдно и неловко» (VII, 250), «А ведь я давно не ребенок: мне идет четырнадцать аршин материи на платье: столько же, сколько бабушке – нет, больше: бабушка не носит широких юбок, – успела она в это время подумать» (VII, 250), «Ах, боже мой! Он сочтет меня дурочкой... Что бы сказать мне ему такое... самое умное?» (VII, 251) и т.п. Невинные суждения героини не соотносятся со сценами страсти, которые рисует ей Райский: это проблематизирует несовместимость романтической картины мира героя-художника с действительностью. Впервые это осознается и самим героем: «Я ошибся: не про тебя то, что говорил я. <...> Боже тебя сохрани меняться, быть другою! Люби цветы, птиц, занимайся хозяйством, ищи веселого окончания и в книжках, и в своей жизни» (VII, 259).

Описание портрета Марфеньки, как и Софьи, представлено в диалогической форме. В роли воспринимающего сознания выступает Марк Волохов: «Лучше всего этот светлый тон в воздухе и в аксессуарах. Вся фигура от этого легка, воздушна, прозрачна: вы поймали тайну фигуры Марфеньки. К цвету ее лица и волос идет этот легкий колорит...» (VII, 271). Он подчеркивает, что Райскому удалось уловить тайну фигуры – вновь благодаря артистическому чутью; на это указывает и выбор материалов для живописи, и эта деталь становится значимой частью экфрасического описания. Во время прогулки с Марфенькой Райский решает «написать Марфенькин портрет масляными красками» (VII, 180), однако «легкий, воздушный» тон, на который указывает Волохов, больше соотносится с акварелью, которой также написан портрет Беловодовой.

Портретный экфрасис в этой сцене служит, во-первых, для раскрытия образа одной из главных героинь через детали портрета, во-вторых, выступает средством характеристики Райского и Марка как «артистов», а также задает аспекты для со- и противопоставления двух героев. Можно сделать промежуточный вывод о том, что в сценах портретного экфрасиса значительное внимание уделяется фигуре художника в сопоставлении с другими героями, выступающими в качестве его двойника или антипода.

С этой точки зрения интересным оказывается образ Полины Карповны Крицкой, которая в пространстве романа становится карикатурным двойником Райского. Основанием для сопоставления двух героев становится неразличение фантазии и действительности: «ей до смерти хотелось, чтоб кто-нибудь был всегда в нее влюблен, чтобы об этом знали и говорили все в городе, в домах, на улице, в церкви, то есть что кто-нибудь по ней “страдает”, плачет, не спит, не ест, пусть бы даже это была неправда» (VII, 243), «она умела заманить его к себе обедать и уверяла, что он или равнодушен к ней, но скрывает или “близок к тому”» (VII, 247) – иными словами, поведение Полины Карповны становится утрированным отражением поведения Райского. Черты иронии просматриваются также и в описании Крицкой: Райский отмечает ее необычный внешний

вид: «закутанная, как в облака, в кисейную блузу, с голубыми бантами на шее, на груди, на желудке, на плечах, в прозрачной шляпке с колосьями и незабудками», а сопровождающий женщину «заезжий юноша» только усиливает комический эффект. Показательно и отношение Райского к Крицкой, колеблющееся от забавы до ярости и желания высвободиться: «“Боже мой! Какая противная: ее прибить можно!” – со скрежетом думал он, опять впадая в ярость» (VII, 297), «“Пустите меня, ради бога: я на свежий воздух хочу!..” – сказал он в тоске, вставая и выпутывая ноги из ее юбок» (VII, 298). Можно предположить, что через выстраивание подобных отношений с Другим, через ироническое начало критикуется эскапистская позиция героя.

Однако Полина Карповна становится двойником не только Райского, но и Веры – на возможное соотношение двух образов указывает и сам Гончаров: «Итак, и Бабушка, и Вера обе увлеклись; но кто и ту и другую назовет падшими? <...> Не в сто ли раз более падшая женщина Полина Карповна Крицкая, которую я, к сожалению, изобразил в карикатуре, и которая ни разу не провинилась в факте?»<sup>57</sup>. Также в самом романе сцены с участием Веры и Полины Карповны часто оказываются композиционно близки, в том числе и знаменательный эпизод «падения» Веры завершается карикатурной сценой с Крицкой: «Я пришла... я знаю... вижу... вы хотите давно сказать... – шептала Полина Карповна таинственно, – но не решаетесь...» (VII, 624). О важности этой сцены не случайно говорит Н.И. Пруцков в монографии «Мастерство Гончарова-романиста»: «Так возникает одна из многих параллелей: действительная страсть, возбуждающая большие вопросы жизни, ведущая к трагической развязке, и пустая, пошлая игра <...> Гончаров хотел этим образом экзальтированной барыни сказать, что Крицкая ни разу не провинилась в факте падения, но именно она является действительно падшей женщиной, а не Вера»<sup>58</sup>.

В этом отношении сцена написания портрета Крицкой воспринимается как иронический вариант финальной сцены с Верой: Полина Карповна вовлекает в «пустую игру» не только Веру, присутствующую при написании портрета, но и Райского, образ которого также снижается и окарикатуривается – в нем предельно обостряются черты дилетантизма. Анализируя поведение Райского в этой сцене, можно также отметить, что он вновь оказывается неспособен преодолеть внешнее впечатление: «У, какая противная рожа! – шевельнулось у Райского в душе, – вот постой, я тебя изображу!» (VII, 406).

Несмотря на карикатурность, в портрете Крицкой присутствуют некоторые реалистические черты, более полно раскрывающиеся впоследствии в портрете Веры. Важно

---

<sup>57</sup> Гончаров И. А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // Гончаров И. А. Собрание сочинений : в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. Т. 8. С. 219.

<sup>58</sup> Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста. М. ; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1962. С. 198.

указание на положение героини, которое акцентирует в своей работе Л. Н. Дмитриевская: «И. А. Гончаров в «Обрыве» замечательно воплотил требование естественности и отстраненности, которое выдвинул реализм»<sup>59</sup>. Начиная работу над портретом Крицкой в ответ на просьбу «посадить» ее, Райский говорит: «Как хотите, только сидите смиренно, не говорите ничего, мешать будете!» (VII, 405) – и если герой-художник оказывается близок к передаче «естественности» в портрете, то собственный дилетантизм становится серьезным препятствием для объективного изображения.

Финальному портрету кисти Райского предшествует портрет Татьяны Марковны – синонимичного с Верой образа «падшей» женщины: «Он натянул холст и сделал удачный очерк ее фигуры, с намерением уловить на полотне ее позу, гнев, величавость и поставить в галерею фамильных портретов» (VII, 380). Подробное экфрастическое описание в этом фрагменте отсутствует, однако значима сцена, побудившая Райского написать портрет Бережковой. Татьяна Марковна, до этого преклоняющаяся перед авторитетами и призывающая к этому внука, внезапно для читателя и самого Райского прилюдно выступает против важнейшего человека в городе, демонстрируя дворянскую статью и непоколебимую силу: «она вдруг выросла в фигуру, полную величия...» (VII, 377). Так характер бабушки открывается во всей своей полноте – «живая жизнь» прорывается сквозь фантазии Райского, что становится открытием для последнего: «Райский очнулся от изумления и робко подошел к ней, как будто не узнавая ее, видя в ней не бабушку, а другую, незнакомую ему до тех пор женщину» (VII, 378). Портрет Татьяны Марковны становится одной из немногих попыток Райского изобразить то, что было найдено им в реальности, а не преобразовано артистическим воображением.

Реалистическая традиция в полной мере проявляется в связи с портретом Веры. Прежде всего следует отметить, что эта сцена образует диалог с портретом Крицкой, который выстраивается в том числе на антитезе через противопоставление как самих героинь, так и внешней обстановки: «холодно мне: у тебя здесь свежо...» (VII, 712) / «Крицкая <...> от жара, оттаяла немного, как конфетка, называемая “помадой”» (VII, 404). Также акцентируется свободное положение модели: «ты не гляди на меня, будь свободна, как будто бы меня не было тут! <...> Делай какие хочешь движения, гляди куда хочешь или не гляди вовсе» (VII, 712), но теперь Райский оказывается способен на эмоциональное отстранение и объективное восприятие натуры: «Райский машинально слушал и не слышал. Он слышал только звук ее голоса – погруженный в работу, видел только ее, не вникал в ее слова и машинально повторял имя» (VII, 713). Акцентирует преодоление романтической

---

<sup>59</sup> Дмитриевская Л. Н. Портрет и пейзаж в русской прозе: традиция и художественные эксперименты. М. : Издательский дом «Литера», 2013. С. 27.

традиции в том числе и несостоятельность такого романтического атрибута как «магические точки».

Таким образом, портретное изображение в романе представлено в форме диалогического экфрасиса и уже здесь обнаруживает свою близость с другими видами искусств, в частности, с литературой, в чем проявляется особенность живописной поэтики Гончарова. Анализ репрезентативных сцен позволяет сформулировать вывод об основных функциях портретного экфрасиса в романе «Обрыв»: это характеристика образа героя, его натурщиц и зрителей портрета, выражение замысла и этической позиции автора, а также выстраивание архисюжета, в основу которого положено столкновение романтического и реалистического подхода к искусству.

### **1.3 Реализация мотива «оживающего изображения» в романе: «живой портрет» и «живая картина»**

Мотив «живого портрета» начал активно осваиваться отечественной литературой в период романтической эпохи начала XIX в. Однако он был неразвит, возникал только на периферии, и это появление носило случайный характер. Одними из первых произведений, заимствующих мотив в форме, тяготеющей к европейской романтической и неоготической традиции, стали тексты Е. А. Баратынского («Перстень»), Е. П. Ростопчиной («Поединок»), В. Ф. Одоевского («Живописец») и др. Частым заимствованным элементом структуры мотива стало, например, выдвижение на первый план героя-художника (романтическая традиция), или неоготическая мистика, сопровождающая «оживание».

Особую роль в развитии мотива в отечественной литературе сыграла повесть Н. В. Гоголя «Портрет», в которой наиболее полно была заимствована предшествующая традиция. В дальнейшем мотив «живого портрета» так или иначе осмысливается через призму гоголевского текста.

Последующее развитие представлено в произведениях «Медный всадник» и «Каменный гость» А. С. Пушкина, «Штосс» М. Ю. Лермонтова, где еще сохраняется близость к романтической традиции, однако ощутимо становится «изживание» мотива, которое преодолевается через игру в «Штоссе» и новом взгляде на проблему «оживания» в целом в текстах А. С. Пушкина.

Во второй половине XIX в. романтические варианты мотива сменяются иными интерпретациями «оживания»: акцент смещается с вопросов этики и эстетики на психологию человека, изображение «оживает» только в сознании воспринимающего. Само «оживание» в том виде, в котором оно было представлено в литературе предшественников,

редуцируется, перемещается в подтекст, остается только «намек», выстраивающий ассоциативную связь с традицией. Подобное бытование мотива представлено в текстах А. К. Толстого («Портрет»), И. С. Тургенева («Фауст»), частично в этом же контексте будет рассматриваться мотив «живого портрета» в романе И. А. Гончарова «Обрыв».

Наиболее традиционной формой существования «живого» портрета в пространстве романа становится реальный предмет искусства, проявляющий опосредованные признаки «оживания». В предшествующей традиции конца XIX в. основным элементом, сообщающим о проявлении витальности изображения, становятся глаза. В тексте «Обрыва» в ряде сцен портреты также наделены способностью наблюдать: «По стенам портреты: от них не уйдешь никуда - они провожают всюду глазами» (VII, 76), «фамильным портретам Яков протер мокрой тряпкой глаза<sup>60</sup> - и они смотрели острее, нежели в будни» (VII, 363). Но существование такой формы «живого» портрета ограничено в романе рядом характеристик. Прежде всего, наделенные «живым» взглядом портреты существуют в определенном пространстве: это усадьба Пахотиных, старый дом в Малиновке и дом, в котором живет сама Бережкова. Определен и особый характер изображаемого – это преимущественно портреты предков.

Особым образом реализуется мотив «живого» портрета в сценах диалога Райского и Софьи. Обилие предметов с семантикой старости, закостенелости, смерти в пространстве комнаты Беловодовой выступают средством характеристики героини, но в этом же пространстве портреты играют особую роль – они становятся опосредованными участниками разворачивающейся беседы. Портреты наделяются не только способностью видеть, но и другими приметами «оживания» – так, Райский в жаре полемики характеризует изображения следующим образом: «он так и говорит со стены: “Держи себя достойно”», «нет, она смотрит что-то невесело» (VII, 28), «“Они услышат” – Райский указал на портреты предков» (VII, 30). Спор Райского с Софьей оборачивается его противостоянием с управляющими ею отжившими истинами, воплощениями которых становятся портреты, а их систематическое «оживание», вторжение в пространство «живых», говорит о бесплодности этого противостояния.

Здесь стоит отметить, что «оживание» происходит не в объективной действительности, которую наблюдают все персонажи, но в пространстве артистического видения Райского. Именно он становится наблюдающим сознанием, которое наделяет

---

<sup>60</sup> Ср. с «Портретом» Н. В. Гоголя: «Омакнул в воду губку, прошел ею по нем несколько раз, <...> и подивился еще более необыкновенной работе: все лицо почти ожило и глаза взглянули на него так, что он наконец вздрогнул» (Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / гл. ред. Н. Л. Мещеряков, ред. В. Л. Комарович. М. : Изд-во АН СССР, 1937-1952. 1938 г. Т. 3. Повести. С. 87.)



изображения приметам жизни. Однако это не универсально для всех примеров реализации мотива «живого портрета» в романе. В сценах с присутствием Веры приметам «оживания» наделяются иконы: «Икона почернела от времени, краски местами облупились; едва можно было рассмотреть черты Христа: только веки были полуоткрыты, и из-под них задумчиво глядели глаза на молящегося...» (VII, 464), «во взгляде Христа искала силы <...> но взгляд этот, как всегда, задумчиво-покойно, как будто безучастно, смотрел на ее борьбу...» (VII, 595). Икона при этом соотносится не только с религиозным кодом, имеющим большое значение в формировании образа героини, но и традицией, проводником которой становятся портреты в романной структуре.

Для Татьяны Марковны воплощением авторитета становятся родители Райского, портреты которых наделяются признаками «оживания»: «Это не мещане, Полина Карповна! – с крепкой досадой сказала Татьяна Марковна, указывая на портреты родителей Райского, а также Веры и Марфеньки, развешанные по стенам» (VII, 215). В другой сцене более явны черты «живости» в тех же портретах: «Комнатки маленькие, но уютные, с старинной, взятой из большого дома мебелью дедов, дядей, и с улыбающимися портретами отца и матери Райского» (VII, 60); симптоматично, что здесь «живое» действие относится не к изображаемому на портрете, а к самому изображению – это и позволяет говорить о своеобразной форме мотива «живого портрета».

Присутствует в романе и иная форма «живого портрета», напрямую не связанная с воображением Райского, когда объект действительности воспринимается как образец искусства и наделяется чертами живости. Речь идет об образе Уленьки и ее повторяющемся сравнении с «римской камеей» – античным рельефным изображением (в чем усматривается связь живописного и пластического) – субъектом которого становится Леонтий Козлов: «Посмотри, посмотри, <...> видишь, как сзади отделился этот локон, видишь этот немигающий взгляд? Смотри, смотри: линия затылка, очерк лба, падающая на шею коса! Что, не римская голова?» (VII, 211). Позднее это же сравнение перенимает и Райский: «он поддерживал ее затылок и шею: римская камея лежала у него на ладони во всей прелести этих молящих глаз» (VII, 444).

Можно отметить, что в романе мотив «живого портрета» частично реализуется в связи с установившейся традицией: он связывается, прежде всего, с темой неизбежности традиций и авторитетов прошлого и представлен портретной галереей предков. Однако уже здесь усматриваются черты, предвосхищающие дальнейшее развитие мотива на страницах романа.

Так, ряд сцен, соотносимых с мотивом «живого портрета», существуют в пространстве романа в виде «живых картин». Ю. М. Лотман определяет «живые картины»

как «спектакли, действие которых составляло композиционное расположение неподвижных актеров в сценическом кадре. Движение здесь изображалось, как в живописи, динамичными позами неподвижных фигур»<sup>61</sup>. П. Пави в «Словаре театра» формулирует определение следующим образом: ««мизансцена, когда один или несколько актеров застывают в выразительных неподвижных позах, подобных тем, что мы встречаем в скульптуре или в живописи»<sup>62</sup>. Таким образом, оба исследователя подчеркивают синтетическую природу явления, связь его одновременно с живописью через изобразительность и скульптурой через пластику.

Традиция «живых картин» в отечественной культуре достигла пика развития в XIX в., следуя, как указывает А. В. Константинова, «упомянутому приему показа аллегорий, эмблем, геральдических сюжетов в школьном и домашнем театре, «фигурам» петровских маскарадов»<sup>63</sup>. В своей статье ««Живые картины»: визуальный театр дорежиссерской эпохи (к истории русского театра первой половины XIX в.)» исследовательница выделяет черты, характеризующие рассматриваемое явление как драматический прием: прежде всего отмечается бытование «живых картин» как «ссылки на знаменитое живописное произведение»<sup>64</sup>, причем узнаваемость сюжета становится одной из важнейших особенностей; также автор статьи отмечает, что «неподвижность служит основным условием мизансцен-картин»<sup>65</sup>, при условии чего очевидно – «декоративная составляющая зрелища должна была превалировать»<sup>66</sup>.

В качестве примера «живой картины» в отечественной литературе принято рассматривать финал комедии «Ревизор» Н. В. Гоголя. Драматург подчеркивает это в «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору»: «последняя сцена не будет иметь успеха до тех пор, пока не поймут, что это просто немая картина, что все это должно представлять одну окаменевшую группу, что здесь оканчивается драма и сменяет ее окаменевшая мимика, что две-три минуты должен не опускаться занавес, что совершиться все это должно в тех же условиях, каких требуют так называемые живые картины»<sup>67</sup>. Симптоматично, что изобразительная

---

<sup>61</sup> Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб. : Искусство СПб., 1994. С. 199.

<sup>62</sup> Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. М. : Прогресс, 1991. С. 174.

<sup>63</sup> Константинова А. В. «Живые картины»: визуальный театр дорежиссерской эпохи (к истории русского театра первой половины XIX в.) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 222.

<sup>64</sup> Там же. С. 225.

<sup>65</sup> Там же. С. 226.

<sup>66</sup> Там же. С. 230.

<sup>67</sup> Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / ред. Б. В. Томашевский ; Л. : Изд-во АН СССР, 1951. Т. 4. С. 103.

традиция именно этих авторов оказала наибольшее влияние на поэтику живописания в «Обрыве» И. А. Гончарова.

В «Обрыве» можно говорить о настоящей галерее «живых картин», существующих в восприятии героя-художника. Чаще всего они заключены в определенную раму, имитирующую картинную, и, в соответствии с традицией, в пространстве романа она подменяется рамой оконной. В некоторых случаях, как указывает А. В. Константинова, к тому же методу прибегали при реальной постановке «живых картин»: «Для этого возводилась бутафорская стена с окнами, окантованными багетом <...> и до поры закрытыми подъемно-опускными или раздвижными занавесами»<sup>68</sup>. Именно рама становится границей между реальным и изображаемым, делает изображаемое в ней непосредственно изображением.

Важным оказывается содержание картины – помимо портретов в романе возникают и сцены на бытовые сюжеты, отражающие отношение Райского не только к основным действующим лицам, но и к жизни в целом. Показательна в этом плане сцена посещения героем города, расположенного рядом с усадьбой Бережковой и ассоциативно соотносящегося с Обломовкой. Последовательно через «живые картины» изображаются нравы городка: «Кое-где высунется из окна голова с седой бородой, в красной рубашке, поглядит, зевая, на обе стороны, плюнет и спрячется» (VII, 182), «В другое окно, с улицы, увидишь храпящего на кожаном диване человека, в халате: подле него на столике лежат “Ведомости”, очки и стоит графин квасу» (VII, 182), «В другом месте видел Райский такую же, сидящую у окна, пожилую женщину, весь век проведшую в своем переулке, без суматохи, без страстей и волнений» (VII, 183). В сценах отчетливо видна не только живописность и точность изображения, но и статичность, застывленность, которая выступает не столько чертой, связывающей изображаемое со скульптурным кодом, сколько характеристикой пространства, в котором происходят художественные искания Райского. Он сам отзывается об увиденном: «Однако какая широкая картина тишины и сна! <...> как могила! Широкая рама для романа» (VII, 184); «Что, если б на этом сонном, неподвижном фоне да легла бы картина страсти! <...> Какая жизнь вдруг хлынула бы в эту раму!» (VII, 184).

Гармонично встраивается в «картину тишины и сна» и портрет малиновской дворни, точнее – Василисы: «молчаливая, вечно шепчущая про себя Василиса, со впалыми глазами, сидела у окна, век свой на одном месте, на одном стуле, с высокой спинкой и кожаным,

---

<sup>68</sup> Константинова А. В. «Живые картины»: визуальный театр дорежиссерской эпохи (к истории русского театра первой половины XIX в.) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 232.

глубоко продавленным сиденьем, глядя на дрова да на копавшихся в куче сора кур. Она не уставала от этого вечного сиденья, от этой одной и той же картины из окна. Она даже неохотно расставалась со своим стулом» (VII, 330). Здесь вновь акцентируется неподвижность героини, статичность и безмолвность ее образа, подобные скульптурным – это понимается как неизменность ее образа жизни. На более высоком уровне обобщения «живые картины», отражающие жизнь города и дворни, становятся изображением жизни всей России, подключая историко-социальную проблематику о спасении и пробуждении нации силами искусства, веры и традиций.

Идиллический сюжет воплощает сцена наблюдения Райским за Марфенькой – здесь отсутствует портретная рама в привычном виде, однако она подменяется иными границами. Рамой в этом эпизоде выступает решетка: «На крыльце, вроде веранды, уставленной большими кадками с лимонными, померанцевыми деревьями, кактусами, алоэ и разными цветами, отгороженной от двора большой решеткой и обращенной к цветнику и саду, стояла девушка лет двадцати» (VII, 153). В описании девушки акцент делается на внешней характеристике: «большие темно-серые глаза, кругленькие здоровые щеки, белые тесные зубы» (VII, 153), пластическом описании мимики и жестов, связывающих живописный и драматический коды: «когда девушка замахнулась на прожорливого петуха, у ней половина косы, от этого движения, упала на шею и спину» (VII, 153), «она то смеялась, то хмурилась, глядела так свежо и бодро» (VII, 154). Портретное описание замыкается, когда герой вторгается в пространство картины: «он, не дожидаясь, пока ямщик завернет в ворота <...> пробежал остаток решетки» (VII, 154). Идиллия разрушается, как только нарушается пространство, в котором она существовала. В этом также усматривается и одна из форм преодоления границы между искусством и действительностью, ставшая употребительной в формировании мотива «ожившего изображения» в середине XIX в. – сам художник помещается в измерение картины.

Немалую роль в сцене играет и световое обозначение: «Утреннее солнце ярко освещало суетливую группу птиц и самую девушку» (VII, 153). О роли света в «живых картинах» пишет также А. В. Константинова: «Важной задачей при постановке «живой картины» было воспроизведение освещения, точно соответствующего живописному оригиналу»<sup>69</sup>, что усиливает театральную условность изображаемого. Свет играет значительную роль и при описании «живой картины», центральной фигурой которой становится Софья, предстающей в воображении Райского: «Потом тихо, чуть-чуть, как дух,

---

<sup>69</sup> Константинова А. В. «Живые картины»: визуальный театр дорежиссерской эпохи (к истории русского театра первой половины XIX в.) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 232.

произнесла чье-то имя и вздрогнула, робко оглянулась и закрыла лицо руками и так осталась. В комнате никого, только в не закрытое занавесом окно ворвались лучи солнца и вольно гуляют по зеркалам, дробятся на граненом хрустале. Раскрытая книга валяется на полу, у ног ее ошипанные листья цветка...» (VII, 147). Можно отметить, что, как и указывалось выше, внимание привлекают детали «живой картины», так называемые декорации, характеризующие изображаемую девушку: цветы и птицы у Марфеньки; книги, зеркала и хрусталь у Софьи.

Окружение героев, заключенное в раму и служащее фоном для картины, также служит для раскрытия комплекса смыслов. Наиболее последовательно это явление рассматривается в статье С. К. Казаковой «Окно как фон для портрета в трилогии И. А. Гончарова», где указывается, что «в портретной живописи вид за окном имеет важное значение для характеристики персонажей»<sup>70</sup>.

Кроме рассмотренных портретов горожан и дворян, показательным в этом аспекте оказывается описание Татьяны Марковны, где фон ее портрета, заключенного в оконную раму, характеризует ее как властную хозяйку усадьбы: «Распорядившись утром по хозяйству, бабушка <...> садилась у окон и глядела в поле, смотрела за работами, смотрела, что делалось на дворе, и посылала Якова или Василису, если на дворе делалось что-нибудь не так, как ей хотелось» (VII, 67). Поле как пространство без ориентира видится в окне Вере, когда та наблюдает за блуждающей бабушкой: «он, вместо ответа, указал ей на Татьяну Марковну, как она шла по саду и по аллеям в поле <...> Вера бросилась к окнам и жадно вглядывалась в это странствие бабушки с ношей “беды”. Она успела мельком уловить выражение на ее лице и упала в ужасе сама на пол, потом встала, бегая от окна к окну, складывая вместе руки и стирая их, как в мольбе, вслед бабушке» (VII, 672).

«Живой картиной» видится сцена первой встречи Веры и Райского в Малиновке. Как и в сцене с Марфенькой, акцент делается на внешней красоте, а также на мимике и положении в пространстве: «стояла <...> опершись рукой на окно» (VII, 286), «неподвижно и напряженно смотрела вдаль <...> Потом лицо ее приняло равнодушное выражение» (VII, 286). В сцене присутствует также и указание на фон портрета: «Глядя с напряженным любопытством вдаль, на берег Волги, боком к нему, стояла девушка лет двадцати двух, может быть трех, опершись рукой на окно» (VII, 286). Анализируя роль фона в характеристике образа Веры, можно заметить, что «Гончаров выстраивает цепочку из окон-знаков»<sup>71</sup>: от описания окон старого дома, к которому тянулась Вера в детстве и который

---

<sup>70</sup> Казакова С. К. Окно как фон для портрета в трилогии И. А. Гончарова // Материалы V Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск : Издательство «Корпорация технологий продвижения», 2012. С. 66.

<sup>71</sup> Там же. С. 71.

является в романе символическим пространством старого уклада, Гончаров приходит к описанию видов из тех же окон уже во время событий романа. В этой сцене предстает более широкая панорама: «Райский подошел сначала к одному, потом к другому окну. Из окон открывались виды на поля, деревню с одной стороны, на сад, обрыв и новый дом с другой <...> Она указала ему из окна на кучу крестов, сжавшихся тесно на холме, поодаль от крестьянских дворов» (VII, 233). В связи с этим можно сделать вывод о том, что «с помощью мотива окна характеристика героини получает свое знаковое оформление – тема судьбы становится проблемой выбора»<sup>72</sup>.

Кроме очевидной связи мотива «живой картины» с живописным кодом, в романе также актуализируется его связь с театральным началом не только через пластичность изображения, но и через драматический сюжет, выстраиваемый в сознании героя-художника. Пример такого мировосприятия представлен в описании школьных лет Райского, когда герой примеряет на себя определенную театральную роль: «Потом он отыскивал в себе кротость, великодушие и вздрагивал от живого удовольствия проявить его; устраивалась сцена примирения, с достоинством и благородством, и занимала всех, пуще всех его самого» (VII, 47), разыгрываемая «сцена» видится ему картиной: «Он как будто смотрел на все это со стороны и наслаждался, видя и себя, и другого, и всю картину перед собой» (VII, 47). Подобные ситуации укладываются в синтетичное определение, сформулированное самим Райским – «картина-сцена». Показательно, что слово «сцена» применительно к работам Райского или относительно происходящих событий в романе оказывается довольно частотным и встречается более сорока раз.

Так, в диалогах с Софьей – образ которой не случайно созвучен героине А. С. Грибоедова, – не только возникает указание девушки на разыгрываемую перед ней сцену: «я люблюсь на вас и долго не поеду в драму: я вижу сцену здесь, не трогаясь с места...» (VII, 28), но и в Райском девушка видит определенную драматическую фигуру: «И знаете, кого вы напоминаете мне? Чацкого...» (VII, 28).

Драматургический код реализуется и в сцене с Ульяной Козловой, на встречу к которой Райский приходит, движимый выдуманным им самим «долгом». В этом эпизоде последовательно представлен ряд свойственных роману мотивов: здесь совмещается мотив «живого портрета» в гоголевской традиции, подробно рассматриваемый далее, мотив скульптуры и аллюзия на драматический сюжет, образующие сложное синтетическое единство. Взятие Райским на себя определенной роли видится и в «театральном»

---

<sup>72</sup> Казакова С. К. Окно как фон для портрета в трилогии И. А. Гончарова // Материалы V Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск : Издательство «Корпорация технологий продвижения», 2012. С. 71-72.

определении, которое он дает происходящему: «Понимаете ли вы сами, какую сцену играете? – с холодной важностью произнес он» (VII, 440). Впоследствии театральность этого эпизода актуализируется самим Райским: «Гамлет и Офелия! вдруг пришло ему в голову, и он закатился смехом от этого сравнения, так что даже ухватился за решетку церковной ограды. Ульяна Андреевна – Офелия! Над сравнением себя с Гамлетом он не смеялся: “Всякий, казалось ему, бывает Гамлетом иногда!”» (VII, 444). Симптоматично, что в этой же сцене возникает образ Уленьки в раме: «Оборотившись назад, к домику Козлова, он увидел, что Ульяна Андреевна стоит еще у окна и машет ему платком» (VII, 444).

Наиболее полно драматическая составляющая мотива «живой картины» реализована в связи с сюжетом Веры. Именно в связи с ней возникает образ «картины-сцены» – Райский создает «редакцию разговора», располагает фигуры и освещение: «Он хотел осыпать жаркими похвалами Марфеньку и в заключение упомянуть вскользь и о Вере, благосклонно отозваться о ее красоте, о своем легком увлечении, и всех их поставить на одну доску, выдвинув наперед других, а Веру оставив в тени, на заднем плане. Он трепетал от радости, создав в воображении целую картину – сцену ее и своего положения, ее смущения, сожалений, которые, может быть, он забросил ей в сердце и которых она еще теперь не сознает, но сознает, когда его не будет около. Он так целиком и хотел внести эту картину-сцену в свой проект и ею закончить роман...» (VII, 392). Однако созданная им в воображении сцена не выдерживает столкновения с действительностью.

Эту коллизию «Обрыва» репрезентирует стихотворение Г. Гейне в переводе А. К. Толстого, выбранное Райским в качестве эпиграфа к ненаписанному роману. Стихотворение посвящено проблеме неразличения искусства и жизни, где события воображения понимаются как действительные, что соотносится с линией поведения Райского в отношении Веры и остальных героев романа. Вновь здесь возникает указание на «драму», которую не раз в происходящих событиях отыскивал герой: «Довольно с тобой, как искусный актер, // Я драму разыгрывал в шутку»; «Ему снилась в перспективе страсть, драма, превращение статуи в женщину», «И сейчас в голове у него быстро возник очерк народной драмы». Однако в стихотворении акцентируется первенство «живой жизни» по отношению к театральному вымыслу: «И что за поддельную боль я считал, // То боль оказалась живая», и это соотносится как с драмой самого героя, что подчеркивается в тексте: «Да: раненный насмерть – играл гладиатора смерть!..» – шепнул он со вздохом и, взяв перо, хотел писать», – так и идейным содержанием романа в целом<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Это стихотворение должно было стать эпиграфом романа самого Гончарова – см. об этом подробнее: Стадников Г. В. Стихотворение Г. Гейне «Nun ist es Zeit, das ich Verstand...» в романе И. Гончарова «Обрыв» // Журнал интегративных исследований культуры. 2020. Т. 2. № 1. С. 47-51.

Актерство в образе главного героя романа подчеркивается и через систематическое использование глагола «рисоваться», который встречается в диалогах героев с Марком Волоховым около десяти раз, – совмещающего в своей основе живописную и драматургическую семантику: «А вы все рисуетесь в жизни и рисуете жизнь!» (VII, 559), и «рисоваться в жизни» понимается как взятие на себя определенной условной роли, что и подмечается в поведении Райского.

Таким образом, мотив «оживающего изображения» в романе «Обрыв» представляет собой сложное образование, состоящее как из традиционной формы мотив «живого портрета», так и более синкретичного мотива «живой картины», в основе которого лежит совмещение живописного и драматического. Это ставит проблему соотношения разных видов искусств в образной структуре романа и делает необходимым исследование этого явления на периферии семиосферы живописного начала, где живопись вступает в отношения с пластическими искусствами, представленными в виде скульптурного экфрасиса.



## **2 Диалог пластического и живописного как периферийных единиц семиосферы в романе И.А. Гончарова «Обрыв»**

### **2.1 Явление «артистизма» и взаимодействие искусств в мировидении героя-художника**

Диалог разных типов искусств на периферии семиотической системы становится возможным из-за особенностей миромоделирования, обусловленных художественным восприятием героя-художника. Важным для понимания специфики картины мира Райского и связанных с ней особенностей экфрастического описания оказывается анализ художественного инструментария и близких к нему понятий, которые использует герой-художник, и которые оказываются семантически близки уже рассмотренному понятийному аппарату самого Гончарова.

Так, частотное определение «фигура» является многозначным термином и связывается как с живописью, так и с другими видами искусства. В тексте романа «фигура» употребляется как термин живописного («перуджиниевская фигура» (VII, 115)) и скульптурного искусств («женская фигура рисовалась ему белой, холодной статуей» (VII, 149)), а также соотносится с реальными женскими прототипами. Здесь вновь вскрывается «артистизм» Райского – действительность описывается им как полотно, поэтому употребление термина «фигура» в его живописном значении применяется для описания элементов реальности: «Он, против воли, группировал фигуры, давал положение тому, другому, себе, добавлял, чего не доставало, исключал, что портило общий вид картины» (VII, 112).

Живописное «картина» так же применяется им для описания и полотен, и явлений действительности, которые воспринимаются им как таковые: «Борис уже не смотрел перед собой, а чутко замечал, как картина эта повторяется у него в голове; как там расположились горы, попала ли туда вон избушка, из которой валил дым; поверял и видел, что и мели там, и паруса белеют» (VII, 72). Знаменательно, что частотность употребления этого термина сокращается по ходу развития сюжета: «картина» встречается на страницах «Обрыва» около ста раз, однако употребление сосредоточено преимущественно в первых двух частях романа, что связано с динамикой интересов героя-художника. Картинная «рама» не отграничивает в восприятии артиста искусство от реальности, а выступает органической частью действительности: «убирала комнаты и новые рамы вставила» (VII, 218), «Райскому нравилась эта простота форм жизни, эта определенная, тесная рама» (VII, 222), «в золоченых, в виде веток, рамах, зеркала» (VII, 76).

«Сцена», представленная в тексте как «картина-сцена» (VII, 392), сближает живописное и драматическое начало, – если понимать «сцену» как акт театральной пьесы, – а также живописное и литературное, т.к. «сцена» – это в том числе и отдельный эпизод художественного текста.

Искусство слова Райским воспринимается как безграничное, включающее в себя живопись и музыку. Он сочиняет «музыкальную поэму» (VII, 543) – жанр поэмы существует в музыке, но ассоциативно соотносится, прежде всего, с литературой. Свой переход от создания живописного полотна к написанию романа он объясняет тем, что в картине невозможно отразить и «доли из того живого, что проносится мимо и безвозвратно утекает» (VII, 208). Постоянная смена интересов – своего рода поиск той идеальной формы, которая вберет в себя все явления реальной жизни. Поиск Райским цельной, завершенной, объективной художественной формы, которая отражала бы жизнь, в тексте связывается со скульптурой: «Надо также выделить из себя и слепить и те десять, двадцать типов в статуи» (VII, 445).

Характерен здесь и прием обобщения и типизации, к которому прибегает герой при характеристике действительности: «Сцены, характеры, портреты родных, знакомых, друзей, женщин переделывались у него в типы» (VII, 120), что связано также и с эстетической установкой Гончарова, для которого типизация является одним из самых значимых положений искусства: «Прежде всего надо вспомнить и уяснить себе следующее положение искусства: если образы типичны, они непременно отражают на себе – крупнее или мельче – и эпоху, в которой живут, оттого они и типичны»<sup>74</sup>.

Граница между разными видами искусств порой оказывается настолько зыбкой, что понять, о какой деятельности идет речь оказывается проблематично: Райский «чертит портрет Тушина во весь рост» (VII, 738) – это подразумевает красочный словесный портрет. Одни и те же явления в воображении артиста предстают ему в виде разных художественных образов: женщины видятся ему и картинами, и статуями — ярко это проявляется в описании Беловодовой, которая представлялась ему «картиной или античной статуей» (VII, 22); под впечатлением от картины дома предводителя и от его дочек, он «попеременно ставил на пьедестал то одну, то другую» (7,84), «пел, рисовал их» (VII, 84). В акте творчества артист легко перемещается между разными видами искусства, способный под впечатлением от одной «картины» и писать, и живописать, и музицировать.

Такое восприятие действительности, совмещающее в основе разные виды искусств, характеризует понимание роли «артиста» в пространстве романа. Леонтий, представляя

---

<sup>74</sup> Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда // Гончаров И. А. Собрание сочинений : в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. Т. 8. С. 72.

Райского как «артиста», говорит о нем: «живописец, музыкант... Теперь роман пишет» (VII, 263), схожа с этим и авторекомендация героя: «люблю искусство, рисую, играю... Вот хочу писать – большую вещь, роман...» (VII, 264). Эта профессия сохраняет идею приверженности не одному виду искусства, а искусству как единству, несмотря на некоторое количество негативных значений, которые придаются этому определению в романе. Кроме того, подобное описание подчеркивает непостоянство артистической природы Райского, которое выражается в частой смене «ведущего» вида искусства.

Зачастую в восприятии второстепенных героев романа «артист» не соотносится с высоким «искусством»: «артист - это такой человек, который или денег у тебя займет, или навевает такой чепухи, что на неделю тумана наведет» (VII, 55); «это те хвататы, что в каких-то фантастических костюмах собираются по вечерам лежать на диванах, курят трубки, несут чепуху, читают стихи и пьют много водки, а потом объявляют, что они артисты» (VII, 55-56). Проблемным здесь становится само отношение к искусству как к материальной ценности, а к творчеству – как к уходу от «настоящего труда». Стыдным для Татьяны Марковны в роли артиста оказывается продажа искусства, получение денег за талант: «Так ты за свои картины будешь деньги получать или играть по вечерам за деньги?.. Какой срам!» (VII, 78).

Иначе роль артиста воспринимается Марком Волоховым. «Современный человек», противник Райского, в то же время во многом двойник героя-художника, Волохов также именуется себя артистом, но «только в другом роде»: «Я такой артист, что купцы называют “художник”. Бабушка ваша, я думаю, вам говорила о моих произведениях!» (VII, 263). «Артистами» в представлении Марка являются и те, кто «ездят в палаты», «сидят у своих лавок и играют в шашки», «живут по поместьям» (VII, 265). Эта роль низводится им до «шутки», приобретает, вероятно, значение «плут, ловкач, мошенник».

Артистизм Райского, который понимается как творческое восприятие реальности, как единство разных видов искусств, характеризует особенности мировосприятия героя-художника. Любое явление действительности преобразуется Райским в текст, картину для его будущего романа; им сформирована определенная система видения<sup>75</sup>, которая включает визуализацию образов, активизацию культурной памяти, т.е. соотнесение образов действительности с образами искусства, работа с композицией, игрой цвета и света, осязаемыми формами на материале действительности. Причем во многом эти образы

---

<sup>75</sup> См. об этом: Прохорова Т. Г., Фаттахова Р. Р. Экфррастичность как способ выявления мировидения героя-художника в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. №6. С. 147-156.

обнаруживают синтетичность: границы, выстроенные Райским между разными видами искусства, оказываются нечеткими, как и граница между искусством и реальностью.

Часто искусство «подменяет» собой явления действительности: «Жизнь – роман, и роман – жизнь» (VII, 41), и Райский осмысляет событие художественными образами, соотносимыми с тем или иным видом искусства. Так, Тушин становится для него «героем», – «так вот кто герой романа: лесничий – лесничий!» (VII, 448), – и на несоответствие здесь указывает Вера: «Человек с ног до головы, <...> а не герой романа» (VII, 458). Отношения Марины и Савелия он воспринимает как «живую натуральную драму» (VII, 240), а саму распутницу возвышенно называет «матерью наслаждений» (VII, 240). Встречающиеся лица он соотносит с фигурами из живописи, скульптуры или литературы: «Армида! – вслух, забывшись, сказал он, внезапно вспомнив об “Освобожденном Иерусалиме”» (VII, 82) (о Полине Карповне), «ведь Венера Милосская, головка Греза, женщины Рубенса – еще совершеннее вас» (VII, 27) (о Софье) и т.п.

Райскому как художнику также свойственно преобразование уже прошедших событий в некий предмет искусства, своеобразное «художественное дистанцирование», переход из позиции субъекта в позицию наблюдателя. Л. М. Лотман пишет об этом: «От впечатлений жизни, волнений и разочарований любви, неприятных ощущений при виде страдающей женщины он “отделяется”, превращая пережитое в сюжеты»<sup>76</sup>. Райский создает очерк об умершей возлюбленной Наташе, портреты Софьи, Марфеньки и Веры, последней он также посвящает неоконченный роман и первую, еще не созданную, скульптуру. Самое «живое» свое впечатление художнику не удастся охватить одним конкретным видом искусства.

Наблюдая реальность подобным образом, Райский всю жизнь подчиняет правилам искусства, организуя реальные ситуации как живописные сцены, которые сам наблюдает, как художник, со стороны: «Потом он отыскивал в себе кротость, великодушие и вздрагивал от живого удовольствия проявить его; устраивалась сцена примирения, с достоинством и благородством, и занимала всех, пуще всех его самого» (VII, 47).

С другой стороны, и для образов искусства он ищет соответствующий в реальной жизни: Армида из «Освобожденного Иерусалима» представляется ему «то теткой Варварой Николаевной, которая ходила, покачивая головой, как игрушечные коты <...>, то в виде жены директора, у которой были такие белые руки и острый, пронзительный взгляд, то тринадцатилетней, припрыгивающей, хорошенькой девочкой в кружевных панталончиках, дочерью полицмейстера» (VII, 46). Само положение художника воспринимается им в

---

<sup>76</sup> Лотман Л. М. История русской литературы : в 4 т. Л. : Наука, 1982. Т. 3. С. 198.

романтическом ореоле и соотносится больше с художественным представлением: «темная запыленная мастерская, с завешенным светом, с кусками мрамора, с начатыми картинами», он сам «в изящной блузе», «с негой и счастьем смотрит на свое произведение» (VII, 91).

Преобразование Райским реальности в художественный образ ярче всего прослеживается в природных или городских пейзажах. Здесь возникают некоторые детали живописного полотна: рама, различение планов, пространственная вертикаль, световые и цветовые обозначения: «Темнота. На горизонте скопились удалявшиеся облака <...> высоко над головой слабо мерцали кое-где звезды. Направо туман; левее черным пятном лежала деревня, дальше безразличной массой стлались поля» (VII, 514); «Волга задумчиво текла в берегах, заросшая островами, кустами, покрытая мелями. Вдали желтели песчаные бока гор, а на них синел лес; кое-где белел парус...» (VII, 72). Пейзажное изображение не статично, ему свойственна динамика: «резвятся собаки во дворе, жмутся по углам и греются на солнце котята, <...> по кровле нового дома толкуются голуби, поверх реют ласточки» (VII, 152). Исследователь К.К. Павлович в статье «Живописание пейзажа в романе И.А. Гончарова “Обрыв”» подчеркивает многоплановость организации пейзажа усадьбы Татьяны Марковны, а также указывает, что пространственная организация пейзажа часто связана с панорамой, что создает иллюзию большого пространства<sup>77</sup>. «Точка нахождения» субъекта, наблюдающего пейзаж, не определяется четко.

Портреты, «лица», которые фиксирует в своем сознании Райский, нередко сохраняют живописные краски, при этом акцентируется их форма и пластика: «кругленькая, точно выточенная» нога Марфиньки в «белом чулке», «обутая в лакированный башмак, с красной сафьянной отделкой» (VII, 176); «длинная и глубокая телега» с «мужичьем» в «порыжевших шапках», «в рубашках с синими заплатами», «в бурых армяках», «с рыжими, седыми и разношерстными бородами, то клином, то лопатой, то раздвоенными, то козлинообразными» (VII, 333). Внешние пластические формы фиксирует Райский, наблюдая своих одноклассников: «у одного лоб и виски вогнуты внутрь головы, у другого мордастое лицо далеко выпятилось вперед, там вон у двоих, у одного справа, у другого слева, на лбу волосы растут вихорком и т. д.» (VII, 43).

Осмысляя окружающее пространство как живописное, Райский осознает себя его частью. Он выступает не только наблюдателем-художником, который фиксирует явления действительности, но и фигурой на полотне: «Борис был весь в картине» (VII, 73), «Он как будто смотрел на все это со стороны и наслаждался, видя и себя, и другого, и всю картину перед собой» (VII, 47). В связи с этим возникают не только визуальные образы,

---

<sup>77</sup> Павлович К. К. Живописание пейзажа в романе Гончарова «Обрыв» // Гончаров и время : сб. ст. Томск : Издательство Томского университета, 2014. С. 83.

свойственные живописному изображению, но и более субъективные: «он вслушивался в эту тишину и всматривался в темноту» (VII, 514), «высоко и медленно плавал коршун», «все пестро, зелено, и все молчит» (VII, 72). Также само пространство воспринимается не как картинное, двумерное, а как объемное — Райский смотрит по сторонам, запечатлевая окружающие его детали. Картина раскрывается перед ним последовательно, вслед за движением взгляда.

Процесс преобразования действительности происходит у Райского непрерывно — он сам описывает эту особенность в очерке о Наташе: «Он, против воли, группировал фигуры, давал положение тому, другому, себе, добавлял, чего недоставало, исключал, что портило общий вид картины. И в то же время сам ужасался процесса своей беспощадной фантазии...» (VII, 112-113). Часто он помещает себя в воображаемые им картины и сцены как действующее лицо, для него важно собственное переживание ситуации, он хочет — и не может изображать реальность объективно. Райский стремится «поближе наблюдать картину, поместиться в нее, списать детали и наблюдать свои ощущения» (VII, 446), а в тексте своего романа — «смешать свою жизнь с чужою» (VII, 40).

Л. Н. Синякова, исследуя антропосферу романа «Обрыв», предполагает, что непостоянство и «живость» артистической природы Райского становятся причиной противопоставления его и второстепенных персонажей романа, что наглядно отражено в первых двух частях<sup>78</sup>. Оппозиция выстроена на противопоставлении «жизнь-безжизненность» и ярче всего проявляется в сцене демонстрации портрета Софьи Аянову и Кириллову, которых Райский сам называет «мертвецами» (VII, 129). Аянов, являясь отражением «окаменелой» петербургской среды, не признает тронутой «жизнью» Софьи: «Как, Софья Николаевна? Может ли быть? <...> Ведь у тебя был другой: тот, кажется, лучше: где он?» (VII, 128). Кириллов, отрицающий действительность в пользу искусства, также признает в Софье «какую-нибудь актрису» (VII, 129), и Райский ставит его в один ряд с Беловодовой, готовый «уйти в пустыню, надеть изношенное платье, есть одно блюдо, как Кирилов, завеситься от жизни, как Софья» (VII, 132). Разность между собой и младенчески невинной, неразвитой, Марфинькой Райский также подчеркивает, представляя себе картину их прогулки: «Борис видел все это у себя в уме и видел себя, задумчивого, тяжелого. Ему казалось, что он портит картину» (VII, 174).

Как пересекаются в артистическом сознании героя искусство и действительность, так и в нем самом в тесной связи находятся «художник» как проявление творческой активности и «любovníк» как жизненной. Оба проявления служат главной цели Райского —

---

<sup>78</sup> Синякова Л. Н. Антропосфера романа И. А. Гончарова «Обрыв»: Райский и другие (концептуально-ценностный аспект) // Сибирский филологический журнал. 2013. №2. С. 87.

поиску страсти и искусства, которое способно было бы эту страсть, «живую жизнь», отразить. Е. Краснощекова указывает, что «жизненная и творческая активность «человека-артиста» настолько взаимосвязаны, что поражение в одной потенциально готовит успех в другой»<sup>79</sup>.

Две эти области в сознании Райского разделяются не сразу. Осознавать себя отдельно как художника, и отдельно как человека он начинает только после пережитой драмы: «Он блаженствовал и мучился двойными радостями и муками, и человека и художника, не зная сам, где является один, когда исчезает другой и когда оба смешиваются» (VII, 547), «она не подозревала его тайных мук, не подозревала, какою страстною любовью охвачен был он к ней – как к женщине человек и как к идеалу художник» (VII, 531). Пробуждение, которого жаждал Райский для окружающих его людей, коснулось и его самого, по-новому раскрывая как личные качества героя, так и его как художника.

Значительную роль в восприятии Райским реальности играет «артистический сон», в котором действительность через призму искусства открывает художнику свою настоящую суть. Именно в этом состоянии видится художнику пробужденная Беловодова: «Перед ним, как из тумана, возникал один строгий образ чистой женской красоты, не Софьи, а какой-то, будто античной, нетленной женской фигуры. Снилось одна только творческая мечта, развивалась грандиозной картиной, охватывала его все более и более. Он, притаив дыхание, погрузился в артистический сон и наблюдал видение, боялсядохнуть» (VII, 149), «Райский все шел тихо, глядя душой в этот сон: статуя и все кругом постепенно оживало, делалось ярче...» (VII, 150). Артистический сон преобразует действительность и в тот момент, когда Райский слышит игру одноклассника Васюкова: «После нескольких звуков открывалось глубокое пространство, там являлся движущийся мир, какие-то волны, корабли, люди, леса, облака — все будто плыло и несло мимо его в воздушном пространстве. <...> и сон этот длился, пока длились звуки» (VII, 53). Артистический сон понимается в том числе как метафора творчества и творческого процесса в целом – бессознательного и глубокого восприятия мира, – за счет погружения героя в другую реальность.

Таким образом, определение «артист», применяемое к герою-художнику, является синкретичным по своей сути: артистическое видение Райского преобразует реальность, опираясь на разные формы творчества, а действительность, в свою очередь, осмысливается им как самоценное искусство. «Артистический сон», в который погружается художник,

---

<sup>79</sup> Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб. : Пушкинский фонд, 1997. С. 386.

оказывается семантически связан с категорией отражения, которая реализуется на разных уровнях художественного целого и организует процесс творчества в романе.

## **2.2 Пластическое в семиосфере живописного начала в романе И.А. Гончарова «Обрыв»**

### **2.2.1 Мотив отражения в семиотической системе: связь пластического и живописного**

Близким к мотиву «живого портрета», рассмотренному выше, оказывается мотив отражения как ограниченное рамой отображение пластической реальности, однако в поэтике «Обрыва» этот образ имеет отличное от «живого портрета» семантическое наполнение. Материал романа позволяет рассматривать отражение не только как живописное явление, но и как процесс, реализованный в выстроенной А. Вулисом парадигме: «зеркало – отражение – тень – сновидение – портрет»<sup>80</sup>

Отражение как явление входит в роман вместе с образом зеркала. В культуре зеркало часто «становится символом индивидуального человеческого самопознания», в то же время оно интерпретируется как «ложная духовность»<sup>81</sup>. Все портретируемые персонажи и сам Райский так или иначе взаимодействуют с зеркалом: «Софья вздрогнула, мельком взглянула в зеркало и встала» (VII, 106); «Марфенька немного покраснела и поправила платье, косынку и мельком бросила взгляд в зеркало» (VII, 310); также оно является частым предметом интерьера: «Потом диван, ковер на полу, круглый стол перед диваном, другой маленький письменный у окна, покрытый клеенкой, <...> небольшое старинное зеркало и простой шкаф с платьями. И все тут» (VII, 233).

Сам процесс рассматривания своего изображения в зеркале приравнивается к попытке самоанализа: взгляд в зеркало – это взгляд на самого себя, самосозерцание. С другой стороны, отражение в зеркале может осознаваться как автопортрет, т.е. представление человека о себе; то, как, по его мнению, его видят окружающие. В связи с зеркальным отражением возникает противопоставление взгляда, обращенного на себя и в себя, портрета внешнего и портрета внутреннего. На портрет внешний ориентированы более всего такие персонажи, как Софья Беловодова и Полина Карповна, – их взаимодействие с зеркалом ограничивается бытом. Так, Софья, «не глядя на него, стала у зеркала и надевала браслет» (VII, 134), «встала, оправилась у зеркала и пошла им навстречу» (VII, 149); Полина Карповна смотрит в зеркало во время взаимодействия с

---

<sup>80</sup> Вулис А. З. Литературные зеркала: М. : Советский писатель, 1991.

<sup>81</sup> Телицин В. Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия. М. : Локид-Пресс ; РИПОЛ, 2005. С. 161.



Райским: «Скажите, что тамошние женщины – лучше здешних? (она взглянула на себя в зеркало) одеваются с большим вкусом? (и обдернула на себе платье и сбросила с плеча кружевную мантилью)» (VII, 435). Ключевым показателем в восприятии героинями самих себя является их внешняя красота, оттого при взаимодействии с зеркалом они так заиклены на привлекательности физической.

В описании дома тетюшек Софьи впервые встречается мотив «завешенного зеркала»: «если западал слишком вольный луч солнца и играл на хрустале, на зеркале, на серебре, - Анна Васильевна находила, что глазам больно, молча указывала человеку пальцем на портьеру, и тяжелая, негнущаяся шелковая завеса мерно падала с петли и закрывала свет» (VII, 18). Зеркало здесь выступает как модель вестника, отражение – переданный из внешнего мира сигнал, который консервативными тетюшками Софьи игнорируется. Они сознательно отказываются как от познания мира вокруг них, так и от познания самих себя. Кроме того, с завешенным зеркалом в культуре связывается мотив смерти, что оказывается показательным в связи с образом героини.

Когда Райскому видится «пробужденная» Софья, в его сознании также возникает раскрытое окно и солнечный луч, отражающийся в зеркале: «В комнате никого, только в не закрытое занавесом окно ворвались лучи солнца и вольно гуляют по зеркалам, дробятся на граненом хрустале» (VII, 127), это становится своеобразным знаком освобождения от навязываемых предрассудков. Через зеркало, как через связующую нить между миром внешним и миром, устроенным тетюшками, вводится в сюжет элемент, волнующий жизнь Софьи, пробуждающий в ней подобие искомой Райским «страсти»: «Я думаю, я была бледна; но только я сыграла интродукцию, как вижу в зеркале – Ельнин стоит сзади меня...» (VII, 99).

Герои, оказывающиеся заключенными в зеркальную раму, противопоставляются по признаку «неизменяемости/изменчивости», реализуемом через узнавание себя в «портрете». Иначе по отношению к Софье воспринимает свое отражение Вера, большое влияние на ее восприятие себя оказывают именно внутренние переживания героини, особенно ярко это прослеживается после ее падения. «В это время кто-то легонько постучался к ней в комнату. Она не двигалась. Потом сильнее постучались. Она услышала и встала вдруг с постели, взглянула в зеркало и испугалась самой себя» (VII, 633), – после она приводит себя в порядок внешне, но это лишь попытка собраться внутренне. Не растрепанность и болезненный вид пугают Веру, – она знает о грехе, и это влияет на ее отношение к себе.

Не случайно подобным образом ведет себя и Татьяна Марковна: «В кабинете Татьяны Марковны стояло старинное, тоже окованное бронзой и украшенное резьбой, бюро

с зеркалом, с урнами, с лирами, с гениями. Но бабушка завесила зеркало. “Мешает писать, когда видишь свою рожу напротив”, – говорила она» (VII, 60), – здесь вновь возникает мотив «завешенного зеркала» как неприятие себя, отказ от самопознания. Каясь во грехе, и бабушка, и Вера, стыдятся себя. Глубокое переживание меняет также и Райского: «Райский, воротясь на рассвете домой, не узнавая сам себя в зеркале...» (VII, 635), – возникает ситуация раздвоения, когда видимое отражение в зеркале, внешнее «я», перестает совпадать с представлением героя о самом себе, своем внутреннем «я» – это коллизия оказывается справедлива и для бытования живописного портрета в романе, когда для Райского остается закрыта духовная суть натуры.

В романе зеркало представлено не как предмет, копирующий реальность, а как репрезентирующий самую ее суть. Райский говорит об этом: «Сатира – плеть: ударом обожжет, но ничего тебе не выяснит, не даст животрепещущих образов, не раскроет глубины жизни с ее тайными пружинами, не подставит зеркала...» (VII, 209). Здесь звучит и позиция самого Гончарова, который убежден, что искусство должно представлять человеку «нелестное зеркало его глупостей, уродливостей, страстей, со всеми последствиями...»<sup>82</sup>. В романе оно преобразуется в «беспощадное зеркало зла и темноты» (VII, 554), которое становится для Райского способом познания себя.

Отражение выступает в романе и как процесс, связанный как с актом творчества, так и с познанием мира. Зеркало здесь фигурирует уже не как объект физической реальности, а как метафора, передающая особенность восприятия. И «отражение» становится способом постижения окружающей действительности Райским как артистом.

В его сознании отражение и искусство связаны неразрывно. Свою цель он формулирует так: «Я буду рисовать эту жизнь, отражать, как в зеркале...» (VII, 210), – т.е. процесс творчества для него равен процессу отражения. Важно для него «отражать» именно происходящие вокруг события, современную жизнь. Так, на слова Леонтия о его деятельности, связанную преимущественно с античной культурой, Райский отвечает: «Хорошо, да все это не настоящая жизнь» (VII, 210). Отражение герой понимает как моментальный захват реальности, охват момента «живой жизни». В конце романа «отражение» охватывает уже больше, чем современность. Райский отправляется в Рим, столицу античного, отжившего, искусства, и «теряется в новой толпе, казавшейся ему какой-то громадной, яркой, подвижной картиной, отражавшей в себе тысячелетия – во всем блеске величия и в поразительной наготе всей мерзости – отжившего и живущего человечества» (VII, 772).

---

<sup>82</sup> Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л. : Гослитиздат, 1938. С. 136.

В «раму» своего «зеркала» Райский стремится поместить всю окружающую его действительность: «бежал на Волгу, садился на обрыв или сбегал к реке, ложился на песок, смотрел за каждой птичкой, за ящерицей, за букашкой в кустах, и глядел в себя, наблюдая, отражается ли в нем картина, все ли я в ней так же верно и ярко, и через неделю стал замечать, что картина пропадает, бледнеет» (VII, 74); «и все это точно складывал в голову, следил, как там, где-то, отражался дом, княгиня, болонка, пожилой слуга с проседью, в ливрейном фраке, слышался бой часов...» (VII, 81). Здесь также прослеживается и стремление Райского к сведению «отражения» к какой-либо портретной либо пейзажной композиции, восприятие наблюдаемой картины как материала для произведения искусства.

Позднее, осмысляя свое творчество, он восклицает: «А я как будто в зеркале вижу только себя!» (VII, 327), т.е. его картина мира в этот момент понимается им самим как автопортрет. Райский сознает, что осмыслить те образы, с которыми он сталкивается в реальности, он не в силах, – заикленность на собственных переживаниях, собственные представления затмевают в его сознании непредвзятое восприятие. Личность любовника преобладает в нем над личностью бескорыстного художника, и потому создать правдоподобный слепок реальности он оказывается не в силах. Создавая очерк Веры, он «чертит и образ своей страсти, отражая в ней, иногда наивно и смешно, и все, что было светлого, честного в его собственной душе и чего требовала его душа от другого человека и от женщины» (VII, 546). Художественный образ, создаваемым Райским, «отражает» не только объективную реальность, но и субъективное художественное видение, формируя искомое героем единство: «Смешать свою жизнь с чужою, занести эту массу наблюдений, мыслей, опытов, портретов, картин, ощущений, чувств...» (VII, 40).

Синонимичным зеркалу образом является портрет – как уже было сказано, в пространстве романа отражение частью воспринимается как автопортрет рефлексирующего героя. Прежде всего они соотносятся через образ границы-рамы, акцентированной в связи с мотивом «живого портрета»; также связь с мотивом усматривается и в активном задействовании живой пластики, поскольку значимым элементом обоих мотивов становится осязаемый объект действительности. Схожесть зеркала со статичным живописным портретом усматривается в фиксации изображаемого: портрет в этом смысле можно сравнить с застывшим зеркальным изображением, существующим вне зависимости от отражаемого предмета. Однако несмотря на синонимичность явлений, они все же несходны: в создании портрета значительную роль играет Другой и как художник, и как модель, что увеличивает значимость душевного переживания и психологизма в портретном изображении, в то время как отражение оказывается более частным и личным явлением.

В отличие от портрета отражение реализует себя и на других уровнях художественного целого. Некоторые эпизоды романа обнаруживают композиционную зеркальность, где первое упоминание играет роль предвестника: например, легенда о самоубийце, предвосхищающая личную драму Веры. Также зеркальным образом выстроены некоторые элементы внутри сцен, например, композиционная параллель между Татьяной Марковной и Верой: «Вера бросилась к окнам и жадно вглядывалась в это странствие бабушки с ношей “беды”. Она успела мельком уловить выражение на ее лице и упала в ужасе сама на пол, потом встала, бегая от окна к окну, складывая вместе руки и простирая их, как в мольбе, вслед бабушке» (VII, 672).

Двойничество как косвенно связанный с отражением мотив организует систему персонажей романа. Подчеркивается сходство Волохова и Райского через общую номинацию «артист» и роль «наставника»: Е. Краснощекова указывает, что сцены «пробуждения» Софьи Райским предвосхищают сцены взаимодействия Марка и Веры<sup>83</sup>. Зеркально повторяют друг друга Софья и Марфинька, о чем пишет сам И. А. Гончаров: «сами же собой, будто для противоположности этим страстям, явились две женские фигуры — без всякого признака страстей»<sup>84</sup>. Сближаются персонажи Марины и Ульяны Андреевны как образцов платонической страсти, и бабушки и Веры как живой страсти, борьбы, которая становится идеалом Райского.

Персонажи являются отражением среды, в которую они погружены. Подчеркивается это в портрете Аянова: «в нем отражались, как солнце в капле, весь петербургский мир, вся петербургская практичность, нравы, тон, природа, служба - эта вторая петербургская природа, и более ничего» (VII, 6). Здесь подключается специфика отражающей плоскости; капля – своего рода выпуклое зеркало, отражающее окружающий мир. К Аянову примыкает и Софья, как тип, отражающий современную петербургскую жизнь. Во время написания портрета в глазах Веры Райский видит в ее глазах отражение «всей ее молодой, но уже глубоко взволнованной и еще не успокоенной жизни. Думы, скорбь, вопросы и ответы из жизни, жажда покоя, тайные муки и робкое ожидание будущего» (VII, 713). Отражение жизни Веры больше, чем ее образ в настоящем моменте, и просто уловить его недостаточно.

К мотиву отражения примыкает мотив сновидения, в одном из вариантов как отражение бытийной реальности, в которую погружены герои, в их сознании. Переносимой грех Татьяне Марковне видится «сон наяву», – отражение реальной Малиновки, представленное в ее искаженном горем восприятии. Здесь же появляется тень Веры, которую можно рассматривать как отражение ее в сознании бабушки или же в пространстве

---

<sup>83</sup> Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб. : Пушкинский фонд, 1997. С. 386.

<sup>84</sup> Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л. : Гослитиздат, 1938. С. 133.

воображаемого ею будущего: «не слышно живых шагов, только тень ее... кого уж нет, кто умрет тогда, ее Веры – скользит по тусклым, треснувшим паркетам» (VII, 674). Тенью, – как тусклым, нереалистичным отражением себя, – Вера предстает и в действительности романа: «Ее как будто стало не видно и не слышно в доме. Ходила она тихо, как тень, просила, что нужно, шепотом, не глядя в глаза никому прямо» (VII, 681).

В романе представлены сны всех основных действующих лиц, являющиеся отражением внутренних конфликтов персонажей. Сон бабушки, – щепка на белоснежном снегу, – понимается как отражение ее внутреннего конфликта, отражение греха, который ее беспокоит. Сновидения Веры и Райского играют роль предвестника грядущих событий, и связаны с образовавшейся любовной коллизией. Сон Марфеньки тесно связан со скульптурным экфрасисом в романе и трактовкой мифа о Пигмалионе и Галатее, который организуется дихотомией «сон-пробуждение».

Итак, последовательно реализованный на разных уровнях художественного целого мотив отражения оказывается сопряжен в том числе с портретным описанием, объединяя формы действительности и искусства и через комплекс элементов семантически связываясь с мотивом «живого портрета». Пластический код, реализованный через синонимичные мотивы, находит воплощение также в дихотомии «сон-пробуждение», организующей одну из основных сюжетных линий романа о символическом пробуждении «статуи» как идеальной формы, что понимается как интерпретация мифа о Пигмалионе и Галатее.

### **2.2.2 Скульптурный экфрасис и мотив «оживающей статуи» в пространстве романа**

Мотив «оживающей статуи» уходит корнями в античность, мифологической основой его является миф о Пигмалионе и Галатее. Однако исследователь Р. Г. Назиров в статье «Сюжет об оживающей статуе» в качестве примера реализации мотива приводит не только ситуации оживления статуи путем воздействия внешних сил, но и ее самостоятельную жизнь, прослеживая развитие данного образа от «покровителя» (олицетворения божественной силы), «мстительной статуи» (представленной в мифе о Дон Жуане) до «влюбленной статуи» (Генрих Гейне, В. Ирвинг)<sup>85</sup>.

В западной литературе мотив образовался в эпоху романтизма, развиваясь параллельно с «оживанием изображения» и во многом коррелируя с ним. Зародившись в

---

<sup>85</sup> Назиров Р. Г. Сюжет об оживающей статуе // Фольклор народов России. Фольклор и литература. Общее и особенное в фольклоре разных народов. Межвузовский научный сборник. Уфа : Башкирский университет, 1991. С. 24-25.

недрах готической немецкой литературы, мотив «оживания» оформился как принцип восхождения материи к духовному бытию (Новалис) в раннем романтизме и как отражение амбивалентности искусства в позднем, т.е. противопоставление святости и демонического искусительного начал. Новаторский подход к мотиву «оживания» обнаружил в своей поэтике Гофман («Песочный человек»), соединив романтическую и готическую традиции: «оживание» становится двойником истинной жизни, пародируя бытие в гротескных образах.

В этот же период и мотив о Пигмалионе и Галатее «распадается на отдельные мотивы в зависимости от задач автора»<sup>86</sup>. Мифологему ожившей статуи соотносят с платоновской диадой идеала и действительности, Ф. В. Шеллинг «связывает искусство с подражанием первообразу»<sup>87</sup>, а Гегель утверждает сближение скульптуры с областью идеального. Ю. Г. Котариди пишет: «Интерес к экфрасису также связан романтической идеей синтеза искусств и переносом акцента с объективной действительности на субъективный мир художника, который наделяет, подобно творцу, внутренней жизнью неживую материю»<sup>88</sup>.

Сюжет о Пигмалионе и Галатее обнаруживает свою значимость в сюжете романа «Обрыв» и связывается с поисками Райским «живой жизни», страсти, попытками взять на себя роль Пигмалиона, наставника для каждого романтического интереса. Первой Галатеей становится Софья Беловодова. Она погружена в Петербургскую среду, воспитывается в доме тетюшек, где на всем лежит печать «окаменелости». С пространством дома Пахотиных тесно связан мотив смерти, старости и увядания: «шкафы с старым фарфором и серебром, как саркофаги» (VII, 17), «лакеи пожилые и молчаливые» (VII, 18), «лошади старые» (VII, 18), цветы в комнате Софьи «стояли в тяжелых старинных вазах, точно надгробных урнах» (VII, 18), а шелковая завеса, прячущая лучи солнца – «негнущаяся» (VII, 18).

Погруженная в пространство застенелости, Софья видится Райскому внешне прекрасной статуей. В ее чертах впервые появляется «детское неведение жизни» (VII, 21) – формула, которая будет соответствовать позднее «статуе»-Марфеньке. В ней явны внешние признаки статуарности: «несгибающееся платье» (VII, 105), «застывшая улыбка» (VII, 30), «покойная, неподвижная оболочка красоты» (VII, 21), лицо ее всегда бесстрастно, не тронутое «ни болезнью, ни бедами». Райский стремится «пробудить» ее, понять: «Женщина она или кукла, живет или подделывается под жизнь» (VII, 12). Но все его попытки

---

<sup>86</sup> Котариди Ю. Г. Трансформация мифа о Пигмалионе и Галатее в художественной прозе Г. Гейне // Имагология и компаративистика. 2020. №13. С. 50.

<sup>87</sup> Там же. С. 50.

<sup>88</sup> Там же. С. 50.

напрасны, и, уехав в Малиновку, в разговоре с другом Леонтием он резюмирует: «та [Софья] тоже не хочет знать жизни, зато она – великолепная кукла!» (VII, 221). По мысли Ю. М. Лотмана в статье «Куклы в системе культуры»<sup>89</sup>, кукла оказывается близка к мифу о древней оживающей статуе, но за счет более тесного сопоставления с живым объектом, в образе «ожившей» куклы сильнее выражается семантика смерти. При соотнесении образ куклы с образом Софьи важно отметить, что кукла, - это, прежде всего, игрушка, и даже в искусстве ее роль определена ролью актера. Так и Беловодова находится за «массивными стенами», не покидает пространства дома тетюшек, и полностью детерминирована их волей, старыми устоями и нравами Петербурга.

Поражение Райского в пробуждении Софьи приводит его к триумфу в сфере искусства. Он отказывается от эгоистических стремлений любовника: «Но ни ревности, ни боли он не чувствовал и только трепетал от красоты как будто перерожденной, новой для него женщины. Он любовался уже их любовью и радовался их радостью, томясь жаждой превратить и то и другое в образы и звуки. В нем умер любовник и ожил бескорыстный артист» (VII, 150), и погружается в «артистический сон», преобразуя романтический опыт в материал для произведения искусства. Однако увиденный им образ ожившей статуи является, скорее, осознанием «творческой мечты», реализовать которую он будет уже в Малиновке.

Близкой к Софье в своей статуарности является Ульяна Андреевна, жена Леонтия Козлова, которую Райский стремится вразумить, чтобы «оградить домашнее счастье друга» (VII, 437). Внешне она воплощает идеал художника: красота, соотносимая с греческими бюстами, сочетается в ней с пылким чувством. Ее описание полно блеска и огня: «она, с блеском на рыжеватой маковке и бровях, с огнистым румянцем, ярко проступавшим сквозь веснушки, смотрела ему прямо в лицо лучистыми, горячими глазами, с беспечной радостью, отважной решимостью и затаенным смехом» (VII, 437). Однако Райский, несмотря на это, отзываясь о ней так: «брошу камень в эту холодную, бессердечную статую» (VII, 442).

Исследуя статую в романе как антропологический концепт, Л. Н. Синякова отмечает, что статуарность образа Ульяны Андреевны соотносится больше с чертой личности персонажа: она «бессердечна и не мучится нравственными вопросами»<sup>90</sup>. Она и не соответствует представлениям художника об идеале женщины, уподобляясь в своей

---

<sup>89</sup> Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Избранные статьи : в 3-х т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 377-380.

<sup>90</sup> Синякова Л. Н. Статуя как антропологический концепт в художественной структуре романа И. А. Гончарова «Обрыв»: сюжет, мотив, образ-символ // Вестник Новосибирского государственного университета. 2017. №2. С. 149.

платонической страсти больше крестьянке Марине, которой Райский отвел драматическую роль «матери наслаждений». Таким образом можно определить, что, в противоположность анализируемому далее скульптурному коду, здесь возникает образ именно «неодухотворенной» скульптуры, т.е. недоступной для пробуждения.

Более сложные отношения с «пробуждением» раскрываются через образ Марфеньки. Ключевой сценой в анализе скульптурного экфрасиса в романе становится сон девушки, который тесно связан с ее идиллическим образом, сформированным в сознании Райского. Она представляется ему сильфом (духом воздуха); он присваивает ей ряд показательных характеристик: «солнечный луч», «перл», «ангел чистоты» (VII, 259). Ее сон демонстрирует страх личности идиллической, непробужденной, перед страстями реальной жизни, борьбой чувств, которые позднее так же будут угнетать ее в реальности.

Марфенька – вторая Галатея, которую стремится «разбудить» Райский: «Счастливого дитя! <...> проснешься ли ты или проиграешь и пропоешь жизнь под защитой бабушкиной „судьбы“? Попробовать разбудить этот сон... что будет?..» (VII, 231). Однако «пробуждение» здесь настигает самого Райского: «Он поглядел на нее, вокруг себя и опять вздохнул, как будто просыпаясь» (VII, 258), и он осознает, что причина, по которой оказывается нерезультативным, и даже бесчестным, развитие Марфеньки кроется в ней самой: «Таилось ли это “или” в ее святом, стыдливом неведении, в послушании проповеди отца Василья или, наконец, в лимфатическом темпераменте – все же оно было в ней, а не в нем...» (VII, 260). Позднее он сочтет, отказываясь от попыток переделать сестру, что дальнейшее развитие и другое воспитание не только нарушило бы определенность и натуру Марфеньки, но и «страстей, широких движений, какой-нибудь дальней и трудной цели – не могло дать: не по натуре ей! А дало бы хаос...» (VII, 284).

Сон Марфеньки является отражением реальной романной ситуации и в то же время актом интуитивного самопознания. Она оказывается погружена в пространство, которое в реальности оказывается ей чуждо и вселяет страх – оно больше соотносится с образом Веры: старый «графский дом» (VII, 510), ночное время суток («месяц освещал их все»). Античные скульптуры, которые видятся девушке живыми, соотносятся с реальными романскими прототипами: Диана – сама Марфенька; Венера – Вера; Минерва – Бабушка; Лаокоон – Райский. Образ Геркулеса принято трактовать как образ Тушина, однако исследователь А. Молнар<sup>91</sup> соотносит его с образом Викентьева – жениха Марфеньки.

Оживая, скульптуры репрезентируют собой пробудившую их страсть. «Сначала одна тихо, тихо повернула голову и посмотрела на другую, а та тоже тихо разогнула и не

---

<sup>91</sup> Молнар А. Сон женщины и его рамка в «Обрыве» Гончарова // Новый филологический вестник. 2015. № 2. С. 77.



спеша притянула к ней руку: это Диана с Минервой» (VII, 510) – это отражение сцены объяснения Марфеньки и бабушки после признания Викентьева. «Потом медленно приподнялась Венера - и не шагая <...> подвинулась, как мертвец, плавно к Марсу, в каске...», «Марс обнял Венеру, она положила ему голову на плечо, они стояли» (VII, 510), – воплощение отношений Марка и Веры. Актуализация семантики смерти («подвинулась, как мертвец»), а также указание на «каменные глаза» статуй связаны с последствиями сильных чувств, которые позднее вновь возникают в связи с образом Веры после разрыва с Марком. Особую роль здесь играют атрибуты, которые приписывает Марфенька каждой из статуй: если у Минервы это сова, олицетворяющая собой мудрость, то у Марса – каска, которая призвана скрыть личность объекта любви Веры.

Дети, которые «побежали в разные стороны» (VII, 510), во многом соотносятся с образом самой Марфеньки, которая покровительствует детям, и сама в своей невинности и наивности остается ребенком. Их бегство – отражение неспособности невинной природы принять навязываемое «пробуждение». Сама Марфенька также прибегает к бегству, столкнувшись с атмосферой пережившей болезнь Веры и бабушки Малиновки; только уехав, она возвращает себе прежнюю свободу и веселость.

Фигура Геркулеса до самого конца остается неподвижна. После «он обвел всех глазами, потом взглянул в свой угол... и вдруг задрожал, весь выпрямился, поднял руку; все в один раз взглянули туда же, на меня - на минуту остолбенели, потом все кучей бросились прямо ко мне...» (VII, 511) – и после этого Марфенька просыпается. Этот фрагмент сновидения отражает страх девушки, с одной стороны, перед грядущим личным будущим (девушка вот-вот должна выйти замуж, что значит распрощаться с детской невинностью и вступить во взрослую жизнь с ее страстями), а с другой стороны – перед предстоящей семейной драмой, которую Марфенька тонко и неосознанно предчувствует.

Знаменательно, что оба героя, – и Марфа, и Викентьев, – в разные моменты примеряют на себя образ статуи. Во время разговора с Райским в саду Марфенька восклицает: «Вы такой добрый, так любите нас. Дом, садик подарили, а я что за статуя такая!» (VII, 258), и ее утверждение пересекается с эстетической концепцией Райского. Он уверяет ее: «И будь статуей! Не отвечай никогда на мои ласки, как сегодня...» (VII, 258). Но их представление о сущности статуи различны: он представляет ее возвышенным идеалом, гармоничным началом, не тронутым страстью, а ее представление о статуе основано на быте, стереотипе, используется ей в значении «безразличная, холодная». Викентьев во время сцены признания Марфеньке, успокаивает ее: «Марфа Васильевна! сойдите сюда, не бойтесь меня, я буду, как статуя...» (VII, 479) — и это при общей подвижности сцены (множество указаний на суетливость происходящего: «вдруг», «торопливо» и т.п.). Такой

контекст усиливает семантику неподвижности в статуе, в переносном смысле – сдержанности чувства. И Викентьев, и Марфенька используют образ статуи на бытовом, примитивном уровне, и это частично также объясняет ужас девушки перед ожившими скульптурами, образ которых свойственен больше эстетическим представлениям художника-Райского.

Само описание сна погружено в бытовой контекст, значительным элементом которого является травестирование сновидения Викентьевым. Он предлагает свой вариант, который является комическим отражением романной реальности: «я будто иду по горе, к собору, а навстречу мне будто Нил Андреич, на четвереньках, голый...» (VII, 511), «Сзади будто Марк Иванович погоняет Тычкова поленом, а впереди Опенкин, со свечой, и музыка...» (VII, 511), «и все будто, завидя меня, бросились, как ваши статуи, ко мне, я от них: кричал, кричал, даже Семен пришел будить меня – ей-богу правда, спросите Семена!..» (VII, 511). Это сниженный вариант сна Марфиньки, который только усиливает ощущение отрешенности идиллической четы от «живой жизни» Райского, воплощенной в оживших статуях.

Сон Марфеньки воспринимается как произведение искусства, «артистическим сном» своего рода. На его поэтичность указывает Райский: «Да это поэтический сон – я его запишу!» (VII, 510), «Прелесть – сон, Марфенька! <...> Какой грациозный, поэтический!» (VII, 511). Неосознанно творческую, живописную, основу сна фиксирует сама Марфенька: «Я так все вижу и теперь, что нарисовала бы, если б умела...» (VII, 511).

Скульптурный экфрасис в романе представлен также мотивом статуи, когда, в отличие от оживающей скульптуры, явления действительности видятся Райскому в образе скульптуры, что связано с природой «артистизма» героя.

Скульптурой видится Райскому Татьяна Марковна, в которой он находит воплощенный идеал, каким он предстал в его поэтическом видении: «античной, нетленной, женской фигуры» (VII, 149). В конце романа в Татьяне Марковне он видит статую «сильной, античной женщины» (VII, 682), и античное начало в образе бабушки раскрывается как воплощение древней силы, «старой мудрости». Важно и то, какой путь проходит в своем «оживлении» бабушка: ее борьба и борьба Веры, становящейся гармоническим идеалом Райского, во многом повторяют друг друга. Бабушка ставится Райским в один ряд со статуями, воплощающими русских женщин: «Обожженные, изможденные трудом и горем, они хранили величие духа и сияли, среди испытания, нетленной красотой, как великие статуи, пролежавшие тысячелетия в земле, выходили с язвами времени на теле, но сияющие вечной красотой великого мастера» (VII, 669).

Идеал, представлявшийся Райскому в фантазиях, воплощен в Вере. Она становится последней статуей, которую он стремится пробудить, однако, вместе с ней проходит путь этого пробуждения. Райский убежден, что в Вере «он или найдет, или потеряет навсегда свой идеал женщины, разобьет свою статую в куски и потушит диогеновский фонарь» (VII, 540). В ней «оканчивалась его статуя гармонической красоты» (VII, 682).

Статуарность образа Веры оказывается отличной от других: она изначально свободнее остальных персонажей как в перемещении, так и в мышлении. Это можно объяснить преобладанием в ее образе в сознании Райского эстетического элемента – он одержим ее внешней красотой: «Одна Вера стояла на пьедестале, освещаемая блеском солнца и сияющая в мраморном равнодушии <...> «Вера, Вера, смотри, я убит твоей ядовитой красотой» (VII, 400). В определенный момент «статуя» приобретает в устах Райского негативное значение по отношению к Вере: «Да что мне за дело, черт возьми, ведь не влюблен же я в эту статую!» (VII, 399), – думает он, и «статуя» в этом контексте понимается как воплощение холодности, закрытости и неприступности.

Однако по мере развития образа Веры статуя приобретает живость, прежде всего в восприятии Марка: он видит ее «какой-то прекрасной статуей, дышащей самобытную жизнью, живущей своим, не заемным умом, свой гордой волей» (VII, 616), чувствуя внутреннюю гармонию Веры, ее устойчивость в мире. Для Райского Вера-статуя «оживает» чуть позднее. После падения над обрывом она видится ему не мраморным изваянием, а «живою, неотразимо пленительной женщиной, как то поэтическое видение, которое снилось ему однажды... <...> в глазах его совершилось пробуждение Веры, его статуи, от девического сна» (VII, 623). Горе, пережитое Верой, роковой шаг в постижении реальной жизни с ее страстями «оживили» ее: «Только вздохи боли показывали, что это стоит не статуя, а живая женщина» (VII, 663). Сам Райский скажет об этом: «огнем страсти, испытания очистилась до самопознания и самообладания» (VII, 682).

Стремление воплотить свой идеал статуи Райский проносит через весь роман, и с этой точки зрения интересной оказывается динамика изменения сфер его интересов. В первых двух частях романа, понимаемых как экспозиционные, можно проследить сосуществование разных видов искусства, которыми интересовался герой, среди которых преобладала живопись – причем и как реальное творчество, так и система мировосприятия. Скульптуре первоначально отводилась роль метафоры; впоследствии же она была реализована через троекратное развертывание однотипного сюжета (попытка пробуждения – неудача), связанного с мифом о Пигмалионе и Галатее, которое формирует своеобразную раму, ограничивающую развитие характера героя. Показательно, что с момента возникновения фигуры Веры тенденция к живописному восприятию окружающей

действительности снижается – уменьшается количество пейзажных и портретных зарисовок, а упоминание скульптуры в разных формах становится более частотным и вытесняет прочие виды искусства.

Такая динамика и изменение соотношения становится результатом смещения акцента в артистическом анализе Райского от внешнего к внутреннему. Вовлечение героя в любовную коллизию оказывается для него толчком к духовной работе и самоанализу. От позиции наблюдателя красоты и внешней пробуждающей силы он постепенно переходит в роль создателя. Райский приходит к «трудной и нескончаемой работе над собой, над своей собственной статуей, над идеалом человека» (VII, 554), и требует от себя того же, чего требовал от Веры. Когда искомый идеал воплощается в Вере, он окончательно примеряет на себя роль скульптора, отказавшись от других искусств. Причем этот переход воспринимается им самим как знак неведомой силы, прозрение: «И во сне статуя! – произнес он, – все статуя да статуя! Что это: намеки? указания?» (VII, 764). Он убежден, что его дело – «видеть красоту и простодушно, «не мудрствуя лукаво», отражать ее в создании» (VII, 765), а красота Райским понимается как гармония внешнего и внутреннего. Симптоматично, что первая статуя, которую он собирается создать – статуя Веры: «никогда никого не люблю, кроме тебя, и иссеку из мрамора твою статую... Вот она как живая передо мной!» (VII, 768).

О приближении самого Райского к внутренней гармонии и становлении его в один ряд с Верой говорит и возникновение в связи с его образом синонимичного скульптуре мотива «одеревенения»: «Я точно деревянный теперь! Везде сон, тупая тоска, цели нет, искусство не дается мне, я ничего для него не делаю» (VII, 416). Дерево здесь выступает как сниженный вариант статуи – та же погруженность в сон («лишь бы не спать, а жить» (VII, 416)), то же равнодушие к окружающему миру: «Ты знаешь почему: не могу же я быть равнодушен – я не дерево» (VII, 459). Подобно статуе, дерево не откликается на явления мира, остается холодно к красоте: «Ты и идея красоты, и воплощение идеи - и не умирать от любви к тебе? Да разве я дерево!» (VII, 504). Показательно, что по мере развития мотив приобретает черты отрицания.

Райский проходит путь, аналогичный ситуациям с Софьей и Марфенькой: от яркого любовного впечатления к акту творчества, однако в этот раз им обретается стабильность, гармония, которой до этого он был лишен. Подчеркивается это в том числе через обретение собственного пространства Малиновки (шире – России), в которое Райский стремится «отвезти» все собранные впечатления и вне которого чувствует себя лишним. Роль пространственной оппозиции в развитии скульптурного экфрасиса подтверждается изменением соотношения видов искусств, что связано со сменой пространства: от

«живописного» Петербурга Райский переходит к более «статуарной» Малиновке. Меняется в том числе и направление преобразования героем действительности: приобретенные в Малиновке образцы «живой жизни» видятся художнику в предметах искусства.

Таким образом, миф о Пигмалионе и Галатее связан со стремлением Райского привнести страсть, борьбу в «мертвую» материю, которую воплощает собой статуя. Мотив «оживающей статуи» в романе содержит элемент обратной мифологизации, где процесс «оживления» проходит и сам художник. Скульптура становится для артиста воплощением гармонического идеала, «оживление» которого становится возможным только при опыте борьбы со страстью, как и само создание статуи. Привлечение в качестве метафорической основы античного мифа говорит о том, что поэтика романа «Обрыв» связана с установкой на привлечение масштабного историко-литературного контекста, включающего образы и мотивы русской и западноевропейской литературы и живописи.

### 3 Интертекстуальные связи в аспекте живописания в романе И.А. Гончарова «Обрыв»

#### 3.1 Роль живописных аллюзий в создании образов портретируемых персонажей

Анализ текстов И. А. Гончарова, уделяющих внимание вопросам живописи («Христос в пустыне. Картина г. Крамского» (1974), «Предисловие к роману «Обрыв» (1869), упоминания деятелей искусства в статьях и очерках («Материалы, заготавливаемые для критической статьи об Островском» (1873), «Литературный вечер» (1877) и др.) позволяет определить круг эстетических интересов писателя, основу которых составляет живопись Высокого Возрождения и маньеризма, французского классицизма. А. В. Дружинин в критической статье «Русские в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов», посвященной путевым заметкам писателя, симптоматично отмечает и особое влияние живописи фламандских мастеров на творчество И. А. Гончарова: «тождество направления, великая практичность в труде, открытие чистой поэзии в том, что всеми считалось за безжизненную прозу — вот что сближает Гончарова с Ван-дер-Нээрмом и Остадом, что, может быть, со временем сделает его нашим современным фламандцем»<sup>92</sup>.

В связи с этим можно определить ряд фигур, оказавших наибольшее влияние на приемы живописания Гончарова – это Питер Пауль Рубенс, Рафаэль Санти, Антонио да Корреджо, Тициан Вечеллио, Диего Веласкес, Эстебан Мурильо и многие другие живописцы, работы которых мог наблюдать Гончаров в Дрезденской галерее. Эстетические впечатления писателя легли в основу многих женских образов ее романной трилогии, в том числе и «Обрыва».

Марфеньку Райский видит в головках не раз упоминаемого на страницах романа Жана-Бастиста Грёза (1725-1805): «Марфинька из головок Грёза» (VII, 771). В России в к. XVIII– н. XIX вв. выражение «грёзова головка» стало нарицательным, его употребляли, когда хотели подчеркнуть особую, нежную красоту и обаяние девушки. Портреты Грёза полны сходства, выразительности чувства. Сюжеты из бытовой, семейной жизни являются специализацией Грёза<sup>93</sup>. Свойственная его картинам легкость и «прозрачность» цвета, преобладание бытовых сюжетов при изображении молодых девушек соотносятся с характеристикой Марфеньки как нежной, легкой, обаятельной девушки, близкой к природе и быту, какой она и представляется Райскому: «блестя красками здоровья, веселостью серо-голубых глаз и летним нарядом из прозрачных тканей. Вся она казалась сама какой-то

---

<sup>92</sup> Дружинин А. В. Русские в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов. М. : Директ-Медиа, 2014. С. 15.

<sup>93</sup> Борзенкова Р. П. О Грёзе, «грёзах» и грёзовых головках // Спасский вестник. 2015. №23. С. 154.

радугой из этих цветов, лучей, тепла и красок весны» (VII, 174). Эпизод с мертвым гусенком характеризует Марфеньку как девушку сентиментальную, и вместе с тем ассоциируется с работой Греза «Девушка, оплакивающая мертвую птичку»<sup>94</sup> (см. Приложение А): «Она то смеялась, то хмурилась, глядела так свежо и бодро, как это утро, наблюдая, всем ли поровну достается, не подскакивает ли галка, не набралось ли много воробьев. “Гусенка не видала?” – спросила она у девочки грудным звонким голосом. “Нет еще, барышня, – сказала та, – да его бы выкинуть кошкам. Афимья говорит, что околеет”. “Нет, нет, я сама посмотрю, – перебила девушка, – у Афимьи никакой жалости нет: она живого готова бросить.”» (VII, 154).

Образ бабушки ассоциируется у Райского с работами Диего Веласкеса (1599-1660). При изображении женщин Веласкес сосредоточивает внимание на уже устоявшемся духовном складе человека, на глубине женской натуры; его интересуют те же черты, что привлекли Райского в открывшейся ему натуре бабушки: интеллект, решимость, душевное благородство<sup>95</sup>. По мысли В. А. Доманского, портрет бабушки, созданный Райским, можно ассоциировать с работой Веласкеса «Дама с веером» (см. Приложение Б): «В своей бабушке он вдруг разглядел черты величавой испанки с благородной осанкой, выразительными живыми темными глазами, сильным, пылким характером»<sup>96</sup>.

Самым символически насыщенным в романе является образ Веры, и с ним же связано самое большое количество живописных аллюзий. Одна из них – аллюзия на полотно Антонио да Корреджо «Поклонение пастухов», или «Святая ночь» (1530) (см. Приложение В). Главный герой романа не раз ассоциирует Веру с «мерцанием ночи»: «Что это за нежное, неуловимое создание! <...> вся — мерцание и тайна, как ночь — полная мглы и искр, прелести и чудес!..» (VII, 288). Ночь символизирует тайну и неизвестность, которые в творческом сознании Райского сопряжены с образом Веры. Тот же эффект удивительного мерцания, таинственного свечения создает в своей работе Корреджо.

Значительное место в исследовании героем Веры занимает образ письма. Записки, которые получает героиня от возлюбленного, пробуждают интерес в Райском и сильное душевное переживание в ней самой: «Иногда (Вера) подходила к столу, где лежало нераспечатанное письмо на синей бумаге, бралась за ключ и с ужасом отходила прочь» (VII, 684). Чувства Веры терзают ее, и в тексте возникает мотив духоты, служащий для передачи эмоционального состояния героини: «Ей душно от этого письма <...>» (VII, 701); «Не могу,

---

<sup>94</sup> Доманский В. А. Художественные зеркала романа И. А. Гончарова «Обрыв» // Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова : сб. материалов междунар. конф. Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 149.

<sup>95</sup> Там же. С. 149.

<sup>96</sup> Там же. С. 150.

сил нет, задыхаюсь!»» (VII, 703). В связи с этим значимым становится мотив открытого окна, который символизирует желание свободно вздохнуть, а также вызывает ассоциации с картинной рамой, в которую помещена героиня. Этот комплекс мотивов можно рассматривать как целостное заимствование сюжета, аллюзию на полотно Яна Вермеера ван Дельфта (1632-1675) «Девушка, читающая письмо у открытого окна» (1659) (см. Приложение Г).

Напряженное эмоциональное состояние Веры в романе передается через мотив болезненности, слабости, которая проявляется в ее поведении и внешних изменениях, отмечаемых Райским: «Горячие, живые тоны в лице заменились прозрачной бледностью. В улыбке не было гордости, нетерпеливых, едва сдерживаемых молодых сил» (VII, 711). Внешне ее фигура соотносится с отражением в оконном стекле на полотне Вермеера: наблюдателю предстает изъеденная горем старуха, символизирующая утрату душевных сил. Чувство, которое привело ее к этому, ассоциируется с грехом – и в качестве символа оба автора используют аллгорию запретного плода: у Вермеера яблоки помещены на первый план, Гончаров же выстраивает на иносказании сцену знакомства Веры и Марка: «Она наклонилась и увидела покойно сидящего на заборе человека, судя по платью и по лицу, не простолюдина, не лакея, а по летам – не школьника. Он держал в руках несколько яблок и готовился спрыгнуть» (VII, 518).

Совершенный героиней греховный поступок приводит к ее «падению», случайным свидетелем которого становится Райский. В его шокированном воображении рождается образ «возносящейся» Веры – во время путешествия Райского сестра видится ему в фигурах Бартоломе Эстебана Мурильо (1617-1682). Одним из его известнейших полотен является «Вознесение Мадонны» (см. Приложение Д). С помощью живописных средств художник «изображает мадонну с позиции зрителя, стоящего внизу, то есть показывает ее как бы удаляющейся от нас с поднятой рукой и глазами, обращенными к небу»<sup>97</sup> - и подобно этому в своем воображении Райский наблюдает за Верой. Она видится ему фигурой, статуей, вознесенной на пьедестал: «Она стояла на своем пьедестале, но не белой, мраморной статуей, а живою, неотразимо пленительной женщиной» (VII, 623), «Вера <...> всегда была на первом плане, точно поставленная на пьедестал и освещенная огнями или лунным светом» (VII, 301). Контрастность работы Мурильо, - фигура Марии, освещенная теплым светом и окружающая ее темнота, - соотносится с упоминаемым образом ночи и фигурой Веры, «облитой лунным светом».

---

<sup>97</sup> Шапиро Ю. Г. По Эрмитажу без экскурсовода. Л. : Аврора, 1972. С. 68.



За духовным падением следует раскаяние, в тексте Гончарова эмоции Веры переданы живописно и пластично: «Вера бледна, на ней лица нет, она беспорядочно лежит на диване, и потом в платье, как будто не раздевалась совсем, а пуще всего мертвая улыбка Веры поразила ее» (VII, 644-645). Метания Веры вызывают ассоциации с «Кающейся Марией Магдалиной» (1650) Тициана Вечеллио (1490-1576) (см. Приложение Е), в одной из сцен усматривается композиционная параллель: «К вечеру второго дня нашли Веру сидящую на полу, в углу большой залы, полуодетую» (VII, 672). Но более значимо общее настроение, точно переданное Гончаровым: сильная, яркая героиня испытывает страдание, раскаяние, горе – эти слова относятся как к тексту романа, так и к работе Тициана.

Фигура Венеры в сравнении с Верой не раз возникает в художественном воображении Райского как идеал, в котором гармонично слились внешняя и внутренняя красота: «женщина – Венера, пожалуй, но осмысленная, одухотворенная Венера, сочетание красоты форм с красотой духа, любящая и честная, то есть идеал женского величия, гармония красоты» (VII, 543). И в образе спящей Веры, портретируемой Райским – аллюзия на «Спящую Венеру» Джорджоне де Кастельфранко (см. Приложение Ж). На полотне богиня словно сходит со своего пьедестала, предстает перед зрителем в естественной, природной среде, расслабленная и погруженная в сон – состояние, в котором человек способен к чистому созерцанию своего внутреннего мира, в котором наиболее искренен и открыт. То же происходит и с Верой – она больше не представляется Райскому статуей, возведенной на пьедестал, а видится в гармоничном единстве с земной жизнью.

Мир вокруг героинь погружен в спокойствие, тишину: Джорджоне передает это при помощи композиции и работы с цветом, Гончаров же – через бессловесность сцены, почти полное отсутствие диалогов. Он подчеркивает: «В комнате была могильная тишина» (VII, 714). Сам герой-художник также безмолвен: «Он молчал, вглядываясь в нее и чертя мелом на полотне» (VII, 713).

Райский не раз подчеркивает таинственность Веры, «магические», фантастические черты, присущие ее образу; она видится ему идеалом красоты, и это порождает в его сознании ассоциации с «Сикстинской Мадонной» Рафаэля Санти (1753/1754) (см. Приложение И). И в той же сцене написания портрета Веры живописная аллюзия на это полотно выступает отчетливее всего. В связи с этим значимым представляется упоминание текстуальной связи с эссе В. А. Жуковского «Рафаэлева Мадонна»: «В глазах ее нет блистания <...> но в них есть какая-то глубокая, чудесная темнота; в них есть какой-то взор, никуда особенно не устремленный, но как будто видящий необъятное»<sup>98</sup>. Схоже это с

---

<sup>98</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / В. А. Жуковский ; гл. ред. А. С. Янушкевич. М. : Языки славянских культур, 1999-2019. 2012 г. Т. 12. С. 344.

описанием взгляда Веры: «ее задумчивого, ни на что не смотревшего, но глубокого, как бездна, говорящего взгляда» (VII, 714). Глубина взгляда девушки не раз подчеркивалась в тексте романа: «глаза темные, точно бархатные, взгляд бездонный» «взгляд ее... манил, вытягивал в себя, как в глубину» (VII, 287); словно ей доступно знание, скрытое от других персонажей. Постепенно это знание открывается и другим. Расставаясь, Райский, «Татьяна Марковна, Вера и Тушин обменялись взглядом — и в этом взгляде, в одном мгновении, вдруг мелькнул, как будто всем им приснившийся, тяжелый полугодовой сон, все вытерпленные ими муки...» (VII, 769). Они сумели приблизиться к тайне Веры, их взгляд выражает «безмолвное счастье, которое все заключается в двух словах: чувствую и знаю!» (12, 345).

Таким образом, живописные аллюзии, которыми насыщен текст Гончарова, во-первых, способствуют наращению символического плана в тексте, во-вторых, характеризуют героя-художника и позволяют поставить проблему житнетворчества, соотношения и взаимодействия искусства и жизни на философском уровне, в-третьих, закладывают основу для компаративистского подхода к анализу поэтики романа, позволяют проследить внетекстовые связи с культурной традицией XIX в.

### **3.2 Трансформация предшествующей литературной традиции в романе**

#### **3.2.1 И.А. Гончаров и В.А. Жуковский: романтическое и реалистическое в мифологеме «Рафаэлевой Мадонны»**

«Сикстинская Мадонна» как экфрастическая мифологема, представленная у Гончарова в галерее женских образов «Обрыва», прошла ряд трансформаций от мифа до демифологизации в реалистической традиции. Ключевой работой для формирования данного мотива в литературе XIX в. является эссе В. А. Жуковского «Рафаэлева Мадонна», ставшее эстетическим манифестом писателя, синтезирующим все философские искания поэта в лирике 1815-1824 гг.

Важно для понимания мифологемы «Рафаэлевой Мадонны» в литературной традиции Жуковского оказывается стихотворение «Лалла Рук» 1821 г., отрывок из которого включен в текст анализируемого эссе. Как указывается в работе «В. А. Жуковский и А. В. Никитенко о Сикстинской мадонне Рафаэля» А. С. Янушкевича и О. Б. Лебедевой, «для самого Жуковского его видение картины Рафаэля было тесно связано с комплексом

эстетических, образно-эмоциональных и биографических смыслов этого стихотворения»<sup>99</sup>. В эссе «Рафаэлева Мадонна» Жуковский в традициях романтизма создает экфрасическое описание «Сикстинской Мадонны» Рафаэля, опираясь на романтический миф о сотворении полотна гения под воздействием божественного наития. М. Бёмиг отмечает, что «именно Жуковский распространяет в России романтическое представление, согласно которому художник творит под влиянием божественного вдохновения, а художественное произведение является видением и откровением высшей истины»<sup>100</sup>.

Особенностью эссе Жуковского также становится смещение в экфрасисе акцента с описания самого полотна на отображение «движения души» созерцающего, на размышление о сути творчества в целом, что в статье А. С. Янушкевича и О. Б. Лебедевой определяется как «экфрасис духовного ландшафта»<sup>101</sup>: «Это самоотождествление духовного мира поэта, смотрящего на картину Рафаэля, не столько с тем, что на ней изображено, сколько с тем, что он в ней видит – а видит он в ней, как в зеркале, отражение собственного внутреннего мира»<sup>102</sup>. Симптоматично, что текст самого эссе открывается не интерпретацией изображения, а рефлексией повествователя, предвосхищая тон всего повествования: «если счастьем можно посчитать наслаждение самим собою. Я был один; вокруг меня все было тихо; сперва с некоторым усилием вошел в самого себя; потом ясно начал чувствовать, что душа распространялась»<sup>103</sup>.

С душевной рефлексией повествователя актуализируется еще один аспект эссе – биографизм. Впечатления Жуковского, составляющие основу экфрасического описания, опираются на явления жизни самого поэта, во многом на биографический материал о его опыте отношений с женщинами. Это еще раз подчеркивает, что восприятие картины преобразовано в эссе в восприятие повествователем самого себя, своего личного переживания и опыта. Причина такого подхода к созданию экфрасиса усматривается не только в романтической традиции в целом, но и в поэтике житетворчества самого Жуковского. С этой точки зрения характеризуется А.С. Янушкевичем и О.Б. Лебедевой как

---

<sup>99</sup> Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. В. А. Жуковский и А. В. Никитенко о Сикстинской Мадонне Рафаэля: типология экфрасиса как репрезентант эстетического сознания // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 46. С. 129.

<sup>100</sup> Бёмиг М. И. А. Гончаров о живописи // Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова : сб. материалов междунар. конф. Ульяновск : ГУП «Обл. тип. «Печатный двор»», 1998. С. 230.

<sup>101</sup> Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. В. А. Жуковский и А. В. Никитенко о Сикстинской Мадонне Рафаэля: типология экфрасиса как репрезентант эстетического сознания // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 46. С. 126.

<sup>102</sup> Там же. С. 136.

<sup>103</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М. : Языки славянских культур, 2012. Т. 12. С. 343.

«жизнетворческий экфрасис, где пересекаются и соотносятся тайны поэзии и живописи <...> и локусом этой встречи была <...> душа человека»<sup>104</sup>.

Дальнейшее развитие мифологемы Мадонны характеризуется преодолением романтической традиции, внутренняя рефлексия сменяется натуралистическим подходом, знаменующим смену культурной парадигмы и представленным в отзывах о полотне таких авторов, как В. Г. Белинский, А. И. Герцен, историко-искусствоведческий подход представлен в отзыве А. В. Никитенко. А. Д. Аносова в диссертации «Сикстинская Мадонна» Рафаэля как эстетическая мифологема в русской словесности XIX в.» характеризует этот процесс как «отказ от метафизического, идеального, <...> и принятие реалистического, физиологического, максимальное сближение реальной жизни и литературы»<sup>105</sup>. Значимой становится поэтика телесности, возникает представление о Мадонне не как о божественном видении, а как о идеале живой женщины, матери и т.п.

В эстетике Гончарова «Сикстинская Мадонна» становится воплощением идеала. В картине он видел не только высокий идеал девы Марии, а также «идеал женщины, под наитием чистой думы, с кроткими лучами высокого блаженства в глазах»<sup>106</sup>. В письме к Ю. Д. Ефремовой от 11 сентября 1857 г. он отзывается о картине так: «Я от нее без ума: думал, что во второй раз увижу равнодушно: нет — это говорящая картина, и не картина; это что-то живое и страшное. Все прочее бледно и мертво перед ней»<sup>107</sup>.

Здесь возникает связь с текстом Жуковского в ситуации неоднократного обращения к полотну: «Я смотрел на нее несколько раз; но видел ее только однажды так, как мне было надобно»<sup>108</sup>, однако в представлении Гончарова отсутствует впечатление о полотне как божественном откровении, видении, как можно это наблюдать у Жуковского: «это не картина, а видение: чем долее глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобою что-то неестественное происходит»<sup>109</sup>. Напротив, объективный взгляд Гончарова признает за «Сикстинской Мадонной» предельную живость, не следуя мысли автора эссе; он пишет: «это что-то живое и страшное», акцентируя внимание на реалистическом аспекте восприятия. Телесность образа Мадонны подчеркивается им также в статье «Христос в пустыне»: «эта живая, как бы выступающая из рамки женщина, с такими теплыми,

---

<sup>104</sup> Лебедева О.Б., Янушкевич А. С. В. А. Жуковский и А. В. Никитенко о Сикстинской Мадонне Рафаэля: типология экфрасиса как репрезентант эстетического сознания // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 46. С. 148.

<sup>105</sup> Аносова А. Д. «Сикстинская Мадонна» Рафаэля как эстетическая мифологема в русской словесности XIX в. : дис... маг-ра. филол. наук. Томск, 2019. С. 35.

<sup>106</sup> Гончаров И. А. «Христос в пустыне». Картина г. Крамского // Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л. : Гослитиздат, 1938. С. 240.

<sup>107</sup> Гончаров И. А. Письма (1857). М. : Директ-Медиа, 2014. С. 55.

<sup>108</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М. : Языки славянских культур, 2012. Т. 12. С. 342.

<sup>109</sup> Там же. 343.

чистыми, нежными, девственными чертами лица, так ясно, но телесно глядящая на вас»<sup>110</sup>. Однако оба автора признают поразительное воздействие «Сикстинской Мадонны», заключающееся в преодолении условностей картины – сама действительность уступает ей: «перед глазами полотно, на нем лица, обведенные чертами, и все стеснено в малом пространстве, и, несмотря на то, все необъятно, все неограниченно!»<sup>111</sup> – пишет Жуковский, и с этой позицией согласуется заключение Гончарова.

Нет у Гончарова и сакрального поклонения перед полотном, наблюдаемого в эссе Жуковского: наиболее ярко это прослеживается в полярном отношении писателей к воспроизведениям картины. В том же письме Ю. Д. Ефремовой Гончаров сообщает: «Хочу купить Николаю Аполл<оновичу> отличный снимок фотографический с рафаэлевой Мадонны, да, кажется, он не любит ее, тогда возьму себе»<sup>112</sup>, в то время как Жуковский критически относится к оттискам полотна, воспринимая их как святотатство: «Не видав оригинала, я хотел купить себе в Дрездене этот эстамп; но, увидев, не захотел и посмотреть на него: он, можно сказать, оскорбляет святыню воспоминания»<sup>113</sup>. Таким образом, виден контраст между объективным восприятием полотна Гончаровым и сакрализацией Жуковского.

Восприятие Гончарова отличается от сформировавшейся во второй половине XIX в. традиции: он следует идеям Жуковского в изображении рефлексии созерцателя, совмещая их с более поздней традицией Н. И. Надеждина, по которой «реализм служит внешней оболочкой духовной, религиозной и божественной сущности»<sup>114</sup>. Влияние Надеждина видится в приверженности Гончарова к объективному отображению действительности, которая граничит с историзмом: в центре изображения у Гончарова – социальный и духовный тип героя, течение жизни которого отражает в том числе течение исторической жизни, смену культурных и социальных парадигм<sup>115</sup>. Как уже было сказано ранее, ключевым понятием в эстетике Гончарова становится «художественная правда», достигаемая как формирование художественного образа на основе типизации объективного материала жизни. В стремлении к идеалу по мысли Гончарова происходит слияние «правды

---

<sup>110</sup> Гончаров И. А. «Христос в пустыне». Картина г. Крамского // Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л. : Гослитиздат, 1938. С. 240.

<sup>111</sup> Жуковский В. А. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М. : Языки славянских культур, 2012. Т. 12. С. 343

<sup>112</sup> Гончаров И. А. Письма (1857). М. : Директ-Медиа, 2014. С. 55.

<sup>113</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М. : Языки славянских культур, 2012. Т. 12. С. 343.

<sup>114</sup> Бемиг М. И. А. Гончаров о живописи // Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова : сб. материалов междунар. конф. Ульяновск : ГУП «Обл. тип. «Печатный двор»», 1998. С. 231.

<sup>115</sup> Плужникова Ю. А. Формирование художественной концепции И. А. Гончарова в контексте идей Н. И. Надеждина // Вестник Тамбовского университета. Сер. : Гуманитарные науки. Тамбов, 2011. № 4. С. 188-190.

жизни» и духовной работы художника, фантазии, что отражается и на его восприятии образа Мадонны: это не преодоление романтической и натуралистической традиции, а их синтез и развитие.

В романе «Обрыв» наиболее полно среди прочих работ писателя реализована мифологема «Рафаэлевой Мадонны», что подчеркивается уже в имени героя-художника, соотносящимся по звучанию с именем Рафаэля<sup>116</sup>, а также в комплексе основных элементов мотива, соотносящихся с сформулированными тезисами Жуковского. Наиболее полно эти лейтмотивы представлены в образе гончаровской Мадонны – Веры.

Значимым при создании образа Веры становится религиозный код: уже само имя героини становится аллюзией на спасительную силу христианской веры в судьбе нации. Это связано также и с религиозными воззрениями самого Гончарова: создание настоящего произведения искусства невозможно для него без веры. В статье «Христос в пустыне» он пишет: «только под влиянием такого сильного стимула, как вера – фантазия художника могла произвести Сикстинскую мадонну и другие чудеса искусства – конечно, при гениальном таланте»<sup>117</sup>. Так что задействие евангельских мотивов – таких как мотив греха, покаяния, воскресения, – становится закономерным, как и аллюзии на образ Марии, воплощенный в «Сикстинской Мадонне».

С Верой в романе связан ряд знаков, несущих религиозную семантику. Кроме окружающих героиню икон, о которых было сказано выше, частотна оказывается ситуация моления и мольбы как просьбы: «Христа ради!» – шептала она, протягивая руку» (VII, 603), «Она сильно сжала его руку и молила опять глазами не продолжать» (7 584), «За колонной, в сумрачном углу, увидел он Веру, стоящую на коленях, с наклоненной головой, с накинутаю на лицо вуалью» (VII, 587). А. Ковач в статье «“Живое согласие” (Смысловый масштаб симпатии в романе “Обломов”») выделяет ряд «символических намеков», присущих образу Богородицы в поэтических взглядах Гончарова: «Кротость, покой и его символ – «тихо мерцающий луч симпатии»<sup>118</sup>. Кротость как одна из характеристик Пречистой Девы свойственна образу Веры – эта черта ее поведения не раз подчеркивается в тексте «Обрыва»: «Бабушка! ты не поняла меня, – сказала она кротко, взяв ее за руки» (VII, 708), «Кротость и грусть тихо покоились на ее лице, и вся стройная фигура ее была полна задумчивой, нежной грации и унылого покоя» (VII, 711). Также подчеркивается

---

<sup>116</sup> См. об этом: Аносова А. Д. «Сикстинская Мадонна» Рафаэля как эстетическая мифологема в русской словесности XIX в. : дис... маг-ра. филол. наук. Томск, 2019. С. 69.

<sup>117</sup> Гончаров И. А. «Христос в пустыне». Картина г. Крамского // Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л. : Гослитиздат, 1938. С. 242.

<sup>118</sup> Ковач А. «Живое согласие» (Смысловый масштаб симпатии в романе «Обломов») // Гончаров: живая перспектива прозы : сб. ст. Сомбатхей, 2013. С. 143.

«покойность» Веры как в ситуации моления: «Она была покойна, смотрела светло, с тихой уверенностью на лице» (VII, 532), «рада его видеть, именно в эту минуту, когда у ней покойнее на сердце» (VII, 532); так и в быту: «во всей ее фигуре, была тишина, невозмутимый покой» (VII, 457).

Развитие религиозной символики видится постепенным: первоначально Вера отрицает близость ее к высшей гармонии – это усматривается в аллюзии на евангельскую притчу о десяти девах, которой является сцена диалога девушки с Райским о мудрости. Мудрые девы в притче – носители божественной истины, в то время как елей – символ нравственности, чистоты и верности заветам, но Вера произносит: «Не мудрая дева! Нет – у меня нет этого елея!» (VII, 357), причисляя себя к девам немудрым, оказавшимся неготовым к принятию Христа. Здесь вновь возникает мотив греха: Вера сознает свое попрание заветов, и одновременно в этой сцене происходит снижение Райским аллюзии до бытового кода: «Если не мудрая, так мудреная!» (VII, 358).

В фигуре Веры аллюзии на Мадонну существуют в синтезе с семантикой живости, телесности, подчеркиваемой бестиарными образами. Они предвосхищают сцену «вознесения» девушки: «Погибай же ты, жалкая самка, тут, на дне обрыва» (VII, 622). Вера сравнивается с кошкой: «Вера-кошка! Вера-тряпка... слабонервная, слабосильная... из тех падших, жалких натур, которых поражает пошлая, чувственная страсть» (VII, 622); со змеей: «Вот змея, которую вы двадцать три года грели на груди!..» (VII, 622). При этом, прибегая к подобным сравнениям, Райский также превозносит образ Веры как идеала красоты женщины: «Ты и идея красоты, и воплощение идеи – и не умирать от любви к тебе?» (VII, 504). На пути его художнических исканий высшая красота оказывается нерасторжима с телесным, низменным началом: «Женщина – венец создания, – да, но не Венера только. Кошка коту кажется тоже венцом создания, Венерой кошачьей породы! женщина – Венера, пожалуй, но осмысленная, одухотворенная Венера, сочетание красоты форм с красотой духа, любящая и честная, то есть идеал женского величия, гармония красоты!» (VII, 543), и в образе Веры ему видится луч «чистоты, правды, незараженных понятий, незлоупотребленного чувства, красоты души и тела, нераздельно-истинной красоты!» (VII, 542). Так воплощается в представлении Райского идеал гармоничной красоты, воплощением которой становится в том числе и Мадонна.

Кульминацией в развитии религиозного кода оказывается метафорическое вознесение Веры, но причиной его становится, прежде всего, телесный грех. Именно здесь происходит совмещение красоты произведения искусства («как то поэтическое видение, которое снилось ему однажды») (VII, 623), образа Мадонны как воплощения вечной и всемирной красоты («не мог оторвать глаз от этого неотступного образа красоты <...>

смотрящего с любовью на весь мир») (VII, 623) и прелести земной женщины: «Она стояла на своем пьедестале <...> живою, неотразимо пленительной женщиной» (VII, 623); и это единство воплощает идею синтеза традиций, свойственную эстетическим представлениям Гончарова.

Сцена вознесения композиционно соотносится с «Сикстинской Мадонной» Рафаэля; помимо уподобления Веры Богородице, вновь возникает связь между Рафаэлем и Райским: на уровне композиции Райский занимает позицию наблюдателя, коим на полотне являлся в том числе и ангел, соотносимый Жуковским с автором «Сикстинской Мадонны»: «И Рафаэль прекрасно подписал свое имя на картине: внизу ее, с границы земли, один из двух ангелов устремил задумчивые глаза в высоту; важная, глубокая мысль царствует на младенческом лице – не таков ли был и Рафаэль в то время, когда он думал о своей Мадонне?»<sup>119</sup>, кроме того, вознесение Веры происходит в артистическом воображении Райского, что актуализирует мир Вакенродера о происхождении шедевра Рафаэля.

Помимо религиозного кода, который у Гончаров тесно оказывается сопряжен с реалистической традицией изображения, важным оказывается мотив тайны, который в эстетике Жуковского представлен в образе покрывала как одного из наиболее устойчивых в творчестве поэта («Чтоб о небе сердце знало // В темной области земной, // Нам туда сквозь покрывало // Он дает взглянуть порой»<sup>120</sup> («Лалла Рук»)). У Гончарова этот мотив связывается с древнеегипетской мифологией и символическим образом Изиды. Эта богиня также считается хранительницей сокровенных тайн, которые скрыты под ее покрывалом, и именно его стремится приподнять Райский: «Вера шла будто от него в тумане покрывала; он стремился за ней, касался покрывала, хотел открыть ее тайны и узнать, что за Изида перед ним. Он только что коснется покрывала, как она ускользнет, уйдет дальше» (VII, 547).

Таинственность и непостижимость Веры усиливается благодаря архетипическому образ ночи: «вся — мерцание и тайна, как ночь — полная мглы и искр, прелести и чудес!...» (VII, 288), фигура девушки мистифицируется через включение элементов магического наравне с религиозным: способности Райского «изошрались до невероятной тонкости <...> в безмолвном наблюдении за Верой достигли степени ясновидения» (VII, 301), также художник называет Веру «колдуньей». Темнота, ассоциативно связываемая с образом ночи, возникает также и в тексте эссе Жуковского: «В глазах ее нет блистания, но в них есть какая-то глубокая чудесная темнота»<sup>121</sup>, и это описание Богородицы соотносится с первым

---

<sup>119</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М. : Языки славянских культур, 2012. Т. 12. С. 344.

<sup>120</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М. : Языки славянских культур, 2000. Т. 2. С. 223.

<sup>121</sup> Там же. С. 344.



впечатлением Райского при встрече с Верой: «бледное лицо, темные волосы, бархатный черный взгляд» (VII, 286).

Загадочность образа Веры ассоциативно соотносится с представлением Жуковского об эстетике невыразимого. Способность проникать в сокровенную тайну души, выразить сошедшее в нее божественное откровение, акцентированная поэтом в отрывке «Невыразимое» («Едва-едва одну ее черту // С усилием поймать удастся вдохновенью...»<sup>122</sup>, «Святые таинства, лишь сердце знает вас»<sup>123</sup>), признана им как гений Рафаэля: «Он писал не для глаз, все обнимающих во мгновение и на мгновение, но для души, которая чем более ищет, тем более находит»<sup>124</sup>, «Рафаэль как будто хотел изобразить для глаз верховное назначение души человеческой»<sup>125</sup>.

Об этой стороне «Сикстинской Мадонны» говорит также и Гончаров в письме К. К. Романову от 20 июля 1887 г.: «Рафаэль писал с видения, с образа, созданного ему верою»<sup>126</sup>. Подобно тому, как Жуковский говорит о неспособности языка отразить сущность мироздания: «Что наш язык земной пред дивною природой?»<sup>127</sup>, так и Гончаров в своем восприятии исходит из того, что «божественность», схваченная и отраженная Рафаэлем в образе Мадонны, недоступна для изображения в земных образах. Он пишет: «Может быть, Ваше Высочество <...> заметите мне, что и у Рафаэля, как у Пушкина, был тоже «чистейшей прелести чистейший образец» в лице земной Мадонны — Форнарины, которая могла служить ему идеалом для его картины. Идеалом — пожалуй: т. е. навести на мысль, но никак не образцом, не натурой для копии. Воплотить в одном лице — и Матерь Бога, с «величием», и вместе с смирением в очах («призре на смирение рабы Своя») — до степени «священного ужаса» — (от сознания, Кого Она держит на руках), и тут же изобразить святую наивность и непорочность Девственницы: — нет, для всего этого никакая Форнарина не поможет!..»<sup>128</sup>. В связи с этим в «Обрыве» возникает не только проблема невыразимости духовной жизни, в соответствии с эстетическими

---

<sup>122</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М. : Языки славянских культур, 2000. Т. 2. С. 129.

<sup>123</sup> Там же. С. 129.

<sup>124</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М. : Языки славянских культур, 2012. Т. 12. С. 344.

<sup>125</sup> Там же. С. 345.

<sup>126</sup> Гончаров И. А. Письмо Романову К. К., 20 июля 1887 г. Усть-Нарва, Гунгербург // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII-XX вв. : Альманах. М. : Студия ТРИТЭ ; Рос. Архив, 1994. Т. 5. С. 205.

<sup>127</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М. : Языки славянских культур, 2000. Т. 2. С. 129.

<sup>128</sup> Гончаров И. А. Письмо Романову К. К., 20 июля 1887 г. Усть-Нарва, Гунгербург // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII-XX вв. : Альманах. М. : Студия ТРИТЭ ; Рос. Архив, 1994. Т. 5. С. 206.

представлениями Жуковского, но и проблема идеала, уже ставящаяся ранее в исследовании и наиболее полно раскрывающаяся через мифологему «Рафаэлевой Мадонны».

По мысли А. С. Янушкевича, «Невыразимое» как эстетический манифест также передает «поиск Жуковским романтических категорий в мире и окружающей жизни»<sup>129</sup>. Творческий процесс, отражением которого становится отрывок, репрезентирует идею романтического универсализма, по которой цель поэта – совмещение романтического универсума и зримой жизни, с чем также согласуется тезис Жуковского «Жизнь и Поэзия – одно»<sup>130</sup>. Здесь следует отметить, что, в отличие от романтического представления Жуковского, Гончаров тесно связывает отражение божественного образа на полотне с земным, реалистическим. Это противоположный представленному в «Невыразимом» процесс: земной образ становится не вместилищем романтической фантазии, а основой для его воплощения: «Как же будет идеализировать художник черты высшей мудрости, высшей благости и кротости, чистоты душевной и высоких помыслов – он должен искать, как они выражаются у высших и лучших, пожалуй, особенных, но все же человеческих натур! Другого образа художнику нет, и если бы в грезах творчества и явился образ, то все-таки образ известного ему – того, что видал он и другие люди»<sup>131</sup> («Христос в пустыне»).

Ключевым элементов поэтики «невыразимого» оказывается мотив молчания. Отрывок «Невыразимое» заканчивается мыслью Жуковского: «Все необъятное в единый вздох теснится, // И лишь молчание понятно говорит»<sup>132</sup>. Анализируя религиозно-философскую основу «Невыразимого» Жуковского, исследователь Э. М. Афанасьева указывает, что вневербальная пауза понимается как «постижение божественной сути в напряженном деятельном молчании, предполагающем концентрацию умственных и душевных сил»<sup>133</sup>. В безмолвие погружены и персонажи Гончарова во время создания портрета: «В комнате была могильная тишина» (VII, 714), «Райский молча работал над ее глазами» (VII, 714). Исследуя рассматриваемую проблематику, Д. Токарев в статье «О «невыразимо выразимом» указывает, что фиксация этого молчания в действительности «и

---

<sup>129</sup> Янушкевич А. С. История русской литературы первой трети XIX века : учеб. пособие. М. : ФЛИНТА, 2013. С. 105-106.

<sup>130</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М. : Языки славянских культур, 2000. Т. 2. С. 235.

<sup>131</sup> Гончаров И. А. «Христос в пустыне». Картина г. Крамского // Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л. : Гослитиздат, 1938. С. 239.

<sup>132</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М. : Языки славянских культур, 2000. Т. 2. С. 130.

<sup>133</sup> Афанасьева Э. М. Религиозно-философская основа «Невыразимого» В. А. Жуковского // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики) : сб. ст. Екатеринбург : Уральский государственный университет им. А. М. Горького, 2007. С. 73.

есть форма выражения невыразимого»<sup>134</sup>. Своеобразной формой умалчивания становится и отказ Райского писать глаза Веры, в которых сосредоточена «вся тайна ее жизни».

Идеалом в искусстве становится для Гончарова как сам Рафаэль, так и «Сикстинская Мадонна». В момент духовной полноты, приближения к действительной, а не искусственной жизни, Райский «написал Рафаэлевую Мадонну в эти минуты счастья, если бы она не была уже написана, изваял бы Милосскую Венеру, Аполлона Бельведерского» (VII, 544); не случайно в финале романа герой едет «на поклон» к этому полотну. Идеалом для художника в пространстве романа становится Вера. С этой точки зрения кульминационная для творческого пути Райского сцена написания портрета девушки понимается как попытка «воссоздать» на полотне «Рафаэлевую Мадонну», выразить движение чужой души.

Однако исход этой сцены – неудача Райского в изображении самого сокровенного, акцентированного и в описании Богородицы В. А. Жуковского, т.е. глаз, – подчеркивает удаленность гончаровского героя-художника от идеала истинного творца, коим предстает Рафаэль. Невыразимое течение жизни Веры оказывается недоступным кисти постольку, поскольку недоступным оказывается для Райского постижение и правдивое отражение самой жизни, чего способен был достичь, по мысли Гончарова, гений Рафаэля и Корреджо: «ведомое и доступное человеку в них: радости, страдания, красота <...> будут всегда находить симпатии в людской толпе <...> талант везде найдет, угадает и выразит правду <...> лишь бы то была жизнь, а не выдумка»<sup>135</sup>. Здесь усматривается и критика Гончаровым романтической личности в искусстве, черты которой присутствуют в образе его героя-художника: это восприятие мира как художественного произведения, преобразование действительности фантазией, связывающей в сфере искусства природное и духовное. Беспомощность художников-романтиков в столкновении с жизнью подчеркивается и в тексте романа: «Здесь сам Грез положил бы кисть» (VII, 714).

Таким образом «Сикстинская Мадонна» как мифологема, воплощающая в телесном образе «художественную правду», в равной степени соотносящая в себе метафизическое и материальное, становится в романе репрезентантом эстетических установок самого Гончарова, сочетающих несколько традиционных толкований картины. Гончаровым преодолевается романтическая традиция изображения, однако отсутствует и крайность натуралистической и исторической точек зрения: в основе лежит идея синтеза

---

<sup>134</sup> Токарев Д. О. «Невыразимо выразимом» (Вместо предисловия) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. ст. М. : Новое литературное обозрение, 2013. С. 10.

<sup>135</sup> Гончаров И. А. Предисловие к роману «Обрыв» // Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. Т. 8. С. 163.

романтического и реалистического, формирующая подход писателя и утверждающая новую концепцию искусства, в которой «идеал неотделим от действительности»<sup>136</sup>.

### 3.2.2 И.А. Гончаров и Н.В. Гоголь: рецепция гоголевской традиции в формировании мотива «живого портрета»

В исследовании, посвященном сопоставительному анализу поэтики И. А. Гончарова и Н. В. Гоголя, В. И. Мельник последовательно отражает преодоление автором «Обрыва» гоголевского влияния. Несмотря на безусловную авторитетность последнего для Гончарова, от фрагментарного стилистического подражания в ранних произведениях, писатель переоценивает и трансформирует эстетику Н. В. Гоголя. В «Обрыве» он приходит к использованию «отдельных гоголевских тем и мотивов»<sup>137</sup>, среди которых мотив сна в его фантазмагорическом преломлении, эпизодические аллюзии на «Старосветских помещиков» и «Мертвые души», а также повесть «Портрет». Именно трансформация мотива «живого портрета» как эстетического центра повести интересна в аспекте анализа семиосферы живописного в поэтике «Обрыва».

В. Ю. Баль в своем исследовании «Мотив «живого портрета» в повести Н. В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст» рассматривает мотив «живого портрета» в триединстве «прототип – художник-создатель портрета – экфразисное описание»<sup>138</sup>, и элементы каждого из уровней в том или ином виде были осмыслены Гончаровым при создании «Обрыва».

Основополагающим элементом мотива у Гоголя становятся «живые глаза» портрета ростовщика, которые не только указывают на демоническую, inferнальную сущность, заключенную в изображении, но и являются отражением глубокой нравственной и духовной сути человека. «Живость» подчеркивается за счет наделения мертвой материи признаками живой, что выражается у Гоголя глаголом «глядеть»: «они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью»<sup>139</sup>, во второй редакции употребление этого глагола становится более частотным вместе со снятием ярко выраженного мистического кода. Движением также наделены взгляды отдельных портретов в романе Гончарова: материалом для «оживания» здесь

---

<sup>136</sup> Бемиг М. И. А. Гончаров о живописи // Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова : сб. материалов междунар. конф. Ульяновск : ГУП «Обл. тип. «Печатный двор»», 1998. С. 233.

<sup>137</sup> Мельник В. И. «Это дело спорное...» (Поэтика и морализм Н.В. Гоголя в восприятии И.А. Гончарова) // Славянский мир в третьем тысячелетии. 2014. Т. 9. С. 255.

<sup>138</sup> Баль В. Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н. В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст: дис. канд. филол. наук. Томск, 2011. С. 85.

<sup>139</sup> Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / гл. ред. Н. Л. Мещеряков, ред. В. Л. Комарович. М. : Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3. С. 82. В дальнейшем все ссылки на данное издание приводятся непосредственно в тексте с указанием страниц в скобках.

становятся не только портреты людей, но и иконы, что сообщает о выделении религиозной тематики в последних частях романа.

Один из основных элементов мотива «живых глаз» становится свет. Наиболее живым портрет кажется Черткову в лунном свете: «глаза совершенно светились, вбирая в себя лунный свет, и живость их до такой степени была страшна, что Чертков невольно закрыл свои глаза рукою. <...> светлые сумерки, в которые владычица-луна превратила ночь, увеличивали действие» (408). В. Ю. Баль указывает, что «лунный, звездный и сумрачный свет создает благоприятные условия для выявления невидимых потоков жизненной энергии»<sup>140</sup>, поэтому именно с ним сопряжено «оживание». О роли света в процессе «оживания» у Гончарова говорит Е. В. Рипинская, указывая на такие элементы, связываемые с мотивом оживания, как луч и искра: «Искра, луч в раскрытых глазах, найденная точка – составляют <...> общий ряд»<sup>141</sup>.

Луч тесно связан со скульптурным мотивом в романе и соотносится с идеальным, гармоничным началом: «луч, который падал на “чудо”, уже померк, краски пропали, форма износилась» (VII, 48), «воздух заструился, и луч озолотил бледный лоб статуи» (VII, 149), «портрет — это слабая, бледная копия; верен только один луч ваших глаз» (VII, 135). Можно отметить, что, подобно «живым глазам» на портрете Гоголя, у Гончарова часто «портретируемые» Райским образы вбирают свет в себя, становясь выразителями живой жизни. То же происходит и с «ожившим» портретом Софьи: «он отошел, посмотрел и обомлел: глаза бросили сноп лучей прямо на него, но выражение все было строго» (VII, 128). Свет становится синонимом жизни, отражает витальную силу, оттого и глаза ростовщика «убийственно сверкают» (409), «мутно горят и впериваются магнитную силою» (409).

В связи с портретом Софьи также возникает такой элемент как искра, соотносящая в основе семантики свет и огонь как метафору жизни: «и здесь искра есть!» (VII, 130). Мотив искры становится выразителем живого в гоголевском «Портрете»: «Он подошел еще раз к портрету: простыня его совершенно скрывала от взоров и, казалось, только маленькая искра сквозила изредка сквозь нее» (410). Но искра – это не только свет жизни, но еще и огонь таланта: «потухшие искры таланта вспыхнули снова (113)», «погубить так безжалостно все лучшие годы своей юности, истребить, погасить искру огня» (3, 113). Образ этот связан с мифологемой огня, становящейся воплощением витальных сил: у

---

<sup>140</sup> Баль В. Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н. В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст: дис. канд. филол. наук. Томск, 2011. С. 114.

<sup>141</sup> Рипинская Е. В. Мотивная структура романа: символическая интеграция vs семантическая дифференциация (И. А. Гончаров. «Обрыв») // Гончаров: живая перспектива прозы: сб. ст. Сомбатхей, 2013. С. 443.

ростовщика были «необыкновенного огня глаза» (121) и, изображая его, в первой редакции художник стремится схватить «тот огонь, который уже потухал в его оригинале» (435). Со страстью как живительной силой тесно связан огонь у Гончарова: «надо <...> чтоб собственными нервами, костями и мозгом костей вытерпел огонь страсти» (VII, 184) и т.д.

В «Обрыве» эти значения объединены в образе «магических точек». Как было сказано ранее, точки становятся инструментом для оживления: «сделал по точке в каждом глазу - и глаза вдруг стали смотреть точно живые» (VII, 52), «в них повторились учительские точки, чтоб они смотрели точно живые» (VII, 52). Через определения «магические», «волшебные» протраивается связь с инфернальным началом, что и становится основой оживания у Гоголя. Кроме того, «точка» соотносится в своем значении с «искрой» как с метафорой таланта художника: «а дает человеческой фигуре, в картине, огонь, жизнь - одна волшебная точка» (VII, 108), «поставил нечаянно точку <...> И вдруг сам замер от искры, какая блеснула ему из них» (VII, 127). Совмещение в одном образе семантики чуда и способностей художника, его способностью управлять своим инструментом, актуализирует проблему таланта как ответственности и высшей миссии.

Присутствует в романе Гончарова и лунный свет, соотносящийся с оживанием скульптур: «женская фигура, с лицом Софьи, рисовалась ему белой, холодной статуей, где-то в пустыне, под ясным, будто лунным небом, но без луны; в свете, но не солнечном» (VII, 149) - в этом фрагменте лунный свет становится необходимым элементом для пробуждения; поставленная на пьедестал Вера видится Райскому «освещенная огнями или лунным светом» (VII, 301), и выбор этого образа связан с ассоциативной связью с образом ночи, как таинственного, магического времени суток, стирающего границу между живым и мертвым. Сходство усматривается также в совмещении экфрасиса скульптурного и живописного. У Гоголя во второй редакции повести скульптурный код становится выражением предельной материальности ростовщика, «ожившее изображение достигает своего апогея вещественности»<sup>142</sup> благодаря пластическому описанию. У Гончарова же скульптурный экфрасис организован более сложно: он является воплощением идеального гармоничного начала.

Стоит также обратить внимание на реализацию в произведениях мотива сновидения как пограничного пространства между действительностью и воображением, в котором происходит оживание мертвой материи. В повести «Портрет» ростовщик оживает прежде всего в пространстве сна Черткова. Во второй редакции граница между сном и действительностью становится наиболее зыбкой за счет символически троекратного

---

<sup>142</sup> Баль В. Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н. В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст: дис. канд. филол. наук. Томск, 2011. С. 115.

повторения сновидческой ситуации. В первой же редакции это состояние определяется как «полусновидение», и ассоциативно соотносится с артистическим сном Райского, которое представляется сном наяву.

Во время оживания гоголевского ростовщика нивелируется граница между пространством картины и действительностью: исчезает само пространство картины, и портретная рама уподобляется конкретному объекту действительности – окну: «полотно пропадало, и страшное лицо старика выдвинулось и глядело из рам, как будто из окошка» (408). Ростовщик в этот момент существует в пространстве повести наравне с самим Чертковым как живое существо, что подчеркивается номинацией «старик». Он становится «живым портретом» в той форме бытования, в которой существует мотив в романе Гончарова. Окно в «Обрыве» также сохраняет свою функцию портретной рамы, и подобно тому, как пространство действительности в «Портрете» становится фоном для портрета ростовщика, пейзажи и обстановка в «Обрыве» существуют как детали портрета.

«Живыми глазами» наделен портрет Софьи у Гончарова. Говорить здесь можно не только о формальном сходстве двух картин через мотив «живых глаз», но и схожести в выборе натуры для портрета. Образ Софьи у Гончарова является, вероятно, слиянием двух натур Гоголя: в меньшей степени Петра Михали и в большей – Lise. Наряду с тем, как подчеркивается инфернальная сущность ростовщика, его экстраординарность по сравнению с остальными фигурами, надчеловечность, а в первой редакции и мертвенность, так и в образе Софьи сливаются божественное и неживое. Райскому она видится «олимпийской богиней»: «это идеал строгой чистоты, гордости; это богиня, хоть олимпийская» (VII, 130), целью написания портрета становится «очеловечивание» образа Софьи: «может быть, он навел бы на мысль, что надо сделать, чтоб из богини вышла женщина» (VII, 126).

С Lise Софью объединяет ряд формальных признаков. Прежде всего, обе они – молодые девушки из аристократических семей, значительную часть жизни которых составляют «балы, платья и безучастное прилежание к разным искусствам» (101). Подобно тому, как Софья подчинена авторитету бабушек, Lise Гоголя является немой моделью для портретиста, полностью подчиненной слову матери. Внешне девушки тоже сближаются через аристократическую, почти скульптурную, бледность, невыразительность: «на открытом, будто молочной белизны белом лбу ее и благородных, несколько крупных чертах лица лежит девическое, почти детское неведение жизни» (VII, 21); «вот все, что выражало лицо молодой посетительницы, бледное, почти без выражения» (414). Во второй редакции повести Lise и ее мать видятся Чарткову «чуть не восковыми», и этот комплекс элементов:

белизна, неподвижность, неизменность, «восковость» и «скульптурность» - усиливают мотив статуи.

Подобно гоголевскому герою, Райский стремится в создании портрета Софьи к наибольшему подражанию живой натуре. Приступая к работе над портретом, художник Гоголя отмечает: «Какая дьявольская сила! он у меня просто выскочит из полотна, если только хоть немного буду верен натуре. Какие необыкновенные черты!» (128). Стремление «быть верным натуре» свойственно и Райскому при работе: «Он вызвал жизнь в подлиннике, внес огонь во тьму, у ней явились волнения, признаки новой жизни, а в портрете этого нет!» (VII, 126).

В связи с этим важную роль играет категория души, явленная в обоих произведениях. Предельный миметизм и душа у писателей несоотносимы. При написании портрета Софьи ключевой становится сцена в воображении Райского, но фантазия в этой ситуации — плод не духовной работы, а мысленной: «жадными, широкими глазами глядел на ту Софью, какую видел в эту минуту в голове» (VII, 127). Подобно этому и художник, рисуя ростовщика, не чувствует до определенного момента его дьявольской сущности, увлеченный точностью в передаче модели. Однако с развитием Райского как личности и как художника, категория души занимает значительное место в осознании им действительности и своих моделей: «он в чистых формах все выливал образ Веры и <...> чертил и образ своей страсти, отражая в ней <...> все, что было светлого, честного в его собственной душе и чего требовала его душа от другого человека и от женщины» (VII, 546). Оттого его новым стремлением становится в скульптуре «простодушно, «не мудрствуя лукаво», отражать ее [красоту] в создании...» (VII, 765). Но в отношении Софьи мастерство его как художника превалирует над душевной работой. Кирилов отмечает мастерство кисти Райского: «Я не знаю подлинника, а вижу, что здесь есть правда» (VII, 130).

Этим объясняется и сходство гончаровской Софьи с Lise: сюжет написания Чартковым портрета девушки-аристократки становится началом его падения как художника, и знаменует полный отказ от создания настоящих произведений искусства, переход к бездуховной работе над однотипными произведениями. Удаленность от портретируемой модели объединяет эти картины: у Гончарова в этом видится отхождение от изображения «правды жизни», удаление от истины в образе; Д. Токарев поясняет сознательный отказ от сходства у Гоголя как «следование некоему



деиндивидуализированному, «мертвому» прообразу, воспроизведение которого не требует усилий души, но только одного мастерства»<sup>143</sup>.

Отсутствие духовности в образе Софьи подчеркивается и в ситуации обсуждения, когда Кирилов предлагает Райскому переделать ее в блудницу: «Закройте эту бесстыдницу или переделайте ее в блудницу у ног Христа» (VII, 132). В «живом» портрете Софьи подчеркивается пластическое, телесное: Аянову она видится пьяной, «страстное вожеление» отмечает в ее облике Кирилов, и сам Райский иронически отзывается: «я люблю ее душой и телом и, признаюсь <...> больше телом» (VII, 130).

В этом видится сходство эстетических позиций двух писателей: копирование реальности понималось Гоголем как сатанинское искушение; также и «художественная правда» Гончарова понимается как отражение действительности, освещенное в сознании художника фантазией, а копирование реальности «художественной правдой» не является.

Важным смысловым элементом в аспекте сопоставительного анализа становится мотив «неоконченного портрета». Не закончен портрет ростовщика – единственной завершенной деталью на портрете оказываются демонические глаза, которые и сохраняют инфермальную связь с умершим ростовщиком. Подобно этому незавершенными оказываются несколько портретов Райского, например, портрет Софьи: «Вот и тут, смотрите, руки только что намечены, и неверно, плечи несоразмерны, а вы уж завертываете, бежите показывать, хвастаться» (VII, 130). Незавершенность портрета может быть попыткой сохранения границы между изображаемым и действительностью, указанием на условность изображаемого.

Эстетическая проблематика мотива актуализируется через сближение фигур героев-художников: гоголевского Чарткова и Райского. Их сходство усматривается не только в профессиональном плане, но и биографическом отношении. Во-первых, оба героя являются молодыми художниками в ситуации ученичества: значительную роль здесь играет феномен таланта и самостоятельного обучения. Такое отношение Чарткова подчеркивается Гоголем: «кому нужны эти фламандские мужики, эти красные и голубые пейзажи, которые показывают какое-то притязание на несколько уже высший шаг искусства, но в котором выразилось все глубокое его унижение?» (80); того же мнения придерживается Райский, отказывающийся обучаться классическому искусству.

Кроме этого, в обоих героях обнаруживается талант: «Молодой Чартков был художник с талантом <...> Смотри, брат, – говорил ему не раз его профессор, – у тебя есть

---

<sup>143</sup> Токарев Д. О «невыразимо выразимом» (Вместо предисловия) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. ст.. М. : Новое литературное обозрение, 2013. С. 17.

талант; грешно будет, если ты его погубишь» (85); «Профессор спросил Райского, где он учился, подтвердил, что у него талант» (VII, 94). При этом показательное отношение героев к собственному дарованию: Чартков направляет его на создание однотипных портретов, Райский же использует для развлечения, отрицая необходимость развития: «Да еще кто-то сказал ему, что при таланте не нужно много и работать, что работают только бездарные, чтобы вымучить себе кропотливо жалкое подобие могучего и всепобеждающего дара природы – таланта» (VII, 57). Так поднимается проблема отношения к искусству, которая одинаково разрешается авторами: утверждая губительность массовой культуры, Гончаров и Гоголь понимают ценность искреннего служения высокому.

При этом в обоих текстах представлена обратная позиция: Чарткову противопоставлен живописец из Италии, воплощающий идею творчества как христианской миссии и религиозной аскезы. Гоголь пишет о нем: «от ранних лет носил в себе страсть к искусству, с пламенной душой труженика погрузился в него всей душой своей, оторвался от друзей, от родных, от милых привычек» (110), «там, как отшельник, погрузился он в труд» (111), «всем пренебрегал он, все отдал искусству» (111) – и это описание позволяет соотносить его с фигурой Кирилова, противопоставленного в романе Райскому. Однако следует отметить, что Райский первоначально характеризует Кирилова как отжившего, «не нужного более» художника, критикуя романтическую идею отказа от жизни в пользу искусства. Но впоследствии эта позиция изменяется: образ Райского проходит эволюцию от гоголевского Чарткова к его идеалу художника в виде живописца из Италии, что подчеркивается Гончаровым при описании поездки Райского в Рим: «делил время между музеями, дворцами, руинами, едва чувствуя красоту природы, запирался, работал» (VII, 772), «не вращался в чужую почву, все чувствовал себя гостем и пришельцем там» (VII, 772).

Сближает и одновременно противопоставляет героев ситуация «искушения», специфика которой была подробно рассмотрена А. Молнар. В основе греха Чарткова лежит «желание материального богатства и творческого успеха»<sup>144</sup>, а искушающей силой становится портрет ростовщика, существующий как наказание за грех подражательного искусства. В «Обрыве» Гончаров <...> переакцентирует проблематику, присвоив роль искусителя самому художнику. <...> искушение становится тематическим и семантическим эквивалентом искусства»<sup>145</sup>. «Искушение» Райского понимается как попытка раскрыть тайну в образе какой-либо девушки, «пробудить» ее, чтобы сотворить свой идеал в жизни и превратить ее в настоящий предмет искусства. Таким образом, в

---

<sup>144</sup> Молнар А. Метафоры «роста» в повести Н. В. Гоголя «Портрет» и в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8 : Литературоведение. Журналистика. 2011. № 10. С. 22.

<sup>145</sup> Там же. С. 25.

сравнении позиций двух художников можно проследить, как изменяется отношение авторов к ситуации искушения: если в «Портрете» искушение неизбежно ведет к греху и необходимости религиозного искупления, то в «Обрыве» искушение понимается как эквивалент поиска истины и творческого процесса, становясь закономерной частью жизни.

В подтверждение этого тезиса служит также и сцена «искушения» самого Райского в доме Ульяны Козловой. В этом образе можно отметить ряд черт, сближающих ее с гоголевским ростовщиком: прежде всего это реализация в связи с ее образом мотива «живого портрета» («Да, Леонтий прав: это – каменя; какой профиль, какая строгая, чистая линия затылка, шеи!» (VII, 439)), акцентирование глаз и взгляда («смотрела ему прямо в лицо лучистыми, горячими глазами <...> Куда он ни оборачивался, он чувствовал, что не мог уйти из-под этого взгляда, который, как взгляд портретов, всюду следил за ним» (VII, 437-438) – ср. с текстом Гоголя: «Наконец ему сделалось даже страшно ходить по комнате; ему казалось, как будто сей же час кто-то другой станет ходить позади его, и всякий раз робко оглядывался он назад» (88)). При этом исход этой сцены оказывается противоположным итогу истории Чарткова – совершенный Райским грех не ведет к тяжкому искуплению, а становится частью его романа, т.е. достойным воплощения в искусстве: «Эту главу в романе надо выпустить... <...> А зачем лгать, притворяться, становиться на ходули? Не хочу, оставлю, как есть, смягчу только это свидание...» (VII, 445).

В произведении Гоголя, как подчеркивает в своем исследовании Е. П. Пиянзина, искушение художника, создавшего портрет ростовщика, приводит к изменению его представления о живописи – тот «осознает, что не все достойно стать ее предметом»<sup>146</sup>. Противоположную идею выдвигает в своем романе Гончаров, вводя сцену написания Райским портрета Полины Карповны Крицкой. Ее образ, гиперболизировано выделяющий все недостатки, присутствующие в фигуре главного героя, видится изначально Райскому недостойным запечатления на полотне: «Райский сделал контур, взял палитру и, косясь неприязненно на Крицкую, начал подмалевывать глаза, нос. “Все забыли твою красоту, черномазая старуха, – думал он, – кроме тебя: и в этом твоя мука!”» (VII, 406), однако с развитием его образа наступает переосмысление роли искусства, и Райский, наблюдая Крицкую, отмечает: «А плечи у ней были белы и круглы, так что Райский находил их не совсем недостойными кисти» (VII, 435). Мысль о том, что любое проявление жизни достойно стать материалом искусства, развивается Гончаровым и в связи с образом Опенкина, не воспринимаемого Райским, но включенным в текст романа самим писателем.

---

<sup>146</sup> Пиянзина Е. П. Мотив искушения в повести Н.В. Гоголя «Портрет» // Наука и современное общество: взаимодействие и развитие. 2016. № 1(3). С. 177.

С появлением фигуры итальянского художника в повести получает развитие тема сакрализации искусства и религиозных полотен, достигающая кульминации в истории создателя портрета ростовщика. Здесь представлены художники, с которыми оказывается сопоставим автор «итальянской картины», воспроизводящей некий библейский сюжет: «Все тут, казалось, соединилось вместе: изученье Рафаэля, отраженное в высоком благородстве положений, изучение Корреджия, дышавшее в окончательном совершенстве кисти» (112), и избранные в качестве идеала художники почитаемы также и Гончаровым. Однако Гоголь предлагает романтическое восприятие полотна, перекликающееся с рассмотренным выше текстом эссе Жуковского: «Но властительней всего видна была сила создання, уже заключенная в душе самого художника» (VII, 112), «Видно было, как все извлеченное из внешнего мира художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника, устремил его одной согласной, торжественной песнью. И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы» (VII, 112) – созданное полотно видится оторванным от действительной жизни, и такой подход, как уже было сказано, критикуется Гончаровым.

Это расхождение в эстетических позициях двух писателей видится также и по отношению к истории создателя портрета ростовщика. Искушая совершенный грех, тот удаляется в монастырь – итогом его покаяния становится шедевральное полотно, написанное по образцу Рафаэля и изображающее Рождество Иисуса. Здесь Гоголем искусство понимается как средство очищения, а созданная картина воплощает идею творчества в целом как высшего предназначения: «Нет, нельзя человеку с помощью одного человеческого искусства произвести такую картину: святая, высшая сила водила твою кистью, и благословенье небес почило на труде твоём» (134). Таким образом, гоголевская концепция творчества оказывается близка идеям Жуковского, в то время как реализм Гончарова преодолевает идеи Гоголя и утверждает синтез искусства и действительности, т.е. невозможность создания шедевра без связи того с жизнью. Это же Гончаров подчеркивает, сопоставляя Райского и гоголевского живописца из Италии и указывая, в противоположность аскетизму последнего, тесную связь своего героя с родиной, семьей и, соответственно, живой жизнью: «везде, среди этой горячей артистической жизни, он не изменял своей семье, своей группе» (VII, 772), «За ним все стояли и горячо звали к себе – его три фигуры: его Вера, его Марфенька, бабушка» (VII, 772).

Итак, сравнения приемы изобразительности двух авторов можно отметить, что автор «Обрыва» во многом следует эстетической традиции XIX в. при формировании мотива «живого портрета», однако, некая преемственность по отношению к Гоголю не воспринимается как «ученичество» Гончарова. Сам он говорит об этом в письме к Л.А.

Полонскому от 20 мая 1880 г.: «Лермонтов и Гоголь не были собственно моими учителями: я уже сам созрел тогда и пописывал!»<sup>147</sup> – и при сопоставительном анализе отчетливо прослеживается полемика с предшественниками в вопросах эстетики, истории, искусства, а также преодоление сформировавшейся традиции и выход к оригинальной поэтике.

---

<sup>147</sup> Гончаров И. А. письма к Л. А. Полонскому, [1880 г.] // Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л. : Гослитиздат, 1938. С. 293.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Представленный в данной работе анализ романа И. А. Гончарова «Обрыв» раскрывает природу семиосферы живописного начала, а также позволяет определить специфику взаимодействия составляющих семиотическую систему мотивов. Введение термина «семиосфера» потребовало привлечения объемного критического и сопоставительного материала, представленного эпистолярным И. А. Гончарова и произведениями В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя, что способствовало анализу условий формирования и развития семиотической системы с точки зрения живописания.

Эпистолярный материал И. А. Гончарова – фрагменты личной переписки и критические статьи, посвященные вопросам живописи, – позволяет выявить тенденции в применении составляющих семиосферу единиц и определить их соотношение. Установлено, что единицы, составляющие периферию семиосферы и обладающие менее выраженной живописной семантикой, оказываются двойственны по своему значению, связывающему живопись с другими видами искусства.

Анализ ядерного понятия семиотической системы, живописного экфрасиса, и связанного с ним мотива «живого портрета» показывает неоднозначное отношение Гончарова к предшествующей романтической традиции. Последовательный анализ представленной в романе галереи живописных портретов выявляет черты как романтического, так и реалистического описания, что указывает на одну из основных коллизий романа, связанную с фигурой героя-художника. Роль портретного экфрасиса в романе видится в том числе в характеристике героя-художника, что объясняет его преимущественно диалогическую форму. Образ Райского как артиста проблематизируется и через мотив «живой картины», который в ходе рассмотрения обнаруживает синкретичную природу, связывая живописный и драматический код.

Именно на периферии семиотической системы, характеризующейся синтезом пластического и живописного, вскрываются основные идейные установки романа. Прежде всего это связано с фигурой Райского: анализ его картины мира и сущности «артистизма» показывает, что синкретичное восприятие, в основе которого не только неразделение разных видов творческой деятельности, но и искусства и реальности, становится доминантой в восприятии действительности героем и ставит принципиальную для романа проблему отношения творчества и жизни, т.е. противопоставления романтического и реалистического методов. Явление «артистизма» героя делает возможным совмещение живописного, скульптурного и драматического кодов, а также выявляет одну из особенностей экфрасистического описания в романе: за счет сложного взаимодействия

искусства с реальностью под «экфрасисом» в «Обрыве» понимается любое живописное описание, воспринимаемое героем как предмет искусства.

Процесс художественного миромоделирования более подробно рассматривается в связи с мотивом отражения, синонимически связанным с портретным экфрасисом и мотивом «живой картины» через пластический код. В ходе исследования было установлено, что отражение организует не только творческий процесс героя, но и становится средством композиционной и образной организации романа, ставя проблему синтеза на разных уровнях художественного целого.

Анализ мотива «оживающей скульптуры» позволил определить, что статуя в пространстве романа становится репрезентацией артистического идеала, к которому стремится герой, и неодолимой материи, недоступной для «пробуждения». Взаимодействие живописного и скульптурного выстраивается как через призму восприятия героя-художника, характеризуемую двойственным восприятием образов реальности, так и через динамику изменений сфер творческих интересов Райского. Эта динамика позволяет сделать вывод о роли экфрасического описания в организации архисюжета об эстетическом поиске героя-художника и судьбе романтического искусства в новых культурных обстоятельствах.

Эта проблематика раскрывается в том числе за счет привлечения широкого культурного контекста. Анализ характера интертекстуальной связи с эссе В. А. Жуковского «Рафаэлева Мадонна» позволил установить, что через преодоление романтической образности в мифологеме «Сикстинской Мадонны» Гончаровым утверждается новый метод в искусстве, заключающийся в синтезе романтической и реалистической традиций – тот же подход прослеживается и при исследовании рецепции гоголевского «Портрета» в мотиве «живого портрета». Рассмотрение интертекстуальных отношений играет ключевую роль в формулировке этико-эстетической позиции самого И. А. Гончарова. Привлечение богатого историко-литературного контекста способствовало также широкому обобщению и типизации, возведение частной проблематики «Обрыва» на общечеловеческий уровень.

Таким образом, последовательный анализ семиосферы живописного начала от ядерных понятий, насыщенных живописной семантикой, до интерпретации интертекстуальных связей позволил проследить неоднозначность творческого метода И. А. Гончарова и на примере конкретной реализации в итоговом романе «Обрыв» выявить особенности эстетической системы писателя. Потенциал исследования видится в привлечении более широкого историко-литературного контекста для углубленного анализа трилогии И. А. Гончарова в связи с проблемой живописания.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / И. А. Гончаров ; гл. ред. В. А. Туниманов. – СПб. : Наука, 2004. – Т. 7. : Обрыв : Роман в 5 ч. – 772 с.
2. Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. – Л. : Гослитиздат, 1938. – 404 с.
3. Гончаров И. А. Собрание сочинений : В 8 т. / И. А. Гончаров. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. – Т. 8. – 562 с.
4. Гончаров И. А. Литературный архив / И. А. Гончаров. – Л. : Изд-во АН СССР, 1951. – Т. 3. – С. 116-126.
5. Гончаров И. А. Письма (1857) / И. А. Гончаров. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 64 с.
6. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь ; гл. ред. Н. Л. Мещеряков, ред. В. Л. Комарович.. – М. : Изд-во АН СССР, 1938. – Т. 3. Повести. – 728 с.
7. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь ; ред. Б. В. Томашевский. – Л. : Изд-во АН СССР, 1951. – Т. 4. Ревизор. – 552 с.
8. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь ; ред. Н. Ф. Бельчиков, Б. В. Томашевский. – М. : Изд-во АН СССР, 1952. – Т. 8. Статьи. – 816 с.
9. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / В. А. Жуковский; гл. ред. А. С. Янушкевич. – М. : Языки русской культуры, 1999. – Т. 1. – 758 с.
10. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / В. А. Жуковский; гл. ред. А. С. Янушкевич. – М. : Языки русской культуры, 2000. – Т. 2. – 839 с.
11. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / В. А. Жуковский; гл. ред. А. С. Янушкевич. – М. : Языки славянских культур, 2012. – Т. 12. – 543 с.
12. Анненский И. Ф. Гончаров и его Обломов // Книги отражений / И. Ф. Анненский. – М. : Наука, 1979. – С. 231-271.
13. Аносова А. Д. «Сикстинская мадонна» Рафаэля как эстетическая мифологема в русской словесности XIX века : дис. ... маг-ра. филол. наук / А. Д. Аносова – Томск, 2019. – 149 с.
14. Афанасьева Э. М. Религиозно-философская основа «Невыразимого» В. А. Жуковского // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики) : сб. ст. – Екатеринбург, 2007. – С. 71–83.
15. Багаутдинова Г. Г. Очерк Райского «Наташа» (роман И. А. Гончарова «Обрыв») и «Страдания юного Вертера» Гете // Чтения, посвященные Дням славянской письменности и культуры : сб. материалов регионал. конф., Чебоксары, 20-21 мая 2000 г. – Чебоксары, 2000. – С. 179-184.



16. Багаутдинова Г. Г. Роман И.А. Гончарова «Обрыв»: Райский – художник : дис. ... канд. филол. наук / Г. Г. Багаутдинова. – Йошкар-Ола, 1999. – 163 с.
17. Баль В. Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н. В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст : дис. ... канд. филол. наук / В. Ю. Баль – Томск, 2011. – 203 с.
18. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с.
19. Бемиг М. И. А. Гончаров о живописи // Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова сб. материалов междунар. конф. – Ульяновск : ГУП «Обл. тип. “Печатный двор”», 1998. – С. 229–233.
20. Берестовская Д. С. Экфрасис и (или?) синтез искусств // Уникальные исследования XXI века. – 2015. – №7. – С. 30-39
21. Борзенкова Р. П. О Грезе, «грезях» и грезовых головках // Спасский вестник. – 2015. – №23. – С. 153-159.
22. Брагинская Н. В. «Картины» Филострата Старшего: Генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей. Человек в истории. Картина мира в народном и ученом сознании / Н. В. Брагинская. – М., 1994. – С. 274–313.
23. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста : (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели: структура балканского текста : сб. ст. – М., 1977. – С. 259-283.
24. Вельская А. А. Демонизация образа главной героини романа И. А. Гончарова «Обрыв» // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: гуманитарные и социальные науки. – 2010. – № 3-2 (37). – С. 84-90.
25. Вулис А. З. Литературные зеркала. – М. : Советский писатель, 1991. – 480 с.
26. Геллер Л. А. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума : сб. ст. – М. : МИК, 2002. – С. 5-22.
27. Гончаров И. А. Новые материалы и исследования / И.А. Гончаров ; ред. С. А. Макашин, Т. Г. Динесман. – М. : ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. – 735 с.
28. Дмитриевская Л. Н. Портрет и пейзаж в русской прозе: традиция и художественные эксперименты / Л. Н. Дмитриевская. – М. : Издательский дом «Литера», 2013. – 200 с.
29. Доманский В. А. Художественные зеркала романа И. А. Гончарова «Обрыв» // Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова : сб. материалов междунар. конф. – Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 146-153.

- 30.** Доманский В. А. Мифологемы и образы культуры в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Мотивы и сюжеты русской литературы. От Жуковского до Чехова : К 50-летию научно-педагогической деятельности Ф. З. Кануновой : сб. ст. – Томск, 1997 – С. 121-129.
- 31.** Жулькова К. А. Экфрасис, синтез искусств, интермедальность (сводный реферат) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7 : Литературоведение. Реферативный журнал. – 2017. – №2. – С. 30-38.
- 32.** Зайнетдинова Р. А. Проблема семиосферы Ю. М. Лотмана // Рациональное и иррациональное в русской философии и культуре: прошлое и современность : сб. материалов всерос. конф. – Барнаул : изд-во БГПУ, 2003. – С. 85-90.
- 33.** Зайнетдинова Р. А. Становление проблемного поля концепции семиосферы Ю.М. Лотмана: историко-философский анализ : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Р. А. Зайнетдинова – Екатеринбург, 2011. – 26 с.
- 34.** Казакова С. К. Окно как фон для портрета в трилогии И. А. Гончарова // Материалы V Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова : сб. материалов науч. конф., Ульяновск, 18-21 июня, 2012 г. – Ульяновск : Издательство «Корпорация технологий продвижения», 2012. – С. 66-74.
- 35.** Кияниченко А. Ю. Мотив «живой» картины в «Овальном портрете» Эдгара По и в повести «Портрет» Н. В. Гоголя / А. Ю. Кияниченко, Т. В. Саськова // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации. Социальный инженер-2017 : сб. материалов всерос. конф., Москва, 05–07 декабря 2017 года. – М., 2017. – С. 179-182.
- 36.** Ключева Л. Б. К семиотике зеркала и зеркальности // Вестник ВГИК. – 2011. – №8. – С. 6-16.
- 37.** Кобринский А. А. Мнимый экфрасис: из комментариев к роману К. Вагинова «Бамбочада» // Русская литература. – 2019. – №3. – С. 210-217.
- 38.** Ковач А. «Живое согласие» (Смысловый масштаб симпатии в романе «Обломов») // Гончаров: живая перспектива прозы : сб. ст. – Сомбатхей, 2013. – С. 124-160.
- 39.** Константинова А. В. «Живые картины»: визуальный театр дорежиссерской эпохи (к истории русского театра первой половины XIX в.) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2015. – № 4. – С. 219-236.
- 40.** Косиков Г. К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и Камей» // Готье Т. Эмали и камеи : Сборник / Сост. Г. К. Косиков. – М. : Радуга, 1989. – С. 5-28.
- 41.** Котариди Ю. Г. Трансформация мифа о Пигмалионе и Галатее в художественной прозе Г. Гейне // Имагология и компаративистика. – 2020. – №13. – С. 49-60.

42. Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. / Е. А. Краснощекова. – СПб. : Пушкинский фонд, 1997. – 492 с.
43. Лебедева Е. Г. Роль экфрасиса в изображении женских характеров в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Пушкинские чтения – 2019. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст : сб. материалов междунар. конф., Санкт-Петербург, 06–07 июня 2019 г. – СПб., 2019. – С. 224-229.
44. Лоскутникова М. Б. Ирония как пафос и стилеобразующий фактор в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Вестник Центра международного образования Московского государственного университета. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. – 2011. – № 3. – С. 103-108.
45. Лотман Л. М. И. А. Гончаров // История русской литературы : в 4 т. / И. А. Гончаров ; гл. ред. Н. И. Пруцков. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – Т. 3 : Расцвет реализма. – С. 160—202.
46. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. / Ю. М. Лотман. – М. : «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.
47. Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Избранные статьи в 3-х т. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1. – С. 377-380.
48. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). – СПб. : Искусство СПб., 1994. – 399 с.
49. Лошиц Ю. М. Гончаров / Ю. М. Лошиц. – М. : Молодая гвардия, 1977 г. – 351 с.
50. Ляцкий Е. А. Гончаров. Жизнь, личность, творчество : Критико-биографические очерки. / Е. А. Ляцкий. – СПб. : Огни, 1912. – 324 с.
51. Маркс Х. Обзор Дрезденской картинной галереи старых мастеров. / Х. Маркс. – 5-е русское изд. – Дрезден : Государственные собрания произведений искусств Дрездена, 1984. – 248 с.
52. Мельник В. И. «Это дело спорное...» (Поэтика и морализм Н. В. Гоголя в восприятии И. А. Гончарова) // Славянский мир в третьем тысячелетии : человек, общество, народ в истории, языке и культуре : сб. ст. – М., 2014. – Т. 9. – С. 249-258.
53. Молнар А. Метафоры «роста» в повести Н. В. Гоголя «Портрет» и в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8 : Литературоведение. Журналистика. – 2011. – № 10. – С. 20-27.
54. Молнар А. Сон женщины и его рамка в «Обрыве» Гончарова // Новый филологический вестник. – 2015. – №2 (33). – С. 71-81.
55. Морозова Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. ... канд. филол. наук. / Н. Г. Морозова. – Новосибирск, 2006. – 210 с.

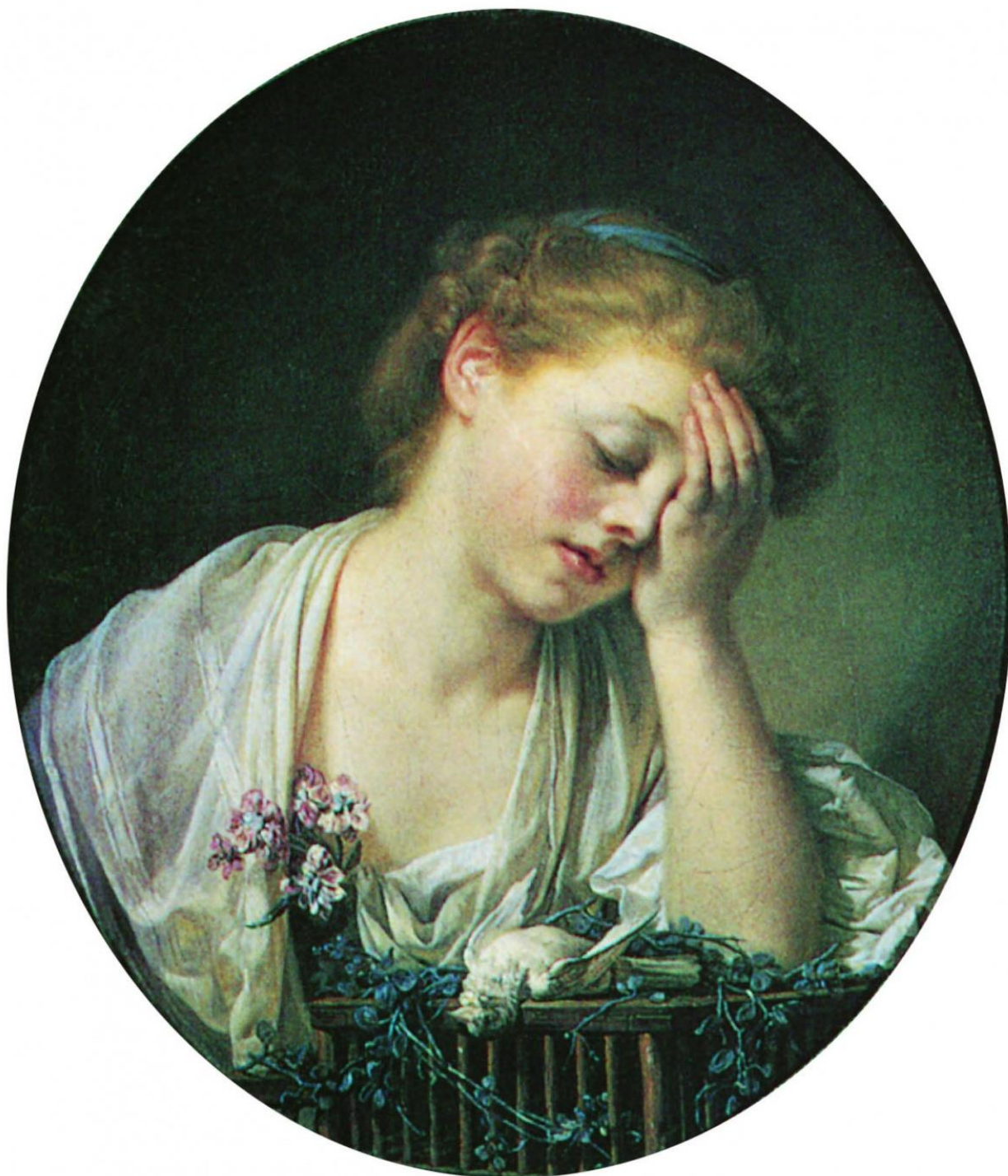
56. Назиров Р. Г. Сюжет об оживающей статуе // Фольклор народов России. Фольклор и литература. Общее и особенное в фольклоре разных народов : сб. ст. – Уфа : Башкирский университет, 1991. – С. 24-37.
57. Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клим Самгина» М. Горького // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума : сб. ст. – М. : МИК. 2002. – С. 123-135.
58. Никола М. И. Экфрасис: актуализация приема и понятия // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2010. – №1-2. – С. 8-12.
59. Павлович К. К. Живописание пейзажа в романе Гончарова «Обрыв» // Гончаров и время : сб. ст. – Томск : Издательство томского университета, 2014. – С. 76-88.
60. Павлович К. К. Живописание в книге И. А. Гончарова «Фрегат Паллада» (эстетика и поэтика) : дис. ... канд. филол. наук. / К. К. Павлович. – Томск, 2018. – 235 с.
61. Пиянзина Е. П. Мотив искушения в повести Н. В. Гоголя «Портрет» // Наука и современное общество: взаимодействие и развитие. – 2016. – № 1(3). – С. 176-177.
62. Плужникова Ю. А. Формирование художественной концепции И. А. Гончарова в контексте идей Н. И. Надеждина // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – №4. – 2011. – С. 188-190.
63. Поплавская И. А. «Обрыв» Гончарова как метатекстуальный роман // Гончаров и время : сб. ст. – Томск : Издательство томского университета, 2014. – С. 61-75.
64. Постнов О. Г. Эстетика И. А. Гончарова. / О. Г. Постнов. – Новосибирск : «Наука». Сибирское издательско-полиграфическое и книготорговое предприятие РАН, 1997. – 240 с.
65. Постнова Е. А. Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960-1970-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Постнова. – Пермь : 2012. – 19 с.
66. Поташова К. А. Пейзажный экфрасис в творчестве М. Ю. Лермонтова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – №10. – С. 38-42.
67. Прохорова Т. Г., Фаттахова Р. Р. Экфрастичность как способ выявления мировидения героя-художника в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2015. – №6 – С. 147-156.
68. Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста / Н. И. Пруцков. – М. ; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 230 с.
69. Реутова Е. В. Мотив оживающей статуи в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Пятый этаж : сб. ст. – Барнаул, 2018. – С. 102-106.

70. Рипинская Е. В. Мотивная структура романа: символическая интеграция vs семантическая дифференциация (И. А. Гончаров. «Обрыв») // Гончаров : живая перспектива прозы : сб. ст. – Сомбатхей, 2013. – С. 438-452.
71. Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII-XX вв. : Альманах. – М. : Студия ТРИТЭ ; Рос. Архив, 1994. – Т. 5. – 672 с.
72. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб. : Академический проект, 2003. – 354 с.
73. Сидельникова М. Л. «Оживший» портрет как способ организации пространства // Материалы Кирилло-Мефодиевских чтений. Вып. II.: сб. ст. – СПб. : Изд-во СПбГУКИ, 2009. – С. 165-181.
74. Сидельникова М. Л. Мотив «ожившего» изображения в русской литературе XIX-XX вв.: традиции и эволюция : дис. ... канд. филол. наук / М. Л. Сидельникова – Улан-Удэ, 2013. – 178 с.
75. Синякова Л. Н. Антропосфера романа И.А. Гончарова «Обрыв»: Райский и другие (концептуально-ценностный аспект) // Сибирский филологический журнал. – 2013. – №2. – С. 85-91.
76. Синякова Л. Н. Статуя как антропологический концепт в художественной структуре романа И.А. Гончарова «Обрыв»: сюжет, мотив, образ-символ // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия : история, филология. – 2017. – №2. – С. 146-155.
77. Стадников Г. В. Стихотворение Г. Гейне «Nun ist es Zeit, das ich Verstand...» в романе И. Гончарова «Обрыв» // Журнал интегративных исследований культуры. – 2020. – Т. 2. – № 1. – С. 47-51.
78. Старосельская Н. Д. Роман И. А. Гончарова «Обрыв». – М. : Худож. лит., 1990. – 223 с.
79. Стасюлевич М.М. и его современники в их переписке : в 5 т. / М. М. Стасюлевич ; ред. М. К. Лемке. – СПб. : тип. М. Стасюлевича, 1912. – 517 с.
80. Телицин В. Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия. / В. Телицин. – М. : Локид-Пресс; РИПОЛ классик, 2005. – 490 с.
81. Токарев Д. О «Невыразимо выразимом» (Вместо предисловия) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : Очерки визуальности. : сб. ст. – М. : Редакция журнала «Новое литературное обозрение», 2013. – С. 5-25.
82. Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров / А. Г. Цейтлин. – М. : Изд-во АН СССР, 1950. – 492 с.

- 83.** Чичкина М. В. Экфрасис в новеллистическом цикле Г. Флобера «Три повести» : дис. ... канд. филол. наук / М. В. Чичкина – Екатеринбург, 2016. – 101 с.
- 84.** Шапиро Ю. Г. По Эрмитажу без экскурсовода / Ю. Г. Шапиро. – Л. : Аврора, 1972. – 208 с.
- 85.** Элькан О. Б. Синтез искусств как культурно-художественная парадигма // Вестник кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – №47. – С. 27-30.
- 86.** Янушкевич А. С. История русской литературы первой трети XIX века : учеб. пособие / А. С. Янушкевич. – М. : ФЛИНТА, 2013. – 749 с.
- 87.** Янушкевич А. С., Лебедева О. Б. В. А. Жуковский и А. В. Никитенко о Синкстинской Мадонне Рафаэля: типология экфрасиса как репрезентант эстетического сознания. // Вестник Томского государственного университета. – 2017. – №46. – С. 124-148.
- 88.** Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47-57.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ А «Девушка, оплакивающая мертвую птичку» Жан-Батист Грез



ПРИЛОЖЕНИЕ Б «Дама с веером» Диэго Веласкес

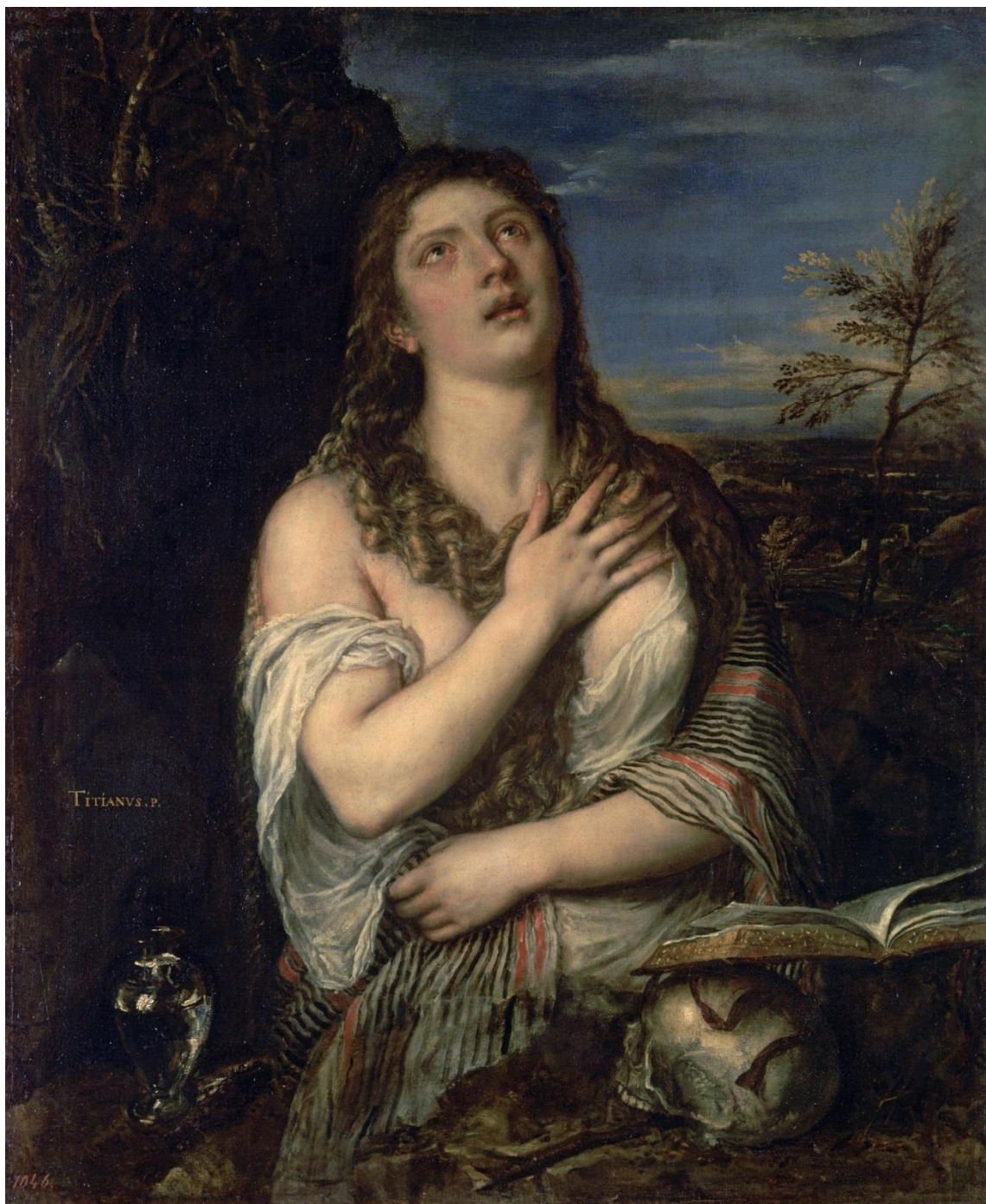




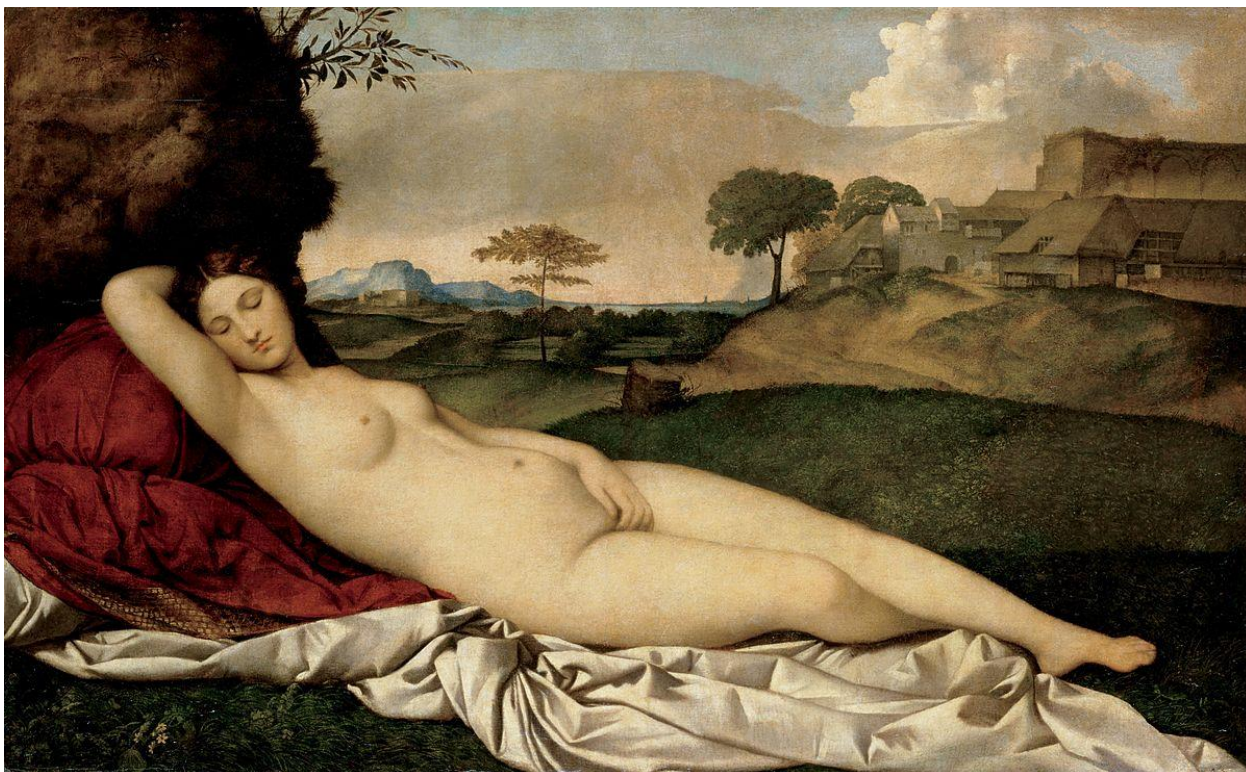








ПРИЛОЖЕНИЕ Ж «Спящая Венера» Джорджоне де Кастельфранко





# Отчет о проверке на заимствования №1



Автор: Киреева Кристина

Проверяющий: Киреева Кристина ([truephilologystudent@mail.ru](mailto:truephilologystudent@mail.ru) / ID: 5977205)

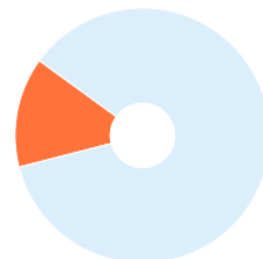
Отчет предоставлен сервисом «Антиплагиат» - [users.antiplagiat.ru](https://users.antiplagiat.ru)

## ИНФОРМАЦИЯ О ДОКУМЕНТЕ

№ документа: 9  
Начало загрузки: 14.06.2021 09:12:49  
Длительность загрузки: 00:00:06  
Имя исходного файла: ВР\_Киреева К.Г..pdf  
Название документа: ВР\_Киреева К.Г.  
Размер текста: 208 кБ  
Символов в тексте: 213292  
Слов в тексте: 27926  
Число предложений: 2761

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ ОТЧЕТЕ

Начало проверки: 14.06.2021 09:12:56  
Длительность проверки: 00:00:13  
Комментарии: не указано  
Модули поиска: Интернет



### ЗАИМСТВОВАНИЯ

13,69%

### САМОЦИТИРОВАНИЯ

0%

### ЦИТИРОВАНИЯ

0%

### ОРИГИНАЛЬНОСТЬ

86,31%

Заимствования — доля всех найденных текстовых пересечений, за исключением тех, которые система отнесла к цитированиям, по отношению к общему объему документа.  
Самоцитирования — доля фрагментов текста проверяемого документа, совпадающий или почти совпадающий с фрагментом текста источника, автором или соавтором которого является автор проверяемого документа, по отношению к общему объему документа.

Цитирования — доля текстовых пересечений, которые не являются авторскими, но система посчитала их использование корректным, по отношению к общему объему документа. Сюда относятся оформленные по ГОСТу цитаты; общепотребительные выражения; фрагменты текста, найденные в источниках из коллекций нормативно-правовой документации.

Текстовое пересечение — фрагмент текста проверяемого документа, совпадающий или почти совпадающий с фрагментом текста источника.

Источник — документ, проиндексированный в системе и содержащийся в модуле поиска, по которому проводится проверка.

Оригинальность — доля фрагментов текста проверяемого документа, не обнаруженных ни в одном источнике, по которым шла проверка, по отношению к общему объему документа.

Заимствования, самоцитирования, цитирования и оригинальность являются отдельными показателями и в сумме дают 100%, что соответствует всему тексту проверяемого документа.

Обращаем Ваше внимание, что система находит текстовые пересечения проверяемого документа с проиндексированными в системе текстовыми источниками. При этом система является вспомогательным инструментом, определение корректности и правомерности заимствований или цитирований, а также авторства текстовых фрагментов проверяемого документа остается в компетенции проверяющего.

№	Доля в отчете	Доля в тексте	Источник	Актуален на	Модуль поиска	Блоков в отчете	Блоков в тексте
[01]	9,52%	12,48%	60_163_45_0_0.1_4917159 <a href="http://orel.rsl.ru">http://orel.rsl.ru</a>	06 Дек 2020	Интернет	146	228
[02]	2,93%	9,63%	Загрузить / Download <a href="http://imwerden.de">http://imwerden.de</a>	17 Ноя 2017	Интернет	82	281
[03]	1,24%	1,24%	Живописание в книге И.А. Гончарова «Фрегат "Паллада"» (эстетика и поэтика) <a href="http://ams.tsu.ru">http://ams.tsu.ru</a>	06 Ноя 2018	Интернет	20	20