

*кандидат филологических наук,
доцент кафедры украинского
языка Мелитопольского
государственного педагогического
университета имени Богдана
Хмельницкого*

ПОЭТИКА ПОРТРЕТА В РОМАНЕ "ОБРЫВ" И. А. ГОНЧАРОВА

Портрет является важнейшим художественным приемом, открывающим путь к пониманию характера. Теоретическим основам изучения литературного портрета посвящено большое количество работ (А. И. Белецкий, Б. Е. Галанов, Н. А. Дмитриева, Е. С. Добин, В. М. Кожевников, А. М. Левидов, П. А. Николаев, В. Н. Стасевич, Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев и др.), в которых рассматривается эволюция портрета в связи со сменой эпох и стилей, исследуется развитие литературного портрета в связи с живописью, разграничивается литературный портрет в "узком" и "широком" смысле, включающем психологическую характеристику и т. д.

Творческое наследие И. А. Гончарова на современном этапе привлекает особое внимание исследователей, однако к поэтике портрета в романе "Обрыв" обращаются немногие. Отдельные размышления о портрете в творчестве писателя находятся в монографиях И. П. Котельникова [4], Е. А. Краснощековой [5], В. И. Мельника [7], А. А. Молнар [8], В. А. Недзвецкого [10], М. В. Отрадина [11], О. Г. Постнова [12] и др., но специального исследования портретных характеристик в последнем романе писателя на сегодняшний день не существует. Таким образом, цель нашей статьи – рассмотреть портрет в романе "Обрыв" с учетом особенностей его создания: и под углом зрения автора-повествователя и через призму сознания героя Райского.

Живопись является сквозной темой трилогии И. А. Гончарова. По мнению А. В. Дружинина, подобно фламандцам, романист "поэтичен в малейших подробностях создания" [3, с. 447]. Критик сравнивает изобразительную манеру И. А. Гончарова со стилем представителя голландской живописи XVII в. Остадом: "Как <...> Остад, он знает, что ему незачем ходить далеко за предметами творчества" [3, с. 447].

Как "живописцу" автору "Обрыва" одинаково удаются и натюрморт, и пейзаж, и портрет. Портрет только начинается с описания наружности персонажа: за пластической характеристикой разворачивается многогранный словесный образ, глубина которого иногда неисчерпаема. Ю. М. Лошиц называет портрет в романах И. А. Гончарова "внутренне-сущностным" [6, с. 303] – это своего рода попытка заглянуть в душу героя.

Изобразительно-описательные фрагменты составляют в тексте "Обрыва" довольно обширный пласт. Так, главный герой романа художник Борис Райский часто не рассказывает, а "срисовывает сюжеты", "пишет портреты" – карандашом или "масляными красками" [V, с. 165 – Далее цитируем из собрания сочинений, указывая римской цифрой том, арабской – страницу]. Он занимает в повествовании смысловую и оценивающую позицию по отношению к окружающей действительности.

Развернутый портрет Райского на первой странице романа дается автором-повествователем с определенной целью: подчеркнуть портретное соответствие внешности возрасту: "С первого взгляда он (Райский – Е. Х.) казался моложе своих лет: большой белый лоб блистал свежестью, глаза менялись, то загорались мыслью, чувством, веселостью, то задумывались мечтательно, и тогда казались молодыми, почти юношескими" [V, с. 7]. Глаза героя говорят о "вечной молодости", но в них отражаются и перенесенные разочарования: "Иногда же смотрели они зрело, устало, скучно и обличали возраст своего хозяина. Около глаз собирались даже три легкие морщины, эти неизгладимые знаки времени и опыта" [V,

с.7]. Последний штрих к портрету Райского отражает противоречивость его артистической натуры: *"Только рот его сохранял, в неуловимой игре тонких губ и в улыбке, молодое, свежее, иногда почти детское выражение"* [V, с.7].

Портреты центральных героев "Обрыва", например, бабушки, Марфеньки, Веры даются в романе как бы сквозь призму сознания Райского, но, кроме этого, дополняются оценочными замечаниями автора-повествователя и перекрестными характеристиками персонажей. Портрет того или иного персонажа "из народа", как правило, полностью "доверяется" Райскому.

В основах портретных зарисовок городских жителей различного сословия лежат тропы, которые с наибольшей выразительностью дают представление об особенностях внешности представителя того или иного сословия, экспрессивность создается различными лексическими приемами. Например, купец в восприятии Райского – это *"ишляпа, борода, крутое брюхо и сапоги"* [V, с.335]; мужики видятся *"в порыжевших шапках без полей, в рубашках с синими заплатами, и в бурых армяках, и в лаптях, и в громадных сапожищах, с рыжими, седыми и разношерстными бородами..."* [V, с.335].

Рабочие люди изображаются так же через восприятие героя: *"Райскому хотелось нарисовать эту группу усталых, серьезных, буро-желтых, как у отаитян, лиц, эти черствые, загорелые руки, с негнуцимыми пальцами... <...> эти широко и мерно растворяющиеся рты и медленно жующие уста, и этот – поглощающий хлеб и кашу – голод. Да, голод, а не аппетит: у мужиков не бывает аппетита. Аппетит вырабатывается праздностью, моционом и негой, голод – временем и тяжелой работой"* [V, с.185-186].

Воображение Райского рисует в образе мужиков-плотников каких-то иноземцев, "отаитян", с "буро-желтыми" лицами. Известно, что во время кругосветного путешествия на фрегате "Паллада" И. А. Гончаров видел таитян, таким образом, он как бы "наделяет" Райского собственным опытом путешественника, тем самым сближая позицию автора-повествователя и героя. Воссозданию мрачного колорита картины жизни рабочих людей способствуют приемы ритмической прозы: повторы местоимения *"этом"*; перечисление однородных дополнений: *"руки", "рты", "уста"*; определений: *"черствые", "загорелые", "растворяющиеся", "жующие"*.

Образы мужиков-плотников очень пластичны, "зримы", их легко представить на картине, в них улавливается социальный тип, показанный Ван Гогом в "Едоках картофеля" (1885 г.). По воспоминаниям Ван Гога, он "старался подчеркнуть, что эти люди, поедавшие свой картофель при свете лампы, теми же руками, которые они протягивают к блюду, копали землю: таким образом, полотно говорит о тяжелом труде... Я хотел дать представление о совсем другом образе жизни, чем тот, который ведем мы, цивилизованные люди" [Цит. по: 9, с.78].

"Низшее" сословие интересует Райского не только как класс, ему интересен и сам человек, принадлежащий этому сословию. Райский увлеченно наблюдает за Егоркой, *"живым пульсом"* [V, с.332] всей дворни, который то *"дугу натягивает"*, то *"сено примется помогать складывать"*, то *"начнет болтать и мешать другим"* [V, с.332], то *"дразнить дворовых девок, трепать их"* [V, с.332]. Если Егорка динамичен, то Василиса, которую Райский "усмотрел" в маленькой горенке, ведет затворнический образ жизни: *"из дома выходить для нее было наказанием"* [V, с.333].

Многие исследователи отмечают, что в основе портрета у И. А. Гончарова лежит одна, но характерная деталь внешности героя. В каждом персонаже писатель "ищет характерного, ищет поставить ту точку, которая <...> так прельщала Райского в карандашных штрихах его учителя" [1, с.664]. По мнению И. Ф. Анненского, зрительные впечатления имеют существенные отличия от слуховых впечатлений: они устойчивее, теснее связаны с мыслительной сферой человека, тогда как звуковые ближе к эмоциональной сфере. "Преобладание оптического над акустическим окрасило в определенный цвет все гончаровское творчество: образы его осязательны, описания ясны, язык точный, фраза

отчеканена..." [1, с.664]. Именно так, ясно и точно, даются в "Обрыве" портреты бабушки и Марфеньки.

Обратимся к портрету бабушки, Татьяны Марковны Бережковой: *"Высокая, не полная и не сухощавая, но живая старушка... даже не старушка, а лет около пятидесяти женщина, с черными живыми глазами и такой доброй и грациозной улыбкой..."* [V, с.63]. Особую выразительность портрету придают метафоры: *"живые глаза", "грациозная улыбка"*; развернутое сравнение, которое складывается в яркий поэтический образ: *"когда и рассердится и засверкает гроза в ее глазах, так за этой грозой опять видно чистое небо"* [V, с.63].

Далее следует описание "подробностей" лица бабушки: *"над губами маленькие усики; на левой щеке, ближе к подбородку, родимое пятно с густым кустиком волос"* [V, с.63]. В портретные "подробности" лица Татьяны Марковны словно бы "прокрадывается" субъективная оценка Райского: *"Это придавало лицу ее еще какой-то штрих доброты"* [V, с. 63]. Впечатление героя сливается с оценкой автора-повествователя: *"Какой она красавицей показала Борису, и в самом деле была красавица"* [V, с.62]. В первой части фразы дается ссылка на впечатление Райского, вторая часть отражает позицию автора-повествователя, солидарного с героем.

Живописный портрет нуждается в "красочном фоне", каким является "идеальный" пейзаж для изображения кухни Райского, Марфеньки. По мнению Е. А. Краснощековой, "портрет Марфеньки явно стилизован, хотя по самой своей натуре она идеально совпадает с героинями пасторалей" [5, с.396-397]. Описание внешности Марфеньки во всей ее естественности и здоровой красоте, заставляющей вспомнить картины А. Г. Венецианова, автор-повествователь доверяет Райскому: *"...большие темно-серые глаза, кругленькие здоровые щеки, белые тесные зубы, светло-русую, вдвое сложенную на голове косу и вполне развитую грудь, рельефно отливающуюся в тонкой белой блузе"* [V, с.155]. Внешняя характеристика Марфеньки соответствует ее внутреннему миру, она проста и естественна, как сама природа.

Одним из распространенных приемов конкретизации внешности героев является сопоставление его наружности с миром природы. Нередко герои в романе сравниваются с животными: Егорка – *"коренастый, мускулистый, длиннорукий как орангутанг"* [V, с.332]; у Веры *"кошачий шаг"* [V, с.289] и т. д. Распространенный художественный прием сравнения героев с животными, имеющий давнюю традицию, вносит, по мнению В. И. Мельника, определенный "зоологизм" [7, с.88] в портреты персонажей.

Особенно ярко этот прием проявляется в портрете Марка Волохова, данного через призму восприятия Райского. Сознание Бориса, обладающего ассоциативным мышлением, рисует Волохова в образе спокойно лежащей собаки: *"Сжавшись в комок, он сидел неподвижен: ноги, руки не шевелились, точно замерли, глаза смотрели на все покойно или холодно. Но под этой неподвижностью таилась зоркость, чуткость и тревожность, какая заметна иногда в лежащей, по-видимому, покойно и беззаботно, собаке. Лапы сложены вместе, на лапах покоится спящая морда, хребет согнулся в тяжелое, ленивое кольцо: спит совсем, только одно веко все дрожит, и из-за него чуть-чуть сквозит черный глаз. А пошевелись кто-нибудь около, дунь ветерок, хлопни дверь, покажись чужое лицо – эти беспечно разбросанные члены мгновенно сжимаются, вся фигура полна огня, бодрости, лает, скачет..."* [V, с.264].

Во внешнем облике Волохова проявляются внутренние свойства его души: за внешним спокойствием, холодной сдержанностью проглядывает человек, готовый к отчаянному поступку. Прием изображения внешности одного героя глазами другого, в сущности, выполняет двойную нагрузку: характеризуется не только объект наблюдения, но и тот, кто наблюдает. В изображении портрета Марка Волохова Райский предстает перед читателем не только как наблюдательный художник, но и как тонкий психолог.

Литературный портрет через призму сознания Райского нередко сливается с живописным портретом: речь идет о живописи как о виде искусства, в частности, так в романе показан портрет Улиты в восприятии Райского. Стилеобразующим остовом ее портрета является слово "гном": *"Улита была каким-то гномом: она гнездилась вечно в подземельном царстве, в погребках и подвалах, так что сама вся пропиталась подвальной сыростью"* [V, с.331]. Имя персонажа ассоциируется со словом "улитка" – моллюском, обитающим и на земле, и под землей. Улита, по преимуществу, житель подземного мира, на солнышке она почти не появляется, поэтому ее внешность лишена яркости, у нее *"лицо с синевато-красным румянцем, все прочее сливается с мраком домашних пещер"* [V, с.331]. Портретную характеристику Улиты предваряют размышления героя о своей состоятельности / несостоятельности как художника. Тщательная обрисовка внешности второстепенного персонажа и безукоризненность деталей обусловливается заинтересованностью Райского объектом: не случайно автор-повествователь сообщает, что Райский *"стал наблюдать Улиту"* [V, с.331]. Результатом его наблюдений явился нарисованный карандашом портрет Улиты.

Райский в романе написал несколько живописных портретов. Создав первоначально словесный портрет кухни Софьи Беловодовой, он хочет нарисовать его на холсте – возникает эффект "двойного рисования", при котором один портрет словно накладывается на другой. Заметим, что этот приём имеет место во всех романах И. А. Гончарова. Например, Александр Адуев в *"Обыкновенной истории"* создаёт в своём воображении портрет Лизы; Илья Обломов в одноименном романе *"рисует в памяти портрет"* Ольги Ильинской. Но если Адуев и Обломов создают портрет героини только в своём воображении, то Райский, первоначально рисуя Софью мысленно, впоследствии выступает в роли художника в прямом смысле этого слова.

В работе над портретом Марфеньки Райский душой, а не глазом угадывает, к примеру, светлый фон изображения, поэтому вся фигура героини оказывается *"легка, воздушна, прозрачна"* [V, с.272]. Затем, находясь в плену обаяния Веры, Райский *"втайне надеялся найти в ней ту же свежую, молодую, непочатую жизнь, как в Марфеньке..."* [V, с.295], но, обманувшись, мучительно пытается понять, что кроется за ее постоянно меняющимся взглядом: то *"бархатным"* [V, с.288], мягким, то непроницаемым, то *"фальшивым", "русалочьим"* [V, с.289]. Первый штрих к портрету Веры, данный через восприятие Райского, прост и краток: *"Белое, даже бледное, лицо, темные волосы, бархатный черный взгляд и длинные ресницы – вот все, что бросилось ему в глаза и ослепило его"* [V, с.288], но постепенно портрет Веры обрастает таинственными мотивами, воображение героя накаляется: *"Что за нежное, неуловимое создание! – думал Райский, – <...> ...вся – мерцание и тайна, как ночь – полная мглы и искр, прелести и чудес!..."* [V, с.289].

Как известно, будущий роман Райский задумывает посвятить Вере. *"Имея портрет, легче писать и роман: перед глазами будет она, как живая..."* [VI, с.361] – рассуждает герой. Новая красота Веры, красота "сломленной лилии", бьет по нервам – "художник проснулся". Портрет Веры не удается Райскому, пережитая душевная драма героини, ее духовный опыт оказываются неподвластными кисти и затем перу героя. Не случайно портретные изменения Веры в период ее драмы описываются только автором-повествователем романа, сознание и "голос" Райского в дальнейшем повествовании отсутствуют.

Итак, автор-повествователь, как правило, "доверяет" герою Райскому живописание портретов. При описании наружности персонажей романа, зачастую наблюдается взаимопроникновение между авторским повествованием и восприятием героя. Портретные характеристики вводятся в кругозор Райского, становятся объектом рефлексии самого героя, элементами его сознания.

Литература:

1. Анненский И.Ф. Гончаров и его Обломов // Анненский И. Избранные произведения. – Л.: Худож. лит., 1988. – С. 641–667.
2. Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.: Худож. лит., 1977–1980.
3. Дружинин А.В. "Обломов". Роман И.А. Гончарова // А. В. Дружинин. Прекрасное и вечное. – М.: Современник, 1988. – С. 441–461.
4. Котельников И.П. Иван Александрович Гончаров. – М.: Просвещение, 1993. – 190 с.
5. Краснощекова Е.А. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. – СПб.: Пушкинский фонд, 1997. – 492 с.
6. Лошиц Ю.М. Гончаров. – 2-е изд. испр. и доп. – М.: Молодая гвардия, 1986. – 367 с.
7. Мельник В.И. И.А. Гончаров. Духовные и литературные истоки: Монография. – М.: МГПУ, 2002. – 284 с.
8. Молнар А.А. Поэтика романов И.А. Гончарова. – М: Компания Спутник+, 2004. – 157 с.
9. Мурина Е.Б. Ван Гог. – М.: Искусство, 1978. – 438 с.
10. Недзвецкий В.А. И.А. Гончаров – романист и художник. – М.: МГУ, 1992. – 173 с.
11. Отрадин М.В. Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. – СПб.: СПбГУ, 1994. – 168 с.
12. Постнов О.Г. Эстетика И.А. Гончарова. – Новосибирск: Наука, 1997. – 239 с.

Аннотация

Е. ХОМЧАК. ПОЭТИКА ПОРТРЕТА В РОМАНЕ "ОБРЫВ" И.А. ГОНЧАРОВА

В статье анализируется портрет в романе "Обрыв" с учетом особенностей его создания: и под углом зрения автора-повествователя и через призму сознания героев. Устанавливается, что изображение того или иного персонажа "из народа" полностью "доверяется" Райскому; портреты центральных героев даются как бы сквозь призму его сознания, но, кроме этого, дополняются оценочными замечаниями автора-повествователя. Делается акцент на взаимопроникновении авторского повествования и восприятия главного героя романа.

Ключевые слова: портрет, портретная характеристика, психологический портрет, восприятие, воображение.

Анотація

Е. ХОМЧАК. ПОЕТИКА ПОРТРЕТУ В РОМАНІ "ОБРИВ" І.О. ГОНЧАРОВА

У статті розглядається портрет у романі "Обрыв" із урахуванням особливостей його створення: під кутом зору автора-оповідача та через призму свідомості героїв. Констатується, що зображення того чи іншого персонажа "з народу" повністю "довіряється" Райському; портрети центральних героїв подаються ніби крізь призму його свідомості, але, крім цього, доповнюються оцінними зауваженнями автора-розповідача. Акцентується увага на взаємопроникненні авторської оповіді та сприйнятті головного героя роману.

Ключеві слова: портрет, портретна характеристика, психологічний портрет, сприйняття, уявлення.

Annotation

E. HOMCHAK. POETICS OF PORTRAIT IN THE NOVEL "PRECIPICE" BY I.A. GONCHAROV

The article focuses on the specific features of creating portraits in the novel "The Precipice" both through the narrator's attitude and through the prism of the characters' artistic consciousness. It is stated that creating this or that "ordinary" character is fully entrusted to Rayskiy; the portraits of the leading characters are presented as if through the prism of his outlook, but beside it they are supplemented by the author-narrator remarks and cross-characteristics of other personages.

Attention is drawn to the mutual penetration of the author's narration and the main character's perception in creating portrait characteristics.

Key words: portrait, portrait characteristics, psychological portrait, perception, imagination.