

ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

М.Г. Уртминцева
Нижегородский госуниверситет

В программной статье «Лучше поздно, чем никогда», опубликованной в 1879 году, И.А. Гончаров, формулируя основные положения своего эстетического кодекса, вспоминает оценку его творчества В.Г. Белинским, отмечавшим увлечение Гончаровым «своею способностью рисовать» [1]. Характеризуя себя как художника, Гончаров особое внимание уделяет роли интуиции в творческом процессе: «Рисуя, я редко знаю в ту минуту, что значит мой образ, портрет, характер... Я должен был его (Райского) больше, нежели кого-нибудь, писать инстинктом...» (8, 70–71). Приведенное высказывание Гончарова — свидетельство художественного и эстетического чутья писателя, сумевшего в пределах небольшой статьи сформулировать свой взгляд на одну из важнейших литературоведческих проблем — проблему психологии творчества, привлекавшую интерес представителей самых различных наук: социологии, психологии, лингвистики, литературоведения [2]. Представляя себе всю сложность и объемность проблемы, признавая правомерность суждений Б.С. Мейлаха о необходимости рассматривать процесс творчества как динамическое единство его составляющих [3], мы выдвигаем в качестве предмета исследования в данной работе лишь результат творческого процесса.

Еще современная И. Гончарову критика, отмечая мастерство писателя, писала о живописности как об одной из важнейших черт его стиливой манеры [4]. Эта идея получила подтверждение в работах исследователей XX столетия. Нельзя не признать, что Гончаров действительно великолепный живописец, однако живописное выражается у него прежде всего в изображении устоявшихся форм жизни, к которым художник испытывал особый интерес [5]. Поэтому вполне естественным кажется пристрастие Гончарова к портретным и пейзажным формам, как наиболее ярко отражающим статику повествования. Вместе с тем, было замечено, что портрет у Гончарова — это не только воплощение статики переживаемого момента (или устоявшихся форм жизни), но и стремление к выражению «вечного», «конечного» в любой форме художественного образа его прозы [6].

Что же такое «живописное» с точки зрения самого Гончарова? Это прежде всего философско-эстетическое понятие, связанное с понятием «художественное целое». С точки зрения Гончарова, художественное произведение — это замкнутый в себе самодостаточный мир, где все уравновешено художественной идеей. В процессе восприятия произведения читателем происходит «расшифровка» писательского замысла. Для Гончарова, как это видно из его литературно-публицистического наследия, задачей художника является не только собирание картин мира в единое целое, но и создание реальной возможности для читателя пройти свой путь постижения жизни, отраженной в произведении художника. Может быть, поэтому сам писатель называл свой метод «живописью», а отдельные сцены и произведения — картинами. Воплощение замысла Гончаров связывал с движением от эпизода, эскиза к общему плану [7]. Этот же путь Гончаров предлагает пройти и читателю, расставляя в тексте «маячки», по которым путник найдет верную дорогу.

Стадиальность характеризует не только подготовительную работу писателя, но и становится одной из закономерностей структуры его художественных произведений.

Одним из таких «говорящих» элементов текста для Гончарова был портрет. Портреты его персонажей написаны в технике, близкой к акварели или масляной живописи: каждый последующий эпизод романа кладет свою краску, вносит свой штрих в уже намеченные контуры [8]. «Живописность» Гончарова, с нашей точки зрения, проявляется прежде всего в особых *технологии и технике* создания словесного образа.

В истории отечественной критики и литературы не раз отмечалась близость «живописной» бытописи Гончарова к традициям фламандской школы — творчеству Рюйсдаля, Ван-дер-Неера, Остада и т.д. Это утверждение стало местом всех статей и монографий, посвященных проблеме художественного метода Гончарова. Вместе с тем, *практически никто* из писавших о «живописности» Гончарова не задался целью выяснить, почему именно фламандцы пришли на память Дружину, рассуждавшему о своеобразии гончаровского повествования [9]. Ведь нигде в романах нет *прямых* свидетельств о творческом влиянии названных художников на писателя, а указание на то, что близость Гончарова к фламандцам заключается в «тождестве направления», в «открытии чистой поэзии в том, что всеми считалось за безжизненную прозу» [10], скорее касалось характеристики пафоса, чем проясняло функциональную роль живописных ассоциаций читателя с творчеством названных художников.

Как нам представляется, многие исследователи прошли мимо весьма очевидного факта, на котором Гончаров неоднократно заостряет внимание читателей и критиков. Характеризуя свой творческий метод, Гончаров говорит о значительной роли *бессознательного* в оформлении идеи. Он относит свое творчество к «бессознательному типу», обусловленному во многом его способностью рисовать. «Образы, а вместе с ними и намеки на их значение, — писал Гончаров, — в зародыше присутствовали во мне и инстинктивно руководили моим пером» (8, 104). В этом признании автора речь идет не только о характеристике *процесса его творчества*, но и о специфике результата, прогнозируется возможное восприятие читателем художественного произведения [11]. Так как же происходит перевод намека в значение, как «бессознательное» реализует себя в художественной системе гончаровского повествования? Какую «кодировку» использует писатель, активизируя читательское восприятие образа? Попытаемся выяснить функцию портрета в организации повествования. Идеино-художественная значимость портретных характеристик Гончарова раскрывается в процессе расшифровки смысловых кодов текста, понять которые помогает заключенный в нем живописный подтекст.

Структура гончаровского текста выстроена с учетом определенных типов «расстояний», на которые необходимо отойти, чтобы стал понятен смысл образа и всей картины в целом. Под «расстоянием» в данном случае мы будем понимать то свойство индивидуального стиля, о котором сам Гончаров писал как о явлении «духовного, наследственного сродства, какое намечается между творческими типами художников» (8,104). Это «расстояние» — та культурная традиция, наследником которой является творец и которая должна быть принята во внимание читателем. Чаще всего она приобретает форму своеобразного диалога, который ведет писатель с возможным читателем. Гончаров нигде прямо не называет тот масштаб, в котором измеряется расстояние, отделяющее одного художника от другого, однако весьма существенны замечания, которые он делает в одной из своих

статей — «Христос в пустыне. Картина г. Крамского», — написанной в 1874 году. Отзыв на конкретное художественное произведение становится здесь поводом к размышлению Гончарова над законами художественного творчества [12]. Писатель акцентирует наше внимание на том, что временное (исторически конкретное) в искусстве не менее важно, чем вечное, поэтому каждая эпоха сознательно и *бессознательно* отражает в искусстве свое прочтение исторических ситуаций, и это, с точки зрения Гончарова, — закон художественного творчества.

В этой же статье содержится и еще одно важное замечание о том, что Ге в своей картине «Тайная вечеря» выбирает совершенно невозможный для исторического (то есть религиозного) живописца ракурс изображения главного героя картины — Христа. Внимание зрителя художник сосредоточивает на лице Петра, прорабатывая его детально, в то время, как лицо Христа дано эскизно, намеком. Проявление этого же приема Гончаров видит и в картине Н. Крамского «Христос в пустыне», где граница между фоном и фигурой размыта, фигура сидящего Христа сливается с фоном. Выбор сюжета и в том и в другом случае — сознателен, форма его воплощения продиктована творческой задачей художника.

Таким образом, перед нами теоретическое осмысление того, что уже сделано: Гончаров в своих романах предпочитал изображать то, что практически всегда находится на периферии восприятия читателя — второстепенные состояния, не передающие сразу и ярко суть характера. Гончаров как бы «подбирается» к тому, чтобы бросить прямой взгляд на героя и высветить его окончательно, заставляя работать и свое, и читательское воображение. Один из таких приемов — косвенная цитация — намек на те хранящиеся в эстетическом опыте читателя впечатления, о которых неоднократно писали исследователи Гончарова.

Цитация в портретном изображении героя Гончаровым представляется нам весьма парадоксальной. Форма её выражения — эскиз, но эскиз, имеющий отношение скорее не к портретному жанру, а к пейзажу. Пейзаж используется в повествовании как способ передачи мысли и эмоции героя. Состояние героя предельно «овнешнено», но, вместе с тем, читатель получает определенный эмоциональный заряд, формирующий его отношение к персонажу. Именно так построен первый портрет Обломова, составленный из «тематических» блоков описаний и задающий тон всему повествованию. Здесь писатель в сжатой форме дает читателю все основные ракурсы изображения героя, так или иначе мотивированные авторским видением его сущности. Обратим внимание на то, что в композиционной последовательности детализированного портрета, которым открывается роман, существует определенная закономерность. Она отражает эволюцию авторского замысла, касающегося фигуры центрального героя. Смена повествовательных ритмов в каждой из частей романа — это проявление авторской воли: сначала фигура Обломова сливается с описательным фоном, который заслоняет собой героя, затем персонаж проявляется характерными чертами в ритмике «пейзажного» описания, следующий шаг — фиксируется «расстояние», то есть определяется точка зрения, с которой ведется наблюдение за Обломовым, и происходит развертывание этой точки в перспективу [13].

Рассмотрим подробнее механизм портретной характеристики героя. Одной из самых ярких примет первого портрета Обломова является его халат. Описание халата, столь важной детали быта и символа бытия героя, очень скромно: говорится о яркости восточной краски и прочности ткани халата. Этот образ рожден в сознании Гончарова яркостью эмоциональных красок воспоминаний о прочности и своеобразной красоте патриархального уклада жизни, которую он наблюдал,

например, в Японии, и которая, возможно, подсознательно теперь подсказала ему образ восточного халата. Образ русской восточной деспотии, которая соотносится с родственной ей духовно чужой жизнью (бытом и нравами Японии) «подсказывает» автору описание внешнего вида халата и перечисляемых в связи с этим его функциональных «обязанностей». Однако, как мы можем увидеть в дальнейшем, халат Обломова — не только важнейшая деталь в изображении внешнего вида героя. Это мотив, внешний по отношению к герою стимул, который определяет программу его поведения [14]. Гончаров, уделяя внимание халату, заставляет читателя помнить о нем и тогда, когда он лежит в кладовой Агафьи Матвеевны. Бессознательная тяга Обломова к определенному типу жизни реализуется писателем через опредмеченный мотив лени и спокойствия. Так начинает формироваться семантическое поле значений поступков Обломова, в которых он выступает как носитель определенной картины мира, а читатель воспринимает его, подчиняясь творческой воле автора, и создает свое представление о герое.

Другая «примета» фона, на котором первоначально дана фигура главного героя, — серый цвет всего, что имеет отношение к Захару, в свою очередь выдвинутого на «передний» план картины. На фоне цветовой гаммы, не окрашенной яркими красками, появляется и перекликающееся с ней изображение фигуры и лица Обломова, не имеющего определенного «цвета»: «ни румяный, ни смуглый, ни положительно бледный, а безразличный или казался таким» (8,7).

Далее фон приобретает все более значительную роль. Автор как бы предлагает читательскому восприятию сравнить две точки зрения: «с первого взгляда» и «опытным глазом». Речь идет об интерьерной «раме», в которую вписывается портрет героя. «С первого взгляда, — пишет автор, — комната казалась прекрасно убранною». Далее идет перечисление тех предметов, которые бросаются в глаза прежде всего, но, вместе с тем, не выражают сути героя, который «холодно и «рассеянно» взирает на все, что призвано украшать его быт. Опытный же глаз, продолжает автор, сталкивает впечатление от окружающей Обломова роскоши с дисгармонизирующими с ней тяжелыми стульями, шаткими этажерками, осевшим задком дивана... Цель обоих «взглядов» — показать, что в среде, где протекает жизнь Обломова (в замкнутой сфере его существования), продолжают действовать те же законы света, которые герой отринул. Отринул почти бессознательно и для себя незаметно, как незаметно покрылись пылью и тенетами вещи в его кабинете. Бессмысленность существования героя показана через нарушение функций вещей, его окружающих, которые живут своей собственной жизнью, закрывая собой человека. Иронический образ «чистого вкуса», в соответствии с которым человека «делает» обстановка, зафиксирован Гончаровым в словечке «*decoium*», которым веяло от всей обстановки комнаты. Декорированность (видимость), бьющая в глаза читателю, — свойство повествовательной манеры, отличающей Гончарова. Дело в том, что в современной Гончарову живописи в жанре пейзажа и натюрморта появляется такое качество как выстроенность. Именно здесь, как нам кажется, и следует искать ответ на вопрос о том, почему образ «*decoium*» появляется в романе, принимая на себя функцию фона, на котором пишется портрет героя.

Образ выстроенной, созданной среды — своеобразная экспозиция творческого приема, к которому неоднократно будет обращаться Гончаров. Это то, что в поэтике гончаровского портрета получает выражение в создании внешнего облика через изображение природных начал, естественных ритмов жизни. Посмотрим, как это сделано в первом портретном представлении Обломова. Описывая внеш-

ность героя, Гончаров сосредоточивает внимание на впечатлении, которое он хочет закрепить у читателя, используя при этом прием психологического параллелизма: «Мысль гуляла... порхала в глазах... садилась на полуотворенные губы, пряталась в складках лба...», «если на лицо набегала из души туча заботы, взгляд туманился, на лбу являлись складки, начиналась игра сомнений, печали, испуга...» (7). Лень и апатия Обломова, на которой акцентировано внимание в первом развернутом описании быта героя, представляет собой внешний пласт «значения», за которым скрыта более существенная ассоциация. Обломов естественен, соприроден тому среднерусскому пейзажу, из которого Гончаров черпает тона и краски для портрета своего героя. Портрет героя говорит читателю о гармонии внешнего и внутреннего существования, предупреждая о тайне, которая еще раскроется читателю. Та же функция пейзажа как выражения внутреннего состояния героя предстает перед нами и в конце VIII главы 1 части романа. Возникающий в сознании героя образ лесной глуши — это образ-самооценка Обломовым собственной жизни, а пейзаж — сигнал об особом внутреннем состоянии персонажа, которому и соответствует данный ранее эскиз его внешнего облика. «Как страшно стало ему... — пишет Гончаров, — ...когда мелькнула параллель между этим назначением (человека. — М.У.) и собственной его жизнью, когда в голове просыпались, один за другим, и беспорядочно, пугливо носились, как птицы, пробужденные внезапным лучом солнца в дремлющей развалине, разные жизненные вопросы» (8, 98–99). Герой «объясняет» себя с помощью природных явлений, укрепляя в сознании читателя мысль о естественности собственной натуры, не «зараженной» влиянием среды. Неопределенность, «расплывчатость», незавершенность портретной характеристики начала романа теряет свою резкую ироничность, поскольку, как оказывается, выражает не только индивидуальное в облике Обломова, но и обладает энергией разъяснения своеобразия русской действительности.

Функция портрета-пейзажа приобретает особую значимость в связи с образом «desouma», фона изображения, который имеет в своей основе довольно сложный подтекст, выявляемый на ассоциативном уровне. В первой части романа, где Гончаров определяет пути решения темы, возникает иронический образ «вечера в швейцарском или шотландском вкусе» (105). Примечательно, что возникает он в сне Обломова, который, как мы знаем, является своеобразным истоком романа, в сжатом виде содержащим основные черты его поэтической структуры [15]. Образ «вечера» — мотив, который в дальнейшем получит разработку в виде развернутого авторского комментария, достаточно четко проводящего грань между естественным в характере и внешнем облике героя и искусственностью обстановки, его окружающей. Что могло навеять Гончарову этот образ и почему он нужен писателю? Вряд ли возникновение этого пейзажа писатель мог рационально объяснить, но какой точной становится эта ассоциация, если обратиться к анализу современной Гончарову пейзажной живописи! Одной из её тенденций, нашедшей воплощение в творчестве И. Шишкина, была традиция, заимствованная им у известного в то время швейцарского пейзажиста А. Калама, который, «понимая душу природы, соединяет его с чувством составить картину» [16]. А. Бенуа, определяя черты творческого метода И. Шишкина, которые проявились в дальнейшем, указывает на сложность его композиций швейцарского периода, в которых художник не всегда удерживался от «пристраивания, прикрашивания, приглаживания в угоду толпе» [17]. Мотив вечера в «швейцарском вкусе», составленного в соответствии с требованиями вкуса толпы (вспомним требования хорошего

вкуса в обстановке кабинета Обломова), возникает по контрасту с образом Обломовки, ее незатейливыми русскими пейзажами. Излишняя, казалось бы, детальность в описании фона первого портрета Обломова приобретает в свете сказанного совершенно иной смысл. Это образ выдуманной, чуждой Обломову действительности, скорее уводящий от познания его истинной сути, чем настраивающий на понимание его внутреннего мира. И еще об одном парадоксе портретного изображения подобного типа. Детализируя изображение внешности героя (указывая на матовый цвет шеи героя, маленькие пухлые руки, мягкие плечи и т.д.), писатель как бы «растворяет» впечатление читателя в этих подробностях, тем самым (идея образа еще получит свое развитие) готовя почву к пониманию неоднозначности и сложности характера своего героя.

«Пейзажный» мотив в портрете Ольги Ильинской выполняет сходную функцию, но представлен в более сложном, опосредованном виде. Это описание внешности героини соединяет в себе две точки зрения: героя и автора. Первая часть портрета со слов: «Ольга в строгом смысле не была красавица...» — это сравнение внешности Ольги с известными Обломову портретными изображениями женщин на интимных портретах конца XVIII — начала XIX века. О художественном вкусе Обломова свидетельствуют слова Штольца о тех возвышенных чувствах, которые переживал его друг при виде «гравюр рафаэлевских мадонн, Корреджиевой ночи, Аполлона Бельведерского...» (184), но Обломов угадывает «тайну» чистой и прекрасной души Ольги и поражается безмятежным спокойствием её внутреннего мира. Это своего рода и предчувствие героем её «пробуждения», которое изменит саму внешность Ольги. Та же тайна напряженной внутренней жизни передана и в женских портретах Ф. Рокотова, Д. Левицкого, В. Боровиковского, которые здесь не названы, но подразумеваются [18].

Следующий абзац в портретной характеристике Ольги свидетельствует о смене ракурса изображения. Автор, используя «пейзажный» мотив, передает впечатление, которое производит Ольга на человека. Каждый, утверждает Гончаров, останавливался «перед этим так строго и обдуманно артистически созданным существом» (195). В авторском восприятии внешнего облика героини подчеркнуто преобладание рационального начала, которое не замечает Обломов. Так автор своим замечанием вносит дополнительный штрих в портрет Ильинской, утверждая гармонию рационального и эмоционального в облике своей героини. Вместе с тем, в этом описании внешности Ольги содержится и некий тревожный сигнал, заставляющий читателя вспомнить о гармонии искусно выстроенного пейзажа, о котором уже шла речь: пропорциональный, выверенный снимок с природы еще не пейзаж, артистически эффектная Ольга — человек, которому пока еще не открылась правда жизни.

Интуитивное постижение Ольги Обломовым продолжено и в ряде других портретных зарисовках, имеющих характер пейзажного этюда. Так дан эскиз портрета Ольги в сумраке тени в пятой главе второй части, когда мрак скрывает очертания лица и фигуры, а образ героини предстает перед нами через восприятие Обломовым её пения. Перед нами не объектное изображение героини. Гончаров подчеркивает, что Обломов «смотрел на нее не глазами, а мыслью». Внешняя форма этого переживания передана Гончаровым намеком, рассчитанным на творческую работу читательского воображения. Здесь происходит своеобразное соединение одного портрета с другим. «Зеркальное» отражение соединяет чувства Обломова и Ольги, и «невывразимое» ощущение счастья, переживаемое героями, не нуждается в подробностях описания его внешнего выражения. Душа Обломова

выразилась в его облике, и Ольга просит его посмотреть на себя в зеркало. Что же видит читатель, вглядываясь вместе с героем в зеркало? Счастливого и сияющего, с «месяцем во лбу», по выражению няньки, Обломова [19]. С этого момента «пейзажный» мотив в мимическом портрете Ольги тесно связан с «природными» элементами в описании внешнего облика Обломова, поскольку герой ищет и находит в ней ту же природную естественность, которая присуща и ему. «Пробуждение» сознания Ольги, понявшей чувства Обломова, уподобляется Гончаровым природным процессам: «...лицо её наполнялось постепенно сознанием; в каждую черту пробирался луч мысли, догадки, и вдруг все лицо озарилось сознанием... Солнце так же иногда, выходя из-за облака, понемногу освещает один куст, другой, кровлю и вдруг обольет светом целый пейзаж...» (223). Мотив «зеркала» появится в изображении чувств героев в один из самых решающих моментов их отношений, когда в саду Ольга вдруг осознала свою власть над Обломовым. Гончаров не дает здесь описания внешности героини, охваченной предощущением счастья, а использует известный прием психологического параллелизма, предоставляя читателю воссоздать уже знакомые по предыдущим описаниям черты Ольги. Ильинская видит себя в этот момент в «роли путеводной звезды, луча света, который она разольет над стоячим озером и отразится в нем» (235).

Как мы уже говорили выше, одним из важнейших поэтических приемов Гончарова является прием «развертывания точки в перспективу», используя который писатель рисует первый портрет героя. Помещая статичную фигуру Обломова в центр созданной интерьерной композиции, Гончаров демонстрирует возможности статического изображения в постижении идеи образа. Этот же прием развертывания точки в перспективу оказывается продуктивен и в раскрытии образа Ольги Ильинской. В решающие моменты действия её поза, жесты, выражение лица застывают. Писатель требует от читателя пристального внимания к внешним проявлениям внутренних движений, сила которых особенно отчетливо видна в статике описания, в той её разновидности, которую мы называем портретной характеристикой. Внутренний смысл переживаемого героиней чувства в определенный момент переводится в другое измерение: писатель предлагает читателю отвлечься от сиюминутного восприятия к постижению сущностного смысла образа статуи — образа, сопровождающего Ольгу на всем протяжении романа [20]. Необходимо отметить, что каждое появление этого образа несет свой оттенок смысла. Так, ассоциативный образ статуи гармонии и красоты, возникающий в начале повествования, — своеобразное указание на дремлющий, застывший в ожидании пробуждения духовный мир Ольги. Внешний покой и неподвижность в сцене последнего объяснения героев в доме Ильинской («...она казалась такою покойною и неподвижною, как будто каменная статуя») (372) — признак предельного напряжения эмоциональных и физических сил перед решающим признанием. В мимическом портрете Ольги в последней части романа дважды повторен мотив покоя как мотив, венчающий процесс внутреннего развития героини. Она обретает разумное счастье с экономным и терпеливым Штольцем. Осознание обретенного («Она испытывала счастье и не могла определить, где границы, что оно такое») передано в повествовании через фиксацию внешней неподвижности героини: «Она устремила глаза на озеро, на даль и задумалась так тихо, так глубоко, как будто заснула... Не бегала у нее дрожь по плечам, не горел взгляд гордостью... Она все сидела, точно спала... она не шевелилась, почти не дышала...» (428–429). Развертывание точки в перспективу — обретение внутренних смыслов образа

статуи, обусловленных различными сюжетными ситуациями, приводит в финале к закономерному художественному итогу.

Повествование о героях в четвертой части практически исключает обращение писателя к их портретированию. Случайно ли это? Нет, поскольку и в первом портрете Обломова, и в первом портретном описании Ольги, как мы видели, дается намек на тот предел, к которому придут оба, и на то доминировавшее в них обоих чувство внутренней сосредоточенности, которое и послужило мотивом их сближения. Оба героя достигли пределов своего внутреннего развития, только «остановка» Обломова произошла гораздо раньше, чем «остановка» Ольги. Механизм приема портретирования, как часть единого целого в повествовании, содержал в себе не только источник объяснения характеров героев, но и реализацию замысла романа в целом.

ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. **Гончаров И.А.** Полн. собр. соч.: В 8-и т. Т. 8. М., 1955. С. 70. В дальнейшем ссылки в тексте на данное издание даются в тексте статьи в скобках.
2. **Петров В.М.** Прямое и не прямое воздействие искусства: проблема методологии и методики исследования. М., 1977; **Петренко В.Ф.** Психосемантика сознания. М., 1988; **Фрейд З.** Психология бессознательного. М., 1990; **Выготский Л.С.** Психология искусства. Ростов-на-Дону: «Феникс», 1998; 1990; **Франкл В.** Человек в поисках смысла. М., 1990; **Лурия А.Р.** Язык и сознание. М., 1979; Вопросы теории и психологии творчества: В 8-и т. Харьков, 1907-1923; **Цейтлин А.Г.** Труд писателя. М., 1962; **Ковалев В.А.** Психология литературного творчества. Л., 1960; **Мейлах Б.С.** Талант писателя и процессы творчества. М., 1969 и т.д.
3. Наиболее продуктивным подходом к исследованию психологии творчества, с точки зрения ученого, является «трактовка творчества как динамического процесса, включающего в себя неразрывно связанные звенья — первоначальный замысел и все фазы его развертывания, затем результат авторского труда, то есть законченное произведение, и, наконец, восприятие его читателем...»: **Мейлах Б.С.** Талант писателя и процессы творчества. Цит. изд. С. 33.
4. **Белинский В.Г.** Полн. собр. соч.: В 13-и т. Т. X. М., 1956. С. 343; **Дружинин А.В.** Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 128–133; **Боткин В.П.** и **Тургенев И.С.** Незданная переписка. 1859–1869. М.;Л, 1930. С. 239. Идеи, высказанные современниками И. Гончарова, получили поддержку И.Ф. Анненского, опубликовавшего в 1892 году статью об «Обломове». См.: Анненский И.Ф. Гончаров и его «Обломов» // Русская литература. 1982. № 4. С. 71–95.
5. **Цейтлин А.Г.** И.А. Гончаров. М., 1950. С. 311–351; **Пруцков Н.И.** Мастерство Гончарова-романиста. М.;Л., 1962; **Гейро Л.С.** Роман И.А. Гончарова «Обломов» // Гончаров И.А. Обломов. Литературные памятники. Л., 1987; **Лошиц Ю.** Гончаров. М., 1977; **Недзвецкий В.А.** И.А. Гончаров — романист и художник. М., 1992 и др.
6. **Недзвецкий В.А.** Цит соч. С. 84–85.
7. **Гончаров И.А.** Собр. соч.: В 8-и т. Т. 8. М., 1955. С. 70.
8. Используя термины «акварель» и «масляная живопись», мы имеем в виду те ассоциации, которые неоднократно возникали не только у исследователей портретной живописи словом. В частности, одним из первых эту ассоциацию использовал Д. Григорович, сообщая о работе над «Литературными воспоминаниями». В письме к А.В. Суворину он пишет: «Мои воспоминания будут похожи на акварельные наброски, а никак не на картину, густо написанную масляными красками» // Письма русских писателей к

- А.В. Суворину. Л., 1927. С. 33. Анализ эстетической реакции Григоровича дан в нашей работе. См.: *Уртминцева М.Г.* Говорящая живопись. Очерки истории литературного портрета. Нижний Новгород, 2000. С. 71–72.
9. *Дружинин А.В.* Цит. соч. С. 129.
 10. Там же. С. 129.
 11. *Мейлах Б.С.* Талант писателя и процессы творчества. М., 1969. С. 32–33.
 12. Гончаров выступает в данном случае против многочисленных обвинений Н. Крамского, а затем и Н.Н. Ге, в том, что их картины, воспроизводящие евангельские сюжеты, лишены религиозного содержания. Гончаров не принимает упреков в адрес художников и доказывает мнение о несводимости целей и задач искусства к передаче определенного содержания, религиозного или светского. Ссылаясь на творчество Н.Н. Ге, Гончаров видит новаторство современной ему исторической живописи в том, что она стремится уйти «из-под ферулы условных приемов исторической школы и внести в нее свою долю реализма (не в область разума и веры), а в чувственное проявление её в символах — лиц, исторических событий, быта...» (8,184).
 13. В данном случае имеется в виду идея художественного пространства, изложенная в лекциях П.А.Флоренского. Напомним, что Флоренский предлагает видеть смысл художественной деятельности в том, чтобы «насыщать известные области пространства содержанием, доступным для восприятия определенным типом сознания». Поэт дает формулу пространства и предлагает читателю и зрителю по его указанию смоделировать его. При этом оттенки смысла, извлекаемые из «построенного» пространства, могут быть многообразны. Таким образом, под перспективой мы будем понимать пространственный объем, возникающий в процессе взаимодействия авторского кода и горизонта ожиданий читателя. Подробнее об этом см.: *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.
 14. Теория мотива, как материального или идеального объекта, в котором опредмечивается личностный смысл, вкладываемый героем в значение окружающего мира, была разработана практическими психологами. Понимание мотивации как предмета раскрывается А.Н. Леонтьевым в общем контексте его трактовки предметности как исторически фиксированной функции. Предметная область — это мир предметов человеческой деятельности, выступающих носителями определенных значений, личностных смыслов, то есть пропущенных через призму их восприятия субъектом. Это явление А. Леонтьев называет смысловым полем. См.: *Леонтьев А.Н.* Психология образа // Вестник Московского ун-та. Сер. 14. Психология. 1979, № 2. С. 5.
 15. Напомним, что сон Обломова начинается с обозначения резкого контраста между тишиной и спокойствием сельского среднерусского пейзажа и экспрессией морского пейзажа. Появление мотива моря, как нам кажется, определено работой авторского бессознательного, источником которого могли быть не только личные впечатления Гончарова. Большую роль здесь играет и опора на традицию использования «морского мотива» в фольклорных сюжетах и сюжетах европейского искусства. Как писал П. Валери, «морской мотив» может быть связан с мыслью о побеге, а морской горизонт вызывает стремление к простору, освобождению. «Морской мотив» может быть рассмотрен как своеобразная мотивация Гончаровым «побега» Обломова к Ольге. Это проверка героя на силу, которую он обретает, переходя в другое измерение, в другое пространство. В романе постоянно существует созданная автором для героя возможность перехода из одного пространства в другое. Подробнее о морском мотиве и его функциях см.: *Топоров В.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995.
 16. Письмо А. Мокрицкого И. Шишкину от 18 апреля 1860 г. // Иван Иванович Шишкин. Мир художника. Л., 1978. С. 69.
 17. *Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке. М., 1998. С. 309. Упрек в излишней «прямолинейности», фактографичности пейзажей И. Шишкина содержится и в письме

И.Н. Крамского Ф. Васильеву 5 июля 1872 г. «Я думаю, что это единственный у нас человек, — пишет Н. Крамской, — который знает пейзаж ученым образом, в лучшем смысле, и только знает. Но у него нет тех душевных нервов, которые так чутки к шуму и музыке в природе» // Иван Иванович Шишкин. Мир художника. С. 256.

18. Например, портреты А.П. Струйской, графини М.А. Воронцовой Ф. Рокотова, портрет М.А. Дьяковой Д. Левицкого, портреты Е.А. Нарышкиной, М.И. Лопухиной В. Боровиковского и др.
19. Образ меченого, «с месяцем во лбу», героя встречается во многих волшебных сказках. Этот образ-символ используется для характеристики сильного, эмоционального переживания персонажа, а также свидетельствует о его избранности, особенности по сравнению с другими героями.
20. Исследователями не раз отмечалось пристрастие Гончарова к использованию идеи образа статуи при характеристике таких героинь «Обрыва», как Софья Беловодова, Марфенька, Вера, бабушка. Изучение художественной функции этого образа в структуре повествования в целом и в отношении к каждому персонажу может стать предметом отдельной работы.