

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Удмуртский государственный университет»

На правах рукописи

ГИЗАТДИНОВА ДАРЬЯ МИХАЙЛОВНА

**ЖИВОПИСНОЕ НАЧАЛО
В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА И И. А. ГОНЧАРОВА**

Специальность 5.9.1. Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Зверева Татьяна Вячеславовна

Ижевск – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИВОПИСИ.....	15
1.1. Понятие интермедиальности в современной филологической науке.....	15
1.2. Экфрасис как один из частных случаев интермедиальности.....	21
ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСТВО И. С. ТУРГЕНЕВА В ЗЕРКАЛЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ (ЛИТЕРАТУРА И ЖИВОПИСЬ)...	32
2.1. Осмысление живописности прозы И. С. Тургенева в отечественном литературоведении.....	32
2.2. И. С. Тургенев и русские живописцы.....	53
2.3. Эстетические поиски И. С. Тургенева и К. А. Коровина.....	59
2.4. Творчество И. С. Тургенева в контексте западноевропейской живописи (барбизонская школа).....	74
ГЛАВА 3. ЖИВОПИСНЫЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА И. А. ГОНЧАРОВА.....	85
3.1. Отечественное литературоведение о влиянии живописи на творчество И. А. Гончарова.....	85
3.2. Живопись в зеркале эстетических воззрений И. А. Гончарова.....	98
3.3. Живопись как остановленное время в романе И. А. Гончарова «Обломов».....	110
3.4. Виды экфрасиса в романе И. А. Гончарова «Обрыв».....	121
3.5. Проблема пейзажа и интерьера в творчестве И. А. Гончарова и И. С. Тургенева.....	138
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	154
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	163

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена исследованию влияния живописи на художественный метод И. С. Тургенева и И. А. Гончарова, становления художественно-эстетических принципов писателей, положивших начало живописности их прозы.

В современной гуманитарной науке всё большее место занимают интермедийные исследования. Это связано с тенденциями развития современной науки, ориентированной на междисциплинарные подходы и занимающейся поиском новых методологий, соответствующих культурным реалиям нашего времени. Новые подходы ищет и современное литературоведение: всё чаще звучат вопросы о принципах репрезентации визуального в художественной литературе. **Актуальность исследования** определяется интересом современного литературоведения к синтезу культурных кодов в системе художественного текста. В данной работе будет показано, как живописные принципы и пространственное видение воплощались в прозе И. С. Тургенева и И. А. Гончарова и в чём принципиальное отличие в усвоении этих принципов в произведениях этих писателей.

На сегодняшний момент в филологической науке существует ряд сопоставительных исследований творчества И. С. Тургенева и И. А. Гончарова.

Ещё Д. И. Писарев размышлял о художественном наследии Тургенева и Гончарова в статьях «Женские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова», «Писемский, Тургенев, Гончаров». Критик отмечал существенный вклад писателей в литературу и вместе с тем удивительное разнообразие их творческого наследия¹.

¹ Писарев Д. И. Писемский, Тургенев, Гончаров (Сочинения А. Ф. Писемского, т. I и II. Сочинения И. С. Тургенева) // Гончаров И. А. в русской критике: сб. ст. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1958. С. 113–137.

Д. С. Мережковский, рассуждая о современной литературе и о зачатках нового идеализма, отмечал, что «Гончаров и Тургенев, в эпоху грубого реализма, бессознательно, непреодолимым инстинктом отыскивали новую форму»¹. Сравнивая творческие методы крупнейших русских писателей, критик называет Тургенева «пленительным и могучим волшебником слова», «великим русским художником-импрессионистом»². Тогда как Гончарова — «одним из величайших в современной европейской литературе творцов человеческих душ, художников-символистов»³.

В. А. Недзвецкий предпринял попытку разносторонне осветить причины конфликта Тургенева и Гончарова. Относя конфликт писателей к историко-литературной проблеме, исследователь утверждал, что конфликт был отражением не только нравственно-психологических особенностей писателей (подозрительность Гончарова, непоследовательность Тургенева), но и тенденций и проблем «русского художественного процесса середины XIX века»⁴. Так, на рубеже 1850-х гг. обоих писателей занимали идея романа, который бы отвечал веяниям времени, и поиск его структуры. И Тургенев, и Гончаров хорошо понимали задачи, стоящие перед русским романом 1850-х годов. В. А. Недзвецким сделан вывод о том, что «отнюдь не корысть или злой умысел, но объективное типологическое сродство романного мышления и стоящих перед романом задач породило в середине 50-х годов между Тургеневым и Гончаровым некое подобие союза литературных единомышленников»⁵. Исследователь выделил особую разновидность романа

¹ Мережковский Д. С. Начала нового идеализма в произведениях Тургенева, Гончарова, Достоевского и Л. Толстого // О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. Режим доступа: <https://merezhkovskiy.lit-info.ru/merezhkovskiy/kritika-mer/o-prichinah-upadka/glava-iv.htm>, свободный (дата обращения: 25.07.2026).

² Там же.

³ Там же.

⁴ Недзвецкий В. А. Конфликт И. А. Гончарова и И. С. Тургенева как историко-литературная проблема // Гончаров И. А.: материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 года / Ред.: Н. Б. Шарыгина. Ульяновск: Симбирская книга, 1992. С. 72.

⁵ Там же. С. 76.

— гончаровско-тургеньевский роман 1850-х годов, отличающийся структурно-жанровым единством.

Обращение к полемике между Тургеньевым и Гончаровым имеется в исследовании Н. С. Никитиной¹. Исследовательница считает роман Тургеньева «Накануне» тонким полемическим ответом автору романа «Обломов» Гончарову. Н. С. Никитина выделила тему, которая объединила двух крупнейших художников слова, — тему дальнейшей судьбы России, которую каждый из писателей решал по-своему. Тургеньев верил в самостоятельность развития России, видел её особую судьбу, Гончаров же считал, что Россия «окончательно утратила свою самостоятельность»².

А. А. Бельская отметила, что, с одной стороны, для творчества Тургеньева и Гончарова характерна «проблемно-тематическая близость»³, однако «писатели противоположны по манере изображения, по способу видения мира»⁴.

И. А. Беляева говорит о «тайном» психологизме Тургеньева и Гончарова, чей «потенциал психологической функциональности пространства поистине велик»⁵. Сопоставляя функции пространства и времени в произведениях писателей, исследовательница указывает на соотношение героев Тургеньева и Гончарова с пространством, в котором они пребывают. На фоне трагичной мысли о бренности человеческого бытия любовь у Тургеньева оказывается той силой, которая способствует преодолению пространства и времени. «Так, “расширяющееся” сердце тургеньевского героя словно вырастает и оказывается

¹ Никитина Н. С. Тургеньев и Гончаров. «Обломов» и «Накануне» — «Необыкновенная история» или обыкновенная полемика? Режим доступа: <https://turgenev-lit.ru/turgenev/kritika-o-turgeneve/nikitina-turgenev-i-goncharov.htm>, свободный (дата обращения: 29.07.2026).

² Там же.

³ Бельская А. А. Тургеньев и Гончаров: этико-философские взгляды писателей // Гончаров И. А.: материалы Междунар. конф., посвящ. 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова. Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 249.

⁴ Там же.

⁵ Беляева И. А. О «психологической» функции пространства и времени в прозе И. А. Гончарова и И. С. Тургеньева // Русистика и компаративистика. 2008. № 3. С. 118.

способно вместить в себя все элементы пространства, от значительных (небо) до малозначимых»¹. И. А. Беляева также отмечает, что у Гончарова иная пластическая манера (соотнесённость героев с пространством). Однако исследовательница выявляет и явные параллели между Тургеневым и Гончаровым. Например, тургеневский мотив разрастающегося сердца соответствует дантовскому мотиву восхождения к свету у Гончарова (воплощению дантовских идей в творчестве Тургенева и Гончарова посвящена и работа «Тургенев и Гончаров: дантовские мотивы»).

М. М. Одесская указала, что мотивы любви, женской красоты и искусства были ведущими мотивами творчества И. С. Тургенева и И. А. Гончарова². Оба писателя обращаются к идеям античности и средневековья, однако по-разному усваивают их. Мифологема ожившей статуи является важной частью тургеневского и гончаровского дискурсов. По мнению исследовательницы, в творчестве И. С. Тургенева «художник, подобно Пигмалиону, воссоздает красоту и стремление к Эросу в его возвышенной форме»³, у Гончарова — «художник-творец стремится к тому, чтобы вдохнуть жизнь в совершенное тело»⁴.

Обращение к исследованиям, в которых имеется сопоставительный анализ творчества Тургенева и Гончарова, показывает, что на сегодняшний день в отечественной науке отсутствуют работы, в которых бы сопоставление учитывало живописные аспекты. Вместе с тем, для Тургенева и Гончарова живописная тема была одной из центральных, их прозе свойственна установка на визуальную составляющую. **Новизна** данной работы связана с тем, что в ней впервые предпринята попытка дать развёрнутый сопоставительный анализ живописных аспектов в творчестве двух писателей.

¹ Беляева И. А. О «психологической» функции пространства и времени в прозе И. А. Гончарова и И. С. Тургенева // Русистика и компаративистика. 2008. № 3. С. 120.

² Одесская М. М. Античный слой в произведениях И. С. Тургенева и И. А. Гончарова // Литература в школе. 2022. № 6. С. 38–47.

³ Там же. С. 43.

⁴ Там же. С. 46.

Художественное мастерство Тургенева отмечали многие исследователи¹. Несмотря на наличие многочисленных работ, посвящённых живописному началу в творчестве писателя, до сих пор не было обобщающего исследования, посвящённого влиянию конкретных живописных школ на прозу Тургенева. В данном исследовании будет прослежено влияние творческих принципов художников барбизонской школы живописи и художников-передвижников на эстетические воззрения Тургенева, которые формировались во многом благодаря его искусствоведческим познаниям. В исследовании также выявлено типологическое сходство литературных пейзажей И. С. Тургенева и живописных экспериментов К. А. Коровина.

Не меньшее внимание в филологической науке уделялось и изучению творчества И. А. Гончарова, в том числе пространственным и живописным аспектам. Художественный путь писателя включал в себя обращение к теории и истории живописи, постижение природы визуального образа. Ещё современники Гончарова говорили о сходстве его творческой манеры с манерой голландских и фламандских живописцев. В творчестве романиста исследователи особо выделяли голландскую тему. Гончаров также ценил итальянских мастеров Возрождения и западный стиль живописи. В настоящей работе рассмотрены принципы взаимодействия живописного и музыкального экфрасиса в эпосе Гончарова. Интермедиаальный подход позволил очертить те стороны художественной реальности, на которых в отечественной филологии внимание исследователей было пока акцентировано недостаточно.

Объектом исследовательского внимания стали поздние рассказы И. С. Тургенева «Касьян с Красивой Мечи» (1851), «Стучит!» (1852), «Бригадир» (1867), «Живые мощи» (1876), «Сон» (1876), написание последних двух совпало по времени с коллекционированием живописных картин. В центре исследовательского внимания также находятся повести «Фауст»

¹ Г. Б. Курляндская, И. А. Новиков, П. Г. Пустовойт, А. Салим, С. Е. Шаталов, В. В. Голубков, Г. А. Бялый, Л. В. Пумпянский, В. А. Доманский, О. Б. Кафанова, О. В. Евдокимова, Т. Б. Трофимова, Л. Н. Сарбаш и др.

(1856), «Поездка в Полесье» (1857), «Первая любовь» (1860) и романы «Рудин» (1856), «Дворянское гнездо» (1859), «Отцы и дети» (1862), а также «Дым» (1867) и «Новь» (1876). В последних двух романах особенно явно обнаруживается влияние живописной культуры 70–80 гг. XIX в. У И. А. Гончарова репрезентативными для проблемы данной работы стали романная трилогия («Обыкновенная история» (1848), «Обломов» (1859) и «Обрыв» (1869)), а также книга путевых очерков «Фрегат “Паллада”» (1858).

Предмет исследования — принципы влияния живописи на художественный метод И. С. Тургенева и И. А. Гончарова.

Цель настоящего исследования заключается в установлении сходств и различий пространственного видения И. С. Тургенева и И. А. Гончарова, обусловленных влиянием классической и современной живописи.

Для выполнения данной цели предполагается решение следующих **задач**:

— изучить историю зарождения понятия «интермедиальность», выявить спектр интерпретаций понятия «интермедиальность» в современной гуманитарной науке;

— проанализировать и систематизировать литературоведческие источники о живописности прозы И. С. Тургенева и И. А. Гончарова;

— обозначить эстетические взгляды писателей на живопись как вид искусства;

— определить художественные принципы фламандской живописи, барбизонской школы, художников-передвижников и показать их влияние на специфику художественного пространства в произведениях И. С. Тургенева и И. А. Гончарова;

— исследовать функции пейзажных описаний и интерьера и соотнести их с пространственными моделями, представленными в произведениях И. С. Тургенева и И. А. Гончарова;

— сопоставить творчество двух писателей, исходя из их живописных предпочтений, обусловивших авторскую оптику.

Многообразие задач, поставленных в исследовании, обусловило необходимость использования нескольких методов анализа материала: историко-культурного, междисциплинарного, структурного и сравнительного. Междисциплинарный метод позволяет рассмотреть влияние творческих принципов художников на прозу И. С. Тургенева и И. А. Гончарова сквозь призму интермедиальности. Сравнительный метод обеспечивает возможность сопоставления принципов изображения пейзажа и интерьера в произведениях писателей и художников, а также позволяет выявить стилистические особенности в изображении пейзажа и интерьера в произведениях указанных писателей. Историко-культурный метод обусловлен необходимостью выявления смыслопорождающих механизмов русской культуры во второй половине XIX в. В целом наша работа представляет собой многоаспектное исследование влияния различных живописных направлений на творчество Тургенева и Гончарова.

Историко-литературными источниками стали труды отечественных тургеноведов (А. И. Батюто, Г. А. Бялый, Б. Е. Галанов, В. В. Голубков, Г. Б. Курляндская, Ю. В. Лебедев, В. М. Маркович, А. Б. Муратов, Л. Н. Назарова, В. А. Недзвецкий, Н. В. Николаенко, И. А. Новиков, С. М. Петров, П. Г. Пустовойт, А. Салим, А. Г. Цейтлин, С. П. Минина) и литературоведов-гончароведов (А. Г. Цейтлин, В. А. Недзвецкий, Л. С. Гейро, В. Н. Криволапов, Е. А. Краснощёкова, Н. И. Пруцков, М. В. Отрадин, А. Д. Алексеев, Б. В. Томашевский). Изучение живописных аспектов в русской прозе второй половины XIX в. также потребовало ознакомления с исследованиями по **истории западноевропейской и русской живописи** (Н. В. Яворская, А. С. Хворостов, В. В. Стасов, К. В. Пигарев, Л. В. Мочалов, Л. И. Иовлева, Э. П. Гомберг-Вержбинская, Б. В. Асафьев, М. В. Алпатов). **Теоретико-методологической базой** диссертации явились работы по определению явления интермедиальности и раскрытию вопросов взаимодействия искусств, а также исследования, посвящённые экфрасису как частному случаю интермедиальности (О. М. Фрейденберг, Н. В. Брагинская,

А. Зись, О. А. Ханзен-Лёве, М. Кригер, Д. Хиггинс, Л. Геллер, М. Рубинс, Ю. В. Шатин, Т. Е. Автухович). В целом исследование экфрасиса даёт широкие возможности для анализа внутренней связи художественной литературы с живописью, что и интересует нас в рамках настоящего исследования.

Научно-практическая значимость работы заключается в том, что материалы диссертации могут быть использованы при чтении курсов по истории русской литературы XIX в. и спецкурсов по анализу художественного текста, а представленные результаты вносят новые сведения в современное тургеневедение и гончароведение, расширяя границы интерпретации произведений И. С. Тургенева и И. А. Гончарова. Материалы исследования могут быть использованы в учебном процессе при разработке лекционных курсов по творчеству И. С. Тургенева и И. А. Гончарова, учебных пособий по актуальным проблемам тургеневедения и гончароведения, а также при разработке междисциплинарных курсов.

Положения, выносимые на защиту:

1) становление художественно-эстетических принципов И. С. Тургенева происходило под влиянием современной ему живописи — творческих принципов художников-барбизонцев и художников-передвижников;

2) живописные предпочтения И. С. Тургенева во многом определяются его пространственными интуициями (тяготение к изображению открытого пространства, наделённого признаками времени; концепция человека как стаффажной фигуры на фоне равнодушной и сокровенной природы, внимание к неуловимым изменениям природного мира, преобладание «взгляда-в-даль»);

3) в творениях художников-барбизонцев и художников-передвижников И. С. Тургенев находит близкое ему мировидение — и те и другие устремляли свой взгляд за пределы видимой реальности, пытались постичь сокровенную глубину природной жизни. Интерес к пленэрной

живописи также способствовал разработке тургеневской колористики — в художественной палитре писателя доминируют не чистые цвета, а оттенки;

4) существенное влияние на позднее творчество И. С. Тургенева оказала живопись К. А. Коровина — художника, формально принадлежащего к школе передвижников, но, по существу, связанного с импрессионизмом. И для писателя, и для художника характерно изображение пространства, пронизанного движением времени. С коровинской живописью связана и дальнейшая разработка колористических сюжетов, в основании которых лежит внимание не к цвету как таковому, а к световоздушной среде, что особенно отчётливо проявлено в двух поздних романах И. С. Тургенева;

5) художественное пространство И. С. Тургенева характеризуется открытостью, в нём преобладает «взгляд-в-даль», что приводит к доминированию пейзажа;

6) формирование художественного метода И. А. Гончарова во многом обусловлено его интересом к фламандской живописи и итальянской школе Возрождения. Как и у фламандцев, авторский взгляд направлен на «близкое» пространство, вследствие чего в произведениях писателя особая роль отведена интерьеру и натюрморту. С художниками Возрождения Гончарова сближает попытка запечатлеть проявление Божественного начала в действительности (отсюда актуализация статичного пространства, в котором есть отсвет Вечного, тяготение к идиллическому пейзажу);

7) И. А. Гончарова привлекали сюжеты религиозной живописи, что обусловило его участие в дискуссии, связанной с картиной И. Н. Крамского «Христос в пустыне». Проявленный интерес ещё раз свидетельствует об авторской установке на поиск Божественного присутствия в реальном мире;

8) в отличие от тургеневского творчества, устремлённого к изображению темпорального пространства, творчество И. А. Гончарова отмечено противоположной тенденцией — попыткой остановить движение времени. В данном аспекте интересны функции экфрасиса в романе «Обломов». Живописные описания, упоминания картин и «картинные

сюжеты» являются отражением авторской идеи об «остановленном времени», а жизнь главного героя сворачивается в финале в «золотую рамку». Живописному экфрасису в романе противоположен музыкальный экфрасис, воплощающий идею преходящего мгновения;

9) этим же взаимодействием живописного и музыкального начал отмечен и роман «Обрыв». Однако в последнем романе автор вынужден признать невозможность «остановить время», его главный герой Райский так и не создаст ни одного живописного шедевра. Идиллический пейзаж уступит место пейзажу, подверженному действию разрушительного времени;

10) подходы И. А. Гончарова и И. С. Тургенева к описанию пространства диаметрально противоположны, что связано с различиями в их мировоззрении и живописных предпочтениях. И. А. Гончаров тяготеет к изображению «камерного пейзажа», интерьера и натюрморта, Тургенев — к описанию распаханного пространства и пейзажа; И. А. Гончаров пытается преодолеть время, И. С. Тургенев, напротив, актуализирует временные параметры. Различается и живописная палитра писателей (в гончаровском творчестве преобладают чистые цвета, в тургеневском — доминируют оттенки).

Структура и содержание диссертации обусловлены внутренней логикой исследования. Работа состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы, насчитывающего 199 наименований. Во Введении обозначены актуальность и научная новизна исследования, его научно-практическая значимость; сформулированы цель, задачи и методы работы, определены объект, предмет и материал исследования; обозначены историко-литературные источники и теоретико-методологическая база; представлены положения, выносимые на защиту, и информация об апробации результатов исследования. Первая глава носит теоретический характер. В ней освещены вопросы современной гуманитарной науки, тяготеющей к междисциплинарным исследованиям, актуализирована значимость интермедийных исследований, раскрыто значение термина

«интермедиальность», приведены типологии, разработанные в зарубежном литературоведении. Рассматриваются исследования, посвящённые истории экфрасиса как частного случая проявления интермедиальности, и различные толкования данного термина. Вторая глава обращена к живописным аспектам художественного наследия И. С. Тургенева, акцентировано внимание на актуальных вопросах современного тургенеvedения. В центре внимания оказываются эстетические воззрения писателя, обозначены его художественные предпочтения. Пейзажная живопись современных Тургеневу русских художников (А. А. Харламова, И. Е. Репина, В. В. Верещагина, И. Н. Крамского, К. А. Коровина), а также живопись художников барбизонской школы (творчество Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н. Диаза де ла Пенья, Ф. Милле, Ш.-Ф. Добиньи) оказали существенное влияние на становление его пейзажа. В рамках главы освещены идеи и творческие принципы художников-передвижников, а также К. А. Коровина, формально не являвшегося передвижником, но идейно близкого к ним. Направление художников-передвижников и одного из ведущих направлений в искусстве Франции XIX в. — барбизонской школы живописи нашли отражение в творческом методе писателя. Третья глава посвящена художественным воззрениям И. А. Гончарова, системе его художественно-эстетических взглядов, а также живописности прозы писателя. Особое внимание уделено влиянию на творческий метод Гончарова голландских художников, художников-фламандцев (творчество Д. Доу, А. ван дер Нера, А. ван Остаде, Ф. ван Мириса Старшего) и итальянских мастеров Возрождения (творчество Леонардо да Винчи, Рафаэля, Тициана, Корреджо). Рассмотрены принципы функционирования пространства и времени в ключевом романе писателя «Обломов», сделан анализ «живописного сюжета», выявлены принципы живописного построения текста. Также раскрыта специфика взаимодействия в романе «слова», «изображения» и «звука», отмечено органичное сосуществование в тексте живописного и музыкального планов. Последний роман писателя «Обрыв» также рассмотрен с точки зрения взаимодействия

«слова», «изображения» и «звука». В рамках главы сопоставляются творческие подходы И. С. Тургенева и И. А. Гончарова в изображении пейзажа и интерьера. Выявлены принципиальные отличия пространственного мировосприятия писателей (замкнутость, закрытость, камерность, свойственные картине мира Гончарова, и открытость, распахнутость, свойственные картине мира Тургенева). В Заключение обобщаются результаты проведённого исследования, сформулированы основные выводы.

Апробация результатов исследования. Основные результаты исследования были представлены в докладах на научных конференциях разного уровня. Автор принимал участие во Всероссийской научной конференции с международным участием, посвящённой 100-летию со дня рождения профессора Б. О. Кормана «Кормановские чтения» (г. Ижевск, 19–20 октября 2022 г.), в Международной научно-практической конференции молодых учёных «Актуальные проблемы филологии» (г. Екатеринбург, 17 апреля 2025 г.), в XV Юбилейной Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) «Диалоги о культуре и искусстве» (г. Пермь, 15–17 октября 2025 г.). По теме диссертации опубликованы 5 работ, в том числе 3 — в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИВОПИСИ

Современная гуманитарная наука всё больше внимания уделяет вопросам синтеза разных видов искусств. Это связано с тенденциями развития современной гуманитарной науки, стремящейся к междисциплинарным подходам в решении вопросов и занимающейся поиском новых методологий.

1.1. Понятие интермедиальности в современной филологической науке

Ещё античными философами был поставлен вопрос о связи различных видов искусства. Как и представители последующих эпох, они интересовались возникновением и функционированием синтетических форм и жанров. Интерес к границе, разделяющей различные виды искусства, характерен для гуманитарной науки и обнаруживается на всех этапах её развития. В XX в. на основе многовекового интереса к проблеме синтеза возникают интермедиальные исследования. Понятие «интермедиальность» закрепляется в понятийном аппарате искусствоведения, филологии, философии.

Обратимся к понятию интермедиальности. Само понятие было введено С. Кольриджем в 1812 г. (intermedium — нарративные функции аллегории). В 1985 г. Д. Хиггинс использовал термин Кольриджа в эссе «Intermedia» (1965). Д. Хиггинс понимал под интермедиальностью «концептуальное слияние различных форм медиа в искусстве»¹.

В современной гуманитарной науке значение термина «интермедиальность» достаточно широкое, а значит, интермедиальные исследования могут затрагивать круг совершенно разных проблем и порождать

¹ Higgins D. Intermedia // Leonardo. 2001. № 34 (1). P. 49–54. Режим доступа: <http://black2.fri.uni-lj.si/humbug/files/doktoratvaupotic/zotero/storage/6ZKC5H2M/1higgins.html>, свободный (дата обращения: 12.03.2021).

вопросы об охвате кодов разных видов искусств в рамках одного подхода. Как отмечает Ю. Мюллер, ссылаясь на работу М. Мертенса, «в настоящее время интермедиальные исследования не обладают последовательной системой, которая позволила бы охватить все примеры сочетания медиа»¹. В самом общем смысле под интермедиальностью сегодня понимают особый вид отношений, возникающих между медиа. Но ввиду многозначности как самого понятия «медиа», так и приставки *интер-*, принципы такого взаимодействия в различных исследовательских подходах различаются. Интермедиальность совмещает в себе два ключевых значения латинской приставки *интер-*: «между» и «взаимно», обозначая такой механизм взаимодействия медиа, при котором контактирующие медиа не просто соединяются в едином синтетическом пространстве (например, театр как соединение музыки, изображения, пластики и действия), но и включаются друг в друга, оказывая взаимное влияние, видоизменяя друг друга.

Интересно широкое толкование понятия известным отечественным философом И. П. Ильиным: «Под этим многозначным термином <...> имеются в виду не только собственно лингвистические средства выражений и мыслей и чувств, но и любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение. С семиотической точки зрения, все они являются равноправными средствами передачи информации, будь то слова писателя, цвет, тень, и линия художника, звуки (и ноты как способ их фиксации) музыканта, организация объемов скульптором и архитектором, и, наконец, аранжировка зрительного ряда на плоскости экрана, — всё это в совокупном плане представляет собой те медиа, которые в каждом виде искусства организуются по своему своду правил — коду, представляющему собой специфический язык каждого искусства. Все вместе <...> эти языки образуют “большой язык” культуры любого конкретного исторического периода»².

¹ Цит. по : Jurgen E. Muller. Intermediality and Media Historiography in the Digital Era // Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies. 2010. № 2. P. 16.

² Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. М. : Гос. б-ка СССР, 1988. С. 8.

Таким образом, медиа выступают в роли своеобразных «посредников», обеспечивающих взаимодействие и обмен между языками различных видов искусства.

Уже было сказано о том, что интермедийные исследования возникли ещё в XX в. Безусловно, эта проблема волновала и литературоведов. В 1918 г. М. П. Алексеев в статье «Тургенев и музыка» определил новую траекторию в отечественной филологии¹. Исследователь показал, как изучение взаимосвязей между различными видами искусства может обогатить методологию и теоретическую базу компаративистики. Алексеев утверждал, что сравнительный подход в литературоведении позволяет проанализировать как межнациональные, так и межпредметные связи.

Проблему взаимодействия искусств развивал М. С. Каган («Морфология искусства»), предложивший системный подход к изучению искусства. Исследователь показал, как в ходе развития художественной культуры формировались его отдельные виды и как они, взаимодействуя, порождали синтетические формы.

Нельзя обойти вниманием и вклад в развитие данной проблемы Ю. М. Лотмана, чья теория «полиглотизма» раскрывает многогранность культуры и произведений искусства.

В 1986 г. Ленинградским отделением РАН был выпущен сборник «Русская литература и зарубежное искусство». В сборнике были обозначены перспективы сравнительного литературоведения. «При этом проблема взаимодействия искусств рассматривалась в сборнике прежде всего через тематические реминисценции, возникающие в литературном произведении в связи с восприятием и переживанием другого вида искусства. Таким образом, сравнительное литературоведение предполагало изучение

¹ Цит. по : Тишунина Н. В. Методология интермедийного анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : материалы междунар. науч. конф., 18 мая 2001 г. Серия : Symposium. Вып. 12. СПб. : С.-Петербург. философ. об-во, 2001. С. 149.

взаимодействия искусств через сопоставление, сравнение, рядоположение сюжетов, тем, образов в конкретном литературном произведении»¹.

В XX в. стремление к синтезу искусств превратилось в тотальное тяготение к синкретическим медиасистемам. Так, один из исследователей интермедиальности О. А. Ханзен-Лёве отмечал: «Предпочтение искусства *fin de siècle* <...> отдавалось замене или симуляции одной художественной формы другой/другими: поэзия должна была передавать впечатления музыки (звуковая живопись, языковая мелодия), музыка должна была пробуждать визуально-живописные или литературные впечатления (*audition coloree*, т. е. “прослушивание в цвете”), “звуковая картина”, “звуковые стихотворения”, а живопись вновь — вновь использовать литературные мотивы»². Добавим, что термин «интермедиальность» был введён в филологическую науку в 1983 г. именно О. А. Ханзен-Лёве³.

Если говорить о литературоведении, то интермедиальность в узком смысле — «это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедиальность — это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного “метаязыка” культуры). И, наконец, интермедиальность — это специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций»⁴.

¹ Цит. по : Тишунина, Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : материалы междунар. науч. конф., 18 мая 2001 г. Серия : Symposium. Вып. 12. СПб. : С.-Петербург. философское об-во, 2001. С. 150.

² Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / . М. : РГГУ, 2015. С. 37–38.

³ Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / О. А. Ханзен-Лёве. — Москва : РГГУ, 2015. — 450 с.

⁴ Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : материалы междунар. науч. конф., 18 мая 2001 г. Серия : Symposium. Вып. 12. СПб. : С.-Петербург. философ. об-во, 2001. С. 153.

В качестве рабочего примем следующее определение: интермедиальность — это способ внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств.

В настоящее время разработано несколько типологий. Рассмотрим некоторые из них, на наш взгляд, наиболее важные.

I. Типология О. А. Ханзен-Лёве¹ (связывает литературу и живопись). В ней автором рассматриваются три типа интермедиальности:

- 1) к первому типу исследователь относит случаи моделирования литературой «материальной фактуры» другого вида искусства: мелодика поэтической речи, визуальные эксперименты в поэзии и прозе, принцип монтажа, заимствованный из кино, и принципы построения пространства, характерные для живописи;
- 2) ко второму типу он относит отражение в литературном тексте «формообразующих принципов» живописного полотна, архитектурного сооружения, музыкального произведения, кинокартины;
- 3) к третьему типу он относит использование в литературном тексте образов, мотивов, сюжетов других видов искусства. (В этом случае реализуется принцип «текста в тексте» Ю. М. Лотмана или «искусства в искусстве» Е. Фарыно.)

II. Типология Г. Лунда², в которой также выделяются три компонента:

- 1) комбинация (сочетание визуального и словесного в составных произведениях, например в авангардных спектаклях);
- 2) интеграция (визуализация формы художественных произведений, например, как в «Каллиграммах» Аполлинера);
- 3) трансформация (словесное переложение произведения визуального искусства).

¹ Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М. : РГГУ, 2015. 450 с.

² Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М. : МИК, 2002. С. 6.

В настоящей работе мы будем опираться на типологию, разработанную О. А. Ханзен-Лёве, в частности на третий тип интермедиальности, поскольку в рамках исследования нас интересуют способы и средства воспроизведения сюжетов, мотивов и образов изобразительных искусств в художественном произведении.

Всё чаще интермедиальность рассматривают в контексте теории интертекстуальности. Исследователи (Ж. Женетт, Ю. М. Лотман, Ю. Кристева, И. В. Арнольд) выявляют близость этих явлений на разных уровнях. Однако необходимо проводить различия между интертекстуальностью и интермедиальностью. «В системе интертекстуальных отношений связи выстраиваются внутри одного семиотического ряда <...>. Поскольку интермедиальность предполагает организацию текста посредством взаимодействия различных видов искусств, то в данном случае в работу включаются разные семиотические ряды»¹. Если мы говорим о подходах к анализу художественного текста, то следует отметить, что последние несколько лет ведутся многочисленные споры о методах современного литературоведения.

Обращаясь к практическому аспекту проблемы интермедиальности, необходимо подчеркнуть, что в истории отечественного литературоведения имеется множество исследований, в которых приведены образцы анализа, базирующегося на сопоставлении живописи и литературы. Отметим монографии Н. А. Дмитриевой «Изображение и слово»², Б. Е. Галанова «Живопись словом: Человек, пейзаж, вещь»³, В. Н. Альфонсова «Слова и краски: очерки из истории творческих связей поэтов и художников»⁴,

¹ Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Серия «Symposium». Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. 2001. № 12. СПб. С.152–153.

² Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М. : Искусство, 1962. 316 с.

³ Галанов Б. Е. Живопись словом: портрет, пейзаж, вещь. М. : Сов. писатель, 1974. 344 с.

⁴ Альфонсов В. Н. Слова и краски: очерки из истории творческих связей поэтов и художников. СПб. : САГА, 2006. 309 с.

В. И. Силантьевой «Литература и живопись в контексте компаративистики: Писатели и художники периодов эстетической переориентации» и т. д.¹

Интермедиаальный анализ даёт широкие возможности современной филологической науке для изучения художественного текста, выявляя особенности взаимодействия разных видов искусства в структуре художественного произведения. Такой подход позволяет выйти за рамки традиционных методов анализа текста и обнаружить смысловые слои, недоступные при обычном рассмотрении. Интермедиаальность как вид взаимодействия различных видов искусства включает в себя экфрасис как один из её конкретных проявлений, частных случаев, что будет рассмотрено нами в следующем параграфе.

1.2. Экфрасис как один из частных случаев интермедиаальности

Поскольку интермедиаальность — понятие широкое, следует особо сказать о его конкретных проявлениях. Одним из таких проявлений является экфрасис. Существование этого термина насчитывает почти 20 веков, а современная интерпретация — около 50 лет. Понятие экфрасиса актуализировано в литературоведении лишь в последние десятилетия и связано с работами М. Рубинс, Л. Геллера, М. Г. Уртминцевой, Н. В. Брагинской, Ю. В. Шатина, М. Кригера, К. Гросса и др. Необходимо отметить, что в современных реалиях резко возросла роль визуального в литературе, в связи с чем всё чаще звучат вопросы о репрезентации визуального в художественной литературе. В связи с этим термин «экфрасис» становится «модным», а его значение переносится на слишком многие вещи. На эти особенности в своих работах по экфрасису указывает

¹ Силантьева В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики: Писатели и художники периодов эстетической переориентации: монография. Одесса: Астропринт, 2015. 336 с.

Н. В. Брагинская¹, с чем связана необходимость детального изучения возникновения и функционирования данного термина.

О. М. Фрейденберг в исследовании «Происхождение литературного описания» обращается к эпосу Гомера. Исследовательница анализирует гомеровский способ изложения событий в «Илиаде», рассматривает описания Гомера. В целом она отмечает, что поэт «не владеет описанием»², часто он просто воспроизводит действия, изображает события. По наблюдениям исследовательницы, основными средствами описания Гомера являются перечисления и эпитеты. Однако О. М. Фрейденберг выделяет реалистическое описание щита Ахилла, на котором богом Гефестом выкованы детали городской и сельской жизни. По её утверждению, данное описание можно выделить как «единственное место в греческом эпосе (выключая сравнения), где действующими лицами являются люди, где картины носят жанровый характер, земной, обыкновенный, вполне реальный»³. Она отмечает, что позднеантичные риторы называли экфрасисом (экфразой) описания произведений искусства.

В статье «Показ, каталог, сравнение, экфразис: О. М. Фрейденберг о происхождении литературного описания» Н. В. Брагинская обращается к идеям О. М. Фрейденберг. В исследовании подчёркивается, что О. М. Фрейденберг внесла в толкование термина собственный смысл. «В ранней литературе, эпосе и лирике речь идёт об описании того, что сделано руками, — произведениях ремесла, ещё не отличимого от искусства. Это описание не с натуры, а с образного материала, “описанного” дословно, вещно. Как письму предшествовала пиктография и вообще отображение в

¹ Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации). М. : Наука, 1977; Генезис «Картин» Филострата Старшего. М. : Наука, 1981; Показ, каталог, сравнение, экфразис: О. М. Фрейденберг о происхождении литературного описания. Siedlce, 2018.

² Фрейденберг О. М. Происхождение литературного описания // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: коллективная монография / Под ред. Т. Автухович, Р. Мних, Т. Бовсуновской. Siedlce : Instytut kultury regionalnej i badań literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2018. С. 31.

³ Там же. С. 40.

ткани, ковке и дереве, т. е. изобразительное творчество, так в экфрасисе в смысле Фрейденберг предшествовало рукотворное “описание” в ковке, дереве, вышивке»¹.

Джеймс А. В. Хеффернан, автор обширного исследования, посвящённого проблеме экфразы², акцентировал внимание на зарождении и функционировании термина — от Гомера до поэзии постмодернизма. Экфразы сознательно использовались в текстах, были весьма эффективным приёмом писателей, опытных в риторике. В античные времена у экфрасиса была одна-единственная цель — воссоздать визуальный образ с помощью языковых средств.

Многие исследователи относят экфразы к жанру, другие же считают экфрасис топосом. В книге М. Рубинс «Пластическая радость красоты: экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция» упоминаются работа Линда М. Клемента³, в которой говорится о принадлежности экфрасиса к топосу, и работы М. Кригера⁴ и Р. Стеннинга Эджкома⁵, в которых стоит вопрос о принадлежности экфрасиса к жанру. В работе У. Дж. Т. Митчелла⁶ можно встретить упоминания об экфрасисе и как жанре, и как топосе. М. Рубинс в своём исследовании утверждает, что рассмотрение термина только как жанра или как топоса неудовлетворительно. Она отмечает: «В период античности слово “экфрасис”, или “экфраза”, обозначало любые описания, оформленные как отступления от основной сюжетной канвы текста,

¹Брагинская Н. В. Показ, каталог, сравнение, экфраза: О. М. Фрайденберг о происхождении литературного описания // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: коллективная монография / под ред. Т. Автухович, Р. Мних, Т. Бовсуновской. Siedlce : Instytut kultury regionalnej i badań literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2018. С. 20.

² Heffernan James A. W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. L.: The University of Chicago Press, 2004. 249 p.

³ См.: Clemente, Linda M. Literary Objects d'art. Ekphrasis in Medieval French Romance 1150-1210. N. Y. : Peter Lang, 1992. 157 p.

⁴ См.: Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1992. 292 p.

⁵ См.: Edgecombe R. S. A Typology of Ecphrases // Classical and Modern Literature. 1993. Vol. 13, 2. P. 103–116.

⁶ См.: Mitchell W. J. T. Iconology. Image. Text. Chicago : The University of Chicago Press, 1986. 226 p.

независимо от того, содержались ли такие описания в художественных или в нехудожественных произведениях»¹. Однако значение термина постепенно сужалось, как замечает сама же исследовательница. В современном литературоведении «он определяет лишь словесное воссоздание произведений изобразительного искусства»². Вслед за Н. В. Брагинской М. Рубинс также обращает внимание на двойственную природу экфрасиса: «Итак, мы называем экфрасисом, или экфразой, любое описание, а не только риторические упражнения эпохи “языческого возрождения”. Мы называем так только описания произведений искусства; описания, включённые в какой-либо жанр, т. е. выступающие как тип текста, и описания, имеющие самостоятельный характер и представляющие собой некий художественный жанр. При этом “самостоятельность” — недостаточный признак “жанровости”. Экфраза, например, может совпадать по границам с эпиграммой, но она остаётся при этом типом текста, включённым в жанр эпиграммы»³.

В работе «Экфрасис, или Обнажение приёма. Несколько вопросов и тезис» Л. Геллер отмечает, что «обновление аналитического инструментария полезно и тогда, когда в работу запускается очень древнее орудие. Попав в новый обиход, такое орудие заставляет говорить о себе»⁴. Таким «орудием» и является, по его мнению, экфрасис. Рассуждая о природе явления, исследователь указывает на пограничный характер экфрасиса, который соединяет в себе коды как минимум двух видов искусства. Л. Геллер определяет экфрасис как «жанр словесного представления отдельных или собранных в галереях произведений изобразительного искусства»⁵.

¹ Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб. : Акад. проект, 2003. С. 14.

² Там же.

³ Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М. : Наука, 1977. С. 264.

⁴ Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приёма. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сборник статей / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М. : НЛЮ, 2013. С. 44.

⁵ Там же. С. 45.

Однако в данной статье отмечен и ряд нерешённых вопросов относительно функционирования понятия. Экфрасис стирает/размывает границы между разными видами искусства в тексте (рассказ и показ, пространство и время и т. д.). Исследователь ссылается на определение экфрасиса, данное У. Дж. Т. Митчеллом («словесное изображение визуального изображения»¹). При этом отмечена ещё одна особенность термина, точнее, его определения. «Формула заманчиво проста. Она, однако, не решает проблем, а вводит путаницу. Из неё испаряется мысль о “художественности” предмета экфрастического изображения. Главное же: она постулирует, что словесному изображению предшествует изображение визуальное. Каков смысл этого постулата?»².

Л. Геллер рассматривает различные аспекты функционирования экфрасиса. Так, он подчёркивает, что экфрастический аспект присущ не только взаимоотношениям литературы и живописи, но и взаимоотношениям литературы и музыки. Автор приводит в качестве примера обсуждение на лозаннском симпозиуме, где речь шла о так называемом музыкальном экфрасисе. Он может появляться, когда возникает музыкальное описание в литературе или живописи, когда текст или живописное полотно организуются по законам музыкальности.

В заключение Л. Геллер указывает на особую востребованность этого термина в наше время. «Он одновременно техничен и историчен. Он заставляет обратить внимание на ускоренность явления в традиции, а, следовательно, на эволюцию связанных с ним приёмов, топосов, жанров. И этот же термин указывает на прерывность традиции, на её историческую необязательность, а значит, на особую значимость тех моментов, когда она

¹ См.: Mitchell W. J. T. Picture theory: Essays on verbal and visual representation. L. : The University of Chicago Press, 1994. P. 152.

² Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приёма. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. ст. / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М. : НЛЮ, 2013. С. 46.

возрождается»¹. Как показывают приведенные выше исследования, экфрасис не поддаётся классификации на основе привычных литературоведческих категорий.

Большинство современных исследователей сходятся во мнении о том, что экфрасис представляет собой тип текста. На это указывает определение Н. В. Брагинской, этому вторит М. Рубинс в своей книге «Пластическая радость красоты», с этим соглашается М. И. Крюкова в своей диссертации «Экфрастический тезаурус в прозе А. С. Грина»: «Экфрасис — это что-то наподобие текста в тексте, и чаще всего экфрасис в тексте имеет границы. Он отделён от общей структуры повествования. В нём есть некая рамочность (начало или конец описания или фразы героев перед изображениями)»².

На международной конференции «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе» прозвучал вопрос, «достаточно ли адекватна эта распространённая интерпретация для того, чтобы использовать экфрасис как концепт литературной теории и критического анализа, или перед нами бессодержательное понятие, удобное, но неэффективное или даже вредное?»³.

Почему же встречаются такие полярные точки зрения относительно экфрасиса? Очевидна недостаточная прояснённость толкования термина, вследствие чего возникает размывание его значения, что связано с самой сложностью восприятия образа нашим познающим сознанием и его соотношения со словом, а не с возможностями самого понятия экфрасис. О сложностях сложившейся ситуации с толкованием и функционированием термина «экфрасис» также говорит Н. А. Абиева в своей работе «Межсемиотический перевод в основе экфрастического текста». Н. А. Абиева

¹ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 45.

² Крюкова М. И. Экфрастический тезаурус в прозе А. С. Грина: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск : Сиб. отделение РАН, 2018. С. 7–8.

³ Костантини М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сборник статей / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М. : НЛО, 2013. С. 29.

указывает не только на многозначность термина (что фиксируют многие исследователи), но и на его неразборчивое употребление. Исследовательница предпринимает попытку рассмотреть эволюционные аспекты экфрасиса, посмотреть на то, как функционировал термин в культурной парадигме. Примечательно, что она отмечает и некий экфрастический феномен, который не позволяет отождествлять экфрасис с описанием. Здесь мы не говорим об экфрастических описаниях, которые были свойственны античной поэзии ещё на этапе архаики, поскольку сам термин «экфрасис» появился гораздо позднее, претерпев изменения в ходе исторического развития культуры. К одному из проявлений феномена экфрасиса можно отнести следующее: «экфрасис *связывает* между собой, казалось бы, абсолютно самостоятельные, независимые друг от друга формы художественной коммуникации — артефакты пластических видов искусства и посвящённые им вербальные тексты»¹.

Интересным представляется и то, что исследовательница сосредоточивает внимание на невозможности вписать экфрасис в известную классификацию видов искусств М. С. Кагана, который выделял пространственные (живопись, скульптура, графика и другие), временные (словесные и музыкальные) и пространственно-временные (танец, актёрское искусство и синтетическое искусство, связанное с актёрским). «Экфрасис не вписывается в эту классификацию, поскольку вербальный компонент экфрасиса транспонирует пространственное во временное»².

По наблюдениям Н. А. Абиевой, суть экфрасиса сводится к возможности связывать два компонента — пространственный и временной, при этом не превращаясь в пространственно-временной вид искусства, а находясь в диалектике «тип текста — жанр».

¹ Абиева Н. А. Межсемиотический перевод в основе экфрастического текста // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: коллективная монография. Siedlce : Институт региональной культуры и литературоведческих исследований им. Францишка Карпиньского, 2017. С. 193.

² Там же.

При возрастающем интересе гуманитарной науки к экфрасису тем не менее многие литературоведы и сейчас сталкиваются со сложностью толкования термина, его многозначностью, что, очевидно, является «слабым местом» любого термина, с вытекающей трудностью классификации. Н. А. Абиева отмечает ещё и несамостоятельность экфрасиса. «По большей части экфразы являются вставками в более обширный текст, выполняя различные функции, от метафоры и лирического отступления до объективированного описания объекта, по какой-либо причине значимого для коммуникативного акта»¹. Её идеи в некоторых аспектах перекликаются с идеями М. Костантини, которая задавалась вопросом о необходимости использования термина «экфрасис» в силу размывания его значения.

При всех различиях исследовательских концепций есть и то, что всё-таки объединяет позиции учёных помимо общего интереса к экфрасису. К этому объединяющему можно отнести выделение экфрасиса в качестве феномена. При этом суть феномена может отличаться.

Так, например, рассматривая проблему экфрасиса в тексте литературного произведения, М. Г. Уртминцева указывает на то, что экфрасис неразрывно связан с трансформацией образной системы одного искусства другим². В любом случае экфрасис преобразует художественный текст так, чтобы поставленные цели автора оказались реализованными. «В этой функции трансформации текста экфрасисом современные исследователи видят его *сакральный, священный* смысл: за описанием картины в русской литературе так или иначе мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения “чужого” небесного “своему” земному»³.

¹ Абиева Н. А. Межсемиотический перевод в основе экфрастического текста // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: коллективная монография. Siedlce : Институт региональной культуры и литературоведческих исследований им. Францишка Карпиньского, 2017. С. 193.

² См.: Уртминцева М. Г. Экфрасис: научная проблема и методика её исследования // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 975–977.

³ Там же.

Следует отметить, что к феномену экфрасиса можно отнести уникальные и многообразные способы перекодирования одного компонента (визуального) в другой (словесный). Причём словесное проявление визуального рассчитано на расширение пространственно-временных границ изображения, на ориентацию к восприятию подтекста. Н. Е. Меднис в работе «“Религиозный экфрасис” в русской литературе» отмечает, что экфрасис направлен на выражение того, «что в литературе мы назвали бы *подтекстом*, а в живописи, наверное, *затекстом*, — это прочтение изображения, не лишённое вчитывания в него дополнительных смыслов, что не только не приводит к деформации экфрасиса как особой литературной формы, но даже укрепляет его, ибо в экфрасисе фиксируется момент встречи двух художников на границе разных видов искусства»¹. Исследовательница представляет метадескрипцию как «описание описания (экфрасиса) не как жанровой разновидности в целом, а как одного из подвидов её — так называемого “религиозного экфрасиса”, и, ещё уже, — Богородичного»². Н. Е. Меднис исследует различные грани взаимодействия живописи и слова на примере полотен, связанных с образом Мадонны. По её наблюдениям, «тесная связь живописи со словом не подлежит сомнению»³. Особенно это находит своё подтверждение в религиозном экфрасисе, который связан со способностью духовного восприятия образа, воплощённого в тексте.

На особые отношения между литературой и живописью указывает и Е. В. Яценко в своей статье «“Любите живопись, поэты...”». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель». Е. В. Яценко предлагает рассматривать экфрасис не только как единицу текста, способ его организации, но и как «модель соединения живописи и литературы, которая является источником порождения новых смыслов — некоего смыслового

¹ Меднис Н. Е. Религиозный экфрасис в русской литературе // Критика и семиотика. 2006. № 10. С. 65.

² Там же. С. 58.

³ Там же. С. 59.

взрыва»¹. Мы утверждаем, что порождению этого «взрыва» способствует не только воображение, но и расширение неких внутренних границ видения и восприятия полотна и текста. Подтверждение этому можно найти в работе Н. Е. Меднис: «Экфрасис, следовательно, стремится к расширению умом и сердцем постигаемых границ. Он воплощает в слове то, что в тексте картины не явлено через внешнюю визуализацию, но что воспринимается, *постигается* религиозно настроенным сознанием любого человека и писателя в частности. Расширение границ в экфрасисе происходит за счёт дополнительной контекстной развёртки как в пространстве, так и во времени»².

Работа Е. В. Яценко представляется важной, потому что в ней даётся достаточно развёрнутая классификация экфрасиса. Приведём эту классификацию:

- 1) прямые и косвенные экфрасисы — по объекту написания;
- 2) полные, свёрнутые и нулевые — по объёму;
- 3) экфрасисы подразделяются на репрезентации произведений:
 - а) изобразительного искусства;
 - б) неизобразительного искусства;
 - в) синтетического искусства;
 - г) репрезентации артефактов — по описываемому референту;
- 4) миметические и немиметические — по наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального референта;
- 5) монологический и диалогический — по авторской принадлежности;
- 6) дискретные и цельные — по способу подачи в тексте;
- 7) простые и сводные — по количеству транслируемой визуальной информации;

¹ Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопр. философии: научно-теоретический журнал. 2011. № 11. С. 47.

² Меднис Н. Е. Религиозный экфрасис в русской литературе // Критика и семиотика. 2006. № 10. С. 61.

- 8) первичные и вторичные — по времени появления экфрасиса в тексте;
- 9) дескриптивные и толковательные — по доминанте, которую автор выделяет в визуальном произведении.

Как видим, термин «экфрасис» обладает широким смысловым потенциалом, вследствие чего размываются границы значения термина в современном литературоведении, тяготеющем к рассмотрению текста в его разнообразных связях с другими видами искусства. В настоящее время значение термина не ограничивается значением «описание описания». Несмотря на то, что термин «экфрасис» претендует на универсальное применение и его смысловое поле расширилось до охвата множества явлений, он сохраняет свою актуальность в современном литературоведении. Это обусловлено его способностью выявлять и описывать те текстовые структуры, которые ранее оставались вне поля зрения исследователей. Как явление культуры экфрасис обладает многообразными характеристиками, что было не раз отмечено многими исследователями. Среди них уникальные способы перекодирования визуальных компонентов в словесные, а также способность к выражению подтекста. Природа термина «экфрасис» как частного случая проявления интермедиальности многогранна и неоднозначна. На основе изложенного о природе и функционировании термина «экфрасис» примем следующее определение в качестве рабочего: экфрасис — способы введения в текст произведений живописного, скульптурного или музыкального искусств.

Таким образом, интермедиальность является мощным инструментом анализа художественного текста в современной филологической науке, тяготеющей к выявлению смыслопорождающих механизмов взаимодействия различных видов искусства. Применение такого метода анализа позволяет значительно расширить границы интерпретации текста и приблизиться к пониманию авторских интенций.

ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСТВО И. С. ТУРГЕНЕВА В ЗЕРКАЛЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ (ЛИТЕРАТУРА И ЖИВОПИСЬ)

2.1. Осмысление живописности прозы И. С. Тургенева в отечественном литературоведении

Ещё при жизни И. С. Тургенев был признан величайшим мастером пейзажа. «Совершеннейшим из пейзажистов» назвал его Ипполит Тэн¹. Сам писатель признавался: «Если бы можно было <...> родиться снова, если бы можно было снова выбирать себе карьеру <...> Я выбрал бы карьеру пейзажиста...»². Тургенев как никто другой умел внимать природе, ценить русский пейзаж и живописать его. Пейзажные описания были значительной частью художественной картины мира писателя, предопределившими своеобразие его эстетического мировосприятия и структуру его произведений. Говоря о наследии Тургенева, критики, писатели и философы конца XIX – начала XX в. в первую очередь отмечали поэтическую уникальность и особый лиризм пейзажной прозы писателя. Пейзаж — одна из значимых констант ментальной картины мира. Ещё Н. А. Бердяев говорил о власти пространства над русской душой. Необъятность российских просторов, распахнутые дали стоят у истоков формирования русской культуры, для которой характерно доминирование пейзажа.

Одним из первых критиков, отметивших тургеневскую чуткость к «красотам природы» и «поэтическую правду», был Н. Н. Страхов: «Есть, конечно, вещи, которые хвалит Тургенев, но всякий должен бы давно уже заметить, что это за вещи. Он чуток к красотам природы; он восхищается лесом, лугом, рекою, и притом с удивительным мастерством умеет рисовать

¹ Цит. по: Пумпянский Л. В. Тургенев и Запад // И. С. Тургенев : Материалы и исследования. Орёл : [б. и.], 1940. С. 90–107.

² Цит. по: Цветков И. Е. Встреча с И. С. Тургеневым // Литературное наследство. Т. 76. М., 1967. С. 422.

нашу природы, “эту бедную природу”»¹. Обратим внимание на то, что уже первые критики в своих оценках тургеневской прозы прибегали к лексике, связанной с живописным инструментарием (в приведенном выше фрагменте обращает на себя слово «рисовать»). Н. Н. Страхов утверждал, что в человеческом мире Тургенев любит самые простые вещи, его проницательный взгляд «останавливается на том, что попроще». Подобный взгляд на окружающее критик обнаруживает во многих произведениях писателя, среди которых рассказы из цикла «Бежин луг» и роман «Отцы и дети»².

Умение передавать различные оттенки цвета, а также состояния световоздушной среды отмечали и другие современники писателя. Так, в 1849 г. П. В. Анненков писал о Тургеневе: «Любопытно наблюдать, как меняет он для каждого нового представления краски и самый способ изложения, как верно рассчитаны для них свет и воздух, и в каких нежных оттенках и умно рассеянных подробностях выражаются у него люди и события»³. Критик отмечает в тургеневских романах «художественное провидение, свойственное одним одарённым натурам»⁴. По мнению П. В. Анненкова, Тургенев являлся «искателем душевных кладов, таящихся в недрах русского мира», «летописцем и историком умственных и душевных томлений всего своего времени»⁵.

Уже работы критиков-современников Тургенева позволяют увидеть, как зарождался живописный метод писателя, какие принципы лежат в основе его метода, что является важным в рамках настоящего исследования.

¹ Страхов Н. Н. Критические статьи о И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862–1885) / [вступ. ст. Г. В. Мосалевой]. Репр. воспроизведение изд. 1895 г. Ижевск : Удмурт. ун-т, 2011. С. 325.

² Там же.

³ Анненков П. В. Заметки о русской литературе 1848 года // Современник. 1849. № 1. Отд. III. С. 5. Режим доступа: https://dugward.ru/library/annenkov/annenkov_zametki_o_rus_lit_1848.html, свободный (дата обращения: 22.03.2022).

⁴ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М. : Худ. лит., 1983. С. 475.

⁵ Там же.

Следует заметить, что в конце XIX — начале XX вв. «тургеневская тема считалась маргинальной и периферийной»¹. Вместе с тем, творчество И. С. Тургенева вновь оказалось в центре внимания в литературно-критических работах авторов Серебряного века. Серебряный век стремился к переоценке открытий Тургенева в связи с новым взглядом на действительность.

Д. С. Мережковским не раз предпринимались попытки осмыслить творческое наследие писателя, понять его идейно-художественную направленность. Критик был автором нескольких работ, посвящённых творчеству Тургенева («Достоевский», «О причинах упадка и о новых явлениях в современной русской литературе», «Памяти Тургенева», «Пушкин», «Тургенев»). Восприятие творчества Тургенева менялось у Д. С. Мережковского на протяжении его жизни. Однако неизменным оставалось включение Тургенева в список значимых фигур русской литературы, а также понимание европейского значения писателя. «Тремя корифеями русского романа» называл он Тургенева, Толстого и Достоевского. Отмечал критик и тягу писателя к созерцанию прекрасного, источником которого для Тургенева была природа. Д. С. Мережковский называл его *художником* по преимуществу, в чём видел и силу, и некоторую односторонность. «Наслаждение красотой слишком легко примиряет его с жизнью. Тургенев заглядывал в душу природы более глубоким и пронизательным взором, чем в Душу людей. Он менее психолог, чем Лев Толстой и Достоевский. Но зато какое понимание жизни всего мира, в котором люди только маленькая часть, какая чистота линий, какая музыка речь его!»². Тургеневскую «опьянённость красотой» критик противопоставлял трезвости взгляда на мир Гончарова. Размышляя о новом искусстве, Д. С. Мережковский называл Тургенева «истинным предвозвестником нового идеального

¹Титаренко С. Д. Топос как модель интерпретации творчества И. С. Тургенева в литературной критике и философии Серебряного века // Культура и текст. № 1(36). С. 53.

² Мережковский Д. С. Достоевский // Акрополь: избранные литературно-критические статьи. М., 1991. С. 108.

искусства»¹. Он также определил три главных элемента этого искусства: мистическое содержание, наличие символов и расширение художественной впечатлительности. Нечто мистическое усматривал исследователь в характере изображения Тургеневым природы. «Человеческие характеры», по мнению исследователя, часто являются в произведениях писателя «как юмористические аксессуары для оттенения волшебного мира»². Исследуя природу женских образов Тургенева, он приходит к выводу, что её истоки — в мистике: «Тургеневские женщины и девушки среди человеческих лиц — иконы; среди живых людей — “живые мощи”»³.

По замечанию Е. А. Муртузалиевой, «религиозно-философским взглядам Мережковского более всего импонирует христианство Тургенева», а сам Тургенев становится «знаменем Мережковского»⁴. Суждения Д. С. Мережковского как основоположника символизма и одной из ключевых фигур эмигрантской литературы о «тургеневском» представляются наиболее репрезентативными для понимания специфики художественной манеры писателя (вместе с работами Ин. Анненского, Вяч. Иванова, К. Д. Бальмонта, М. О. Гершензона, В. В. Розанова, Л. И. Шестова).

Многократно обращавшийся к наследию русских классиков XIX в. В. В. Розанов в статье, посвящённой Тургеневу, заметил: «Имя Тургенева без вражды, без полемики, без ясных причин тихо замерло в сознании живущего сейчас поколения»⁵. Им было отмечено особое историко-литературное значение личности Тургенева, в котором соединилось русское и европейское. «Самая образовательная сторона в нём, по которой он стал всего дороже

¹ Мережковский Д. С. Эстетика и критика: в 2 т. Т. 1. М. : Искусство; Харьков : Фолио, 1994. С. 176.

² Мережковский Д. С. Достоевский // Акрополь: избранные литературно-критические статьи. М., 1991. С. 108.

³ Мережковский Д. С. Тургенев // Лев Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 475.

⁴ Муртузалиева Е. А. Д. С. Мережковский о И. С. Тургеневе // Вестн. Дагестан. гос. ун-та. 2006. Вып. 6. С. 32.

⁵ Розанов В. В. И. С. Тургенев (К 20-летию смерти) // Новое время. 1903. 22 авг. № 9865. Режим доступа: https://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_iv_s_turgenev.html, свободный (дата обращения: 10.09.2022).

русскому человеку, заключается в том, что свое высокообщечеловеческое развитие, до некоторой степени универсальную по интересам душу, он до того пропитал запахом полей русских, складочками русского темперамента, особыми приёмами русского ума, что, как ни в ком ещё, всемирное и русское в нём срослись, соединились, сроднились»¹. Тургеневское воплощение любви как философии смерти, трагедийного существования человека было также мировоззренчески близко взглядам представителей Серебряного века.

Однако «универсальные формулы» «тургеневского» привлекали внимание символистов (термины были введены Ю. И. Айхенвальдом в его эссе о Тургеневе в книге «Силуэты русских писателей»). Исследователь отмечает мастерство Тургенева-пейзажиста. Его изображения природы критик считает прекрасными, потому что они «чужды антропоморфизации», «говоря о природе, Тургенев в природе и остается»². Ю. И. Айхенвальд отмечает те пейзажи, где картины природы словно «сливаются» с настроением героев произведения. По мнению критика, именно этим отличаются ночные пейзажи в романе «Дворянское гнездо» и в рассказе «Бежин луг». В работах Ю. И. Айхенвальда возникают такие категории, как «тургеневский человек», «тургеневская девушка», «тургеневская природа», «тургеневская поэзия», «тургеневская музыка» и другие.

Крупнейший историк литературы и публицист М. О. Гершензон в работе «Мечта и мысль И. С. Тургенева» осмыслил натурфилософские воззрения писателя. Так, в главе, посвящённой отношению Тургенева к природе, говорится о том, что Тургенев обожал природу и ненавидел «рефлексию», присущую обществу и ему самому «как причину <...> отщепенения»³ от неё, и приведены слова-откровения, свидетельствующие

¹ Розанов В. В. И. С. Тургенев (К 20-летию смерти) // Новое время. 1903. 22 авг. № 9865. Режим доступа: https://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_iv_s_turgenev.html, свободный (дата обращения: 10.09.2022).

² Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 261.

³ Гершензон М. О. Мечта и мысль Тургенева. М. : Книгоиздательство писателей в Москве, 1919. Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/gershenzon_mechta_i_mysl_turgeneva_1919__ocr.pdf, свободный (дата обращения: 6.03.2022).

о постижении Тургеневым тайн природы: «...мне вдруг показалось, что я понял жизнь природы, понял её несомненный и явный, хотя для многих ещё таинственный смысл. Тихое и медленное одушевление, неторопливость и сдержанность ощущений и сил, равновесие здоровья в каждом отдельном существе — вот самая её основа, её неизменный закон, вот на чём она стоит и держится. Всё, что выходит из-под этого уровня, кверху-ли, книзу-ли, всё равно — выбрасывается ею вон, как негодное»¹. М. О. Гершензон отмечал, что подобные откровения обнажают подлинные основы личности. Истоки сил и счастья Тургенева были в его цельности, неразрывности с природой, поскольку «только в природной жизни сохраняется цельность духовная»². Особую гармонию находит М. О. Гершензон в «Записках охотника» Тургенева, отмечая, что они «писаны как бы пастелью». «Любовной книгой» называет её критик, поскольку писатель любит природу, любовно её созерцает. «Тон “Записок” оживлённый, но спокойный, неспешный и светлый; в нём нет ни пламенных вспышек, ни чёрных теней; то — благословляющая, добрая книга...»³. Также указано на то, что созданные Тургеневым образы являются своеобразной проекцией представлений писателя и его душевных состояний. М. О. Гершензон приходит к выводу, что только человек, «не выпавший из природы», обладает необходимой цельностью. Таковы герои «Записок охотника».

Для понимания тургеневского мира значимы размышления В. В. Зеньковского, заговорившего о философской составляющей творчества писателя: «Ключ к внутренней (“миросозерцательной”) драме Тургенева лежит <...> в двойственности его понимания природы. С одной стороны, после крушения его гегельянства Тургенев был глубоко отравлен сознанием безразличия природы к человеку, как бы затерянностью человека в бытии,

¹ Гершензон М. О. Мечта и мысль Тургенева. М. : Книгоиздательство писателей в Москве, 1919. Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/gershenzon_mechta_i_mysl_turgeneva_1919__ocr.pdf, свободный (дата обращения: 6.03.2022).

² Там же.

³ Там же.

и вследствие этого перед ним открылась бессмыслица человеческой жизни с ее ничем не оправданными претензиями, мечтами об идеале. А с другой стороны, как художник, а не мыслитель, Тургенев живо чувствовал таинственную логику в бытии, чувствовал жизнь природы, ее обращенность именно к человеку»¹.

Изучение творчества Тургенева в советском литературоведении преимущественно шло по пути исследования творчества писателя в контексте истории и теории русского романа.

Прежде упомянем работу Л. В. Пумпянского «Тургенев-новеллист», в которой исследователь утверждает, что «основной особенностью тургеневской новеллы является могущественная “оркестровка”, пейзажная и “философская”»². Автор отмечает, что тональный пейзаж Тургенева не описательный, а «именно оркеструющий», поскольку он «тонально сопровождает описание перелома»³ в герое произведения. Пейзаж у писателя становится своеобразным «тональным усилителем». По наблюдениям Л. В. Пумпянского, Тургенев впоследствии искусно развил тональный пейзаж, который получил самостоятельное значение, отделившись от сюжетного действия. Исследователь утверждает, что предложенный им термин «пейзажная оркестровка» предстоит «развернуть в полную обоснованную систему»⁴. Л. В. Пумпянский также отмечает, что до сих пор нет исследования, которое бы полностью ответило на вопрос о функции пейзажа в творчестве Тургенева. Исследование Л. В. Пумпянского представляется для нас одним из актуальных, поскольку затрагивает те вопросы, которые находятся в сфере

¹ Зеньковский В. В. Мирозерцание Тургенева. Режим доступа: <https://www.gp-net.ru/book/articles/bogoslovie/zn-turgenev.php?ysclid=mm3nk04ghj365472866>, свободный (дата обращения: 5.02.2022).

² Пумпянский Л. В. Тургенев-новеллист // Пумпянский Л. В. Классическая традиция : собрание трудов по истории русской литературы. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 427.

³ Там же. С. 442.

⁴ Там же. С. 443.

нашего исследовательского внимания, — определения функции пейзажа в творчестве Тургенева.

Г. А. Бялый выявил внутреннюю логику творческого развития Тургенева. Им рассмотрена роль творчества Тургенева в развитии русского реализма, выявлены причины пристального внимания писателя к «силам и стихии русской природы»¹. Исследователь считал, что народную философию и мировоззрение формирует именно русская природа. Подчёркнуто, что «очень часто в жизни природы автора интересуют подробности и штрихи смутные, неясные, едва различимые. Он стремится порой уловить причудливые, капризные детали, для которых мало добросовестной наблюдательности, которые требуют изощрённо тонкого зрения и слуха»². Следуя за Ап. Григорьевым, исследователь приходит к выводу о том, что Тургенев не просто сочувствует природе, не просто ощущает свою соприродность, но его отношение к природе «отдаёт суеверным обожанием», «страстию, подчинением»³. Позже это умение Тургенева схватывать едва уловимые детали назовут предчувствием импрессионизма, а его самого предимпрессионистом. Данное исследование представляется для нас важным, поскольку Г. А. Бялым подмечено умение Тургенева схватывать мгновение — черта художественного метода, лежащая в основе живописности прозы писателя.

В фокусе исследовательского внимания А. Г. Цейтлина оказались многие произведения писателя, среди которых «Записки охотника», «Дневник лишнего человека», «Отцы и дети», «Рудин», «Накануне», «Новь» и др. А. Г. Цейтлин также говорил, что «в романах Тургенева значительная

¹ Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. М.-Л. : Сов. писатель, 1962. С.19.

² Там же. С. 20.

³ Григорьев А. Собрание сочинений Аполлона Григорьева. И. С. Тургенев и его деятельность (по поводу романа «Дворянское гнездо») / под ред. В. Ф. Саводника. Вып. 10. М., 1915. 143 с. Режим доступа: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_004049584?page=1&rotate=0&theme=white, свободный (дата обращения: 01.03.2021).

и почётная роль принадлежит пейзажу»¹, и пейзаж участвует в развитии действия романов. По мнению А. Г. Цейтлина, живописание Тургенева отличается подробностями, частностями, деталями, которые «органично сплетаются друг с другом»². Такой подход к описанию пейзажа обнаруживается, например, в «Отцах и детях». Важным представляется наблюдение А. Г. Цейтлина о том, что Тургенев описывает в своих романах все времена суток, а из времён года предпочитает лето, хотя встречаются в его произведениях и другие описания (в романах Тургенева есть и зимние пейзажи, которые поражают богатством красок). В монографии также отмечено, что пейзаж писателя отличается «глубоким философским содержанием»³. «И наряду с этой философией и символикой мы находим в пейзажах тургеневских романов объективное изображение русской природы, взятой им “в себе самой”, в своей спокойной и безыскусственной прелести»⁴. А. Г. Цейтлин приходит к выводу, что «пейзаж тургеневского романа соединяет в себе сжатость и выразительность, точность и поэтичность»⁵.

К. В. Пигарев рассматривает важнейшие компоненты пейзажного мастерства Тургенева, выявляет эволюцию тургеневского понимания «пейзажной живописи»: «от «отделки деталей» к открытию колористически верного решения целого, «гармонии масс». Наиболее показательным примером подробного пейзажа является описание вырубki в рассказе «Касьян с Красивой Мечи». Среди прочего К. В. Пигарев отмечает «любовно запечатлённые детали», «неторопливое воссоздание целой картины, постепенно складывающейся из тщательно воспроизведённых деталей»⁶. Исследователь также обращает внимание на эволюцию художественных приёмов Тургенева-пейзажиста, сопоставляя описания природы в рассказах

¹ Цейтлин А. Г. Мастерство Тургенева-романиста. М. : Сов. писатель, 1958. С.180.

² Там же. С. 186.

³ Там же. С. 189.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 197.

⁶ Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство: очерки о рус. нац. пейзаже середины XIX века. М. : Наука, 1972. С. 84.

писателя разных лет из цикла «Записки охотника» и в его последнем романе «Новь». Так, уже в «Живых мощах», написанных через двадцать с лишним лет после «Бежина луга», прослеживается «предельный лаконизм описания». Автор связывает это с изменением художественных задач писателя, о которых мы уже упоминали. В «Нови» же писателю важно передать общее впечатление, показать ту самую «гармонию масс», а не запечатлеть детали, как это было важно Тургеневу в первых рассказах. Особое значение исследователь придаёт цвету в художественном мире писателя, называя Тургенева «едва ли не самым блестящим *колористом*»¹. По мнению К. В. Пигарева, «бесконечно разнообразным» оказывается у писателя небо, при описании которого «Тургенев никогда не повторяет себя»². Так, исследователь указывает на разное описание неба в повести «Муму» и в романе «Дворянское гнездо».

Отдельное внимание исследователь уделяет рассмотрению влияния на художественные принципы Тургенева живописи Т. Руссо и К. Коро, а также влиянию пейзажей Тургенева на русскую реалистическую живопись XIX в. По мнению К. В. Пигарева, Тургенев значительно раздвинул тематику пейзажей, круг изображаемых природных явлений, что и объединяло его с основоположниками русской реалистической пейзажной живописи. Тургенев умело использовал законы реалистичной живописи в своём творчестве («изображение природы в динамике её явлений, поиски красоты не в “прекрасном далёком”, а в том, что непосредственно окружает человека, внимательное изучение воздушной перспективы, поиски цвета и света»³), что позволило К. В. Пигареву говорить «о соответствии отдельных поисков и находок у Тургенева и у того или иного пейзажиста»⁴.

В. В. Голубков отмечал ярко выраженную способность Тургенева вызывать у читателя активность творческого воображения: при чтении

¹ Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство: очерки о рус. нац. пейзаже середины XIX века. М. : Наука, 1972. С. 86.

² Там же. С. 87.

³ Там же. С. 104.

⁴ Там же.

произведений у читателя возникает впечатление «предельного соответствия художественного вымысла реальной действительности»¹. Пейзаж является неотъемлемой частью этой созданной «иллюзии», однако описание природы — это последовательный «подступ» к основному предмету изображения. Для правдивой передачи образа Тургенев использовал свою способность мастерски «менять краски». Всё это дало основания В. В. Голубкову назвать писателя «непревзойдённым мастером пейзажа»².

Г. Б. Курляндскую интересовал вопрос о колористической специфике тургеневских пейзажей. Исследовательница утверждала, что тургеневские пейзажи построены на цветовых оттенках: «Тургенев изображал *оттенки* главного свойства средствами сцепления эпитетов»³. Добавим, что в данной монографии также исследуется проблема взаимодействия художественных жанров — повести и романа в творчестве писателя, жанровые особенности его произведений на примере повестей о «лишнем человеке», романах «Рудин» и «Дворянское гнездо». В исследовании речь идёт и о принципах создания характеров, формы психологического анализа писателя, в котором важную роль играет пейзаж. «Тургенев любил изображать это слияние человека с природой в чувстве гармонии, блаженства и счастья, в порыве идеальных устремлений». В моменты «“созерцательного постижения красоты мира” герои проявляют своё “общечеловеческое содержание”»⁴.

В работе, посвящённой эстетическим воззрениям И. С. Тургенева, Г. Б. Курляндская говорит о том, что в правдивом изображении жизни Тургенев видел назначение живописцев и художников слова. «Тургенев настойчиво подчеркивал органическую связь *художника* с изображаемым

¹ Голубков В. В. Художественное мастерство И. С. Тургенева. М. : Госуд. учебно-пед. изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1955. С. 27.

² Там же. С. 28.

³ Курляндская Г. Б. Метод и стиль Тургенева-романиста. Тула, 1967. С. 113.

⁴ Курляндская Г. Б. Структура повести и романа И. С. Тургенева 1850-х годов. Тула : Приок. кн. изд-во, 1977. С. 76.

миром»¹. Объективному изображению реальности в произведении должен способствовать отказ от всего субъективно-личного, к чему и призывал писатель. Подлинным творцом, по мнению Тургенева, оказывается тот, кто умеет отказаться от симпатий и антипатий: «Простота, спокойствие линий, чувство целого, понимание внутренних законов жизни и отказ от романтического субъективизма — таковы в понимании Тургенева черты реалистического искусства. Объективность для Тургенева становится высшим критерием художественности»². Именно такими принципами руководствовался писатель при создании своих пейзажей.

Обширной была цветовая палитра тургеневских пейзажей — И. С. Тургенева по праву называли мастером колористического искусства. Палитра писателя, утверждает С. Е. Шаталов, — «это в полном смысле подобие *палитры живописца* — цвета, краски, переливы света и тени, доступные писателю и с помощью определенного круга словесно-речевых средств воспроизведенные им в своем творчестве»³. С. Е. Шаталов сопоставлял красочную цветовую палитру писателя с живописной прозой М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, А. К. Толстого, В. Ф. Одоевского, А. А. Бестужева-Марлинского. Исследователь отмечал, что «в отличие от избыточных свето-цветовых эффектов <...> или самодовлеющих цветовых пятен, искривляющих привычные контуры (в «Упыре» А. К. Толстого), повествование у Тургенева окрашено равномерно и органично: в каждом своём элементе и изломе оно словно светится, как бы сияет изнутри»⁴. С. Е. Шаталов также обратил внимание на то, что светоцветовые эпитеты в составе пейзажа отличаются от тех, которые использует автор для описания портрета или обстановки.

¹ Курляндская Г. Б. Эстетические взгляды Тургенева. Режим доступа: <http://turgenev-lit.ru/turgenev/kritika-o-turgeneve/tvorchestvo-turgeneva-sbornik/kurlyandskaya-esteticheskie-vzglyady-turgeneva.htm>, свободный (дата обращения: 13.04.2024).

² Там же.

³ Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева. М. : Наука, 1979. С. 230.

⁴ Там же. С. 236.

Тургенев стремился к всеохватности изображения, где каждый предмет находился в тесной связи с другим. Писателю было важно создать предельно зримые образы, на создание которых работали и цвета, и звуки, и запахи. В. Н. Топоров отмечал следующее: «В связи с редкой природной способностью Тургенева видеть и слышать <...> уместно отметить его *синэстетические пейзажи*, в которых нередко оптические впечатления подкрепляются акустическими»¹.

Качественные изменения в осмыслении творчества И. С. Тургенева происходят в 80–90-е годы XX в., в том числе и в связи с актуализацией интермедийных исследований и распространением термина «экфрасис». Поскольку тургеневская поэтика основана на доминировании визуального, творчество писателя продолжает привлекать внимание исследователей.

По замечанию О. В. Евдокимовой, проза Тургенева по своей сущности визуальна. Исследовательница рассматривает описания Тургеневым произведений пластических искусств в цикле «Записки охотника». Она обращается к термину «экфрасис» и утверждает, что этот термин может быть употреблён ко всем описаниям в цикле очерков писателя. О. В. Евдокимова подчёркивает, что Тургенев «наблюдает, описывает, познает единственным образом — посредством зрительного освоения предмета»². Она полагает, что в произведениях писателя композиция изображений подчиняется принципам живописной перспективы. Ключевым приёмом в создании визуализации в «Записках охотника» является то, что описываемые природные объекты и персонажи (степь, дерево, человек) писатель «воспринимает как созданные *произведения изобразительного искусства, как картины*»³, что позволяет ему передать образность этих объектов. За счёт этого достигается визуализация слова.

¹ Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1998. С. 52.

² Евдокимова О. В. Экфрасис в цикле И. С. Тургенева «Записки охотника» // Спасский вестн. 2010. № 18. С. 69.

³ Там же.

К живописным приёмам в завершающем цикл очерке «Лес и степь» обращаются О. В. Евдокимова и В. В. Семёнова. В нём исследовательницы отмечают «живописную образность» и считают её следствием интереса Тургенева к пленэрной живописи. Живописные приёмы позволили Тургеневу создать «особое качество изображённого»¹. О. В. Евдокимова и В. В. Семёнова указывают на важность источника света в пейзажных зарисовках писателя. Исследовательницы упоминают понятие «пятна», введённое П. А. Флоренским, относительно умения Тургенева запечатлевать свет, преобразующийся в цветовые пятна. Этим качеством «пятна» писатель наделял многие природные явления. Свет буквально преобразовывает природные объекты. О. В. Евдокимова и В. В. Семёнова называют живопись Тургенева живописью рефлексов. «Рефлекс, именно как живописный эффект, делает зримым, а значит, реальным изображённый предмет...»².

Возможности применения теории экфрасиса к романам Тургенева рассматривает А. А. Буткевич. В работе «Экфрасис в романах И. С. Тургенева: к постановке проблемы» исследовательница говорит о роли картин итальянских художников Позднего Возрождения (Тинторетто и Тициана) в романе Тургенева «Накануне». А. А. Буткевич обращает внимание на то, что упоминание картин в романе сталкивает читателя с реакцией героя на изображаемое, с восприятием картины. Так, «Чудо святого Марка» Тинторетто вызывает у Елены смех, о реакции Инсарова мы ничего не знаем. Картина Тициана «Вознесение Девы Марии», в центре изображения которой оказывается образ Мадонны, привлекает внимание обоих. *Живописный сюжет*, по мнению автора, позволяет рассмотреть образы героев в новом контексте³. А. А. Буткевич считает, что взаимодействие слова и изображения подсвечивает скрытый смысл в прозе писателя.

¹ Евдокимова О. В. Живописные приёмы в очерке И. С. Тургенева «Лес и степь» // Спасский вестн. 2012. № 20. С. 47.

² Там же. С. 49.

³ Буткевич А. А. Экфрасис в романах И. С. Тургенева: к постановке проблемы // Спасский вестн. 2013. № 21. С. 25.

Экфрасис в идейно-художественной системе романа Тургенева «Накануне» является предметом исследования Л. Н. Сарбаш¹. Исследователь обращается к музыкальному, архитектурному и живописному экфрасису в романе. Включение в текст романа различных видов экфрасиса позволяет романисту выстроить сложную идейно-концептуальную систему произведения. Так, «музыкально-театральный экфрасис выступает в романе как художественный текст и структурный прием, которым обусловлена в романе “Накануне” дальнейшая сюжетная динамика»². Кроме того, Л. Н. Сарбаш отмечает органичное взаимодействие архитектурного и живописного экфрасиса, указывая на то, что данные виды экфрасиса позволяют писателю воссоздать атмосферу Венеции — важного локуса в системе романа. Экфрасис помогает Тургеневу развернуть идею бренности и конечности человеческой жизни на фоне вечной, *прекрасной* Венеции. Л. Н. Сарбаш приходит к важному для нас выводу о том, что экфрасис «позволяет выявить новые смысловые доминанты»³, сфокусироваться на постижении скрытого смысла произведения.

По утверждению Л. В. Алёшиной, использование слов со значением цвета и глаголов с цветовой семантикой позволяло писателю создавать многогранные словесные картины. «Закономерно высока в пейзажных зарисовках частотность *цветообозначений*, которые помогают создавать многооттеночные картины, фиксировать сиюминутное впечатление, позволяют следить за тем, как цветовая гамма окружающего мира меняется в зависимости от характера освещения»⁴.

¹ Сарбаш Л. Н. Экфрасис в романе И. С. Тургенева «Накануне» // Вестник Марийского гос. ун-та. 2025. № 1(57). С. 106–112.

² Там же. С. 108.

³ Там же. С. 110.

⁴ Алёшина Л. В. Спектральный мир «Записок охотника» И.С. Тургенева // Текст: грани и границы. «Записки охотника» И. С. Тургенева. Коллективная монография ; под ред. М. В. Антоновой. Изд. 2-е. Орёл : изд-во ОГУ им. И. С. Тургенева, 2021. С. 136.

Монография В. А. Доманского и О. Б. Кафановой представляет собой фундаментальное исследование художественного мира Тургенева¹. Для нас представляет особый интерес вторая часть, посвящённая интермедиальности произведений писателя. Творческое наследие Тургенева осмысливается как органичное единство словесного, музыкального и изобразительного искусств. По мнению авторов, именно эта тесная связь слова с другими видами искусства и определяет своеобразие творческого метода писателя. Исследователи указывают на влияние барбизонской школы живописи на прозу Тургенева и вместе с тем отмечают влияние живописи Давида Тенериса Младшего и братьев Остаде на творческий метод Тургенева. В свете этого влияния выделяется цикл «Записки охотника».

С. Д. Титаренко предлагает рассматривать топос как «схемы мысли или устойчивые формулы образно-тематического или сюжетно-мотивного ряда»². При таком рассмотрении этого термина она выделяет несколько их типов в восприятии символистами творчества Тургенева. Исследовательница принимает во внимание следующие: «*визуальные топосы* телесности героя или героини, экзистенциальные (чувственного существования: одиночества, смерти, страха), символические (вечные образы: Фауста, короля Лира), метафизические (Вечной Женственности, вечной девственности, вечного жениха), пространственные (дворянского гнезда, дома, сада, усадьбы, природно-космический и др.)»³.

О сходстве живописания Рафаэля и Тургенева рассуждает в своей статье Т. Б. Трофимова. Исследовательница подчёркивает, что в творчестве великого живописца писателя «привлекало не только его следование классическим

¹ Доманский В. А., Кафанова О. Б. Тургенев и изобразительное искусство / Художественные миры Ивана Тургенева: монография. М. : ФЛИНТА, 2020. С. 276–310.

² Титаренко С. Д. Топос как модель интерпретации творчества И. С. Тургенева в литературной критике и философии Серебряного века // Культура и текст. 2019. № 1(36). С. 55.

³ Там же.

формам, но и эстетические воззрения Рафаэля»¹. Ключевой особенностью искусства Возрождения является отход от простого подражания природе и человеку в пользу синтеза и идеализации, объединяющего в изображении реальное и идеальное. Такой подход к живописанию был близок Тургеневу. Важно отметить, что сравнение героинь писателя с Мадонной Рафаэля говорит не о романтичности или положительности образа, а подчёркивает несоответствие внешнего и внутреннего.

К поэтике романа Тургенева «Дворянское гнездо» в свете художественных принципов Рафаэля обращается А. В. Александрова. Исследовательница находит типологическое сходство между художественными методами живописца и писателя. Прежде всего, это основополагающий принцип гармонизации, уравнивания. «Принцип гармонических соответствий Рафаэля соотносим с правилом равновесия противоположностей в романе Тургенева»². Персонажи романов Тургенева оказываются очерченными рамами (дверной проём, окно, ворота). Взгляд повествователя плавно перемещается с внешнего плана на внутреннее описание героя, образ героя раскрывается планомерно. Ещё один принцип, связывающий Тургенева с Рафаэлем, обнаруживается в композиционной структуре романа, где пространство воспринимается через призму перспективы. Так, в «Дворянском гнезде» пейзажи становятся зримыми благодаря сочетанию световой перспективы, тональной и воздушной и всегда через восприятие внешнего, неподвижного наблюдателя.

Об особом отношении Тургенева к живописи прерафаэлитов говорит Е. А. Саламатова. Основным предметом исследования автора в статье «“...он пишет свои персонажи как художник и поэт” (Тургенев и прерафаэлиты: творческие параллели)» являются полотна прерафаэлитов, в которых прослеживаются тематические и стилистические переклички

¹ Трофимова Т. Б. «Пиши Марию нам другую...» (Тургенев и Рафаэль) // Спасский вестн. 2011. № 19. С. 26.

² Александрова А. В. Тургенев и Рафаэль («Дворянское гнездо») // Спасский вестн. 2018. № 26–1. С. 172.

с произведениями писателя. Тургенев занимал скептическую позицию относительно творчества прерафаэлитов. Однако исследовательница предполагает, что есть творческие параллели между текстами писателя и картинами художников. Так, она впервые отмечает «некое сходство с финалом пастиччо («Песнь торжествующей любви» — примечание наше.) и картиной “Гармония”, написанной в 1877 г. Френсисом Бернаром Дикси (1853–1928) и высоко оцененной лондонской публикой»¹. Для прерафаэлитов красота являлась проявлением божественного начала в творчестве и средством постижения смысла существования. Исследовательница также считает, что некое сходство можно обнаружить и между картиной Эдварда Бёрн-Джонса «Песнь любви» и тургеневской «Песнью торжествующей любви».

О разнообразии скульптурного экфрасиса Тургенева пишет А. А. Пауткин. Исследователь отмечает, что писатель живо откликался на произведения современников, умело соотносил увиденное с мировым опытом, подмечал тончайшие детали. В качестве примера А. А. Пауткин приводит экфрасис Тургенева (работы Ивана (Джованни) Витали, описание творений М. М. Антокольского, тонкий анализ артефактов эллинистического периода). «На разных этапах своего творчества Тургенев неизменно интересовался пластическим искусством, безошибочно определяя ведущие тенденции и ярчайшие образы в работах современных ему ваятелей»².

К проблеме метатекстуальной функции экфрасиса в повести Тургенева «Три портрета» обращается Т. Е. Автухович. Название ранней повести писателя призвано акцентировать внимание на визуальных и текстовых репрезентациях персонажей, а также имплицитно формулирует центральный вопрос: какова степень эффективности живописи и литературы в постижении

¹ Саламатова Е. А. «...Он пишет свои персонажи как художник и поэт» (Тургенев и прерафаэлиты: творческие параллели) // Спасский вестн. 2016. № 24. С. 117.

² Пауткин А. А. Искусство экфрасиса. Современная и классическая скульптура в оценке И. С. Тургенева // STEPHANOS. 2018. № 5(31). С. 115. Режим доступа : <http://www.stephanos.ru/izd/2018/2018-31-10.pdf>, свободный (дата обращения: 30.07. 2026).

человеческой психики. Исследовательница считает, что в тексте экфрасис может обладать различными функциями: интертекстуальной, интермедальной, герменевтической, моделирующей, метатекстуальной и др. Метатекстуальная функция экфрасиса считается менее изученной. «Между тем, исходя из представления о метатекстуальной функции экфрасисов в тексте, можно предположить, что экфрастические интерполяции, которые присутствуют в произведениях Тургенева на протяжении всего творческого пути писателя, выполняют более значимую роль и, с одной стороны, свидетельствуют о его постоянной рефлексии над собственной поэтикой, с другой стороны, отражают направление ее эволюции»¹. Т. Е. Автухович обращает внимание на усиление семиотической функции визуальных образов в прозе писателя. Экфрастические включения в повести позволяют писателю «добиваться более сложного психологического рисунка образа»².

Значение фрески — живописи *al fresco* «Воскресение Христово» в «итальянском» вкусе в романе Тургенева «Отцы и дети» рассматривает Г. Ю. Карпенко³. До сих не было уделено достаточного исследовательского внимания этой выразительной детали в романе писателя. Между тем Г. Ю. Карпенко считает, что понимание смысловой роли фрески в романе позволит расширить «пространственную вертикаль» («духовную высоту художественного мира Тургенева»⁴).

К анализу стратегии использования Тургеневым и Достоевским цветowych эпитетов, к цветам живописной палитры писателей обращается Л. Л. Фёдорова. По её наблюдениям, цветowe эпитеты встречаются у Тургенева достаточно часто. Писатель чаще их использует, чем

¹ Автухович Т. Е. Экфрасис как метатекст (на примере повести И. С. Тургенева «Три портрета») // Русская филология: учёные записки Смоленского государственного университета, 2019. № 19. С. 261.

² Там же. С. 263.

³ Карпенко Г. Ю. Живопись *al fresco* «Воскресение Христово» в «итальянском» вкусе в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Проблемы исторической поэтики: Петрозавод. гос. ун-т. 2021. № 19(1). С. 140–172.

⁴ Там же. С. 143.

Достоевский. В целом авторские стратегии цветопередачи противоположны. Тургенев использует сложные оттенки для передачи отношения автора или нарратора к герою, описания внешности, пейзажа, деталей интерьера. Для писателя цвет — «и языковое средство, и объект повествования»¹. В его цветовой палитре преобладают белый, чёрный, красный и серый цвета, а также оттенки серого. Общая же цветовая гамма писателя тяготеет к светлым оттенкам, что объясняется ведущей ролью белого и заметной долей серого, следующего за чёрным по частоте использования. «Для Тургенева цвет — часть его повествования, он наблюдает игру цвета, ему важен колорит и свет, создающие определенное настроение»².

Рассматривая живописность прозы Тургенева, Е. А. Ерохина отмечает особое сходство живописания К. Коро и писателя³. Художник писал полотна, используя расплывчатые, нечёткие линии, завуалированные детали, использовал светлую палитру красок, обращал внимание на воздушность атмосферы. Этим же принципам придерживался и Тургенев.

Н. С. Рубцова, автор монографии «Живописный сюжет в повестях И. С. Тургенева», подробно исследует живописный сюжет в повестях Тургенева «Ася», «Первая любовь», «Вешние воды» и обращает внимание на истоки живописных образов писателя в полотнах художников эпохи Возрождения и Нового времени.

По мнению исследовательницы, повесть «Вешние воды» представляет «самый богатый материал для изучения живописного сюжета»⁴. Так, образ Джеммы она соотносит со скульптурным образом Ариадны Даннекера («Ариадна на пантере»), а образ Санина — с мифологическим Тесеем. По

¹ Фёдорова Л. Л. Живописная палитра прозы Тургенева и Достоевского // Труды института русского языка им. В. В. Виноградова : Российский государственный гуманитарный университет. 2022. № 1(31). С. 190.

² Там же.

³ Ерохина Е. А. Пером и кистью: «Живописное» мышление И. С. Тургенева // Спасский вестн. 2025. № 31. С. 109–118.

⁴ Рубцова Н. С. Живописный сюжет в повестях И. С. Тургенева : монография. 2-е изд., испр. и доп. Ижевск : Удмуртский университет, 2023. С. 57.

замечанию Н. С. Рубцовой, «...сюжеты мифа и повести схожи — влюбленный главный герой по тем или иным обстоятельствам оставляет свою возлюбленную»¹. Весомым представляется и мотив «нити Ариадны». Н. С. Рубцова обращается к психоаналитическому подходу, согласно которому блуждание в лабиринте можно рассматривать как блуждание человека в своём подсознании, его борьбу со своими страхами. «В повести “Вешние воды” главный герой также попадает в “лабиринт” после встречи с Полозовой. Всю свою последующую жизнь он бродит в этом лабиринте, измученный виной перед Джеммой»². Джемма же, подобно Ариадне, в конце повести бросает «спасительную нить» Санину: она пишет в своём письме, что сожалеет о том, что жизнь Санина не сложилась, желает ему душевного успокоения. Сам же герой произведения Санин сравнивает прекрасное лицо Джеммы с лицом Юдифи на картине итальянского художника Кристофано Аллори.

Ещё одно воплощение «живописного сюжета» обнаруживается в повести «Ася». Исследовательница проводит параллель между фреской Рафаэля «Триумф Галатеи» и повестью Тургенева, поскольку живость, непосредственность и чувственность Аси больше всего соотносятся с образом Галатеи Рафаэля.

Н. С. Рубцова приходит к выводу о том, что в повестях Тургенева можно проследить «живописную» романтическую традицию, а живописный сюжет является неотъемлемой частью философской картины мира писателя, его концепции мира и человека.

В произведениях Тургенева всегда доминировала визуальная составляющая, на что в свете интермедийных исследований обратили внимание в 80–90-е гг. XX в. Исследователи отмечали, что включение живописных полотен позволяло писателю выстраивать в своих произведениях

¹ Рубцова Н. С. Живописный сюжет в повестях И. С. Тургенева : монография. 2-е изд., испр. и доп. Ижевск : Удмуртский университет, 2023. С. 59.

² Там же. С. 60.

многоуровневую систему смыслов. Живописный сюжет произведений Тургенева включал в себя философский смысл и подсвечивал значимый авторский подтекст, в целом являясь частью художественной картины мира писателя.

2.2. И. С. Тургенев и русские живописцы

Эстетические воззрения Тургенева формировались во многом благодаря современной ему русской живописи. Тургенев всегда откликался на возникновение новых художественных школ и направлений, он хорошо разбирался в искусстве и как истинный эстет был избирателен в своих художественных предпочтениях. Пейзажная живопись современных писателю французских и русских художников оказала существенное влияние на становление тургеневского пейзажа. Подолгу проживая во Франции, Тургенев всегда ратовал за продвижение творчества отечественных художников за границы. Безусловно, не со всеми мастерами художественного искусства писатель близко общался, но тёплые отношения связывали его со многими художниками, чьи творческие искания были близки ему. Личные отношения Тургенева с современными ему художниками-передвижниками освещены в статье А. С. Хворостова и Д. А. Хворостова: «Тургенев дружил со многими художниками. По возможности помогал им и в меру сил поддерживал их творческие искания. Будучи внешне очень выразительным, он терпеливо и бескорыстно позировал им для портретов. И художники платили ему той же монетой. Они невольно тянулись к Тургеневу. Их влекли огромный интеллект писателя, глубокое понимание им изобразительного искусства, его желание помочь русскому искусству, искренность и доброжелательность в оценке созданных произведений»¹.

¹ Хворостов А. С., Хворостов Д. А. «И. С. Тургенев и художники-передвижники» в содержании подготовки студентов Орловского государственного университета // Региональная культура как компонент содержания современного художественного образования : материалы Третьей Всерос. научно-практич. конф. с междунар. участием,

Тургенев стремился продвинуть в Европе многих русских художников, чьи художественно-эстетические принципы во многом были ему близки. Так, можно выделить особое расположение писателя к А. А. Харламову, ученику профессора живописи Академии художеств А. Т. Маркова. Знакомство Харламова и Тургенева состоялось в 1874 году. Позднее Тургенев напишет о художнике следующее: «Здесь появились два замечательных художника — Репин и Харламов, — писал он. — Второй особенно далеко пойдёт»¹. Благодаря хлопотам Тургенева, протекции и заказам семьи Виардо, Харламов стал хорошо известен во Франции, он несколько раз экспонировал свои картины на выставках в Париже. Писатель высоко ценил уровень художественного мастерства Харламова, отмечал дар портретиста (известно, что художник по просьбе писателя написал его портрет, который Тургенев очень хвалил), а также удачные колористические решения. Как мы уже говорили, тщательная разработка колористических сюжетов была предметом особого внимания и Тургенева. Скрупулёзное отношение к передаче цвета и его оттенков объединяло этих двух художников, свидетельствовало об идейной «близости» Тургенева и Харламова. Известно, что именно Харламову писатель доверил выполнить серию эскизов к «Дворянскому гнезду». Несмотря на то, что Тургенев стал замечать недостатки живописи художника (в обращении к Крамскому, написанному за несколько месяцев до своей смерти, Тургенев не упоминает Харламова, однако выделяет картину Репина «Бурлаки»), дружеские отношения связывали их вплоть до смерти писателя.

Тургеневу было свойственно несколько преувеличивать масштаб таланта того, кто ему нравился, и не оценивать должным образом талант других (здесь упомянем в качестве примера творчество И. Е. Репина; дар художника Тургенев признавал, однако всегда был сдержан в своих оценках).

Липецк, 12 октября 2018 г. / под ред. Г. М. Корякиной и др. Вып. 3. Липецк: Липецкий гос. пед. ун-т им. П. П. Семенова-Тян-Шанского, 2018. С. 164–165.

¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма. В 18 т. / [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]; ИРЛИ. 2-е изд., испр. и доп. Т. 13. Письма, 1874 / [тексты подгот. и примеч. сост.: В.Н. Баскаков и др.]. М. : Наука, 2002. С. 53–54.

Знакомство писателя и живописца состоялось в Петербурге в 1871 году. Вспоминая первое посещение писателя в своей мастерской, Репин отмечал, что Тургенев держался свысока и имел несколько надменный тон. Однако сам писатель позднее подчёркивал высокий талант художника и его темперамент. Известно, что Репин интенсивно работал весной 1874 г. над портретом Тургенева, заказанным П. М. Третьяковым. Завершённый портрет Репин считал неудачным. Художник ещё несколько раз принимался за портрет писателя, однако успеха это не имело — удачного портрета так и не получилось. Нельзя не упомянуть историю, когда писатель посетил мастерскую Репина во время работы последнего над заказом большой картины для строящейся в Москве гостиницы «Славянский базар». Целью художника было изображение славянских композиторов как здравствовавших в то время, так и покойных. Тургенев, взглянув на работу Репина, отозвался о ней так: «Ну, что это, Репин? Какая нелепая идея соединять живых с давно умершими!»¹ Репин, в свою очередь, не всегда высоко оценивал произведения Тургенева, однако это не мешало им с симпатией относиться друг к другу. Что же объединяло писателя и художника? Мы полагаем, что умение реалистично изображать типическое, передавать сущностные детали. «Их личные расхождения, их не всегда благожелательные отзывы друг о друге, — во всём этом ясно слышны отголоски идейных споров эпохи, — споров, в процессе которых созревало русское искусство, формировались и осмыслялись его основы: самобытность, реализм, народность. Эти начала были равно близки и Репину и Тургеневу, они питали художественное мирозерцание и творческую практику обоих этих славных деятелей нашей культуры»². Неслучайно именно Репин назван И. С. Зильберштейном «могучим реалистом

¹ Цит. По : Зильберштейн И. С. Репин и Тургенев. М. ; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1945. С. 15.

² Зильберштейн И. С. Репин и Тургенев. М. ; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1945. С. 118–119.

в живописи»¹, тогда как Тургенев по праву считается виднейшим представителем реализма в русской литературе XIX в.

Особое место в жизни Тургенева занимала дружба с В. В. Верещагиным («Замечательный, крупный, сильный — хоть и несколько грубоватый — талант»²). Писатель всеми силами старался популяризовать творчество Верещагина на Западе. Тургенев не раз помогал художнику в организации выставок в Париже и Лондоне. Отметим, что Верещагин был первым русским живописцем, чьи творения представлялись на персональной выставке в Париже. Следует отметить, что Париж на тот момент был центром мировой художественной культуры, ещё не знавшим русского изобразительного искусства. В одном из писем, отправленных Тургеневым в редакции крупных парижских газет, о художнике написано следующее: «Особенностью этого таланта, — писал Иван Сергеевич, — является упорное искание правды, физиономии, типического в природе и в человеке, которые он передаёт с большой верностью и силой, порой несколько суровой, но всегда искренней и величественной. Это стремление к правде, к характерному, положившее со времён нашего великого писателя Гоголя свой отпечаток на все произведения русской литературы, проявляется также под кистью Верещагина и в русском искусстве»³. Во многом творческие принципы художника были близки творческим принципам писателя. Один из них — это отражение действительности в её истинном свете. Искусство, по их мнению, должно показывать важное, типическое. Этому принципу отражения действительности оба неизменно следовали.

¹ Зильберштейн И. С. Репин и Тургенев. М. ; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1945. С. 51.

² Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма. В 18 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.] Т. 16, кн. 1. Письма, 1878. М. : Наука, 2015. С. 204.

³ Цит. по: Зильберштейн И.С. Выставка художника В. В. Верещагина // Литературное наследство. Т.73, кн. 1 / под ред. И. И. Анисимова (глав ред.), и др. М. : Наука, 1964. С. 336.

Художественные принципы живописцев, бесспорно, влияли на отношение Тургенева к их произведениям, на его желание или нежелание содействовать продвижению их работ.

Верещагину, как и Тургеневу, были особенно дороги образы простых русских мужиков. Это не могло не привлечь внимание писателя. Так, Тургеневу особенно понравилась картина «Перевозка раненых». По словам художника, «каждого из написанных он называл по имени: “Вот это — Никифор из Тамбова, а это — Сидор из-под Нижнего”»¹. Невольно вспоминаются и имена простых крестьянских мальчишек из рассказа «Бежин луг»: Ваня, Костя, Ильюша, Павлуша, Фёдор — чьи образы были так же примечательны для автора.

Выставка Верещагина во многом была поворотным моментом в истории знакомства Запада с русской живописью. Тургенев многое сделал, чтобы это знакомство состоялось. По большей части именно благодаря рецензиям писателя, одного из авторитетнейших людей во Франции того времени, французская публика тепло встретила картины Верещагина.

Также следует упомянуть имя И. Н. Крамского, который являлся одним из вдохновителей передвижников и учредителем их товарищества. Тургенев и Крамской не были лично знакомы. Писатель был высокого мнения о художественном мастерстве художника, ему были близки реалистические воззрения Крамского. Известно, что на Третьей Передвижной выставке писателю понравились портретные работы художника. Особенно Тургеневу приглянулся «Этюд мужика», но тот уже был продан, и писатель не смог его приобрести. Сам же Крамской видел в Тургеневе человека бесспорно талантливого, но далёкого от русской культуры. Крамской так и не напишет портрета Тургенева, так же как и посмертный офорт писателя. В письме к

¹ Железняк-Белецкий В. С. Тургенев и Верещагин: (Очерк из жизни нашего великого земляка-художника) // Сильнее судьбы: Владимир Степанович Железняк-Белецкий: Книга памяти / сост. В. С. Железняк. Вологда, 1995. С. 244–452. Режим доступа: https://www.booksite.ru/vereschagin/0_11.html?ysclid=mq51thpks3421012033, свободный (дата обращения: 7.04.2023).

А. П. Боголюбову он скажет: «Тургенев <...> был великий писатель (но наш, Русский), он вёл себя при этом часто так, что как бы говорил французам: смотрите – я Русский, а между тем я Вас люблю больше, у Вас учусь, и через вас стал похож на человека! Конечно, я и мать свою люблю, но, знаете, всё же она простая деревенская баба; и пустить её в такое хорошее общество неприлично, и жить с нею мне стыдно»¹.

В последние годы жизни отношение писателя к передвижникам изменилось. Так, И. С. Зильберштейн отмечает, что писатель отдавал должное самобытности, уникальности и народным корням отечественного искусства². В одном из писем к Крамскому Тургенев изложил свои взгляды на развитие русской живописи: «Несомненно то, что французское общество заинтересовалось русским художеством именно с тех пор, как оно получило самостоятельность и выказало оригинальность — стало русским, народным. (То же самое произошло во Франции и с нашей литературой.) Но это самое и налагает на нас обязанность строгого и беспристрастного выбора. Произведения нашей школы, в которых еще выказывается тенденциозность, подчёркивание (обыкновенный признак всего ещё молодого, незрелого), должны быть удалены как несвободные воспроизведения народной жизни, как обременённые задней мыслью. Это козыряние, щеголяние самобытностью, большей частью сопряжённое с слабостью техники и долженствующее служить ей заменой, немедленно бросается в глаза и охлаждает, особенно людей европейских, у которых долгий опыт развил вкус и чутьё фальши»³.

Понимание писателем изобразительного искусства было по-своему уникальным. Тургенев хорошо разбирался в искусстве, а его вклад в дело популяризации русского искусства на Западе, несмотря на различие во взглядах с некоторыми русскими художниками-современниками, огромен. Идеи русских художников-современников и личное знакомство со многими из

¹ Крамской И. Н. Письма, статьи : в 2 т. Т. 2. М. : Искусство, 1966. С. 114.

² Зильберштейн И. С. Репин и Тургенев. М. ; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1945. 168 с.

³ Тургенев И. С. Письмо И. Н. Крамскому, 06.12.1882 г. // Собр. Соч.: в 12 т. М. : ГИХЛ, 1956–1958. Т. 12. С. 570–572.

них оказали существенное влияние на формирование художественно-эстетических принципов писателя. Тургеневский пейзаж сформировался во многом под влиянием современной ему пейзажной живописи, представленной работами французских и русских художников.

Личные отношения Тургенева с художниками-передвижниками, а также с теми, кто не входил в это содружество, освещает в своей статье А. С. Хворостов¹. Передвижники, по сути, были такими же революционерами в искусстве, как и барбизонцы, внёсшие значительный вклад в развитие французской пейзажной живописи XIX в. «Характерно, что и в области изобразительного искусства его пленяли барбизонцы, с их близостью к природе, с их изысканным, утончённым колоритом. И всё-таки стиль Тургенева, в его внутренней сущности, — исконно русский литературный стиль»².

2.3. Эстетические поиски И. С. Тургенева и К. А. Коровина

Ещё А. Доде, французский художник и писатель, указал на связь стилистической манеры Тургенева с импрессионизмом. В одном из писем к Тургеневу он заметил: «Никогда еще Вы не писали ничего более изысканного, более прозрачного. Здесь воспроизведено впечатление (*impression*) ночи и воды поистине удивительно. Вдыхаешь аромат полевых цветов, не видя их»³. Проблема взаимосвязи тургеневского творчества и новых

¹ Хворостов А. С., Хворостов Д. А. «И. С. Тургенев и художники-передвижники» в содержании подготовки студентов Орловского государственного университета // Региональная культура как компонент содержания современного художественного образования : материалы третьей Всерос. научно-практич. конф. с междунар. участием, Липецк, 12 октября 2018 года / под ред. Г. М. Корякиной и др. Липецк : Липецкий гос. пед. ун-т им. П. П. Семенова-Тян-Шанского, 2018. С. 164–166.

² Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М. : Худож. лит., 1977. С. 225.

³ Zviguilsky A. Les écrivains français d'après leur correspondance inédite avec Ivan Tourguéniev / A. Zviguilsky // Cahiers Tourguéniev. 1977. N 1. P. 19.

веяний в европейской и русской живописи была заявлена в отечественном литературоведении, но окончательно не решена.

В данной части работы речь идёт о взаимовлиянии «пейзажей» К. А. Коровина и И. С. Тургенева. А. Бенуа назвал Коровина «прирожденным стилистом», «прирожденным стилистом» был и Тургенев. Феномен Константина Коровина возникает на пересечении интереса этого художника к Товарищеским выставкам, но, по сути, следующим вслед за барбизонцами и современной французской живописью. На наш взгляд, истоки художественных открытий Коровина обусловлены не только влиянием живописи, но и тем изменением взгляда на пейзаж, которым отмечена русская литература второй половины XIX в. Типологическая связь двух художников обусловлена ещё и тем, что К. А. Коровин пробовал свои силы не только в живописи, но и в литературе. Из-под его пера выходят мемуары и рассказы, и его проза, по мнению ряда исследователей, стоит в ряду произведений таких писателей, как А. П. Чехов, А. И. Куприн, И. А. Бунин. Сам художник писал о своем увлечении литературой: «Маленькая странность: вот я в промежутках живописи, так как не охотник [до] праздности, пишу рассказы — это ведь искусство, литература»¹. Показательно, что в последние годы в филологической науке наблюдается всплеск интереса к литературному наследию К. А. Коровина (А. В. Галькова², Н. М. Субботина³, В. И. Дюдина⁴, Н. В. Барковская, Е. А. Сунцова⁵).

¹ Цит. по: Давтян Л. Маленькая странность Константина Коровина (к 150-летию со дня рождения художника и писателя) // Иные берега. 2011. № 4 (24). С. 55–69. Режим доступа: http://www.inieberega.ru/files/Berega_24naSite.pdf, свободный (дата обращения: 28.03.2024).

² Галькова А. В. Поэтика мемуарно-автобиографической прозы русских художников первой волны эмиграции (М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, К. А. Коровин): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2018. 33 с.

³ Субботина Н. М. Константин Коровин в воплощении своего литературного наследия // Художественная культура, 2022. № 3. С. 64–85.

⁴ Дюдина В. И. Литературный импрессионизм Константина Алексеевича Коровина // Вестн. Литературного института им. А. Горького. 2024. № 4. С. 27–37.

⁵ Барковская Н. В., Сунцова Е. А. Рассказ Константина Коровина «Вечер весны»: к вопросу о специфике прозы художника // Вестн. Южно-Уральского гос. ун-та. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2024. № 3. С. 72–81.

Как уже было отмечено, Тургенев в течение нескольких лет собирал картины в свою личную коллекцию. Обратим внимание, что в этой коллекции единственным полотном, написанным русским живописцем, был этюд «Берёзы» К. А. Коровина (писатель приобрёл этот этюд на второй ученической выставке). Тургенев был хорошо знаком со многими русскими живописцами, однако не со всеми поддерживал тёплые отношения. Именно поэтому так значимы заочные отношения Тургенева и Коровина. Их, лично не знакомых, многое объединяло — прежде всего, особое чувство пейзажа.

Коровин шёл путём «предимпрессионизма» — художественного интереса к мгновению (А. Бенуа говорит о Коровине как о первом русском импрессионисте). Коровина серьёзно интересовали проблемы света и освещения на полотне — в этом было его осмысление творчества французских художников, в частности барбизонцев, идейно близких и самому художнику, и И. С. Тургеневу¹. «Краски и формы в своих сочетаниях дают гармонию красоты — освещение», — отмечал Коровин в своих черновых записях². «В пейзажах Коровина так пульсируют цвета и свет, словно предметы не расставлены на плоскости, не связаны светотенью, а взаимно сообщают друг другу цвето-световые качества: не переставая «осязаться» глазом как объёмы, они становятся как бы сущностью воздуха. Так мог живописать только тот, кто ощущал полной грудью жизнь воздуха, смены в нём плотности и разряженности и кто всем организмом своим воспринимал волны света и тепла», — так охарактеризована палитра художника в исследовании Б. В. Асафьева³. Об отношениях Тургенева и Коровина писала в своей статье С. П. Минина: «И. С. Тургенева — в литературе, К. Коровина — в живописи объединило предчувствие импрессионизма, они предвосхитили

¹ См.: Ломаева Д. М. О влиянии барбизонской школы живописи на творчество И. С. Тургенева // Вестн. Удмурт. ун-та. Серия: История и филология. Т. 32, вып. 3. Ижевск: УдГУ, 2022. С. 574–579.

² Коровин К. А. Константин Коровин вспоминает... // К. А. Коровин; сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М. : Изобразительное искусство, 1990. С. 89.

³ Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы. Л.; М. : Искусство, 1966. С. 76.

открытия нового направления в искусстве: ценность мгновенного впечатления, изменчивость света, преображающего предметный мир, лиризм, чувство гармонии и красоты мира»¹.

Вероятно, именно в Коровине Тургенев угадал близкое к собственному видение окружающей действительности. Вместе с тем можно говорить и о влиянии на живопись Коровина тургеневских пейзажей, сквозь которые всегда просвечивала иная реальность. Коровин также выходил за пределы самоценного понимания пейзажа, характерного для художников-передвижников.

К основополагающим принципам живописи Коровина обычно относят следующие:

- 1) передачу душевного впечатления и установку на восприимчивость, живописание схваченного и сохранённого мига;
- 2) проблему передачи цвета, разнообразных оттенков и изображение световоздушного пространства;
- 3) темпоральные аспекты пространства.

Можно сказать, что пейзажи Тургенева и Коровина были следствием тех неуловимых изменений, которые к этому времени уже происходили в русской культуре. Тоска по незримой реальности является отличительной чертой русской словесности, устремлённой за пределы видимого («Невыразимое» В. А. Жуковского — яркое тому подтверждение). Тургеневские пейзажи предвосхитили появление многочисленных живописных этюдов Коровина, с их острым чувством преходящести запечатлённого момента и ощущением особой жизни, скрывающейся за многообразием природных форм. В фокусе внимания художника находилось не столько пространство, сколько время, оставляющее свои следы в пейзаже

¹ Минина С. П. И. С. Тургенев и К.А. Коровин: предчувствие импрессионизма // Тургеневский ежегодник / сост. и ред. Л. В. Дмитриухина, Л. А. Балыкова. Орел : Орлик, 2019. С. 83.

и пробивающееся сквозь сложную палитру. Эстетические поиски Коровина шли в том же направлении, в котором двигалась культура — навстречу открытиям, связанным с пониманием принципиальной изменчивости мира, его неуловимости и временной природы.

Обратимся к анализу живописной манеры Тургенева в её отношении к тем открытиям, которые будут сделаны в картинах Коровина на рубеже столетий. Для анализа отберём несколько репрезентативных тургеневских пейзажей, относящихся к разным периодам творчества. Подобный подход позволит нам сделать выводы об изменениях авторского взгляда на пейзаж.

С картины развёрнутого пейзажа начинается первый тургеневский роман «Рудин» (1856): «Было тихое летнее утро. Солнце уже довольно высоко стояло на чистом небе; но поля ещё блестели росой, из недавно проснувшихся долин веяло душистой свежестью, и в лесу, ещё сыром и не шумном, весело распевали ранние птички. На вершине пологого холма, сверху донизу покрытого только что зацветшею рожью, виднелась небольшая деревенька. К этой деревеньке, по узкой просёлочной дорожке, шла молодая женщина, в белом кисейном платье, круглой соломенной шляпе и с зонтиком в руке. Казачок издали следовал за ней. Она шла не торопясь и как бы наслаждаясь прогулкой. Кругом, по высокой, зыбкой ржи, переливаясь то серебристо-зелёной, то красноватой рябью, с мягким шелестом бежали длинные волны; в вышине звенели жаворонки»¹. Открывающий роман пейзаж призван передать чувство гармонии, растворённой в утреннем мире, он статичен, что вообще характерно для раннего тургеневского творчества (напомним, что в «Эпилоге» будет намечен противоположный пейзаж: «Был осенний холодный день», при этом автор откажется от его детализации). Однако уже в этот «летний пейзаж» автором внесены едва уловимые

¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М. : Наука, 1978–2014. Т. 5. Повести и рассказы 1853–1857 годов; Рудин; Статьи и воспоминания, 1855–1859 / [примеч. И.А. Битюговой и др.]. М. : Наука, 1980. С. 199.

признаки движения-времени. Так, обращает на себя внимание эпитет «зыбкий», который выявляет иной смысловой план, указывая на зыбкость мира, его непостоянство. Ржаное поле с «рябью» и «мягким шелестом длинных волн» уподоблено морю, которое в свою очередь становится метафорой жизненного пути как испытания. Кроме того, поле-море на метафорическом уровне связывается с водной стихией, свойством которой, как известно, является текучесть и непостоянство (не случайна соотнесенность «воды» и «времени» в истории человеческой культуры).

Тургенев уже в ранних произведениях стремится детально передать мгновение — уловить тончайшие цветовые изменения. Сама картина словно находится в движении, которое станет впоследствии объектом художественных исканий импрессионистов и Коровина. Важным для Тургенева является колористический сюжет, который также типологически связан с принципами живописи Коровина. Этюды Коровина были направлены на поиск краски, способной схватить мгновение. Сам этюд часто становился местом не столько передачи того или иного явления, сколько палитрой для смешивания красок. Именно импрессионисты «расщепили “цельный” свет, обнаружив его спектральную сложность, красочное богатство»¹. Тургеневский пейзаж также отмечен поиском единственно верного колористического решения. Писатель пытается запечатлеть «зыбкую» картину, рождающуюся из перелива красок («серебристо-зелёная» и «красноватая» рябь). В живописном аспекте интересно, что Тургенев «смешивает» краски, спектрально противоположные (зелёный и красный), в результате чего рождается эмоциональное напряжение.

Обратимся к ещё одному «дневному» пейзажному этюду в романе: «День был жаркий, светлый, лучезарный день, несмотря на перепадавшие дожди. По ясному небу плавно неслись, не закрывая солнца, низкие, дымчатые тучи и по временам роняли на поля обильные потоки внезапного

¹ Мочалов Л. В. Пространство мира и пространство картины. М. : Сов. художник, 1983. С. 173.

и мгновенного ливня. Крупные, сверкающие капли сыпались быстро, с каким-то сухим шумом, точно алмазы; солнце играло сквозь их мелькающую сетку; трава, еще недавно взволнованная ветром, не шевелилась, жадно поглощая влагу; орошенные деревья томно трепетали всеми своими листочкам <...> Пыльные дороги дымились и слегка пестрели под резкими ударами частых брызг. Но вот тучка пронеслась, запорхал ветерок, изумрудом и золотом начала переливать трава... Прилипая друг к дружке, засквозили листья деревьев...»¹. По сравнению с предшествующим описанием в значительной степени возрастает динамичность пространства. Если в открывающем роман пейзаже движение было почти неуловимо, то в данном фрагменте текста движение акцентировано. Но главным открытием Тургенева становятся запечатленные вспышки световых масс, бесконечная игра цвета, внезапная смена цветовых пятен. Именно эти пейзажи станут предвестием тех открытий, которые произойдут в русской живописи к концу столетия, в том числе и в живописи Коровина. Ключевым словом, позволяющим говорить о тургеневском отношении к миру, является слово «засквозили». Авторский взгляд направлен не только к бесконечным в своем многообразии формам видимой реальности, но и к тому, что расположено за пределами видимости — к «сквозящему» сквозь листья сокровенному миру. Равным образом, взгляд художников-импрессионистов и близкого им Коровина пытается запечатлеть «своящее» пространство — просвет между мазками.

В «Рудине» возникает и другой тип пейзажа — «таинственный». Об этом типе пейзажа в тургеневедении писалось много, но сейчас нам важны не его особенности, а его соотнесённость с живописью: «Всё место около старого пруда считалось нечистым; пустое и голое, но глухое и мрачное, даже в солнечный день, оно казалось еще мрачнее и глуше от близости

¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М. : Наука, 1978–2014. Т. 5. М. : Наука, 1980. С. 262–263.

дряхлого дубового леса, давно вымершего и засохшего. Редкие серые остовы громадных деревьев высились какими-то унылыми призраками над низкой порослью кустов. Жутко было смотреть на них: казалось, злые старики сошлись и замышляют что-то недоброе»¹. На первый взгляд, описание бесконечно далеко от тех пейзажей, которые возникнут впоследствии у Коровина. «Исчезнувший пейзаж» (пруда и усадьбы уже нет) говорит о неуловимом присутствии *былого*, прошлое имеет власть над настоящим (отсюда характерная для романов и повестей Тургенева тема рока, часто соотношенная с темой рода). Показательно, что Тургенев отказывается от цветowych эпитетов, приглушая колористический сюжет. Перед читателем – очередная авторская попытка выйти за пределы видимого. Данный пейзаж несёт важную смысловую нагрузку, предельно усиливая чувство тревоги, возникающее в самом начале романа. Важно и то, что именно в этом фрагменте возникает та символическая выделенность предметного мира, которая станет определяющей для будущей живописи импрессионистов.

Если говорить о типологической связи тургеневских и коровинских пейзажей, то в ряде картин, написанных художником в 1880–1890-е гг., возникают мрачные образы русской природы, ассоциативно отсылающие к текстам писателя. Такой мрачный образ русской действительности запечатлён на картине «На Оке» (1892). Тёмные, зеленоватые, приглушённые краски и разнообразные оттенки создают впечатление *иной* реальности. Коровину было важно изобразить не объекты, а создать игру цветосветовых оттенков, потому всё выглядит сложно различимым, неуловимым, заметным лишь для *иного* зрения. Берег и всё, что изображено рядом с ним, выглядит пугающим и зловещим. Только река изображена как светлое пространство, однако нечёткое, а потому словно неосязаемое. Очевидна авторская

¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М. : Наука, 1978–2014. Т. 5. М. : Наука, 1980. С. 277.

установка на восприимчивость: сумрачный пейзаж создаёт впечатление зыбкости настоящего момента, его преходящести, временности. Игра с многообразием оттенков также представлена Коровиным на «северном этюде», посвящённом Русскому Северу, — картине «Пейзаж с избами» (1894). Художник запечатлел Северный край, которым был очень увлечён. Как и на предыдущей картине, в центре внимания художника оказываются не объекты, полотно словно очаровывает неприметными деталями, общей атмосферой холодного Севера. Коровину удалось добиться выверенной гармонии цвета: картина поражает тонкой работой живописца с благородной гаммой серо-пепельных и жемчужных тонов. Добавим также, что из подобного типа пейзажа вырастут, например, «Призраки» В. Э. Борисова-Мусатова. В этой картине сквозь приглушённую цветовую палитру проступают очертания персонажей, пришедших из другого мира.

Живопись Коровина была ориентирована на субъективное постижение момента. Тургеневские пейзажи предвосхитили эти будущие открытия. Обратимся к хрестоматийному описанию природы в романе «Дворянское гнездо» (1859): «Множество темноватых тучек с неясно обрисованными краями расплзались по бледно-голубому небу; довольно крепкий ветер мчался сухой непрерывной струёй, не разгоняя зноя. Приложившись головой к подушке и скрестив на груди руки, Лаврецкий глядел на пробегавшие веером загоны полей, на медленно мелькавшие ракиты, на глупых ворон и грачей, с тупой подозрительностью взиравших боком на проезжавший экипаж, на длинные межи, заросшие чернобыльником, полынью и полевой рябиной; он глядел... и эта свежая, степная, тучная голь и глушь, эта зелень, эти длинные холмы, овраги с приземистыми дубовыми кустами, серые деревеньки, жидкие берёзы — вся эта, давно им невиданная, русская картина навевала на его душу сладкие и в то же время почти скорбные чувства, давила грудь его каким-то приятным давлением. Мысли его медленно бродили; очертания их были так же неясны и смутны, как очертания тех высоких, тоже

как будто бы бродивших, тучек»¹. Возвратившийся в Россию из-за границы Фёдор Иванович Лаврецкий рассматривает разворачивающуюся перед глазами картину («голь и глушь», «бледно-голубое небо»). На фоне этого пейзажа герой вспоминает своё детство, надеется на будущее. Воспринимаемые им картины природы отражают его внутреннее состояние. Свою настоящую жизнь Лаврецкий находит бессмысленной и ничтожной – не случайно Тургенев создаёт непримечательный, скудный пейзаж («голь и глушь», «бледно-голубое небо»). Авторская установка на восприимчивость и передачу душевного впечатления создаёт картину, отражающую неясные очертания мыслей Лаврецкого («множество темноватых тучек с неясно обрисованными краями», «тонкий туман»). Пейзаж становится авторским инструментом тонкого психологического анализа (вспомним тональный пейзаж, о котором говорил Л. В. Пумпянский). Открытие взаимосвязи между внешним состоянием мира и внутренним состоянием человека не принадлежит Тургеневу, однако именно Тургенев стоит у истоков субъективного пейзажа, как бы «преломлённого» через состояние героя. Как уже было сказано выше, на передачу «субъективного мгновения» будет ориентирована и живопись Коровина, которого Тургенев выделил из всей плеяды русских художников, по-видимому, интуитивно ощутив близость его художественных принципов.

В «таинственных повестях» Тургенев вновь работает с «цветовыми вспышками», в результате перед читателем возникает экспрессивный пейзаж. Так, в «Фаусте» подобного рода экспрессивность достигает логического предела (Л. В. Пумпянский включал данную повесть в цикл «таинственных повестей» Тургенева и относил её ко второй подгруппе, в которой таинственное создаёт особую атмосферу, имеет символическое значение

¹ Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М. : Наука, 1978–2014. Т. 6. М. : Наука, 1981. С. 59.

и служит углублению психологизма). Важно, что автор передаёт речь героя: «Я оглянулся. Закрывая собою заходившее солнце, вздымалась огромная тёмно-синяя туча; видом своим она представляла подобие огнедышащей горы; её верх широким снопом раскидывался по небу; яркой каймой окружал её зловещий багрянец и в одном месте, на самой середине, пробивал насквозь её тяжёлую громаду, как бы вырываясь из раскалённого жерла...»¹. (Нельзя не отметить типологического сходства тургеневского пейзажа с «Летним пейзажем. Усадьба Дубровицы» Коровина — этюдом, в котором художник будет искать краски для передачи предгрозовой раскалённой тучи.) Динамика этой страшной и одновременно величественной картины в «Фаусте» создаётся за счёт колористического сюжета, который возникает благодаря игре спектрально противоположных цветов («синего» и «красного»): «огромная тёмно-синяя туча», «подобие огнедышащей горы», «зловещий багрянец», «тяжёлая громада», «раскалённое жерло». Автор намеренно сгущает краски, создаёт мрачные образы-символы, предостерегающие героя. Колористический сюжет развёрнут Тургеневым для отражения душевных переживаний героя, его напряжённой внутренней жизни. Само описание грозы построено на вспышках света и тени: «Предсказание Приимкова сбылось: гроза надвинулась и разразилась. Я слушал шум ветра, стук и хлопанье дождя, глядел, как при каждой вспышке молнии церковь, вблизи построенная над озером, то вдруг являлась чёрною на белом фоне, то белою на чёрном, то опять поглощалась мраком... <...> Гроза уже давно прошла — звезды засияли, всё замолкло кругом. Какая-то неизвестная мне птица пела на разные голоса, несколько раз сряду повторяя одно и то же колено. Её звонкий одинокий голос странно звучал среди глубокой тишины; а я всё еще не ложился...»². Пейзаж в повести отражает смысловой и эмоциональный подтекст — иррациональную и необъяснимую природу человеческих чувств.

¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М. : Наука, 1978–2014. Т. 5. М. : Наука, 1980. С. 105.

² Там же. С. 109.

«Фауст» (1856) — очередная попытка Тургенева осмыслить неведомый мир; важно, что авторский взгляд сосредоточен на детальном воспроизведении природного мира, через который просвечивает иная основа. Картина грозы дана Тургеневым в динамике — чередования контрастов во внешнем пространстве («церковь <...> вдруг являлась чёрною на белом фоне, то белою на чёрном, то опять поглощалось мраком») указывают на смятение героя. Отметим также, что перед нами «скрытый экфрасис» — данное описание «картинно» по своей сути, не случайно употребление слова «фон».

Подобный стилистический эксперимент встречается и в тургеновской повести «Первая любовь» (1860): «Молнии не прекращались ни на мгновение; была, что называется в народе, *воробыиная* ночь. Я глядел на немое песчаное поле, на тёмную массу Нескучного сада, на желтоватые фасады далёких зданий, тоже как будто вздрагивавших при каждой слабой вспышке... Я глядел — и не мог оторваться; эти немые молнии, эти сдержанные блистания, казалось, отвечали тем немым и тайным порывам, которые вспыхивали также во мне. Утро стало заниматься; алыми пятнами выступила заря. С приближением солнца всё бледнели и сокращались молнии: они вздрагивали всё реже и реже и исчезли наконец, затопленные отрезвляющим и несомнительным светом возникавшего дня...»¹. Безусловно, предгрозовой тургеновский пейзаж предваряет открытия «русского импрессионизма». В частности, именно Константин Коровин встанет впоследствии у истоков «ночного пейзажа», всецело динамичного и основанного на вспышках света и соотнесении «цветовых масс».

Творчество любого писателя — отражение тех неуловимых веяний, которыми отмечена эпоха. Во вторую половину XIX столетия подготавливается очередной поворот культуры от восприятия мира как стабильного пространственного бытия к миру, в котором главная роль

¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М. : Наука, 1978–2014. Т. 6. М. : Наука, 1981. С. 322–323.

принадлежит изменчивому времени. Соответственно, пространство начинает мыслиться как проявление времени. Эти эпохальные веяния нашли своё отражение у Тургенева, в творчестве которого складывается элегический пейзаж, нацеленный не столько на изображение пространства, сколько на изображение времени.

Обратимся к развёрнутому пейзажу в романе «Отцы и дети» (1862): «Так размышлял Аркадий... а пока он размышлял, весна брала своё. Всё кругом золотисто зеленело, всё широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием тёплого ветерка, всё — деревья, кусты и травы; повсюду нескончаемыми звонкими струйками заливались жаворонки; чибисы то кричали, вясь над низменными лугами, то молча перебежали по кочкам; красиво чернея в нежной зелени ещё низких яровых хлебов, гуляли грачи; они пропадали во ржи, уже слегка побелевшей, лишь изредка выказывались их головы в дымчатых её волнах. Аркадий глядел, глядел, и, понемногу ослабевая, исчезали его размышления...»¹. Как и в первых своих романах, Тургенев изображает открытое пространство, в котором словно растворяется герой (дымчатые волны ржи поглощают мысли Аркадия). В этом же фрагменте видится и излюбленное Тургеневым скрытое сравнение «поля» и «моря». Весенний пейзаж таит в себе ростки будущих испытаний героев. Многообразие цветовых мазков составляет цветовую палитру («золотисто зеленело», «побелевшей», «во ржи»), а деепричастия дают возможность Тургеневу «смешивать» цвета («чернея в нежной зелени»). Начиная с первых страниц пейзаж в «Отцах и детях» соотносится с темой времени, его неуловимости. Не случайно в финале романа возникает пейзаж, напрямую соотносящийся с этой темой: «Есть небольшое сельское кладбище в одном из отдалённых уголков России. Как почти все наши кладбища, оно являет вид печальный: окружающие его канавы давно заросли; серые деревянные кресты

¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М. : Наука, 1978–2014. Т. 7. М. : Наука, 1981. С. 16.

поникли и гниют под своими когда-то крашеными крышами; каменные плиты все сдвинуты, словно кто их подталкивает снизу; два-три ошипанных деревца едва дают скудную тень; овцы безвозбранно бродят по могилам...»¹. В. А. Никольский заметил, что «...Тургенев декларирует... независимость природы от человеческой истории, внесоциальность природы и её сил. Природа вечна и неизменна»². Подобный пейзаж философской направленности — это попытка прорваться за пределы видимого, постичь его временную природу.

Показательно, что в поздних творениях Тургенева пространство и вовсе обращается в дым, как бы растворяясь в стихии времени. Символичен один из финальных пейзажей в романе «Дым» (1867), который можно назвать экспериментальным, поскольку он дан в ракурсе движения: Литвинов смотрит на мир из вагона поезда, отчего пространство изначально лишается своей устойчивости: «Он принялся глядеть в окно. День стоял серый и сырой; дождя не было, но туман еще держался и низкие облака заволокли все небо. Ветер дул навстречу поезду; беловатые клубы пара, то одни, то смешанные с другими, более темными клубами дыма, мчались бесконечною вереницей мимо окна, под которым сидел Литвинов. Он стал следить за этим паром, за этим дымом. Беспрерывно взвиваясь, поднимаясь и падая, крутясь и цепляясь за траву, за кусты, как бы кривляясь, вытягиваясь и тая, неслись клубы за клубами: они непрестанно менялись...»³. Время-дым обнаруживает власть над пространством, очертания которого растворяются в клубах пара.

Исторически обусловленные формы культуры связаны с принципами визуального восприятия — эпохальная оптика является общей для различных

¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М. : Наука, 1978–2014. Т. 7. М. : Наука, 1981. С. 187.

² Никольский В. А. Природа и человек в русской литературе XIX века. (50– 60-е гг.). Калинин : Калинин. гос. ун-т, 1973. С. 100.

³ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); [редкол.: М.П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М. : Наука, 1978–2014. Т. 7. М. : Наука, 1981. С. 397.

видов искусства. По замечанию Б. Р. Виппера, для импрессионизма характерно «стремление подчинить пространство времени или, выражаясь точнее, наделить представление пространства свойствами времени. Метод построен на ощущении времени и ведет к обострению симультанного, мгновенного восприятия»¹. Тургенев не случайно приобрёл один из этюдов тогда ещё почти не известного Константина Коровина, по-видимому, почувствовав близость к его способу передачи пейзажа. В схваченном и умело переданном мгновении писатель видел отражение подлинной картины жизни, её характерных особенностей. Субъективность мгновения, неуловимость жизни, внутренняя динамика пейзажа, внимание к колористическому сюжету, наконец, движение к тому, что располагается за плоскостью картины, к тому, что просвечивает через цветовую палитру, — именно это искал он у художников, к этому стремился сам. В рамках настоящего исследования нам важно осветить те процессы, которые затрагивали русскую культуру второй половины XIX в., поскольку существенное влияние на творческий метод писателя оказала и современная ему отечественная живопись.

Изучение живописных аспектов в произведениях И. С. Тургенева позволяет увидеть явную внутреннюю связь способов изображения пейзажа живописцев и писателя, на основе этого проанализировать, как именно формировались художественно-эстетические принципы Тургенева. Мы обнаружили сходство стилистической манеры Тургенева, чьи творческие принципы формировались под влиянием современной ему живописи, с особенностями изображения пейзажа у художников-передвижников и К. А. Коровина. Проведённый анализ также позволил нам выявить изменения в творческой манере Тургенева. Если в раннем творчестве преобладал статичный пейзаж, то в более поздних по времени написания произведениях доминирует динамичный пейзаж. Равным образом можно говорить о преобладании в позднем творчестве вечерних и ночных пейзажей,

¹ Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М. : Изобразительное искусство, 1985. С. 240.

а также о том, что тургеневские описания природы постепенно смещаются от пространственного полюса к временному, т. е. пространство обретает темпоральный модус. Интермедиаальный анализ выступил как инструмент, позволяющий приблизиться к пониманию авторского замысла.

2.4. Творчество И. С. Тургенева в контексте западноевропейской живописи (барбизонская школа)

Как мастер пейзажа Тургенев не мог не быть связанным с изобразительным искусством. Писатель рисовал в ученические и студенческие годы, брал уроки живописи в Риме у Рундта, занимался живописью в зрелом возрасте, покупал картины для личной коллекции. Однако Тургенева заботили не только картины — как мы уже отмечали, с особым старанием он также хлопотал о талантливых и молодых художниках. Искусство всецело занимало писателя. Целью данного параграфа является изучение отношений Тургенева с западноевропейскими художниками-современниками, анализ его живописных предпочтений.

К выбору картин для собственной коллекции Тургенев относился особенно щепетильно. Картины собирались в течение шести лет: с мая 1872 г. по февраль 1878 г. (в 1878 г. вся коллекция была продана с аукциона). Основная информация о проданных картинах содержалась в каталоге распродажи собрания писателя. Известно, что французский искусствовед Э. Бержера написал к этому каталогу свою статью «Коллекция Ивана Тургенева» («Catalogue de tableaux formant la collection Ivan Tourgueneff 20.IV 1878»)¹.

К французской живописи Тургенев испытывал особое влечение. Я. П. Полонский вспоминал о писателе: «Он [Тургенев] не признавал иной, кроме французской, самой современной, размашистой и широкой, такой

¹ Цит. по: Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома. Т. IV. Тургенев. М. ; Л. : Академия наук СССР, 1958. С. 211.

живописи, которая не претендует на изображение природы, такою, какою она есть на самом деле, а гонится только за передачей впечатления, когда мы глядим на неё издали, за теми пятнами красок, тени и света, которые поневоле нам бросаются в глаза даже тогда, когда мы на природу не обращаем особенного внимания»¹.

Основу коллекции Тургенева составляли полотна А. ван Остаде, А. ван дер Нера, С. Рейсдаля, Ж. Мишеля, Э. Будена, Г. Курбе, Ш.-Ф. Добиньи (два пейзажа находились в коллекции писателя), Ж. Дюпре («Хижины»), Н. Диаза де ла Пенья (две картины были в коллекции), Х. Франсэ («Заходящее солнце»), Ш.-Э. Жака (одна картина входила в коллекцию), Ф.-О. Жанрона («Берег моря»), А. Шентрейля, П. Бриссо и особо ценимых им К. Коро (пейзаж Коро хранился в коллекции) и Т. Руссо.

Творческие принципы этих живописцев (здесь вновь выделим К. Коро и Т. Руссо) были близки творческим принципам Тургенева-писателя. Известно, что нарисованный пейзаж основателя барбизонской школы Т. Руссо в течение нескольких лет находился в личном кабинете писателя. А пейзаж О. Анастаси, ученика К. Коро, под названием «Голландский вид. Заход солнца» хранился у Тургенева до конца его жизни. Об особом воздействии пейзажной живописи барбизонцев Тургенев писал А. Ф. Онегину: «У каждого человека свой тарантул. Меня, например, ужалил тарантул живописи — и как я некогда говорил моим друзьям: “если вы услышите, что говорят о лучшей в свете собаке — знайте, что это говорят о моем Пегасе” (что совершенно справедливо), — так я теперь говорю: “знайте, что лучший пейзаж (из “новых”) написан Диазом и находится на Rue de Douai, 48 и составляет собственность И. С. Тургенева”»².

¹ Цит. по: Фоякова Н. Н. Спасское-Лутовиново в этюдах Я. П. Полонского // Литературное наследство. 1967. Т. 76. С. 615.

² Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма. В 18 т. / [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]; ИРЛИ. 2-е изд., испр. и доп. Т. 13. Письма, 1874 / [тексты подгот. и примеч. сост.: В. Н. Баскаков и др.]. М. : Наука, 2002. С. 36.

Собирание картин для собственной коллекции совпало с написанием рассказов «Пунин и Бабурин» (1874), «Сон» (1876), а также рассказов «Конец Чертопханова» (1872), «Живые мощи» (1874) и «Стучит!» (1874). «Конец Чертопханова» был включён Тургеневым в сборник «Записки охотника», два последних рассказа не были включены писателем в этот цикл, однако типологически они близки к нему. В издании 1961 г. собрания сочинений Тургенева они включены в этот цикл. Как известно, пейзаж в данном цикле является определяющим принципом отражения реальности. Логично предположить, что интерес к творческому методу барбизонцев сказался на характере пейзажа в тургеневских рассказах 1870-х гг.

Целью параграфа является сопоставление художественной манеры Тургенева с особенностями восприятия природы художниками барбизонской школы, попытка доказать сходство их манеры живописания.

Появление одного из ведущих направлений в искусстве Франции 1830–1860-х гг. — барбизонской школы живописи — связано с деятельностью Т. Руссо. Группа художников, возглавляемая Руссо, начала регулярно работать на натуре. Деревушка Барбизон (в лесу Фонтенбло) стала любимым местом их пребывания. Возникновение барбизонской школы, чьё зарождение произошло в условиях кризиса романтической и академической школ, связано именно с этим местом. «В 30–40-х годах художники-барбизонцы активно выступали против условного “исторического пейзажа”, боролись за пейзаж реалистический, национальный»¹. К представителям барбизонской школы традиционно относят имена Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н. Диаза де ла Пенья, Ф. Милле, Ш.-Ф. Добиньи. Барбизонцы внесли значительный вклад в развитие пейзажной живописи XIX века: «<...> в творчестве всех этих художников утверждалось живое отношение к природе и утверждался реальный материальный мир»².

¹ Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы. М. : Искусство, 1962. С. 233–234.

² Там же.

Особо следует выделить К. Коро, не причислявшего себя к представителям барбизонской школы, однако во многом близкого к ней, а также К. Тройона, чьи творческие искания были во многом связаны с идеями барбизонцев. «К. Коро и художники барбизонской школы утвердили своим творчеством реалистические принципы пейзажа: демократизировали пейзажную картину, внесли много нового в цветовое и световое понимание природы, передачу воздуха, освещения, пространства. Тем самым они обогатили его содержательную трактовку и живописный язык»¹.

В своём творчестве художники-барбизонцы обратились к поискам гармонии и красоты естественной природы, противопоставив её человеческому обществу. Однако при главенстве реалистичного изображения и внимания к деталям не менее важны были эмоциональность, поэтичность и драматизм в творческой манере живописцев (что сближало их с романтиками). Художники обращали внимание не столько на внешнюю сторону объектов, сколько на их внутреннюю суть, стремились направить внимание зрителя на глубину изображаемого, пытались выявить нюансы, оттенки природного бытия. Барбизонцев интересовало конкретное место и время суток, им было важно передать различные состояния атмосферы, перемены световоздушной среды (что сближало их и с будущими импрессионистами). Одна из ключевых проблем, волнующих барбизонцев, — проблема передачи света (чему, например, посвятил своё творчество Э. Буден). Многие из художников ставили перед собой задачу правдивой передачи света и воздуха.

В исследовании нами выделены следующие основополагающие принципы барбизонской школы:

- 1) установка на конкретизацию;

¹ Ильина И. А. Творческий метод А. П. Боголюбова в контексте русских и европейских художественных процессов второй половины XIX века: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2021. С 73–74.

- 2) изображение световоздушной перспективы и проблема передачи света;
- 3) описание оттенков и переходных состояний;
- 4) выражение душевного впечатления;
- 5) освобождение от законов классической живописи, их преодоление.

Подобные задачи решал в своём творчестве и Тургенев. Пейзажные описания были значительной частью его художественной картины мира, отражающей своеобразие эстетического мировосприятия автора.

Писателю важно было воплотить в слове воздушность и лёгкость пространства. Как и многие художники-барбизонцы, для достижения подобной цели писатель обращался к описаниям неба и воздушной среды. Так, в рассказе «Стучит!», написанном Тургеневым в 1874 г. в Париже, встречается следующее описание: «Ночь была тихая, славная, самая удобная для езды. Ветер то прошелестит в кустах, то закачает ветки, то совсем замрёт; на небе кое-где виднелись неподвижные серебристые облачка; месяц стоял высоко и ясно озарял окрестность»¹. Тургенев сосредоточивает своё внимание на неуловимом движении воздуха. Описываемый пейзаж одновременно и статичен, и наполнен едва уловимым движением. Отметим также, что тургеневский пейзаж являет собой не только физическую картину мира, но и служит средством осмысления происходящих событий, это пейзаж философский по своей сути. Для Тургенева природа составляет тайну, которую невозможно разгадать, однако которую можно почувствовать. Присутствие таинственного в мире обнаруживается в тексте рассказа и далее: «Пока я спал, тонкий туман набежал — не на землю, на небо; он стоял высоко, месяц в нём повис беловатым пятном, как бы в дыме. Всё потускнело и смешалось, хотя книзу было виднее. Кругом — плоские, унылые места: поля, всё поля, кое-где кустики, овраги — и опять поля, и больше всё пар, с редкой

¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М. : Наука, 1978–2014. Т. 3. М. : Наука, 1979. С. 344.

сорной травой. Пусто... мертво! Хоть бы перепел где крикнул»¹. «Туман», «беловатые пятна», «пар» создают образ завесы, «таинственного покрывала», за которыми угадывается присутствие другого мира. Мёртвая тишина и пустота намекают на близость смерти. Частое употребление неопределённо-личного предложения «Стучит!» связано не только с событийным сюжетом (надвигающаяся опасность, которая в конечном итоге оказывается мнимой), но и порождением образа мира, грозящего человеку уничтожением. Именно в данном рассказе реалистический пейзаж превращён автором в ирреальный: «И всё опять замолкло, только по-прежнему слабо хлюпала вода. Я тоже оцепенел. Лунный свет, да ночь, да река, да мы в ней...»². Следует отметить, что ирреальность описываемой картины подчёркнута автором тем, что пейзаж оказывается опрокинутым, зеркальным.

Подобный пейзаж встречается и в рассказе «Живые мощи», также написанном в 1874 г. в Париже: «На следующий день я проснулся ранёхонько. Солнце только что встало; на небе не было ни одного облачка; всё кругом блестело сильным двойным блеском: блеском молодых утренних лучей и вчерашнего ливня. Пока мне закладывали таратайку, я пошел побродить по небольшому, некогда фруктовому, теперь одичалому саду, со всех сторон обступившему флигелёк своей пахучей, сочной глушью. Ах, как было хорошо на вольном воздухе, под ясным небом, где трепетали жаворонки, откуда сыпался серебряный бисер их звонких голосов! На крыльях своих они, наверно, унесли капли росы, и песни их казались орошенными росой. Я даже шапку снял с головы и дышал радостно — всею грудью... На склоне неглубокого оврага, возле самого плетня, виднелась пасека; узенькая тропинка вела к ней, извиваясь змейкой между сплошными стенами бурьяна и крапивы,

¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М. : Наука, 1978–2014. Т. 3. М. : Наука, 1979. С. 347–348.

² Там же. С. 345.

над которыми высились, бог ведает откуда занесённые, остроконечные стебли тёмно-зелёной конопли»¹.

На первый взгляд, внимание автора приковано к утреннему пейзажу: подробно описано небесное пространство, искусно передано движение световоздушной среды. Пейзаж сельской местности поэтизируется автором. Однако функционирование пейзажа в этом рассказе гораздо шире простого описания пространства. В тексте картина светлого утра противопоставлена «тёмной картине» сарайчика, в котором находится Лукерья: «Я заглянул в полуоткрытую дверь: темно, тихо, сухо; пахнет мятой, мелиссой. <...> Я приблизился — и остолбенел от удивления. Передо мной лежало живое человеческое существо, но что это было такое? Голова совершенно высохшая, одноцветная, бронзовая — ни дать ни взять икона старинного письма...»². Отметим, что внешнее и внутреннее пространство противопоставлены автором: звонкие голоса жаворонков — тишине, влажное утро после ливня — сухости, «двойной блеск» — непроглядной тьме, в которой глаза рассказчика не сразу различают лежащую женщину.

В дальнейшем повествовании данное противопоставление снимается автором. Внутренний свет, исходящий от Лукерьи, просветляет тёмную окружающую среду. Тургеневская героиня верит в Бога, не ропщет на свою судьбу («“Нет, что бога гневить?” — многим хуже моего бывает»), более того, сама напоминает икону. Подлинный божественный свет в рассказе проистекает именно от неё. Не случайно мотив света оказывается ведущим в данном тексте. Тургенев не употребляет цветовую лексику, сосредоточивая внимание читателя на светописи. Рассказ «Живые мощи» восходит к идее Божественного присутствия в мире, а противопоставление тьмы и божественного света обращает к идеям Дионисия Ареопагита, с трудами которого Тургенев-философ не мог быть не знаком. В соответствии с

¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М. : Наука, 1978–2014. Т. 3. М. : Наука, 1979. С. 327.

² Там же.

богословской концепцией Ареопагита, подлинный свет можно обнаружить лишь в полной тьме: «Мрак исчезает при свете, а тем более при ярком свете; незнание изгоняется познаниями, а тем более большими познаниями»¹. Равным образом, как художники-барбизонцы пытались прорваться за пределы видимого и обнаружить наличие высшей реальности в пейзаже, русский писатель показывает присутствие «другого мира» в самых обыденных вещах. Исключительное внимание автора к световоздушной среде является смыслоопределяющим в рассказе, а живописание светом становится средством создания пейзажа философской направленности.

Развёрнутый пейзаж присутствует и в рассказе «Сон», написанном в 1876 г. в Париже и изданном в 1877 г.: «Я увидел, что я иду по песку дюны. Расколебленное ночной бурей, море до самого горизонта белело барашками, и крутые гребни длинных валов чередую катились и разбивались о плоский берег. Я приблизился к ним и пошёл вдоль самой черты, оставляемой их отливом и приливом на жёлтом рубчатом песке, усеянном обрывками морских тягучих растений, обломками раковин, змеевидными лентами осоки. Острокрылые чайки, с жалким криком налетая по ветру из далекой воздушной бездны, вздымались белые, как снег, на сером облачном небе, падали круто и, словно перескакивая с волны на волну, уходили вновь и пропадали серебряными искрами в полосах клубившейся пены. Некоторые из них, я заметил, упорно вились над крупным камнем, одиноко торчавшим среди однообразной скатерти песчаных берегов. Грубая морская осока росла неровными кучками с одной стороны камня; а там, где её спутанные стебли выходили из жёлтого солончака, что-то чернело, что-то длинноватое, округлённое, не слишком большое...»².

¹Дионисий Ареопагит. Послание к Тимофею святого Дионисия Ареопагита о таинственном богословии // Историко-философский ежегодник. Т. 5. 1990. С. 226.

²Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М. : Наука, 1978–2014. Т. 9. М. : Наука, 1982. С. 115–116.

Тургенев вновь сосредоточивает своё внимание на неуловимых, малейших изменениях природы. Перед читателем возникает так называемый пейзаж-настроение, актуальной функцией которого является передача эмоционального состояния воспринимающего природу субъекта. Словесная картина в целом напоминает романтический пейзаж, однако Тургенев выходит от заданности романтического пейзажа — в его картине присутствие другого мира едва различимо. Морской берег хранит следы иного, «обломки» и «обрывки» указывают на наличие «временного сюжета», а само море выступает в качестве метафоры жизни. Характерно, что автор использует безличные конструкции, тем самым ещё раз подчёркивая неопределённость происходящего. Как и у барбизонцев, тургеневский пейзаж наполнен неуловимым дыханием, временем и... смертью. В романе «Накануне» (1859) имеются следующие размышления о природе: «Она также грозит нам; напоминает о страшных... да, о недоступных тайнах. Не должна ли она поглотить нас, не беспрестанно ли она поглощает нас? В ней жизнь и смерть; и смерть в ней так же громко говорит, как и жизнь»¹.

Таким образом, очевидно влияние на русского писателя творчества первого поколения барбизонцев: Т. Руссо, Ж. Дюпре и Н. Диаза де ла Пенья. Природные описания необходимы Тургеневу не столько для развёртывания авторских идейных воззрений, сколько для «заглядывания внутрь». Пейзаж для Тургенева, как и для художников-барбизонцев, никогда не был просто фоном. В. В. Стасов указывал на то, что барбизонцы не выдумывали, не «сочиняли более пейзажей, а творили с натуры, ничего не аранжировали, ничего не украшали и не подслащали, а передавали истинные формы природы, природы отечественной, французской, а вместе истинные свои собственные душевные впечатления»². Подобный подход к изображаемому был реализован

¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); [редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. М. : Наука, 1978–2014. Т. 9. М. : Наука, 1982. С. 166.

² Стасов В. В. Избранные сочинения: живопись, скульптура, музыка: в 3 т. Т. 2 / сост. П. Т. Пищунов; коммент. П. Т. Пищунова, М. П. Блиновой. М. : Искусство, 1952. С. 146.

во многих произведениях Тургенева, написанных за границей в период собирания коллекции полотен, а значит, и пристального внимания к художественному методу создателей картин.

В творческом наследии Тургенева как писателя с тонким эстетическим вкусом всегда преобладала визуальная составляющая. Поэтику тургеновских пейзажей во многом сформировали современная ему русская и французская живопись. Писателю было близко русское национальное искусство — творчество художников-передвижников. Однако особую близость к способу передачи пейзажа он увидел в работах К. А. Коровина. Коровин формально не относил себя к передвижникам, его художественное понимание выходило за рамки представлений передвижников о пейзаже. В своём творчестве художник следовал за открытиями барбизонцев и современной ему французской живописью. Поиск верного способа передать цвет, отразить на полотне световоздушное пространство, передать красоту и гармонию мгновения сближал этих двух художников. Мы также отметили, что Тургенев находился на пороге художественных открытий, которые будут сделаны представителями импрессионизма. Здесь выделяются имена К. Коро и А. Шентрейля, чьи картины находились в коллекции Тургенева. Показательно, что искусствоведы называют Шентрейля предшественником импрессионизма. Так, например, в своей небольшой статье по поводу выставки художника, устроенной в Лувре в 1929 г., Ш. Кюнстлер указывает, что термин «импрессионизм» впервые применялся к произведениям Шентрейля¹. Во многом творческие концепции барбизонцев предвосхитили художественные идеи своего времени, барбизонцы не только наметили новые пути развития живописи, но и оказали существенное влияние на творчество писателей, в том числе И. С. Тургенева. Стилистические особенности Тургенева в изображении пейзажа сформировались во многом благодаря современной ему французской живописи. Словесная живопись писателя была

¹ Цит. по: Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы. М. : Искусство, 1962. С. 237–238.

ориентирована на изображение открытого, распаханного пространства, пронизанного движением времени. Безусловно, формирование такой направленности в изображении пейзажа было обусловлено типологическим сходством художественной манеры писателя и художников барбизонской школы живописи, а также К. А. Коровина, чьи творческие принципы были особенно близки Тургеневу.

ГЛАВА 3. ЖИВОПИСНЫЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА

И. А. ГОНЧАРОВА

3.1. Отечественное литературоведение о влиянии живописи на творчество И. А. Гончарова

В своём творчестве И. А. Гончаров обращался к теории и истории живописного искусства, пытался постичь природу визуального образа. Поездки Гончарова за границу позволили ему посетить Лувр, Дрезденскую галерею. Интерес к живописи появился у Гончарова ещё в молодые годы — со времён посещения мастерской художника Н. А. Майкова. «Для романа или повести, — пояснял Гончаров в письме к Д. М. Цертелеву от 16 сентября 1855 года, — нужен не только упорный, усидчивый труд, но и масса подготовительной, своего рода черновой, технической работы, как это делают и живописцы, т. е. набрасывание отдельных сцен, характеров, черт, деталей, прежде нежели всё это войдёт в общий план и т. п.»¹.

Склонность Гончарова к живописанию, к подробным интерьерным зарисовкам и к портретированию была отмечена уже его современниками. Н. А. Добролюбов отмечал, что «у Гончарова есть изумительная способность — во всякий данный момент остановить летучее явление жизни во всей его полноте и свежести и держать его перед собою до тех пор, пока оно не сделается полной принадлежностью художника»². Для обозначения художественной манеры письма Гончарова критики XIX–XX вв. часто использовали термин «фламандство», понимая под этим изобразительную манеру писателя и его скрупулёзность в изображении быта и жанровых сцен.

¹ Гончаров И. А. Из письма к Д. М. Цертелеву, 16 сентября 1885 г. // И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма. Л. : Гослитиздат, 1938. С. 333.

² Цит. по: Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); ред. коллегия: В. А. Котельников, Е. А. Краснощекова, Т. И. Орнатская (зам. гл. ред.) и др.; подгот. текста и сост. примеч. А. Ю. Балакина и др. СПб.: Наука, 1997. Т. 6: СПб.: Наука, 2004. С. 411.

Сам Гончаров считал себя «поэтом-художником», соглашаясь с В. Г. Белинским, назвавшим так его в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года». В обзоре знаменитого критика Гончаров как автор романа «Обыкновенная история» был противопоставлен Герцену как автору романа «Кто виноват?» (поэт-художник и писатель-мыслитель, по мысли Белинского, составляли два полюса русской словесности).

А. В. Дружинин в работе «“Обломов”. Роман И. А. Гончарова» представляет Гончарова как «одного из сильнейших современных русских художников», добавляя, что писатель «есть художник чистый и независимый, художник по призванию и по всей целости того, что им сделано»¹. Исследователь предлагает относить творчество Гончарова к «самой натуральной школе»². А. В. Дружинин отмечает особую поэтичность гончаровского метода, избавившую прозу писателя от «сухой натуральности»³. Исследователь сравнивает творческую манеру Гончарова с талантом фламандских живописцев и указывает на «сотню миерисовских подробностей» в «Обломове», «сродство г. Гончарова с фламандскими мастерами бьет в глаза, сказывается во всяком образе»⁴. Многие годы Ф. ван Мирис Старший потратил на доведение до совершенства своей кисти детально изображать бытовые мелочи. Созданные художником полотна отличались выразительностью деталей, гармоничным колоритом и виртуозной техникой в передаче фактуры различных предметов. К овладению мастерством живописания реальной жизни стремился и Гончаров. Исследователь также подчёркивает тяготение романиста к описанию окружающей действительности. «Подобно фламандцам, г. Гончаров национален, неотступен в раз принятой задаче и поэтичен

¹ Дружинин А. В. «Обломов», роман И. А. Гончарова: два тома. СПб. 1859 // Гончаров И. А. в русской критике: сб. ст. / вступ. ст. М. Я. Полякова; примеч. С. А. Трубникова. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1958. С. 166.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 171.

в малейших подробностях создания»¹. А. В. Дружинин также сопоставил художественный стиль Гончарова с художественной манерой Доу, Арт Ван дер Нера и Остада. Критик отметил, что глубина таланта романиста раскрывается наблюдателю не сразу, а постепенно. Гончаров, по его мнению, ставит перед собой масштабную задачу — показать реальную жизнь через подсвечивание тех мгновений действительности, которые были им уловлены. Отмечая достоинства творческой манеры Гончарова, А. В. Дружинин сказал и о недостатках: «...как все художники по натуре, наш автор бессилён везде, где требуется деланная работа: то есть сглаживания, притягивания, объяснения, одним словом то, что легко дается талантам обыкновенным»².

Монография А. Г. Цейтлина «И. А. Гончаров»³ явилась результатом многоаспектного изучения творческого пути Гончарова, формирования его художественного метода. Остановливаясь на различных гранях художественной манеры Гончарова, исследователь лишь указал на наличие изобразительного начала в творчестве романиста, он не выявил функциональные особенности этого начала в эпосе писателя.

В. А. Недзвецкий в своём труде «И. А. Гончаров — романист и художник»⁴ обращает внимание на художественность романного творчества Гончарова. Исследователь называет три исходные основополагающие понятия, отличающие гончаровскую эстетику: «художник», «художественность» и «поэзия». В. А. Недзвецкий предлагает говорить о «художественной философии» Гончарова, которая предопределила содержательную форму главного романа писателя «Обломов». Рассматривая романное творчество Гончарова, исследователь говорит и о художественном кодексе Гончарова. Одним из ключевых понятий этого кодекса автор называет

¹ Дружинин, А. В. «Обломов», роман И. А. Гончарова: два тома. СПб. 1859 // Гончаров И. А. в русской критике: сборник статей / вступ. ст. М. Я. Полякова; примеч. С. А. Трубникова. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1958. С. 166.

² Там же. С. 168.

³ Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. М. : Изд-во АН СССР, 1950. 492 с.

⁴ Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров — романист и художник. М.: Изд-во МГУ, 1992. 176 с.

поэзию, без которой, по убеждению Гончарова, было немыслимо создание романа. «Только роман может охватывать жизнь и отражать человека!»¹, «романы <...> без поэзии — не произведения искусства», а их авторы — «не художники»². По мысли исследователя, Гончаров неизменно называл общие «могучие орудия» реализма, которые использовались им в творческой деятельности. Среди прочих это были «фантазия, юмор, типичность, живопись»³. В. А. Недзвецкий продолжает этот список «орудий» Гончарова такими понятиями, как идеал и музыка⁴. Живописное начало гончаровской прозы было порождено удивительной наблюдательностью писателя, вниманием к деталям, к их граням и особенностям.

Е. А. Краснощёковой была предпринята попытка осмыслить сверхзамысел гончаровского творчества через рассмотрение крупных эпических произведений писателя («Обыкновенная история», «Обломов» и «Обрыв» и путевых очерков «Фрегат “Паллада”»). Интересным для исследовательского внимания представляется воплощение в сюжете романа истории Пигмалиона и Галатеи, описанной Овидием в «Метаморфозах». Красота Софьи Беловодовой, покори́вшая Райского, прочитывается как «живое воплощение Вечной Красоты», «красоты античной статуи»⁵. Е. А. Краснощёкова проводит параллель между развитием отношений Райского и Беловодовой и античным мифом о Пигмалионе и Галатее, отмечая их схожую траекторию. Райский осознаёт себя духовно зреее Беловодовой,

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); ред. коллегия: В. А. Котельников, Е. А. Краснощёкова, Т. И. Орнатская (зам. гл. ред.) и др.; подгот. текста и сост. примеч. А. Ю. Балакина и др. СПб. : Наука, 1997. Т. 7. СПб. : Наука, 2004. С. 209.

² Гончаров И. А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. 1955. С. 211.

³ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. 1955. С. 106.

⁴ Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров – романист и художник. М. : Изд-во МГУ, 1992. 176 с.

⁵ Краснощёкова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб. : Пушкинский фонд, 1997. С. 383.

а потому должен её пробудить, «оживить холодную статую»¹. Однако в этом намерении прослеживаются корыстные мотивы, поскольку пробудить Софью он хочет для себя, ему нужно творческое вдохновение, которое он мыслит найти в отношениях с ней. Воплощение подобного сюжета исследовательница отмечает и в «Обыкновенной истории» (Адуев воспитывает жену), и в «Обломове», где сюжет словно предстаёт в «перевернутом виде» (Галатее — Илья, Пигмалион — Ольга). Напомним, что в повести Тургенева «Ася» также воплощается сюжет о Галатее. Однако Тургенев опирается на прочтение этого образа, в котором подчёркиваются в первую очередь живость, непосредственность и чувственность. Ася — цельная натура. Именно она является «развивателем» для Н. Н., а не наоборот.

На особую фламандскую манеру в романе Гончарова «Обломов» указывает в своем исследовании В. А. Доманский², который выявляет типологическое родство между русским писателем и художниками-фламандцами. В статье перечислены имена многих художников, чей творческий стиль оказался близок романисту (Остаде, Мирис, Тёнирс, Дова, ван дер Нер, Гоббема, ван дер Вельд). В этом ряду особое место, по мнению В. А. Доманского, занимает имя Ф. ван Мириса Старшего. Исследователь отмечает, что в «Сне Обломова» можно обнаружить несколько сцен, как будто взятых с полотен Мириса — таких как, например: «Мать сидит на диване, поджав под себя ноги, и лениво вяжет детский чулок, зевая и почесывая временами спицей голову. Подле нее сидят Настасья Ивановна да Пелагея Игнатьевна и, уткнув носы в работу, прилежно шьют что-нибудь к празднику для Илюши, или для отца его, или для самих себя <...>»³. В работе

¹ Краснощёкова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб. : Пушкинский фонд, 1997. С.384.

² Доманский В. А. Фламандство И. А. Гончарова // И. А. Гончаров: русская и национальная литературы. Материалы междунар. научно-практич. конф. 28–30 сентября 2022. 2022. С. 126–135.

³ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); ред. коллегия: В. А. Котельников и др.; подгот. текста и сост. примеч. А. Ю. Балакина и др. СПб. : Наука, 1997. Т. 4. / подгот. текста Т. И. Орнатская; ред. тома В. А. Туниманов. СПб. : Наука, 1998. С. 126.

«Художественные зеркала романа И. А. Гончарова “Обрыв”» В. А. Доманский высоко оценивает многогранность художественного мастерства романиста. Исследователь полагает, что талант писателя к живописанию раскрывается в «Обрыве» в нескольких аспектах: «И. А. Гончаров выступает сразу в нескольких ипостасях: как умелый рисовальщик, хорошо знающий, что такое четкая линия, штрих, законченная композиция; как живописец-колорист с безошибочным чувством цвета, выразительных красок; как тонкий психолог, физиономист и, наконец, как эстетик, искусствовед, знающий настоящую цену подлинным произведениям искусства»¹. В. А. Доманский утверждает, что художественную ткань романа словно пронизывают произведения искусства. Это произведения литературы, музыки и живописи. С искусством напрямую связан и главный герой романа художник Борис Райский. Воображение художника словно воссоздаёт культурные эталоны и различные эпохи: Раннее Возрождение, Высокое Возрождение, фламандское барокко, испанская живопись золотого века, французская живопись XVIII в. Произведения художников и скульпторов, как зеркало, помогают отразить сущее каждой героини романа Гончарова. Так, кузина Райского Софья Беловодова напоминает безжизненную античную скульптуру. Исследователь отмечает «аполлоновский тип её безмятежной красоты», «это тип красоты, навечно застывший в своих формах, бесчувственная статуя, лишенная страстей и внутреннего огня»². Статичным представляется и кроткий образ страдающей Наташи. В. А. Доманский утверждает, что её образ сопоставляется с Мадоннами Пьетро Перуджино. Марфенька же словно сошла с полотен французского художника Жана-Батиста Греза, чьими излюбленными образами были изображения миловидных и кротких девушек, воплощающих собой идиллические представления о семье и духовной чистоте. Татьяну

¹ Доманский В. А. Художественные зеркала романа И. А. Гончарова «Обрыв» // Гончаров И. А.: материалы Международной конф., посвящ. 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / сост. М. Б. Жданова и др.; редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин и др. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 146.

² Там же. С. 147.

Марковну Бережкову Гончаров представляет в живописной манере испанского художника Диего Веласкеса, приверженца психологического портрета в европейском искусстве. В эпизоде изгнания бабушкой из дома Нила Андреевича Тычкова прослеживается ассоциативная связь с картиной Веласкеса «Дама с веером». В своей бабушке Райский отмечает черты, характерные для героинь Веласкеса: сильный характер, благородство, решимость и интеллект.

По наблюдениям В. А. Доманского, именно Вера в романе раскрывается во всей своей сложности и многогранности. Исследователь сопоставляет манеру создания словесного портрета Веры с художественной манерой Корреджо, утверждая, что портрет Веры насыщен нежными и яркими красками, воздушностью и таинственностью, что было присуще картинам великого мастера Высокого Возрождения Корреджо. Одновременно Вера вызовет в воображении Райского образы Мурильо. Его Мадоннам, стройным и грациозным женщинам, были характерны нравственная глубина, спокойствие и содержательность. Образ Веры в романе также соотносится с героинями полотен Тициана. В эпилоге «Обрыва» ассоциации Райского в связи с образом Веры связаны именно с творчеством этого живописца. В. А. Доманский утверждает, что в первую очередь следует говорить о картине Тициана «Кающаяся Мария Магдалина». Образы Марии и Веры сближают сильные, неподдельные и глубокие страдания. Исследователь акцентирует внимание на том, что образ Мадонны сближает все женские образы в романе Гончарова. Однако есть картина, которая становится воплощением идеала для Гончарова, — это «Сикстинская Мадонна» Рафаэля. Именно «она объединяет в себе всех Мадонн, которые составляют художественный контекст “Обрыва”»¹. Обращение к картинам именитых художников служит этой цели автора — полотна живописцев становятся

¹Доманский В. А. Художественные зеркала романа И. А. Гончарова «Обрыв» // Гончаров И. А.: материалы Международной конф., посвящ. 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / сост. М. Б. Жданова и др.; редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин и др. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 152.

художественными «зеркалами» героев «Обрыва». Вместе с тем Гончаров находит тот образ, который ещё не был запечатлён ни одним из художников, и чувствует, что «призвание писателя заключается в том, чтобы *нарисовать* эти натуры, поместив их в художественную галерею человеческих типов»¹.

Обращаясь к анализу «живописных приёмов» Гончарова, С. К. Казакова стремится сопоставить их с возможностями собственно живописи. По её наблюдениям, особую роль в гончаровских портретах играет фон. Исследовательница отмечает, что писатель «действует как пейзажист»², умело расставляющий акценты. Так, в первой главе романа «Обыкновенная история» пейзаж представлен в трёх вариантах: глазами самого автора, от лица Анны Павловны Адуевой и от лица Александра Фёдоровича Адуева. Исследовательница отмечает, что в каждый из созданных портретов Гончаров добавляет знаковые детали (например, сельский стаффаж в портрете Адуевой), важные для понимания всего образа. Казакова особо выделяет способность Гончарова использовать символические элементы в портрете. Отдельное внимание уделено функции окна в романах Гончарова. Вид из окна необходим автору для создания портретов главных героев, но он также использует «знаковые возможности мотива окна, через которое открывается жизненный горизонт персонажа»³. В свете этого интересным представляется наблюдение исследовательницы, что в своём ключевом романе «Обломов» Гончаров выстраивает четыре визуальных образа (разные виды из окна Обломова), каждый из которых символически отражает определённый этап жизненного пути Ильи Ильича. «Выделяя в повествовании четыре знаковых “снимка”, Гончаров по существу предлагает способ пластической фиксации

¹ Доманский В. А. Художественные зеркала романа И. А. Гончарова «Обрыв» // Гончаров И. А.: материалы Международной конф., посвящ. 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / сост. М. Б. Жданова и др.; редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин и др. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 153.

² Казакова С. К. Окно как фон для портрета в трилогии И. А. Гончарова // Литература в школе : Московский педагогический государственный университет. 2012. № 7. С. 14.

³ Там же. С. 15.

хронотопа»¹. Созданные писателем «снимки» она сопоставляет с полиптихом в живописи. Окно как ключевой элемент портрета описывается и в романе «Обрыв», где автор более системно разворачивает этот приём: стремление Бережковой сидеть возле открытого окна равно стремлению всё контролировать; созданная цепочка из «окон-знаков» для характеристики образа Веры, устанавливающая отношение между тем, что она видит, и её личностью; разное видение пейзажей из окон соответствует непостоянной артистической натуре Райского. Окно в романе выступает своеобразной границей, средством характеристики героев, помогает установить, в каких отношениях находится герой с реальностью.

Г. Н. Попова предложила посмотреть на главу «Сон Обломова» и Обломовку сквозь призму топоэкфрасиса. Под топоэкфрасисом понимается «описание в литературном произведении места действия, которое несёт в себе особую эстетическую нагрузку»². В заявленном аспекте топос Обломовки представляет собой сказочный мир, созданный по «законам живописного искусства»³. По мнению исследовательницы, Обломовка в изображении Гончарова, скорее, напоминает живописную картину, а не реальное описание места. «Не таков мирный уголок, где вдруг очутился наш герой. <...> Весь уголок верст на пятнадцать или на двадцать вокруг представлял ряд живописных этюдов, веселых, улыбающихся пейзажей. Песчаные и отлогие берега светлой речки, подбирающийся с холма к воде мелкий кустарник, искривленный овраг с ручьем на дне и березовая роща — все как будто было нарочно прибрано одно к одному и мастерски нарисовано»⁴. Вслед за

¹ Казакова С. К. Окно как фон для портрета в трилогии И. А. Гончарова // Литература в школе : Московский педагогический государственный университет. 2012. № 7. С. 15.

² Цит. по: Клинг О. А. Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. 2002. С. 97.

³ Попова Г. Н. Топоэкфрастический модус романного мышления И. А. Гончарова (на материале романа «Обломов») // ФИЛОЛОГОС. 2013. № 16 (1). С. 58.

⁴ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); ред. коллегия: В. А. Котельников и др.; подгот. текста и сост. примеч. А. Ю. Балакина и др. СПб. : Наука, 1997. Т. 4. / подгот. текста Т. И. Орнатская; ред. тома В. А. Туниманов. СПб. : Наука, 1998. С. 99–100.

многими другими исследователями Г. Н. Попова фиксирует внимание на присущей писателю особой «фламандской манере» описания.

Обращаясь к метапоэтической рефлексии Гончарова, Е. Н. Сороченко замечает, что «в метапоэтической рефлексии И. А. Гончарова важное место занимают рассуждения об искусстве»¹. Эксплицированным метапоэтическим текстом она называет его критические статьи и заметки. Исследовательница выделяет конкретные лексические единицы, часто встречающиеся в метапоэтических текстах писателя и представляющие ключевые аспекты авторского мировоззрения. Среди них: истина, чувство, фантазия, художник, талант, типичность и др. Данные лексемы подсвечивают авторское видение искусства. Одной их важнейших является лексема «художник», поскольку в художественном мировосприятии Гончарова художник и есть писатель, а роман — «картина» жизни.

К. К. Павлович отмечает, что книга путевых очерков «Фрегат “Паллада”» — «яркий пример интермедальности, родства живописного и литературного пейзажа»². Исследовательница выделяет высокое качество художественного мышления Гончарова, универсализм творческой манеры писателя, чьей кисти доступны картины разных жанров: пейзажи, портреты, описания готового живописного рисунка. Акцентируется внимание на многообразии значения слова «картина» в книге очерков: «наряду с упоминанием “картины” как воображаемым изображением в тексте очерков присутствует упоминание о “картине” как вместилище происходящего, увиденного в эпическом масштабе»³. Нечёткие, не имеющие строгих границ, фиксирующие разные состояния морской стихии изображения дают основание говорить о сходстве живописания Гончарова

¹ Сороченко Е. Н. Искусство как объект метапоэтической рефлексии И. А. Гончарова // TEXTUS : Штайн Клара Эрновна. 2014. № 14. С. 287.

² Павлович К. К. Живописание морского пейзажа в книге путевых очерков «Фрегат “Паллада”» И. А. Гончарова // Мировая литература в контексте культуры : Перм. гос. нац. исслед. ун-т. 2016. № 5(11). С. 189.

³ Там же. С. 191.

с импрессионистической манерой художников. «Пейзажи с импрессионистическим оттенком выполняют философско-психологическую функцию — выразить “невыразимое”...»¹.

К. К. Павлович также предпринимает попытку рассмотреть бытовые сцены в романе «Обломов» с жанровой живописью и полотнами фламандских и голландских художников. Обращение к бытовым сценам, навеянными «фламандством», позволило Гончарову поэтизировать отдельные черты русской жизни, заостряя внимание на торжестве повседневной красоты. «Фламандство» было необходимо автору для реализации его художественной задачи — интеграции романтических и реалистических подходов при изображении провинциальной России.

Рассматривая художественную систему живописания Гончарова, К. К. Павлович отмечает, что «интерьер становится важной повествовательной деталью, дополняющей основные миромоделирующие принципы Гончарова»². Представляется важным, что фундаментальный эстетический приём живописания в творчестве Гончарова реализуется посредством синергии различных жанров изобразительного искусства, включая марину, пейзаж, натюрморт, портрет и интерьер. По наблюдениям исследовательницы, интерьер в произведениях писателя выполняет несколько функций: сюжетообразующую, хронотопическую, декоративную, композиционную, характерологическую. Отмечается, что в романах Гончарова в основном встречаются композиционная, характерологическая и сюжетообразующая функции интерьера. «В книге путевых очерков «Фрегат “Паллада”» характерологическая функция интерьера (не только домов и

¹ Павлович К. К. Живописание морского пейзажа в книге путевых очерков «Фрегат “Паллада”» И. А. Гончарова // Мировая литература в контексте культуры : Перм. гос. нац. исслед. ун-т. 2016. № 5(11). С. 193.

² Павлович К. К. Живописание интерьера в творчестве И. А. Гончарова // Сибирский филологический журнал : Институт филологии СО РАН. 2025. № 2. С. 53.

квартир) вырастает до символической, представляет “портрет” разных национальных культур»¹.

К. К. Павлович и Э. М. Жиликова обратили внимание на то, что широкие эпические гончаровские полотна, изображающие природу, связаны «с введением в картину теньеровского “текста”»², что помогает писателю выразить свои эстетические взгляды и показать торжество будничной жизни. В целом эпической манере Гончарова-пейзажиста характерно философское понимание отношений человека и природы, а повествовательная манера живописания романиста связана с категорией эпизации. Гончаров часто «перекидывает» мостики от описания природы к описанию быта, человека. Анализ грамматических особенностей описаний природы позволил исследовательницам обратить внимание на детализацию, многочисленные повторы, игру ритма. Детали нужны писателю для создания многообразия целого, демонстрации тесной связи природы и человека, единства жизни.

Рассматривая жанрово-стилевое своеобразие книги очерков «Фрегат “Паллада”», Э. И. Коптева утверждала, что «писатель создаёт синтетическое произведение, вбирающее в себя авторефлексию на разные художественные системы и стили»³. Исследовательница подчёркивает свободный эссеистический стиль книги очерков, в которой отразилось авторское понимание человеческой культуры (упоминания картин, работ скульпторов и т. д.). Писатель умело создаёт аллюзивный фон, намереваясь «погрузить» читателя в атмосферу определённой эпохи. Описания часто отсылают читателя к тем картинам, которые Гончаров видел лично, а также к его переживаниям увиденного. При этом не все увиденные картины становятся предметом для описания автора. По мнению исследовательницы, он действует

¹ Павлович К. К. Живописание интерьера в творчестве И. А. Гончарова // Сибирский филологический журнал : Институт филологии СО РАН. 2025. № 2. С. 60.

² Павлович К. К., Жиликова Э. М. Повествовательная манера живописания пейзажа в романах И. А. Гончарова // Филология и человек : Изд-во Алт. гос. ун-та. 2024. № 4. С. 11.

³ Коптева Э. И. Живописный контекст в поэтике книги И. А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» // Наука о человеке: гуманитарные исследования : Омская гуманитарная академия. 2018. № 1(31). С. 16.

избирательно, особо выделяя картины художников XVII–XVIII вв.: К. Лоррена, А. ван Дейка (Вандика), П. Поттера, Ф. ванн Мириса (Миериса), Д. Тенирса (Теньера) и др., очевидно, близких ему по стилю и духу.

Интересной представляется статья И. В. Пыркова «Фрески к роману И. А. Гончарова “Обломов”»: о фресковом подходе в методике преподавания литературы». Исследователь утверждает, что «склад гончаровской прозы, ее поэтика, ее насыщенный смыслами ритм, ее символика и, главное, художественная пластичность выражения имеют определенное живописное и, более того, фресковое начало»¹. И. В. Пыров предлагает использовать фресковый подход при изучении творческого наследия Гончарова. Данный подход предполагает такую интерпретацию литературного произведения, в рамках которой через призму текстовых картин становится очевидной многоаспектность идейного наполнения художественного произведения. Фресковый подход к анализу текста существенно переориентирует фокус исследования на визуальные аспекты, что представляется важным для изучения творчества Гончарова, чьим основополагающим принципом в эстетической системе было живописание.

Таким образом, в предшествующих работах художественный мир И. А. Гончарова изучался в самых разных аспектах, и можно сделать вывод о том, что основные параметры гончаровского творчества на сегодняшний день описаны. В то же время недостаточное внимание уделено междисциплинарным аспектам. Видение текста в его разнообразных связях с другими видами искусства является актуальным в современном литературоведении вследствие того, что XXI в. устремлён к интеграции культурного пространства.

¹ Пыров И. В. Фрески к роману И. А. Гончарова «Обломов»: о фресковом подходе в методике преподавания литературы // Литература в школе. 2023. № 3. С. 63.

3.2. Живопись в зеркале эстетических воззрений И. А. Гончарова

Живопись всегда привлекала внимание писателя, а живописность была отличительной чертой его прозы. Описательность, детализация, колористические элементы — важнейшие эстетические приёмы романиста при изображении действительности, которые во многом были им заимствованы из живописи. В одной из своих статей Гончаров писал: «Обращаюсь к любопытному процессу сознательного и бессознательного творчества. Я о себе прежде всего скажу, что я принадлежу к последней категории, то есть увлекаюсь больше всего (как это заметил обо мне Белинский) “своею способностью рисовать”. Рисуя, я редко знаю в ту минуту, что значит мой образ, портрет, характер...»¹.

В 1852–1855 гг. Гончаров находился в кругосветном путешествии. Путешествие писателя на фрегате «Паллада» началось в конце 1852 г. и послужило основой для написания книги путевых очерков, явившейся также своеобразным путеводителем по знаковым для романиста местам, а также поспособствовало знакомству с западной живописью. Важно отметить, что в книге путевых очерков Гончаров выделяет картины живописцев XVII–XVIII вв. Среди них имена таких художников, как А. ван Дейк, П. Поттер, Ф. ван Мирис Старший, Д. Тёнирс Младший, Ж. А. Ватто, С. Гесснер и др. Не всегда цели путешествия напрямую связываются с изучением живописных полотен. Так, в Англии путешественник Гончарова предпочитает реальные городские картины художественным музеям. Посещение музея кажется ему менее интересным, нежели знакомство с нравами другого народа. Вследствие этого путешественник проходит мимо трёх сотен картин, находящихся в национальной картинной галерее, не задерживаясь около них и ограничиваясь лишь упоминанием: «Там сотни три картин, из которых запомнишь разве

¹ Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. / вступ. ст. С. М. Петрова. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1952–1955. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1955. С. 70.

“Снятие с креста” Рембрандта да два-три пейзажа Клода»¹.

Гончаров сосредоточивает своё внимание на художниках-фламандцах (на протяжении всего творчества Гончаров особое внимание уделял художникам фламандской школы, а «фламандские» приёмы Гончарова были отмечены ещё его современниками). Так, фламандское искусство и голландцы представлены во «Фрегате “Паллада”» (1858) как особая голландская тема. Склонность к детализации и тщательному изображению деталей можно отметить в интерьерных описаниях. Интерьер в книге Гончарова выполняет характерологическую функцию, подсвечивая особый внутренний мир героя. «Мы вошли в большую залу, из которой пахнуло на нас прохладой. <...> Гостиная была ещё больше залы; в ней царствовал полумрак, как в модном будуаре; посреди стоял массивный, орехового дерева стол, заваленный разными редкостями, раковинами и т. п. предметами. По углам гнездились тяжелые, но красивые старинные диваны и кресла; посредине комнаты группировались крытые штофом козетки; не было уже шкапов и посуды»². Кроме того, фермер из Капы, встречающий гостей, сравнивается Гончаровым с художником, а «от дома и от него так и повеяло Поль Поттером, Миерисом, Теньером»³. Достаточно подробно описана комната в одной из гостиниц Британской колонии. В интерьере комнаты выделяются картины и особое голландское убранство. «Мы не успели еще расправить хорошенько ног, барон вошел уже в комнату и что-то заказывал хозяину и мальчишке-негру. Мы занялись рассматриванием комнаты: в ней неизбежные — резной шкаф с посудой, другой с чучелами птиц; вместо ковра шкуры пантер, потом старинные массивные столы, массивные стулья. Всё смотрело так мрачно; позолоченные рамки на зеркалах почернели; везде копоть. На картинах охота:

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); ред. коллегия: В. А. Котельников и др. ; подгот. текста и сост. примеч. А. Ю. Балакина и др. СПб. : Наука, 1997. Т. 2: Фрегат «Паллада»: Очерки путешествия в двух томах / подгот. текста Т. И. Орнатская; ред. тома В. А. Туниманов. СПб., 1997. С. 43.

² Там же. С. 189–190.

³ Там же. С. 189.

слон давит ногой тигра, собаки преследуют барса. Темная, закоптелая комнатка, убранная по-голландски, смотрит, однако ж, на путешественника радушно, как небритый и немытый человек смотрит исподлобья, но ласковым взглядом»¹. В тексте очерков можно встретить многочисленные фрагменты с упоминанием неизвестных картин («По стенам висели картинки с видами мыса Доброй Надежды»²). Сквозь художественные детали Гончаров стремился показать национальные образы, подчеркнуть индивидуальность народа, его истории и культуры. В интерьерных описаниях выделяется простота, даже бедность, что сближает их с описанием традиционного русского дома: «Не похоже на трактир, а скорее на укромный домик какой-нибудь бедной тетки, которую вы решились посетить в глуши. Правда, кресло жестковато, да нескоро его и сдвинешь с места; лак и позолота почти совсем сошли; вместо занавесок висят лохмотья, и сам хозяин смотрит так жалко, бедно, но это честная и притом гостеприимная бедность...»³. Интерьер, дополняя образы героев, даёт представление об их жизни, где комнаты с застывшими вещами можно рассматривать как «рамы жизни». «“Кто же здесь живет, чем занимается?” — думали мы, глядя на все кругом. “Живет, конечно, англичанин”, — заключили сами же потом...»⁴.

Важно и то, что реальные впечатления часто связаны с живописными впечатлениями, что приводит к сравнениям видимых картин природы с живописными: «...теньеровские картины; там опять живая и разнообразная декорация лесов, пашен, дальних сел и деревень, пекущее солнце, оводы, недолгий жар и снова станция»⁵.

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); ред. коллегия: В. А. Котельников и др. ; подгот. текста и сост. примеч. А. Ю. Балакина и др. СПб. : Наука, 1997. Т. 2: Фрегат «Паллада»: Очерки путешествия в двух томах / подгот. текста Т. И. Орнатская; ред. тома В. А. Туниманов. СПб., 1997. С. 175.

² Там же. С. 195.

³ Там же. С. 175.

⁴ Там же. С. 195.

⁵ Там же. С. 396.

Несмотря на то, что современные Гончарову критики в основном говорили о сходстве его манеры с манерой голландских и фламандских живописцев, писателю также были близки творчество итальянских мастеров Возрождения и западный стиль живописи. Следует отметить и влияние эстетики «натуральной школы» с её устремлённостью к описанию вещного мира. Так, М. Бёмиг приходит к выводу, что в своих произведениях романист уделял внимание мастерам фламандского и голландского барокко (Рубенс и Рембрандт и др.), а также, как уже было отмечено, живописцам итальянского Высокого Позднего Возрождения, барокко и маньеризма (среди них Леонардо да Винчи, Рафаэль, Тициан, Корреджо, Веронезе, Гвидо Рени) и мастерам французского классицизма (Клод Лорен). Внимание писателя занимала и религиозная живопись, сюжеты из Священного Писания и отдельно из жизни Христа, образы Богоматери. Эти же наблюдения фиксирует и М. Бёмиг. Она также утверждает, что Гончаров упоминает представителя швейцарской романтической пейзажной живописи Александра Калама, а из русских реалистов (помимо Ивана Крамского) выделяет ещё и Александра Иванова и Николая Ге.

О таланте живописцев А. Иванова и Н. Ге писатель высказал своё мнение в предисловии к роману «Обрыв». Подчёркивая мастерство Иванова, он называет художника «крупным талантом». Однако отмечает, что не всякий сюжет пригоден для кисти и потому невозможен для изображения даже такими мастерами. «Он хотел нарисовать встречу двух миров, двух цивилизаций, отжившей и возрождающейся, и не успел, нарисовав группу купающихся людей, и то неудачно, потому что пренебрег прямым и законным эффектом живописи»¹. По глубокому убеждению Гончарова, «божественность» неподвластна изображению. Это та категория, которая всегда остаётся за пределами видимого, человеческого. Читателю

¹ Гончаров И. А. Предисловие к роману «Обрыв» // Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. 1955. С. 163.

будет понятно лишь то, что переведено на человеческий язык, и это всегда вызовет симпатию и отклик.

Рассуждая об искусстве, Гончаров анализирует, почему картина Ге на библейскую тему была не только удачной, но и правдивой: «Картина г. Ге, напротив, имела успех вовсе не по причине той тенденции, которую ей приписывают и которой так же, как божественности, нарисовать нельзя, а по той смелости, с которою художник отрешился от рутинного изображения евангельского события, и по резкой жизненной правде изображенных фигур»¹.

О цели своего творчества и шире — о сверхзамысле своих романов Гончаров рассуждает в критической заметке «Лучше поздно, чем никогда». Романист даёт ключ к своим сочинениям и говорит о том, что «...этот же анализ может служить авторским предисловием к ним»². Писатель указывает, что его собственный анализ своих же произведений продиктован необходимостью дать ответ, объясниться перед теми читателями, которые требуют от него пояснений. Освещая идейный замысел своих романов, автор рассуждает о том, каким должен быть романист, если он художник. Ссылаясь на В. Г. Белинского («Художник мыслит образами») и обращаясь к процессу бессознательного и сознательного творчества, развивает идею о двух типах художников: сознательно мыслящих и бессознательно. При преобладании ума, сознательной работе над идеей и образом созданное бывает сухим и неполным. В таком случае писатель мало трогает читателя. Если преобладает фантазия, то «...образ поглощает в себе значение, идею; картина говорит за себя, и художник часто сам увидит смысл — с помощью тонкого критического истолкователя, какими, например, были Белинский и Добролюбов»³. Себя романист относит к художнику, который творит

¹ Гончаров И. А. Предисловие к роману «Обрыв» // Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. 1955. С. 163.

² Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. / вступ. ст. С. М. Петрова. М. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1952—1955. Т. 8. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 66.

³ Там же. С. 70.

бессознательно, а процесс творчества представляется ему необъяснимым: «У меня всегда есть один образ и вместе главный мотив: он-то и ведет меня вперед — и по дороге я нечаянно захватываю, что попадется под руку, то есть что близко относится к нему. Тогда я работаю живо, бодро, рука едва успевает писать, пока опять не упрусь в стену. Работа, между тем, идет в голове, лица не дают покоя, пристают, позируют в сценах, я слышу отрывки их разговоров — и мне часто казалось, прости господи, что я это не выдумываю, а что это все носится в воздухе около меня и мне только надо смотреть и вдумываться»¹. Писатель называет фантазию «пособием художника», утверждая, что именно она необходима, чтобы создавать правдоподобия жизненных явлений и переносить их в художественные произведения. Гончаров рассуждает об основном положении искусства: типичные образы должны отражать эпоху. Однако он считает, что рисовать можно только те жизненные формы, которые устоялись, поэтому художник должен быть не только наблюдательным, но и ясно осознающим ту задачу, за которую он берётся. Романист называет ум в искусстве умением создавать образ. Писатель считал, что простое копирование явлений не приносит нужного результата, делает его сухим. Образы должны воссоздаваться художнической поэтической кистью, фантазией, юмором и любовью. Только в этом случае художник по-настоящему творит, создаёт правдивый образ.

По его наблюдениям, именно так работают А. Н. Островский, Л. Н. Толстой и И. С. Тургенев. Они пишут с натуры, однако творчески воссоздают явления реальности, ведомые любовью к тому, что изображают. Важно отметить, что Гончаров ценил не только умение писать с натуры, но и умение писать о том, что увидено и пережито на личном опыте и легко, парой штрихов очерчено в тексте. Так, романист особо выделял мастерство Тургенева в изображении портрета, называя его «истинным художником» и «творцом». В письме к С. А. Толстой от 11 ноября 1870 г. он, восхищаясь

¹ Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. / вступ. ст. С. М. Петрова. М. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1952—1955. Т. 8. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 70—71.

недавно прочитанным «Степным королём Лиром», сообщал: «Эти две головки, дочерей Лира, не правда ли живые, бежавшие из грёзовских рамок! И очерчены так легко, почти без красок, будто карандашом: между тем — они перед глазами. — Да, Тургенев — трубадур (пожалуй, первый), странствующий с ружьем и лирой по селам, полям, поющий природу сельскую, любовь — в песнях, и отражающий видимую ему жизнь — в легендах, балладах, но не в эпосе»¹.

В работе художника не менее важным оказывается художественный инстинкт, который приводит в исполнение придуманные умом главные линии произведения, его основные положения. В заключение своих заметок Гончаров подходит к ответу на вопрос о том, как он пишет свои произведения: «...не могу и не умею ничего писать иначе, как образами, картинами, и притом большими, следовательно, писать долго, медленно и трудно»².

Живописные предпочтения Гончарова во многом сформировали систему его художественно-эстетических взглядов, о которых мы можем судить, в частности, по критическим статьям, отзывам, заметкам и рецензиям писателя. Среди рецензий Гончарова отдельное место занимает статья «“Христос в пустыне”. Картина г. Крамского», представляющая для нас особый интерес, поскольку в ней романист отразил свои воззрения на природу искусства и живописи.

В конце декабря 1872 г. на Второй передвижной выставке в Санкт-Петербурге была представлена картина И. Н. Крамского «Христос в пустыне». Картина висела в глубине последнего зала. Историк и публицист К. Д. Кавелин описывал впечатления от картины Крамского следующим образом: «Перед этим лицом, измученным глубокой и скорбной думой, перед этими руками, сжатыми великим страданием, я остановился и долго стоял

¹ Гончаров И. А. Письмо Толстой С. А., 11 ноября <1870 г. Петербург> // Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 435.

² Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. / вступ. ст. С. М. Петрова. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 113.

в немом благоговении; я точно ощущал многие бессонные ночи, проведенные Спасителем во внутренней борьбе...»¹. Во время работы над картиной, по собственному признанию художника, он «много... думал, молился и страдал»². Собиратель картин и знаменитый меценат Павел Третьяков, выкупивший картину у Крамского за шесть тысяч рублей, считал это полотно главной жемчужиной своей коллекции. Точно не известно, когда именно Крамскому пришла идея написать эту картину. Однако с сюжетами Священного Писания Крамской был хорошо знаком. Ещё в пятнадцатилетнем возрасте будущий художник в течение года работал подмастерьем у художника-иконописца. А в начале 1860-х гг. тема искушения Христа особенно интересовала Крамского. Идея могла появиться у художника и после знакомства с картиной «Явление Христа народу» А. А. Иванова, творчество которого особо почитал живописец, а также после знакомства с картиной Николая Ге «Тайная вечеря». Вот как писал о своём выборе сам художник: «Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию Божию, когда на него находит раздумье, пойти ли направо или налево?...»³. За картину «Христос в пустыне» Академия художеств решила присудить Крамскому звание профессора. Однако художник, стоявший во главе «бунта тринадцати», всегда стремящийся к независимости, направил в Совет Академии письмо с отказом. Картина Крамского также экспонировалась на Третьей передвижной выставке, побывав затем не только в Петербурге и Москве, но и в Риге, Вильно, Орле, Харькове, Одессе, Кишиневе, Киеве и других городах. В 1878 г. в Париже на Всемирной выставке Крамскому за картину «Христос в пустыне» и ряд

¹ Кавелин К. Д. О задачах искусства (сокращённый вариант) // Искусство Евразии. № 2(5). 2017. С.111.

² И. Н. Крамской — Ф. А. Васильеву. 10 октября 1872 / Переписка И. Н. Крамского. Т. 2. Письма художникам. М. : Искусство, 1954. С. 169.

³ К В. М. Гаршину. 16 февраля 1878 // Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. 1837–1887. Издал Алексей Суворин. Санкт-Петербург, 1888. С. 381–382. Режим доступа: <https://archive.org/details/1837-1887-1888>, свободный (дата обращения: 10.03.2025).

портретов была присуждена золотая медаль. Картина вызвала широкий общественный резонанс. Крамской писал: «Картина моя расколола зрителей на огромное число разноречивых мнений. По правде сказать, нет трех человек, согласных между собой»¹. К полемике подключились И. А. Гончаров, Л. Н. Толстой, В. М. Гаршин, И. Е. Репин и другие. В целом полотно Крамского отразило духовные поиски эпохи и те процессы, которые протекали в обществе второй половины XIX в. Несмотря на усиливавшуюся секуляризацию, царящие идеи позитивизма и скептицизма, из сознания людей не было вытеснено христианское мироощущение. Подтверждением тому является творчество многих русских писателей, для которых тема христианства была одной из основных, а также наследие художников-передвижников.

Глубокий анализ картины Крамского принадлежит И. А. Гончарову. Именно эта рецензия «“Христос в пустыне”. Картина г. Крамского», написанная Гончаровым после посещения им Третьей передвижной выставки в 1874 г., занимает отдельное место в критическом творчестве писателя. В своей работе романист не только обобщил основные упрёки в адрес художника, но и показал, что выдающаяся картина Крамского побудила его к глубоким размышлениям. Гончаров развёрнуто представил свои воззрения на искусство и веру, поднял назревшие вопросы эстетического восприятия Евангелия для современников. Так, романист говорит о цели искусства («Художественная правда есть прямая цель искусства, как правда историческая есть цель историка, археологии»²), указывает на то, чем должен обладать художник, желающий взяться за изображение из Священного Писания. Писатель считает, что в современное ему искусство проникли скептицизм и отрицание, обладая которыми художник лишь сухо и холодно

¹ И. Н. Крамской — Ф. А. Васильеву. 10 октября 1872 / Переписка И. Н. Крамского. Т. 2. Письма художникам. М. : Искусство, 1954. С. 170.

² Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. / вступ. ст. С. М. Петрова. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 184.

изображает образы. Гончаров говорит о силе веры художника, позволяющей живописцу браться за изображение библейских сюжетов, о религии, дающей художнику стремление к идеалу, и о таланте. Писатель выделяет многих живописцев, чьи полотна были освещены верой и потому стали бессмертными шедеврами. «Стало быть, спросят, изображение религиозных сюжетов доступно всякому художнику — и вера или безверие не имеют никакого влияния на творческое исполнение картины? Нет, христианская вера имеет огромное и единственное влияние. Если она способна развиваться до фанатизма и давать героев и мучеников, то она, как стимул, имела всемогущее влияние на творческую фантазию художника. Все почти гении искусства принадлежат христианству»¹.

Данная рецензия, определённо, свидетельствует о внимании автора к современной русской живописи, о его погружённости в сюжеты Священного Писания и в целом о широких взглядах на искусство. Гончаров, рассуждая о библейской теме в живописи, называет имена многих художников, бравшихся за эту тему (Леонардо да Винчи, Н. Н. Ге, Рафаэль, Поль Веронез, Тициан, Гвидо Рени, Рубенс, Рембрандт). Писатель размышляет о том, как художнику стоит браться за изображение библейских образов, и делится своими впечатлениями от знакомства с полотнами именитых художников. Среди впечатливших автора работ оказывается картина Н. Н. Ге «Тайная вечеря». Основной заслугой художника Гончаров считает фиксацию и умелую передачу схваченного последнего момента трапезы Иисуса Христа с учениками: «Художник схватил один луч, блеснувший на всю группу в этот драматический момент, и осветил ее, как освещает обыкновенно молния, когда зритель едва успеет при быстром блеске схватить поверхностные признаки освещенных предметов»².

¹ Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. / вступ. ст. С. М. Петрова. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 191–192.

² Там же. С. 186.

Выделяет романист и картины Рафаэля, на которых особо запечатлена «классическая красота детства», воплощённая в младенцах Иисусах. Гончаров отмечает и некую воздушность, почти парящесть образов. «Его младенцы Иисусы всегда как будто облиты лучами солнца — так мягки, нежны, младенчески пухлы и теплы их формы под его кистью, что как будто нет у них контуров»¹. Внимание романиста приковывает и образ Богородицы, её непорочность и смирение, чистая красота, проявленные в том, как она держит ребёнка, как на него смотрит, с каким трепетом любит. Писатель считает, что живописцу удалось изобразить не божество, а земную женщину, её идеал: «И вот в чем заслуга Рафаэля — это в воплощении в божией матери, и в младенце Иисусе не божества, а нежнейшей и тончайшей красоты матери, высказанной в любви к младенцу и в грации и непорочности вечной детской красоты!»².

Творение Крамского Гончаров называет «капитальным» и считает, что подобное произведение заставляет многого ожидать от живописца в дальнейшем. Первое, что отмечает автор, — это реализм Крамского, отчасти внесённый в сюжеты из Священного Писания. Несмотря на условность сюжета, в картине, по мнению Гончарова, нет «никакой выдумки». Перед зрителем, по словам автора, — не сверхъестественный образ, а образ живого человека, сосредоточенного на своих внутренних переживаниях. В качестве живописного сюжета «Г-н Крамской избрал не момент, а целый период — пост, молитву и пребывание в пустыне»³. Романист выделяет особое умение Крамского — умение вовлечь зрителя в картину, увести в творческую бездну, где нужно разгадать, что думал живописец. Иисус кажется писателю глубоко сосредоточенным, с решительным взглядом. Романист считает, что больше всего внимание приковывает лицо Христа, на котором видны напряжённая работа над собой, решительность и непоколебимость, столь необходимые ему

¹ Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. / вступ. ст. С. М. Петрова. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 191.

² Там же. С. 184.

³ Там же. С. 194.

в дальнейшем. На его лице отражается «нечеловеческая работа над своей мыслью и волей»¹. Фигура Христа, по мнению писателя, словно освещена глубоким чувством веры художника, без которой нарисовать подобное невозможно. И хотя Христос выглядит смиренным, а вид кажется убогим, весь его образ прочно стоит на фундаменте принятого им решения. Иисус словно добывает себе силу на дальнейшее. Картина поражает Гончарова той самой художественной правдой, которая, по его мнению, есть цель искусства. «Здесь нет праздничного, геройского, победительного величия — будущая судьба мира и всего живущего кроются в этом убогом маленьком существе, в нищем виде, под рубищем — в смиренной простоте, неразлучной с истинным величием и силой»².

Глубокий анализ Гончарова картины Крамского «Христос в пустыне», представленный в его рецензии на работу живописца, даёт широкое представление о художественно-эстетических взглядах писателя. Рецензия писателя свидетельствует о его глубоких размышлениях о природе творчества и цели искусства. Всё то, о чём писал романист, выросло и созрело в нём самом и явилось отражением мира его впечатлений и наблюдений за жизнью. Подлинный художник, по убеждению романиста, не приукрашивает и не искажает реальность, но стремится к глубокому осмыслению вопросов бытия. Формирование художественного метода Гончарова происходило во многом под влиянием реалистичной живописи художников-фламандцев, голландских художников, итальянских мастеров Возрождения. Для романиста истинное предназначение искусства заключалось в достоверном изображении действительности. Гончаров высоко ценил умение объективно и достоверно изображать её типические черты. Внимание к деталям, отражение типического — эти принципы лежат в основе творческих принципов писателя.

¹ Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. / вступ. ст. С. М. Петрова. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 194.

² Там же. С. 184.

3.3. Живопись как остановленное время в романе И. А. Гончарова «Обломов»

Исследовательский интерес к творчеству И. А. Гончарова свидетельствует о многогранности наследия писателя, сложности его художественного мира. Предметом пристального внимания литературоведов по-прежнему остаётся роман «Обломов» (1859). Изучение романа сквозь призму интермедальности очерчивает те грани художественной реальности, на которых внимание исследователей было пока акцентировано недостаточно.

Уже было замечено, что главу «Сон Обломова» и Обломовку можно рассматривать в качестве топоэкфрасиса (Г. Н. Попова). В «Сне Обломова» Гончаров изобразил идиллический хронотоп, в котором пребывает главный герой. Говоря о свойствах идиллического хронотопа, М. М. Бахтин отметил следующее: «Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки. Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром. Но локализованный в этом ограниченном пространственном мирке ряд жизни поколений может быть неограниченно длительным. Единство жизни поколений (вообще жизни людей) в идиллии в большинстве случаев существенно определяется единством места, вековой прикреплённостью жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех ее событиях не отделена <...> Это определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени»¹. М. М. Бахтин обращает особое внимание на художественное время в идиллии, которое прерывает свое линейное течение и преобразуется в циклическое. Ещё не было обращено должного внимания на то, что и в самом романе время также стремится

¹ Бахтин М. М. Идиллический хронотоп в романе // Эпос и роман / сост. С. Г. Бочаров. СПб.: Азбука, 2000. С. 158.

изменить свой ход. Желание остановить время, оборвать его бег свойственно не только главному герою, но отчасти согласуется и с авторским видением. Живописание Гончарова неразрывно связано с описанием устоявшихся форм жизни. Вслед за персонажами автор также пытается остановить движение времени. В начале романа, детально описывая быт Ильи Ильича, перечисляя предметы, находящиеся в доме героя, Гончаров замедляет повествование чрезмерными развернутыми описаниями, перечислительными конструкциями. Благодаря подобному повествовательному принципу возникает описание застывшей жизни героя. Даже Захар, слуга Обломова, оказывается, прежде всего, хранителем минувшего: «Только поседевшие слуги дома хранили и передавали друг другу верную память о минувшем, дорожа ею, как святынею»¹. Его неизменная привязанность к серому сюртуку напоминает любовь Обломова к халату — за этими деталями скрывается авторская мысль о прошлом, как мире, наделённом абсолютным смыслом, утраченном в настоящем. Движение времени сопряжено с падением и вырождением обломовского рода: «Дом Обломовых был когда-то богат и знаменит в своей стороне, но потом, бог знает отчего, все беднел, мельчал и наконец незаметно потерялся между не старыми дворянскими домами»². Соответственно, время в гончаровском романе изначально теряет свою устремленность в будущее и обращается в прошлое, а авторские интенции напрямую связаны с преобразованием динамического времени во время статическое.

Специфика воплощения художественного времени заключается в том, что время в романе словно свёрнуто в рамку живописной картины, неслучайно слово «картина» становится одним из ключевых в тексте. Уже в начале романа Гончаров упоминает находящиеся в кабинете героя картины, которые дополняют общую атмосферу запустения, создают эффект остановки времени:

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); ред. коллегия: В. А. Котельников и др. ; подгот. текста и сост. примеч. А. Ю. Балакина и др. СПб. : Наука, 1997. Т. 4. СПб. : Наука, 1998. С. 10.

² Там же. С. 9–10.

«Там стояло бюро красного дерева, два дивана, обитые шелковой материею, красивые ширмы с вышитыми небывалыми в природе птицами и плодами. Были там шелковые занавесы, ковры, несколько картин, бронза, фарфор и множество красивых мелочей...»¹. Следует заметить, что «небывалые в природе птицы и плоды», вышитые на ширмах в обломовской комнате, напрямую соотносятся с образом Эдема. В таком случае комната Обломова так же, как и Обломовка, несёт память об «утраченном рае». Вместе с тем висящие в комнате реальные картины совершенно не представляют никакого интереса для героя — картины затянуты паутиной, а впоследствии Обломов «велел вынести вон несколько дрянных картин, которые навязал ему какой-то покровитель бедных артистов; сам поправил штору, которая давно не поднималась...»². Художественные полотна случайны в интерьере, что ещё раз указывает на равнодушие героя к быту.

В дальнейшем в романе часто возникают сравнения с картинами. Так, в доме Обломова не только находятся картины, она и сама комната словно напоминает картину. Интерьер выполняет функцию «рамы», в которую вписан образ главного героя. М. Г. Уртминцева полагает, что предметы быта создают особую выстроенную среду и принимают на себя функцию фона, на котором создаётся портрет Обломова³. Следует также отметить, что при описании Обломовки используется лексика, связанная с искусством живописи: «живописные этюды», «улыбающиеся пейзажи», «мастерски нарисовано», картины в «швейцарском или шотландском» вкусе, «картины домашнего быта», «рельефность картин» и т. д. Живописная техника, используемая Гончаровым при описании быта, призвана остановить время и соотнести реальность обломовской жизни с вечностью Эдема.

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); ред. коллегия: В. А. Котельников и др. ; подгот. текста и сост. примеч. А. Ю. Балакина и др. СПб. : Наука, 1997. Т. 4. СПб. : Наука, 1998. С. 6–7.

² Там же. С. 191.

³ Уртминцева М. Г. Литературный портрет в русской литературе второй половины XIX века : генезис, поэтика, жанр : монография. Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского госуниверситета, 2005. 232 с.

Кульминационные эпизоды в романе (рассвет отношений Обломова и Ольги) связаны с изучением живописных полотен: «В другой раз, опять по неосторожности, вырвалось у него в разговоре с бароном слова два о школах живописи — опять ему работа на неделю: читать, рассказывать; да потом еще поехали в Эрмитаж: и там еще он должен был делом подтверждать ей прочитанное. Если он скажет что-нибудь наобум, она сейчас увидит, да тут-то и пристанет. Потом он должен был с неделю ездить по магазинам, отыскивать гравюры с лучших картин»¹. Но вскоре это занятие становится скучным для героя, и он вновь начинает мечтать о картинах жизни в Обломовке.

Примечательно, что автор использует сопоставление «жизни» и «картины» и при описании Штольца: «...мать, своими песнями и нежным шепотом, потом княжеский разнохарактерный дом, далее университет, книги и свет — всё это отводило Андрея от прямой, начертанной отцом колеи; русская жизнь рисовала свои невидимые узоры и из бесцветной таблицы делала яркую, широкую картину»². В данном эпизоде речь идёт о картинах, рисуемых самой жизнью. «Прямой колее» и «бесцветной таблице» отцовского (немецкого) мира противопоставлен материнский мир — «узоры» и «яркая широкая картина» русской действительности. Противоположность сюжетных линий Обломова и Штольца последовательно заостряется автором, но за этой противоположностью проступают и черты сходства. Так, крымский дом Штольца и Ольги Ильинской будет украшен картинами, а описание внутреннего убранства этого дома странным образом напомнит петербургскую комнату Обломова: «Любитель комфорта, может быть, пожал бы плечами, взглянув на всю наружную разнорядицу мебели, ветхих картин, статуй с отломанными руками и ногами, иногда плохих, но дорогих по воспоминанию гравюр, мелочей. Разве глаза знатока загорелись бы не раз огнем жадности при взгляде на ту или другую картину, на какую-нибудь

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); ред. коллегия: В. А. Котельников и др. ; подгот. текста и сост. примеч. А. Ю. Балакина и др. СПб. : Наука, 1997. Т. 4. СПб. : Наука, 1998. С. 241.

² Там же. С. 447–448.

пожелтевшую от времени книгу, на старый фарфор или камни и монеты»¹. Жизнь Ольги и Андрея лишь внешне напоминает деятельное проживание. При внимательном рассмотрении обращают на себя внимание ветхие картины в доме, статуи с отломанными руками и ногами, что говорит об угасании, о том, что время в доме Штольца и Ильинской постепенно сворачивается, останавливается так же, как и время жизни Обломова.

Наконец, очень значим эпизод, связанный с последним этапом жизни главного героя. Прежняя жизнь в Петербурге теперь кажется Обломову переполненной страстей, бывшее существование наполнено излишним движением. После переезда на Выборгскую сторону жизнь Ильи Ильича обретает желаемый покой. Она наполняется тишиной и однообразием, в ней отсутствуют страсти, прежде пугавшие героя. Каждый день ожидаемо похож на предыдущий, и жизнь помещена в «золотую рамку», т. е. Обломов сам превращается в персонажа живописного полотна: «Илья Ильич жил как будто в *золотой рамке* жизни, в которой, точно в диораме, только менялись обычные фазисы дня и ночи и времен года; других перемен, особенно крупных случайностей, возмущающих со дна жизни весь осадок, часто горький и мутный, не бывало»². В повторяемости и цикличности видит Обломов своё душевное спокойствие, пока наконец покой, заключённый в золотую раму, не становится для него вечным. Интересно, что, находясь в Обломовке и слушая рассказы няни о золотом руне, маленький Обломов представлял себя «героем подвига». Воображаемый поиск *золотого руна* и воображаемые жизненные странствия в реальности обернулись для героя жаждой покоя и *золотой рамой* — застывшим полотном, в котором исключено движение времени.

Как вид искусства живопись в силу специфики своего языка ориентирована на остановку времени, запечатление мгновения. Жизненное

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); ред. коллегия: В. А. Котельников и др. ; подгот. текста и сост. примеч. А. Ю. Балакина и др. СПб. : Наука, 1997. Т. 4. СПб. : Наука, 1998. С. 446–447.

² Там же. С. 472.

движение и горение в романе Гончарова противопоставлено статичным идеальным картинам. Обломов не только не расстаётся со своим сном-картиной, но и как художник пытается запечатлеть и навсегда остановить лучшие мгновения жизни. Не случайно идеал возлюбленной также является воплощением мечты о покое: «В мечтах пред ним носился образ высокой, стройной женщины с покойно сложенными на груди руками, с тихим, но гордым взглядом, небрежно сидящей среди плющей в боскете, легко ступающей по ковру, по песку аллеи, с колеблющейся талией <...> как идеал, как воплощение целой жизни, исполненной неги и торжественного покоя, как сам покой»¹. Отсюда формирование гончаровского скульптурного мифа, отчасти являющегося вариантом мифа живописного. Обломов не в состоянии остановить мгновение, и именно это становится истоком его внутренней драмы: «Что ж это такое? — вслух сказал он в забывчивости. — И — любовь тоже... любовь? А я думал, что она как знойный полдень, повиснет над любящимися и ничто не двигается и недохнет в ее атмосфере; и в любви нет покоя, и она движется все куда-то, вперед, вперед... “как вся жизнь”, говорит Штольц. И не родился еще Иисус Навин, который бы сказал ей: “Стой и не двигись!” Что ж будет завтра? — тревожно спросил он себя и задумчиво, лениво пошел домой»².

На первый взгляд, Ольга Ильинская, как и Штольц, является антиподом Обломова. Однако и она по-своему мечтает остановить время, потому что будущее пугает её. Показательно, что роман заканчивается тревожными размышлениями Ольги о том, что идти дальше *некуда*. Символом любви в «Обломове» является ветка сирени, — на этот символический образ уже неоднократно указывали исследователи. Впервые образ сирени возникает в главе «Сон Обломова»: запах сирени манит маленького Илюшу, а сирень

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); ред. коллегия: В. А. Котельников и др. ; подгот. текста и сост. примеч. А. Ю. Балакина и др. СПб. : Наука, 1997. Т. 4. СПб. : Наука, 1998. С. 202–203.

² Там же. С. 265.

в этом фрагменте является искушением самой жизни — таинственной и неуловимой. Не случайно впоследствии с сиренью начинает ассоциироваться Ольга: «А Обломов, лишь проснётся утром, первый образ в воображении — образ Ольги с веткой сирени в руках»¹. Невозможность навсегда запечатлеть высшую стадию любви, как уже было отмечено выше, приводит к пониманию эфемерности жизни: «И поэтому в мелькнувшем образе Корделии, в огне страсти Обломова отразилось только одно мгновение, одно эфемерное дыхание любви, одно ее утро, один прихотливый узор. А завтра, завтра блеснет уже другое, может быть такое же прекрасное, но все-таки другое...»².

Если живопись как вид искусства связана с идеей «остановленного времени», то музыка, напротив, напрямую соотнесена с движением времени. В романе «Обломов» музыка-время напоминает героям о невозможности остановить мгновение. Обломову хочется наблюдать за неподвижными (запечатленными) картинными узорами их словно застывших во времени отношений, в то время как подлинная жизнь сродни не живописи, а музыке.

В одно из мгновений Обломов идёт вслед за вечно изменчивой музыкальной стихией, которая и являет жизнь в её бесконечно меняющихся формах. Ольга поёт Обломову свою любимую арию Нормы «Casta Diva» (каватина Нормы из одноимённой оперы итальянского композитора Винченцо Беллини). Среди одиннадцати опер Беллини «Норма» справедливо считается одной из лучших. В романе эта ария упоминается несколько раз и звучит как своеобразный лейтмотив. В центре музыкального сюжета оказывается любовная интрига, а любовь представлена как всепоглощающее чувство, несущее опасность положению героев. Так и в романе Гончарова любовь захватывает героев и несёт опасность их устоявшемуся образу жизни и покою. Прорицательница и дочь верховного жреца Древней Галлии, Норма

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); ред. коллегия: В. А. Котельников и др. ; подгот. текста и сост. примеч. А. Ю. Балакина и др. СПб. : Наука, 1997. Т. 4. СПб. : Наука, 1998. С. 237.

² Там же. С. 246.

влюбляется во врага своего народа — римлянина Поллиона. Ради него она нарушает обет целомудрия. Чувство к Поллиону ставит под угрозу не только её жизнь, но и жизнь её соотечественников — Норма не решается подать им знак для начала восстания против римлян. В первой части оперы, в которой Норма и исполняет каватину, героиня представлена сомневающейся, пока ещё не решившейся сделать роковой шаг. Её промедление продиктовано желанием сохранить жизнь своему возлюбленному, который, как она замечает, к ней охладел. Норму терзают противоречия, сложные чувства. Героиня не может никому открыться, и единственной, к кому она может обратиться, оказывается луна, богиня. В обращении Нормы к ней звучат восхваления её силы и мольба о покое, который мыслится ей как разрешение ситуации выбора.

О богиня, ты, что над нами
Кротко блещешь так лучами,
Обрати к нам свой лик прекрасный,
Ниспошли свой вечный свет!

Благосклонно прими хваленья
И услышь ты наши моленья:
Ниспошли нам покой на землю,
Вечно пусть он здесь царит!

О богиня!¹

Образ луны при символическом прочтении соотносится с мотивом тайны. Норма держит в тайне свою связь с римлянином, о её чувствах к нему никто не знает, потаёнными, неосознанными оказываются и чувства Ольги к Обломову.

¹ Пылаев М. Е. «Обломов» и «Бесприданница» под взглядом музыковеда / М. Пылаев. — Литература. 2009. № 2. Режим доступа: https://lit.1sept.ru/view_article.php?ID=200900210, свободный (дата обращения: 20.05.2025).

Каватина «Casta Diva» передаёт всю сложную гамму чувств Ольги. Её ария — это попытка освободиться от того, что гнетёт. Важно отметить, что чувство Ильинской к Обломову эволюционирует, музыка содействует и этому процессу. По утверждению Н. Н. Старыгиной, «эпизоды пения и образ Casta Diva сопровождают момент взросления Ольги, то есть осознание ею своего чувства к Обломову»¹. Исследовательница полагает, что Гончаров стремился соотнести образ Ольги с представлениями об идеальной женщине. Идеал в его высшем проявлении — это образ Пречистой Девы. Так в образе Ольги воплощается христианская идея о духовной чистоте и смирении. Напомним, что любовь к Обломову Ольга «считала... уроком, назначенным свыше»². Свою миссию пробуждения Ильи Ильича к жизни она мыслила долгом, а себя не только спасительницей, но и в какой-то мере целительницей уснувшей души. Спасительницей своего возлюбленного ощущала себя и Норма — пока не начато восстание, жизни Поллиона ничего не угрожает, она вне опасности.

Музыкальный экфрасис содействует созданию особого «обрамления» образа Ильинской, именно это «обрамление» раскрывает духовно-нравственный потенциал героини и, по словам Н. Н. Старыгиной, «помогает автору раскрыть возвышенное состояние души героини, ее чистоту и красоту»³. Примечательно, что основное настроение арии «Casta Diva» — строгое и молитвенное, что подчёркивает духовность и возвышенность не

¹ Старыгина Н. Н. Образ Casta Diva как центр лейтмотивного комплекса образа Ольги Ильинской: («Обломов» И. А. Гончарова) // Гончаров И. А.: материалы Междунар. конф., посвящ. 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; редкол.: М. Б. Жданова и др. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 92–99. Режим доступа: <https://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/k90/k90-092-.htm>, свободный (дата обращения: 09.06.2025).

² Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); ред. коллегия: В. А. Котельников и др. ; подгот. текста и сост. примеч. А. Ю. Балакина и др. СПб. : Наука, 1997. С. 205.

³ Старыгина Н. Н. Образ Casta Diva как центр лейтмотивного комплекса образа Ольги Ильинской: («Обломов» И. А. Гончарова) // Гончаров И. А.: материалы Междунар. конф., посвящ. 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; редкол.: М. Б. Жданова и др. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 92–99. Режим доступа: <https://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/k90/k90-092-.htm>, свободный (дата обращения: 09.06.2025).

только самого музыкального материала, но и того, кто берётся за его исполнение, — Ольги Ильинской. Несмотря на то, что исполнение Ольги словно пробуждает Обломова, заставляет Илью Ильича испытать сильнейшее музыкальное переживание, оно также несёт опасность его покою.

Вершиной этого переживания становится осознание возникшего чувства любви к Ольге. «В заключение она запела *Casta Diva*: все восторги, молнией несущиеся мысли в голове, трепет, как иглы, пробегающий по телу, — все это уничтожило Обломова: он изнемог»¹. Музыкальный мотив подсвечивает способность Обломова к духовному прозрению — она становится очевидной благодаря его реакции. Герои отдаются сиюминутному порыву, а пение Ольги становится высшим моментом их любви, кульминацией любовного чувства. Однако «восторги», «несущиеся мысли», «трепет, как иглы», — всё это никак не соотносится с привычным укладом жизни Ильи Ильича, и поэтому финал их отношений уже предрешён. За кульминационной сценой следует описание «поблекших сиреней», которые символизируют неумолимый ход времени и задают печальное настроение в развитии отношений Ольги и Ильи Ильича. Отметим, что ветка сирени ассоциируется с фиолетовым цветом, который в цветосимволике является цветом печали и скорби, что также помогает очертить ход будущих событий.

Для понимания романа важен «сюжет вышивания», являющийся вариантом «живописного сюжета». Гончаров часто упоминает, что Ильинская что-то вышивает: «В ясный день он в парке, в жаркий полдень теряется с ней в роще, между сосен, сидит у ее ног, читает ей; она уже вышивает другой лоскуток канвы — для него»², «Она любит теперь, как вышивает по канве: тихо, лениво выходит узор, она еще ленивее разворачивает его, любит, потом положит и забудет»³. Вышивка Ольги становится своеобразной картиной, попыткой сохранить, запечатлеть то, что является для неё

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 4. СПб. : Наука, 1998. С. 203.

² Там же. С. 267.

³ Там же. С. 249.

временным — чувство к Обломову и их отношения. Особенно значимо, что на одной из вышивок запечатлена ветка сирени. Таким образом и Ольга пытается остановить время. То, что вышито (изображено), является непреходящим, неизменным. И если в обычной жизни чувства влюблённых угасают, «вянут» как ветка сирени («Всё изгадил! Вот настоящая ошибка! Никогда! Боже! Сирени поблекли, — думал он, глядя на висящие сирени, — вчера поблекло...»¹), то вышитые цветы никогда не поблёкнут. Сидя в парке после расставания с Обломовым, Ольга снова вышивает.

Добавим, что в человеческой культуре «сюжет вышивания» связан с образом Пенелопы, вышивающей и распускающей свое полотно в ожидании Одиссея. В «Илиаде» возникает два времени — открытое динамичное время странствующего по морям Одиссея и остановившееся время Пенелопы. Вышивание, таким образом, соотнесено с идеей «остановленного времени». Ольга Ильинская ждёт Обломова, и в её руках — пальцы с немеркнущими цветами. Характерно, что после расставания с Обломовым этот мотив исчезнет, пальцы больше не понадобятся героине. А ветки сирени появятся на могиле Обломова, когда время для него окончательно остановится: «Ветви сирени, посаженные дружеской рукой, дремлют над могилой. Да безмятежно пахнет полынь»².

Таким образом, живописный принцип описания в «Обломове» связан с авторской идеей «остановленного времени». При явном доминировании изобразительного плана в романе сталкиваются два начала — живописное (представляющее собой нечто вневременное и неизменяемое) и музыкальное (символизирующее сиюминутное, текучее и неопределённое). Живописность является важнейшей характеристикой текста, а рассмотрение произведения сквозь призму интермедальности приближает к пониманию

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 4. СПб. : Наука, 1998. С. 264.

² Там же. С. 485.

гончаровского сверхзамысла, в котором ключевая роль отведена взаимодействию «слова», «изображения» и «звука».

3.4. Виды экфрасиса в романе И. А. Гончарова «Обрыв»

Роман «Обрыв» входит в состав гончаровской трилогии и являет собой её завершение. По общепринятому мнению, роман также «признаётся детищем всей творческой жизни писателя»¹.

Вместе с тем после выхода в 1869 г. произведения в свет последовали неоднозначные реакции критиков и читателей. То, что было воспринято читателями как увлекательные перипетии героев, воспринималось критиками как антинигилистический настрой. Отмечались и стилистическая невыверенность, и отсутствие цельности характера главного героя, и вместе с тем желание автора прославиться как художник-мыслитель. Критики XIX в. преимущественно рассматривали образ Райского в историко-литературном контексте своего времени («сын Обломова», «лишний человек»). В XX в. литературоведы обратили внимание на композиционную роль Райского в «Обрыве» — роль посредника между автором и действительностью. Е. А. Краснощёкова в своей монографии «И. А. Гончаров: мир творчества» указывала на некую «близорукость» исследователей относительно последнего романа автора и предложила следующий «вариант анализа — погружение “Обрыва” в мир предшествующего творчества с надеждой, что при подобном эксперименте “выпадет в осадок” (по формуле одноприродности) именно то в последнем романе, что служит исполнению “высшей задачи искусства” в её авторском понимании»². Тема искусства в последнем романе Гончарова тесно переплетается с темой творца, «художника-дилетанта, бежавшего от строгой,

¹ Краснощёкова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб. : Пушкинский фонд, 1997. С. 361.

² Там же.

трудовой школы искусства»¹. Высшей задачей искусства Гончаров считал такое правдивое отражение действительности, которое затрагивает психологические стороны человека. Важно отметить, что до Гончарова ещё никто из русских или европейских писателей не пытался провести столь беспристрастный анализ творческой личности. Известно, что первоначально Гончаров хотел назвать свой последний роман «Райский», или «Художник», и развернуть в своём труде не просто тему творца, но и раскрыть его психологию, глубины подсознания творящего. Считаем справедливым название последнего романа Гончарова «романом о художнике», поскольку поэтика изначального названия свидетельствует о яркой артистической натуре главного героя романа. «Обрыв» также можно назвать «романом в квадрате». Гончаров повествует о том, как Райский пытается написать свой роман с теми же действующими лицами, которые есть и у самого писателя.

В сопроводительном письме к статье «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”» (1872 г., первая публикация — 1895 г.) Гончаров заявил, что дорожит в этом романе более всего «нравственной целью его задачи», только «потом очерком двух-трех лиц и некоторыми сценами»² и признавался: «Кажется, я взял на себя невозможную задачу: изобразить внутренность, потрохи, кулисы художника и искусства»³. Гончаров много размышлял о процессе художественного творчества. Под идеей Гончарова о художественной правде подразумевалось проистекание художественных образов не из первообразов красоты или из категории изящного, а из обобщения и типизации явлений жизни. По его убеждению, в процессе создания художественного произведения основную роль играют такие способности, как способность мыслить (ум) и способность чувствовать

¹ Гончаров, И. А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 160.

² Цит. по: Рыбасов А. П. Примечания // Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л.: Гослитиздат, 1938. С. 368.

³ Гончаров, И. А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 350.

(фантазия, чувство, сердце), пропускать увиденное сквозь призму чувств. Подлинный творец, художник сочетает в себе эти способности. Так, Борис Райский многое подмечает, задумывается о красоте, гармонии и идеале, ко многому равнодушен, однако в нём не сочетаются гармонично ум с сердцем.

Н. И. Пруцков утверждал, что события в романе «Обрыв» воспринимаются глазами художника, а С. И. Машинский, продолжая слова исследователя, уточнял, что события в романе «Обрыв» воспринимаются глазами живописца и скульптора-пластика, музыканта и писателя-романиста. Таким образом, можно утверждать, что у Гончарова «появляется возможность “лепить” роман средствами всех четырех искусств»¹. Роль Райского в «Обрыве» действительно интересна и многогранна: он и главный герой произведения — этот роман написан именно о нём, о художнике, — и сам автор будущего романа, который намеревается писать, собирая сцены из жизни в единый стройный ряд, и тот, кто «связывает» главы истории и персонажей между собой: «Странной сюжетодержащей функцией Райского Гончаров напоминает об одном из главных свойств художника как личности. А именно: в идеале всякий творческий человек (в данном случае и Райский) становится в жизни других людей своеобразным скрепляющим, объединяющим началом»². Именно Райский окажется тем, от кого Татьяна Марковна узнает о грехе и падении Веры. Именно Райский будет сочувствовать и сопереживать обеим, передавая сведения от Веры бабушке и от бабушки Вере. Многогранна и сфера творческих и эстетических интересов Райского: он берётся то за одно занятие, то за другое, демонстрируя непостоянство своей личности. Жизнь представляется ему богатым творческим материалом. Он мыслит художественными образами, а мир воображает через картины, которые он мысленно рисует. Сквозь призму

¹ Машинский С. И. Гончаров и его творчество // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 6 т. М. : Худ. Лит., 1972. Т. 1. С. 44.

² Лощиц Ю. М. Бремя художества («Обрыв») // Гончаров (серия ЖЗЛ). М. : Молодая гвардия, 1977. С. 273.

искусства он постигает жизнь. Искусство жизненно необходимо ему. Несмотря на то, что очевидно различие между авторской позицией и творческим кредо Бориса Райского (Н. И. Пруцков, Д. П. Бак), в Райском воплощаются многолетние авторские размышления о природе искусства. Гончаров полагал, что «искусство составляет такую же потребность духа, как физический покой для организмов»¹. Для Бориса Райского искусство и жизнь становятся неотделимыми друг от друга. В предисловии к роману «Обрыв» Гончаров признавался, что его герой обладает такой силой творческой фантазии, за которой невозможно уследить вне искусства. Фантазия, неприменимая к художественному творчеству, беспорядочно выражается в жизни, «...уродуя правильный ход жизни и увлекая в разладицу самого человека, который днями и часами проживает по несколько раз в своих мимолетных ощущениях то, что другие проживают годами»².

Многочисленные упоминания в повествовательной структуре романа слов «художник», «искусство», «картина», «портрет», «статуя», «рисовать» и других, связанных с художественным творчеством, создают лексико-семантическое поле живописного искусства, столь значимое для Гончарова. Н. Д. Старосельская утверждала, что бытие художника предполагает глубоко индивидуальное восприятие мира и его обитателей, представляет собой особое мироощущение, особую философию³. Райский словно подмечает сначала детали представляющихся ему картин, а потом уже слышит голоса и звуки. Так, Борис хотел написать портрет Веры, чтобы она была перед ним словно живая. Всё вокруг он подмечает, всё представляет для него богатый художественный материал: «он мысленно снимал рисунок с домов, замечал выглядывавшие физиономии встречающих, группировал лица бабушки, дворни... Все фигуры становились отчетливо у него в голове, всех их видел он

¹ Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 166.

² Там же. С. 160.

³ Старосельская Н. Д. Роман И. А. Гончарова «Обрыв». М. : Худож. лит., 1990. 223, [1] с.

там, как живыми»¹. И хотя действительность представляется для него полем художественного творчества, Райскому сложно взяться за дело и довести его до завершения, поскольку мышление его преимущественно образное, легко ему даётся лишь представление деталей чего-то, но не участие в целостном процессе. «Он рисует эти загорелые лица, их избы, утварь, ловит воздух, то есть набросает слегка эскиз и спрячет в портфель, опять “до времени”»². Процесс создания художественного творения начинает Райскому надоедать, как только он понимает, что подмеченное и накопленное необходимо классифицировать, выделить главное, понять общую идею — в целом подвергнуть анализу. «Потом перед ним вырастали трудности: постепенность развития, полнота и законченность характеров, связь между ними, а там, сквозь художественную форму, пробивался анализ и охлаждал...»³.

В вечном поиске идеала Борис воссоздаёт и пересоздаёт реальность посредством различных форм искусства. Однако Райский никак не может определиться, какие виды искусства ему ближе, поэтому его привычное состояние — это состояние вечного поиска, неопределённости. «Вечное» состояние Райского можно соотнести с застыванием в одном состоянии — с «застыванием в поиске». Несмотря на это, Райского не устраивают формы застывшей красоты. Именно поэтому он стремится всеми силами пробудить Софью Беловодову, образ которой подсвечивает застывшую форму жизни. По словам Райского, его кузина — «...статуя, прекрасная, но холодная и без души. Её мог бы полюбить разве Пигмалион»⁴. Напомним, что В. А. Недзвецкий сравнивал формирующие и пробуждающие свойства любви в гончаровском творчестве с преображающим воздействием легендарного ваятеля Пигмалиона. По его наблюдениям, любовь высвечивает потаённые нравственные возможности гончаровских героинь. Так, ссылаясь на

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 7. СПб. : Наука, 2004. С. 184.

² Там же. С. 247.

³ Там же. С. 248.

⁴ Там же. С. 503.

Д. И. Писарева, автор указывал на то, что Ольга Ильинская узнала жизнь лишь тогда, когда полюбила. Мы полагаем, что обращение к образу Пигмалиона в «Обрыве» тоже имеет смыслообразующее значение. Данное имя отсылает нас к истории, рассказанной Овидием в «Метаморфозах», о любви скульптора к ожившей статуе, сделанной им из слоновой кости. История Пигмалиона была упомянута нами в главе 2 настоящего исследования. Именно статуей представляется Софья Райскому: «большие серо-голубые глаза полны ровного, немерцающего горения»¹, «ее возвышенный белый лоб, открытый, невинный взгляд, гордая шея, величавая грация плеч и эта спящая сном покоя высокая, пышная грудь»², «ни в одной черте никогда не было никакой тревоги, желания, порыва»³. Таким образом, можно говорить о наличии скульптурного экфрасиса в тексте. Подобные описания напоминают богиню, неприступной красоте которой поклоняются, или античную статую с её мертвенным спокойствием. По замечаниям Е. Г. Лебедевой, «подобное понимание человека отправляет к трактату И. И. Винкельмана “История искусства древности”»⁴. Немецкий автор, восхищаясь древнегреческим искусством, так писал о его сущности: «Спокойствие представляет собой состояние, наиболее естественное для красоты так же, как и для моря, и опыт показывает, что самые красивые люди отличаются спокойным и мягким характером. Представление о высшей красоте также может возникнуть лишь в спокойном и отрешенном от всех случайных явлений созерцательном состоянии души»⁵. Бесстрастное спокойствие является залогом притягательной красоты Софьи Беловодовой.

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 7. СПб. : Наука, 2004. С. 21.

² Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 8, кн. 1. СПб. : Наука, 2008. С. 88.

³ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 7. СПб. : Наука, 2004. С. 22.

⁴ 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. Материалы XXIV Междунар. науч. конф. СПб. : Изд-во Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина, 2019. С. 227.

⁵ Винкельман И. И. История искусства древности: малые сочинения. СПб. : Алетейя, Гос. Эрмитаж, 2000. С. 126.

Заметим, что образ Софьи захватывает внимание Райского не только в связи с желанием пробудить её, но и с тем, что он ищет идеала, идеального образа, который бы подошёл для создания совершенного произведения искусства. Под эпитафией своего романа Райский написал посвящение, обращённое к женщинам и шире — своему так и не найденному идеалу. «Долго ходил я, как юродивый, между вами, с диогеновским фонарем, отыскивая в вас черты нетленной красоты для своего идеала, для своей статуи!»¹. Важно отметить, что все женские образы в произведении описываются через скульптуры или/и живописные полотна, что помогает визуализировать образ, полнее его представить. Так, мы уже отмечали, что Софья представляется Райскому скульптурой, желанием нарисовать её портрет он был буквально одержим, статуей он называл Марфеньку («... — Дом, садик подарили, а я что за статуя такая!.. // — И будь статуей! Не отвечай никогда на мои ласки, как сегодня...»²), при этом пытаюсь решить для себя «<...>вопрос, не о том, что такое Марфенька: это было слишком очевидно, а что из нее будет...»³. Примечательно, что Райский практически сразу напишет портрет Марфеньки, но несколько раз будет браться за портрет Софьи. Самонадеянно полагая, что сумел разжечь в Беловодовой страсть и чувства, он пытается внести изменения в уже нарисованный им портрет кузины: «<...> надо сделать, чтоб из богини вышла женщина...»⁴. Райский хочет овладеть «тайной искусства». Не только его детальное представление образа Софьи и воспоминания помогают завершить полотно, но и его мечты, его способность находиться в отрыве от реальности. По наблюдениям Л. Н. Дмитриевской, Райский завершает портрет случайно: «Удача в портрете Райского случайная и бессознательная, а другой она быть и не может, так как техникой он не владеет, терпением и усердием не

¹ Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 6. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1954. С. 420.

² Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 5. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1953. С. 265.

³ Там же. С. 254.

⁴ Там же. С. 130.

отличается. Нам представляется, что роль бессознательного откровения в искусстве Гончаров как художник слова признаёт без всякой иронии. Ирония же по отношению к главному герою при этом со строк романа не пропадает»¹. Мы уже указывали на то, что мышление Райского образное, ассоциативное. Именно представляющийся визуальный образ, детали которого дорисовывает воображение Райского, лежит в основе художественного образа Софьи, представленного на картине Райского.

В подобном тяготении Гончарова к живописанию женских образов прослеживается связь с живописной традицией Тургенева — изображать героинь посредством картин/скульптур, что мы подробно рассматривали в главе 2. По замечаниям Т.Л. Воробьёвой и Н. В. Отургашевой, «портрет выступает в романе формой восхищения достоинством женщины...», «однако портрет может стать и знаком скептического, если не уничижительного отношения художника, когда женщина — не объект поклонения, а жертва изощренного наказания за тщеславие...»². Так, восхищение Райского вызывает не только Софья, но и бабушка (Райский хочет её «<...> поставить в галерею фамильных портретов»³), Марфенька (напоминает Борису героинь Ж.-Б. Грёза), Наташа («Это был чистый, светлый образ, как перуджиниевская фигура, простодушно и бессознательно живший и любивший, с любовью пришедший в жизнь и с любовью отходящий от нее, да с кроткой и тихой молитвой»⁴), Вера (отмечает «...невысказывающуюся сразу прелесть, сдержанную грацию движений»⁵), негодование — Полина Карповна (её

¹ Дмитриевская Л. Н. Портрет и пейзаж в русской прозе: традиция и художественные эксперименты. Москва, Ярославль : Литера, 2013. С. 24.

² Воробьёва Т. Л., Отургашева Н. В. Экфрасис в романе Гончарова «Обрыв» // И. А. Гончаров: русская и национальные литературы : материалы междунар. научно-практич. конф., Ереван, 28–30 сентября 2022 года. Ереван: Мекнарк, 2022. С. 63.

³ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 7. СПб.: Наука, 2004. С. 380.

⁴ Там же. С. 115.

⁵ Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 5. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1953. С. 294.

тщеславное поведение). Образ каждой из героинь прочитывается сквозь призму живописных ассоциаций.

По мнению Т. Л. Воробьёвой и Н. В. Отургашевой, в тексте романа экфрасис представлен в трёх видах: живописном, портретном и диалогическом. Указывая на это, исследовательницы добавляют: «В творчестве И. А. Гончарова, наряду с указанными видами, встречаем обращение и к семантическому коду других видов искусства — таких, как скульптура и театр»¹. Данная классификация в рамках настоящего исследования является наиболее актуальной, поскольку нас интересует взаимодействие различных видов искусства с литературным текстом. Мы считаем, что проявление экфрасиса в романе не ограничивается только упомянутой выше классификацией экфрасиса. По нашим наблюдениям, среди прочего в тексте встречается и экфрасис-«отстранение» (термин, введённый М. Никё), который связан с узнаванием не столько сведений о визуальном образе, сколько с проявлением скрытого в герое художественного произведения. Так, Е. В. Яценко указывает, что подобное использование экфрасиса необходимо для проявления истинного «я» героя, его отношения к жизни, «...которое он, может быть, скрывает не только от окружающих, но и от самого себя»². Действительность Райский познаёт через картины, образы. Деятельность его познающего сознания направлена на схватывание, запечатление и удержание образа. Важно отметить, что в тексте романа нет прямых упоминаний картин, только намёки. Напомним, что дорисованный портрет Софьи Райскому удался лишь только потому, что его озарило бессознательное откровение — воображение ярко нарисовало образ Софьи и её изменений. Таким образом Гончаров даёт своим героям проявить своё подлинное «я» через отношение к искусству и творчеству.

¹ Воробьёва Т. Л., Отургашева Н. В. Экфрасис в романе Гончарова «Обрыв» // И. А. Гончаров: русская и национальные литературы : материалы междунар. научно-практич. конф., Ереван, 28–30 сентября 2022 года. Ереван: Мекнарк, 2022. С. 59.

² Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 50.

По утверждениям тех же исследовательниц, обсуждение портрета Софьи Беловодовой проявляет различные взгляды Райского и его знакомых — Аянова и Кириллова на искусство и его цель. По мнению Аянова, модель и портрет должны быть схожи, Кириллов утверждает, что изображённое должно быть преисполнено аскетичной красоты. Райский же полагает, что цель искусства и его идея — это воплощение красоты. «Вся цель моя, задача, идея — красота! Я охвачен ею и хочу воплотить этот, овладевший мною, сияющий образ: если я поймал эту “правду” красоты — чего еще? Нет, Кирилов ищет красоту в небе, он аскет: я — на земле...»¹. Гончаров утверждал, что образ Кириллова — это «силуэт художника-аскета <...>, который хотел уйти от жизни и впал в другую крайность, отдался монашеству, ушёл в артистическую келью и проповедовал сухое и строгое поклонение искусству — словом, культ. Такие художники улетают на высоты, на небо, забывая землю и людей, а земля и люди забывают их. Таких художников нет теперь»². Можно считать, что в романе появляется так называемый эффект «иллюзии экфрасиса»³, когда через восприятие картины проявляется суть смотрящего на неё.

Примечательно, что в тексте романа в моменты «пробуждения» героев, осознания себя в новом состоянии встречаются упоминания музыки (игра Райского на фортепиано после разговора с кузиной о необходимости начать настоящую жизнь, одухотворённая игра Софьи на фортепиано на приёме в честь её именин, разговор о музыке Софьи и графа Милари после беседы с кузеном и др.). Музыкальная стихия, подобно жизни, изменчива, а музыкальное искусство в целом адресовано миру человеческих чувств. Музыка способна выразить весь спектр человеческих переживаний. После одной из бесед Райский отмечает: «На лице у ней он успел прочесть первые, робкие лучи жизни, мимолетные проблески нетерпения, потом тревоги, страха

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 7. СПб. : Наука, 2004. С. 133.

² Гончаров, И. А. Собрание сочинений: в 8 т. Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 216.

³ Taylor, J.C. Two visual excursions // The language of images. Chicago, 1980. P. 129.

и, наконец, добился вызвать какое-то волнение, может быть, бессознательную жажду любви. Он бросил сомнение в нее, вопросы, может быть, сожаление о даром потерянном прошлом, словом, взволновал ее. Ему снилась в перспективе страсть, драма, превращение статуи в женщину»¹. При этом он сам, чувствуя своё торжество после разговора с ней, садится за фортепиано и начинает играть: «...начал брать сильные аккорды, чтобы заглушить виолончель. Потом залился веселою трелью, перебрал мотивы из нескольких опер, чтоб не слышать несносного мычания, и насилу забылся за импровизацией»². Пытаясь для себя решить, «что такое Марфенька», понять сущность её неразгаданной натуры, Райский спрашивает сестру о том, поёт ли она и что именно. Душе Марфеньки близки русские песни, романсы, исполнение же итальянской музыки даётся ей сложно. Её натуре близко национальное искусство, о своих предпочтениях она говорит Райскому застенчиво и кротко, тогда как Райский предпочитает европейское музыкальное искусство, а поёт он, как сам признаётся, «диким голосом, но зато беспрестанно»³. Борис запеваёт что-то из «Ломбардов», а потом марш из «Семирамиды», трагической оперы Джоаккино Россини, в центре которой легенда о царице Ассирии, Семирамиде, жаждущей власти и убившей своего мужа ради трона. Либретто оперы основано на трагедии Вольтера, написанной в 1748 г. Коварная царица Семирамида вместе со своим любовником Ассуром предательски убила мужа и покушалась на жизнь собственного сына, однако он выжил благодаря одному из верных слуг. Ключевым в опере Россини оказывается не любовная тема, а месть сына за убийство своего отца, желание взять реванш. И хотя Райский тоже растёт без родителей, ему незачем мстить за их смерть. Однако он так же ведом желанием взять реванш, возвыситься, показать главенство своего положения, как и сын Семирамиды. Кроме того, в опере звучит мотив неотвратимости судьбы: царица оказывается закономерно

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 7. СПб. : Наука, 2004. С. 107.

² Там же. С. 107–108.

³ Там же. С. 177.

и справедливо наказанной за своё злодеяние — сын убивает Семирамиду, приняв её в темноте за своего врага, так он невольно совершает возмездие. Райский, избравший для себя судьбу художника и ощущающий всегда чуть больше, чем остальные, обладающий долей проницательности, словно тоже чувствует неминуемую развязку: «Поскольку Райский не просто гость Малиновки, но и автор будущего романа о ее обитателях, он “знает” наперед, что ход событий неотвратим, что Малиновский эдем будет погран и яблоко надкушено»¹.

Таким образом, можно говорить и о музыкальной теме в романе, в раскрытии которой Райский играет важную роль. По мнению Ю. М. Лощица, «Райский почему-то удивительно “держит” основные линии сюжета. Более того, лишь его присутствие позволяет максимально “проявиться” остальным героям. Почти каждого из них он по-своему “раздражает”, вызывает на обмен мнениями, спор, противостояние, интригу»². Не только само присутствие Райского, но и музыка способствует раскрытию характеров, обнажению подлинной сущности героев. А звук и его звучание (сравним, как трепетно и даже несколько стыдливо говорит о музыке Марфенька, как исполнение Райского демонстрирует его на самом деле небрежное отношение к музыке, как игра на фортепиано пробуждает потаённое в Софье) играют в тексте одну из ключевых ролей. Плавное одухотворённое звучание связано с гармонией, гармоничным проживанием (так, Райский, размышляя о порядках бабушки, сравнивает её манеру управления имением со стройной игрой на музыкальном инструменте: «...никаких ошибок не делает, знает, как где ступить, что сказать, как и своим и чужим добром распорядиться! Словом, как по нотам играет!»³), а также с раскрытием того, что ранее могло быть спрятано, завуалировано. При явном

¹ Лощиц Ю. М. Бремя художества («Обрыв») // Гончаров. Серия ЖЗЛ. М. : Молодая гвардия, 1977. С. 282.

² Там же. С. 273.

³ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 7. СПб. : Наука, 2004. С. 224.

доминировании изобразительного плана в романе, наряду с живописным экфрасисом, в «Обрыве» можно проследить и музыкальный. Музыкальные образы, как и изобразительные, органично входят в ткань повествования. Напомним, что именно живописное и музыкальное начала тесно переплетаются в романе «Обломов» (упоминание об этом в параграфе 3.3. главы 3 настоящего исследования), а их рассмотрение приближает нас к пониманию гончаровского сверхзамысла. Как мы уже отмечали, в тексте романа экфрасис обладает широким потенциалом и встречается в различных видах.

Постепенное взросление, изменение взглядов Райского на искусство, творчество и шире — саму жизнь позволяет говорить о сюжете перерождения/пробуждения. В романе мы видим постепенное взросление Бориса как человека и как художника. Гончаровым показана эволюция Райского-художника: от романтика до реалиста. Писатель считал, что серьёзным искусством может заниматься только окрепшее поколение. Именно зрелый художник способен отразить в своём труде не «туманные пятна, неясные очерки, как тени, проходящие по стене под освещением волшебного фонаря»¹, а сущностные качества бытия. Искусство должно быть бесстрастным и объективным. Так, Райскому нужна была зрелость, чтобы научиться ясно видеть «сквозь мутное стекло».

В истории его отношений с Наташей изменения во взглядах Райского лишь намечаются, тогда как становятся очевидными в отношениях с Верой. Вспоминая Наташу, он клянет себя, «... что не отвечал целым океаном любви на отданную ему одному жизнь, что не окружил ее оградой нежности отца, брата, мужа, далдохнуть на нее не только ветру, но и смерти»². Однако с действительностью Райскому примириться сложно. Он вспоминает картину

¹ Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. Лит., 1952–1955. Т. 8. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 161.

² Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 7. СПб. : Наука, 2004. С. 116.

Рубенса «Сад любви»: «...“Жизнь — не сад, в котором растут только одни цветы”, — поздно думал он и вспомнил картину Рубенса “Сад любви”, где под деревьями попарно сидят изящные и прекрасные господа, а около них порхают амуры.

— Лжец! — обозвал он Рубенса. — Зачем, вперемежку с любовниками, не насажал он в саду нищих в рубище и умирающих больных: это было бы верно!..

“А мог ли бы я?” — спросил он себя»¹. Полотно Рубенса считается живописным признанием художника в любви к своей второй супруге Елене Фурман. Глубокое чувство испытывает и Райский. Однако это не чувство любви, а подступающее запоздавшее раскаяние, осознание неизбежного. Живописный сюжет картины прочитывается слева направо. На ней изображено несколько этапов любви — эволюция чувства: от зарождающегося неуверенного до расцветшего и воплотившегося в браке. Картина представляет желаемый сюжет развития отношений для Наташи, которому, однако, не суждено было воплотиться в её отношениях с Райским. И хотя картина олицетворяет собой счастье супружеской любви, на лицах людей печать размышления, некоторого раздумья. В контексте отношений Райского и Наташи — это явный предвестник сомнений, нерешительности, некрепкого, слабого чувства. Райский не представляет своего будущего с Наташей. Сон, апатию и скуку он видит рядом с ней. Его воображение рисует две картины: «Там, у царицы пира, свежий, блистающий молодостью лоб и глаза, каскадом падающая на затылок и шею темная коса, высокая грудь и роскошные плечи. Здесь — эти впадшие, едва мерцающие, как искры, глаза, сухие, бесцветные волосы, осунувшиеся кости рук... Обе картины подавляли его ужасающими крайностями, между которыми лежала такая бездна, а между тем они стояли так близко друг к другу»². Вторая картина для Райского означает погружение

¹ Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 7. СПб. : Наука, 2004. С. 118.

² Там же. С. 112.

в реальность и её принятие (в противовес первой, являющей собой погружение в фантазию), хоть он и понимает, чем разрешится болезнь Наташи, принимать происходящее ему не хочется. Взгляды Бориса ещё не претерпели существенных изменений. Как художник он пытается пересоздать реальность, уйти от той картины, которую он видеть не хочет. По наблюдениям Г. В. Мосалевой, два сверхсюжета в романе (сюжет жизни и искусства) обогащаются христианскими смыслами. Гончаров считал христианскую веру основой всего сущего. Именно она помогает творцу найти художественную правду и выразить её посредством образа. Религия воспринималась им животворящей силой, помогающей художнику, влияющей на качество художественного произведения (об этом мы писали в части настоящего исследования, посвящённой рецензии Гончарова на картину Крамского «Христос в пустыне»). Пробуждение Райского и шире — его перерождение связаны с новой жизнью, жизнью во Христе, по-христиански. Пока человек оторван от реальности, он не может пробудиться — Райский словно рождается для новой жизни тогда, когда переосмысляет своё отношение к любви, испытывает не жалость, а глубокое сострадание. Сострадание Райского вызывает Вера, к которой он проявляет подлинно христианское отношение. Опустившись на «дно обрыва», Вера нуждается в этом как никто другой. Однако, как для перерождения Райского должны были сложиться специальные условия, так и для осознания Верой своего греха и желания покаяния тоже нужны были особые условия. «Стало быть, ей, Вере, надо быть бабушкой в свою очередь, отдать жизнь другим, и путем долга, нескончаемых жертв и труда, начать “новую жизнь”, не похожую на ту, которая стащила ее на дно обрыва... любить людей, правду, добро...»¹. Мотив веры красной нитью вплетён в повествовательную структуру романа, произведение словно пропитано православными смыслами. Г. В. Мосалева указывает на присутствие в тексте храмово-литургических мотивов, которые

¹ Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 7. СПб. : Наука, 2004. С. 688–689.

«...соединяются с пасхальными: героиня рождается от смерти в жизнь, которой сопутствуют омывающие от греха волны жизни, теплота, легкость, мир, свет, надежда»¹. Исследовательница полагает, что в последнем романе Гончарова «...можно выделить сюжетные иконические экфрасисы, связанные с образом Спасителя и самой часовней, где и находится этот Образ»². В путешествии по европейским странам, посещая разные культурно-исторические места, Райский представляет, что «...самые дорогие воспоминания, бабушка, Вера, Марфенька — сопутствуют ему всюду <...> Плеснет седой вал на море, мелькнет снежная вершина горы в Альпах — ему видится в них седая голова бабушки. Она выглядывала из портретов старух Веласкеза, Жерар-Дова, — как Вера из фигур Мурильо, Марфенька из головок Греза, иногда Рафаэля...»³. Образы Бабушки, Веры, Марфеньки имеют евангельские прототипы. Так, образ Бабушки соотносится с образом Богородицы, заботящейся о своих детях. В образе Марфеньки Гончарова можно прочесть черты Марфы, упоминаемой в Новом Завете и приходящейся старшей сестрой Лазарю. Именно его воскресил Иисус Христос в Вифании. Марфа была целомудренной, милосердной, гостеприимной и добродетельной. Она прислуживала Христу в доме Симона, а после приняла вместе с сестрой Марией Иисуса у себя дома. За свои благодеяния и веру ей выпала честь быть среди тех, кто в числе первых увидел Христа воскресшим после распятия. Имя же Вера напрямую относит нас к Священному Писанию. Среди прочих названий именно название «Вера» казалось Гончарову подходящим для заключительного романа. «Основной сюжет Веры соответствует сюжету другой евангельской Марии — “блудницы у ног Христа”, сюжет которой Кирилов еще в Петербурге советовал Райскому изобразить вместо портрета

¹ Мосалева Г. В. Воплощение храмово-литургической модели в романе «Обрыв» И. А. Гончарова: сюжеты жизни и искусства // Урал. филол. вестн. 2017. № 4. С. 77.

² Там же. С. 78.

³ Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 6. М. : Гос. Изд-во худож. лит., 1954. С. 429.

“олимпийской богини”...»¹. Важно отметить, что Марфа и её сестра Мария считались родными сёстрами Марии Магдалины. Так, Бабушка, Вера и Марфенька в «Обрыве» — христоцентричные образы. Г. В. Мосалева указывает, что дорогие Райскому иконические женские образы не сопоставляются с полотнами художников, а словно «“выглядывают” их них, обладая собственной бытийностью»². Таким образом они обнаруживают древний источник своего происхождения — иконический. Так, И. А. Есаулов отмечал случаи «иконизации» экфрасиса, распространённые в русской литературе. Примеры таких случаев свидетельствуют о её верности своему «иконному сакральному инварианту»³. Иконический экфрастический подтекст романа отсылает нас к более широкой разновидности экфрасиса — к религиозному. Религиозный экфрасис связан со способностью духовного восприятия образа. Именно духовную, тесную связь осознаёт Райский с образами Бабушки, Веры и Марфеньки. Эти образы — его связь со своими корнями, с Родиной, его не оторванность от корней, а сращение с ними. Подлинное национальное искусство невозможно вне этой связи. Именно к этому пониманию приходит Райский.

Последний роман Гончарова как завершающий аккорд «трилогии о русской жизни» побуждает к размышлениям о сверхзамысле писателя. Обращение к последнему роману писателя сквозь призму интермедальности приближает к пониманию этого замысла, поскольку позволяет рассмотреть произведение под другим углом, обнажает авторские интенции. В «Обрыве» органично сосуществуют живописное и музыкальное начала, помогающие писателю выразить свои эстетические воззрения. Экфрастические включения в повествование дают возможность Гончарову выстроить в последнем романе

¹ Мосалева Г. В. Воплощение храмово-литургической модели в романе «Обрыв» И. А. Гончарова: сюжеты жизни и искусства // Урал. филол. вестн. 2017. № 4. С. 75.

² Там же. С. 80.

³ Есаулов И. А. Экфрасис в русской словесности нового времени : икона и картина // Пасхальность русской словесности. М. : Круг, 2004. С. 135.

многоуровневую систему смыслов, отражающую авторское мировоззрение, в котором ключевыми понятиями являются красота, искусство и правда.

3.5. Проблема пейзажа и интерьера в творчестве И. А. Гончарова и И. С. Тургенева

Целью настоящего параграфа является сопоставление творческих подходов И. А. Гончарова и И. С. Тургенева к изображению пейзажа и интерьера. Вторая половина XIX в. отмечена процессами взаимовлияния литературы и изобразительного искусства. Пейзаж, натюрморт, портрет как элементы описания в системе художественного текста оказывают сильнейшее влияние на живопись, что обусловлено логоцентричностью русской культуры. Словесные открытия предвосхищают открытия живописные, что, однако, не исключает и обратного влияния.

Примерно с середины XIX в. наряду с большим количеством создававшихся портретов резко возрастает количество картин в жанре пейзажа и бытового жанра. В русской культуре будет наблюдаться отчётливая тенденция доминирования пейзажа над интерьером. Это соотношение отражает ментальную картину мира — преобладание открытого пространства над пространством ограниченным, а также преобладание природы над вещным миром. Максимальная реалистичность изображения, отражение типических черт действительности, правдоподобие художественного мира — всё это оказывается особенно важным для реализма в искусстве. Русские художники-пейзажисты долгое время будут сосредоточены на технической стороне живописи, уделяя большое внимание академической стороне рисунка. Самый яркий пример — живопись М. Шишкина, талантливого пейзажиста, для которого рисунок был важнее атмосферы. Подлинный русский пейзаж был открыт в литературе прежде, чем он стал достоянием живописи. Художники-передвижники во многом следуют за тургеневским пейзажем с его вниманием к свету, времени и неуловимости мгновения. Как уже было сказано выше,

русская культура глуха по отношению к тому, что связано с «близким пространством». В отличие от пейзажа жанры натюрморта и интерьера никогда не занимали в отечественной живописи ведущего места. Эти же тенденции отчасти характеризовали и русскую словесность. Исключение составляет творчество Гоголя, но важно понимать, что сквозь близкий бытовой план в гоголевских произведениях всегда просвечивает высшая сакральная реальность. Гоголь возвращал натюрмарту его исходное символическое звучание, и за отдельными бытовыми деталями сквозила Вечность. Пожалуй, только Гончаров возвращает интерес к «близкому», занимается отделкой «близкого плана». В отличие от Тургенева, для которого всегда была интересна «даль», Гончаров актуализирует «близкое пространство». Динамике тургеньевского пространства Гончаров противопоставил «ставший мир».

Прежде чем говорить о различии тургеньевских и гончаровских пейзажей, обратимся к сопоставительному анализу описаний садов (усадебных хронотопов), занимающих важное место в пространственных построениях обоих писателей.

В романе «Обыкновенная история» (1848) Гончаров, изображая провинциальный дом Анны Павловны Адуевой, акцентирует внимание на саде, пространство которого детализирует, а затем словно расширяет гармоничную картину описанием необъятности нив и неба. Перед читателем возникает расширяющееся открытое пространство: «С балкона в комнату пахнуло свежестью. От дома на далекое пространство раскидывался сад из старых лип, густого шиповника, черемухи и кустов сирени. Между деревьями пестрели цветы, бежали в разные стороны дорожки, далее тихо плескалось в берега озеро, облитое к одной стороне золотыми лучами утреннего солнца и гладкое, как зеркало; с другой — темно-синее, как небо, которое отражалось в нем, и едва подернутое зыбью. А там нивы с волнующимися, разноцветными

хлебами шли амфитеатром и примыкали к темному лесу»¹. Гончаров смотрит на окружающий мир глазами молодого Адуева, для которого «даль» обладает притягательностью. Важно, что описание сада сменяется описанием «темного леса», как границы между двумя мирами — «близким» и «дальним». В подобном описании мы видим сходство манеры живописания Гончарова и художников фламандской школы. Напомним, что их произведения отличались гармоничным колоритом. Virtuозную технику живописания мы наблюдаем и у Гончарова. Несмотря на присутствие динамических элементов, пейзажная картина статична — перед читателем застывшее изображение идиллической жизни (озеро «тихо плескалось», оно «гладкое, как зеркало» и «едва подёрнутое зыбью»). Примечательно, что писателем описывается именно озеро — замкнутое естественное водное пространство (инвариант замкнутого пространства на земле). В художественном мире Гончарова мало движения, оно едва различимо, при этом ярко выражена многогранность застывшего мира: автор детально описывает едва заметные движения в озере, оттенки цвета озера и его фактуру. Отметим, что русская литература XIX в. традиционно «осмысляла помещичью усадьбу в категориях идиллии»² (идиллическое было равно божественному, райскому). Провинциальный дом и сад оказываются родным «уголком» идиллической жизни, однако Александру Адуеву тесно в таком мире. Несмотря на царящую в доме матери гармонию и кажущуюся видимость открытости и необъятности этого мира, усадебный мир замкнут в своей «идилличности», жизнь в этом мире идёт по кругу (круговое пространство подчёркнуто «амфитеатром» нив вокруг дома). Таким образом, уже в первом романе Гончарова пейзаж хотя и затрагивает открытые природные объекты, стремится к «сворачиванию».

Нетрудно заметить, что зарисовки картин природы в гончаровских романах даны в небольших фрагментах текста, т. е. для художественной

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 1. СПб., 1997. С. 178.

² Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М. : О.Г.И., 2003. С. 97.

манеры писателя не характерны развернутые пейзажные описания. Можно говорить о «камерности» пейзажей: они представляли собой не «простор» русской жизни, а её милый «уголок». Важной характеристикой «камерных» пейзажей Гончарова была их «очеловеченность» — герои произведений романиста прочно вписаны в природное пространство и слиты с ним.

Ещё один такой «уголок» русской жизни — мир родной деревни, изображённой в романе «Обломов» (1859). Имение Ильи Ильича — это «благословенный уголок», затерянный в глубинке России. Природа здесь отличается своей незатейливостью и простотой, а картины окружающей среды даны в духе поэтической идиллии. Уже не раз было отмечено, что во «Сне Обломова» Гончаров изобразил идиллический хронотоп, в котором пребывает главный герой. В произведении в полной мере проявилось тяготение писателя к описанию бытовых (жанровых) сцен в форме детального изображения повседневной жизни. Романиста справедливо называли бытописателем. Заметим, что манеру живописания художников-фламандцев часто тоже называли «повседневной», поскольку живописцы предпочитали сюжетную живопись и натюрморты другим жанрам. Склонность к живописанию бытовых сцен была также и у Гончарова. «Другая изба прилепилась к пригорку, как ласточкино гнездо; там три очутились случайно рядом, а две стоят на самом дне оврага. Тихо и сонно все в деревне <...> Та же глубокая тишина и мир лежат и на полях; только кое-где, как муравей, гомозится на черной ниве палимый зноем пахарь, налегая на соху и обливаясь потом»¹. Данное описание напоминает сюжетную живопись фламандцев, отличительной чертой которой стало умение запечатлеть жизнь в её будничной простоте, без идеализации, часто с юмористической направленностью. Склонность писателя к фламандскому живописанию позволила подчеркнуть торжество будничной красоты русской действительности. «Уголок» Гончарова — это не только «островок»

¹ Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 4. СПб. : Наука, 1998. С. 103.

спокойствия, но и безопасный локус. Примечательно, что романист сосредоточивает внимание на деталях и открытого (пригорок, дно оврага, поля), и закрытого пространства (мёртвое молчание внутри избы, мухи, тучами летающие и жужжащие в духоте). Однако пространство постепенно сужается — до описания того, какова обстановка в глубине избы. Обратим внимание, что у Гончарова даже такой традиционный для русской словесности опасный локус, как овраг, изображается как безопасный — в нём можно жить (две избы стоят «на самом дне оврага»). В сравнении — у Тургенева пространство оврага связано с демоническими силами, мистикой, страхом приближения к нему и пребывания в нём. «Небольшое селцо Колотовка, принадлежавшее некогда помещице, <...> лежит на скате голого холма, сверху донизу рассеченного страшным оврагом, который, зияя как бездна, вьется, разрытый и размытый, по самой середине улицы и пуще реки, — через реку можно по крайней мере навести мост, — разделяет обе стороны бедной деревушки»¹. В последнем романе Гончарова обрыв-овраг также будет символизировать опасность для человека.

В художественной системе Гончарова словно всё связано и живёт единой, согласованной и спокойной жизнью. В предшествующей части работы мы уже писали о том, что вещный мир у Гончарова доминирует над природным. Вспомним развёрнутые описания, относящиеся к быту Ильи Ильича («Там стояло бюро красного дерева, два дивана, обитые шелковой материею, красивые ширмы с вышитыми небывалыми в природе птицами и плодами...»²). Вещи словно окружают героя со всех сторон, образуя замкнутое пространство возле него. На предметах интерьера романист сосредоточивает большее внимание, чем на природных объектах.

С этой же особенностью авторского зрения связаны и описания, восходящие к жанру натюрморта («Посредине стола красовался громадный

¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М. : Наука, 1978–2014. Т. 3. М. : Наука, 1979. С. 208.

² Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 4. СПб.: Наука, 1998. С. 6.

ананас, и кругом лежали персики, вишни, абрикосы. В вазах живые цветы»¹, «В кладовой к потолку привешены были окорока, чтоб не портили мыши, сыры, головы сахару, повесная рыба, мешки с сушеными грибами, купленными у чухонца орехами. На полу стояли кадки масла, большие крытые корчаги со сметаной, корзины с яйцами — и чего-чего не было!»²). Натюрморт как жанр живописи восходит к идее соразмерности предметного мира — в бытовых вещах художник прозревает высший Порядок. Важно и то, что натюрморт воплощает идею статики — это равновесие вещного мира, схваченного кистью художника.

Тяготение писателя к описанию близкого закрытого пространства было отмечено ещё его современниками. На особый «недифференцированный» взгляд писателя, захватывающий и главное, и второстепенное обращает внимание Е. В. Краснова³. Исследовательница замечает склонность писателя к уравниванию предметов окружающего мира и предметов быта, что также было характерно и для художников фламандской школы, стремящихся, с одной стороны, к эпической манере изображения, а с другой стороны — к детализации изображаемого.

Эпическая манера живописания Гончарова видна в его последнем романе «Обрыв» (1869). Показательно, что в самом катастрофическом последнем романе наблюдается обратная тенденция — в данном тексте природные описания получают свою ведущую роль. Райским спасительным «уголкам» автор противопоставит открытое пространство, несущее человеку гибель: «Райский бросил взгляд на Волгу, забыл все и замер неподвижно, воззрясь в ее задумчивое течение, глядя, как она раскидывается по лугам широкими разливами. Полноводье еще не сбыло, и река завладела плоским побережьем, а у крутых берегов шумливо и кругами омывала подножия гор.

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 4. СПб. : Наука, 1998. С. 387.

² Там же. С. 470.

³ Краснова Е. В. Фламандский стиль Обломова: мотив еды и его функции в романе «Обломов» М. : Первое сентября, 2000. С. 20–51.

В разных местах, незаметно, будто не двигаясь, плыли суда. Высоко на небе рядами висели облака»¹. Виды Волги захватывают, влекут, потрясают воображение не только Райского, но и других героев произведения. Так, Вера уезжает за Волгу в гости к попадье, Марфенька переезжает за Волгу, собираясь замуж. Присутствие реки словно ощущается на страницах романа, герои оказываются так или иначе связанными с ней. Волга-матушка оказывается доминантой русского пейзажа (Д. И. Белкин) и смыслообразующим пространственным символом романа. А. П. Рыбасов считал, что в «Обрыве» Гончаров выступает в роли великого живописца, своей манерой близкий художникам-передвижникам, «...поскольку вся эта красота и сила русской земли, русской природы запечатлены с изумительной верностью и яркостью»².

Писатель пытается вернуть своего героя в «уголок» («Какой эдем распахнулся ему в этом уголке, откуда его увезли в детстве и где потом он гостил мальчиком иногда, в летние каникулы. Какие виды кругом – каждое окно в доме было рамой своей особенной картины!»³), но *внешнее* всё более и более поглощает самого Райского. В романе Гончаров описывает величественность природы, панорамность видов, открывающихся и в родовом имении Райского, но это величие «равнодушной природы» грозит человеку катастрофой.

В романе «Обрыв» автор сталкивает между собой два локуса — «райский уголок» и безбрежное пространство. Эти два локуса противостоят друг другу. Гончаров стремится и к детализации описываемого, пытается свернуть изображение, вернуть природный мир к спасительной замкнутости. Появляются камерные ракурсы, небольшой угол обзора, пейзаж сворачивается в натюрморт: «Зато на маленький домик с утра до вечера жарко лились лучи солнца, деревья отступили от него, чтоб дать ему простора и воздуха. Только

¹ Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Гос. изд-во худ. лит., 1952–1955. Т. 5. М. : Гос. изд-во худ. лит., 1953. С. 185.

² Рыбасов А. П. Гончаров И. А. (ЖЗЛ). М. : Молодая гвардия, 1957. С. 320.

³ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 7. СПб. : Наука, 2004. С. 58.

цветник, как гирлянда, обвивал его со стороны сада, и махровые розы, лилии и другие цветы так и просились в окна»¹. Данное описание напоминает цветочный натюрморт — цветочная гирлянда обрамляет домик. Исследователи уже отмечали важность «цветочного мотива» для гончаровской поэтики, однако еще не было сказано, что внимание Гончарова к цветам связано с таким живописным жанром, как цветочный натюрморт. Цветы, с одной стороны, являются маркерами райского пространства, с другой — знаками отсылки к живописному натюрморту. Кроме того, фокусировка авторского внимания на цветках в очередной раз подтверждает мысль о сужении пространства, сворачивании пейзажа в натюрморт.

Мы уже говорили о том, что традиционно усадебное пространство представлялось как идиллическое, как рай, или Эдем, существующий в отдельном месте. Заметим, что важное для «Обрыва» описание старого дома относит нас, скорее, к мотиву затухания/умирания, а не вечной жизни. По утверждению Е. Е. Дмитриевой и О. Н. Купцовой, своеобразной мифологемой становится «старый дом», который воспринимается, с одной стороны, как необжитой, а с другой стороны, слишком густонаселённый прошлым; он «становится одновременно и основным топосом усадебной литературы, и ее родовым знаком»². Старый дом стоит в глубине сада, олицетворяя собой «смерть в усадьбе», устаревшее явление, которое должно быть «удалено» ради настоящего. Недаром жизнь так и просится в окна именно «маленького домика» («махровые розы, лилии и другие цветы так и просились в окна») — в нём есть будущее, жизнь. Однако старый дом слишком долго стоит рядом с новым — прошлое тянет и никак не хочет быть забытым. В Эдеме невозможно пребывать слишком долго, райское состояние недолговечно, поэтому «...малиновский эдем будет попан и яблоко надкушено»³. Сад уже не

¹ Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 7. СПб. : Наука, 2004. С. 59.

² Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М. : О.Г.И., 2003. С. 184.

³ Лощиц, Ю. М. Бремя художества («Обрыв») // Гончаров (серия ЖЗЛ). М. : Молодая

является гармоничным продолжением дома, каким он был описан Гончаровым в «Обыкновенной истории». Именно старый дом нарушает общую гармонию, напоминая читателю о потерянном рае в Малиновке.

Внимание Гончарова очень часто сосредоточено на замкнутом пространстве — интерьере, а не на пейзаже. Романист подробно описывает детали интерьера, именно они составляют основу пространственного восприятия писателя. В художественном мире Гончарова преобладает статика, а движение едва заметно и ощутимо.

Таким образом, можно выделить следующие особенности художественного пространства в творчестве Гончарова:

- противопоставление двух локусов (райского «уголка» и безбрежного пространства);
- доминирование статичного, замкнутого пространства над пространством динамичным и открытым;
- актуализация «близкого пейзажа»;
- сворачивание пейзажа в «цветочный натюрморт».

Тургеневский пейзаж наделён иными характеристиками. Обладая даром наблюдательности, писатель всегда подмечал детали, тончайшие изменения в окружающей среде и стремился это запечатлеть. Тургенев придавал пейзажу исключительное значение, видя в нём средство для раскрытия глубины реального мира. Если взгляд Гончарова постепенно переходил к внутреннему, закрытому пространству, то тургеневский взгляд был устремлён в даль. «Центростремительное пространство» в романах Гончарова уступало место «центробежному пространству» Тургенева.

Эстетические взгляды Тургенева обусловили его живой интерес к живописи. Тяготение к описанию открытого пространства объясняется склонностью писателя к живописанию природы, её состояний и изменений.

Важно отметить, что у Тургенева именно на фоне природы, открытом пространстве (пространстве сада) возможно зарождение и развитие любовного чувства. При том, что сад представляет собой не только место свидания влюблённых, его важнейшими функциями являются сюжетообразующая и смыслопорождающая. Он представлял собой некое продолжение идиллического места и являлся «пространством любви»¹. Так, в саду, в сиреновой беседке, происходит объяснение Дмитрия Рудина с Натальей Ласунской. «В половине десятого Рудин уже был в беседке. В далекой и бледной глубине неба только что проступали звездочки; на западе еще алело — там и небосклон казался ясней и чище; полукруг луны блестел золотом сквозь черную сетку плакучей березы. Другие деревья либо стояли угрюмыми великанами, с тысячью просветов, наподобие глаз, либо сливались в сплошные мрачные громады. Ни один листок не шевелился; верхние ветки сиреней и акаций как будто прислушивались к чему-то и вытягивались в теплом воздухе»². «Глубина бледного неба» становится аналогом пространственной дали, а сама природа наделена живым дыханием — прислушивается к тому, что происходит в жизни человека. Для понимания тургеневской натурфилософии важно то, что для самого писателя второй невидимый, возникающий в «просветах» деревьев пространственный план, является главным, т. е. «дальнее» и «близкое» меняются местами. Если Гончарову было важно запечатлеть «близкие картины», то Тургенев даже тогда, когда рисует близкое пространство, устремляет свой взгляд за его пределы. Приведем ещё один пример, ярко иллюстрирующий пространственные инверсии, возникающие при описании природы: «Удивительно приятное занятие лежать на спине в лесу и глядеть вверх! Вам кажется, что вы смотрите в бездонное море, что оно широко расстилается *под* вами, что деревья не поднимаются от земли, но...

¹ Дмитриева, Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М. : О.Г.И., 2003. 528 с.

² Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М. : Наука, 1978–2014. Т. 5. М. : Наука, 1980. С. 269.

спускаются, отвесно падают в те стеклянно ясные волны; листья на деревьях то сквозят изумрудами, то сгущаются в золотистую, почти черную зелень...»¹. Приведённый фрагмент взят из рассказа «Касьян с Красивой Мечи» (1851). Здесь важно обратить внимание на расширение художественного пространства: ограниченное деревьями небо обращается в «бездонное море», «верх» и «низ» меняются местами, отчего изображенная картина обретает метафизическую глубину. Как и в предыдущем примере, возникает ещё один план, расположенный за «сквозящими» листьями.

Это же внимание к тому, что скрыто за видимой поверхностью явлений и предметов, будет характеризовать русских передвижников. В русской культуре чувство природы возникает первоначально в словесности и только потом переходит в живопись.

По наблюдениям Е. Е. Дмитриевой и О. Н. Купцовой, русское усадебное литературное пространство связано с предвестием любви, почти обязательной ситуацией «русского человека на rendez-vous». Открытое пространство сада, необходимое для развития любовного чувства, при этом является ограждённым от внешнего мира, закрытым для влияния извне. Мотив любви оказывается центральным в усадебном сюжете писателя, а «усадебный миф» после Тургенева становится неразрывно связанным с образом «тургеньевских девушек».

В. Г. Щукин, сравнивая «усадебный хронотоп» романов И. А. Гончарова и И. С. Тургенева, замечает: «Тургеньевская усадьба — это идиллия, на наших глазах перерождающаяся в элегию»². У Тургенева с его чутьём к временным аспектам пространство сада олицетворяет собой затухание/умирание.

¹ Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М. : Наука, 1978–2014. Т. 3. М. : Наука, 1979. С. 115.

² Щукин, В. Г. О двух культурных моделях русской дворянской усадьбы // Siowianie Wschodni. Duchowość – Kultura – Język. Księga referatów wygłoszonych na sesji jubileuszowej z okazji siedemdziesięciolecia urodzin Profesora Ryszarda Łuźnego i Profesora Wiesława Witkowskiego. Kraków, 18–19 kwietnia 1997. Kraków, 1998. S. 171.

Обращение писателя к теме усадьбы связано с разрушением «усадебного мифа». Пейзаж Тургенева затрагивает и бытийственную проблематику, во многом являясь пейзажем философской направленности. Фокус авторского внимания направлен на схватывание и удержание природного мгновения, на фоне него и разворачивается любовное действие, развитие которого в закрытом пространстве было бы сложно представить.

Тургенев по праву считается художником открытых пространств. Природному пространству всегда принадлежала особая роль в его творчестве, а понимание им природы далеко выходило за пределы примитивного натурфилософского. Пейзаж Гончарова всегда антропоцентричен, природа создана для человека так же, как халат создан для Обломова. В отличие от гончаровской, тургеньевская природа не нуждается в человеке. Если использовать терминологию, взятую из живописи как вида искусства, то можно сказать, что человек в произведениях Тургенева представляет собой стаффажную фигуру, он необходим только для того, чтобы оттенить величие природного мира: «Вид огромного, весь небосклон обнимающего бора, вид “Полесья” напоминает вид моря. И впечатления им возбуждаются те же; та же первобытная, нетронутая сила расстилается широко и державно перед лицом зрителя. Из недра вековых лесов, с бессмертного лона вод поднимается тот же голос: “Мне нет до тебя дела, — говорит природа человеку, — я царствую, а ты хлопочи о том, как бы не умереть”. Но лес однообразнее и печальнее моря, особенно сосновый лес, постоянно одинаковый и почти бесшумный. Море грозит и ласкает, оно играет всеми красками, говорит всеми голосами; оно отражает небо, от которого тоже веет вечностью, но вечностью как будто нам нечуждой... Неизменный, мрачный бор угрюмо молчит или вот глухо — и при виде его еще глубже и неотразимее проникает в сердце людское сознание нашей ничтожности»¹. Для создания пейзажной зарисовки в повести «Поездка в Полесье» (1857) писатель использует лексику, помогающую создать картину

¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М. : Наука, 1978–2014. Т. 5. М. : Наука, 1980. С. 130.

непостижимой безграничности природы, в которую вписан человек. «Лес», «бор», «море», «небо», «небосклон» расширяют пространство горизонтально и вертикально и создают эффект единого пространства, простора, не ограниченного ничем, где одно неразрывно связано с другим. Кроме того, данная лексика является одной из самых частотных в прозе писателя. Молчание бора, разные голоса моря, «почти бесшумный» сосновый лес, голос, появляющийся словно «из недра вековых лесов, с бессмертного лона вод» создают особые звуковые эффекты и дополняют общую картину. Пространственной картине мира Тургенева характерны многоплановость, расширенность и открытость. Пейзажи писателя представляют собой бесконечное, распахнутое пространство, а природа — прекрасную, но равнодушную, часто враждебную человеку стихию. Его картины динамичны. Тургенев сосредоточивает внимание на тончайших изменениях окружающей среды, фиксирует неповторимые мгновения, подмечает разнообразные цветовые оттенки. «Взгляд-в-даль» определяет специфику художественного видения писателя, в отличие от Гончарова «близкое пространство» редко бывает предметом авторского внимания.

Справедливости ради отметим, что в произведениях Тургенева также встречаются описания «близкого», но подобного рода описания, во-первых, редки, во-вторых, не воспринимаются читателем в качестве «тургеневских». Приведём показательный пример из рассказа «Бригадир» (1867): «...заглохшие гряды “шпанской” земляники, со сплошной чащей крыжовника, смородины, малины, посреди которой в томный час не подвижного полуденного зноя уж непременно мелькнет платочек дворовой девочки и зазвенит ее пронзительный голосок; тут же амбарчик на курьих ножках, оранжерея, плохонький огород со стаей воробьев на тычинках и прикорнувшей кошкой близ провалившегося колодца; дальше — кудрявые яблони над высокой, снизу зеленой, кверху седой травой, жидкие вишни, груши, на которых никогда не бывает плода; потом клумбы с цветами — маком, пионами, анютиными глазками, крыжантами, “девицей в зелени”,

кусты татарской жимолости, дикого жасмину, сирени и акации, с непрерывным пчелиным, шмелиным жужжанием в густых, пахучих, липких ветках...»¹. Данный фрагмент даже стилистически напоминает гончаровскую прозу, характерно, что пространство здесь сворачивается, словно уменьшается в размерах (отсюда обилие слов с уменьшительно-ласкательным суффиксом). Пейзаж стремится обернуться цветочным натюрмортом (обилие несвойственной для Тургенева «цветочной лексики»). Однако подобные стилевые эксперименты редки для Тургенева, взгляд которого неизменно устремлён за пределы видимости.

Таким образом, можно говорить о противоположности пространственных интуиций в романах Гончарова и Тургенева. Суммируя вышесказанное, обозначим наиболее важные характеристики художественного пространства, свойственные писателям. Разумеется, речь идёт об общих тенденциях и закономерностях, а не о непереносимых правилах. Намеченная в таблице полярность художественных миров Гончарова и Тургенева — научное допущение, реальная картина намного сложнее и противоречивее. В то же время творчество двух писателей, действительно, может рассматриваться в рамках контрастивного метода.

И. А. Гончаров	И. С. Тургенев
«Центростремительное пространство»	«Центробежное пространство»
Замкнутое пространство	Открытое пространство
Актуализация «близкого пространства» («уголок»)	«Взгляд-в-даль»
Статичное пространство	Динамичное пространство. Темпоральность

¹ Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М. : Наука, 1978-2014. Т. 8. М. : Наука, 1981. С. 39.

Природный мир сотворен для человека	Равнодушие природного мира. Человек как стаффажная фигура
Видимое пространство	Невидимое, сокровенное, скрытое
Натюрморт, интерьер	Пейзаж
Актуализация идиллического пейзажа	Актуализация элегического пейзажа
Колористические картины с преобладанием чистых цветов	Доминирование оттенков в живописной палитре
Близость к фламандской школе	Близость к барбизонской школе
И. Крамской	К. Коровин

Художественный путь Гончарова был неразрывно связан с искусством. Писателя всегда занимали вопросы о назначении искусства, о природе творчества. В существенной степени на художественный метод Гончарова оказали влияние эстетика «натуральной школы», живопись художников-фламандцев, а также голландских художников и итальянских мастеров Возрождения. Внимание к «близкому пространству», наполненному деталями, отражение типических черт *видимой* реальности лежат в основе творчества писателя, а живописные принципы оказывают влияние на структуру его романов. В «Обломове» Гончаров развернул идею «остановленного времени», а сосуществование живописного и музыкального начал способствовало созданию философского контекста, усложнив проблематику. Интермедиаальный анализ последнего романа писателя «Обрыв» позволил выявить взаимодействие вербального, визуального и музыкального уровней в произведении писателя.

Рассмотрение особенностей пространственного видения в творчестве Гончарова и Тургенева позволяет вслед за Мережковским утверждать, что изначально Гончаров и Тургенев являются писателями-антиподами. Однако в их позднем творчестве намечаются сближения. В «Обрыве» происходит кризис «близкого» пространства, взгляд героев устремлён к «дальнему»

(«должнему») миру, который по своей сути оказывается разрушительным – герои платят своими судьбами за выход «в даль».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе показана значимость интермедийных исследований, особенно в современном литературоведении, где всё чаще рассматриваются вопросы, связанные со спецификой принципов репрезентации визуального в художественном тексте.

В рамках исследования была изучена история зарождения понятия «интермедийность», выявлен спектр интерпретаций данного понятия. Рассмотрен частный случай проявления интермедийности — экфрасис. Метод интермедийного анализа позволяет найти новые интерпретации текста, выявить его текстообразующие механизмы, основанные на пересечении различных культурных кодов.

Актуальность подобного исследования состоит в том, что оно позволяет расширить границы интерпретаций произведений писателей, поскольку художественные тексты рассматриваются сквозь призму живописи. Кроме того, впервые проведен сопоставительный анализ живописности прозы Тургенева и Гончарова. Несмотря на изученность творчества И. С. Тургенева и И. А. Гончарова, в современном отечественном литературоведении отсутствовали работы, в которых бы творчество двух писателей сопоставлялось в живописном аспекте.

Становление творческого метода И. С. Тургенева происходило во многом благодаря современной ему живописи. Тургеневское «чувство пространства» обусловило его живописные предпочтения. Идеино близкими Тургеневу оказались художники барбизонской школы живописи — их объединяла общая направленность творческих задач. Писателю было важно передать подлинную глубину действительности, изобразить открытое пространство, наделённое признаками времени. В частности, Тургенев стремился к передаче типических черт и выявлению сущностных характеристик природного мира, его неуловимых изменений. Подобные задачи стояли и перед художниками-барбизонцами. В своём творчестве

художники обратились к поискам гармонии и красоты естественной природы, противопоставив её человеческому обществу. Тургеневское понимание природы было созвучно их пониманию: природа — вечное и неизменное, она равнодушна к человеку, который на её фоне словно стаффажная фигура. При главенстве реалистичного изображения и внимания к деталям в творческой манере живописцев не менее важны были эмоциональность, поэтичность и драматизм (что сближало их с романтиками). Художники обращали внимание не столько на внешнюю сторону объектов, сколько на их внутреннюю суть, стремились направить внимание зрителя на глубину изображаемого, пытались выявить нюансы, оттенки природного бытия. Барбизонцев интересовало конкретное место и время суток, им было важно передать различные состояния атмосферы, перемены световоздушной среды (что сближало их и с будущими импрессионистами). Одна из ключевых проблем, волнующих художников-барбизонцев, — проблема передачи света. Многие из них ставили перед собой задачу правдивой передачи света и воздуха. Их мироощущение было близко Тургеневу: писатель устремлял «взгляд-в-даль», за пределы видимой реальности. Тургеневская колористика (преобладание не чистых цветов, а оттенков) сформировалась во многом под влиянием интереса писателя к пленэрной живописи — излюбленного метода работы барбизонцев и фундаментальной основой их живописи.

В рамках работы мы осветили те процессы, которые происходили в русской культуре второй половины XIX в., поскольку существенное влияние на художественный метод писателя оказала и современная ему отечественная живопись. В 1870–1880-е гг. в русской культуре происходит незримый переворот, связанный с тем, что писатели, поэты, художники пытаются прорваться за пределы форм видимого мира. Этот период отмечен явлением передвижных Товарищеских выставок, значительно повлиявшим на распространение живописи в России. Идеи передвижников оказали не меньшее влияние на творчество Тургенева, чем идеи художников-барбизонцев. Передвижники обратились, прежде всего, к изображению

национального русского пейзажа, обладающего, с их точки зрения, особым колоритом. В недрах этого направления и возникает феномен живописи Константина Коровина, присоединившегося к Товарищеским выставкам, но, по сути, следующим вслед за барбизонцами, с одной стороны, и современной французской живописью, с другой. Истоки художественных открытий Коровина обусловлены не только влиянием живописи, но и тем изменением взгляда на пейзаж, которым отмечена русская литература второй половины XIX в. В частности, речь идёт о взаимовлиянии «пейзажей» К. А. Коровина и И. С. Тургенева. А. Бенуа назвал Коровина «прирожденным стилистом», как известно, «прирожденным стилистом» был и Тургенев. Вероятно, именно в Коровине Тургенев угадал близкое себе видение окружающей действительности. В схваченном и умело переданном мгновении писатель видел отражение подлинной картины жизни, её характерных особенностей. И писатель, и художник тяготели к изображению пространства, пронизанного движением времени, — темпоральному. Дальнейшая разработка писателем колористических сюжетов также связана с коровинской живописью. К основополагающим принципам живописи Коровина относятся установка на изображение световоздушного пространства и передача разнообразных оттенков цвета. Особое внимание к передаче световоздушной среды лежит и в основании колористических сюжетов Тургенева. Коровинские живописные принципы особенно отчётливо проявлены в двух поздних романах писателя. Вместе с тем можно говорить и о влиянии на живопись Коровина тургеневских пейзажей. Творческие задачи, безусловно, объединяли этих двух художников. Пейзажи писателя и живописца были следствием тех неуловимых изменений, которые к этому времени уже происходили в русской культуре. Тургеневские пейзажи предвосхитили появление многочисленных этюдов Коровина, с их острым чувством преходящести запечатлённого момента и ощущением особой жизни, скрывающейся за многообразием природных форм. Однако более справедливо утверждение о типологическом сходстве двух художников. В исследовании тургеневские пейзажи нами были

проанализированы в аспекте тех открытий, которыми впоследствии будет отмечена коровинская живопись. Для тургеневских пейзажей характерна не столько открытость, сколько распахнутость, расширенность. Его пейзажи полны движения, они динамичны. Писатель тяготеет к изображению центробежного пространства. Внимание к открытому пространству отличало живописные манеры и художников-барбизонцев, и художников-передвижников.

Изучение живописных и пространственных аспектов произведений Тургенева позволило увидеть явную внутреннюю связь в способах изображения пейзажа писателя и художников и затем на основе этого проанализировать, как именно формировались художественно-эстетические принципы И. С. Тургенева. Мы доказательно пришли к заключению о том, что есть несомненное сходство живописания Тургенева с особенностями изображения пейзажа художников барбизонской школы и художников-передвижников, а также К. Коровина. Подобный подход к изучению произведений писателя позволил также посмотреть на творчество Тургенева «под другим углом», обратить внимание на те аспекты его творчества, которые прежде были малоизучены, и приблизиться к пониманию авторского замысла.

Проза И. А. Гончарова также характеризуется особой живописностью, что обусловлено глубокой связью его писательского мастерства с принципами, теорией и историей изобразительного искусства. Внимание писателя всегда было сосредоточено на том, что представляет собой художественный образ. Его творчество, по сути, представляло собой непрерывное исследование природы визуального. Становление творческого метода Гончарова происходило во многом благодаря его искусствоведческим познаниям, эстетике «натуральной школы», знакомству с фламандской, голландской живописью и итальянской живописью эпохи Возрождения. Можно сказать, что принципы, лежащие в основе его художественно-эстетических воззрений, во многом были заимствованы им из живописи. Исключительное внимание к деталям, подробная описательность,

колористические элементы — фундаментальные эстетические установки, которыми руководствовался романист при изображении действительности. Художники-фламандцы предпочитали реалистичную сюжетную живопись и натюрморты, они тщательно прорабатывали детали изображаемого на полотне, их взгляд был прикован к «близкому» пространству. Такую же склонность к детализации и тщательному изображению деталей, нацеленность на изображение «близкого» пространства мы отметили и в прозе Гончарова. Особое место в творчестве писателя занимают интерьер и натюрморт, что во многом было обусловлено влиянием фламандской живописи. Художественный стиль Гончарова сопоставим с манерой живописания Ф. ван Мириса Старшего, Д. Тёнирса Младшего, Д. Доу, А. ван дер Нера, А. ван Остаде. Их творческая установка на изображение видимого пространства была близка Гончарову. Пространственной картине мира писателя также характерны замкнутость и закрытость, его внимание сосредоточено на интерьере, на внутреннем пространстве — оно центростремительно.

Подобно художникам Возрождения, Гончаров стремился увидеть Божественное начало в действительности, запечатлеть его. Отсюда его стремление к изображению статичного пространства, неизменного и вечного. Пристальное внимание писателя было направлено на религиозную живопись, сюжеты из Священного Писания. Свои воззрения на искусство и веру Гончаров представил в рецензии на картину И. Крамского «Христос в пустыне». Особо писатель выделял реализм художника, поскольку превыше всего Гончаров ценил правдивое изображение реальности. Дискуссия писателя, связанная со знаменитой картиной художника, свидетельствует об авторской установке на поиск Божественного начала в реальном мире. Благодаря изучению художественной оптики писателя стало очевидным наличие тесной взаимосвязи между художественными методами художников-фламандцев и художников итальянской школы Возрождения и методом писателя.

Живописный принцип описания и «картинные сюжеты» позволили Гончарову развернуть идею «остановленного времени» в ключевом романе «Обломов». В произведении часто возникают сравнения с картинами (в доме Обломова находятся картины, сама его комната напоминает картину), а кульминационные эпизоды (рассвет отношений Ильи Ильича и Ольги) связаны с изучением живописных полотен. Неслучайно именно слово «картина» становится одним из ключевых в тексте, а интерьер выполняет функцию «рамы», в которую вписан образ Обломова. Мир прошлого становится для героя миром абсолютного смысла, утраченным Эдемом. На первом плане оказывается идиллический пейзаж, статичный и замкнутый. В цикличности и повторяемости Ильи Ильич видит своё душевное спокойствие. Поиск этого спокойствия превращается для героя в жажду покоя, а желание остановить время становится главным. Мы обратили внимание на то, что само время в романе стремится изменить свой ход, замедлиться. Оно обращается в прошлое и преобразуется в статичное. Идее «остановленного времени» служит и живописная техника, используемая Гончаровым при описании быта. Вслед за своими героями писатель пытается остановить время, замедлить его, а жизнь главного героя в финале сворачивается в «золотую рамку». Как мы показали, в произведении явно доминирует изобразительный план. Мы доказательно пришли к выводу о том, что живописная тема занимала особое место в творчестве писателя.

Наряду с живописной ключевое место в творчестве Гончарова занимала и музыкальная тема. Музыкальные образы органично вплетаются в повествовательную структуру романов писателя, становясь его неотъемлемой составляющей. Так, именно пение Ольги Ильинской подсвечивает её романтизированный и поэтизированный образ. Музыкальный экфрасис служит созданию особого «обрамления» образа Ильинской, который во многом проявляется благодаря музыке. Музыкальное начало в произведении представляет собой нечто сиюминутное и неопределённое,

тогда как живописное — вневременное и остановленное. Живописный экфрасис в романе «Обломов» противопоставлен музыкальному.

Взаимодействием живописного и музыкального начал отмечен и роман «Обрыв». Сочетанию вербальных, визуальных и звуковых компонентов в художественном мире романиста отведена ключевая роль. Важную роль в художественном мире писателя играет скульптурный экфрасис. Статуей представляется Софья Беловодова Райскому, Марфеньке Райский советует быть статуей. Именно статую он искал в поисках своего, так и не найденного, идеала. В последнем романе писатель признаёт невозможность идеи «остановить время». Мы узнаём лишь о множестве попыток и намерений Райского написать картину, реального шедевра герой так и не сможет создать. Действительность представляется для главного героя полем художественного творчества, однако ему сложно взяться за дело и довести его до завершения: мышление Райского преимущественно образное, ассоциативное. Кроме того, внешнее всё больше захватывает героя, отвлекая его от главного — создания завершённого творения. Гончаров пытается вернуть своего героя в «райский спасительный уголок». В последнем романе писателя ведущее место занимают природные описания, однако открытое пространство несёт гибель для человека. Вместо идиллического пейзажа на первый план выйдет пейзаж, подверженный действию разрушительного времени.

В романе «Обрыв» звук и его звучание играют одну из ключевых ролей. Музыкальные образы полнее раскрывают героев произведения, помогают понять их подлинную сущность. Так, Марфеньке близко русское национальное искусство, трепетно и несколько даже стыдливо говорит она о музыке, Райский же предпочитал европейское искусство, его игра на фортепиано демонстрирует небрежное отношение к музыке. Примечательно, что в тексте романа упоминания музыки встречаются в моменты «пробуждения» героев, осознания себя в новом состоянии.

В романах Гончарова экфрасис обладает широким потенциалом и встречается в различных видах. Рассмотрение творчества романиста сквозь

призму интермедиальности способствовало формированию новой перспективы изучения произведений Гончарова с акцентом на ранее недостаточно освещённых гранях его литературного наследия и более глубоком понимании авторских интенций.

В настоящем исследовании нами прежде всего были установлены сходства и различия пространственного видения И. С. Тургенева и И. А. Гончарова. Сопоставительный анализ позволил уточнить художественно-эстетические принципы писателей и выявить особенности живописного экфрасиса в их текстах в соотношении с принципами авторской оптики. В ходе нашей работы были сделаны наблюдения над текстами Тургенева и Гончарова, которые в значительной мере углубили существующие концепции, содействовали осмыслению тургеневской и гончаровской онтологии взгляда. Анализируя живописное начало в творчестве Тургенева и Гончарова, мы пришли к выводу, что данное понятие является суммой разных приёмов, реализуемых писателями в текстах. В данном случае это не только функционирование экфрасиса, но и живописный стиль, художественная оптика, пространственные структуры, поэтика пейзажей, цветопись. Изучение стилистических особенностей Тургенева и Гончарова в изображении пейзажа и интерьера позволяет утверждать контрастивность художественных миров. Однако заданное направление анализа следует относить к научной схеме, гипотезе. Как мы уже отмечали, перед нами не неперенные правила, а общие тенденции и закономерности писателей в живописании пространства. Пространственной картине мира Гончарова характерны закрытость и замкнутость (пространство «центростремительно»), тогда как пространственная картина Тургенева характеризуется открытостью и расширенностью (пространство «центробежно»). «Камерный пейзаж» и интерьер Гончарова, написанные чистыми цветами, противоположны тургеневскому распахнутому пейзажу с преобладанием оттенков.

В целом, наша работа представляет собой многоаспектное исследование влияния различных живописных школ на художественный

метод писателей. Перспективными представляются будущие исследования, посвящённые живописному контексту второй половины XIX в. и его влиянию на русскую прозу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абиева, Н. А. Межсемиотический перевод в основе экфрасического текста / Н. А. Абиева // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: коллективная монография ; под ред. Т. Автухович, при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. — Siedlce : Институт региональной культуры и литературоведческих исследований им. Францишка Карпиньского, 2018. — С. 191–209.
2. Абросимова, Е. А. Типология интермедиальных отношений в современном поэтическом дискурсе: систематический обзор / Е. А. Абросимова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2020. — Т. 13, вып. 7. — С. 119–124.
3. Автухович, Т. Е. Экфрасис как метатекст (на примере повести И. С. Тургенева «Три портрета») / Т. Е. Автухович // Русская филология: учёные записки Смоленского государственного университета, 2019. — № 19. — С. 258–270.
4. Айхенвальд, Ю. И. Силуэты русских писателей / Ю. И. Айхенвальд. — Москва : [б. и.], 1994. — 589 с.
5. Александрова, А. В. Тургенев и Рафаэль («Дворянское гнездо») / А. В. Александрова // Спасский вестник : Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И. С. Тургенева «Спасское-Лутовиново». — 2018. — № 26–1. — С. 165–172.
6. Алёшина, Л. В. Спектральный мир «Записок охотника» И. С. Тургенева / Л. В. Алёшина // Текст: грани и границы. «Записки охотника» И. С. Тургенева. Коллективная монография ; под ред. М. В. Антоновой. — Изд. 2-е. — Орёл : изд-во ОГУ им. И. С. Тургенева, 2021. — С. 130–145.
7. Альфонсов, В. Н. Слова и краски: очерки из истории творческих связей поэтов и художников / В. Н. Альфонсов. — Санкт-Петербург : САГА, 2006. — 309 с.

8. Анненков, П. В. Заметки о русской литературе 1848 года / П. В. Анненков // Современник. — 1849. — № 1. Отд. III. — С. 1–23. — Режим доступа : https://dugward.ru/library/annenkov/annenkov_zametki_o_rus_lit_1848.html, свободный (дата обращения: 22.03.2022).
9. Анненков, П. В. Литературные воспоминания / П. В. Анненков. — Москва : Художественная литература, 1983. — 694 с.
10. Асафьев, Б. В. Русская живопись. Мысли и думы / Б. В. Асафьев. Ленинград — Москва : Искусство, 1966. — 244 с.
11. Барковская, Н. В. Рассказ Константина Коровина «Вечер весны»: к вопросу о специфике прозы художника / Н. В. Барковская, Е. А. Сунцова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2024. — № 3. — С. 72–81.
12. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Ролан Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — Москва : Прогресс : Универс, 1994. — 615 с.
13. Батюто, А. И. Тургенев-романист / А. И. Батюто, АН СССР. Институт русской литературы. — Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1972. — 389 с.
14. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. — 2-е изд. — Москва : Искусство, 1986. — 445 с.
15. Бахтин, М. М. Идиллический хронотоп в романе / М. М. Бахтин // Эпос и роман / Сост. С. Г. Бочаров. — Санкт-Петербург : Азбука, 2000. — С. 157–176.
16. Белинский, В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 г. Собрание сочинений: в 3 т. Статьи и рецензии : 1843–1848 / 3-й т. — Москва : Гослитиздат, 1948. — С. 766–846.
17. Бельская, А. А. Тургенев и Гончаров: этико-философские взгляды

- писателей / А. А. Бельская // Гончаров И. А.: материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Составители: М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; редколлегия: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. — Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2003. — С. 249–257.
- 18.Беляева, И. А. О «психологической» функции пространства и времени в прозе И. А. Гончарова и И. С. Тургенева / И. А. Беляева // Русистика и компаративистика. — 2008. — № 3. — С. 116–129.
- 19.Брагинская, Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего / Н. В. Брагинская // Поэтика древнегреческой литературы : [очерки] / Академия наук СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького ; [отв. ред. С. С. Аверинцев]. — Москва : Наука, 1981. — С. 224–289.
- 20.Брагинская, Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста / Составитель и ответственный редактор Т. М. Судник и Т. В. Цивьян. — Москва : Наука, 1977. — С. 259–283.
- 21.Брагинская, Н. В. Показ, каталог, сравнение, экфразис: О. М. Фрайденберг о происхождении литературного описания / Н. В. Брагинская // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: коллективная монография / Под ред. Т. Автухович, Р. Мних, Т. Бовсуновской. — Siedlce : Instytut kultury regionalnej i badań literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2018. — С.13–27.
- 22.Буткевич, А. А. Экфрасис в романах И. С. Тургенева: к постановке проблемы / А. А. Буткевич // Спасский вестник / Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И. С. Тургенева «Спасское-Лутовиново». — 2013. — № 21. — С. 21–25.

- 23.Бялый, Г. А. Тургенев и русский реализм / Г. А. Бялый. — Москва — Ленинград : Советский писатель, 1962. — 247 с.
- 24.Винкельман, И. И. История искусства древности: Малые сочинения / И. И. Винкельман. — Санкт-Петербург : Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. — 770 с.
- 25.Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. — Москва : Изобразительное искусство, 1985. — 283 с.
- 26.Воробьёва, Т. Л. Экфрасис в романе И. А. Гончарова «Обрыв» / Т. Л. Воробьева, Н. В. Отургашева // И. А. Гончаров: русская и национальные литературы : материалы международной научно-практической конференции 28–30 сент. 2022 г. / Ереванский государственный университет им. В. Я. Брюсова, Центр русского языка и культуры, Институт гуманитарных наук МГПУ ; редколлегия : М. Д. Амирханян (ред.-сост.), А. И. Смирнова, С. Б. Калашников, И. Н. Райкова, Е. Ю. Колышева [и др.] ; среди авторов М. Г. Меркулова. — Ереван : Мекнарк, 2022. — С. 58–70.
- 27.Галанов, Б. Е. Живопись словом: портрет, пейзаж, вещь / Б. Е. Галанов. — Москва : Советский писатель, 1974. — 343 с.
- 28.Галькова, А. В. Поэтика мемуарно-автобиографической прозы русских художников первой волны эмиграции (М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, К. А. Коровин): автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. В. Галькова. — Томск, 2018. — 33 с.
- 29.Гаршин, В. М. Письма / В. М. Гаршин // Academia, 1934. — URL: <http://garshin.lit-info.ru/garshin/pisma/letter-129.htm> (дата обращения: 10.04.2025).
- 30.Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под редакцией Л. Геллера. — Москва : МИК, 2002. — С. 5–22.
- 31.Геллер, Л. Экфрасис, или Обнажение приёма. Несколько вопросов и тезис / Л. Геллер // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы

- репрезентации визуального в художественном тексте. — Москва : Новое литературное обозрение, 2013. — 571 с.
32. Гершензон, М. О. Мечта и мысль Тургенева / М. О. Гершензон. — Москва: Книгоиздательство писателей в Москве, 1919. Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/gershenzon_mechta_i_mysl_turgeneva_1919__ocr.pdf, свободный (дата обращения: 06.03.2022).
33. Голубков, В. В. Художественное мастерство И. С. Тургенева / В. В. Голубков. — Москва : Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1955. — 176 с.
34. Гомберг-Вержбинская, Э. П. Передвижники / Э. П. Гомберг-Вержбинская. — Ленинград : Искусство, 1961. — 208 с.
35. Гончаров, И. А. Из письма к Д. М. Цертелеву, 16 сентября 1885 г. // Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. — Ленинград : Гослитиздат, 1938. — С. 331–334.
36. Гончаров, И. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5: Обрыв. Части первая — вторая / Подготовка текста А. П. Рыбасова. — Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1953. — 367 с.
37. Гончаров, И. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6: Обрыв. Части третья — пятая / Подготка текста и примечаний А. П. Рыбасова. — Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1954. — 455 с.
38. Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); В. А. Туниманов (гл. ред.) и др. Т. 1: Обыкновенная история; Стихотворения; Повести и очерки; Публицистика, 1832–1848 / Подготовка текста и примечания А. Ю. Балакин и др.; редактор тома В. А. Туниманов и др. — Санкт-Петербург : Наука, 1997. — 832 с., [1] л. портр.
39. Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); В. А. Туниманов (гл.

- ред.) и др. Т. 2: Фрегат «Паллада»: Очерки путешествия в двух томах / Подготовка текста Т. И. Орнатская; редактор тома В. А. Туниманов. — Санкт-Петербург : Наука, 1997. — 746 с., [1] л. портр.
40. Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / И. А. Гончаров. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); В. А. Туниманов (гл. ред.) и др. Т. 4: Обломов: роман в 4 ч. / Подготовка текста Т. И. Орнатская; редактор тома В. А. Туниманов. — Санкт-Петербург : Наука, 1998. — 492 с., [2] с., 1 л. портр.
41. Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); В. А. Туниманов (гл. ред.) и др. Т. 6: Обломов: Роман в 4 ч. Примечания / Редактор тома Т. А. Лапицкая, В. А. Туниманов. — Санкт-Петербург : Наука, 2004. — 608, [3] с., 1 л. портр.
42. Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / И. А. Гончаров; РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); редакционная коллегия: В. А. Котельников, Е. А. Краснощекова, Т. И. Орнатская (зам. гл. ред.), М. В. Отрадин, К. Савада, Н. Н. Скатов, П. Тирген, В. А. Туниманов (гл. ред.); подготовка текста и составление примечаний: А. Ю. Балакина, А. Г. Гродецкой, С. Н. Гуськова, Н. В. Калининой, Е. И. Кийко [и др.]. — Санкт-Петербург : Наука, 1997. — Т. 7: Обрыв: роман : в 5 частях / Редакторы: Т. А. Лапицкая, В. А. Туниманов. — Санкт-Петербург : Наука, 2004. — 711 с.
43. Гончаров, И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) / И. А. Гончаров // Гончаров, И. А. Собрание сочинений: в 8 томах / И. А. Гончаров. — Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1952–1955. — Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. — 1955. — С. 64–113.
44. Гончаров, И. А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» /

- И. А. Гончаров // Гончаров, И. А. Собрание сочинений: в 8 томах / И. А. Гончаров. — Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1952–1955. — Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. — 1955. — С. 208–220.
45. Гончаров, И. А. Письмо Толстой С. А., 11 ноября <1870 г. Петербург> / И. А. Гончаров // Гончаров, И. А. Собрание сочинений: в 8 томах / И. А. Гончаров. — Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1952–1955. — Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. — 1955. — С. 433–441.
46. Гончаров, И. А. Предисловие к роману «Обрыв» / И. А. Гончаров // Гончаров, И. А. Собрание сочинений: в 8 томах / И. А. Гончаров. — Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1952–1955. — Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. — 1955. — С. 141–169.
47. Гончаров, И. А. Собрание сочинений : в 8 томах. Т. 8: Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма / Подготовка текста, статей, заметок, рецензий, автобиографий и примечаний А. П. Рыбасова; подготовка текста писем А. П. Могилянского, М. Я. Полякова; примечания к письмам М. Я. Полякова. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1955. — 575 с.
48. Григорьев, А. Собрание сочинений Аполлона Григорьева. И. С. Тургенев и его деятельность (по поводу романа «Дворянское гнездо») / Под редакцией В. Ф. Саводника. — Москва, 1915. — Вып. 10. — 143 с. Режим доступа: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_004049584?page=1&rotate=0&theme=white, свободный (дата обращения: 01.03.2021).
49. Давтян, Л. Маленькая странность Константина Коровина (к 150-летию со дня рождения художника и писателя) / Л. Давтян // Иные берега. — 2011. — № 4 (24). — С. 55–69. — Режим доступа: <http://www.>

- iniebereg.ru/files/Berega_24naSite.pdf, свободный (дата обращения: 28.03.2024).
50. Дионисий Ареопагит. Послание к Тимофею святого Дионисия Ареопагита. О таинственном богословии / Дионисий Ареопагит // Историко-философский ежегодник. — Т. 5. — 1990. — С. 221–226.
 51. Дмитриева, Е. Е. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай / Е. Е. Дмитриева, О. Н. Купцова. — Москва : О.Г.И., 2003. — 528 с.
 52. Дмитриева, Н. А. Изображение и слово / Н. А. Дмитриева. — Москва : Искусство, 1962. — 316 с.
 53. Дмитриевская, Л. Н. Портрет и пейзаж в русской прозе: традиция и художественные эксперименты / Л. Н. Дмитриевская. — Москва, Ярославль : Литера, 2013. — 200 с.
 54. Дмитриевская, Л. Н. Лейтмотив свободы в драматургии И. С. Тургенева / Л. Н. Дмитриевская. — Режим доступа: <https://pechorin.net/articles/view/leitmotiv-svobody-v-dramaturghii-i-s-turghienieva>, свободный (дата обращения: 15.09.2025).
 55. Добролюбов, Н. А. Полное собрание сочинений: в 6 томах / Н. А. Добролюбов ; под общей редакцией П. И. Лебедева-Полянского. — Москва — Ленинград : ГИХЛ, 1934. — Т. 1. Литературная критика : Статьи и рецензии 1856–1858 гг. / Редактор Ю. Г. Оксмана. — 675 с., [5] л. портр., факс.
 56. Добролюбов, Н. А. Полное собрание сочинений: в 6 томах / Н. А. Добролюбов. — Москва — Ленинград : ГИХЛ, 1935. — Т. 2 : Литературная критика : Статьи и рецензии 1859–1861 гг. / Редактор Ю. Г. Оксмана. — 768 с.
 57. Доманский, В. А. Художественные зеркала романа И. А. Гончарова «Обрыв» / В. А. Доманский // Гончаров И. А. : материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Составители: М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; редколлегия: М. Б. Жданова,

- Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. — Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2003. — С. 146–153.
58. Доманский, В. А. И. С. Тургенев и живопись барбизонской школы // Россия — Франция: Alliance культур: в 2 частях : сборник научных статей XXII Царскосельской конференции. — Санкт-Петербург : Серебряный век, 2016. — Ч. 1. — С. 173–186.
59. Доманский, В. А. Тургенев и изобразительное искусство / Художественные миры Ивана Тургенева: монография / В. А. Доманский, О. Б. Кафанова. — Москва : ФЛИНТА, 2020. — С. 276–310.
60. Доманский, В. А. Фламандство И. А. Гончарова / В. А. Доманский // И. А. Гончаров: русская и национальные литературы : материалы международной научно-практической конференции 28–30 сент. 2022 г. / Ереванский государственный университет им. В. Я. Брюсова, Центр русского языка и культуры, Институт гуманитарных наук МГПУ ; редколлегия : М. Д. Амирханян (ред.-сост.), А. И. Смирнова, С. Б. Калашников, И. Н. Райкова, Е. Ю. Колышева [и др.]. — Ереван : [б. и.], 2022. — С. 126–135.
61. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 томах / Ф. М. Достоевский; редколлегия: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.; ИРЛИ. — Т. 14: Братья Карамазовы: роман в 4 частях с эпилогом. Кн. 1–10. / текст подгот. В. Е. Ветловская, Е. И. Кийко. — Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1976. — 511 с.
62. Дружинин, А. В. «Обломов», роман И. А. Гончарова: два тома. Санкт-Петербург, 1859 / А. В. Дружинин // Гончаров И. А. в русской критике: Сборник статей / Вступительная статья М. Я. Полякова; примечания С. А. Трубникова. — Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1958. — С. 161–183.
63. Дюдина, В. И. Литературный импрессионизм Константина

- Алексеевича Коровина / В. И. Дюдина // Вестник Литературного института им. А. Горького. — 2024. — № 4. — С. 27–37.
64. Евдокимова, О. В. Живописные приёмы в очерке И. С. Тургенева «Лес и степь» / О. В. Евдокимова, В. В. Семёнова // Спасский вестник : Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И. С. Тургенева «Спасское-Лутовиново». — 2012. — № 20. — С. 47–50.
65. Евдокимова, О. В. Экфрасис в цикле И. С. Тургенева «Записки охотника» / О. В. Евдокимова // Спасский вестник / Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И. С. Тургенева «Спасское-Лутовиново». — 2010. — № 18. — С. 68–71.
66. Ерохина, Е. А. Пером и кистью: «Живописное» мышление И. С. Тургенева / Е. А. Ерохина // Спасский вестник / Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И. С. Тургенева «Спасское-Лутовиново». — 2025. — № 31. — С. 109–118.
67. Железняк-Белецкий, В. С. Тургенев и Верещагин: (Очерк из жизни нашего великого земляка-художника) / В. С. Железняк-Белецкий // Сильнее судьбы: Владимир Степанович Железняк-Белецкий: Книга памяти / Составитель В. С. Железняк. — Вологда, 1995. — С. 244–452. — Режим доступа: https://www.booksite.ru/vereschagin/0_11.html?ysclid=mq51thpks3421012033, свободный (дата обращения: 07.04.2023).
68. Зайцев, Б. К. Жизнь Тургенева: литературная биография / Б. К. Зайцев. — Тула: Аквариус, 2015. — 224 с.
69. Зверева, Т. В. Картины И. Н. Крамского в структуре романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» / Т. В. Зверева // Вестник Удмуртского государственного университета. Серия: История и филология. — № 4. — 2012. — С. 9–13.
70. Зеньковский, В. В. Мирозерцание Тургенева / В. В. Зеньковский. — Режим доступа: <https://www.rp-net.ru/book/articles/bogoslovie/zn-turgenev.php?ysclid=mm3nk04ghj365472866>, свободный (дата обращения: 05.02.2022).

71. Зильберштейн, И. С. Репин и Тургенев / И. С. Зильберштейн. — Москва — Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1945. — 168 с.
72. Зильберштейн, И. С. Выставка художника В. В. Верещагина / И. С. Зильберштейн // Литературное наследство. — Т. 73, кн. 1 / Под редакцией И. И. Анисимова (глав ред.), Д. Д. Благого, А. С. Бушмина [и др.]. — Москва : Наука, 1964. — С. 291–336.
73. Зись, А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств / А. Я. Зись, В. И. Тасалов, Н. А. Дмитриева [и др.] ; редколлегия.: Д. Д. Благой и др. // Взаимодействие и синтез искусств ; АН СССР, Научный совет по истории мировой культуры, Комиссия комплексного изучения художественного творчества. — Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1978. — С. 5–20.
74. И. Н. Крамской — Ф. А. Васильеву. 10 октября 1872 / Переписка И. Н. Крамского. — Т. 2. Письма художникам. — Москва : Искусство, 1954. — С. 169–170.
75. Ильин, И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях / И. П. Ильина. — Москва : Государственная библиотека СССР, 1988. — 28 с.
76. Ильина, И. А. Творческий метод А. П. Боголюбова в контексте русских и европейских художественных процессов второй половины XIX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. / И. А. Ильина. — Саратов, 2021. — 409 с.
77. Иовлева, Л. И. Товарищество передвижных художественных выставок / Л. И. Иовлева. — Ленинград : Художник РСФСР, 1971. — 83 с.
78. К В. М. Гаршину. 16 февраля 1878 // Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. 1837–1887. Издал Алексей Суворин / Под редакцией и с предисловием В. В. Стасова. — Санкт-Петербург, 1888. — С. 381–382. Режим доступа: <https://archive.org/details/1837-1887-1888>, свободный (дата обращения: 10.03.2025).

79. Кавелин, К. Д. О задачах искусства (сокращённый вариант) / К. Д. Кавелин // Искусство Евразии. — 2017. — № 2(5). — С. 109–122.
80. Казакова, С. К. Окно как фон для портрета в трилогии И. А. Гончарова / С. К. Казакова // Литература в школе / Московский педагогический государственный университет. — 2012. — № 7. — С. 14–17.
81. Карпенко, Г. Ю. Живопись *al fresco* «Воскресение Христово» в «итальянском» вкусе в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» / Г. Ю. Карпенко // Проблемы исторической поэтики / Петрозаводский государственный университет. — 2021. — № 19 (1). — С. 140–172.
82. Клинг, О. А. Топозкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) / О. А. Клинг // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. — Москва : МИК, 2002. — 215 с. — С. 97–111.
83. Коптева, Э. И. Живописный контекст в поэтике книги И. А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» / Э. И. Коптева // Наука о человеке: гуманитарные исследования. — 2018. — № 1(31). — С. 16–23.
84. Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... // К. А. Коровин; составитель, авторы вступительной статьи и комментариев И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. — Москва : Изобразительное искусство, 1990. — 708 с.
85. Костантини, М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? / М. Костантини // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сборник статей / Составитель и научный редактор Д. В. Токарева. — Москва : Новое литературное обозрение, 2013. — С. 29–35.
86. Крамской, И. Н. Письма, статьи : в 2 томах. Т. 2 / И. Н. Крамской. — Москва : Искусство, 1966. — 531 с.
87. Краснова, Е. В. Фламандский стиль Обломова: мотив еды и его функции в романе «Обломов» / Е. В. Краснова. — Москва : Первое

- сентября, 2000. — С. 20–51.
88. Краснощёкова, Е. А. И.А. Гончаров: Мир творчества / Е. А. Краснощёкова. — Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 1997. — 492 с.
89. Крюкова, М. И. Экфрастический тезаурус в прозе А. С. Грина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / М. И. Крюкова. — Новосибирск : Сибирское отделение РАН, 2018. — 240 с.
90. Курляндская, Г. Б. Метод и стиль Тургенева-романиста / Г. Б. Курляндская. — Тула : Приокское книжное издательство, 1967. — 245 с.
91. Курляндская, Г. Б. Структура повести и романа И. С. Тургенева 1850-х годов / Г. Б. Курляндская. — Тула : Приокское книжное издательство, 1977. — 270 с.
92. Курляндская, Г. Б. Эстетические взгляды Тургенева / Г. Б. Курляндская. — Режим доступа: <http://turgenev-lit.ru/turgenev/kritika-o-turgeneve/tvorchestvo-turgeneva-sbornik/kurlyandskaya-esteticheskie-vzglyady-turgeneva.htm>, свободный (дата обращения: 13.04.2024).
93. Лебедева, Е. Г. Роль экфрасиса в изображении женских характеров в романе И. А. Гончарова «Обрыв» / Е. Г. Лебедева // Пушкинские чтения — 2019. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: материалы XXIV Международной научной конференции / Ответственный редактор Т. В. Мальцева. — Санкт-Петербург : Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина, 2019. — С. 224–229.
94. Лихачев, Д. С. Предположение о диалогическом строении «Слова о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве» / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкин. Дом). — Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1986. — С. 9–28.
95. Ломаева, Д. М. О влиянии барбизонской школы живописи на творчество И. С. Тургенева / Д. М. Ломаева // Вестник Удмуртского

- университета. Серия: История и филология. — Т. 32, вып.3. — Ижевск: УдГУ, 2022. — С. 574–579.
96. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. — Москва : Искусство, 1970. — 387 с.
97. Лошиц, Ю. М. Бремя искусства («Обрыв») / Ю. М. Лошиц // Гончаров (Серия ЖЗЛ). — Москва : Молодая гвардия, 1977. — С. 272–284.
98. Маркович, В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. — Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1975. — 152 с.
99. Маркович, В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). — Ленинград : Издательство ЛГУ, 1982. — 208 с.
100. Машинский, С. И. Гончаров и его творчество / С. И. Машинский // Гончаров И. А. Собрание сочинений : в 6 томах. — Москва : Художественная литература, 1972. — Т. 1. — С. 3–54.
101. Меднис, Н. Е. Религиозный экфрасис в русской литературе / Н. Е. Меднис // Критика и семиотика. — 2006. — № 10. — С. 58–67.
102. Мельникова-Григорьева, Е. Отношение слова к образу как базовый механизм познающего сознания «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сборник статей / Е. Мельникова-Григорьева»; составитель и научный редактор Д. В. Токарева. — Москва : Новое литературное обозрение, 2013. — С. 113–130.
103. Мережковский, Д. С. Начала нового идеализма в произведениях Тургенева, Гончарова, Достоевского и Л. Толстого / Д. С. Мережковский // О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. — Режим доступа: <https://merezhkovskiy.lit-info.ru/merezhkovskiy/kritika-mer/o-prichinah-upadka/glava-iv.htm>, свободный (дата обращения: 25.07.2026).
104. Мережковский, Д. С. Достоевский / Д. С. Мережковский // Мережковский, Д. С. Акрополь: Избранные литературно-критические

- статьи / Д. С. Мережковский. — Москва : Книжная палата, 1991. — 351 с.
105. Мережковский, Д. С. Тургенев / Д. С. Мережковский // Мережковский, Д. С. Лев Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Д. С. Мережковский. — Москва : Республика, 1995. — С. 621.
 106. Мережковский, Д. С. Эстетика и критика: в 2 томах / Д. С. Мережковский. — Т. 1. — Москва : Искусство; Харьков : Фолио, 1994. — 670 с.
 107. Минина, С. П. И. С. Тургенев и К. А. Коровин: предчувствие импрессионизма. Тургеневский ежегодник // С. П. Минина ; составители и редакторы: Л. В. Дмитриухина, Л. А. Балыкова. — Орёл: Орлик, 2019. — С.72–84.
 108. Мосалева, Г. В. Воплощение храмово-литургической модели в романе «Обрыв» И. А. Гончарова: сюжеты жизни и искусства / Г. В. Мосалева // Уральский филологический вестник. — 2017. — № 4. — С. 69–82.
 109. Мочалов, Л. В. Пространство мира и пространство картины / Л. В. Мочалов. — Москва : Советский художник, 1983. — 375 с.
 110. Муратов, А. Б. Тургенев после «Отцов и детей» (60-е годы). — Ленинград: Издательство ЛГУ, 1972. — 144 с.
 111. Муратов, А. Б. Тургенев-новеллист (1870–1880-е годы). — Ленинград : Издательство ЛГУ, 1985. — 119 с.
 112. Муртузалиева, Е. А. Д. С. Мережковский о И. С. Тургеневе / Е. А. Муртузалиева // Вестник Дагестанского государственного университета. — 2006. — Вып. 6. — С. 28–32.
 113. Набоков, В. Иван Тургенев // В. Набоков. Лекции по русской литературе / Перевод с английского С. Антонова, Е. Голышевой, Г. Дашевского и др. — Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. — 448 с.
 114. Недзвецкий, В. А. И. А. Гончаров — романист и художник /

- В. А. Недзвецкий. — Москва : Издательство МГУ, 1992. — 176 с.
115. Недзвецкий, В. А. Конфликт И. А. Гончарова и И. С. Тургенева как историко-литературная проблема / В. А. Недзвецкий // Гончаров И. А.: материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 года / Редактор Н. Б. Шарыгина. — Ульяновск: Симбирская книга, 1992. — С. 71—85.
116. Никитина, Н. С. Тургенев и Гончаров. «Обломов» и «Накануне» — «Необыкновенная история» или обыкновенная полемика? — Режим доступа: <https://turgenev-lit.ru/turgenev/kritika-o-turgeneve/nikitina-turgenev-i-goncharov.htm>, свободный (дата обращения: 29.07.2026).
117. Никольский, В. А. Природа и человек в русской литературе XIX века. (50–60-е гг.) / В. А. Никольский. — Калинин: Калининский государственный университет, 1973. — 226 с.
118. Никонова, Т. А. Тургенев и Гончаров (один полемический эпизод) / Т. А. Никонова // Русская литература. — 1970. — № 2. — С. 105–110.
119. Новиков, И. А. Тургенев — художник слова (О «Записках охотника») / И. А. Новиков. — Москва : Советский писатель, 1954. — 122 с.
120. Одесская, М. М. Античный слой в произведениях И. С. Тургенева и И. А. Гончарова / М. М. Одесская // Литература в школе. — 2022. — № 6. — С. 38–47.
121. Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома. Т. IV. Тургенев. — Москва — Ленинград : Академия наук СССР, 1958. — 378 с.
122. Отрадин, М. В. Проза И.А. Гончарова в литературном контексте: монография. — Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1994. — 169 с.
123. Павлович, К. К. Живописание морского пейзажа в книге путевых очерков «Фрегат “Паллада”» И.А. Гончарова / К. К. Павлович //

- Мировая литература в контексте культуры / Пермский государственный национальный исследовательский университет. — 2016. — № 5 (11). — С. 189–194.
124. Павлович, К. К., Жиликова, Э. М. Повествовательная манера живописания пейзажа в романах И. А. Гончарова / К. К. Павлович, Э. М. Жиликова // Филология и человек / Издательство Алтайского государственного университета. — 2024. — № 4. — С. 7–23.
125. Павлович, К. К. Живописание интерьера в творчестве И. А. Гончарова / К. К. Павлович // Сибирский филологический журнал / Институт филологии СО РАН. — 2025. — № 2. — С. 52–63.
126. Пауткин, А. А. Искусство экфрасиса. Современная и классическая скульптура в оценке И. С. Тургенева / А. А. Пауткин // STEPHANOS / Издательство филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. — 2018. — № 5(31). — С. 111–115. Режим доступа : <http://www.stephanos.ru/izd/2018/2018-31-10.pdf>, свободный (дата обращения: 30.07.2026).
127. Петров, С. М. И. С. Тургенев: творческий путь / С. М. Петров. — Москва : Художественная литература, 1979. — 542 с.
128. Пигарев, К. В. Русская литература и изобразительное искусство: Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века / К. В. Пигарев. — Москва : Наука, 1972. — 158 с.
129. Писарев, Д. И. Писемский, Тургенев, Гончаров: (Сочинения А. Ф. Писемского, т. I и II. Сочинения И. С. Тургенева) // Гончаров И. А. в русской критике: сборник статей / Вступительная статья М. Я. Полякова; Примеч. С. А. Трубникова. — Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1958. — С. 113–137.
130. Повести и рассказы 1853–1857 годов; Рудин; Статьи и воспоминания, 1855–1859 / примеч. И. А. Битюговой и др. — Москва : Наука, 1980. — 543 с.

131. Попова, Г. Н. Топозфрастический модус романного мышления И. А. Гончарова (на материале романа «Обломов» / Г. Н. Попова // ФИЛОLOGOS. — 2013. — № 16 (1). — С. 57–62.
132. Пумпянский, Л. В. Тургенев и Запад // И. С. Тургенев : Материалы и исследования. — Орёл : [б. и.], 1940. — С. 90–107.
133. Пумпянский, Л. В. Тургенев-новеллист // Пумпянский, Л. В. Классическая традиция : собрание трудов по истории русской литературы. — Москва : Языки русской культуры, 2000. — С. 427–447.
134. Пустовойт, П. Г. И. С. Тургенев — художник слова / П. Г. Пустовойт. — Режим доступа: [http:// i-s-turgenev.ru/books/item/f00/s00/z00000006/st002.shtml](http://i-s-turgenev.ru/books/item/f00/s00/z00000006/st002.shtml), свободный (дата обращения: 12.04.2023).
135. Пылаев, М. Е. «Обломов» и «Бесприданница» под взглядом музыковеда / М. Пылаев // Литература. — 2009. — № 2. — Режим доступа: https://lit.1sept.ru/view_article.php?ID=200900210, свободный (дата обращения: 20.05.2025).
136. Пырков, И. В. Фрески к роману И. А. Гончарова «Обломов»: о фресковом подходе в методике преподавания литературы / И. В. Пырков // Литература в школе / Московский педагогический государственный университет. — 2023. — № 3. — С. 56–75.
137. Репин, И. Е. Далекое близкое / И. Е. Репин / Под редакцией и со вступительной статьей К. Чуковского ; комментарии А. Ф. Коростина и Л. Чуковской. — 3-е изд., испр. и доп. — Москва — Ленинград : Искусство, 1949. — 555, [5] с.
138. Репин, И. Е. Переписка: в 3 томах / И. Е. Репин // Москва — Ленинград : Искусство. — Т. 2: Переписка, 1877–1894. — 1949. — 480 с.
139. Розанов, В. В. И. С. Тургенев (К 20-летию смерти) / В. В. Розанов // Новое время. — 1903. — 22 августа. — № 9865. — Режим доступа: https://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_iv_s_-turgenev.html,

свободный (дата обращения: 10.09.2022).

140. Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике / Под редакцией Отрадина М. В. — Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1991. — 300 с.
141. Рубинс, М. Пластическая радость красоты: экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция // М. Рубинс. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. — 354 с.
142. Рубцова, Н. С. Живописный сюжет в повестях И. С. Тургенева : монография. — 2-е изд., испр. и доп. — Ижевск : Удмуртский университет, 2023. — 93 с.
143. Рыбасов, А. П. Примечания // Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. — Л.: Гослитиздат, 1938. — С. 351–403.
144. Рыбасов, А. Гончаров И. А. (ЖЗЛ) / А. Рыбасов. — Москва : Молодая гвардия, 1957. — 376 с.
145. Саламатова, Е. А. «...он пишет свои персонажи как художник и поэт» (Тургенев и прерафаэлиты: творческие параллели) / Е. А. Саламатова // Спасский вестник / Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И. С. Тургенева «Спасское-Лутовиново». — 2016. — № 24. — С. 113–126.
146. Салим, А. Тургенев как художник-философ / А. Салим. — Вопросы литературы. — 1982. — № 4. — С. 56–78.
147. Салим, А. Тургенев-художник, мыслитель / А. Салим. — Москва : Современник, 1983. — 224 с.
148. Сарбаш, Л. Н. Экфрасис в романе И. С. Тургенева «Накануне» / Л. Н. Сарбаш // Вестник Марийского государственного университета. — 2025. — № 1(57). — С. 106–112.
149. Силантьева, В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики: Писатели и художники периодов эстетической переориентации: монография / В. И. Силантьева. — Одесса: Астропринт, 2015. — 336 с.

150. Сороченко, Е. Н. Искусство как объект метапоэтической рефлексии И.А. Гончарова / Е. Н. Сороченко // TEXTUS / Штайн Клара Эрновна. — 2014. — № 14. — С. 287–291.
151. Старосельская, Н. Д. Роман И. А. Гончарова «Обрыв» / Н. Д. Старосельская. — Москва : Художественная литература, 1990. — 223, [1] с.
152. Старыгина, Н. Н. Образ Casta Diva как центр лейтмотивного комплекса образа Ольги Ильинской («Обломов» И. А. Гончарова) / Н. Н. Старыгина // Гончаров И. А.: материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Составители: М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редколлегия: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. — Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. — С. 92–99. Режим доступа: <https://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/k90/k90-092-.htm>, свободный (дата обращения: 09.06.2025).
153. Стасов, В. В. Избранные сочинения: живопись, скульптура, музыка: в 3 томах. Т. 2 // В. В. Стасов / Составитель П. Т. Пищунов ; комментарии П. Т. Пищунова, М.П. Блиновой. — Москва : Искусство, 1952. — 888 с.: ил.
154. Страхов, Н. Н. Критические статьи о И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862–1885) / Н. Страхов ; [вступ. ст. Г. В. Мосалевой]. — Репринтное воспроизведение изданий 1895 г. — Ижевск : Удмуртский университет, 2011. — 524 с.
155. Субботина, Н. М. Константин Коровин в воплощении своего литературного наследия / Н. М. Субботина // Художественная культура, 2022. — № 3. — С. 64–85.
156. Теоретическая поэтика: понятия и определения // Хрестоматия / Под редакцией Н. Д. Тamarченко. — Москва : РГГУ, 2002. — 467 с.

157. Титаренко, С. Д. Топос как модель интерпретации творчества И. С. Тургенева в литературной критике и философии Серебряного века / С. Д. Титаренко // Культура и текст. — 2019. — № 1(36). — С. 52–65.
158. Тишунина, Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : материалы Международной научной конференции, 18 мая 2001 г. Серия : Symposium. Вып. 12. — Санкт-Петербург : С.-Петербургское философское общество, 2001. — С. 149–154.
159. Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Серия 3: Письма / Л. Н. Толстой / Под общей редакцией В. Г. Черткова. — Москва ; Ленинград : Государственное издательство. — Т. 62: Письма, 1873–1879. — 1953. — 572 с.
160. Топоров, В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы) / В. Н. Топоров. — Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 1998. — 192 с.
161. Трофимова, Т. Б. «Пиши Марию нам другую...» (Тургенев и Рафаэль) / Т. Б. Трофимова // Спасский вестник / Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И. С. Тургенева «Спасское-Лутовиново». — 2011. — №19. — С. 26–29.
162. Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах / И. С. Тургенев / Редколлегия: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др. — Москва : Наука, 1978–2014. — Т. 1. Письма, 1831–1849 / Вступительная статья М. П. Алексеева. — Москва : Наука, 1982. — 607 с.
163. Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах / [Редколлегия: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]; ИРЛИ. — 2-е изд., испр. и доп. — Т. 3. Записки охотника, 1847–1874 / [Статья М. П. Алексеева и др., с. 399–446; примечания А. Л. Гришунина и др.]. — Москва :

- Наука, 1979. — 526 с., 1 л. портр. — Библиогр. в примеч.: с. 447–524.
164. Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах / [Редколлегия: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]; ИРЛИ. — 2-е изд., испр. и доп. — Т. 5. Повести и рассказы 1853–1857 годов; Рудин; Статьи и воспоминания, 1855–1859 / [Примечания И. А. Битюговой и др.]. — Москва : Наука, 1980. — 543 с., 1 л. портр.
165. Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах / [Редколлегия: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]; ИРЛИ. — 2-е изд., испр. и доп. — Т. 6. Дворянское гнездо; Накануне; Первая любовь: [Романы, повесть], 1858–1860 / [подгот. и примеч. М.П. Алексеева и др.]. — Москва : Наука, 1981. — 495 с., 1 л. портр. — Библиогр. в примеч.: с. 365–493.
166. Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах / [Редколлегия: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]; ИРЛИ. — 2-е изд., испр. и доп. — Т. 7. Отцы и дети: [Роман]; Повести и рассказы; Дым: [Роман], 1861–1867 / [Статья Е. И. Покусаева; примечания А. И. Батюто и др.]. — Москва : Наука, 1981. — 559 с., 1 л. портр.: факс.
167. Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах / [Редколлегия: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]; ИРЛИ. — 2-е изд., испр. и доп. — Т. 8. Повести и рассказы, 1868–1872. — Москва : Наука, 1981. — 542 с.: факс.
168. Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах / [Редколлегия: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]; ИРЛИ. — 2-е изд., испр. и доп. — Т. 9. Повести и рассказы, 1874–1877; Новь, 1876 / [Редактор А. С. Бушмин и др.; примечания А. И. Батюто и др.]. — Москва : Наука, 1982. — 575 с., 1 л. портр.: факс. — Библиогр. в примеч.: с. 423–573.
169. Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. Письма. В 18 томах / [Редколлегия: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]; ИРЛИ. — 2-е изд., испр. и доп. — Т. 13. Письма, 1874 / [Тексты

- подготовили и примечания составили: В. Н. Баскаков и др.]. — Москва : Наука, 2002. — 560 с.
170. Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. Письма. В 18 томах. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом) / [Редколлегия: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.] — Т. 16, кн. 1. Письма, 1878. — Москва : Наука, 2015. — 640 с.
171. Тургенев, И. С. Письмо И. Н. Крамскому, 06.12.1882 г. / И. С. Тургенев // Собрание сочинений: в 12 томах. — Москва : ГИХЛ, 1956–1958. — Т. 12. — С. 570–572.
172. Уртминцева, М. Г. Литературный портрет в русской литературе второй половины XIX века : генезис, поэтика, жанр : монография / М. Г. Уртминцева. — Нижний Новгород : Издательство Нижегородского госуниверситета, 2005. — 232 с.
173. Уртминцева, М. Г. Экфрасис: научная проблема и методика её исследования / М. Г. Уртминцева // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2010. — № 4 [2]. — С. 975.
174. Фёдорова, Л. Л. Живописная палитра прозы Тургенева и Достоевского / Л. Л. Фёдорова // Труды института русского языка им. В.В. Виноградова / Российский государственный гуманитарный университет. — 2022. — № 1(31). — С. 183–192.
175. Фонякова, Н. Н. Спасское — Лутовиново в этюдах Я. П. Полонского / Н. Н. Фонякова // Литературное наследство. — Т. 76. — Москва : Наука, 1967. — С. 605–630.
176. Фрейденберг, О. М. Происхождение литературного описания / О. М. Фрейденберг // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: коллективная монография / Под редакцией Т. Автухович, Р. Мних, Т. Бовсуновской. — Siedlce : Instytut kultury regionalnej i badań literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2018. — С. 28–76.

177. Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду / О. А. Ханзен-Лёве. — Москва : РГГУ, 2016. — 450 с.
178. Хворостов, А. С. «И. С. Тургенев и художники-передвижники» в содержании подготовки студентов Орловского государственного университета / А. С. Хворостов, Д. А. Хворостов // Региональная культура как компонент содержания современного художественного образования : материалы Третьей Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Липецк, 12 октября 2018 года / Под редакцией Г. М. Корякиной, В. В. Абрамовой, И. М. Елисеевой. — Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2018. — С. 164–166.
179. Цветков, И. Е. Встреча с И. С. Тургеневым / Публ. И. С. Зильберштейна / И. Е. Цветков // Литературное наследство. — Т. 76. — Москва, 1967. — С. 415–422.
180. Цебрикова, М. К. Псевдо-новая героиня («Обрыв», роман г. Гончарова) / М. К. Цебрикова // Отечественные записки. — 1870. — № 5. — Отд. 2. — С. 24–54.
181. Цейтлин, А. Г. И. А. Гончаров / А. Г. Цейтлин. — Москва : Издательство АН СССР, 1950. — 492 с.
182. Цейтлин, А. Г. Мастерство Тургенева-романиста / А. Г. Цейтлин. — Москва : Советский писатель, 1958. — 435 с.
183. Чичерин, А. В. Очерки по истории русского литературного стиля / А. В. Чичерин. — Москва : Художественная литература, 1977. — 445 с.
184. Шаталов, С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева / С. Е. Шаталов. — Москва : Наука, 1979. — 312 с.
185. Щукин, В. Г. О двух культурных моделях русской дворянской усадьбы / В. Г. Щукин // Siowianie Wschodni. Duchowość – Kultura –

- Język. Księga referatów wygłoszonych na sesji jubileuszowej z okazji siedemdziesięciolecia urodzin Profesora Ryszarda Łużnego i Profesora Wiesława Witkowskiego. Kraków, 18–19 kwietnia 1997 / Pod redakcją A. Bolek, D. Piwowarskiej, A. Rażny. — Kraków, 1998. — S. 169–175.
186. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. — Москва: МИК, 2002. — 216 с.
187. Яворская, Н. В. Пейзаж барбизонской школы / Н. В. Яворская. — Москва: Искусство, 1962. — 347 с.
188. Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». — Москва: Прогресс, 1975. — С. 193–230.
189. Яценко, Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. — 2011. — № 11. — С. 47–57.
190. Clemente, Linda M. Literary Objects d'art. Ekphrasis in Medieval French Romance 1150-1210 / Linda M. Clemente. — New York: Peter Lang, 1992. — 157 p.
191. Edgecombe, Rodney S. A Typology of Ecphrases / Rodney Stenning Edgecombe // Classical and Modern Literature. — 1993. Vol. 13, 2. — P. 103–116.
192. Heffernan, James A. W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery / James A. W. Heffernan. — London: The University of Chicago Press, 2004. — 249 p.
193. Higgins, D. Intermedia / D. Higgins, H. Higgins // Leonardo. — 2001. — № 34 (1). — P. 49–54. — URL: <http://black2.fri.uni-lj.si/humbug/files/doktoratvaupotic/zotero/storage/6ZKC5H2M/34.1higgins.html> (дата обращения: 12.03.2021).
194. Jurgen, E. Muller. Intermediality and Media Historiography in the Digital Era / E. Jurgen // Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies.

- 2010. — № 2. — P. 15–38.
195. Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image. Text.* / W. J. T. Mitchell. — Chicago : The University of Chicago Press, 1986. — 226 p.
196. Mitchell, W.J.T. *Picture theory: Essays on verbal and visual representation* / W.J.T. Mitchell. — London: The University of Chicago Press, 1994. — 472 p.
197. Taylor, J. C. *Two visual excursions* / J. C. Taylor. — The language of images. — Chicago, 1980. — P. 129.
198. Wolf, W. *Intermediality Revisited : Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality* / W. Wolf // *Word and Music Studies.* — Vol. 4 : *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage.* — Amsterdam, N. Y. : Rodopi, 2002. — P. 16–29.
199. Zviguilsky, A. *Les écrivains français d'après leur correspondance inédite avec Ivan Tourguéniev* / A. Zviguilsky // *Cahiers Tourguéniev.* — 1977. — N 1. — P. 19.