

В первом случае, считать, что новелла построена по законам сонатной формы, при этом учитывать, что в начале XX века сонатная форма претерпевала изменения, становилась свободнее (ослабление контраста главной и побочных партий: принадлежности их к одной образной сфере; нарушение тематического фактора: выпадение отдельных разделов в репризе, преимущественно побочной партии). Во втором случае, следует проводить анализ новеллы, ссылаясь на черты сонатности. При этом аргументировать данную точку зрения следует полагаясь на законы классической сонатной формы (в экспозиции новеллы нет контрастного соотношения главной и побочной партии, побочная партия полностью повторяет главную; изменения происходят только в динамике, по мере музыкального развития она постепенно увеличивается; реприза в классической сонатной форме формально повторяет материал экспозиции, но в тексте реприза сокращена проведением только главной партии).

Используемая литература

1. Кржижановский С. Д. Сбежавшие пальцы // Собрание сочинений: в 5 т. – Санкт-Петербург: Symposium, 2001. – Т. 1. – С. 3-6.
2. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1960. – С. 368.
3. Мансков А. А. Интертекстуальность прозы С. Д. Кржижановского. – Барнаул: АлтГПА, 2013. – 225 с.
4. Чуканцова, В. О. Интермедиаальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки // Известия РГГУ им. А. И. Герцена. – 2009. – № 108. – С. 140-145.
5. Hansen-Löve, A. A. Intermedialität der Moderne zwischen linguistic und pictorialturn. Zum medialen Ort des Verbalen – mit Rückblicken auf russischen Medien landschaften. – München, 2007. – P. 60
6. Hansen-Löve, A. A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort– und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hrsg. von Schmid W., Stempel W.-D. – Wien, 1983. – Pp. 291-360.

*Е.В. Реутова
Россия, г. Барнаул,
Алтайский государственный педагогический университет
Научный руководитель д. филол. н., профессор Г.П. Козубовская*

ЖЕНСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В РОМАНЕ

И.А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»: АРХЕТИП И «ЛИТЕРАТУРНАЯ ФОРМА»

Аннотация

В статье рассматривается мифопоэтика женских персонажей романа И.А. Гончарова «Обрыв». Герой романа Райский, являясь натурой творческой, в

каждой женщине усматривает какой-либо архетип и, создавая свой Роман, каждую облакает в определенную литературную форму, позволяющую выразить женскую суть.

Ключевые слова: И.А. Гончаров; «Обрыв»; женские персонажи; архетип; литературная форма; натуральная школа; экфрасис; идиллия; психологический роман; эпос.

Герой романа Райский, являясь натурой творческой и пребывая в поисках идеала, рассматривает всех женщин через призму искусства, усматривая в каждой какой-либо архетип. В романе в изображении характеров женских персонажей наблюдается явный диалог с различными литературными формами.

Так, первая влюбленность художника Райского – Наташа – описана в традициях натуральной школы, а в её истории просматривается жанр физиологического очерка.

Произведения натуральной школы, как отмечает В.И. Кулешов, начинаются не с описания героя, а с описания обстановки, которая, по мысли исследователя, и «должна сказать главное о герое» [4, с.192-193]. Так, прежде чем впервые показать Наташу, автор глазами Райского смотрит на комнату, в которой она находится: «Райский вошел в комнату и оглядел ее, отыскивая, где Наташа» и «попал будто в склеп» [2, с.110-112].

Пространство героини сплошь наполнено знаками угасающей жизни: здесь и «горшки с увядшими цветами» [2, с.11], и едва различимый свет лампы («теплилась лампада»), с образом которой связано стирание границ между жизнью и смертью, земным миром и миром небесным.

Само название «физиологический» тождественно словам «правдивый», «естественный», «натуральный» [4, с.78;89]. В портрете Наташи явно обозначаются детали, подчеркивающие ее искаженное болезнью состояние: «исхудалые, бледные руки», «впадшие глаза, сухие, бесцветные волосы» [2, с.110-112].

Но, вместе с тем, И.А. Гончаров в образе Наташи разрушает каноны жанра, соединяя «бытовое» с «символическим» и углубляя психологический рисунок характера героини.

Во внешнем облике Наташи вырисовываются детали, сближающие ее с архетипом святых мучеников, принимающих страдания и умирающих смиренно, покорно, продолжая искренне и беззаветно любить мир вокруг себя: «Тихий рай светился из ее умирающих глаз <...> угасающее лицо, с улыбкой любви и покорности» [2, с.114-118].

Наташа ассоциируется с христианской святой, последовательницей Иисуса Христа – Марией Магдалиной, на что указывает А.Я. Кравчук, подчеркивая, что в образе Наташи «...измученной болезнью, художник стремился раскрыть психологическую глубину женщины, постигшей истинный смысл страдания как великого чувства очищения и искупления» [3, с.163-171].

Женщина-жертва, женщина-голубь (Райский сравнивает Наташу с голубем), «бедная» Наташа архетипически восходит и к образу «бедной Лизы» Н.М. Карамзина, – на это указывает А.А. Семакина [6, с.23]: «Для Наташи любить – значило дышать, жить, не любить – перестать дышать и жить» [2, с.115].

Не умея жить без любви, угасая вне любви, Наташа до конца остается верна себе. Для Райского она не соответствует идеалу женщины, в поисках которого он находится: «Нет – это не та женщина, которая как огонь, бросит страсть в каждый момент» [2, с.116]. Он отказывается от Наташи с ее чистой, искренней, но тихой, земной любовью, которую не может понять и оценить, ради женщины-богини, женщины-статуи – Софьи.

Далее он каждую женщину он испытывает страстью: для него важно проверить: кто сумеет переступить черту.

Образ Софьи Беловодовой воссоздан в традициях экфрасиса. Райский видит в ней идеал для поклонения, статую, античную скульптуру: «Ужели я не могу наслаждаться красотой так, как бы наслаждался красотой в статуе?» [2, с.11]. В портрете героини явно намечены детали, сближающие ее с античной статуей Пигмалиона: «будто молочной белизны лоб», «цельный, свежий, блистающий здоровьем цвет лица, плеч, рук», «глаза полные ровного, немерцающего горения», «плечи и грудь, поражающие пышностью» [2, с.21].

Райский берет на себя функцию Пигмалиона. Он, подобно мифическому скульптору, сначала создает свой идеал женщины-Галатеи («Хотите ли знать, кто я, что я?.. Скульптор!») [2, с.765], а затем, как Пигмалион же, мечтает оживить ее: «Райский хотел отыскать в ней просто женщину под этой неподвижной оболочкой красоты» [2, с.21].

На мгновение, благодаря увещаниям Райского, Софья пробуждается от своего статуарного омертвения: теперь «ее мучит жажда жизни» [2, с.127], однако он не внушает ей доверия как человек рядом с которым она будет чувствовать себя свободной от угнетения всякого чувства, выходящего за рамки светской сдержанности в доме Пахотиных. Его искусства, его любви-страсти оказывается недостаточно для этого.

Не найдя своего идеала женщины ни в Софье, ни в Наташе, Райский отправляется в свою родовую усадьбу Малиновку. Она представляет собой настоящий Рай на земле, первозданную идиллическую природу, где царит веселье и счастье. Среди всего этого природного благоденствия Райский встречает и героиню идиллии – Марфиньку, пастушку: «Она осматривала клумбы <...> у Райского перед глазами был идеал простой, чистой природы <...> в душе его созидался образ какого-то тихого, семейного романа...» [2, с.176;182]. Кроме того, Марфинька олицетворяет собой прекрасную Диану – покровительницу животных, полей и лесов в римской мифологии.

Исследователи сравнивают Марфиньку с евангельской Марфой, сестрой Марии. Образ Марфы связан, прежде всего, с материальными заботами. Марфинька также большую часть своего времени проводит «присматривая за хозяйством <...> любит домашние дела» [2, с.237].

Для Марфиньки, как героини идиллического хронотопа, характерен и «особый способ чувствования, связанный с представлением о нравственной и эстетической ценности патриархальной жизни» [7, с.77]. Марфинька не пребывает в состоянии духовных исканий, она приняла за свой идеал убеждения Бабушки и мечтает когда-нибудь стать такой же, как Бабушка.

Чистая, солнечная Марфинька становится для художника Райского «центром картины». Красота, детская наивность героини волнуют его. В нем в этом Раю просыпается змей-искуситель: «Я тебя просвещу! Люби, Марфинька, не бойся бабушки» [2, с.173-174].

Райский ведет Марфиньку из идиллического сада – места, где ведется праведная жизнь и царит гармония, к обрыву – заброшенной части сада, потерянному Раю, где совершилось грехопадение: «Пойдем, Марфинька, к обрыву, на Волгу смотреть» [2, с.175]. Он уговаривает её, пытается свести вглубь, но Марфинька не делает этого рокового шага. Она вырывает свою руку из руки Райского, освобождается от его влияния: «Ни за что не пойду, ни за что!» [2, с.181].

Марфинька, как Софья и Наташа, не переступает границу, к которой ведет ее Райский, и он, оказавшись не в силах искутить это чистое создание, пробудить в ней страсть (как и в случае с Софьей и Наташей), теряет к ней интерес: «Страсть Софьи... Она выше мира и страстей», «Страсть Марфиньки! – он засмеялся. Оба образа побледнели» [2, с.184].

Если Марфиньке сопутствует евангельский архетип Марфы, то Вера есть воплощенная Мария. В.И. Мельник подчеркивает в связи с этим, что И.А. Гончаров «воспроизвел в Вере парадокс евангельского образа Марии». Она «грешница, однако ее вера в Христа более осознанна и деятельна, а любовь к Нему более горяча, чем у ее сестры» [5, с.80].

Вера живет в старом доме: «мрачном», «сером», «местами с забитыми окнами», «тяжелыми дверьми» [2, с.76-77]. Это описание старого дома в Малиновке хотя и соотносится с описанием дома Пахотиных, где живет Софья, но несет несколько иной смысл. Вера сама решает жить в старом доме. Она находит здесь для себя желанное уединение, отгороженность от внешнего мира, который не является для нее столь привлекателен, как для Марфиньки. Только здесь, в этих «прочных и массивных стенах», Вера чувствует себя по-настоящему счастливой и свободной.

Вера ассоциируется с героиней психологического романа, она, в отличие от Марфиньки, духовно свободная личность, способная к самостоятельным решениям и поступкам. У нее своя индивидуальная судьба и своя психология.

Кроме того, именно Вера, подобно героям психологического романа, предстает у И.А. Гончарова на протяжении всей истории в ситуации выбора. Она находится между двух правд, двух вер. Ей недостаточно «бабушкиной правды» (как Марфиньке). Она ищет учителя и руководителя, Христа (подобно евангельской Марии), жаждет новой правды и новой веры, лучшей, чем устоявшаяся традиционная, патриархальная.

В противопоставлении Марфиньки и Веры просвечивают кроме евангельских архетипов (Марфа и Мария) также и литературные (Ольга и Татьяна из «Евгения Онегина»). А.С. Пушкин, как утверждает В.И. Мельник, «воздвиг русской женщине памятник в лице Татьяны». И.А. Гончаров, в свою очередь, создал «несколько иной, но не менее драматичный и величественный образ женщины, пережившей ошибку и нашедшей в себе силы подняться. Источники этого образа он нашел в Евангелии» [5, с.85].

Новаторство И.А. Гончарова проявляется и в связи с толкованием образа Марфиньки, А.А. Семакина замечает, что «в отличие от А.С. Пушкина, И.А. Гончаров принимает и поэтизирует с доброй иронией такой тип героини, как Ольга Ларина (которая у А.С. Пушкина «показана, скорее, с отрицательной стороны»), называя его «положительным» [6, с.24-25].

Райский в Вере вновь желает увидеть свою Галатею, свой идеал, как некогда с Софьей: «Вера стояла на пьедестале, сияющая в мраморном равнодушии» [2, с.400], и, как других героинь, искушает ее, пытается пробудить в ней любовь, страсть: «Люби, не бойся бабушки!» [2, с.346]. Но он не знает тайны Веры и не может понять её. Вера уже открыла для себя все то, что пытается внушить ей Райский. Она страстно влюблена в Марка, который, как и Райский, является её искусителем. Достаточно вспомнить сцену встречи Веры и Марка, где отчетливо прослеживается архетип грехопадения: «Он держал в руках несколько яблок <...> Не хотите ли?» [2, с.518-519].

Про Марка, словно случайно упоминает и Марфинька в разговоре с Райским: «Такого, который смеется над религией, как Марк Иваныч: будто это можно <...> Бабушка все узнает» [2, с.179]. И здесь вновь возникает важное для романа противопоставление Веры и Марфиньки. Марфинька не пошла бы за Марком в обрыв, не совершила бы грех ради любви. Для нее важнее «бабушкина правда», её ей достаточно.

Бабушкину правду в свете мифа об искушении можно охарактеризовать как «правду Божию». На то, что Татьяна Марковна выступает в романе в функции Бога указывает В.И. Габдуллина [1, с.93]. Марфинька, как героиня идиллии, верна «бабушкиной правде» от того, что не знает и не хочет знать никакой иной. Вера же, подобно героине психологического романа, узнав «новые правды», совершив грех, сама приходит к той единственной истинной правде, что заключена в старом учении.

Эта «новая» Вера (покаявшаяся в грехе и духовно воскресшая), воплощает собой, по наблюдению А.Я. Кравчука архетип Мадонны [3, с.163-171]. Красота Веры меняется. Она уже «не прежняя» <...> «с гордым и горячим взглядом», «с мерцанием «ночи», а наделенная «прозрачной бледностью», «кротостью и грустью», «нежной грацией и унылым покоем» [2, с.468].

Образу Бабушки в романе сопутствует ореол святости, покоя и надежности. Однако, он гаснет, когда Татьяна Марковна узнает о падении Веры: «На лице у ней легла точно туча, и туча эта была – горе» [2, с.667]. Это известие и воспоминание о собственном грехе заставляет Бабушку отказаться от функции Бога, которую она выполняла до сих пор («Бог спасет ее! Бабушки

нет больше!» [2, с.666]) и уповать лишь на истинного единого Бога. Однако, как только Бабушка узнает, что её Вера больна, она забывает свои страдания ради нее, она знает, что может её спасти. И спасает, ценой своей исповеди перед Верой и перед Богом: «Бог простит нас, но Он требует очищения!» [2, с.687].

Бабушка, как хранительница Эдема, семейного очага и традиций, защита и опора для всех обитателей Малиновки, воплощает собой «архетип Матери, вбирающей в себя и архетип Богородицы» [3, с.163-171]. В эпилоге романа он разрастается до подлинно эпических масштабов исполинской фигуры – всей русской земли, России, являя собой «архетип Родины, в состав которого в свою очередь включены архетипы Матери-Природы и Дома-Усадьбы» [3, с.163-171]: «За Райским стояли и горячо звали к себе три фигуры: его Вера, его Марфинька, бабушка. А за ними стояла и сильнее их влекла его к себе – другая великая «бабушка» – Россия» [2, с.772].

Используемая литература

1. Габдуллина, В.И. Русская литература в контексте православной культуры: учебное пособие. – Барнаул, АлтГПА, 2011. – 199 с.

2. Гончаров, И.А. Обрыв // Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 7. – СПб.: Наука, 1997. – 772 с.

3. Кравчук, А.Я. Генезис и символика женских образов романа И.А. Гончарова «Обрыв» // В мире научных открытий. Красноярск: Издательство «Научно-инновационный центр», 2011. – № 7. – С. 163-171.

4. Кулешов, В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века: учеб. пособие для вузов. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1982. – 239 с.

5. Мельник, В.И. Евангельская семантика женских образов Марфиньки и Веры в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // Проблемы исторической поэтики. – 2019. – №1. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evangelskaya-semantika-zhenskih-obrazov-marfenki-i-very-v-romane-i-a-goncharova-obryv>.

6. Семакина, А.А. Литературные архетипы как основа женских образов в романной трилогии И.А. Гончарова («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2017. – 29 с.

7. Тамарченко, Н.Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной, 2008. – 358 с.