

ИВАН ГОНЧАРОВ КАК ЭКСПЕРТ СЛОВЕСНОСТИ

Г. И. Тангилова

Преподаватель Чирчикского государственного педагогического университета

АННОТАЦИЯ

В статье систематизированы взгляды Гончарова на проблемы литературы как явления искусства. Гончаров развил мысль В.Г. Белинского об искусстве как «образном мышлении» и актуализировал значение пластического элемента для мастерства художника. В своих статьях Гончаров анализировал соотношение правды искусства и правды жизни, а также проблему объективности в искусстве и законов реализма. В сознании писателя сформировались представления о классическом стиле современной ему русской прозы и двух проявлениях этого стиля – пластическом и аналитическом. Гончаров показал значение структурно-композиционной архитектуры и стилистики романа.

Ключевые слова: Иван Гончаров, законы литературы, архитектоника, классический стиль, пластическое искусство.

ABSTRACT

Goncharov's views on the problems of literature as an art phenomenon are systematized in this article. Goncharov developed the thought of V.G. Belinsky about art as the "thinking in the images" and he actualized the value of plastic feature for skill of an artist. In his articles Goncharov analyzed the relation between the truth of art and the truth of life as well as the problem of objectivity in the art and of the laws of realism. The concepts on the *classic* style of his contemporary Russian prose and the two manifestations of this style – plastic and analytical ones – were formulated in the writer's consciousness. Goncharov showed the significance of the structurally composite architecture and stylistics of a novel.

Keywords: Ivan Goncharov, laws of literature (as an art form), architectonics, classic style.

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Гончарова – просторная сфера науки. Сумма подборок произведений Ивана Гончарова и монографий, уделённых мониторингу его мировоззренческого пути и творчества, «насчитывает около 7000 концепций. Впрочем литературно-



критические публикации Гончарова остаются на окраине научно-исследовательских интересов. При этом внимание в безусловном большинстве моментов сконцентрировано на тех комментариях, которые прозаик дал к своим романам. Активность же Гончарова в качестве аналитика словесности как вербального вида искусства остается в полутени. В силу этого, задачей данной публикации является исследование основополагающих ситуаций в научно-теоретических изречениях романиста по вопросам этики и поэтики литературно-изобразительных аспектов. Конкретизация целей данной работы заключается в отыскании и классификации тех понятий Гончарова, которые непосредственно согласуются с концепциями нынешнего общетеоретического литературоведения.

МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

Литературно-критические и литературно-исследовательские публикации Гончарова относятся к последнему этапу его жизни и творчества – к 1870-1880-м годам, когда литератор принял бесповоротное решение отступить от написания четвертого романа. Обозначая «последовательную связь» своих романов «Обыкновенная история», «Обломов» и «Обрыв», Гончаров подчёркивал, что у него «раскидывался и четвертый период, захватывавший и нынешнюю жизнь», но роман не был написан, поскольку, по мнению прозаика, «творчество требует безмятежного слежения уже установившихся и угмонившихся конфигураций жизни, а новая жизнь чересчур нова»

Гончарововедами подтверждено, что «своеобразие писательской индивидуальности И.А. Гончарова напрямую сказалось и в его критическом наследии», и это наследие мало: «при жизни прозаика было напечатано лишь около десяти публикаций и заметок». Определённый интерес современников Гончарова вызвали публикация «Милльон терзаний» (1872), посвященная мониторингу комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», а потом книга «Четыре очерка» (1881), в которую вошли работа «Литературный вечер», уже перечисленная статья «Милльон терзаний», потом «Заметки о личности Белинского» (публикация, выросшая из послания А.Н. Пыпину, который собирал материалы для биографии публициста) и наконец-таки, впервые напечатанная двумя годами раньше работа «Лучше поздно, чем никогда» (в наименование которой Гончаров вынес народную рассудительность, в повествовательном самовыражении вложенную им в речения главной героини романа «Обрыв» Веры в момент ее смелого объяснения с Марком Волоховым). Статьи «Предисловие к

роману “Обрыв”», напечатанная в 1869 году, и «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”», напечатанная в середине 1870-х годов, были впервые обнародованы через много лет после смерти автора, соответственно в 1938 и 1895 годах.

Основными спецификами литературно-критических трудов Гончарова доказаны их «последовательная полемичность», ориентированная на разрушение уже сформировавшихся суждений, а также «очень субъективная и лирическая интонация», присущая также гончаровским мемуарным заметкам и эссеистике. Миропонимание своих раздумий как прозаика и литературного критика, Гончаров растолковал самым незатейливым образом: «мне случается почти всегда верно определить значение литературных произведений других» «Мышление образами» и изобразительное мастерство художника. В своих публикациях Гончаров рассуждал об нравственных проблемах изобразительной словесности, о сущности созидательного постижения реальности и двух его основополагающих сценариях – профессионализме изобразительном и профессионализме исследовательском, о жанровой организации целого и ее спецификах. В публикации «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров продолжает возводить свои умозаключения с обращения к имиджу В.Г. Белинского, опираясь на его главное суждение о том, что искусство «мыслит образами», которое было сделано русским публицистом под воздействием идеологии Г.В.Ф. Гегеля.

Правда искусства и правда жизни. Объективность в искусстве и законы реализма

Главное для художника слова, по определению Гончарова «Лучше поздно, чем никогда», – «правдивость изображения», которая возможна только тогда, когда в системе его ценностей есть «Sine ira [без гнева] – закон объективного творчества». Впрочем эта беспристрастная правда должна быть пропущена через чувства художника, необходимо лицедреть то, что, вероятно, еще не замечают остальные. По этому поводу Гончаров примечал о себе: «я не такой почитатель реализма, чтобы не допускать бегства от него. В угоду реализму пришлось бы чрезмерно урезать и даже совершенно искоренять фантазию, погружаться, следовательно, в сухость, иногда в безликость, вместо живых образов писать силуэты». Облик, считал Гончаров, «живой, то есть достоверный, < ... > неизменно говорит о жизни, все равно о какой» (488). Противодествовать этому могут либо необъективность, либо механическое воспроизведение реальности, поскольку то и другое противоречит значимой морали, предписывающей,



что «в искусстве рассудок должен быть в союзе с фантазией» (488).

Другими словами, если показано нечто «на злобу дня», то «ничего, кроме придирок, то есть тенденций, не будет» (488). Тот же нулевой эффект обнаруживается и при воспроизведении: «Природа чересчур вынослива и специфична, чтобы взять ее, так сказать, полностью, состязаться с нею ее же силами и фактически стать поблизости; она не дастся. У нее свои чересчур исполинские средства. Из непосредственного снимка с нее выйдет никчёмная, бесполезная копия. Она разрешает подойти к ней только путем художественной фантазии».

Определение «художественной правды» Гончаров излагает, руководствуясь разностью постижения вселенной исследователем и живописцем: «Ученый ничего не формирует, а раскрывает согласную и подспудную в природе истину, а живописец сформировывает подобия истины, то есть созерцаемая им правда сказывается в его грёзах и он перемещает эти отражения в свое творчество. Это и будет художественная правда». Тезисом к произнесённому, по Гончарову, рассматривается «азбука эстетики», предписывающая, что «художественная правда и правда реальности – не одно и то же. Явление, вынесенное полностью из жизни в творчество, утратит подлинность реальности и не станет изобразительной истиной. Поставьте рядом два-три факта из жизни, как они случились, выйдет неверно, даже неправдоподобно» (484). Это случается потому, «что живописец пишет не прямиком с природы и с жизни, а формирует правдоподобия их» – «в этом и состоит механизм творчества! ».

Изобразительную правду Гончаров крепко-накрепко соединил с реализмом, обозначив, что «реализм есть одна из капитальных структур искусства». Реалистическое мастерство, в его осмыслении, полагает два метода к отображению реальности. Во-первых, требуется необъятность общественного исследования жизни и выявление ее типологических сторон. «Прежде всего, – писал Гончаров, – надо вспомнить и уяснить себе следующее положение искусства: если образы типичны, они непременно отражают в себе – крупнее или мельче

– и эпоху, в которой живут < ...>. То есть на них отразятся, как в зеркале, и явления общественной жизни, и нравы, и быт». Вторым требованием к художнику-реалисту является необходимость погружения в психологические глубины характера. А это возможно лишь тогда, когда «художник сам глубок». Достижению этой глубины способствует «сила рефлексии < ...> в воображении».

Другими словами, Гончаров конкретизировал концепцию нынешних понятий о реализме, который балансирует на двух китах – социально-историческом материализме и психологизме. Эти предписания конституированы Гончаровым и в публикации «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”». Изобразительный типаж, в осмыслении литератора, – то, продолжилось «во стольких экземплярах одного направления, воспитания, концепций, понятий»; типы «изображают совокупные особенности целых пластов государства, а пласты, в свою очередь, рисуют жизнь уже не индивидуумов, а целых групп общества» (513, 520). При этом сочинения «никогда не произведут глубочайшего впечатления на читателя, если они не затрагивают вместе и самого индивидуума, его психологические стороны».

В публикации «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров определяет реалистические инструменты, позволяющие телеологически обеспечить запланированное. Такими «могучими орудиями искусства», по его мнению, рассматриваются «фантазия, юмор, типичность, словом – поэзия».

И как портретист, и как рецензент Гончаров высказывается против закладывающегося у него на глазах натурализма («псевдореализма», «неореализма», в его трактовке). Натурализм отдалённо чрезвычайно сходен с реализмом. Впрочем псевдореалисты «отрицают в изобразительных поисках истины такие пособия, как характерность, юмор, опровергают всякие идеалы, не признают нужною фантазию и т.д.». У них «есть холодная ирония, продукт, пожалуй, ума: они, кажется, ее только и допускают в искусстве! Но она никогда не заменит юмора». Гончаров категорически отвергает лозунги следования, якобы, «одной природе», когда громогласно оповещается, что «не нужно вымыслов небывалого, преувеличений, ходуль, натяжек, словом, никакой лжи!». Истину в этих высказываниях Гончаров согласен лицедреть лишь в том случае, если «под вымыслом разумеют выдумки небывалого или невозможного в природе и в жизни». Но такое уже бывало, когда «то же самое говорили и делали и до них, хотя бы в русской натуральной школе, опередившей появлением французскую».

Прозаик шокирован тем, что натуралисты отрицают даже характерность и «замахиваются не на одну только так нарекаемую “романтическую школу”, а на Шекспира, Сервантеса, Мольера! », и с язвительной тональностью восклицает: «Кому какое дело было бы, например, до полоумных Лира и Дон Кихота, если б это были портреты чудаков, а не типы, то есть зеркала, отражающие в себе бесчисленные подобия – в старом, новом и будущем человеческом обществе? ».

В окончание этой идеи Гончаров предрекал: век натурализма будет недолог, «если он отречётся от пособия фантазии, юмора, типичности, живописи, вообще поэзии, и будет довольствоваться одним умом, без участия сердца! ».

Творческая уверенность Гончарова заключалась в том, что следует руководствоваться школы реализма как «школы старых учителей». «Общим учителем романистов» назван Диккенс, который в XIX веке «дал образец художественного романа», т.е. продемонстрировал Англию – свою родину и ее социокультурные традиции – «в живых, бессмертных типах и сценах». Прозаик приветствовал «стремление к истине – и в искусстве и в жизни». Это влечение, в его осмыслении, сформулировали в своем сочинительстве Гомер, Сервантес, Шекспир, Гете, а в русской литературе Фонвизин, Пушкин, Лермонтов, Гоголь.

Огромное внимание Гончаров акцентирует проблеме трансформации и выстраивания нарративных связей – «наследственного сродства» с «творческими типами художников, начиная с гомеровских, эзоповских, потом сервантовского героя, шекспировских, мольеровских, гетевских и прочих и прочих, до типов [героев] нашего Пушкина, Грибоедова и Гоголя включительно».

С задачей вписать порождённый нрав в тип уже укоренившегося «вечного» персонажа перед художником распахиваются кардинально новейшие возможности: «Этот мир творческих типов имеет как будто свою особую жизнь, свою историю, свою географию и этнографию; Дон Кихот, Лир, Гамлет, леди Макбет, Фальстаф, Дон Жуан, Тартюф и другие уже породили, в созданиях позднейших талантов, целые родственные поколения подобию, раздробившихся на множество брызг и капель».

В силу этого новые «множества современных типажей вроде Чичикова, Хлестакова, Собакевича, Ноздрева и т.д. окажутся вариациями разветвившегося родословного дерева Митрофанов, Скотининых и в свою очередь разрастутся на множество других». Так образовывается «духовное сродство типов», хотя есть и типы «слишком местные, вышедшие из небольшого приволжского угла», т.е. не всегда широко известные.

Становление и развитие русской литературы. Рождение классического стиля

Всеопределяющее понятие для русской словесности приобретает, по мнению Гончарова, творчество Пушкина. Еще в статье «Миллион терзаний» прозаик настаивал: «Пушкин занял собою всю свою эпоху, сам создал другую, породил школы



художников». В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров акцентирует, что кое-что и в его собственных произведениях взято «у нашего величайшего поэта Пушкина», «Пушкин был наш учитель – и я воспитывался, так сказать, его поэзией». Рядом с именем Пушкина Гончаров ставит имена Гоголя и Лермонтова и настаивает, что «школа пушкинско-гоголевская продолжается доселе, и все мы, беллетристы, только разрабатываем завещанный ими материал», что «черты пушкинской, лермонтовской и гоголевской творческой силы доселе входят в нашу плоть и кровь, как плоть и кровь предков переходит к потомкам».

Взывая к пушкинской эпохе, Гончаров соотносит фигуры Пушкина и Лермонтова. При этом прозаик идет тем путем, каким прошел в своих романах: объединяя стилистическими средствами имена двух величайших авторов, он поддерживает это соотношение коммуникативной фигурой сопоставления.

Так, Лермонтов, «фигура колоссальная» – он «весь, как старший сын в отца, вылился в Пушкина». Гончаров проблематизирует идею, изложенную им еще в статье «Милльон терзаний»: «Пушкин – отец, родоначальник русского искусства, как Ломоносов — отец науки в России».

Определённо, в Пушкине «кроются все семена и зачатки, из которых эволюционировали затем все роды и виды искусства во всех наших художниках, как в Аристотеле крылись семена, зародыши и намеки почти на все последовавшие ветви знания и науки». Гончаров полагает, что «у Пушкина и у Лермонтова веет один родственный дух, слышится один общий строй лиры, иногда являются будто одни образы». Вместе с тем прозаик лицезрит и разность между пушкинским и лермонтовским талантами, солидаризируясь с В.Г. Белинским: «у Лермонтова, может быть, [эти образы] более мощные и глубокие, но зато менее совершенные и блестящие по форме, чем у Пушкина».

Разъяснение таким тонкостям Гончаров трактует в «разнице в моменте времени»: «Лермонтов ушел дальше временем, вступил в новый период развития мысли, нового движения европейской и русской жизни и опередил Пушкина глубиной мысли, смелостью и новизной идей и полета».

Одну из основных доблестей Пушкина Гончаров отыскивает в художественном отображении социально-психологических типажей. «Дело не в изобретении новых типов», – писал Гончаров (акцентируя: «да коренных общечеловеческих типов и немного»), а в том, «как у кого они выразились, как связались с окружающей их жизнью и как последняя в них отразилась». Пушкин в Татьяне и Ольге «дал нам вечные образцы, по которым мы и учимся бессознательно писать, как

живописцы по античным статуям»: Ольга – «характер положительный», Татьяна – «идеальный», т.е. «один [тип] – безусловное, пассивное выражение эпохи, тип, отливающийся, как воск, в готовую, господствующую форму», «другой – с инстинктами самосознания, самобытности, самодеятельности». Черты таких девушек Гончаров обозначил в «Грозе» Островского и в своем романе «Обрыв». В итоге, как эксперт искусства, Гончаров озвучивает величайшую идею по поводу феномена рождения классического стиля в соответственной национальной литературе, в том числе в русской: такой стиль должен быть культурно-социологически разработан.

Впрямь, «нива искусства» в России до Пушкина и Лермонтова «была < ... > пуста, не возделана, и обособленные, хотя выдающиеся явления в ней – были случайности»; «только огромные таланты Пушкина и Лермонтова являлись отдельными яркими звездами, а кругом их почти никого. То же и в живописи и в ваянии»; «Не было почвы, кружков, общества < ... > . Не было частной инициативы; самобытная русская художественная сила, сквозь обломовщину, не могла прорваться наружу». С появлением Пушкина, а затем Лермонтова и Гоголя русская литература началась как полноценное национальное классическое явление.

Размышляя о характере воздействия Гоголя, Гончаров роднит его с Пушкиным и формулирует суждение, что «сам Гоголь объективностью своих образов, конечно, обязан Пушкину же», что «без этого образца и предтечи искусства Гоголь не был бы Гоголем, каким он есть», что «прелесть, строгость и чистота формы» у Гоголя те же, что и у Пушкина, а разница заключается «в быте, в обстановке и в сфере действия», при этом «творческий дух один», но у Гоголя – «перешедший в отрицание».

Абсолютное признание Гоголя связано для Гончарова с тем, что, как он печатает в статье «Предисловие к роману “Обрыв”», именем Гоголя резонно «назван этап, длящийся и доныне до гг. Слепцова, Успенского, Решетникова и других – в беллетристике, с Белинского до Добролюбова – в критике и публицистике». Впрочем «путь отрицания» самолично Гончарову не был близок, и он с сожалением подмечал, что «русская беллетристика, со времен Гоголя, все еще следует по пути отрицания в своих приемах изображения жизни, – и неизвестно, когда сойдет с него», и задавался вопросом: «сойдет ли когда-нибудь и нужно ли сходиться? ». С творчеством Гоголя, а потом Островского Гончаров сопрягает прежде всего сатирическую грань реализма. В понятии писателя, «после Гоголя мы в искусстве не сошли с пути отрицания, между прочим, и

потому, что художнику легче даются отрицательные образы». Впрочем гоголевский опыт нужен русской литературе: «Какой отрадной теплотой дышат его [Гоголя] создания от этого юмора, под которым прячутся его “невидимые слезы” и которого нет у псевдореалистов».

Любимая Гончаровым метонимия сердца как влюблённости обозначает, в его осмыслении, многие профессионализмы, в том числе, как это, на первый взгляд, ни абсурдно, в сатире. Образы Гоголя в «Мертвых душах» он описывает как «дышащие жизнью», написанные «живыми красками». Архетипы иного драматурга и «другого громадного таланта» – Островского – также, по мнению Гончарова, не могли быть созданы «без любви к каждому камню Москвы, к каждому горбатому переулку, к каждому москвичу, шевелящемуся в своей куче сора и хлама, без этой любви, которая сквозит в его изображениях царей, Мининых, Брусковых, их жен, детей, свах и прочих».

И разбирается это тем, что в пьесах Островского «вся Великая Россия; писалась фантазией, юмором и любовью», фигуры «воссоздавались художнической поэтической кистью, а не просто копировались с жизни».

Пластическая и аналитическая линии классического стиля в русской прозе

Русская литература, по мнению Гончарова, создана на глубочайших духовно-нравственных основаниях – благодаря «участию сердца», поскольку только концепция любви многосторонне определяет русские таланты. В изобразительном олицетворении эта концепция принимает различные разновидности – изобразительные и социологические. Как, Тургенев, так и сам Гончаров, следует по пути изобразительного панно. В «Записках охотника» Тургенев дал «ряд живых зарисовок крепостнического быта» в «тонких, мягких, полных» традициях «классической естественности и подлинно объективной правды». Создание «очерков мелкого барства, крестьянского люда и неподражаемых пейзажей русской природы» обнаружилось, в восприятии Гончарова, допустимым лишь в силу того, что Тургенев «пропитался любовью к родной почве этих полей, лесов», «сохранил в душе образа страданий населяющего их люда». С концепцией любви в словесности Гончаров соединил и фигуры Л. Толстого, Достоевского и Салтыкова-Щедрина. Но их творчество, и особо Достоевского и Салтыкова-Щедрина, покоится, как пронизательно обозначил прозаик, на других литературных обителях, нежели творчество художников-пластиков. Это главнейшим образом социологические таланты. Достоевский и Салтыков-Щедрин – таланты «особые, не входящие в этот [очерченный выше]



круг» публикаторов. Но даже такие «своеобразные таланты, как Достоевский и Щедрин, не могли бы силою одного холодного анализа находить правды жизни – один в глубокой, никому, кроме его, недостигаемой пучине людских зол, другой в мутном потоке мелькающих перед ним безобразий», если бы не присущая им «своя любовь».

Эта любовь проступает в том, что «один сотрясается и изнемогает сам – сотрясается от ужаса и боли его читатель, точно так же, как этот читатель недобро хохочет с автором над какой-нибудь “современной идиллией” или неожиданно побледнеет перед образом “Иудушки”». Гончаров уверен, что «под этой мрачной скорбью одного и горячей злобой другого кипят свои “невидимые слезы”, прячется своя любовь, которая, вместе с другими силами творчества, лежит в основе талантов всех этих звезд первой величины».

В этом и заключается достоверная «истинная “правда” в искусстве! », восклицает Гончаров. В Толстом Гончаров лицезрел органическое единство двух начал – изобразительного и исследовательского. Он писал: «Граф Лев Толстой – бесспорно, великий реалист, в лучшем смысле слова»; он пишет, в понимании Гончарова, пластически, т.е. «пишет, конечно, с натуры, особенно в последнем своем произведении» – в романе «Анна Каренина».

Толстой «по-своему понял, о чем хлопочут новые реалисты, и, обладая тем, чего им недостает, преподал манеру, как можно и нужно творчески, силою фантазии, стать очень близко к природе и правде». Эта пластичность не исключает аналитизма в изображении, т.е. «все это не мешает строгой объективности в нем [в Толстом], как, например, теплый воздух и игра солнечных лучей не мешают верности рисунка в пейзаж».

Так, предвидя тезисы текстологической науки XX-XXI веков, Гончаров со знанием дела обнаружил вслед за концептом Пушкина факт двух линий формирования классического стиля в русской литературе. Если в реалистическом творчестве Пушкина гибкость и аналитизм шли рука об руку, то в последующем в русской прозе (а Гончаров вел речь главнейшим образом о ней) оформились две линии функционирования – изобразительная и исследовательская.

В соответствии предписаниям первой нашли свое место таланты, преумножающие изобразительный мир как живое слежение за людьми, природой, красками бытия, структурами коллективного бытия всех и всего. Эти оценки таланта Гончаров видел в прозе Лермонтова, Тургенева, частично Толстого, в пьесах Островского. Телеология в режиме второй линии классического стиля,

выявившейся в сочинениях Достоевского, Салтыкова-Щедрина и также опять-таки Толстого, выразилась в вибрации идеи, в желании концептуально-подчеркнутого освещения индивидуума и реальности.

Методологические умозаключения в публикациях Гончарова распознают в нем мировосприятие портретиста-романиста. В самом деле, в работе над формированием изобразительного целого публикатору необходимо лицезреть всю «конструкцию», чтобы дождаться неделимой композиционно-архитектонической группировки сочинения. В связи с этим Гончаров, указывая, в особенности, на самое грандиозное свое произведение – роман «Обрыв», писал: «Всего более затрудняла меня архитектоника, сведение всей массы лиц и сцен в стройное целое». В процессе работы любого автора важен «план» – и только он позволит рассмотреть будущее «здание романа».

Потому структура произведения – это «невидимый, но гигантский труд», и «одной структуры, то есть кладки здания, достаточно, чтобы погрузить всю мыслительную активность составителя: понимать, осмысливать участие лиц в основной проблеме, отношение их друг к другу, постановку и ход событий, роль лиц, с неустанным надзором и полемикой относительно преданности или измены, изъянов, излишества и т.д. Словом – *c'est une mer à boire!* [Так же трудно, как выпить море!]». Работа портретиста-пластика проступает в том, что высказывается «прежде всего не идея, а то лицо, тот облик, то действие», которое появляется «в фантазии». Упрощение образа, в том числе как уменьшение размера первоисточника, способно обернуться тем, что не возникнет «ни одной живой и абсолютной фигуры, завершённого портрета», а явятся «сухие рисунки, силуэты, эскизы карандаша». Зачем, задает достаточно полемический вопрос Гончаров, художнику-пластику карандаш, если у него – в том числе как говорили о самом Гончарове – «есть кисть?».

На первое место в схеме предписаний Гончарова к искусству выходят предписания литературности. И себя, в особенности, литератор упрекает в том, что первая часть романа «Обрыв» с фигурами Софьи Беловодовой и Наташи ему не удалась: «Это скучное начало, из которого вовсе нехудожественно выглядит замысел». Первопричину этого Гончаров растолковывает своей «торопливостью», тем, что «смотрел дальше в глубь романа, не приостанавливаясь длительно на < ... > аксессуарных явлениях», т.е. не проектировал подробности. Другими словами, Гончаров тематизирует вопрос о «головном» методе к отображению и о следовании за прообразами. И поскольку «там, в Софье и Наташе, было сочинение», литератор посчитал первую часть своего романа

несостоявшейся; а «тут», т.е. во второй и дальнейших частях романа (в изображении Малиновки), он «писал с живых лиц», в силу чего дождался триумфа.

Гончаров отмечал миссию персонального навыка в «творческом поведении» прозаика (выражение М.М. Пришвина). О себе Гончаров писал: «То, что не выросло и не созрело во мне самом, чего я не видел, не наблюдал, чем не жил, – то недоступно моему перу! У меня есть (или была) своя нива, свой грунт, как есть своя родина, свой родной воздух, друзья и недруги, свой мир наблюдений, впечатлений и воспоминаний, – и я писал только то, что переживал, что мыслил, чувствовал, что любил, что близко видел и знал, – словом, писал и свою жизнь и то, что к ней прирастало». Эту идею

Гончаров сопрягал с самим существом литературно-художественного самовыражения, с основой основ изобразительного изучения реальности, с тем, с чем живет каждый автор.

Эта характерология писательского процесса присуща, по мнению литератора, прежде всего художникам-прозаикам. Роман, согласно мнениям Гончарова, – это высококачественный жанр, который «захватывает все: в него укрывается памфлет, порой целый моральный или исследовательский трактат, обыкновенное слежение над жизнью или теологическое воззрение». Но чтобы стать фактом искусства, роман должен стать «картиной жизни». Знание жизни, прямые отслеживания разрешают живописцу создать «раммы», или «картины», как их именовал прозаик.

В публикации «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”» идея прозаика о том, что «все уходит в роман, в рамки которого укладываются большие эпизоды жизни, иногда целая жизнь», что роману подвластны «низшие роды» искусства «карикатура, эпиграмма, летучая сатира» опирается как на бесспорные доказательства на романы Вальтера Скотта, Диккенса, Теккерея, Пушкина, на произведения Гоголя. В качестве аналитика искусства, и прежде всего его изобразительных форм, Гончаров выставил аргумент о том, что жизнь поддается вернейшему изображению романиста только тогда, когда «наслоилась в типы». «Рисовать < ... > нелегко и, по-моему, – писал он просто нельзя с жизни, еще не сложившейся, где формы ее не устоялись, лица не наслоились в типы».

Эту идею прозаик проводил и в публикациях «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв” и «Предисловие к роману “Обрыв”», подтверждая, что искусство может изображать «только укоренившуюся жизнь в каком-нибудь образе», чтобы «люди



повторились в всевозможных типах»; что поскольку «серьезное» искусство «не диорама» и оно «объективно смотрит на жизнь» и «не терпит никакой неправды и натяжек», то «оно откажется озарять своим светом новорожденные черты». Только временная дистанция, с точки зрения прозаика, обостряет зрение.

В осознании Гончарова, громадное значение приобретает также стилистика произведения – достаточно вспомнить его текстовое предписание в публикации «Милльон терзаний» на «художественное насыщение языка», которое должно напоминать «исполнение превосходным оркестром образцовой музыки, где безошибочно должна быть сыграна каждая музыкальная фраза и в ней каждая нота». Другими словами, позитивистское выполнение изобразительной ткани и стилевые методы преуспевания задачи не подлежали Гончаровым подозрению.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, бесспорно, что в публикациях Гончарова нашло место не только изложение злободневной тематики его собственных романов и пояснение его нравственно-политических и художественно-эстетических критериев. Громадный массив в работах составляют раздумья прозаика о сущности искусства и о его особенности как «мышлении образами», о истине в искусстве в ее сопоставлении с истиной жизни, об объективно-натуралистической картине мира в русской и мировой изобразительной практике. Гончаров всматривается в механизмы формирования и становления русской литературы и приходит к догадке о рождении ее классических структур.

В творчестве Пушкина, и прежде всего в его прозе, к которой апеллирует Гончаров, изобразительные формы изобразительного миропонимания слиты воедино с глубочайшим анализом, который получает последующее перемещение в прозе Лермонтова. Творчество Гоголя, символизировавшее в русской литературе «путь отрицания», Гончаров соединил с сатирой. Впрочем и этот маршрут «утверждения от противного» рассматривается в русской литературе выражением любви к миру и человеку. Зрелость писательской жизни Гончарова пришлась на становлении двух линий формирования и совершенствования классического стиля русской литературы. Себя, в том числе в качестве «ученика» Пушкина, Гончаров определенно трактует как художника-пластика. Уникальности изобразительного умения он лицезрит в «бессознательной»,

«инстинктивной» направленности своего творчества и творчества ряда современников (таких как Тургенев, Островский) на формирование «живых образов», «картин», «лиц». В постижении проблемы того, как именно происходит процесс «мышления образами», прозаик актуализирует концепции писательской изобретательности и условий типизации в изображении – чтобы нравы «наслоились». С именами Достоевского, Салтыкова-Щедрина и частично Толстого Гончаров соединил исследовательскую линию классического стиля в русской прозе, вместе с тем отметив, что «холодный аналитизм» (в том числе «мрачная скорбь» и «горячая злоба») нераздельно соединён с той же любовью к миру и человеку, что и в творчестве остальных русских авторов. Мировая и русская романистика, пребывающая в эпицентре внимания Гончарова, спровоцировала у прозаика водоворот раздумий о принципах самовыражения – о структурно-композиционной организации литературного целого, о композиционной интертекстуальности, о той метафизике стилистической и лексической работы, которая позволяет создать «здание романа».

REFERENCES

1. ГОНЧАРОВ 1972 = ГОНЧАРОВ И.А. Собрание сочинений: В 6 т. / Под общ. ред. С. Машинского. Т. VI. Москва, 1972.
2. КРАСНОЩЕКОВА 1981 = КРАСНОЩЕКОВА Е.А. Критическое наследие И.А. Гончарова // И.А. Гончаров–критик. Москва, 1981.
3. НЕДЗВЕЦКИЙ 2000 = НЕДЗВЕЦКИЙ В.А. Эпистолярный жанр в творчестве и в жизни Гончарова // И.А. Гончаров: Новые материалы и исследования. Москва, 2000.
4. РОМАНОВА 2011 = РОМАНОВА А.В. «Обломов» с акцентом // Обломов: константы и переменные. Санкт-Петербург, 2011.

