

Научная статья

УДК 821

DOI 10.17223/18137083/88/9

**Проблема художника
в «итальянской прозе» А. Н. Майкова («Пикник во Флоренции»)
и в романе И. А. Гончарова «Обрыв»**

Кристина Константиновна Павлович

Томский государственный университет
Томск, Россия

pavlovitch.cristina@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4364-9120>

Аннотация

А. Н. Майков в 1840-е гг., относящиеся ко времени «эстетического перепутья» в русской литературе, посещает Италию. Результатом пребывания в этой стране становится очерк «Пикник во Флоренции» (1848), в котором молодой поэт, начинающий художественный критик, а в прошлом художник обращается к важным проблемам современного словесного и изобразительного искусства. В это же время учитель А. Н. Майкова и близкий друг семейства И. А. Гончаров приступает к написанию романа «Художник», который в окончательном варианте получит название «Обрыв». В двух текстах типологически близкими оказываются герои, наделенные особым чувством поэтизировать действительность и стремящиеся воплотить жизнь в художественную форму с помощью живописи.

Ключевые слова

И. А. Гончаров, А. Н. Майков, «Обрыв», живопись, Италия, живописание

Для цитирования

Павлович К. К. Проблема художника в «итальянской прозе» А. Н. Майкова («Пикник во Флоренции») и в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Сибирский филологический журнал. 2024. № 3. С. 136–148. DOI 10.17223/18137083/88/9

© Павлович К. К., 2024

ISSN 1813-7083

Сибирский филологический журнал. 2024. № 3. С. 136–148

Siberian Journal of Philology, 2024, no. 3, pp. 136–148

**The problem of the artist
in the “Italian prose” of Apollon Maykov (“Picnic in Florence”)
and in the novel “The Precipice” by Ivan Goncharov**

Kristina K. Pavlovich

Tomsk State University
Tomsk, Russian Federation

pavlovitch.cristina@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4364-9120>

Abstract

The Maykov literary and artistic salon played a significant role in shaping the aesthetics of Ivan Goncharov, with some members sharing the writer's creative attitudes towards the contemporary historical and literary process. One of the influential figures was Apollon Maykov. During the 1840s, a time when Russian literature was at an “aesthetic crossroads,” the poet travelled to Italy. His stay in this country resulted in the essay “Picnic in Florence” (1848) where the poet, art critic, and former artist, addresses important problems of verbal and visual art. At the same time, Ivan Goncharov, Maykov's teacher and a close friend of his family, begins to write a novel “The Artist” (“The Precipice” 1869). In their critical works on painting, both Goncharov and Maykov discussed the two fundamental schools of Italian and Flemish art, which together create a comprehensive depiction of life and embody a holistic approach to art. The main characters in Goncharov's and Maykov's texts are remarkably alike, characterized by their innate talent for transforming reality into poetic visual representations. The proximity of Goncharov's Raisky to Maykov's Gorunin and Tarneev images highlights their shared commitment to the fundamental principles of modern art: a meticulous portrayal of everyday existence and a celebration of the beauty inherent in the ordinary. These postulates allowed Goncharov and Maykov to achieve a creative synthesis of the “high” and the “everyday,” a central aspect of their aesthetic stance.

Keywords

Ivan Goncharov, Apollon Maikov, The Precipice, painting, Italy, depiction (zhivopisanie)

For citation

Pavlovich K. K. The problem of the artist in the “Italian prose” of Apollon Maykov (“Picnic in Florence”) and in the novel “The Precipice” by Ivan Goncharov. *Sibirskii Filologicheskii Zhurnal [Siberian Journal of Philology]*, 2024, no. 3, pp. 136–148. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/88/9

...изобразить внутренность, потрохи, кулисы
художника и искусства.

И. А. Гончаров¹

А. Н. Майков, прошедший живописную школу под руководством своего отца-художника, тоже, как и его близкий товарищ И. А. Гончаров, совершил путешествие, только не кругосветное, а эстетическое. Европейские страны пленили его своей многовековой историей живописи. С 1842 по 1844 г. Майков посетил Данию, Швейцарию, Германию, Чехию, Францию и Италию, в которой провел длительное время.

¹ См.: (Гончаров, 1955, с. 348).

Если путешествие Гончарова было обусловлено его должностью, он исполнял обязанности секретаря дипломатической миссии к берегам Японии генерала Е. В. Путятина с целью налаживания торговых отношений, то вояж Майкова был исключительно «эстетическим», главная цель которого была связана со знакомством со «страной искусств, страной руин» (Майков, 1984, с. 175). Это символично подтверждает обложка его «Путевого дневника», на которой изображен герб, а на нем кисти, палитра, лира, флейта.

В Европе Аполлон Николаевич посещал картинные галереи. Во Франции он был в Академии художеств и картинной галерее Лувра, фиксируя в своем дневнике впечатления: «Картиная галерея – мы ожидали более. Лучшая школа – испанская; Мурильо – бесподобен, много Рибейры; Рубенса – история Марии Медичи, Тициана есть главные; удивительные картины Веронеза, Рафаэля, Корреджио, Леонардо – не лучшие; бесподобные Жувенета, Вандика, Сальватора Розы, Теньера, Потера, Вувермана нет, и вообще пейзажи бедны. Французская школа – отвратительна!» (Майков, 2013, с. 125). Это замечание Майкова-путешественника оказывается весьма ценным в понимании его предпочтений в современной живописи. Такая низкая оценка французской школы обусловлена тем, что критик считал, что французские художники театральны, в сюжетах их полотен он не находил психологического анализа, духовной составляющей. В перечислении Майковым имен художников видится его повышенный интерес к представителям итальянской и фламандской школ живописи, что позднее, в процессе работы над статьями о выставках в Императорской Академии художеств, повлияло на его позицию о необходимости синтеза «высокого» и «повседневного» в рамках современного искусства.

Майков уделял особое внимание жанру пейзажа в творчестве швейцарского художника Калама, который полностью отвечал его эстетическим требованиям, а именно «субъективности» и «национальности».

В испанской художественной традиции Майкова привлекало творчество Мурильо, именно он обращался к психологическому анализу в портретных изображениях. Важно, что этот художник писал не только реалистичные сцены, пронизанные естественностью, но в его творчестве особое место занимали и религиозные сюжеты.

Майков дал характеристику своему раннему творчеству: «Пишу мало, выдумываю много, но эти все вымыслы исчезают из головы моей как сны, и об них остается только воспоминание, как после сна или прочтения книги. Отчего же это? Оттого-с, что теперь уже не довольствуешься одними картинами греко-фламандской школы, а хочется заглянуть в человека поглубже» [Ямпольский, 1978, с. 39].

Воплощением современного искусства Майков считал творчество фламандцев. Он видел в их технике тенденцию к эпическому изображению жизни («Это портреты с натуры, это увековечивание славы Нидерландов. И каким могущественным гением запечатлена эта национальная эпопея!» (Майков, 1849, с. 31)), поэтизацию будничного с тщательной проработкой мельчайших деталей («Как умел заменить гений недостаток света скупого неба, дорожа каждым его лучом, и в одном луче его отыскать дивную поэзию!» (Майков, 1849, с. 30–31)), которые и создают «поэзию жизни».

Высокое итальянское Возрождение связано в сознании Майкова с именами Леонардо и Веронезе, полотна которых представляют гармонию, идеальное содержание, что является фундаментом для любого художника. Поэт прожил в Ита-

лии почти год. Результатом стали два очерка с итальянским колоритом – «Прогулка по Риму с моими знакомыми» и «Пикник во Флоренции», которые были опубликованы в 1848 г. в журнале «Отечественные записки»². В это время молодого Майкова, только что выпустившего свой первый поэтический сборник, активно волновала проблема современного искусства и творца. Неудивительно, что именно в Италии в очерке «Пикник во Флоренции» он обращается к теме живописи и восприятия действительности артистически развитыми людьми.

Примерно в это же время, в 1849 г., близкий Майкову И. А. Гончаров начинает писать роман «Художник», вдохновившись путешествием по Волге: «План романа “Обрыв” родился у меня в 1849 году на Волге, когда я, после четырнадцатилетнего отсутствия, в первый раз посетил Симбирск, свою родину. Старые воспоминания ранней молодости, новые встречи, картины берегов Волги, сцены и нравы провинциальной жизни – всё это расшевелило мою фантазию» (Гончаров, 1955, с. 288).

Примечательно, что образы майковских героев из «Пикника во Флоренции» оказываются близки главному герою последнего романа Гончарова Борису Райскому. Именно он являлся тем самым художником, в широком смысле этого слова, носителем эстетического мироощущения, чье призвание и было в изначальном варианте вынесено Гончаровым в название романа.

На первый взгляд очерк Майкова, явно имеющий аллюзии на «Декамерон» Дж. Боккаччо в связи со сценами пира-пикника и рядом проблем, обсуждаемых персонажами, представляет рассыпанные «картинки» досуга высшего общества и одновременно сцены из народной жизни, которыми восхищаются герои. Однако портреты русских путешественников в Италии, их поэтизированный взгляд на действительность, стремление к прекрасному относят их образы к ряду художественно-эстетических проблем, которые в то время решал А. Н. Майков как на поприще литературы, так и в изобразительном искусстве в рамках своих ежегодных обзоров о выставках в Императорской Академии художеств.

Майков в «Пикнике во Флоренции» представляет портреты русских людей (Горунин³, Тарнеев⁴), путешествующих по Италии, обращается к бытописанию, к тому, что не явилось предметом его осмысления в лирике. Так, например, Горунин, «приехавший нарочно в Италию, по своей надобности» (Современник, 1848, с. 149), добираясь до места встречи со знакомыми, созерцает итальянские пейзажи, которые по форме напоминают майковские экфрастические описания сюжетов полотен великих пейзажистов в обзорах выставок.

«Дорога идет по горе: с обеих сторон виноградники; беленькие домики мелькают с обеих сторон, оплетенные виноградными листьями, образующими перед ними тенистые навесы; сочные грозды поспевающего винограда висят с деревянных жердей, как в прихотливо убранной зале искусной резьбы канделябры. За этими домиками, около которых или работал трудолюбивый земледелец тос-

² Тематически близким к данным текстам оказывается рассказ «Марк Петрович Петров», написанный А. Н. Майковым в 1889 г.

³ «Другой был Горунин, приехавший нарочно в Италию, по своей надобности, господин вида мрачного, взора тусклого, лица бледного...» (Современник, 1848, с. 149).

⁴ «Между тем Тарнеев, без сюртука, без шинели, без галстука, в бумажном колпаке в виде треугольной шляпы, стоял на столе и ломался как паец перед публикой. Он сильно жестикулировал, дополняя знаками и жестами то, чего не мог вполне выразить на не совсем знакомом ему языке, ломая и составляя разные пословицы по-итальянски, отчего толпа помирала с хохоту» (Современник, 1848, с. 156).

канский, или играли дети, сады богатых вилл, кипарисы, лавры и каменный дуб с непроницаемой для солнца зеленью; высокие ограды, усеянные мелкими розанами или навьюченные широкими гирляндами плюща, то черного в тени, то зелено-золотистого на солнце. Там загородные дворцы флорентийских, некогда знаменитых, купцов-феодалов, с колоннами, галереями и террасами, установленными этрусскими глиняными вазами, в которых растут, подымаясь полосами кверху, как пламень на жертвеннике, листья кактусов и алоэ» (Современник, 1848, с. 153). В этой пейзажной зарисовке очевидна тенденция к детализации, разноразмерной композиции, богатой колористической палитре, светотеневым решениям.

«Боже мой, как всё это хорошо!» (Современник, 1848, с. 153) – восклицает Горунин. Герой Майкова всматривается в жизнь, пытается увидеть в ней реальные проявления, фантазируя, он создает идиллическую картину мирной жизни: «Он хотел говорить больше, но не мог и молча **рисовал**⁵ перед собою счастье людей, которые жили посреди этой богатой природы, так благодарно платящей за малейший труд...» (Современник, 1848, с. 153).

Горунин, как и Райский, воспринимая действительность в эпическом охвате, прибегает к рисованию, один в смысле создания вымышленной картины перед собой – «молча рисовал перед собою», другой в прямом значении этого слова – «рисовать» как запечатлеть на бумаге: «Райскому хотелось нарисовать эту группу усталых, серьезных, буро-желтых, как у отаитян, лиц, эти черствые, загорелые руки с негнушимися пальцами, крепко вросшими, будто железными, ногтями, эти широко и мерно растворяющиеся рты и медленно жующие уста, и этот – поглощающий хлеб и кашу – голод» (Гончаров, 2004, с. 183)⁶.

Гончаровский Райский, как и Горунин, главной своей целью видел воплощение реальной жизни в художественной форме: «Он бросался от ощущения к ощущению, ловил явления, берёг и задерживал почти силою впечатления, требуя пищи не одному воображению, но всё чего-то ища, желая, пробуя на чем-то остановиться...» (с. 120). Двум героям присущи особая наблюдательность и чуткое ощущение жизни, происходящей в ней красоты.

Большую роль в тексте Майкова играют «картины», которые по ходу путешествия созерцает герой. «Вот жизнь-то! Вот она! – сказал Горунин. – Смотрите, как она развернулась. Велим остановиться: поглядим на народную сцену» (Современник, 1848, с. 156). Уточнение героя о том, что сцена народной жизни именно «развернулась», напрямую связано с ее эпическим содержанием. Приведем пример одной из множественных народных сцен из романа «Обрыв», созданных Гончаровым во фламандской манере:

А. Н. Майков «Пикник во Флоренции» (1848)	И. А. Гончаров «Обрыв» (1869)
«Тут коляска, поднявшись на гору, повернула вправо по забору, и проезжих наших поразили восклицания, аплодисменты и хохот, которые раздавались немного в стороне от дороги	«Там кое-где двигался народ. Купец, то есть шляпа, борода, крутое брюхо и сапоги, смотрели, как рабочие, кряхтя, складывали мешки хлеба в амбар; там толпились какие-то неопределенные

⁵ Выделено нами. – К. П.

⁶ Далее текст романа «Обрыв» цитируется по этому изданию с указанием номеров страниц в круглых скобках.

около остерии, в толпе народа. Работники ли, вышедшие на воскресенье погулять за городом и повидаться с своими семьями, или поселяне, отдохавшие от недельных трудов своих за кружкой вина, стояли кто в серой, кто в зеленой куртке, в синих панталонах, в чулках и башмаках, все с веселыми физиономиями, которым круглые шляпы с широкими полями придавали мужественное выражение.

<...> они толпились около, должно быть, импровизатора; другие, с маленькою трубочкою в зубах, лежали брюхом на траве и, оперши головы на локти, смотрели туда же; сельские маленькие девочки, переплетясь руками, с остренькими глазками своими и цветочным венком на голове, тоже составляли маленькую публику, а в некотором расстоянии от нее две, верно, хозяйские дочери или служанки, принесшие на голове корзины с золотыми апельсинами, сорванными с веткой и листьями, всходя на лестницу, остановились, не снимая тростниковых корзинок с головы, смотрели туда, куда все смотрят, улыбались и переглядывались между собою» (Современник, 1848, с. 155).

личности у кабака, а там проехала длинная и глубокая телега, с насаженным туда невероятным числом рослого, здорового мужичья, в порыжевших шапках без полей, в рубашках с синими заплатами и в бурых армяках, и в лаптях, и в громадных сапожищах, с рыжими, седыми и разношерстными бородами, то клином, то лопатой, то раздвоенными, то козлинообразными.

Телега ехала с грохотом, прискакивая; прискакивали и мужики; иной сидел прямо, держась обеими руками за края, другой лежал, положив голову на третьего, а третий, опершись рукой на локоть, лежал в глубине, а ноги висели через край телеги.

Правил большой мужик, стоя, в буром длинном до полу армяке, в нахлобученной на уши шляпе без полей, и медленно крутил вожжой около головы.

Лицо у него от загара и пыли было совсем черное, глаза ушли под шапку, только усы и борода, точно из овечьей, бело-золотистой, жесткой шерсти, резко отделялись от темного кафтана.

<...> А там в пустой улице, посредине, взрывая нетрезвыми ногами облака пыли, шел разгульный малый, в красной рубашке, в шапке набок, и, размахивая руками, в одиночку орал песню и время от времени показывал редкому прохожему грозный кулак» (с. 333).

В двух художественных фрагментах можно обнаружить средства передвижения – «коляска», «телега». В центре двух зарисовок оказывается образ народа, представителями которого являются «работники», «рабочие». И Майков, и Гончаров используют конклавные сцены: «вышедшие на воскресенье погулять за городом и повидаться с своими семьями, или поселяне, отдохавшие от недельных трудов своих за кружкой вина» (Современник, 1848, с. 153); «рабочие, кряхтя, складывали мешки хлеба в амбар; там толпились какие-то неопределенные личности у кабака, а там проехала длинная и глубокая телега, с насаженным туда невероятным числом рослого, здорового мужичья» (с. 333). Важно, что Гончаров, в отличие от Майкова, представляет и отдельную портретную характеристику: «Правил большой мужик, стоя, в буром длинном до полу армяке, в нахлобученной на уши шляпе без полей, и медленно крутил вожжой около головы. Лицо у него от загара и пыли было совсем черное, глаза ушли под шапку, только усы и борода, точно из овечьей, бело-золотистой, жесткой шерсти, резко отделялись

от темного кафтана» (с. 333). Встречаем коллективный подробный портрет и в «Обрыве» («...в порывших шапках без полей, в рубашках с синими заплатами и в бурых армяках, и в лаптях, и в громадных сапожищах, с рыжими, седыми и разношерстными бородами, то клином, то лопатой, то раздвоенными, то козлинообразными» (с. 333)), и в очерке «Пикник во Флоренции» («...кто в серой, кто в зеленой куртке, в синих панталонах, в чулках и башмаках, все с веселыми физиономиями, которым круглые шляпы с широкими полями придавали мужественное выражение» (Современник, 1848, с. 155)).

Кроме того, авторы обращаются к образу детей. В сцену описания провинциального городка близ Малиновки Гончаров вводит портрет «разгульного малого, в красной рубашке, в шапке набок», который, «размахивая руками, в одиночку орал песню и время от времени показывал редкому прохожему грозный кулак» (с. 333). В итальянском тексте Майкова встречаются образы двух маленьких девочек с «цветочными венками на голове», а «в некотором расстоянии» от них «две, верно, хозяйские дочери или служанки, принесшие на голове корзины с золотыми апельсинами, сорванными с веткой и листьями, всходя на лестницу, остановились, не снимая тростниковых корзинок с головы, смотрели туда, куда все смотрят, улыбались и переглядывались между собою» (Современник, 1848, с. 155).

Образы сельских девочек и девушек, всходивших на лестницу, придают идилличность и без того поэтизированной сцене в уединенной местности. Схожий прием находим у Гончарова. Когда Борис Райский приезжает в Малиновку и любуется «всей этой знакомой картиной, переходя глазами с предмета на предмет, и вдруг остановил их неподвижно на неожиданном явлении. На крыльце, вроде веранды, уставленной большими кадками с лимонными, померанцевыми деревьями, кактусами, алоэ и разными цветами, отгороженной от двора большой решеткой и обращенной к цветнику и саду, стояла девушка лет двадцати и с двух тарелок, которые держала перед ней девочка лет двенадцати, босая, в выбойчатом платье, брала горстями пшено и бросала птицам» (с. 153). В двух фрагментах женские образы вписаны в атмосферу гармонии, безмятежности, которая создается при помощи цветочной художественной детали: «с золотыми апельсинами, сорванными с веткой и листьями» (Современник, 1848, с. 155); «На крыльце, вроде веранды, уставленной большими кадками с лимонными, померанцевыми деревьями, кактусами, алоэ и разными цветами» (с. 153). Идиллический, полный высокой поэзии в обыденной жизни образ Марфеньки, младшей племянницы Райского, Гончаров в рамках текста романа соотносит с «головками Грѣза»: «Марфенька из головок Грѣза, иногда Рафаэля...» (с. 771). Сцена, в которой героиня говорит о жалости к каждому живому существу: «Я и о котенке плачу, и птичке плачу» (с. 477), по точному замечанию В. А. Доманского, аллюзивно напоминает грѣзовскую картину «Девушка, оплакивающая мертвую птичку». Именно Грѣз оказывается одним из любимых художников Майкова, именно видение Грѣза оказалось сообразно майковскому представлению о тихой прелести обыкновенной женской натуры, ее цельности и гармонии с природой.

Погруженность в созерцание действительности объединяет двух героев. Райский внимательно всматривается в жизнь: «...у Райского ухо невольно открывалось: он весь тут и видит этих людей, эту жизнь» (с. 85). Оба героя хотят приблизиться к прекрасному, для того чтобы возвыситься, облагородить свое существование великими помыслами об искусстве. Вглядываясь в картину народной жизни, живописно раскинувшуюся перед ним, Горунин признается своему

собеседнику: «...больно смотреть мне на эту природу! – воскликнул он наконец. – На меня она действует как-то болезненно! Чувствуешь присутствие жизни – и чувствуешь в то же время, что в самом себе она давно замерла!.. Посмотришь, ведь какая ты дрянь перед этими именами Данта, Микель-Анджело, <...> размах-то воли какой! Какой полет воображения!.. <...> Не знаешь, за что так обижен, за что и отчего выпал этот жребий!.. Грустно, грустно и грустно!» (Современник, 1848, с. 154).

Горунин «был готов заплакать», так как его собеседник Синичкин не чувствует красоты природы: «Вижу, что хорошо. Но ведь посмотрел – и довольно. С собой не увезешь» (Современник, 1848, с. 154). «И то хорошо, что хоть чувствуете, – отвечает Горунин, – но вот как перестанешь ещё чувствовать, одрябнешь совершенно под гнетом действительности, утратишь даже способность страдать и сознавать свое ничтожество» (Современник, 1848, с. 154). Горунин, как и Райский, остро ощущает жизнь, хочет достичь определенных результатов в искусстве, чувствует свою «малость» в сравнении с именами великих деятелей: «Ну, что я такое в сравнении с здешними людьми? Какой-то гном, слизняк, полип; и если у меня в голове родится какой-нибудь идеал, то не Аполлон Бельведерский, не Геркулес, не Лаокоон, а тоже какой-нибудь слизняк, как все герои наших повестей и поэм... А что всего хуже, так это то, что если почувствовал где зло, нашел его вне себя или в себе, то ведь рад его анатомировать, резать его, копаться в этом маленьком мирочке, в микроскоп рассматривать ядовитую ранку в душе, а не возвыситься над нею, как Дант, как Альфиери, как Байрон» (Современник, 1848, с. 155).

Если майковский герой признается в своей бессилии создать что-то, то Райский, не достигнув своих целей в определенном виде искусства, обращается к другому, говоря о себе: «Я... так себе, художник – плохой, конечно: люблю красоту и поклоняюсь ей; люблю искусство, рисую, играю... Вот хочу писать – большую вещь, роман...» (с. 264). Примечательна сцена рисования Райского, когда он пытался приблизиться к идеалу с помощью живописи: «Три полотна переменял он и на четвертом нарисовал ту голову, которая снилась ему, голову Гектора и лицо Андромахи и ребенка. Но рук не доделал: “Это последнее дело, руки!” – думал он. <...> Полгода он писал картину. Лица Гектора и Андромахи поглотили всё его творчество, аксессуарами он не занимался: “Это после, когда-нибудь”. Ребенка нарисовал тоже кое-как, и то нарисовал потому, что без него не верна была бы сцена прощания. <...>» (с. 94).

Данный обширный фрагмент демонстрирует дилетантство Райского. Его образ в романе оказывается противоречивым: с одной стороны, он утонченный человек, чувствующий прекрасное в обыденной действительности⁷, с другой – он не может остановиться на одной артистической деятельности, постоянно находится в поиске новых форм, сюжетов. Гончаров в «Предисловии к роману “Обрыв”» сам отмечал дилетантский подход героя, это, по его мнению, было обусловлено и социально-общественными причинами, которые сам писатель наблюдал в своем окружении во время длительной работы над этим художественным текстом: «Таких людей, как Райский, наделенных избытком фантазии, много. Художники почти все такие, с тою разницей, что они трудом и муками готовились к своему

⁷ Е. А. Ляцкий отмечает важное свойство личности Райского: «Свои художнические требования Райский переносит в жизнь и на последнюю смотрит почти исключительно с эстетической точки зрения» [Ляцкий, 1912, с. 235].

делу, – и у них фантазия ушла в творческие произведения, а у Райского тратилась на пустяки: частью на любовь, на собственные романы его жизни, частью на намерения и попытки рисовать, сочинять музыку, заниматься литературой; но небрежное воспитание и отсутствие нужды и необходимости труда помешали ему овладеть техникой того или другого искусства или серьезно подготовиться к литературе, чего даром не дается. Таких неудачников-артистов была бездна, особенно в прежнее время, когда верили в талант без труда и хотели отделяться от последнего, увлекаясь только успехами и наслаждениями искусства. Но серьезное искусство, как и всякое серьезное дело, требует всей жизни» (Гончаров, 1955а, с. 216).

В тексте Майкова кроме Горюнина присутствует еще один герой, разделяющий его взгляд на красоту повседневной жизни, – Тарнеев. Он русский человек, живущий в Италии, который тоже оказывается своеобразным двойником Райского: как известно, герой романа «Обрыв» в финале отправляется жить и творить именно в эту страну. Тарнеев, по замечанию самого Горюнина, тоже находится в постоянных творческих поисках: «Например, его что-нибудь заинтересует, вдруг припадет ему охота учиться; он накупит книг и зароется в них. Раз как-то он целые полгода пропал – что ж? Учился химии. Там он опять пропал, и оказалось, что он пошел странствовать с каким-то цыганским табором: жил в поле, в лесах, по ярмаркам ездил, воротился настоящим цыганом; даже физиономия у него тогда сделалась цыганская; выучился ковать лошадей, петь песни... даже ворочить...» (Современник, 1848, с. 149).

На пикнике Тарнеев встречает Марию Грация, портрет которой соотносится в сознании героя с античной статуей: «Он смотрел на Марию Грация, на античное спокойствие черт ее классически правильного лица, чувствовал это благодушие, сиявшее в ее взорах, и ему казалось, что она только одна и может сказать ему, как направить эту силу и что такое эта сила, эта странная жажда необыкновенного, это беспокойство, которое кидало его в жизни из стороны в сторону» (Современник, 1848, с. 188). Античную красоту и холодное спокойствие гончаровский герой видел в Софье Беловодовой: «Женская фигура, с лицом Софьи, рисовалась ему белой, холодной статуей <...> Она, обратив каменное лицо к небу, положив руки на колени, полуоткрыв уста, кажется, жаждала пробуждения» (с. 149).

В художественном сознании Гончарова в романе «Обрыв» женский образ соотносился с национальным началом, женщина была связана со спасением героя и России, она воплощала собой искусство, именно поэтому Борис Райский рисует женские портреты, пишет роман «Вера». И Тарнеев, вдохновившись разговором с «необыкновенной женщиной» (Современник, 1848, с. 188), поверил, что она «направит его силу» (Современник, 1848, с. 188). Именно итальянка замечает «талант» героя: «Как вы живо чувствуете! Как вы любите природу! – сказала Мария Грация, смотря с возрастающим вниманием на Тарнеева» (Современник, 1848, с. 173); «– Скажите, – продолжала, глядя на него с нежностью, Мария Грация, – вы ничем особенно не занимаетесь? Вы не художник?»

Тарнеев посмотрел на нее с изумлением.

– Нет, не художник, – отвечал он.

– И не музыкант?

– Не музыкант, не художник, не ученый, ничего! Совершенно ничего! Хотя я немного и рисую, и пишу, играю... танцую, дурачусь...» (Современник, 1848, с. 187). Именно женщина заставляет Тарнеева обнаружить в себе творческий потенциал, почувствовать «в себе присутствие великой силы» (Современник, 1848,

с. 188). Гончаровский Райский также соотносит женских героинь с известными живописными образами: «Перед ним воздвигались как бы в тумане великие образы греческого искусства, великие лики Микель-Анджело, Рафаэля, Веронеза, Рубенса, и этот туман манил его, освещаясь всё более и более лучами восходящего дня, по мере того как он его разглядывал. Эти три фигуры являлись ему, и как артисту, 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 Грёза, иногда Рафаэля...» (с. 771).

Стоит заметить, что искусство в сознании героев предстает в форме трех разных школ живописи: испанской, фламандской и итальянской. В художественном сознании Майкова и Гончарова испанская школа была связана как с обращением к психологическому изображению человека, так и к реалистическим и естественным сценам. В. А. Доманский в работе «Художественные зеркала романа И. А. Гончарова “Обрыв”» пишет, что «Вера вызовет в сознании Райского “фигуры Мурильо”, последнего из больших мастеров “золотого века” испанского искусства. Его Мадонны – большеглазые, стройные, грациозные женщины: “Мадонна с четками” (Мадрид, Прадо), “Мадонна с салфеткой” (Севиля, Музей изящных искусств), “Цыганская Мадонна” (Рим, галерея Корсини), содержали в себе спокойствие, нравственную глубину и задушевность земной женщины. Все это, как видим, заключает в себе литературный портрет “новой” Веры» [Доманский, 2003, с. 146].

Фламандская живопись, составляющая одну из эстетических основ живописания Гончарова, восхищает А. Н. Майкова эпическим охватом, национальностью. Родиной всех видов искусств Майков провозглашает Италию. Для него Леонардо и Веронезе – образцы высокого итальянского Возрождения. В их работах гармония, идеальное содержание сюжетов полотен, духовное начало. Именно поэтому в Италию отправляются сам Майков, его герой и Борис Райский из «Обрыва»: «В Рим! в Рим! – туда, где искусство – не роскошь, не забава – а труд, наслаждение, сама жизнь!» (с. 776). Именно в Италии гончаровский герой устраивает вместе с Кирилловым художественную мастерскую.

В финале очерка, в беседе с Горуниним, Тарнеев признаётся в желании посвятить свою жизнь изобразительному искусству: «У меня особенная идея. Я хочу заняться живописью, и серьезно заняться.

– Ты... хочешь быть художником?

– А отчего же нет?

– Ничего, учись, учись, это хорошо. Займись живописью» (Современник, 1848, с. 192). Райский тоже, открывая душу Татьяне Марковне, говорит о своей цели стать артистом:

«– Я, бабушка, хочу быть артистом.

– Как артистом?

– Художником... После университета в академию пойду...» (с. 78).

В финале последнего романа Гончарова Райский живет в Италии, «он делил время между музеями, дворцами, руинами, едва чувствуя красоту природы, записываясь, работал» (с. 772). Это сторона его идиллической жизни, однако герой чувствует себя «гостем и пришельцем там» (с. 772). В последних строках «Обрыва» ощущается внутренний разлад Райского: он живет в Италии, но «ему хотелось бы набраться этой вечной красоты природы и искусства, пропитаться насквозь духом окаменелых преданий и унести всё с собой туда, в свою Малиновку...» (с. 772).

Так, Гончаров оставляет финал открытым, чтобы читатель сам мог предугадать, будет ли в судьбе Райского еще один «обрыв», изменит ли он пластическому искусству, а может, и вовсе вернется на родину. В финале «Пикника во Флоренции» Горунин открывает Тарнееву истину о его особом таланте, вовсе, по его мнению, может, и не связанному с живописью, так как это только форма, «рама» для тех наблюдений, которые делает герой в Италии, наблюдая за красотой будничной жизни: «Как славно, Тарнеев, – тихо и с расстановкой говорил Горунин, – как славно мы провели день... Вот это жизнь... Как ты хорош был сегодня! Как я люблю тебя, когда ты встречаешься лицом к лицу с жизнью... Ах, Тарнеев! Тарнеев! Да ты сам себя не понимаешь! Хочешь учиться живописи, быть художником, а того не понимаешь, что и без того ты величайший художник... Тебе попало в руки самое многообразное искусство, которое заключает в себе все другие, и ты мастер в том искусстве, и это искусство жизни!.. Ты ее находил и у цыган, и в лесах твоей деревни, и в Италии...» (Современник, 1848, с. 192). Горунин говорит о превосходстве Тарнеева над ним, так как он ощущает биение реальной жизни, ее поэзию: «Теперь ты в новом мире! Живи в нем! Живи!.. Хорошо!.. Боже мой! Я-то какая дрянь перед тобой! А ведь меня учили, образовывали! А ты ведь не учен... а понимаешь всё... не гонишься за веком... а дальше нас всех, мыслителей. <...> “Стоит убивать жизнь на пустяки, – говорил Горунин, – если б они пожили, как мы сегодня... вот это жизнь!..”» (Современник, 1848, с. 192). Интересно, что самая последняя сцена «Пикника...», ее смысл воплощаются в финале «Обрыва». Герои видят синьора Джакопо, человека с непростой историей. Перуцци рассказывает, что «он был богат, истратил всё состояние на путешествия, чтобы видеть произведения живописи всех школ, и на покупку дорогих картин. Его обманывали, он разорился, почти впал в нищету. Всю жизнь он бьется произвести что-нибудь прекрасное, и хотя пользуется некоторой репутацией как живописец, но вечно недоволен... С некоторого времени он впал в совершенное отчаяние и, я думаю, сойдет с ума. Он никогда не исполнит того, к чему стремится, и так, как, по его понятиям, должно бы исполнить» (Современник, 1848, с. 192). Судьбой итальянского художника Джакопо, скорее всего, читавший текст Майкова Гончаров не захотел наделять своего Райского, который, безусловно, является автобиографическим героем. Именно поэтому текст романа Гончарова заканчивается ситуацией двоемирия, внутренним конфликтом героя, который стоит над очередным духовным «обрывом». Таким образом, пребывание Майкова в Италии вылилось в рецепцию проблем современного искусства в рамках его художественных текстов, роли художника и методов изображения действительности. Кроме «Пикника во Флоренции» тема живописи и художника встречается в «Прогулке по Риму с моими знакомыми», «Марке Петровиче Петрове», что еще раз указывает на заинтересованность Майкова данной темой.

Список литературы

Доманский В. А. Художественные зеркала романа И. А. Гончарова «Обрыв» // Гончаров И. А.: Материалы Междунар. конф., посвящ. 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 146–153.

Ляцкий Е. А. Гончаров. Жизнь, личность, творчество. Критико-биографические очерки. СПб.: 1912. 324 с.

Ямпольский И. Г. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. Л.: Наука, 1978. 294 с.

Список источников

Гончаров И. А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М.: ГИХЛ, 1955а. Т. 8. С. 208–220.

Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 8. 576 с.

Гончаров И. А. Обрыв // Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб.: Наука, 2004. Т. 7. С. 5–772.

Майков А. Н. Выставка Императорской Академии художеств в 1849 году // Отечественные записки. 1849. Т. 67, № 11. С. 19–40.

Майков А. Н. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1984. Т. 2. 576 с.

Майков А. Н. Путевой дневник 1842–1843 гг. Итальянская проза. СПб.: Пушкинский дом, 2013. 397 с.

Современник. 1848. Т. 12, № 11. С. 149–156.

References

Domanskiy V. A. Khudozhestvennye zerkala romana I. A. Goncharova “Obryv” [Artistic mirrors of I. A. Goncharov’s novel “Cliff”]. In: Goncharov I. A.: Materialy Mezhdunarodnoy konferentsii, posvyashchennoy 190-letiyu so dnya rozhdeniya I. A. Goncharova [I. A. Goncharov: Proceedings of the International Conference dedicated to the 190th anniversary of the birth of I. A. Goncharov]. Ul’yanovsk, Korporatsiya tekhnologiy prodvizheniya, 2003, pp. 146–153.

Lyackiy E. A. *Goncharov. Zhizn’, lichnost’, tvorchestvo. Kritiko-biograficheskie ocherki* [Goncharov. Life, personality, creativity. Critical and biographical essays]. St. Petersburg, 1912, 324 p.

Yampol’skiy I. G. *Ezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo doma na 1976 god* [Yearbook of the manuscript department of the Pushkin House for the year 1976]. Leningrad, Nauka, 1978, 294 p.

List of sources

Goncharov I. A. *Namereniya, zadachi i idei romana “Obryv”* [Intentions, objectives and ideas of the novel “The Precipice”]. In: Goncharov I. A. *Sobranie sochineniy: v 8 t.* [Collected works: in 8 vols.]. Moscow, Khudozh. lit., 1955, vol. 8, pp. 208–220.

Goncharov I. A. *Obryv* [The Precipice]. In: Goncharov I. A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete works and letters: in 20 vols.]. St. Petersburg, Nauka, 2004, vol. 7, pp. 5–772.

Goncharov I. A. *Sobranie sochineniy: v 8 t.* [Collected works: in 8 vols.]. Moscow, Khudozh. lit., 1955, 576 p.

Maykov A. N. *Putevoy dnevnik 1842–1843 gg. Ital’yanskaya proza* [Travel diary of 1842–1843. Italian prose]. St. Petersburg, Pushkinskiy dom, 2013, 397 p.

Maykov A. N. *Soch.: V 2 t.* [Works: in 2 vols.]. Moscow, Pravda, 1984, vol. 2, 576 p.

Maykov A. N. *Vystavka Imperatorskoy Akademii khudozhestv v 1849 godu* [Exhibition of the Imperial Academy of Arts in 1849]. *Otechestvennye zapiski*. 1849, vol. 67, no. 11, pp. 19–40.

Sovremennik. 1848, vol. 12, no. 11, pp. 149–156.

Информация об авторе

Кристина Константиновна Павлович, доцент кафедры русского языка как иностранного, Томского государственного университета (Томск, Россия)

Information about the author

Kristina K. Pavlovich, Associate Professor, Department of Russian as a Foreign Language, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation)

*Статья поступила в редакцию 07.11.2023;
одобрена после рецензирования 12.01.2024; принята к публикации 12.01.2024
The article was submitted on 07.11.2023;
approved after reviewing on 12.01.2024; accepted for publication on 12.01.2024*