

Molnár, Angelika

Птица и цветы - образы женщин в романе Гончарова "Обрыв"

Opera Slavica. 2015, vol. 25, iss. 3, pp. 13-24

ISSN 1211-7676 (print); ISSN 2336-4459 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/134601>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Ангелика МОЛНАР

Птица и цветы — образы женщин в романе Гончарова «Обрыв»

В нашей статье мы рассматриваем поэтическую функцию флоросемантического кода и метафоры птиц в романе Гончарова «Обрыв». Образы птиц и цветков развертываются в связи с каждой героиней по-разному в соответствии с жанровым кодом, определяющим ее личную историю. Следовательно, становятся необходимыми элементами построения общей истории героинь и гончаровского романа в целом.

Ключевые слова: *Обрыв*; Гончаров; женские образы; метафоры цветка и птицы

Bird and Flowers—the Image of a Woman in the Novel “Обрыв” (*The Precipice*) by I. A. Goncharov

In this article we consider the poetic function of florosemantic code and flower metaphors in Goncharov’s novel “The Precipice”. The flowers’ and the birds’ images are deployed in conjunction with every woman character in different ways according to the genre code that defines her personal story. Therefore, they are necessary elements in building a common history of heroines and Goncharov’s novel as a whole.

Key words: *The Precipice*; Goncharov; female images; metaphors of flowers and birds

Птицы и Цветы — символы, поэтичнее всего выражающие сущность женщин в романе Гончарова «Обрыв», в силу чего в настоящем сообщении мы обращаемся именно к ним.

Отметим, что эти образы довольно избыточные, однако они сопровождают героинь в тексте в разных жанровых, стилевых и метафорических формах. Приведем пример на книжный, штампованный вариант. Образ Наташи, героини юношеской любви и сентиментальной повести главного героя и «вторичного автора» романа, Райского, в плане характерной для нее жизненной установки явно сопоставим с увядшими цветами и уснувшими канарейками: «на окнах горшки с увядшими цветами да две клетки, в которых дремали насупившиеся канарейки»¹. Райский пере-

¹ GONČAROV, I. A.: *Обрыв*. In: GONČAROV, I. A. Polnoje sobranije sočinenj i pisem v dvadcati tomach. T. 7. Sankt-Peterburg, Nauka, 2004, s. 110.

живает угрызение совести за свое невнимание к ней и выражает это с помощью переносного отождествления девушки с птичкой: «бросил эту птичку на долю бурь и непогод! [...] не остал я верен ему? Это был не подвиг, а долг. [...] вспомнил картину Рубенса „Сад любви“». ² Восполняет и так клишированную картину упоминание известной работы Рубенса в стиле барокко, отсылающей к изображениям «садов любви» позднего Средневековья. Однако в самом романе оно также имеет особое значение, так как разные истории любви происходят в основном в локусе сада (Марфинька, Бабушка) или обрыва (Вера). Место определяет как сюжетную линию, так и модальность историй: у Марфиньки носит идиллический, у Веры — трагический характер.

В тексте Вера же метафоризируется канарейкой, вылетившей из замкнутого и безопасного домашнего круга. В мире романа Вера, будучи ребенком кушающая запретный плод, тоже уподобляется проворной птице: «и тайком, быстро, как птичка клонет, сорвет ветку смородины, проворно спрячет в рот и сделает губы смирно». ³ «Верочка походила на молодую птичку среди этой ветоши». ⁴ Взрослая же Вера проучает своего «искусителя», Марка, представляя ему семейные нормы при помощи параллелизма между животным и человеческим миром. Отметим, что хотя она и реагирует на чужое слово, но ее язык носит метафорический характер. «Он показал ей на кучку кружившихся друг около друга голубей, потом на мелькнувших одна вдогонку другой ласточек. — Учитесь у них: они не умничают! — Да, — сказала она, — смотрите и вы: вон они кружатся около гнезд». ⁵ Отмеченный параллелизм реализуется как в сюжете, так и в тексте, правда, в идиллическом варианте — в жанре семейного романа Марфиньки и Викентьева: «молодая чета, как пара ласточек, с веселым криком улетела от осени к теплу, свету, смеху, в свое будущее гнездо». ⁶

Вера подобным же сопоставлением старается объяснить свое душевное состояние, когда сокрушается о своей неудаче переубедить Марка: «Вон и птицы уже улетают — посмотрите, как журавли летят! — говорила она, указывая высоко над Волгой на кривую линию черных точек в воздухе. — Когда кругом всё делается мрачно, бледно, уныло, — и на душе становится уныло...» ⁷ Слова Веры получают развитие в сюжете после ее поступка в обрыве — переводится психологический параллелизм между состоянием

² Ibidem, s. 118.

³ Ibidem, s. 73.

⁴ Ibidem, s. 77.

⁵ Ibidem, s. 527.

⁶ Ibidem, s. 698.

⁷ Ibidem, s. 583.

персонажей и природы: «На всем лежал какой-то туман. Даже птицы отвыкли летать к крыльцу, на котором кормила их Марфинька. Ласточки, скворцы и все летние обитатели рощи улетели, и журавлей не видно над Волгой. Котята все куда-то разбежались. Цветы завяли, садовник выбросил их, [...] Гнездышко Марфиньки, ее комнатки наверху, потеряли свою веселость. В нем поселилось с Верой грустное молчание. У Марфиньки на глазах были слезы».⁸

Друг бабушки, Бережковой и ее семьи, Тит Никоныч в восторге от красоты своей приемной дочери, Марфиньки. Он использует сравнение с цветком для выражения своего комплимента: «Какая отменная девица! — это распускающаяся, так сказать, роза на стебельке, до коей даже дыхание ветерка не смеет коснуться!». Райский подхватывает удачное сравнение и строит новое о Vere, истощающей свои силы на чувство страсти: «а та — как лилия, «до коей» уже, кажется, касается не ветерок, а ураган».⁹ Эта метафора разворачивается в тексте, отражая ход мыслей и чувств героя: «Видя это страдание только что расцветающей жизни, глядя, как мнет и жмет судьба молодое, виноватое только тем создание, что оно пожелало счастья, он про себя роптал на суровые, никого не щадящие законы бытия, налагающие тяжесть креста и на плечи злодея, и на эту слабую, едва распутившуюся лилию».¹⁰ Устойчивое сравнение Веры с лилией тоже изменяется после переживания ею страсти: «Это — лилия! Где прежняя Вера? Которая лучше: та или эта?»¹¹

В следующем сравнении каждое слово включается в сюжетный ряд, в метафоризацию и смыслопорождение текста романа: когда Вера спешит на свидание с Марком, она, «как птица, в рощу, и точно упала с обрыва в кусты».¹² Райский долго борется с собой, чтобы не преследовать Веру, не узнавать ее секреты и не стараться проучить ее. До событий в обрыве, поступка «падения» Веры, он один раз случайно сталкивается с ней, «не нарочно! — закричал он в страхе, и оба засмеялись. Она сорвала цветок и бросила в него»¹³. Героиня производит подобный жест и тогда, когда нежно ударяет Марка зонтиком. Это действие выявляет некий параллелизм мужских образов («искусителей»). Для Райского Вера тем более интересна, что петербургская кузена, Софья Беловодова представляет собой только запертую канарейку, которую пытается проучить и «выпу-

⁸ Ibidem, s. 696.

⁹ Ibidem, s. 536.

¹⁰ Ibidem, s. 587–588.

¹¹ Ibidem, s. 711.

¹² Ibidem, s. 463.

¹³ Ibidem, s. 352.

стить на свободу»: «— Да, — перебил он, — и засидевшаяся канарейка, когда отворят клетку, не летит, а боязливо прячется в гнездо. Воскресните, кухня, от сна, [...] — и узнайте другую жизнь».¹⁴ Общность историй женщин раскрывается через посредство мотивических повторений образов птицы и цветов¹⁵

Новые, доверительные отношения между Верой и Райским он одновременно портит и укрепляет из-за своего поступка — бросает ей букет померанцевых цветов, символизирующих девственность. Поступок Райского заставляет Веру осознать, что страсть Райского настоящая. Каждая нарративная деталь направляет интерпретацию к этому и носит дополнительную смысловую нагрузку: «Выберите понаряднее букет цветов и пришлите мне, пока Марфинька не проснулась... Я полагаюсь на ваш вкус... — Вот как: я делаю успехи в твоем доверии, Вера!»¹⁶ Он «велел Марфинькин букет поставить к Вере на стол и отворить в ее комнате окно»¹⁷. «Он, как святыню, [...] держал букет померанцевых цветов». «С Райского как будто сняли кандалы. Он, бледный, выскочил из засады и спрятался под ее окном». «Она вошла в комнату, погруженная точно в сон». «На полу лежал большой букет померанцевых цветов, брошенный снаружи в окно. [...] «побледнела как смерть» «заметив другой букет на столе, назначенный Марфиньке, взяла его, машинально поднесла к лицу, но букет выпал у ней из рук, и она сама упала без чувств на ковер».¹⁸ Вера перед свадьбой своей сестры «приколола померанцевые цветы Марфиньке»¹⁹, а Райский, чувствуя свою вину, вынул оттуда засохшие стебли: «Марфинька сияла, как херувим, — красотой, всей прелестью расцветшей розы, и в этот день явилась в ней новая черта, новый смысл в лице, новое чувство». Он «испугался, заметив в ее свадебном, померанцевом букете несколько сухих, увядших цветков». и «помогал вытаскивать, сославшись на какую-то, тут же изобретенную им, дурную примету»²⁰.

В романе Гончарова самолюбие понимается как гордость и вводится в метафоризацию как цветок, что переносится на образ Веры после ее поступка. Вера боится осуждения со стороны бабушки: «Гордость, человеческое достоинство, права на уважение, целость самолюбия — все раз-

¹⁴ Ibidem, s. 103.

¹⁵ Ср. RAJNOV, T. I.: *«Obryv» Gončarova kak chudožestvennoje celoje*. Voprosy teorii i psichologii tvorčestva. T. 7. 1916.

¹⁶ GONČAROV, I. A.: *Obryv*. In: GONČAROV, I. A.: *Polnoje sobranije sočinienij i pisem v dvadcati tomach*. T. 7. Sankt-Peterburg, Nauka, 2004, s. 596.

¹⁷ Ibidem, s. 626.

¹⁸ Ibidem, s. 627.

¹⁹ Ibidem, s. 634.

²⁰ Ibidem, s. 756–757.

бито вдребезги! Оборвите эти цветы с венка, которым украшен человек, и он сделается почти вещью. [...] Она обманула ее доверие и не устояла в своей гордости!». «Смирение значит — выносить взгляд укоризны чистой женщины, [...] Ей стало больно упасть в глазах даже и «глупцов», как выражался Марк. [...] Ей остается смиренно склонить голову перед громом и нести его».²¹ Все, раньше характерное для ее образа, повторяется обратным знаком. Ее смирение и окончательный отказ от Марка можно обнаружить в следующем сравнении: «Бабушка слушала, притаив дыхание, как пение райской птицы».²²

В тексте романа же в основном Марфинькина речь сближается с птичьим языком: «А она щебетала беспечно, как птичка».²³ Ее любовь к Викентьеву раскрывается тоже посредством соловиной песни. Марфинька заботится и о цветущем саде: «поднимала головку то у того, то у другого цветка».²⁴ Вера метафоризирует ее бабочкой, когда остерегает жениха обидеть ее: «— Вот она кто! — сказала Вера, указывая на кружившуюся около цветка бабочку, — троньте неосторожно, цвет крыльев пропадет, пожалуй, и совсем крыло оборвете».²⁵

Взрослая Марфинька впервые появляется перед Райский в толпе домашних птиц, что маркирует хозяйственность и привязанность героини к дому, домашним делам: «через минуту опять головки кучей совались жадно и торопливо клевать, как будто воруя зерна. — Ах ты, жадный! — говорила девушка, замахаясь на большого пегуха».²⁶ Эта картина в восприятии Райского образует идиллию: «Так и есть: идиллия! я знал! [...] Куры с отчаянным кудахтаньем бросились по углам [...]. Индейский петух, неистово выругался по-своему, точно сердитый командир оборвал всю команду на ученье за беспорядок».²⁷ Эпизод в известной мере напоминает не только страх из-за появления чужого человека, но сниженную до домашней сферы битву за выживание, борьбу за овладение чужим добром (девушками?). Отметим, что поэтический дневник Райского также становится кормом для кур, что метафорически выражает как то, куда же исчезла идиллия, так и артистическое намерение героя идеализировать события и поступки. Сцена представляет и домашний порядок: как хозяйка («бабушка») управляет своим «царством», и переносно в сюжете романа — судьбами своих родных.

²¹ Ibidem, s. 680–681.

²² Ibidem, s. 708.

²³ Ibidem, s. 254.

²⁴ Ibidem, s. 175.

²⁵ Ibidem, s. 495.

²⁶ Ibidem, s. 153.

²⁷ Ibidem, s. 154.

Бережкова же выступает в качестве охраняющей своих внучек птицей, из повиновения которой выходит Вера: «И как Вера, это изящное создание, взлелеянное под крылом бабушки, в уютном, как ласточкино гнездо, уголке, этот перл, по красоте, всего края, [...] — вдруг идет тайком на свидание с опасным, подозрительным человеком!»²⁸ Бережкова курицей называет поверенную подругу Веры, знающую ее секреты, в том числе любовь к Марку: «— Ну, попадья — добрая, смиренная курица: лепечет без умолку, поет, охотница шептаться, особенно с Верой: так и щебечет, и всё на ухо. [...]: послушная раба».²⁹ Это сравнение также входит в развернутый план образа.

Бережкова как в случае Марфиньки, так и в случае Веры знает, как надо правильно поступать с ними. Райский «добродушно и снисходительно воевал с бабушкой, видя, что под старыми, заученными правилами таился здравый смысл и житейская мудрость и лежали семена тех начал, что безусловно присвоивала себе новая жизнь»³⁰. «Проповедь» Райского бабушке о свободе Веры в выборе возлюбленного оказывается напрасным, несостоятельным. В его речи употребляются уже не новые, а устаревшие метафоры, которые обнажаются Бережковой: «раз в жизни девушки расцветает весна — и эта весна — любовь. И вдруг не дать свободы ей расцвести: заглушить, отнять свежий воздух, оборвать цветы...»³¹ «Птицу запрут в клетку, и когда она отвыкнет от воли, после отворяй двери настезь — не летит вон!» «они живут у меня, как птички: делают что хотят...»³² Однако Бережкова в то же время понимает, что возможность любви Веры угрожает трагическим концом.

Эпизод с нравоучительной книгой показывает, насколько не действительна книжная форма поучения, подхода к жизни и судьбе человека. Несостоятельность устаревшей формы прочтения истории «падения» обнажается в намерении Бережковой осведомить свою внучку при помощи литературного примера — «аллегории»: «Молодой человек и девушка любили друг друга, но, разлученные родителями, виделись с балкона издали, перешептывались, переписывались. Сношения эти были замечены посторонними, девушка потеряла репутацию и должна была идти в монастырь, а молодой человек послан отцом в изгнание, куда-то в Америку».³³ «Дошли до катастрофы: любящихся застали в саду».³⁴

²⁸ Ibidem, s. 518.

²⁹ Ibidem, s. 431.

³⁰ Ibidem, s. 360.

³¹ Ibidem, s. 428.

³² Ibidem, s. 429.

³³ Ibidem, s. 467.

³⁴ Ibidem, s. 471.

Хотя дидактическое слово повторяет основной микросюжет романа Гончарова, но в отжившей форме («падение женщин»), в силу чего также является всего лишь книжным опытом. Райский сразу же отвергает его, но Бережкова отправляет его самого сочинять более адекватные произведения: «— Точно мочалку во сне жуёт». ³⁵ «— Да это допотопное сочинение... — Ну, ты после потопа родился и сочиняй свои драмы и романы, а нам не мешай!» ³⁶

Бабушка думает: «История попадает — не в бровь, а прямо в глаз» Веры ³⁷. Однако Вере просто «невыносимо» скучно, даже есть не хочет после чтения. Она же замечает несостоятельность литературного образца, хотя еще не осознает параллелизм между книгой и историей бабушки (трагедия) или Марфиньки (комедия с хорошей концовкой — основа сентиментального семейного романа). Женщины ссорятся по поводу книги и попытке проецировать ее на жизнь: «Так зачем же глупой книгой остерегать? — Чем же я остерегу, уберегу, укрою тебя, дитя мое?.. Скажи, успокой!..» ³⁸ И Бережкова осознает бессмысленность такой формы поучения: «она отрезвилась от печатной морали и сама внутренне стыдила себя за пошлое средство». ³⁹

Тем сильнее потрясена от поступка Веры. Игра светотени наблюдается и в связи с ее образом, когда она слушает историю «падения» Веры: «Она села в свое старое вольтеровское кресло, поставив лампу подальше на бюро и закрыв ее колпаком». ⁴⁰ «Они сидели в полумраке. Райский начал свой рассказ, стараясь подойти «к беде» как можно мягче и осторожнее». «— Поздно послала она к бабушке, — шептала она, — Бог спасет ее! Береги ее, утешай, как знаешь! Бабушки нет больше!» ⁴¹

Это наиболее наглядно метафоризируется посредством вещи — шали Бережковой. Шаль одушевляется, выражая душевное волнение своего владельца: бабушка «передергивала и поправляла свою турецкую шаль». ⁴² в предчувствии наступающей беды. Предмет, символизирующий величие дворянского рода и благополучия Бережковой, подвергается действию и когда бабушка начинает вести себя как турчанка: побранилась с Титом Никоньчем. Метафоризация через предмет сопровождает ее образ и в описании ее «Голгофы»: «Падало царство Татьяны Марковны,

³⁵ Ibidem, s. 469.

³⁶ Ibidem, s. 468.

³⁷ Ibidem, s. 470.

³⁸ Ibidem, s. 472.

³⁹ Ibidem, s. 472.

⁴⁰ Ibidem, s. 656.

⁴¹ Ibidem, s. 666.

⁴² Ibidem, s. 643.

пустел дом, похищено ее заветное, дорогое сокровище, ее гордость, ее жемчужина!». «Она, как раненый зверь, упала на одно колено, тяжело приподнялась и ускоренными шагами, падая опять и вставая, пронеслась мимо, закрыв лицо шалью от образа Спасителя, и простонала: „Мой грех!“»⁴³ образу Бережковой в репрезентации присвоены и черты раненого зверя (ср. лошадь), но Райский корректирует: сила женщины Божья, способна «искупать свои и чужие заблуждения!»⁴⁴

Под обретением женской силы, «оживлением» затем понимается уже не женская, а материнская любовь: «— Вера больна? — повторила она. [...] На лицо бабушки, вчера еще мертвое, каменное, вдруг хлынула жизнь, забота, страх. [...] Жизнь воротилась к ней». ⁴⁵ Заботящаяся о Вере Бережкова сопоставляется с ожившей белой статуей, появляющаяся ночью: «Она спустила с плеч на стул салоп и шла тихо к постели, в белом капоте, без чепца, как привидение»⁴⁶. «Оживление» обеих женщин происходит в результате взаимной исповеди своих поступков.

Взаимная исповедь двух женщин требуется для искупления вины каждого из них: «— Ты спасаешь меня, бабушка... от отчаяния... — И себя тоже, Вера. Бог простит нас, но Он требует очищения!»⁴⁷ Для Бережковой семья образуется не в формальном смысле, а по родству, тесным узам душ и поступков. Процесс восстановления сил, оживления детализован через посредство метафор пробуждения, реки, церкви, света, цветов и починки часов: Вера «внутренне вставала на ноги, будто пробуждалась от сна, чувствуя, что в нее льется волнами опять жизнь, что тихо, как друг, стучится мир в душу, что душу эту, как темный, запущенный храм, осветили огнями и наполнили опять молитвами и надеждами. Могила обращалась в цветник. Кровь [...] принимала свой утерянный ход, как испорченные и исправленные рукою мастера часы». ⁴⁸ Утверждается искренность чувств женщин и участников их драмы, хотя радость Тита Никоныча наделена мотивом игры: «мало-помалу пришел в себя и стал радоваться, как ребенок, у которого отняли и вдруг опять отдали игрушки». ⁴⁹

Вера до сих пор неосознанно, теперь уже осознанно следует примеру бабушки. Райский же знает о любовной истории Бабушки только понаслышке и представляет ее не во всей глубине, только как сюжет из прошлого века: «заглохшая от неудачи под гнетом любовь: не драма-

⁴³ Ibidem, s. 670.

⁴⁴ Ibidem, s. 672.

⁴⁵ Ibidem, s. 674.

⁴⁶ Ibidem, s. 684.

⁴⁷ Ibidem, s. 687.

⁴⁸ Ibidem, s. 687.

⁴⁹ Ibidem, s. 698.

-любовь, а лирическое чувство, разыгравшееся в ней». ⁵⁰ Вера не хочет узнать подробности этой истории, она для собственного исцеления довольствуется фактом «падения» бабушки. Обрушенную же на ее шею историю поступка бабушки Вера воспринимает как настоящую драму: «сделать весь дом свидетелем своей и бабушкиной драмы». ⁵¹ А Бережкова «до случая, даже не подозревая, как она вдруг выросла, стала героиней и какой подвиг совершила». ⁵² Позабывтая история поступка Бережковой реконструируется в форме сплетни и передается Полиной Карповной, словно ответ на вопрос Райского: «Как она приобрела власть над умом и доверием Веры?» ⁵³

Гротескную карикатуру на женщин представляет Полина Карповна Крицкая, играющая роль провинциалки, устаревшего вамп(ир)а вместо дамы высшего общества. Как замечает Райский, «она не годится и в роман: слишком карикатурна! Никто не поверит...» ⁵⁴ Однако ее образ все-таки встроен в ткань романа как оглядка на французские романы, в которых женщина среднего возраста окружена юными поклонниками: «жеманно кланялась Полина Карповна, сорокапятилетняя разряженная женщина, в кисейном платье, с весьма открытой шеей, с плохо застегнутыми на груди крючками, с тонким кружевным носовым платком и с веером, которым она играла, то складывала, то кокетливо обмахивалась, хотя уже не было жарко». ⁵⁵ Даже сравнения отводят в сторону, создавая ложно воздушный образ: «закутанная, как в облака, в кисейную блузу, с голубыми бантами» ⁵⁶. Она представляет собой другой образ «падшей женщины», отличающийся от распутной Марины и Ульяны, хотя «...сучок заметила в чужом глазу!» ⁵⁷ Она требует только поклонения, поэтому Райский играет с ней в «наступления», не желая доводить дело до конца, без факта соблазна. «Полина Карповна была покойного темперамента: она не искала так называемого «падения» и измены своим обязанностям на совести не имела. [...] Но ей до смерти хотелось, чтоб кто-нибудь был всегда в нее влюблен». ⁵⁸

В отличие от драматической рамки истории Савельева и Марины, которую Райский хочет воспроизвести в своем романе, или Марка и Веры, при-

⁵⁰ Ibidem, s. 590.

⁵¹ Ibidem, s. 642.

⁵² Ibidem, s. 693.

⁵³ Ibidem, s. 692.

⁵⁴ Ibidem, s. 245.

⁵⁵ Ibidem, s. 212.

⁵⁶ Ibidem, s. 296.

⁵⁷ Ibidem, s. 436.

⁵⁸ Ibidem, s. 243.

тязания Полины Карповны на роль вампа представляются Райскому как комедийный фон: «— Сейчас же пойду, непременно набросаю очерк... — сказал он, — слава Богу, страсть! [...] — Вот тебе и «непреренно»! — шепнула Татьяна Марковна, — видишь! Теперь пойдет таскаться, не отучишь ее! Принесла нелегая! Стоит Марины! Что это, по-твоему: тоже драма? — Нет, это, кажется... комедия! — сказал Райский и поневоле стал всматриваться в это явление».⁵⁹ Приступить к действительному творческому акту «сочинителю» не получается, так как жизненные события каждый раз препятствуют их превращению в предмет воспроизведения. И так, Полина Карповна представляется комедийным персонажем фарса: «Эта, по крайней мере, играет наивно комедию, не скрывается и не окружает себя туманом».⁶⁰ Образ Полины тоже имеет нечто змеино-приманивающее. Об этом говорят признаки ее действий: «Ужели она часто будет душить меня? — думал Райский, с ужасом глядя на нее. — Куда спастись от нее?»⁶¹ (ср. сон Марфиньки — мучимая змеями фигура Лаоокона).

Это вызывает желание исключить ее из романа: «„Какая противная: ее прибить можно!“ — со скрежетом думал он, опять впадая в ярость».⁶² Поведение Райского, когда пишет ее портрет, сходна с Тушиным, образ которого в отношении Марка обретает звериные черты: «Борис начал чертить мелом контур головы, всё злобнее и злобнее глядя на «противную рожу», и так крепко нажимал мел, что куски его летели в стороны»⁶³. «Кривизна» фигуры Полины Карповны Крицкой сказывается и на творческом акте художника. Райский все равно спасает ее честь как женщины: «Как ни комична была Полина Карповна, грубость нравов этой толпы и выходка старика возмутили его».⁶⁴ В ответ на его поступок, снова проявляется слащавый стиль речи и поведения Крицкой: «оттаяла немного, как конфетка, называемая «помадой»».⁶⁵

Райский в своем артистическом настроении выводит ее на чистую воду: «Он с любопытством смотрел на нее и хотел окончательно решить, что она такое».⁶⁶ «Я всё сказал! — с комическим экстазом произнес он, — мне остается... поцеловать вас!». «Она замахала руками в непритворном страхе, встала с кушетки, подняла стору, оправилась и села прямо, но

⁵⁹ Ibidem, s. 421.

⁶⁰ Ibidem, s. 297.

⁶¹ Ibidem, s. 245.

⁶² Ibidem, s. 297.

⁶³ Ibidem, s. 406.

⁶⁴ Ibidem, s. 374.

⁶⁵ Ibidem, s. 404.

⁶⁶ Ibidem, s. 434.

лицо у ней горело лучами торжества. [...] Райскому стало скучно».⁶⁷ Игра с раскрытием сущности женщины превращается в скуку и Райский определяет фигуру Полины в проекте романа. Она не может быть героиней ни приключенческого, ни светского романа, ни романа страсти.

Их объяснение с Райским является карикатурно-сниженным вариантом истории с Верой. Каждая деталь повторяется в комедийной форме: «я знаю... вижу... вы хотите давно сказать... — шептала Полина Карповна таинственно». «Но он подтащил ее к крутизне и крепко держал за руку. — Любви хочется! — говорил он в исступлении, — вы слышите, сегодня ночь любви... Слышите вздохи... поцелуй? Это страсть играет, да, страсть, страсть!.. — Пустите, пустите! — пищала она не своим голосом, — я упаду, мне дурно...»⁶⁸ Полина все это пересказывает потом пошлым языком. Ей важно иметь сюжет поклонения для распространения в искаженном виде: «И под рукой рассказала всем свою сцену оболъщения, заменив слово «упала» словом „пала“».⁶⁹ Это слово созвучно и «падению» Веры.

Райский хочет только выведывать у Полины Карповны ее знания о секрете бабушки и Веры. Эпизод отмены сплетни о родных женщинах репрезентирован как конструкт, сочиненный Райским. Он разыгрывает на сцене то изнеженного позера вроде Полины Карповны, то обжору, разжигая любопытство Крицкой, и вместе с тем подает выдуманную историю о Вере взамен настоящей: «Полина Карповна, играя цепочкой его часов, подставляла свое ухо к его губам». «Ах! какая духота у вас здесь! нельзя ли сквозного ветра? («не будет ли сочинять? кажется, довольно?» — подумал Райский и взглянул на Полину Карповну)».⁷⁰ Райский рассказывает о Тушине, будто тот «пошел опять с обрыва через рощу, а она проводила его... Кажется, на другой день надежды его подогрелись, а мои исчезли навсегда...»⁷¹ Полина сваливает свое сплетничание на других, а сама вскоре приступает к распространению «сочинения» Райского: «Какие есть на свете ядовитые языки!.. Этот отвратительный Тычков...»⁷² «Он схватил шляпу и быстро ушел. Она осталась, как окаменелая, потом проворно позвонила. — Коляску мне! —, — и одеваться — я еду с визитами!»⁷³

Ее образ в флоросемантическом коде освещается желтой далией: «Райский dokonчил портрет бабушки и Веры, а Крицкой, на неконченном

⁶⁷ Ibidem, s. 110.

⁶⁸ Ibidem, s. 624.

⁶⁹ Ibidem, s. 643.

⁷⁰ Ibidem, s. 752–753.

⁷¹ Ibidem, s. 753.

⁷² Ibidem, s. 753.

⁷³ Ibidem, s. 755.

портрете, приделал только желтую далию на груди». ⁷⁴ Этот цветок символизирует распущенность Полины Карповны, которую Гончаров считает настоящим «падением», прикрытым светским приличием. По этой причине мы так детально остановились на разных формах «падения» женщин и образе Крицкой. Разница сходных цветов заключается именно в этой символической функции, которую несут цветы и птицы.

Литература:

- GONČAROV, I. A.: *Obryv*. In: GONČAROV, I. A.: *Polnoje sobranije sočinienij i pisem v dvadcati tomach*. T. 7. Sankt-Peterburg, Nauka, 2004.
- RAJNOV, T. I.: «*Obryv*» *Gončarova kak chudožestvennoje celoje*. *Voprosy teorii i psichologii tvorčestva*. T. 7. 1916.

Angelika Molnar

University of West-Hungary, University Center “Savaria”,
Institute of Philology and Intercultural Communication, Szombathely, Hungary
manja@t-online.hu

⁷⁴ Ibidem, s. 758.