

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Образы водного пространства в путевом очерке И. А Гончарова
"Фрегат" Паллада"

Исполнитель Демина Мария Юрьевна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук
(ученая степень, ученое звание)
Непоклонова Елена Олеговна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующая кафедрой 
(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

« 4 » июня 2024 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2024

Содержание

Введение	4
Глава 1. Теоретические основы анализа художественных образов в путевых очерках	7
1.1. Специфика жанра путевого очерка в контексте становления жанра путешествия (травелога)	7
1.1.1. Понятие об очерке как о жанре русской художественной литературы	8
1.1.2. Становление литературы путешествий в России и ее научное осмысление	9
1.1.3. Современный взгляд на литературу путешествий, трансформация жанра	13
1.2. Теоретические основы изучения образа и образной системы литературного произведения	16
1.2.1. Античные истоки формирования теории образа	16
1.2.2. Возникновение термина «художественный образ». Понятие Г. В. Ф. Гегеля об образе	17
1.2.3. Развитие теории образа в советской филологии	18
1.2.4. Словарные определения понятий «образ» и «образ художественный», их	19
1.2.5. Современные подходы к анализу художественного образа в литературоведении	21

1.2.6. Классификации художественных образов	22
Глава 2. Специфика образов водных пространств во «Фрегате «Паллада» как индивидуально-авторском травелоге И.А. Гончарова	25
2.1. Проблема путешествия и травелога в понимании И. А. Гончарова и её воплощение в очерках «Фрегат «Паллада»	25
2. 1. 1. Причины путешествия И. А. Гончарова как будущего автора травелога и его понятие о путешествии	25
2. 1. 2. Жанр травелога в индивидуальной интерпретации И. А. Гончарова	30
2. 2. Образы водных пространств в травелоге И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада» и их специфика	36
2. 2. 1. Образы рек в очерках путешествия И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада»	36
2. 2. 2. Образы озер в очерках путешествия И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада»	44
2. 2. 3. Образы моря и океана в очерках путешествия И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада»	46
Заключение	63
Список использованной литературы	66

Введение

В своё время крайне востребованный, не единожды переизданный, сегодня «Фрегат «Паллада», к сожалению, несправедливо забыт большей частью литературной публики, теряясь в тени трёх романов И.А. Гончарова («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»). Конечно, сложно поспорить с тем, что информация, которую несёт в себе это произведение как литературное путешествие, или травелог, по большей мере либо уже известна современному читателю, либо лишена актуальности в силу значительного временного разрыва с датой его написания.

Тем не менее, «Фрегат «Паллада» всё ещё интересен читателю и исследователю тем, что он отличается от других произведений И.А. Гончарова (в частности, упомянутой триады романов) «свободой и откровенностью авторского самовыражения» [29, с. 601], ярко выраженным субъективизмом, чего писатель не позволял себе в романах, скрывая личные пристрастия за текстом. Исходя из этого, «Фрегат «Паллада» может рассматриваться в качестве ключа к философскому мировидению самого И.А. Гончарова и его творческим принципам, наиболее ярко отражая индивидуальность писателя в рамках литературного произведения.

Одним из наиболее значимых элементов художественного мира «Фрегата «Паллада», как описания морского путешествия, являются образы водных пространств, в осмыслении и непосредственном воплощении которых автором находят свое отражение не только его сложные отношения с романтизмом как миропониманием и поэтикой, что отмечается многими исследователями [22; 27; 42; 44; 52; 61], и безусловный талант И. А. Гончарова к «живописанию» пейзажа [43], но и специфические особенности личности и характера писателя, а также его жизненная философия и собственное понятие о путешествии как о жанре. Исследователи, анализирующие морские образы в творчестве И. А. Гончарова, как правило, не заостряют внимание на их философском подтексте, либо раскрывают его не полностью [28; 29; 59], а речные образы и образы озер, также

присутствующие в очерках, и вовсе оказываются за пределами внимания литературоведов.

Актуальность нашей дипломной работы заключается в недостаточной изученности образов водных пространств в очерках путешествия И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада» как одного из наиболее ярких отражений специфики его личности, философии и миропонимания.

Целью нашего исследования является осуществление комплексного анализа образов водных пространств в очерках И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада» с точки зрения индивидуально-авторских особенностей жанра путешествия и мировоззрения писателя.

Для реализации поставленной цели нами были решены следующие задачи:

1. Определить понятие путевого очерка, или литературного путешествия (травелога).
2. Разработать теоретические основы выделения и анализа художественного образа.
3. Установить мотивацию И. А. Гончарова к путешествию и определить те свойства его личности, которые повлияли на это решение и процесс написания произведения.
4. Выявить индивидуально-авторские черты травелога И. А. Гончарова.
5. Осуществить анализ образов водных пространств в травелоге «Фрегат «Паллада» с упором на проявление в них выявленных жанровых особенностей и их философский подтекст.
6. Сопоставить полученные выводы с авторитетными исследованиями.

Предметом нашего исследования выступает художественный мир очерков И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада»; объектом изучения являются образы водных пространств в названном произведении.

Практическая значимость работы заключается в выявлении философского подтекста в описании И. А. Гончаровым водных пространств в травелоге «Фрегат «Паллада» и отражении в них творческих принципов писателя, а

также в определении места речных образов в художественном мире произведения.

Теоретическая значимость исследования заключается в новом взгляде на жанровую специфику «Фрегата «Паллада» И. А. Гончарова как на индивидуально-авторскую вариацию травелога.

Структура работы обусловлена предметом, целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, трех глав и заключения. Введение раскрывает актуальность, определяет степень научной разработки темы, объект, предмет, цель, задачи и методы исследования, раскрывает теоретическую и практическую значимость работы. Первая глава, состоящая из двух параграфов, разрабатывает теоретические основы исследования, утверждая общие особенности травелога как жанра и принципы выделения и анализа художественного образа. Во второй главе, состоящей из двух параграфов, производится выделение индивидуально-авторских жанровых черт травелога И. А. Гончарова и исследование специфики образов водных пространств во «Фрегате «Паллада».

Глава 1. Теоретические основы анализа художественных образов в путевых очерках

1.1. Специфика жанра путевого очерка в контексте становления жанра путешествия (травелога)

Интересующее нас как исследователей произведение И.А. Гончарова, «Фрегат «Паллада», имеет жанровый подзаголовок «очерки путешествия» и в предисловии к третьему, отдельному их изданию, автор определяет свои очерки как «летучие наблюдения и заметки, сцены, пейзажи» [16, с. 5]. Очерк в целом является крайне трудно определяемым жанром, занимая промежуточную позицию между документальной и художественной прозой, но в случае «Фрегата «Паллада» ситуация дополнительно осложняется тем, что столь масштабное произведение никак нельзя назвать единым целостным очерком — по сути, это система отдельных очерков, объединённых определённым набором факторов, которые будут изучены и описаны нами во второй главе дипломной работы. На данном этапе исследования наша задача заключается в том, чтобы выделить ключевые особенности путевого очерка, или путешествия как жанра и определить позицию относительно его определения, которой мы будем придерживаться в дальнейшей работе.

Как уже упоминалось выше, в современной науке отсутствует единое представление об очерке как жанре и положении его относительно художественной литературы и документалистики. Из неустойчивости определения вырастает и крайне широкий спектр текстов, которые можно назвать очерками, и различия между этими текстами связаны не только со степенью их художественности и смысловой и эстетической направленностью, но и композицией, объёмом и другими аспектами формальной составляющей, что позволяет в некоторой степени соотносить очерк с такими популярными и устойчивыми, но также ещё чётко не определёнными новоканоническими жанровыми образованиями, как рассказ и роман. Относительно последнего, существует точка зрения, небезосновательно называющая и «Фрегат «Паллада» особым типом романа

при всей его очевидной и прямо заявленной автором очерковости [39], но сейчас мы рассмотрим очерк так таковой, безотносительно к другим жанрам, и сосредоточимся на очерках художественных и литературе путешествий в целом.

1.1.1. Понятие об очерке как о жанре русской художественной литературы

Появление художественного очерка в русской литературе Г. Н. Пospelов связывает с развитием натуральной школы [49], видя в нем «значительный шаг вперед в художественном освоении жизни общества» и имея в виду, конечно, в первую очередь очерки малого объема, «физиологические очерки», формально близкие к рассказу, но с ослабленной фабулой и упором на бытописание, что соотносится с нашей темой лишь косвенно. Тем не менее, ключевым здесь нам кажется замечание учёного о том, что очерковые картины внутри отдельных рассказов связываются между собой в цельное текстовое полотно скорее не единством действия, – как мы уже упоминали, фабула в очерках зачастую ослаблена, – а идейным единством, которое можно назвать ключевым связующим звеном между главами в том числе и «Фрегата «Паллада» и является одной из причин говорить о нём как о романе. Из сказанного можно сделать следующий вывод: как первозданным художественным очеркам, так и более поздним их вариантам свойственно тяготение к своеобразной циклизация, основным принципом которой является идея, специфика авторского миропонимания и личности, а не сюжетно-фабульная составляющая, доминирующая, например, в беллетристических прозаических циклах. С этой точки зрения очерк, несмотря на свою документальную основу, отличается даже более яркой субъективной окраской, нежели другие прозаические жанры.

Понимание очерка как отдельного жанра эпического рода литературы свойственно также Н. И. Глушкову, который в ряду ключевых его особенностей выделяет аналитическое начало, близость к публицистическому дискурсу, выражающаяся в открытом стремлении автора

отыскать причинно-следственные связи между описываемыми явлениями реальной действительности [11]. Конечно, это не значит, что очерк низводится до чистой публицистики – учёный подчёркивает трудность определения его жанровых характеристик, среди которых можно выделить как эпические и публицистические, так и лирические, и описательные [10].

В целом, как и все жанры, бытующие в неканоническую эпоху, очерк художественный проявляет способности к синтезу, смешивается с другими жанрами, интегрируется в них, превращаясь в уже «сложные жанровые образования», как пишет Е. Н. Быконья, тогда как собственно очерковые формы: этнографические, бытовые зарисовки, философско-лирические очерки и т.д. – отношение к художественной литературе имеют весьма опосредованное [4]. «Сложные жанровые образования» в классификации Быконья включают в себя те очерки, которые соотносятся на формальном и смысловом уровне с различными видами романов и рассказов, среди которых особенно выделяются непосредственно интересующие нас как исследователей очерки путешествия.

1.1.2. Становление литературы путешествий в России и ее научное осмысление

Начиная разговор о литературном путешествии, или травелоге (эти термины можно считать относительными синонимами, что будет пояснено ниже) стоит заметить, что его научный статус ещё менее определён, нежели статус очерка. В XVIII-XIX в., как в отечественной, так и мировой литературе, художественных описаний путешествий среди них было куда больше, нежели документальных, и установка их в большинстве случаев была образовательной, просветительской, что можно с уверенностью сказать и об очерках И. А. Гончарова, который лично и прямо заявлял об этом [16, с. 5]. Кроме того, посредством описания незнакомых читателю реалий авторы путешествий тех времен (при этом не обязательно, чтобы они действительно совершали путешествие) нередко поднимали актуальные для их страны социально-политические вопросы, избегая цензуры [50, с. 11], что, конечно,

не служит универсальным критерием для оценки путешествий так таковых и выделения их как жанра, но является частотной особенностью.

Литературные путешествия петровской и более поздних эпох до недавнего изучались преимущественно в тематическом, а не жанровом аспекте, и если специфика жанра хождений, или хождений в древнерусской литературе определена уже давно, то такие значимые путешествия, как «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, «Записки русского путешественника» Н. М. Карамзина и, конечно же, «Фрегат «Паллада» И. А. Гончарова рассматривались по большей мере как часть какого-либо литературного течения или творчества отдельного автора [48]. К счастью, в последние 50 лет в отечественной науке всё чаще стал вставать вопрос о путешествии как об особом жанре. Так, на научно-практической конференции «Травелоги: рецепция и интерпретация», состоявшейся 25 марта 2016 г., подробно обсуждался вопрос о жанровой специфике путешествий и их разновидностях, исторических изменениях жанра, а также прозвучал доклад об интересующем нас «Фрегате «Паллада» в контексте сложившейся ко времени создания и публикации произведения традиции описания путешествий [52; 57].

Значителен вклад в историю исследования путешествия как литературного явления Н. Г. Чернышевского, В. М. Гуминского, В. А. Михайлова, Н. М. Масловой, Ю. М. Лотмана и др. ученых. Коротко обозначим, какие сущностно важные для нас черты литературного путешествия выделил каждый из них.

Давая критический отклик на «Письма об Испании» В. П. Боткина, Н. Г. Чернышевский отмечает всеобъемлющую популярность путешествий в современную ему эпоху и предпринимает попытку сделать заключение о том, что из себя представляет этот литературный жанр и почему он так интересует публику. Полноценного и емкого определения критику дать не удастся, но он отмечает концептуальную контрастность (оно всегда повествует «...о личных приключениях, чувствах и мыслях отдельного

человека, в столкновениях его с другими людьми... они живут в условиях иной обстановки, нежели публика, для которой предназначается книга») синтетический характер путешествия («...это отчасти роман, отчасти сборник анекдотов, отчасти история, отчасти политика, отчасти естествоведение») и его документальную основу, из-за чего, вероятно, и приближает его к «так называемой легкой литературе» – беллетристике. Тем не менее, Н. Г. Чернышевский признает за путешествием значительный потенциал, который может воплотиться в подлинно художественном произведении, соединяя «серьезность взгляда» с «глубоким поэтическим чувством» [55]. Как отмечает В.А. Шачкова, в своей пусть далеко еще не полной характеристике путешествия Чернышевский близок к современным литературоведам, которые среди ключевых особенностей жанра выделяют его открытость, жанровую многослойность и динамизм [58, с. 227].

Автором действительно полного определения путешествия как жанра считается В. М. Гуминский. По итогам масштабного историко-литературного исследования [20] им выделяются следующие жанровые критерии: 1) достоверность излагаемых сведений, то есть, документальность; 2) новизна, неизвестность описываемых реалий потенциальному читателю; 3) свобода формы изложения (заметки, или очерки, дневники, журналы, мемуары и т.д.); 4) основная целевая установка путешествия – познавательная, или просветительская, но оно также может выполнять эстетические, философские и др. задачи; 5) противопоставление «своего» и «чужого», особое отношение повествователя к родине; 6) объединение документальных, художественных и фольклорных форм образом повествователя. Также выделяются путешествия вымышленные, искусственно смоделированные автором [21]. Таким образом, можно сказать, что Гуминский более четко обозначает те черты путешествия, что уже были выделены Н. Г. Чернышевским, и дополнительно заостряет внимание на том, что во всем многообразии форм путешествия связующим звеном является образ, а значит, и личность автора-повествователя, посредством вмешательства которой в объективное описание

зарубежных реалий и реализуются философские и др. вторичные задачи, которые ставит перед собой писатель. Эту идейную целостность, обеспечиваемую личностью рассказчика, мы можем наблюдать и во «Фрегате «Паллада», как очерках путешествия.

Н. М. Маслова имеет иной взгляд на путешествие, и, хоть и признает указанные Гуминским ключевые черты путешествия, в особенности, стремление к достоверности и многосторонности изображаемого с одной стороны и главенствующую роль авторской субъективности с другой, относит его к «аналитико-художественному», особому публицистическому жанру, ведь «...явления, взятые как бы из предметных областей других жанров, в целом составляют предмет особого жанра – путешествия» [34, с. 46]. С нашей точки зрения, это утверждение по сути своей мало отличается от того, что подчеркивалось еще Н. Г. Чернышевским, но представляет путешествие с другой стороны, что, конечно, допустимо, но не может служить универсальным определением жанра, тем более что вымышленные, или фантастические путешествия, которые также выделяются Н. М. Масловой никак нельзя отнести к публицистике, хотя они используют те же приемы, что путешествия реальные. Мы считаем, что слишком категорично и потому неверно относить все реальные путешествия к публицистике, не учитывая направленность авторской работы и специфику миропонимания писателя.

В.А. Михайлов и Ю. М. Лотман упрочивают статус путешествия как жанра художественной литературы, рассматривая и анализируя его историческое развитие. Подытоживая исследования своих предшественников, в т.ч. В. М. Гуминского [20], они выстраивают четкую историческую парадигму путешествий и утверждают их связь с древнерусскими хождениями, а также проводят параллели с зарубежными образцами жанра. Ю. М. Лотман, кроме того, в связи с «Письмами русского путешественника» Н. М. Карамзина говорит о том, что путешествие может быть не только внешним, непосредственно воплощаясь в посещении

автором-повествователем какого-то места, но и внутренним, что ученый определяет как «странствия по лабиринту собственной души» [31, с. 570]. Подобное «углубление», двойственность семантики путешествия, очевидно, существенно повышает сложность литературного восприятия, но свойственна, конечно, далеко не всем жанровым образцам. Так, и у И. А. Гончарова подобная двойственность не становится ведущим принципом организации повествования.

1.1.3. Современный взгляд на литературу путешествий, трансформация жанра травелога

Сегодня, в эпоху развитых масс-медиа и интернета, жанр путешествия чаще всего связывается с публицистикой и документалистикой, а не художественной словесностью, и на первый план в тексте выходит его коммерческая, или рекламная направленность, то есть, целью современного путешествия выступает мотивация читателя на посещение определённой страны или места [24, с. 86].

Современный исследователь путешествий Е. Р. Пономарев считает, что путешествие заведомо неверно именовать отдельным жанром, так как оно соотносимо с устоявшимися жанрами и жанровыми формами, в частности, романом, дневником, очерком, путеводителем и др., что уже, как мы упоминали, отмечалось в т.ч. и Н. Г. Чернышевским, но сложно отрицать и то, что литература путешествий отличается тематическим, идейным и структурным единством [48], что с нашей точки зрения позволяет с некоторыми оговорками говорить об особой картине мира, которую она предлагает. В основе этой картины будет стоять уже не единожды упомянутая нами антитеза или сопоставление «своего» и «чужого», что, бесспорно, свойственно в той или иной мере любому реальному путешествию, даже если оно не является художественным, лейтмотив движения, или пути и в связи с этим особая организация пространственно-временного континуума в произведении.

Пономарев называет путешествие наджанровым образованием, или метажанром, особой литературной формой, которая не относится к беллетристике в традиционном ее понимании и развивается параллельно роману, доминирующему жанру с XIX в. до наших дней [48], с чем в значительной степени можно согласиться, так как путешествие ни в коем случае не тождественно роману, но предлагаемый термин «метажанр» вызывает вопросы уже на уровне дефиниции, а сам исследователь не приводит аргументации в пользу подобного определения.

Для различения в научном описании собственно поездки куда-либо и сочинения об этой поездке он предлагает в качестве обозначения последнего использовать появившийся недавно в отечественной науке посредством работы А. М. Эткинда [63] термин «травелог». Необходимость использования этого термина Е. Р. Пономарев подкрепляет и тем, что относительно синонимичное с ним выражение «литература путешествий» является слишком широким в семантическом плане и подразумевает все, что написано о поездках в самые разные времена и места [47]. В силу крайней, критической расплывчатости терминологии, связанной с данной темой и отсутствием в современной науке однозначного определения травелога, мы не можем ни принять, ни опровергнуть данную позицию всецело и будем использовать этот термин в нашей работе в качестве синонима к путевому очерку.

Подводя итоги обзора понятийного аппарата, описывающего литературу путешествий, следует отметить, что, синтезируя подходы разных исследователей, мы будем понимать травелог как специфический самостоятельный эпический жанр прозы с элементами лирического, если мы говорим в том числе и о «внутреннем» путешествии, следуя за Ю. М. Лотманом, и драматического, если конфликт между «своим» и «чужим» остр и открыто вербализуется, который имеет документальное основание (то есть, мы рассматриваем исключительно реальное путешествие в рамках XIX в.), тем не менее, не ограничиваясь им и содержа в себе значительную

долю субъективного, что дает большую свободу для авторского самовыражения. Картина художественного мира травелога основывается на противопоставлении и сопоставлении известных и неизвестных реалий и нравов и ее разнородные элементы объединяются в единое художественное целое посредством ярко выраженной индивидуальности автора-повествователя, что, несомненно, свойственно и «Фрегату «Паллада» как яркому образцу жанра и творению И. А. Гончарова. Более подробно жанровые признаки произведения и то, какой отпечаток они накладывают на его образную систему, мы рассмотрим во 2-й главе настоящей работы.

1.2. Теоретические основы изучения образа и образной системы литературного произведения

Принципиально важным и ключевым для нашей работы является образ как категория и художественный образ в частности. Наша задача на данном этапе – определить, какие компоненты образа выделяются исторически, обозначить проблему трактовки понятия «художественный образ» и выбрать критерии, по которым мы в дальнейшем будем анализировать образы водных пространств в травелоге И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада» исходя из общих особенностей художественного образа и отдельно взятого пейзажного образа.

Говоря об образе, важно отметить, что это понятие, во-первых, имеет долгую историю, начавшуюся ещё в античности (первые представления об образе можно увидеть в работах Платона и Аристотеля), и, соответственно, постепенно наполнялось новыми компонентами и смыслами, которые нам необходимо обозреть и отметить, а во-вторых, оно используется далеко не в одном только литературоведении и филологии в целом, а является общенаучным и вхоже в бытовой обиход как лексическая единица, поэтому нам очень важно разграничивать филологическое понятие об образе и все прочие.

1.2.1. Античные истоки формирования теории образа

Как уже отмечалось ранее, об образе как понятии задумывались ещё в античности, и в отношении него, как и многих других понятий и философских категорий, полярные взгляды сложились у Платона и Аристотеля. Согласно Н. Ю. Гончаровой, античный термин «эйдос», фигурирующий в трудах Платона, можно считать эквивалентным современному «образу», исходя из чего исследователь делает вывод, что под образом он понимает внешнюю и внутреннюю форму какого-либо объекта как способ его бытия, а мир эйдосов противопоставляет миру материальному, как совокупность его неизменных образов, копий идей, пребывающих в вечности [19, с. 33]. Аристотель же связывает образ не с

материальным миром, а человеком и его воображением, как процессом ощущения, или восприятия окружающей его действительности, то есть, по Аристотелю, образ – это своего рода связующее звено между чувствами и разумом человека (эмпирическим и рациональным уровнями познания), а также его сознанием и миром в целом [1, с. 428]. Анализируя позиции античных учёных, мы можем сделать вывод о том, что уже в Древней Греции сформировалось двоякое понятие об образе, или, как это называет Н. Ю. Гончарова, двуплановость образа: с одной стороны, так можно назвать непосредственный облик какого-то предмета, а с другой стороны, это и его «вневременная сущность», или идея [19, с. 34], что связано уже скорее с воспринимающим этот предмет сознанием, нежели с самим предметом. Однако здесь мы все еще имеем дело с довольно общим понятием об образе, которое применимо не только к литературе или искусству вообще.

1.2.2. Возникновение термина «художественный образ». Понятие Г.

В. Ф. Гегеля об образе

Первые представления об образе художественном, то есть, связанным с индивидуальным творческим актом, как отмечает Н. Ю. Гончарова, связаны с классической новоевропейской, в частности, немецкой эстетикой, которая при рассмотрении образа выдвинула на первый план не миметический аспект, к которому тяготела античная наука и философия, а выразительно-созидательный [19, с. 34]. Так, Г. В. Ф. Гегель уже понимает образ как результат творческого преображения действительности [8, с. 385], что с одной стороны продолжает мысль Аристотеля, а с другой стороны преодолевает ее, переходя от обобщенного представления людей о предмете к тому, что рождается в сознании отдельно взятого индивида – художника. Следовательно, и образ является единицей конкретной, а не абстрактной, и при этом немаловажно то, что по мнению Гегеля, он освобождается ото всех «несоответствующих его... истинному понятию черт», от тех «случайных и внешних особенностей, которыми оно «было искажено» в реальной жизни», то есть являет собой дистиллированный смысл, чистое представление, или

идеал [8, с. 164], сравнимый в этом отношении с древнегреческими масками, изображавшими определенное свойство человеческого характера без сторонних примесей. Таким образом, именно с Гегеля мы можем начинать говорить о появлении такого понятия, как «художественный образ» и выделять среди его ключевых свойств отнесенность к сознанию конкретного творческого индивида и его идей, или конкретность, и стремление к идеалу, то есть, к свободе от противоречащих идее черт, которыми обладает источник образа в реальной действительности, или идеальность.

1.2.3. Развитие теории образа в советской филологии

В дальнейшей истории развития понятия «образ» оно постепенно обростало критериями, позволявшими ему воплощаться в той или иной области знаний, будь то философия, психология, семиотика, история, антропология и т.д. Что касается филологии, то к 1920-м гг., согласно И. Ф. Волкову, в отечественной науке сложились два полярных взгляда на это понятие: часть ученых рассматривало образ с исключительно формальных позиций, определяя его как само собой разумеющееся свойство языка художественного текста, речевое явление, а другие ученые видели в нем достаточно сложное, синтетическое образование, в котором помимо внешней стороны выделяется и внутренняя, «предметно-изобразительная и ритмически выразительная» [7, с. 72]. Следуя за исследователем, который, в свою очередь, следует за П. В. Палиевским, мы согласимся с тем, что первая точка зрения предельно упрощает художественный образ, низводя его до исключительно лингвистических параметров, тогда как на самом деле взаимодействие формальных деталей образа создает нечто качественно новое, отличное содержанием от предмета-стимула и, как правило, значительно превосходящее его в смысловом отношении [45]. И. Ф. Волков уточняет данное определение, понимая образ как систему конкретно-чувственных средств, которые воплощают собой художественное содержание, то есть, художественно освоенный объект реальной действительности [7, с. 75].

Здесь важно заметить, что с одной стороны, образ как минимальная смысловая единица художественного мира литературного произведения, как мы уже говорили, конкретен, то есть, связан с сознанием конкретного автора и выражается в форме конкретного предмета и явления внутри художественного мира, а с другой стороны образ содержит значительную долю обобщения, будь то обобщение авторских впечатлений обо всех предметах и явлениях действительности, подобных изображаемому, или синтез образных представлений об этом предмете или явлении других авторов, современников и предшественников рассматриваемого, которые прямо или опосредованно оказывали влияние на его миропонимание и творчество. Так, мы можем говорить о том, что художественный образ сочетает в себе два противоречивых, но равновеликих критерия – конкретность и обобщенность. Это подчеркивается и М. Б. Храпченко, который видел в образе синтез отдельного человеческого «я» и общезначимых, характерных свойств жизни [54, с. 79].

1.2.4. Словарные определения понятий «образ» и «образ художественный», их разграничение

Если обратиться к словарным определениям понятия «образ», то в каждом из них можно выделить следующие составляющие: 1) вид, или внешний облик (в рамках понятия «художественный образ» мы можем интерпретировать это общее положение как формальную составляющую образа); 2) отражение идей и чувств автора, его восприятия действительности; 3) созданный художником обобщенный характер, или тип [25; 40; 53]. Таким образом, каждый выделенный нами в процессе анализа исторического становления понятия образа критерий находит отражение и в актуальной для современности дефиниции данной лексемы.

Что касается художественного образа, то его определения уже более разнообразны. Так, опираясь на работы Гегеля, специфически понимают его М. М. Гиршман и А. В. Домашенко, которые в своей словарной статье, посвященной художественному образу, в числе его обязательных критериев

выдвигают триединство гносеологического, онтологического и аксиологического аспектов [9, с. 149], то есть, в любом художественном образе должны содержаться отображение, осмысление и оценка автором реальной действительности. Этот вывод является одним из ключевых для разграничения образов художественных и образов вообще, научных, публицистических и т.д., поскольку, по мнению авторов, художественное творчество является в том числе и способом познания жизни, а не только средством трансляции собственных идей посредством её отображения, что, например, можно сказать о публицистике.

Кроме того, М. М. Гиршман и А. В. Домашенко обращают внимание на качественное различие между образами в литературе и других видах искусства – в литературе слово становится не просто материалом, но и формой существования образа. Так, словесная реальность, в отличие от живописной, что отмечается авторами, раскрывается, «вырисовывается» перед читателем постепенно, а не предстает целостной картиной, и так же постепенно исчезает [9, с. 150], а значит, автор имеет возможность в определенной степени управлять читательским взглядом, «направлять» его в нужную сторону, что особенно важно для нас, так как в центре нашего внимания находятся пейзажные образы. Итоговое же определение художественного образа, предлагаемое этими учеными, нам представляется чрезмерно абстрактным, сводясь к необъясненной формулировке «эстетический организм», но важно то, что оно особенно акцентирует внимание на антропоцентричности художественного образа и объединении в нем отображений индивидуально-человеческого и мирового, всеобщего бытия.

Е. Б. Борисова понимает художественный образ как часть художественного целого, или фрагмент, который обладает некоторой смысловой и содержательной самостоятельностью и создается автором при помощи языковых средств [5, с. 26]. Данное определение достаточно конкретно, в отличие от того, что предлагают М. М. Гиршман и А. В.

Домашенко, и обращает внимание на лингвистическую составляющую образа, но не отражает иных его ключевых критериев и свойств. Мы объединим это определение с тем, что предлагают В. А. Скиба и Л.В. Чернец [51], и собственными выводами из анализа упомянутой выше научной литературы, и будем понимать под литературным художественным образом особую эстетическую категорию, которая определяет результат эмпирического и рационального познания, осмысления и оценки отдельной творческой индивидуальностью под влиянием общего историко-литературного контекста какого-либо предмета, явления, процесса реальной действительности или их обобщенного единства при помощи языковых средств, и воплощается в форме литературного произведения как целого или отдельных его фрагментов, функционируя в художественном мире как воплощение авторских представлений и идей.

1.2.5. Современные подходы к анализу художественного образа в литературоведении

Определившись с определением понятия «художественный образ» и его ключевыми критериями, мы также должны установить, как и по какому принципу мы будем анализировать в нашей работе водные образы в травелогe И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада». К анализу, классификации и выделению отдельных образов в филологической науке существует множество подходов, но существенная разница между всеми ними заключается в том, с позиции какой из ее основных отраслей – литературоведения или лингвистики, – мы будем подходить к анализу. Несмотря на то, что наше исследование носит литературоведческий характер, мы не можем игнорировать формально-лингвистическую составляющую художественного образа, исходя из фундаментального тезиса о единстве формы и содержания, поэтому нами будут рассмотрены и использованы оба аспекта анализа образа.

С точки зрения лингвопоэтики, художественный образ – это результат творческой деятельности в области словесного искусства, формирующийся в

рамках художественного текста с опорой на выразительные ресурсы всех языковых уровней [56, с. 114]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что лингвистический анализ образа сфокусирован на его формальных особенностях, то есть, том, какими приемами и лексемами автор художественного текста вербализует свои идеи и представления о мире. В своем анализе мы обратим внимание на тропы и речевые фигуры, используемые И. А. Гончаровым в описании водных пространств, и задействованные им лексические пласты и стили речи.

Литературоведческий же анализ, что логически следует из всего, что было сказано ранее, сосредоточен на раскрытии содержания отдельно взятого образа, а также его места в ряду смежных образов и общей концепции произведения. Исходя из этого, для нас формируются два пути направления анализа: от формы к содержанию (то есть, анализ языковых средств с целью выявления их роли и функции для раскрытия идейного содержания образа) и, наоборот, от содержания к форме [2, с. 9]. В своей работе мы будем выявлять как речевые, так и содержательные особенности гончаровских образов, отталкиваясь от формальной стороны текста и историко-литературного контекста произведения.

1.2.6. Классификации художественных образов

Что касается классификации художественных образов, в нашей работе мы будем следовать за авторами Литературного энциклопедического словаря, или ЛЭС, которые, опираясь на предметный и смысловой компонент образа, предлагают три направления для его классификации: предметное, обобщенно-смысловое и структурное [30].

Первое направление связывается с тем, на каком уровне обобщения эстетического видения находится выбранный образ, от самого широкого, бытийного, до мельчайшего, детального, и среди образов-деталей выделяются в том числе и интересующие нас пейзажные образы. Основными чертами образов-деталей авторы называют статичность, описательность и фрагментарность. Анализируя далее реальные фрагменты текстов И. А.

Гончарова, мы посмотрим, насколько соблюдаются им данные критерии в отношении образов водных пространств и не выходят ли они на более широкий и динамический фабульный или какой-либо иной уровень.

А. Б. Есин считает, что образы-детали, или, по его определению, художественные детали, всегда носят подчиненный характер в силу того, что в совокупности своей неизменно складываются в образы более общего уровня, которые, в свою очередь, вливаются в еще более крупный образ – целостный образ человека [23, с. 75.]. Это утверждение можно сопоставить с бытийным уровнем, который выделяют авторы ЛЭС, но в такой формулировке оно ближе подводит нас к такому свойству художественного образа, как антропоцентричность. В этом отношении образ, как и любой элемент художественного мира, подчинен сознанию отдельного человека и формируется под влиянием его представлений и миропонимания.

По смысловой обобщенности художественные образы делятся на индивидуальные, характерные, типические, образы-мотивы, топосы и архетипы [30]. Грань между данными понятиями также связана с соотношением общекультурных и индивидуально-авторских черт, находящихся свое отражение в том или ином образе. В отношении И. А. Гончарова нас более всего интересует то, как он перерабатывает устоявшуюся традицию в характеристике водных пространств (в частности, традицию романтическую) и в чем на этом фоне проявляется его творческая индивидуальность, а также то, можно ли говорить о водных мотивах в его творчестве в целом.

Структурно, то есть по соотношению своей смысловой и предметной составляющих, образы делятся на автологические, или «самозначимые», где эти составляющие равнозначны друг другу, и металогические, в которых непосредственно демонстрируемое в тексте отличается от того, что подразумевается автором, как часть от целого или большее от меньшего, то есть, имеет близкую к тропу (метафоре, аллегории, метонимии и др.) структуру [30]. Металогические образы не характерны для творчества И. А.

Гончарова, как писателя-реалиста, но мы будем учитывать вероятность возникновения метафорических пластов при анализе.

Таким образом, в нашей работе мы выполним анализ образов водных пространств в очерках И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада» как, в первую очередь, с литературоведческой, так и с лингвопоэтической точки зрения с учетом всех упомянутых особенностей образов-деталей, к которым принято относить пейзажные образы и постараемся установить, можно ли говорить о мотивности данных образов.

Глава 2. Специфика образов водных пространств во «Фрегате «Паллада» как индивидуально-авторском травелоге И.А. Гончарова

2.1. Проблема путешествия и травелога в понимании И. А. Гончарова и её воплощение в очерках «Фрегат «Паллада»

Перед тем как рассматривать образную систему травелога «Фрегат «Паллада», определять место в ней образов водных пространств и выявлять их специфику, мы считаем необходимым обратиться к вопросу о том, что есть «путешествие» для И. А. Гончарова как человека и писателя, какие цели он ставил перед собой, приступая к написанию интересующего нас произведения, и каким принципам следовал в процессе работы над ним, поскольку именно это в совокупности с особенностями личного восприятия изображаемого автором является ключом к пониманию принципов построения им соответствующих художественных образов и их идейного наполнения. Оговариваем, что как самим И. А. Гончаровым, так и многими его исследователями и критиками понятия путешествия как поездки куда-либо и описания этой поездки в силу объективных причин смешиваются. Мы же в своих рассуждениях, как говорилось в 1-й главе настоящей работы, будем использовать термин «травелог», когда речь будет идти именно о литературном жанре, для разграничения данных понятий.

2. 1. 1. Причины путешествия И. А. Гончарова как будущего автора травелога и его понятие о путешествии

Многие современники И. А. Гончарова были удивлены внезапным устремлением достаточно консервативного в бытовом отношении писателя, даже прозванного в дружеских кругах Принцем де Ленем, к путешествию, полному новшеств и опасностей, и его энтузиазмом, но на самом деле подобное решение объясняется множеством факторов, о части которых можно судить, непосредственно исходя из того, что пишет автор во «Фрегате «Паллада» и письмах к друзьям. Наиболее важными в их ряду нам представляются специфические черты характера И. А. Гончарова, которые, по его утверждению, и обуславливают решительность в подобных вопросах:

«...я никогда не бываю одинаков двух недель сряду. <...> Свойство нервических людей — впечатлительность и раздражительность, а следовательно, и изменяемость» [15]. Именно этими двумя полюсами писательского характера — впечатлительности и раздражительности — и можно объяснить противоречивость его суждений об экзотических реалиях и океане в том числе, о чем более подробно мы будем рассуждать далее, в процессе анализа конкретных фрагментов травелога, воплощающих образы водных пространств. На данный момент наша задача заключается в том, чтобы определить мотивацию И. А. Гончарова к созданию травелога, а следовательно, и к путешествию.

В очерке «От Кронштадта до мыса Лизарда» писатель говорит о том, что он «...мечтал — и давно мечтал — об этом вояже» [17, с. 13], то есть, тяга к путешествиям была свойственна И. А. Гончарову еще с детства, что особенно подчеркивается Е. А. Краснощековой, упоминавшей также о том, что воспитателем будущего литератора в Симбирске был отставной моряк [29, с. 585], но с возрастом «...и эта мечта улеглась в воображении, вслед многим другим» [17, с. 15], исходя из чего инициативу самого путешествия на фрегате можно расценивать со стороны И. А. Гончарова в том числе и как стремление исполнить свою детскую мечту, ощутить себя молодым: «...неожиданно суждено было воскресить мечты, расшевелить воспоминания, вспомнить давно забытых мною кругосветных героев <...> Я обновился; все мечты и надежды юности, сама юность воротилась ко мне» [17, с. 15].

Также в очерке «От Кронштадта до мыса Лизарда» мы можем обнаружить следующую интересную формулировку: «...учитель сказал мне, что если ехать от какой-нибудь точки безостановочно, то воротишься к ней с другой стороны» [17, с. 13], что, с нашей точки зрения, служит ключом к пониманию представления писателя о том, что есть путешествие, — это движение, в котором начальная и конечная точка неизбежно совпадают, то есть, любое путешествие заканчивается возвращением к изначально

покинутому месту, и возвращение это имеет особое, если даже не определяющее значение. Подобные мысли встречаются во «Фрегате «Паллада» и далее: «В путешествии, или «походе», как называют мои товарищи, пока еще самое лучшее для меня — надежда воротиться» [17, с. 74]. Мы считаем, что в целом здесь превалирует не буквальный, а переносный смысл понятия «возвращение», ведь И. А. Гончаров не просто совершает поездку в Японию и возвращается в Россию, но и всякий раз возвращается в нее мысленно, когда сталкивается с чем-то новым во время путешествия. Подтверждения этому можно наблюдать как, например, в тех случаях, когда для описания экзотических растений автор использует сравнения с теми, которые традиционно понимаются как русские, и даже называет их «наши» [60, с. 583-584] (параллель: незнакомое (экзотическое) — знакомое вообще очень часто прослеживается в образном строе произведения [29, с. 593]), так и в часто появляющихся в тексте собственно воспоминаниях, имеющих, как правило, элегическую окраску (например, «...мне вдруг захотелось туда, в ту милую страну, где... похолоднее» [17, с. 296]).

Другие составляющие представления И. А. Гончарова о путешествии, казалось бы, можно назвать весьма противоречивыми, ведь с одной стороны это «...жизнь, в которой каждое движение, каждый шаг, каждое впечатление были не похожи ни на какие прежние» [17, с. 21], «другая жизнь» [17, с. 15], то есть, нечто качественно новое, в корне переворачивающее привычный жизненный уклад, а с другой стороны, писатель даже задается вопросом о том, уехал ли он и есть ли вообще какая-то разница между тем, чтобы уехать, и тем, чтобы остаться: «Разве я не вечный путешественник, как и всякий, у кого нет семьи и постоянного угла, «домашнего очага», как говорили в старых романах? Тот не уезжает, у кого есть все это» [17, с. 40], после чего приходит к выводу о том, что он «...только выехал, а не уехал» [17, с. 40].

Здесь же И. А. Гончаров рассуждает о том, что на море «...нет сильных нравственных потрясений, глубоких страстей, живых и разнообразных

симпатий и ненавистей. <...> Зато тут другие двигатели не дают дремать организму: бури, лишения, опасности, ужас, может быть отчаяние, наконец следует смерть, которая везде следует; здесь только быстрее, нежели где-нибудь» [17, с. 41], а в заключительной части «Фрегата «Паллада» «Через двадцать лет» делает следующий вывод: «и жизнь на берегу кишит страхами, опасностями, огорчениями и бедами, — следовательно, мы меняем только одни беды и страхи на другие» [18, с. 443]. Этот вывод, как и смешанные чувства писателя по окончании путешествия («...сердце замерло и от радости, что ступаешь на твердую землю, чтоб уже с нею не расставаться, и от сожаления, что прощаешься с морем, чтоб к нему не возвращаться более» [18, с. 333]), раскрывает то, что на самом деле противоречия здесь нет, и к путешествию как жизненному процессу можно так же привыкнуть, как к жизни в городе, поскольку человеку свойственна адаптация к подобным изменениям условий существования. На этот счет И. А. Гончаров и вовсе пишет: «...если мне где-нибудь хорошо, я начинаю пускать корни» [17, с. 247]. Так объясняется то, что изначально «чужой» фрегат постепенно становится для писателя «домом», привычным местом, куда хочется возвращаться (ср.: «...часов в семь бросили якорь и были у себя — дома. Дома! Что называется иногда домом? Какая насмешка!» [17, с. 138] и «Возвращение на фрегат было самое приятное время в прогулке» [17, с. 247]; «На фрегате, в море лучше. Мне хорошо в моей маленькой каюте: я привык к своему уголку <...> Привык видеть бизань-мачту, кучу снастей, а через борт море» [18, с. 324-325]; «...жаль покидать и фрегат!» [18, с. 327]).

Отчасти противоречащей нашим выводам можно усмотреть следующую антиномию цитат: «...я уехал из отечества покойно, без сердечного трепета и с совершенно сухими глазами» [17, с. 41] и «...если бы вы знали, что это за изящное, за благородное судно, что за люди на нем, так не удивились бы, что я скрепя сердце покидаю «Палладу»!» [18, с. 327]. Привычные условия жизни, или обыденность, действительно зачастую становится совершенно невыносимой, о чем прямо и говорит И. А. Гончаров

(«...жизнь грозила пустотой, сумерками, вечными буднями: дни, хотя порознь разнообразные, сливались в одну утомительно-однообразную массу годов» [17, с. 14]), а путешествие, новая, особая жизнь – хороший способ разбавить эти серые будни («...и жизнь моя не будет праздным отражением мелких, надоевших явлений» [17, с. 14]). Несмотря на то, что и на корабле писатель не единожды жаловался на скуку, время, проведенное там, несоизмеримо со временем, проведенным за «вечными буднями» (ср.: три неполных года плавания и «...я возвращался еще провести день там, где провел лет семнадцать и где наскучило жить» [17, с. 17]), как несоизмеримо и количество жизненного («Дальнее плавание населит память, воображение прекрасными картинами, занимательными эпизодами, обогатит ум наглядным знанием всего того, что знаешь по слуху» [18, с. 444]) и, конечно, литературного опыта, полученного на суше и на море.

Так, и помимо психологического и личностного факторов, среди причин, подтолкнувших И. А. Гончарова к путешествию, Е. А. Краснощекова выделяет непосредственно литературную, указывая на особый интерес к личности путешественника и значительную популярность травелогов в то время [29, с. 585]. Но здесь важно оговорить то, что далеко не каждый травелог является художественным произведением, и наравне с травелогами сентименталистскими (например, «Путешествием из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева и «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина) во времена создания «Фрегата «Паллада» распространены были и описания путешествий, отражавших, в первую очередь, профессиональные интересы своих авторов (таких как Г. С. Карелин, А. П. Заблоцкий-Десятовский, В. П. Боткин и др.) [28, с. 147], то есть, травелоги по большей мере документальные. В связи с этим и взгляды на очерки И.А. Гончарова в читательских кругах и критике сложились двоякие.

По свидетельству Е. А. Краснощековой, изначально большинством критиков «Фрегат «Паллада» был воспринят как произведение художественное [28, с. 135], и Д. И. Писарев даже категорично заявлял, что

на него «должно смотреть не как на путешествие, но как на чисто художественное произведение» [46], но впоследствии, отчасти из-за заявлений самого И. А. Гончарова, говорившего о познавательном значении своих очерков для юношества [16], «Фрегат «Паллада» стал расцениваться в одном ряду с документальными географическими сочинениями и справочниками. Подобное восприятие произведения, конечно, в корне неверно, и свидетельствуют об этом как многочисленные исследования, так и то, что И. А. Гончаров лично писал о работе над травелогом и своих творческих убеждениях и принципах.

2. 1. 2. Жанр травелога в индивидуальной интерпретации И. А.

Гончарова

«Фрегат «Паллада», как мы уже говорили, – произведение художественное хотя бы потому, что именно таковым оно изначально и задумывалось автором, а из тех материалов, что накопил И. А. Гончаров за время плавания, «...не могло выйти ни какого-нибудь специального, ученого (на что у автора и претензии быть не могло), ни даже сколько-нибудь систематического описания путешествия с строго определенным содержанием» [16, с. 6]. Конечно, писатель несколько упрощает значимость и масштаб собственного творения, утверждая здесь, что оно лишено систематичности, – о сложности и многомерности построения художественного мира травелога И. А. Гончарова и его концептуальном единстве, например, рассуждает в своей работе В. А. Недзвецкий, приводя это в доказательство того, что «Фрегат «Паллада» представляет собой особый «географический» вид романа, а не простую совокупность очерков со смежной тематикой [39, с.44]. Мы не можем полностью принять точку зрения этого ученого и согласиться с его жанровой трактовкой произведения, но для нас крайне важно то, что абсолютно все очерки, входящие в его состав, объединены концептуально, и все, что воспринимается, познается и описывается автором, преподносится читателю, пройдя через призму индивидуальности И. А. Гончарова как человека и писателя и его жизненной

философии, что и является, помимо фактической стороны повествования, связующим звеном частей травелога. Без сомнения, и образы водных пространств, являющиеся одними из центральных во «Фрегате «Паллада» подчинены законам этого смыслового и концептуального единства, что мы впоследствии сможем увидеть при анализе.

Перед тем, как отправиться в путешествие, И. А. Гончаров серьезно задумывался над вопросом о том, каким образом он будет его описывать и на чем акцентировать свое внимание, чтобы вызвать умеренный интерес у читателя: «...тут предстоит объехать весь мир и рассказать об этом так, чтоб слушали рассказ без скуки, без нетерпения. Но как и что рассказывать и описывать?» [17, с. 17]; и сетуя на то, что в литературе прошедших эпох нет какого-то устоявшегося канона травелога или авторитетного образца жанра, он делает вывод о том, что «...никому не отведено столько простора и никому от этого так не тесно писать, как путешественнику» [17, с. 17]. Исходя из этого, автору приходится самостоятельно определять свойства жанра, в котором он собирается работать, и несмотря на то, что, как мы уже отметили в 1-й главе настоящей работы, все травелоги, вне зависимости от того, художественные они или нет, обладают некоторыми общими чертами, определяющими жанр, в данном случае можно и нужно говорить об индивидуально-авторском преломлении этого жанра, то есть, травелоге авторства именно И. А. Гончарова. Превалирующую роль личности автора здесь отмечает и А. В. Дановский, утверждая, что «применительно к «Фрегату «Паллада», выражаясь словами М.М. Бахтина, «мы вполне можем говорить о чистом авторе, в отличие от автора частично изображенного, показанного, входящего в произведение как часть его» [3], т.е. условного. Гончаров здесь не просто повествователь, рассказчик, он является конструктивным центром произведения» [22, с. 11]. Уместно здесь же будет упомянуть о том, что друг писателя И. И. Лъховский в своей рецензии на первое книжное издание «Фрегата «Паллада», выступая в защиту его статуса художественного произведения, говорил о том, что писатель не обязан

«...удовлетворить... другим каким-нибудь требованиям, кроме тех, которым хотел удовлетворить» и талант к творчеству не должен «...обрекать, например, странствующего живописца или литератора на рисование восхитительных географических карт и составление приятных учебников» [33].

Какие же черты приобретает травелог в интерпретации И. А. Гончарова, или, иными словами, каким принципам следует автор в процессе создания «Фрегата «Паллада»? Указания на это существуют как в самом тексте произведения, так и в письмах И. А. Гончарова своим друзьям, среди которых особенно выделяется И. И. Лъховский, который получал от него советы и рекомендации по созданию путевых очерков. Из письма от 2/14 апреля 1859 г. мы видим, что для И. А. Гончарова высокую ценность имеет способность человека и писателя мыслить и воспринимать предметы и явления окружающей действительности самостоятельно, а не подводить свои впечатления под уже устоявшиеся шаблоны, или «...под готовые и воспетые красоты» [14, с. 154].

Подобное шаблонное мышление, или «известный лад ума и воображения» [14, с. 154], не единожды осуждается, или, скорее, воспринимается в штыки и подвергается сомнению автором во «Фрегате «Паллада», когда он сопоставляет то, что непосредственно видит и переживает, со ставшими уже тогда клишированными эпитетами, которые использовали поэты-романтики для воспевания морской стихии, и чужими восторженными реакциями вообще. Ярким примером этого сопротивления И. А. Гончарова стереотипным установкам может послужить следующий эпизод: «Мне хотелось познакомиться с океаном. Я уже от поэтов знал, что он «безбрежен, мрачен, угрюм, беспределен, неизмерим и неукротим» <...> Мне хотелось поверить портрет с подлинными чертами лежавшего передо мной великана <...> «Какой же он в самом деле? — думал я <...> «Где же он неукротим? — думал я опять, — на старческом лице ни одной морщинки! <...> «Могуч, мрачен — гм! посмотрим, посмотрим»» [17, с. 76-77]. А. В.

Дановский подчеркивает, что часть «поэтических» определений океана, которые здесь приводит И. А. Гончаров, прямо отсылают к стихотворению А. С. Пушкина «К морю», и во «Фрегате «Паллада» вообще прослеживается достаточное количество реминисценций на Пушкина, Жуковского и других поэтов романтического толка [22, с. 10-11]. Данный факт на фоне критического отношения автора к подобным определениям побуждает некоторых исследователей творчества И. А. Гончарова, например, Б. М. Энгельгардта, полагать, что смысловым ядром его травелога служит победа реализма над отживающим уже тогда свой век романтизмом и во «Фрегате «Паллада» «...с особенной ясностью вскрывается основная задача всей его (И. А. Гончарова – М. Д.) литературной деятельности: задача преодоления романтизма» [62]. Мы полагаем, что подобные воззрения, хотя и отчасти верны, все же слишком категоричны и рассматривают творчество И. А. Гончарова и «Фрегат «Паллада» крайне узко, поскольку полемика на литературном поприще никак не может быть определяющим фактором при создании произведения подобной тематики. С нашей точки зрения, внешнее отторжение писателем романтических формул связано, в первую очередь, именно со стремлением И. А. Гончарова к независимости впечатлений и взглядов, к тому, чтобы взглянуть на окружающий мир «прямо, верно и тонко и не заразиться ни фанфаронством, ни насильственными восторгами» [14, с. 154]. Цитата «... я не постиг уже поэзии моря, может быть, впрочем, и оттого, что я еще не видал ни «безмолвного», ни «лазурного» моря и, кроме холода, бури и сырости, ничего не знаю» [17, с. 40] доказывает то, что писатель не утверждает неправоту романтиков (в данном случае, В. А. Жуковского [22, с. 12]) голословно, а акцентируется на том, что ему лично не довелось познать того, что именно они воспевают.

Еще одним доказательством художественности «Фрегата «Паллада» может служить следующая цитата: «Голых фактов я сообщать не желал бы: ключ к ним не всегда подберешь, и потому поневоле придется освещать их светом воображения, иногда, может быть, фальшивым, и итти путем догадок

там, где темно» [17, с. 40], где писатель прямо декларирует то, что несмотря на безусловное наличие в травелоге документальных элементов, значительна в нем также и доля художественного вымысла, и зачастую они столь тесно перемежаются между собой, что одно становится неотличимо от другого. Тем самым, И. А. Гончаров признает, что все, что он описывает в своем травелоге, – это его личное восприятие действительности, которое нередко может быть ошибочным или приукрашенным, а значит, и его принимать на веру не следует так же, как сам писатель не принимал на веру романтические стереотипы.

Одним из ключевых принципов работы над травелогом И. А. Гончаров находит то, что можно назвать свободой и нецеленаправленностью восприятия автором нового, то есть, описывать не все, что необходимо для создания целостной картины незнакомого читателю мира или отдельных его составляющих (например, только флоры или только общественных отношений и т.п.), а лишь то, чего непреднамеренно коснется авторский взгляд: «Вообще большая ошибка — стараться собирать впечатления; соберешь чего не надо, а что надо, то ускользнет. Если путешествуешь не для специальной цели, нужно, чтобы впечатления нежданно и незванно сами собирались в душу» [17, с. 46]; «...путешествие — это книга; в ней останавливаешься на тех страницах, которые больше нравятся, а другие пробегаешь только для общей связи» [18, с. 315]. Это еще раз доказывает стремление И. А. Гончарова-очеркиста к предельной независимости и определяющей роли автора в произведении и наряду с другими принципами определяет, например, причину категоричности следующего высказывания: «...я хочу только сказать вам несколько слов о Гон-Конге, и то единственно по обещанию говорить о каждом месте, в котором побываем, а собственно о Гон-Конге сказать нечего, или если уже говорить как следует, то надо написать целый торговый или политический трактат, а это не мое дело: помните уговор — что писать!» [17, с. 298].

Резюмируя все сделанные нами ранее выводы, согласимся с Ю. М. Лотманом, писавшем о том, что в своем травелоге И. А. Гончаров «...концентрирует внимание не на том культурном пространстве, которое пересекает путешественник, а на восприятии путешественником этого пространства» [32]. Если же усомниться в том, что широкому читателю, на которого в данном случае открыто ориентировался писатель, могли стать интересны и познавательны очерки со столь яркой субъективной окраской, то стоит обратить внимание на то, что И. А. Гончаров пишет в заключительном очерке «Через двадцать лет» и что можно расценить как намек на одну из целей написания и дальнейших переизданий травелога: «Лета охлаждают всякие желания и надежды. Но я хотел бы перенести эти желания и надежды в сердца моих читателей — и — если представится им случай итти <...> на корабле в отдаленные страны — предложить совет: ловить этот случай, не слушая никаких преждевременных страхов и сомнений» [18, с. 443] – это надежда на то, что читатели захотят и при случае не откажутся от возможности пережить тот же опыт и посетить те же места, что и автор, и сформируют о них собственные впечатления и мысли.

Таким образом, мы можем сказать, что травелог в индивидуально-авторском представлении И. А. Гончарова – это художественное произведение о реальном путешествии, где превалирующая роль в отборе фактов и характере их отражения в тексте отводится автору, а его личность и мировосприятие становятся средством обеспечения смыслового и концептуального единства произведения. Образы водных пространств во «Фрегате «Паллада», которые являются центром наших научных интересов, также подчинены этим авторским законам жанра и условно соотносятся с выявленными ранее полюсами характера И. А. Гончарова, а следовательно, и восприятия, и описания им действительности.

2. 2. Образы водных пространств в травелоге И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада» и их специфика

Начиная разговор о специфике образов водных пространств в очерках И. А. Гончарова, следует заметить, что под понятием «водные пространства» мы преимущественно разумеем именно море, или океан (наши наблюдения текста не выявили причин не считать эти лексемы синонимичными друг другу в данном произведении), поскольку описаний других видов водоемов, а именно рек и озер, во «Фрегате «Паллада» содержится значительно меньше и далеко не каждое из них может расцениваться как художественный образ. Морские же образы, помимо своей яркости, многочисленности и разносторонности, при рассмотрении содержательной стороны травелога в целом становятся в наших глазах одним из ключевых компонентов, оформляющих и отражающих авторскую философию и позицию по отношению к природе и всему мировому бытию. Настоящая работа не ставит своей целью детальное изучение этой философии, поэтому мы будем опираться на авторитетные исследования в тех случаях, когда это будет необходимо.

Также отметим, что изменчивое отношение И. А. Гончарова к морской стихии, с нашей точки зрения наряду со спецификой упоминаний и описаний рек, служит наиболее наглядным выражением тех черт его характера и принципов, которые определяют специфику индивидуально-авторского травелога, выделенную нами ранее, и посредством анализа фрагментов текста, непосредственно относящихся к образам водных пространств, мы получаем своеобразный ключ к познанию личности автора и его творческого сверхзамысла.

2. 2. 1. Образы рек в очерках путешествия И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада»

Как уже отмечалось ранее, «Фрегат «Паллада» не богат описаниями рек, и в большинстве случаев они лишь упоминаются вскользь, как географический объект, в качестве документальной справки (например:

«Кафры, или амакоза, продолжали распространяться к западу, перешли большую Рыбную реку (Fishriver) и заняли нынешнюю провинцию Альбани, до Воскресной реки» [17, с. 168]; «Около города текут две реки: Гекс и Брееде. Из Гекса вода чрез акведуки, миль за пять, идет в город» [17, с. 229]), или одна из составляющих описания чего-либо иного, на чем фокусируется авторский взгляд при ее рассмотрении (например: «Ближе к Шанхаю река заметно оживлялась: беспрестанно встречались джонки, с своими, краснобурого цвета, парусами, из каких-то древесных волокон и коры. Китайские джонки устройством похожи немного на японские, только у них нет разрезной кормы» [18, с. 101]; «Река Пассиг — славная, быстрая река; на ней много движения. Берега заставлены, в два-три ряда, судами, джонками, лодками, так что мы с трудом пробирались и не раз принуждены были класть весла по борту. На судах деятельность: выгрузка, нагрузка: сейчас видно, что это большой порт» [18, с. 223]), или часть общего пейзажа («...тут река образует островок, один из тех, которые сняты только во сне да изображаются на картинах; на нем какая-то миньютюрная хижина в кустах; с одной стороны берега смотрятся в реку ряды домов, лачужек, дач; с другой — зеленеет луг, за ним плантации» [18, с. 244]), то есть, не являются непосредственным, центральным предметом описания и не формируют отдельного художественного образа. Как можно было заметить из приведенных примеров, И. А. Гончаров не единожды прибегает к опосредованному описанию реки, то есть, описывает не ее саму, а суда на ней, и следовательно, в этих случаях река не видится и не понимается автором как самобытное пространство ввиду значительного количества иных объектов в поле его зрения, которые вызывают у автора больший личный интерес, как мы уже отмечали, превалирующий при выборе объектов для описания в травелоге.

Отдельно можно отметить описание И. А. Гончаровым реки Сингапур: «Мы ехали по берегу той же, протекающей по городу реки, которая по нем, или город по ней, называется Сингапур. Она мутна и не радует глаз, притом

очень узка, но не мелка» [17, с. 278]. Как и в случае с рекой Пассиг, здесь присутствует определенная оценочная характеристика, но она носит единичный характер и никак не развивается автором далее – он переходит к описанию наблюдений происходящего на берегу, не возвращаясь к реке вообще, тогда как там описание работы порта соотносимо с рекой хотя по факту локализации. Таким образом, река Сингапур для И. А. Гончарова – как раз их одна из тех «страниц» путешествия, которые «пробегаешь только для общей связи» [18, с. 315], и момент ее упоминания служит яркой иллюстрацией его художественного метода.

Однако, помимо указанных выше примеров и еще некоторых малозначительных упоминаний рек, во «Фрегате «Паллада» есть и случаи, когда река приобретает в рамках художественного мира травелога самостоятельный образный статус. Мы обнаружили два таких случая – это образы африканской и сибирской (в частности, речь идет о Лене) рек.

Образ африканской реки построен И. А. Гончаровым в достаточной мере специфично, локализуясь лишь в двух текстовых фрагментах, один из которых косвенно отсылает к другому: «Я спросил, как называется это место. «Ферст-ривер» по-английски или «Эршт-ривер» (первая река) по-голландски», — отвечал Вандик. Если считать от Капштата, то она действительно первая; но как река вообще она, конечно, последняя. Даже можно сомневаться, река ли это. «Где же тут река?» — спросил я Вандика. «А вот, — отвечал он, указывая на то место, где я стоял, — вы теперь стоите в реке: это все река». И он указал на далекое пространство вокруг. «Тут песок да камни», — сказал я. «Теперь нет реки, — продолжал он, — или вон, пожалуй, она в той канаве, а зимой это все на несколько миль покрывается водой. Все реки здесь такие»» [17, с. 186-187]; «Местами мы проезжали большие пространства булыжника: это значит ехали по высохшему руслу реки» [17, с. 224-225]. Так как слово «река» в своем буквальном значении обыкновенно ассоциируется с потоком воды, что подтверждается и словарными определениями, например, С. И. Ожегова [40] (тем не менее,

традиционное восприятие реки как потока находит свое отражения в тропах, используемых писателем, например: «С любопытством смотрю <...> как несется нескончаемая двойная, тройная цепь экипажей, подобно реке» [17, с. 46]), то описанное здесь И. А. Гончаровым походит на оксюморон, и рассказ Вандика удивляет его так же, как удивляет и читателя, если он не знаком со спецификой африканской природы и климата. Этот образ реки, насчет которой «даже можно сомневаться, река ли это», являющий ее в виде далекого пространства, на котором только и есть, что песок и камни, или, как говорится во второй рассматриваемой цитате, булыжник, работает не столько на отражение африканской экзотики, сколько, напротив, снижает, во-первых, красоту и поэтичность традиционного образа реки, буквально переворачивая его и утверждая, что «вон, пожалуй, она в той канаве», и во-вторых, степень уникальности подобных природных объектов, а значит, и их экзотичность, ведь, хоть они и непривычны путешественнику и читателю, «все реки здесь такие», и что для кого-то может показаться экзотикой, для кого-то совершенная обыденность. Так, и И. А. Гончаров, во второй раз увидев подобную высохшую реку в каменистой местности, уже не удивляется и не дает ей никаких оценок, просто констатируя, как факт действительности, и подобное восприятие вполне вписывается в концепцию единства мира [41, с. 32] и природы, характерную для писателя.

В отличие от африканских рек, сибирские реки, и, как мы уже упоминали, в частности, Лена, описываются довольно разрозненно, и отдельные авторские характеристики и представления, формирующие художественный образ, могут быть удалены друг от друга во внутритекстовом отношении. При рассмотрении таких фрагментов можно заметить, что значительная их часть, описывая реку, как и некоторые обозначенные нами в начале как не формирующие ее образ, фактически описывают не ее саму, а ее берега, или пейзаж в целом: «Река, с каждым извивом и оборотом, делалась приятнее, берега или отлогие, лесистые, или утесистые» [18, с. 350]; «Леса по берегам желтые; по реке несутся падшие

листья; все печально» [18, с. 352]; «Река здесь широка, будет с нашу Оку; по берегам всюду мелкий лес» [18, с. 353]; «Трудно выдумать печальнее местности. С одной стороны Лена — я уж сказал какая — пески, кусты и луга, с другой, к Якутску — луга, кусты и пески. Вдали, за всем этим, синеют горы, которые, кажется, и составляли некогда настоящий берег реки. <...> И теперь, во время разлива, Лена, говорят, доходит до города и заливает отчасти окрестные поля» [18, с. 373]; «Лена делается уже; в ином месте и версты нет, только здесь выдался плес, версты в две. Берега, крутые оба, сплошь покрыты лесом» [18, с. 410]; «Берега Лены утесисты и красивы. Островов тут почти нет; река становится все уже» [18, с. 410]. Если бы все эти фрагменты относились к разным рекам, или, точнее, рекам не объединенным общим понятием (сибирским), или в тексте травелога отсутствовали бы описания этих рек иного характера, то, конечно, нельзя было бы говорить о том, что они формируют образ реки как водного пространства, — скорее, это живописание сибирских ландшафтов. Отдельно отметим фрагменты, которые описывают особенности этих ландшафтов, непосредственно связанные с реками и претендующие притом на самостоятельный образный статус: «Река, разливаясь, оставляет по себе след, кладя слоями легкие заметки. Особенно хороши эти заметки на глинистом берегу. Глина крепка, и слои — как ступени: издали весь берег похож на деревянную лестницу» [18, с. 354]; «Вчера ночью я проехал так называемые *щеки*, одну из достопримечательностей Лены. Это — огромные, величественные утесы, каких я мало видал и на морских берегах. Едешь у подошвы, и повозка с лошадьми похожи на ползающих насекомых. Они ужасно изрыты, дики, страшны, так что хочется скорей миновать их. Щеки эти находятся между *Пьянобыковской* и *Частинской* станциями, верстах в тысяче двухстах от Иркутска» [18, с. 411]. Несмотря на то, что данные описания, как содержащие авторскую эмоциональную оценку и метафорически выраженную ассоциативную связь с иными объектами действительности, можно считать формирующими художественный образ,

этот образ будет связан с рекой лишь опосредованно, как и приводимое выше описание порта мало характеризует саму реку Пассиг, на которой он расположен.

Но в отношении Лены в травелоге мы читаем и следующее: ««Где же река?» — спросил я, глядя на бесконечное, расстилавшееся перед глазами пространство песков, лугов и кустов. «А вот она и есть, — сказал смотритель, указывая на луга, пески и на проток, сажень в пять шириной, на котором стояли лодки. — Это-то все острова», — прибавил он. «Лена, значит, шире к той стороне, к нагорной, как Волга», — заключил я про себя» [18, с. 367]; ««Скоро ли же будет Лена?» — спрашивал я, все ожидая, что река к нагорному берегу будет глубже, следовательно островов не имеет, и откроется во всей красе и величии. <...> «Где же Лена?» — спрашиваю я. Якуты, как и смотритель, указали назад, на пески и луга. Я посмотрел на берег: там ровно ничего. Кустов *дивно*, правда, между ними бродит стадо коров да два-три барана, которых я давно не видал» [18, с. 372-373]. Можно сказать, что здесь, как и в описании африканской реки, обнаруживается расхождение стереотипных ожиданий путешественника и читателя травелога с реальностью — оба ожидают увидеть «красу и величие» одной из крупнейших сибирских рек, а на деле наблюдают лишь «пески и луга» и «кустов *дивно*». Положительная оценка Лены безотносительно к ландшафту ее берегов наблюдается в следующих фрагментах: «...на некоторых пунктах по Лене открылись золотые прииски <...> Люди там жмутся теснее в кучу; пустынная Лена стала живым, неумолкающим, ни летом, ни зимою, путем»; «Дорога все — Лена, чудесная, проторенная частой ездой между Иркутском, селами и приисками» [18, с. 413], что свидетельствует о том, что И. А. Гончаров видит в ней, в первую очередь, не водный объект, а дорогу, которой могут пользоваться люди для своих нужд. Несмотря на то, что у писателя, очевидно, были сформированы и впоследствии опровергнуты определенные стереотипы о реках Сибири, они, ровно как и в случае с африканскими реками, не озвучивались прямо, как это происходило при

описании моря, и оба образа можно назвать вспомогательными в рамках образов более масштабных – Сибири и Африки соответственно.

В ряду описаний рек, не относящихся к упомянутым двум группам, особенно выделяются следующие: «Наконец мы поехали; все темно; только река блистала от звезд, как стекло» [18, с. 137]; «Усталый, сел я на пенё у шалашей и смотрел на веселую речку: она вся усажена кустами, тростником и разливается широким бассейном. Вода, как хрусталь, прозрачна. Тут наши матросы мыли белье...» [18, с. 284]; «На горах не оттаял вчерашний снег; ветер дует осенний; небо скучное, мрачное; речка потеряла веселый вид и опечалилась, как печалится вдруг резвое и милое дитя» [18, с. 351]. Первый фрагмент обладает достаточным потенциалом для того, чтобы стать основой для формирования полноценного художественного образа, содержа и противопоставление светящейся реки ночной темноте, и связь ее со звездами как частью небесно-космического пространства, и сравнение со стеклом, но, как и в случае с описанием реки Сингапур, дальнейшего распространения он не получает, отражая, тем не менее, авторскую идею о единстве природных стихий, которая наиболее наглядно раскрывается во фрагментах, связанных с морем и потому будет рассмотрена нами далее. Дальнейшие два фрагмента, которые мы приводим, хотя и относятся к разным водоемам, перекликаются между собой на лексическом (использование диминутива «речка», прилагательное «веселый») и метафорическом (посредством качественного прилагательного «веселый», которое обычно применяется к живым существам, река в обоих случаях олицетворяется, что еще более заметно в последнем фрагменте, где, к тому же, предметом сравнения становится «резвое и милое дитя») уровнях. Первый из них примечателен наряду с упомянутыми особенностями и «соседством» воды, подобной хрусталу (будто бы нарочито поэтичное сравнение) с матросами, которые моют белье («проза» жизни), в чем можно усмотреть очередное низвержение И. А. Гончаровым романтических клише, но мы обратимся здесь к цитате из «Обломова»: «...поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия. Вольно людям

искажать ее!» [13, с. 184] (реплика Ильи Ильича) и предположим, что с авторской точки зрения, действия матросов, как проявления обыденной жизни, никак не нарушают красоту и поэзию описываемой реки, что, опять же, отсылает к идее единства природных стихий и человеческого бытия, характерной для писателя. Данная концепция находит свое отражение и в последнем приведенном фрагменте, где горы, небо и река образуют неделимое природное пространство с единым настроением и смысловым наполнением.

Что касается образов рек в романах И. А. Гончарова, то от представленных в травелоге они отличаются, в первую очередь, своей заведомой, преднамеренной функциональностью – если во «Фрегате «Паллада» автор описывает те объекты реальной действительности, которые обращают на себя его внимание по той или иной причине, и связь этих описаний с его философской и творческой концепцией скорее, с нашей точки зрения, естественна, нежели продумана заранее (разумеется, мы не беремся отрицать тот факт, что И. А. Гончаров стремился продемонстрировать и донести до читателя травелога свое индивидуальное мировидение, но утверждать, что каждый образ, закрепившийся в окончательной версии произведения, сознательно подводился им под эту концепцию, с нашей точки зрения, совершенно неуместно), то в романах образы рек возникают, как правило, для характеристики персонажей или метафорического выражения их душевного состояния, также не самостоятельные, а как часть целостного пейзажа либо объект человеческой деятельности, ср., например, в «Обыкновенной истории»: «Желтые листья падали с деревьев и усеяли берега; зелень полиняла; река приняла свинцовый цвет; небо было постоянно серо; дул холодный ветер с мелким дождем. Берега и реки опустели <...> А Лиза все ждала...» [12, с. 250]; в «Обломове» (мечты Ильи Ильича): «...искать в природе сочувствия... и незаметно выйти к речке, к полю... Река чуть плещет; колосья волнуются от ветерка, жара... сесть в лодку, жена правит, едва поднимает весло...» [13, с. 184]. Подобное расхождение в самой

сущности речных образов в различных произведениях И. А. Гончарова можно объяснить спецификой «Фрегата «Паллада» как индивидуально-авторского травелога, который при всей своей художественности основан на том, что видел автор в реальной жизни, а не на художественном вымысле, и хотя в романах писатель также прибегает к описанию реально существующих локаций (Петербург в «Обломове»), они все равно функциональны по отношению к вымышленным персонажам и событиям, а не являются непосредственным отражением наблюдений автора.

Подводя итог нашему рассуждению об образах рек в очерках путешествия «Фрегат «Паллада», можно сказать, что после длительного общения с океаном они оказались менее интересны Гончарову-наблюдателю, который, как уже не единожды упоминалось, предельно субъективен в отборе объектов для описания в очерке. Тем не менее, образы рек во «Фрегате «Паллада», пусть и не вполне самостоятельны, все же являются важной составляющей художественного мира произведения, отражая творческие принципы автора и его мировосприятие.

2. 2. 2. Образы озер в очерках путешествия И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада»

Упоминаний, как, соответственно, и описаний озер в травелоге И. А. Гончарова меньше всего в сравнении с другими разновидностями водных пространств, морем и рекой. Мы не связываем данный факт с тем, что озера вообще не были интересны писателю – доказательства обратного можно найти в романе «Обыкновенная история», где озеро становится одним из центральных пейзажных образов произведения, входя в группу образов не только водных пространств, но и тех, что связаны с семантикой воды вообще и направлены на высвечивание особенностей мышления Адуева-старшего, контрастно сталкиваемых с юношескими романтическими воззрениями Александра [6]. С нашей точки зрения травелог «Фрегат «Паллада» не изобилует описаниями озёр именно из-за фактической стороны путешествия, легшего в его основу.

Как и реки за оговоренными исключениями, озера во «Фрегате «Паллада» не формируют самостоятельных художественных образов, упоминаясь либо как географический объект, в качестве документальной справки (например: «П[осье]т уехал на озера, Г[ошкевич] в местечко С. Маттео, смотреть тамошний грот» [18, с. 265]), либо в качестве элемента целостного пейзажа, не являясь при этом его смысловым и композиционным центром (например: «В одном месте, направо, есть озерко пресной воды. Кое-где одиноко стоят рыбацьи хижины; две-три дачи под горой да маленькая гостиница — вот и все. Жизни мало...» [17, с. 142]; «Лес состоял из зонтичной или веерной пальмы, которой каждая ветвь похожа на распушенный веер <...> Тут мы нашли озерко с пресной водой, сажени в три или четыре шириной и длиной и по грудь глубиной. Матросы полоскались без милосердия. Я смотрел, как из срубленных и падающих деревьев выскакивали ящерицы» [17, с. 318]; «Говорят, на озерах, вдали от жилых мест, в глуши, на вершине одной горы, есть образовавшийся в кратере потухшего вулкана бассейн стоячей воды, наполненной кайманами. Кругом бассейна, по лесу, гнездятся на деревьях летучие мыши, величиной с ястреба и больше. Туда проникают смелые охотники» [18, с. 265]), либо в качестве указания на место, где происходит описываемое явление (например: «О дичи я не спрашивал, водится ли она, потому что не проходило ста шагов, чтоб из-под ног лошадей не выскочил то глухарь, то рябчик. Последние летали стаями по деревьям. На озерах, в двадцати саженьях, плескались утки» [18, с. 362]).

Но помимо этого стоит отметить, что лексема «озеро» не единожды участвует у И. А. Гончарова в создании иных образов посредством сравнений, метафор и других разновидностей тропов, например: «Вдруг молния. Она осветила, кроме моря, еще озеро воды на палубе...» [17, с. 254-255] (ср. «лужу»); «...но вы знаете, как убираются порядочные, то есть богатые, дома: и здесь то же, что у нас. Шелковые драпри до полу, зеркала, как озера, вправленные в стены, ковры, бронза» [18, с. 109] (данный

фрагмент особенно интересен нам тем, что используемое в нем сравнение «зеркала, как озера» вполне в духе писателя переворачивает привычные читателю литературные клише, ср. «озеро, как зеркало»); «Погуляв по северной стороне островка, где есть две красивые, как два озера, бухты, обсаженные деревьями, мы воротились в село» [18, с. 298]. Данные фрагменты наглядно иллюстрируют то, что озеро так таковое писателю интересно и появляется в сравнениях с другими объектами, как природными, так и неприродными, уже пройдя через авторское творческое осмысление. «Фрегат «Паллада», разумеется, далеко не самое яркое произведение И. А. Гончарова с точки зрения демонстрации результатов этого осмысления, но упомянутые фрагменты могут и должны рассматриваться при анализе образов озера в творчестве писателя в целом.

2. 2. 3. Образы моря и океана в очерках путешествия И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада»

Морские образы, как уже не единожды упоминалось, являются одними из центральных и наиболее значимых в образной системе травелога И. А. Гончарова, что связано, конечно, далеко не только с тем, что путешествие на военном корабле неминуемо предполагает длительное общение с водной стихией, как известно, повсеместно воспеваемой романтиками, с которыми у писателя была идейно-творческая полемика, – для «скромного чиновника» [17, с. 15] подобное путешествие – это совершенно новая жизнь, «жизнь, в которой каждое движение, каждый шаг, каждое впечатление были не похожи ни на какие прежние» [17, с. 15]. Таким образом, в описаниях моря, созданных И. А. Гончаровым, и его рассуждениях о нем можно увидеть две не противопоставленных друг другу, но все же существенно различающихся составляющих – это образ моря как природной стихии, где по мере формирования у писателя в течение путешествия собственного представления о нем, оно постепенно входит в его общую философскую концепцию единства природы и человеческого бытия на всей Земле, отражая также, по выражению Е. А. Краснощековой, излюбленную гончаровскую

идею «о драматической антиномии в человеческой жизни двух ее неразделимых половин: «практической» («прозаической») и «идеальной» («романтической»)» [28, с. 137], и неразрывно связанный с ним образ корабля и особой жизни на нем, свойствах, необходимых человеку, который находится на море. Центром нашего внимания являются, конечно, собственно морские образы, но в совершенном отрыве от корабля, который уже в предисловии травелога называется «домом» и «маленьким русским миром» [16, с. 6] и является материальным знаком присутствия человека во владениях бескрайней стихии, также нельзя, поэтому рассмотрены нами будут обе составляющие представлений И. А. Гончарова о путешествии по морю с большим вниманием к восприятию, осмыслению и живописанию им самих водных пространств океана.

Рассуждения И. А. Гончарова о море начинаются еще до самого путешествия, когда он рефлексировал над тем, что побудило его принять участие в этой дипломатической миссии в Японии. Объясняя читателю собственную мотивацию, о которой мы уже говорили ранее, автор травелога также поднимает здесь и животрепещущую для него тему стереотипного и потому зачастую неверного восприятия незнакомых реалий: «...у всех, кто не бывал на море, были еще в памяти старые романы Купера или рассказы Марриета, о море и морях, о капитанах, которые чуть не сажали на цепь пассажиров, могли жечь и вешать подчиненных, о кораблекрушениях, землетрясениях» [17, с. 15]. В дальнейших диалогах И. А. Гончаров открыто иронизирует над людьми, наивно принимающими содержание приключенческой литературы за отражение реальной жизни, или, скорее, подводя всех мореплавателей под клишированный такой литературой фактически нереалистичный образ – вообще, Е. А. Краснощекова отмечает, что очеркам писателя свойственен «общий антикнижный пафос» [29, с. 599], или «призыв не верить книжным построениям так таковым» [моя книга, с. 595]. Первая формулировка не кажется нам корректной, поскольку является слишком общей и вне контекста скорее наводит на мысль о том, что автор

травелога выступал против чтения художественной литературы вообще, о чем, естественно, не могло быть и речи. Вторая же формула полностью соответствует тем выводам, что мы уже успели сделать из очерков и писем самого И. А. Гончарова относительно его творческих принципов, и в данном случае мы можем с ней согласиться.

Помимо страхов иллюзорных, которые навязывает приключенческая литература, в отношении морского путешествия, конечно, для человека, никогда в море не бывавшего, существуют страхи и реальные, не миновавшие сознания и И. А. Гончарова: «Действительность, как туча, приближалась все грозней и грозней; душу посещал и мелочной страх <...> Морская болезнь, перемены климата, тропический зной, злокачественные лихорадки, звери, дикари, бури — все приходило на ум, особенно бури. Хотя я и беспечно отвечал на все, частью трогательные, частью смешные, предостережения друзей, но страх нередко и днем и ночью рисовал мне призраки бед. <...> Я просыпался с трепетом, с каплями пота на лбу. Ведь корабль, как он ни прочен, как ни приспособлен к морю, что он такое? — щепка, корзинка, эпиграмма на человеческую силу. Я боялся, выдержит ли непривычный организм массу суровых обстоятельств, этот крутой поворот от мирной жизни к постоянному бою с новыми и резкими явлениями бродячего быта?» [17, с. 16]. Этот фрагмент очень значим для понимания творческой и философской концепций И. А. Гончарова, ведь, с одной стороны, он иллюстрирует такой принцип писателя, как честность перед читателем, поскольку он открыто и без прикрас говорит о своих страхах и эмоциях, «выступает перед читателем в своем доподлинном душевном виде» [29, с. 603], а с другой стороны, отражает специфическое авторское представление о том, что есть корабль с онтологической точки зрения — «эпиграмма на человеческую силу». Так, мы можем понять, что И. А. Гончаров не видит себя и человека вообще песчинкой по сравнению с океаном или даже природой в целом, если принимать во внимание весь текст травелога, — писатель находит их, как минимум, равновеликими силами, и ничтожно

лишь пока что творение рук человеческих, посредством которого людям приходится взаимодействовать со стихией. Учитывая цивилизаторскую идею И. А. Гончарова [28, с. 169-171] и его критические замечания относительно парусных судов [17, с. 30-31], мы предполагаем, что в его представлении описанные проблемы в морских путешествиях связаны, в первую очередь, с недостаточной развитостью научного прогресса и изживут себя с течением времени.

С другой стороны, корабль, как то, что создано человеком, отчасти соотносится И. А. Гончаровым с живым существом, или, точнее, одушевленным человеком, призванным оберегать его жизнь и борющимся за него, что можно заметить в следующих фрагментах: «Но бури не покидали нас <...> Пройдет день, два — тихо, как будто ветер собирается с силами, и грянет потом так, что бедное судно стонет, как живое существо» [17, с. 29]; «...корабль погибает не легко и не скоро, что он до последней доски борется с морем <...> и долго хранит жизнь человека. Между обреченным гибели судном и расшвиравшим морем завязывается упорная битва» [17, с. 33]; «Видите ли, сколько времени нужно и безнадежному судну, чтобы потонуть... к концу дня! А оно уже было лишено своего разума и воли, то есть людей, и, следовательно, перестало бороться. Оно гибло безответно. Носовая его часть опустилась: печальная картина, как картина всякой агонии!» [17, с. 34].

Последнее рассуждение писателя о море перед непосредственным началом путешествия, то есть, отплытием, звучит следующим образом: «А море? И оно обыкновенно во всех своих видах, бурное или неподвижное, и небо тоже полуденное, вечернее, ночное, с разбросанными, как песок, звездами. Все так обыкновенно, все это так должно быть. Напротив, я уехал от чудес: в тропиках их нет. Там все одинаково, все просто» [17, с. 19]. Данный фрагмент уже на столь раннем этапе обнаруживает несколько очень важных для нас составляющих философии и эстетики И. А. Гончарова.

Во-первых, это мысль о единстве моря и неба, или морской и небесной стихий, воды и воздуха, которые в дальнейших рассуждениях и живописаниях автора нередко будут фигурировать вместе. Однако, если рассматривать текст травелога «Фрегат «Паллада» в целом, можно понять, что единство, а затем и равное противоборство природных стихий в мировоззрении автора отнюдь не ограничивается упомянутой парой, а касается всего природного бытия – так, например, в очерке «На мысе Доброй Надежды» в ряд «титанов» включаются и горы: «Исполинские скалы, почти совсем черные от ветра, как зубцы громадной крепости, ограждают южный берег Африки. Здесь вечная борьба титанов — моря, ветров и гор, вечный прибой, почти вечные бури» [17, с. 19].

Во-вторых, мы считаем, что рассматриваемый фрагмент может служить первым внутритекстовым выражением гончаровской нормы покоя и неподвижности в природе и человеческом бытии, о чем подробно рассуждает в своей монографии Е. А. Краснощекова [28, с. 144-147]. Во многом он даже созвучен определяющей суть этой нормы формуле: «...бури, бешеные страсти не норма природы и жизни, а только переходный момент, беспорядок и зло, процесс творчества, черная работа — для выделки спокойствия и счастья в лаборатории природы» [17, с. 130]. И все же, несмотря на то, что по И. А. Гончарову, «нормой природы и жизни» является именно момент покоя, и бури, и «процесс творчества» стихий и человечества он считает обыкновенным, естественным, безусловным законом существования жизни вообще. Здесь же, помимо «земных» объектов, появляются звезды, воплощающие собой всю вселенную и космос, но писателем они сравниваются с песком, что нивелирует их фактическую недостижимость и уравнивает во всем обозримым им природным пространством.

«Одинаковость», «обыкновенность», «однообразие» – ключевые понятия, которыми И. А. Гончаров определяет все то, что стереотипно принято считать экзотическим, о чем уже говорилось ранее. Вместе с ними нередко возникает и прямо сопряженное ощущение скуки, которая в силу

привычки преодолевает всякое удивление и страх: «Я ждал, когда начну и я отдавать эту скучную дань морю...» [17, с. 23]; «Плавание становилось однообразно и, признаюсь, скучновато: все серое небо, да желтое море, дождь со снегом или снег с дождем — хоть кому надоест» [17, с. 29]; «Скучное дело качка...» [17, с. 29]; «Сначала качка наводит с непривычки страх. Когда судно катится с вершины волны к ее подножию и переходит на другую волну, оно делает такой размах, что, кажется, сейчас рассыплется вдребезги; но когда убедишься, что этого не случится, тогда делается скучно, досадно, досада превращается в озлобление, а потом в уныние» [17, с. 29] и т.д. Однако, иногда эта «морская» скука сопоставляется со скукой «сухопутной», и явно не в пользу последней: «Вам трудно представить себе, как можно пробыть десять дней на корабле, когда час езды между Петербургом и Кронштадтом наводит скуку. Да, несколько часов пробыть на море скучно, а несколько недель — ничего, потому что несколько недель есть уже капитал, который можно употребить в дело, тогда как из нескольких часов ничего не сделаешь» [17, с. 35]; «А хотите ли знать расстояния? <...> Скучно считать, лучше проехать!» [17, с. 37]. Таким образом, несмотря на то, что в силу обстоятельств жизни и склада собственного характера скука преследует И. А. Гончарова повсеместно, он все же не отрицает качественного различия между буднями обычного горожанина-чиновника и моряка — различия, в том числе ставшего, как уже известно, одной из причин отправиться в дальнее плавание для писателя.

Мы уже отметили, что для И. А. Гончарова характерна идея о том, что опасность морской жизни значительно преувеличивается теми, кто никогда не выходил в море, и на деле ничуть не опаснее и не страшнее, с чем ежедневно сталкиваются обычные люди. Это подтверждается тем, как писатель пережил свою первую бурю и отчасти тем, как спокойно он говорит о холере: «...первая буря мало подействовала на меня: не бывши никогда на море, я думал, что это так должно быть, что иначе не бывает, то есть что корабль всегда раскачивается на обе стороны, палуба вырывается из-под ног

и море как будто опрокидывается на голову» [17, с. 21]; «На фрегате открылась холера, и мы, дойдя только до Дании, похоронили троих людей, да один смелый матрос сорвался в бурную погоду в море и утонул. Таково было наше обручение с морем, и предсказание моего слуги отчасти сбылось. Подать упавшему помощь, не жертвуя другими людьми, по причине сильного волнения, было невозможно» [17, с. 28]. Формула «обручение с морем», с одной стороны, намекает на своего рода инициацию, которую должен пройти каждый путешественник, чтобы «пустить корни» и привыкнуть к новой жизни, а с другой стороны, возможно, еще раз акцентирует читательское внимание на том, что между человеком и стихией возможен союз, в данное время еще неравный, но, как мы уже отмечали ранее, писатель верит в цивилизационное развитие человечества и то, что однажды его силы сравняются с природными или даже преодолеют ее.

В очерке «Атлантический океан и остров Мадера» И. А. Гончаров впервые встречается с океаном, чье понятие само по себе, несомненно, шире понятия моря, но дифференцируются они в травелоге только первое время, совершенно смешиваясь и подменяясь одно другим в дальнейшем, что можно объяснить как привычкой писателя лицедреть каждый день безбрежную водную гладь, которая уже не вызывает изначального удивления и трепета, так и проявившемся еще во «Сне Обломова» [13, с. 102-103] неприятием им всего «несоразмерного-сверхмерного», от природных объектов до человеческих чувств [28, с. 146-147], противоборством ему, осознанным преуменьшением масштаба и значимости океана на фоне прочих деталей, составляющих жизнь морского путешественника (как мы уже отмечали ранее, поэзия для И. А. Гончарова – это сама жизнь, в которой нет никаких чудес, так как все они переживаемы и вызывают привыкание). Вхождение в пределы Атлантического океана вербализуется писателем следующим образом: «Но вот океан: переступишь за его порог — и возврата нет!» [17, с. 75], что позволяет нам говорить об еще одном этапе своеобразной инициации начинающего путешественника, о которой мы

рассуждали ранее. Фразу «возврата нет», разумеется, в данном контексте стоит понимать метафорически, так как реальное путешествие изначально подразумевает начальную и конечную точку (у И. А. Гончарова, как отмечалось выше, эти точки совпадают), – здесь мы можем говорить о путешествии внутреннем, о котором рассуждал Ю. М. Лотман применительно к «Письмам русского путешественника» Н. М. Карамзина [31, с. 570], которое подразумевает необратимые изменения в сознании путешественника и качественную перестройку его картины мира. В своем повествовании И. А. Гончаров не акцентирует внимание на этих изменениях, и в силу особенностей его личности их нельзя назвать кардинальными, но факт их наличия неоспорим. Процесс постепенного привыкания автора к океану и преуменьшение его статуса можно наблюдать уже и в данной цитате: «А про океан, говорю, и забыли <...> Но океан не забыл про нас. К вечеру стало покачивать. Ну, что за важность? пусть немного и покачает: на то и океан. Странно, даже досадно было бы, если б дело обошлось так тихо и мирно, как где-нибудь в Финском заливе» [17, с. 78]. Иронически говорит здесь И. А. Гончаров о том, что от того, что называется океаном принято ожидать каких-нибудь бедствий, которых он в сам в первом очерке справедливо опасался, но на самом деле он ничем может не отличаться в своем поведении от тихой заводи. Тем не менее, ключевое значение здесь имеет именно гипотетичность, поскольку, как мы отметили, писатель ни в коем случае не оспаривает силу стихий против человеческой и не питает иллюзий о ее безопасности – он лишь выступает против стереотипного мышления и возведения природных сил в абсолют, как чего-то особенного и возвышающегося над человеком по умолчанию.

Один из самых показательных с точки зрения воплощения образа моря фрагментов данного очерка звучит так: «Из обоих окон мне видно было море. Что за безобразие или, пожалуй, что за красота! «Буря — прекрасно! поэзия!» — скажете вы в ребяческом восторге <...> Может быть, оно и поэзия, если смотреть с берега, но быть героем этого представления, которым

природа время от времени угощает пловца, право незанимательно. Сами посудите, что тут хорошего? Огромные холмы с белым гребнем, с воем толкая друг друга, встают, падают, опять встают, как будто толпа вдруг выпущенных на волю бешеных зверей дерется в остервенении, только брызги, как дым, поднимаются да стон носится в воздухе» [17, с. 82-83]. Здесь мы, конечно, можем увидеть пренебрежительное отношение И. А. Гончарова к чрезмерно эмоциональным воспеваниям стихии, называемым им ребяческими (ср. далее: «...неблагодарно взглянул на океан и <...> мысленно поверял эпитеты, данные ему Байроном, Пушкиным, Бенедиктовым и другими — «угрюмый, мрачный, могучий», и Фаддеевым — «сердитый». «Соленый, скучный, безобразный и однообразный! — прибавил я к этому списку, сходя по трапу вниз, — заладил одно — и конца нет!»)» [17, с. 89]), и нивелирование статуса самой поэзии как чего-то особенного и выходящего за рамки обыденности, но в этом фрагменте автор также призывает читателя самостоятельно рассудить на основе его впечатлений, соглашаться с подобным видением или нет, что мы уже отмечали, рассуждая о целях написания им травелога и об индивидуально-авторских жанровых особенностях последнего, звучит тема бешеного, дикого противоборства стихий, воплощающегося в буре.

Настроение писателя в начале путешествия достаточно переменчиво, что связано преимущественно с тем, что стереотипные ожидания, которые не минули и самого И. А. Гончарова, как бы он от них ни отпирался, постоянно сталкивались с реальностью, обнаруживая свою постепенно осознаваемую несостоятельность, например: «На берегу замечаются только одни дни, а в море, в качке, спишь, не когда хочешь, а когда можешь. Там рядом с обыкновенным, природным днем, является какой-то другой, искусственный, называемый на берегу ночью, а тут полный забот, работ, возни. <...> Прошлое спокойствие, минуты счастья, отличное плавание, родина, друзья — все забыто; а если и припоминается, так с завистью. <...> И цветы припомнишь, на которые на берегу и не глядел. Так вот она, странническая

жизнь, исполненная приключений, тревог, бурь, волнений, о которых вздыхал я на берегу! Ну, заварил кашу, наслаждайся теперь! Неблагодарная память не сохраняет добра. Тут является жалкое, отравляющее жизнь на море чувство — раскаяния: зачем поехал!» [17, с. 88-89]; «Как прекрасна жизнь, между прочим и потому, что человек может путешествовать! Cogito ergo sum — путешествую, следовательно наслаждаюсь, перевел я на этот раз знаменитое изречение, поднимаясь в носилках по горе и упиваясь необыкновенным воздухом, не зная на что смотреть: на виноградники ли, на виллы, или на синее небо, или на океан. Мне казалось, что я с этого утра только и начал путешествовать, что судьба нарочно послала нам грозные, тяжелые и скучные испытания, крепкий, семь дней безустали свирепствовавший холодный ветер и серое небо, чтоб живее тронуть мягкостью воздуха, теплым блеском солнца, нежным колоритом красок и всей этой гармонией волшебного острова, которая связует здесь небо с морем, море с землей — и всё вместе с душой человека» [17, с. 92]; «Нигде человек не бывает так жалок, дерзок и по временам так внезапно счастлив, как на море» [17, с. 105]. В данных трех фрагментах отчетливо прослеживается, как постепенно автор переходит от постоянного сравнения моря и берега («возвращения» на берег) в негативном ключе к пониманию и принятию необходимости трудностей плавания и окупаемости той скуки, что они с собой привносят. В конце второго из них прямо декларируется автором идея о гармоничном единстве человеческой души со всеми природными силами, подтверждения которой мы наблюдали ранее и сможем наблюдать в дальнейших эпизодах в тесном переплетениях с идеями о поэтичности и красоте всей жизни, отсутствии экзотики, например: ««Ну, что море, что небо? какие краски там? — слышу я ваши вопросы. — Как всходит и заходит заря? как сияют ночи? Все прекрасно — не правда ли?» — «Хорошо, только ничего особенного: так же, как и у нас в хороший летний день... Вы хмуритесь? А позвольте спросить: разве есть что-нибудь не прекрасное в природе? Отыщите в сердце искру любви к ней, подавленную

гранитными городами, сном при свете солнечном и беготней в сумраке и при свете ламп, раздуйте ее <...> Нужно ли вам поэзии, ярких особенностей природы — не ходите за ними под тропики: рисуйте небо везде, где его увидите» [17, с. 110-111].

В неоднократно возникающей во «Фрегате «Паллада» теме вечного противоборства природных сил примечательно то, что оно, поначалу описываемое автором как бешеное, дикое, находит свой смысл в уравнивании этих сил, например: «Лучи теряют свою жгучую силу на море» [17, с. 111]; «Африканское солнце, хотя и зимнее, дало знать себя. На море его не чувствуешь: жар умеряется ветром, зато на берегу!» [17, с. 116]; «Хлынул по морю и по небу ее (луны – *М. Д.*) пронзительный свет; она уладила дерзкое сверканье звезд и воцарилась кротко и величаво до утра» [17, с. 131]. Как можно заметить, сам по себе берег не представляется И. А. Гончарову в этом отношении чем-то существенным, что можно было бы поставить в один ряд с упоминаемыми стихиями, что говорит об особенном восприятии им океана, с одной стороны, в противовес декларируемым убеждениям, а с другой и в соответствии с естественным для писателя и человека удивлением и благоговением перед неизведанным, ср. ранее: «Да, наконец, хватит ли души вместить вдруг, неожиданно развивающуюся картину мира? Ведь это дерзость почти титаническая! Где взять силы, чтоб воспринять массу великих впечатлений? И когда ворвутся в душу эти великолепные гости, не смутится ли сам хозяин среди своего пира?» [17, с. 116].

Очерк «Плавание в Атлантических тропиках», помимо того, что содержит в себе многочисленные живописания моря с акцентом на цветовой семантике, в которой, как считает К. К. Павлович, находит свое отражение диалогическая полемика И. А. Гончарова с романтическими клише и конкретными авторами [42; 44] (например: «Здесь я в первый раз понял, что значит «синее» море, а до сих пор я знал об этом только от поэтов, в том числе и от вас <...> Вот, наконец, я вижу и синее море, какого вы не видали

никогда. Это не слегка сверху окрашенная вода, а густая яхонтовая масса, одинаково синяя на солнце и в тени. Не устанешь любоваться, глядя на роскошное сияние красок на необозримом окружающем нас поле вод» [17, с. 112]), поднимает тему сна и покоя в связи с небесной и морской стихиями (которые, в свою очередь, в духе романтического мировидения находят свое отражение в человеческой душе), которая в рамках одного очерка претерпевает существенную трансформацию, ср: «Сон и спокойствие объемлют море и небо, как идеал отрадной, прекрасной, немучительной смерти, какую хотелось бы успокоиться измученному страстями и невзгодами человеку. Оттого, кажется, душа повергается в такую торжественную и безотчетно сладкую думу, так поражается она картиной прекрасного, величественного покоя. Картина оковывает мысль и чувство: все молчит и не колыхнется и в душе, как вокруг» [17, с. 128]; «Покой неба и моря — не мертвый и сонный покой: это покой как будто удовлетворенной страсти, в котором небо и море, отдыхая от ее сладостных мучений, любят взаимно в объятиях друг друга. Солнце уходит, как ошастливленный любовник, оставивший долгий, задумчивый след счастья на любимом лице» [17, с. 129]; «А океан, вы думаете, заснул? Нет; он кипит и сверкает пуще звезд. Под кораблем разверзается пучина пламени, с шумом вырываются потоки золота, серебра и раскаленных углей. Вы ослеплены, объаты сладкими творческими снами... вперяете неподвижный взгляд в небо: там наливается то золотом, то кровью, то изумрудной влагой Конопус, яркое светило корабля Арго, две огромные звезды Центавра» [17, с. 131]. Изначально сон и покой небесной и морской стихий ассоциируется у И. А. Гончарова с «отрадной» смертью, затем, по мере наблюдения, эта ассоциация нивелируется, как и само понятие сна в отношении состояния воды, а в финале и «покой» приобретает относительность, растворяясь в непрерывном и насыщенном потоке жизни. Очерк «Плавание в Атлантических тропиках» вообще можно из наиболее ярких во всем «Фрегате «Паллада» с точки зрения насыщенности эпитетами и эмоциональности описаний, в которых

исследователи находят черты импрессионистского живописания, такие как использование самых разнообразных цветов, тонов и полутонов, описание эмоционального состояния, использования глаголов, выражающих незавершенность действия и состояния, проекции духовного мира на природный, которые обнаруживают их органическую близость [44]. Своеобразным итогом рассуждений И. А. Гончарова на тему тихой, но разнообразной жизни водной и воздушной стихий, которая, несомненно, вызывает у писателя восхищение, может служить следующий фрагмент из очерка «Сингапур»: «Наверху царствует торжественное, но не мертвое безмолвие, хотя нет движения в воздухе, нет ни малейшей зыби на воде. Но сколько жизни покоится в этой мягкой, нежной теплоте, перед которой вы доверчиво, без опасения, открываете грудь и горло, как перед ласками добрых людей доверчиво открываете сердце! Сколько прелести таится в этом неимоверно ярком блеске звезд и в этом море, которое тихонько ползет целой массой то вперед, то назад, движимое течением, — даже в темных глыбах скал и в бахrome венчающих их вершины лесов!» [17, с. 267].

Очерк «От мыса Доброй Надежды до острова Явы» вначале резко контрастирует с предшествующим по настроению, И. А. Гончаров вновь возвращается к излюбленному мотиву «обыкновенности» и «однообразия» (например: ««Свежеет!» — говорил то тот, то другой офицер, сходя сверху. А это так же обыкновенно на море, как если б сказать на берегу: «дождь идет, или пасмурно, ясно»» [17, с. 253]; «Дальнейшее тридцатидневное плавание по Индийскому океану было довольно однообразно. Начало мая не лучше, как у нас...» [17, с. 255]), снимая все восторги и преуменьшая значимость того, что вызывает массу эмоций у окружающих: «Началась качка, и довольно сильная — и это нипочем» [17, с. 253-254]; «...остановился посмотреть хваленый шторм. Молния как молния, только без грома, или его за ветром не слышать» [17, с. 254]; «— Какова картина? — спросил меня капитан, ожидая восторгов и похвал. <...> — Безобразие, беспорядок! — отвечал я, уходя весь мокрый в каюту переменить обувь и белье» [17, с. 255].

Подобная перемена объяснима выявленной нами ранее спецификой характера писателя, которую сам он определял как впечатлительность и раздражительность — из последней в совокупности с принципом о независимости впечатлений и идее о «норме» жизни весьма закономерно вытекает и отрицание прекрасного в буре.

Тем не менее, далее настроение писателя вновь меняется, и от восхищения видом спокойного, недвижимого моря и отражения в нем солнца вполне в духе предыдущего очерка («...движения никакого, ни в воздухе, ни на море. Море — как зеркало, как ртуть: ни малейшей ряби. Вид пролива и обоих берегов поразителен под лучами утреннего солнца. Какие мягкие, нежащие глаз цвета небес и воды! Как ослепительно ярко блещет солнце и разнообразно играет лучами в воде! В ином месте пучина кипит золотом, там как будто горит масса раскаленных угольев: нельзя смотреть; а подальше, кругом до горизонта, распростерлась лазурная гладь. Глаз глубоко проникает в прозрачные воды» [17, с. 259]) он переходит к воспеванию тропической природы в целом, ее творчестве и артистизме, которое, правда, построено контрастно, заведомо противоречиво и завершается на негативной ноте: «Что это за вечер! Это волшебное представление, роскошное, обаятельное пиршество, над которым, кажется, все искусства истощили свои средства, а здесь и признаков искусства не было. Какими красками блещут последние лучи угасающего дня и сумрака воцаряющейся ночи! <...> Природа — нежная артистка здесь. Много любви потратила она на этот, может быть самый роскошный, уголок мира. Местами даже казалось слишком убрано, слишком сладко. Мало поэтического беспорядка, нет небрежности в творчестве, не видать минут забвения, усталости в творческой руке, нет отступлений, в которых часто больше красоты, нежели в целом плане создания. Едешь как будто среди неизмеримых возделанных садов и парков всесветного богача. Страстное, горячее дыхание солнца вечно охраняет эти места от холода и непогоды, а другой деятель, могучая влага, умеряет силу солнца, питает почву, родит нежные плоды и.... убивает человека

испарениями <...> Прощайте, роскошные, влажные берега: дай бог никогда не возвращаться под ваши деревья, под жгучее небо и на болотистые пары! Довольно взглянуть один раз: жарко, и как раз лихорадку схватишь!» [17, с. 263-265]. И. А. Гончаров выводит здесь на первый план понятие «избыточности», приторной идеальности («слишком убрано, слишком сладко»), которое является для него «ненормой» [28, с. 146-147], и антиномию красоты и опасности природы, которые идут рука об руку, грозя человеку и напоминая ему о том, что они, хоть во многом и близки, все же находятся по разные стороны баррикад. Если ранее мы замечали у писателя надежду на преодоление неравенства между человеческой и природной силами, то здесь он и дела не желает больше иметь со врагом, обладающим коварной красотой. Данные замечания не противоречат друг другу, если гипотетически усматривать человека наравне с рядом сил природы – по И. А. Гончарову, они уравнивают друг друга в вечном противоборстве, то есть, никогда не перестают быть противниками, несмотря на нахождение в своеобразном симбиозе.

В дальнейших очерках тема опасной красоты находит выражение и в описаниях моря, как во время бури (тем не менее, учитывая контекст и известные нам философские воззрения И. А. Гончарова, понятие «красота» возникает здесь скорее в ироническом преломлении), так и во время штиля: «...море было пред моими глазами во всей своей дикой красе. Только в одни эти окна, или порты, по-морскому, и не достигала вода, потому что они были высоко...» [17, с. 312]; «Находясь в середине этого магического круга, захватывающего пространство в несколько сот миль, не подозреваешь по тишине моря и ясности неба, что находишься в объятиях могучего врага, и только тогда узнаёшь о нем, когда он явится лицом к лицу, когда раздастся его страшный свист и гул, начнется ломка, треск, когда застонет и замечется корабль <...> Штили! Ах, если б вы знали, что это за наказание! Оно, конечно, лучше жестокой качки, но все несносно!» [17, с. 315]. Здесь же производится ретроспекция к первым представлениям И. А. Гончарова о буре

как о сражении бешеных зверей: «Ветер ревел; он срывал вершины волн и сеял их по океану, как сквозь сито: над волнами стояли облака водяной пыли. Опять я поверил тут свое прежнее сравнение и нашел его верным: да, это толпа диких зверей, терзающих, в ярости, друг друга. Точно несколько львов и тигров бросаются, вскакивают на дыбы, чтоб впиться один в другого, и мечутся кверху, а там вдруг целой толпой шарахнулись вниз — только пыль столбом стоит поверх, и судно летит туда же за ними, в бездну, но новая сила толкает его опять вверх и потом становится боком» [17, с. 312].

Второй том «Фрегата «Паллада» не столь богат на описания моря, как первый, в силу того, что фокус авторского внимания смещается со ставшего уже привычным и потому не столь уже интересного океана на китайскую, японскую и корейскую цивилизации, и картины водной стихии здесь, как правило, либо не отличаются распространенностью по сравнению с первым томом (например: «...а вот и простор, беспредельность, море!» [18, с. 88]; «Море еще у Лю-чу было синее, а теперь, в тропиках, и подавно» [18, с. 219] и т.д.), либо носят ретроспективный характер (например: «Я живо вспомнил, как, год назад, я в первый раз вступил на море и зажил новою жизнью, как, из покойной комнаты и постели, перешел в койку и на колеблющуюся под ногами палубу, как неблагоприятно встретило нас море, засвистал ветер, заходили волны...» [18, с. 71]). Ключевым в отношении И. А. Гончарова к морской стихии здесь нам представляется, с одной стороны, его закономерное пресыщение путешествием, усталость «потребность от дальнего плавания полечиться — берегом» [18, с. 327] («Меня, кажется, прихватила немного болезнь, которую немцы называют *Heimweh*. Просто домой хочется. Даст ли бог сил выдержать! Прелесть того, что манило вдаль — новизны, утратилась; впереди только беспокойства и неизвестность» [18, с. 279-280]), а с другой — не менее закономерную привычку к условиям путешествия, океану, фрегату, команде, которая помимо буквальной вербализации выливается и в невольные сравнения береговых реалий с морскими (что мы уже наблюдали ранее по отношению к фрегату, который и

во время сходов на берег воспринимался И. А. Гончаровым как дом), где последние оцениваются положительно, тоску по морю и благодарность ему за приобретенный опыт (например: «Отвык совсем от берега. На фрегате, в море лучше. <...> Привык видеть бизань-мачту, кучу снастей, а через борт море» [18, с. 324-325]; «Странно, однакож, устроен человек: хочется на берег, а жаль покидать и фрегат! Но если б вы знали, что это за изящное, за благородное судно, что за люди на нем, так не удивились бы, что я скрепя сердце покидаю «Палладу»!» [18, с. 327]; «...сердце замерло и от радости, что ступаешь на твердую землю, чтоб уже с нею не расставаться, и от сожаления, что прощаешься с морем, чтоб к нему не возвращаться более» [18, с. 333]; «Тут целые океаны снегов, болот, сухих пучин и стремнин <...> вместо качки — тряска, вместо морской скуки — сухопутная, все климаты и все времена года, как и в кругосветном плавании...» [18, с. 334]; «На одном повороте за скалу Ч. сказал: «Поглядите на море: вы больше его не увидите». Я быстро оглянулся, с благодарностью, с любовью, почти со слезами. Оно было сине, ярко сверкало на солнце серебристой чешуей. Еще минута — и скала загрозила ему. «Прощай, свободная стихия! в последний раз...»» [18, с. 341]; «...это путешествие не похоже уже на роскошное плавание на фрегате» [18, с. 353] и т.д.). Данные наблюдения в полной мере соответствуют нашим выводам касаясь личностных особенностей И. А. Гончарова и его индивидуальному видению жанра травелога, воплотившихся в монументальном произведении «Фрегат «Паллада».

Заключение

В результате проведенного исследования были получены следующие результаты:

1) были выявлены особенности травелога как эпического жанра художественной литературы, в числе которых – его относительная свобода, позволяющая в значительном ряде случаев говорить об индивидуально-авторском образце жанра;

2) было сформулировано собственное определение художественного образа и выведена стратегия для его анализа на основе рассмотрения исторически авторитетной и современной тематической литературы;

3) были выделены ключевые особенности индивидуально-авторского травелога И. А. Гончарова на основе рассмотрения его творческих принципов и философских воззрений;

4) был произведен комплексный анализ образов водных пространств (рек, озер, морей) в очерках путешествия «Фрегат «Паллада» в контексте проявления в них выделенных ранее признаках жанра и авторской философии.

Анализ текста травелога показал, что во всех описаниях водных пространств во «Фрегате «Паллада» можно выделить следующие наиболее частотные черты:

1) склонность автора к олицетворению водной стихии (ровно как и других природных сил), непосредственно или через использование глаголов, подразумевающих только одушевленного деятеля (см. параграф 2. 2. 1, а также, например: «...внезапный, тихий всплеск воды как будто промолвился ответом на чей-то вопрос...» [17, с. 267]; «Небо и море спорят друг с другом, кто лучше, кто тише, кто синее, словом, кто более понравится путешественнику» [18, с. 7]; «Океан как будто лелеет эти островки: он играет с берегами, то ревет, сердится, то ласково обнимает любимцев со всех сторон, жемчужится, кипит у берегов и приносит блестящую раковину, или морского ежа, или красивый, выработанный им коралл, как будто игрушки

для детей» [18, с. 281] – в этом фрагменте можно заметить, как океану, воплощению водной стихии, приписывается отеческая, родительская роль по отношению к островам как частицам суши, что можно назвать одним из доказательств предвзятого отношения И. А. Гончарова к океану, как к чему-то более сильному и значимому, нежели земля);

2) сравнение водной поверхности с ртутью, серебром, хрусталем, стеклом и зеркалом (например: «Море — как зеркало, как ртуть: ни малейшей ряби» [17, с. 259], тем самым большинство сравнений водных образы И.А. Гончарова оказываются типичными для поэтической традиции и являются весьма частотными за исключением сравнения со моря со ртутью – не встречающегося ни в одном поэтическом или прозаическом тексте XIX в. (по данным Национального корпуса русского языка); «Вдали светлел от луны океан, точно ртуть, а в заливе, между скал, лежал густой мрак» [17, с. 324]); «...вода была лучше всего: весла с каждым ударом черпали чистейшее серебро, которое каскадом сыпалось и разбегалось искрами далеко вокруг шлюпки» [17, с. 273]; «Днем, облитые ослепительным солнечным блеском, воды сверкают, как растопленное серебро» [17, с. 282]; «Вода, как хрусталь, прозрачна» [18, с. 284]; «Вода, как зеркало, небо безмятежно — так и любуются друг другом» [17, с. 257]; «Я остался и вслушивался в треск кузнечиков, доносившийся с берега, в тихий плеск волн; смотрел на игру фосфорических искр в воде и на дальние отражения береговых огней в зеркале залива» [18, с. 17]) 3) акцентирование внимания читателя на фосфорическом блеске моря, как на том, что оставило наиболее сильное впечатление у автора (например: «В одну из ночей оно (море – М. Д.) необыкновенно блистало фосфорическим светом» [17, с. 134]; «Фосфорный блеск был так силен в воде, что весла черпали как будто растопленное серебро, в воздухе разливался запах морской влажности» [17, с. 252]); 4) внимание автора к цветовой палитре изображаемого; 5) неразрывность описаний неба (или воздуха) и моря, описание рек посредством описания их берегов или деятельности людей, связанной с ними (см. параграфы 2. 2. 1. и

2. 2. 3.); 6) относительно часто встречающееся проведение параллели между состоянием природы и душевным состоянием человека, которое характерно для писателей романтического толка (см. параграф 2. 2. 3.).

Образы рек и озер во «Фрегате «Паллада» носят преимущественно вспомогательный характер по отношению к другим, более крупномасштабным художественным образам, отражая, тем не менее, все особенности мировидения автора. Морские образы при рассмотрении содержательной стороны травелога в целом становятся одним из ключевых компонентов, оформляющих и отражающих авторскую философию и позицию по отношению к природе и всему мировому бытию. Наше исследование определило, каким образом личностные особенности, творческие принципы и философские воззрения И. А. Гончарова находят свое отражение в описании им водных пространств и в чем заключаются различия водных образов в романах и индивидуально-авторском травелоге писателя.

Список использованной литературы

1. Аристотель. О душе. Книга вторая. // Аристотель. Сочинения. Т. 1. М., 1976. 550 с.
2. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста: практикум [Текст] / Л. Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – М., 2004. – 489 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 288.
4. Быконья Е. Н. Русские очерки 1880-1890 годов о Сибири. Автореферат. Москва, 1974.
5. Борисова Е. Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 35 (173) Филология. Искусствоведение. Вып. 37. С. 20–26.
6. Васильева М. В. Образы воды в речи и подсознании Адуева-старшего (роман И. А. Гончарова «Обыкновенная история») //Наука в мегаполисе Science in a Megapolis. – 2021. – №. 7.
7. Волков И. Ф. Теория литературы. М., 1995.
8. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. СПб., 1968.
9. Гиршман М. М., Домашенко А. В. Образ художественный//Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий //М.: Издательство Кулагиной Intrada. – 2008. – С. 149-151.
10. Глушков Н. И. Очерк в русской литературе / Н. И. Глушков. Ростов н/Д: Издательство Ростовского университета, 1966.
11. Глушков Н. И. Очерковая проза / Н. И. Глушков; отв. ред. В. Н. Боянович. — Ростов н/Д: Издательство Ростовского университета, 1979.
12. Гончаров И. А. Обыкновенная история: Роман в двух частях // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952—1955. Т. 1. Обыкновенная история: Роман в двух частях. — 1952. — С. 1—314.

13. Гончаров И. А. Обломов // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952—1955. Т. 4. Обломов: Роман в четырех частях. — 1953. — С. 5—507.
14. Гончаров И. А. Письмо к И.И. Лъховскому, 2/14 апреля 1859 // Литературный архив. — Ленинград: Изд-во АН СССР, 1951. — Т. III. — С. 153—157.
15. Гончаров И. А. Письмо Языковой Е. А. и Языкову М. А., 23 августа 1852 г. // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952—1955. / Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. — 1955. — С. 247—249.
16. Гончаров И. А. Предисловие автора к 3-му, отдельному, изданию «Фрегата «Паллада» // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952—1955. Т. 2. Фрегат «Паллада»: Очерки путешествия в двух томах. Т. 1. — 1952. — С. 5—7.
17. Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952—1955. Т. 2. Фрегат «Паллада»: Очерки путешествия в двух томах. Т. 1 / Подгот. текста и примеч. А. Г. Цейтлина. — 1952. — 328 с.
18. Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952—1955. Т. 3. Фрегат «Паллада»: Очерки путешествия в двух томах. Т. 2. / Подгот. текста и примеч. А. Г. Цейтлина. — 1953. — 479 с.
19. Гончарова Н. Ю. Общетеоретические основы изучения понятия «образ» // Вестник Вятского государственного университета. — 2012. — Т. 3. — №. 2. — С. 33-37.
20. Гуминский В.М. Открытие мира, или путешествия и странники. М.: Современник, 1987. 284 с.
21. Гуминский В. М. Путешествие // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 314—315.
22. Дановский А. В. Пушкинские поэтизмы в эпопее И. А. Гончарова «Фрегат „Паллада“» // Рус. речь. 2004. № 3. С. 10—15.
23. Есин А. Б. Принципы анализа литературного произведения. М., 1998.

- 24.Ефимовский Е. Жанровая специфика травелога //Art Logos. – 2021. – №. 1 (14). – С. 79-91.
- 25.Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000.
- 26.Колесов В. В. Философия русского слова. СПб., 2002. С. 51.
- 27.Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров и русский романтизм 20-30-х годов // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. – Москва: Изд-во АН СССР, 1975. – Т. 34. № 4. – С. 304– 316.
- 28.Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. — СПб.: Пушкинский фонд, 1997. — 492 с.
- 29.Краснощекова Е.А. «Фрегат “Паллада”» в творчестве И.А. Гончарова / Е.А. Краснощекова // Гончаров И.А. Фрегат «Паллада». Очерки путешествия в двух томах. – Москва: Советская Россия, 1976. – 608 с. – С. 584–604.
- 30.Литературно-энциклопедический словарь (ЛЭС). М., 1987. С. 253–256.
- 31.Лотман Ю.М., Успенский Б.А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 501–578.
- 32.Лотман Ю. М. Современность между востоком и западом //Знамя. – 1997. – Т. 9. – С. 152-157.
- 33.Льховский И. И. «Фрегат «Паллада». Очерки путешествия И. Гончарова в двух томах. СПб., 1858 // Библиотека для чтения. 1858. № 7. Лит. летопись. С. 2, 10—11.
- 34.Маслова Н. М. Путевые заметки как публицистическая форма (становление и развитие жанра «путешествия» в публицистике). М.: МГУ, 1977. 153 с.
- 35.Международная междисциплинарная Гумбольдтовская конференция 16-19 апреля 2013 г. «Феноменология, история и антропология путешествия». Программа.

- 36.Мезенин С.М. Образность как лингвистическая категория // Вопросы языкознания. 1983. № 6. С. 48–57.
- 37.Мещеряков, В. П. Словарь литературных персонажей. М., 2000. С. 18.
- 38.Михайлов В. А. Энциклопедия жанра литературного путешествия в произведениях русских писателей XVIII–XIX веков: Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999. 199 с.
- 39.Недзвецкий В. А. «Фрегат "Паллада"» И. А. Гончарова: загадка жанра // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. — М.: Наука, 1993. — Т. 52. № 2. — С. 43—55.
- 40.Ожегов С. И. Словарь русского языка: Ок. 53 000 слов / под общ. ред. проф. Л. И. Скворцова. 24-е изд., испр. М.: Оникс, Мир и Образование, 2007. 1200 с.
- 41.Павлович К.К. Античная традиция и искусство пластики в пейзажах «Фрегата “Паллада”» И.А. Гончарова [Электрон. ресурс] // Вестник Томского государственного университета. 2018. № 433. С. 31–37. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/antichnaya-traditsiya-i-iskusstvo-plastiki-v-peyzazhah-fregata-pallada-i-a-goncharova> (дата обращения: 19.01.2024)
- 42.Павлович К.К. Диалог И.А. Гончарова с В.Г. Бенедиктовым (Образ моря во «Фрегате “Паллада”») [Электрон. ресурс] // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 404. С. 15–21. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dialog-i-a-goncharova-s-v-g-benediktovym-obraz-morya-vo-fregate-pallada> (дата обращения: 19.01.2024)
- 43.Павлович К.К. Живописание морского пейзажа в книге путевых очерков «Фрегат «Паллада» И. А. Гончарова [Электрон. ресурс] // Мировая литература в контексте культуры. 2016. № 5. С. 189–194. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhivopisanie-morskogo-peyzazha-v-knige-putevyh-ocherkov-fregat-pallada-i-a-goncharova> (дата обращения: 19.01.2024)
- 44.Павлович К.К. И.А. Гончаров и В.А. Жуковский: к вопросу о романтической традиции в изображении природы [Электрон. ресурс] //

- Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2020. № 3. С. 77–81. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/i-a-goncharov-i-v-a-zhukovskiy-k-voprosu-o-romanticheskoy-traditsii-v-izobrazhenii-prirody> (дата обращения: 19.01.2024)
45. Палиевский П. В. Литература и теория. М., 1979.
46. Писарев Д. И. «Фрегат „Паллада“». Очерки путешествия И. Гончарова. В двух томах. СПб., 1858 // Рассвет. 1859. Т. 1. № 2. Отд. 2. С. 71.
47. Пономарев Е.Р. Советские травелоги: Западная Европа устами писателей 1920-30-х годов // [сайт радио «Свобода»] / Интервью для радио «Свобода», 2012. URL: <https://www.svoboda.org/a/24551956.html> (Дата обращения: 11.04.2024)
48. Пономарев Е.Р. Типология советского путешествия: «Путешествие на Запад» в русской литературе 1920-1930-х годов: автореф. дис. д-ра филологических наук: 10.01.10-10 / Пономарев Евгений Рудольфович; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. – Санкт-Петербург, 2014. – 51 с.
49. Пospelов Г. Н. Формирование «натуральной школы» // Пospelов Г. Н. История русской литературы XIX века — М.: Высшая школа, 1972.
50. Ревенко А. А. Предпосылки возникновения и этапы становления печатных изданий о путешествиях // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История. Филология. – 2016. – Т. 15. – №. 6. – С. 7-18.
51. Скиба В. А., Чернец Л. В. Образ художественный // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа. – 1999. – С. 109-220.
52. Сорочан А.Ю. «Фрегат «Паллада» И.А. Гончарова в контексте литературы путешествий // Травелоги: рецепция и интерпретация: Сборник статей / Сост., отв. ред. Э.Ф. Шафранская. — СПб.: Свое издательство, 2016. — С. 39-51.

53. Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка. М.: Альта-Принт, 2005. 1216 с.
54. Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. М., 1982.
55. Чернышевский Н. Г. Письма об Испании В. П. Боткина. СПб. 1857 г. // Чернышевский Н. Г. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1986. Т. 1. С. 368–394.
56. Чернова С. В. Художественный образ: к определению понятия // Вестник Вятского государственного университета. – 2014. – №. 6. – С. 109-116.
57. Шафранская Э.Ф. Научно-практическая конференция «Травелог: рецепция и интерпретация» / Э.Ф. Шафранская // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2016. № 3 (23) 2016. С. 130-134.
58. Шачкова В. А. " Путешествие" как жанр художественной литературы: вопросы теории // Вестник Нижегородского университета им. НИ Лобачевского. – 2008. – №. 3. – С. 277-281.
59. Шевчугова Е.И. Соотношение документального и художественного в книге очерков "Фрегат "Паллада"" И. А. Гончарова [Электрон. ресурс] // Филология и культура. 2018. №4. С. 261-268. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sootnoshenie-dokumentalnogo-i-hudozhestvennogo-v-knige-ocherkov-fregat-pallada-i-a-goncharova> (дата обращения: 25.02.2024)
60. Щеглова Е.А. Особенности употребления фитонимов в очерках путешествия «Фрегат “Паллада”» И. А. Гончарова [Электрон. ресурс] // Acta Linguistica Petropolitana. Труды института лингвистических исследований. 2013. № 2. С. 582–593. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-upotrebleniya-fitonimov-v-ocherkah-puteshestviya-fregat-pallada-i-a-goncharova> (дата обращения: 17.01.2024)
61. Энгельгардт Б. М. «Путешествие вокруг света И. Обломова»: Главы из неизданной монографии / Вступ. ст. и публ. Т. И. Орнатской // И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования / РАН. Ин-т мировой лит. им.

- А. М. Горького. — М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000.— С. 15—73. — (Лит. наследство; Т. 102).
- 62.Энгельгардт Б. М. Фрегат «Паллада» [Электрон. ресурс] // Литературное наследство. Москва, 1935. Т. 22—24. URL: http://az.lib.ru/e/engelxgardt_b_m/text_1938_fregat_pallada.shtml (дата обращения: 23.01.2024)
- 63.Эткинд А. М. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. М.: Новое литературное обозрение, 2001.