

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

Мальцева Мария Федоровна  
**«Обрыв» И. А. Гончарова как метароман**

Научная специальность 5.9.1. Русская литература  
и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук, профессор  
Отрадин Михаил Васильевич

Санкт-Петербург – 2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>ГЛАВА 1. «ОБРЫВ» И ПРОБЛЕМА РОМАНА</b> .....	25
§1.1. Возникновение идеи подлинного романа.....	25
§1.2. Романские концепции автора и главного героя «Обрыва».....	33
§1.3. Пути осмысления природы романа .....	50
<b>ГЛАВА 2. СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ «ОБРЫВА»</b> .....	55
§2.1. Фигура автора в тексте .....	56
§2.2. Абстрактный автор .....	61
§2.3. Первичный нарратор.....	64
§2.4. Райский как потенциальный первичный нарратор.....	94
§2.5. Райский как вторичный нарратор.....	103
§2.6. Адресат повествовательных инстанций.....	113
§2.7. Коммуникативный провал и ответ автора.....	123
<b>ГЛАВА 3. «ОБРЫВ» КАК СИСТЕМА ЗЕРКАЛ</b> .....	132
§3.1. Концепция отражения бытия в миниатюре.....	132
§3.2. Творчество Райского как зеркало и <i>mise en abyme</i> .....	137
§3.3. Зеркальность «эпизодических целых» и персонажей .....	140
§3.4. Сознание читателя как последнее зеркало .....	149
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	152
<b>ЛИТЕРАТУРА</b> .....	156

## ВВЕДЕНИЕ

Роман И. А. Гончарова «Обрыв» – яркий пример произведения, недооцененного при жизни автора, но с течением времени вызывающего все больший интерес. Потребовались эволюция литературных форм и развитие науки о литературе, чтобы семантический потенциал «Обрыва», его сложной и необычной структуры привлек внимание широкого круга интерпретаторов.

Почвой для переосмысления «Обрыва» стало распространение в XX веке произведений, описывающих собственное строение. И. Кристенсен так охарактеризовал этот «тренд, во многом вышедший на передний план в западном искусстве»<sup>1</sup>: «Метаискусство, которое переносит свое внимание на работу искусства как такового, превалирует во всех его формах... В живописи оно представлено произведениями Жоржа Брака, в драме – Пиранделло. Метаискусство теперь в фильмах (Феллини), музыке (Мортенсон) и даже в литературной критике (Томас Р. Вайтекер)» [244, с. 9].

Эта тенденция проявилась в творчестве авторов со всего мира: Х. Л. Борхеса, В. В. Набокова, Д. Барта, создателей французского «нового романа», участников итальянской «Группы 63» и многих других. Свойства литературы превратились в ее предмет, а традиционное содержание оказалось вытеснено на периферию. Не последнюю роль в этом сыграли достижения литературоведения и литературной критики: как отмечает П. Во, «писатели в целом стали гораздо более осведомленными о теоретических проблемах, сопровождающих построение художественных произведений. В результате их романы приобрели тенденцию к воплощению измерений саморефлексии и неуверенности в форме <...> Они все исследуют теорию литературы через практику ее написания» [271, с. 2].

---

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод цитат из книг на иностранных языках принадлежит автору диссертационного исследования, если не оговорено иное.

Сложившаяся ситуация стала вызовом для теоретической мысли, породив многочисленные попытки осмысления металитературы в 60–70-х годах XX века. К моменту появления термина *metafiction* успели получить распространение другие понятия с приставкой «мета»: например, лингвист Л. Ельмслев в работе 1961 года ввел термин «метаязык» [252], определив его как язык, отсылающий не к внеязыковой реальности, но к другому языку, занимающему место означаемого; использовались понятия «метатеатр», «метариторика» и т. п. Термин *metafiction*, как отмечает ряд исследователей металитературы [262, с. 4; 244, с. 9; 271, с. 2], впервые употребил американский критик и писатель У. Гэсс. Анализируя в своем эссе произведения Х. Л. Борхеса, Д. Барта и Ф. О’Брайена, Гэсс написал: «В самом деле, многие т. н. анти-романы – это на самом деле металитература [*metafiction*<sup>2</sup>]» [250, с. 25].

Важной вехой в изучении описывающей себя литературы стал выход монографии Р. Алтера «Неполная магия: роман как сознающий себя жанр» [241]. В ее основу легло представление о «самосознающем» тексте, с определением которого (с разными оговорками) согласились исследователи, продолжившие изучение этого феномена. «Самосознающий роман, – писал Алтер, – систематически выставляет напоказ свою искусственность и тем самым исследует проблематичные взаимоотношения между имитирующим реальность искусством и реальностью» [там же, с. X]. По мнению ученого, «как в Испании времен Ренессанса, так и в современной Франции и Америке “реалистический проект” оказался чрезвычайно осложнен и отмечен осведомленностью писателя о том, что литература никогда не повествует о реальных вещах, а реализм в литературе – лишь заманчивое противоречие» [там же]. Эта концепция стала теоретической базой для многих работ о металитературе, в которых, однако, критиковались отдельные положения Алтера (например, о том, что в XIX веке «произошел почти полный закат самосознающего романа» [там же, с. 89]).

---

<sup>2</sup> Здесь и далее примечания в квадратных скобках принадлежат автору диссертационного исследования.

Другим ученым, стоявшим у истоков изучения метапрозы, был Р. Сколз. В работе 1967 года [264] он, анализируя произведения шести английских и американских авторов XX века, ввел понятие *fabulation* (позаимствовав это слово у английского первопечатника У. Кэкстона). Сколз описал *fabulation* как литературу, открывшую «невероятную радость проектирования» [263, с. 2] и чувство удовольствия от формы. Позднее ученый пользовался и термином *metafiction* [262, с. 100], но не дал ему строгого определения, ограничившись замечанием, что такая литература «если о чем и говорит, так это о возможности и невозможности самой себя» [265, с. 237]. В первую очередь Сколза и ряд других исследователей (таких как С. Фогель [249], Л. Маккафери [257], Д. Флетчер и М. Брэдбери [243]) интересовали литературные опыты XX века. В то же время стремление дать определение металитературы, проследить ее генезис и создать инструментарий для ее анализа побуждало ученых взглянуть под новым углом на произведения предшествующих эпох.

Черты, характерные для метаповествования, явным образом играют важную роль в таких текстах, как «Дон Кихот» М. де Сервантеса, «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна, «Жак-фаталист и его хозяин» Д. Дидро, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина и других. В отношении этих произведений исследователи занимали разные позиции. Одни стремились провести между ними и поздней металитературой четкую границу, другие, опираясь на концепцию Алтера, воспринимали *metafiction* как единое по своей сути явление, подчеркивая, что рожденные культурной реальностью XX века концепции могут помочь в изучении более ранней литературы.

Ярким примером первого подхода является исследование Р. Спайрза, занимавшегося испанской традицией метаромана – «романа, повествующего о своем становлении» [266, с. 73]. Ученый отделил метатексты XX века от их предшественников, отметив, что в современном «романе, обращенном на себя» к метаплану приковано все внимание, в то время как в «Дон Кихоте» метаплан является лишь одним из значимых элементов. Кроме того, если в ранней металитературе и существует «угроза нарушения границ между мирами», то она

служит только для того, чтобы «выделить эпизод или пассаж, в котором она появляется» [там же, с. 23].

Стремясь избежать путаницы между «ранней» и «полноценной» металитературой, другие исследователи сужали само понятие *metafiction*. Так, И. Кристенсен оговаривает, что под *metafiction* он понимает литературу, «первоочередной задачей которой является выражение точки зрения писателя на свой опыт» [244, с. 11], а Р. Имхоф подчеркивает, что *metafiction* как род саморефлективного повествования концентрируется на феноменологических свойствах литературы и исследует то, как природа словесного искусства позволяет проникнуть в суть осознающего себя творчества [254, с. 9]. Так как эти ограничения были довольно расплывчатыми, другими исследователями они, как правило, не учитывались.

Для подхода к металитературе как единому феномену характерно восприятие ее как явления, проблематизирующего взаимоотношения жизни и искусства. Его демонстрируют в своих работах П. Во и Л. Хатчин.

Определение Во близко к концепции Алтера: «Металитература – это термин, которым обозначают художественные произведения, сознательно и систематически привлекающие внимание к своему статусу артефакта [вещи, созданной искусственно], чтобы поставить вопрос об отношениях искусства и реальности» [271, с. 2]. По мнению ученого, в основе подобных произведений лежит фундаментальное противоречие: они одновременно и создают иллюзию действительности, и разрушают ее, за счет чего в тексте присутствует постоянное напряжение.

То же противоречие занимает центральное место в концепции «литературы, частью которой является комментарий по поводу ее нарративной и/или лингвистической идентичности» Л. Хатчин [253, с. 1]. Ученый отмечает, что в металитературе связь между искусством и жизнью не разорвана, а «перекована», чтобы функционировать на новом уровне. Этот уровень Хатчин называет «мимесисом процесса», заменяющим «мимесис продукта» благодаря особой роли, отведенной читателю таких текстов: «С одной стороны, читатель вынужден

признать “искусственность”, т. е. принадлежность к искусству, того, что он читает, с другой – от него явно требуют стать соавтором, интеллектуальная и эмоциональная реакция которого на текст сопоставима по масштабу и силе с жизненным опытом. В этом свете металитература предстает не столько отходом от миметической романной традиции, сколько ее переработкой» [там же, с. 5].

Подобное помещение в центр проблематики метаискусства фигуры воспринимающего крайне характерно для эпохи сдвига в исследовательской парадигме, который начался в 1960-х годах<sup>3</sup> и сохраняет значимость до сих пор. Хотя расцвет исследований роли реципиента в процессе восприятия (reader-response criticism в англоязычной традиции) пришелся на 70-е годы XX века, когда был опубликован ряд фундаментальных работ представителей рецептивной эстетики<sup>4</sup> и семиотики интерпретативного сотрудничества<sup>5</sup>, сделанные тогда наблюдения о сотворческой роли читателя в создании текста не теряют своей актуальности при исследовании металитературы.

Большим потенциалом обладает концепция «идеального читателя», чьи свойства задаются самим произведением. Представление, согласно которому текст формирует образ своего идеального читателя, поскольку активное участие этой фигуры в процессе порождения смысла является частью авторской стратегии, содержат работы У. Эко о роли читателя. По определению Эко, читатель-модель, или М-Читатель, – это «тот комплекс благоприятных условий (определяемых в

---

<sup>3</sup> К этому времени относится появление текстов, оказавших большое влияние на развитие культуры и, в частности, литературоведческой мысли. Среди них – «Риторика художественной литературы» У. Бута (1961 г.); «Поэтика открытого произведения» и «Открытое произведение» У. Эко (1959 и 1962 гг.); «Смерть автора» Р. Барта (1967 г.); «Что такое автор?» М. Фуко (1969 г.) и др.

<sup>4</sup> Имеются в виду Х. Р. Яусс, В. Изер, М. Риффатер, С. Фиш и др. Благодаря популярности их работ рецептивная эстетика обрела статус самостоятельного направления, хотя многие лежащие в ее основе идеи были высказаны ранее (на направление сильно повлияли достижения герменевтики, феноменологии, структурализма и семиотики, как и философия М. М. Бахтина, изначально – в рецепции Ю. Кристевой).

<sup>5</sup> Имеются в виду, прежде всего, У. Эко и М. Корти.

каждом случае самим текстом), которые должны быть выполнены, чтобы данный текст полностью актуализовал свое потенциальное содержание» [234, с. 17].

Согласно теории интерпретативного сотрудничества, произведение не только учитывает изначальные особенности адресата, без которых не состоится «идеальное чтение», но и может создавать необходимую для подобного чтения компетентность своими средствами. Наиболее широкими возможностями в этом отношении обладают метатексты, так как они объясняют принципы собственного устройства. Если каждый текст, с точки зрения Эко, является заранее заданным полем отношений, обладающим некой степенью открытости для сотворческой деятельности интерпретатора, то металитература обнажает правила работы этого поля, в том числе показывая возможные ошибки писателя и читателя.

Нередко предметом такого произведения становится невозможность его создания – так возникает «текст, дерзающий рассказывать о себе самом, о своей неудаче» [там же, с. 348]. Неудача, входящая в авторский замысел, имеет мнимый характер, но для того, чтобы понять ее смысловую нагрузку, необходимо повторное чтение: «Метатекст следует читать дважды: он предполагает и наивное чтение, и чтение критическое, причем второе – это интерпретация первого» [там же].

Восприятие произведения металитературы как кольцевой структуры, конец которой отсылает к началу, непосредственно вытекает из особенностей строения таких текстов. Неудивительно, что эта характеристика присутствует и в более узких определениях «самосознающей» литературы – например, в описании самопорождающего романа С. Келлмана [255]. Согласно концепции ученого, самопорождающий роман представляет собой «рассказ, обычно от первого лица, о развитии персонажа до той точки, в которой он будет способен взять ручку и создать роман, который мы только что прочитали» [там же, с. 3]. Такое произведение начинается там же, где заканчивается, побуждая читателя вернуться к первой странице и прочесть все заново – теперь уже как итоговый результат «воспитания чувств» автора, ставшего писателем-романистом.



То, что Келлман в своем исследовании сосредоточился именно на самопорождающем романе, а не самопорождающем произведении, не выглядит случайностью. С момента возникновения теории металитературы она опиралась на роман: Гэсс назвал словом *metafiction* «антироманы» XX века; Алтер, обратившись к литературе разных эпох, создал концепцию самопорождающего романа, а не просто самопорождающего произведения. Требованиям, предъявляемым к *metafiction* в работах Во и Хатчин, могут удовлетворять и лирика<sup>6</sup>, и драма<sup>7</sup>, но концепции этих ученых также романоцентричны. Ссылаясь на наблюдения М. М. Бахтина<sup>8</sup>, Во отмечает, что язык романа всегда был «самосознающим», так как в нем столкнулись различные письменные практики (мемуаров, журнала, письма, дневника), взаимно освещающие друг друга, вступающие в отношения диалога и борьбы. В свою очередь, Хатчин, называя роман «пародийным отпрыском Сервантеса, эгоистичным и себялюбивым изначально» [253, с. 9], утверждает, что эволюция жанра в сторону усиления «нарциссической» тенденции была вполне закономерна.

На русской почве эту линию исследований продолжила В. Б. Зусева-Озкан, описавшая в монографии «Историческая поэтика метаромана» проявления метаповествовательности жанра с античных времен до наших дней [120].

Концепция метаромана Зусевой-Озкан основана на двух признаках. Один из них соответствует особенности металитературы, выделенной в качестве ее родового признака Во и Хатчин: метароман занят решением проблемы «искусство и жизнь», поиском границы между ними или ее отрицанием. Второй признак отделяет метароман от романа с «авторскими вторжениями»<sup>9</sup> (т. е. обращениями к

---

<sup>6</sup> Наиболее очевидный пример – сонеты, описывающие собственную форму.

<sup>7</sup> О чем свидетельствует, к примеру, творчество Л. Пиранделло.

<sup>8</sup> В первую очередь на работу «Проблемы поэтики Достоевского» [67].

<sup>9</sup> «...В том случае, если план события рассказывания ограничивается отдельными репликами такого рода, мы имеем дело с явлением, пограничным метароману. Разумно было бы использовать здесь излюбленное понятие французских литературоведов – *роман “с авторскими вторжениями”*» [121, с. 35].

читателю, указаниями на тот или иной прием, комментированием творческого процесса как такового): «Метароман – это *двуплановая* художественная структура, где предметом для читателя становится не только “*роман героев*”, но и мир литературного творчества... ..Метароман повествует не только о перипетиях судьбы персонажей в условной реальности их мира, но направлен на само событие рассказывания (этот пласт иногда называют “*романом романа*”)» [119, с. 35].

Еще три признака ученый называет характерными, но не строго обязательными для такого текста: изображение творческой эволюции героя, претендующего на авторство и в итоге обретающего или не обретающего способность создать произведение, персонажем которого он сам является; наличие мотива двойничества, причем речь идет и о двойниках творящего сознания, и о двойниковых парах героев («это неудивительно, ведь метароман – это всегда “зеркало” романа, роман-двойник» [там же, с. 63]); использование *mise en abyme* [245, с. 18] – такого отношения подобия между произведением и его элементом, когда часть повторяет целое в своих структурных принципах.

Этот перечень свойств метаромана пересекается с выделенными М. Н. Липовецким критериями метапрозы [146, с. 46–47], к числу которых относятся: 1) тематизация процесса творчества; 2) высокая степень репрезентативности «вненаходимого» автора-творца, обретающего текстового двойника в лице персонажа-писателя; 3) зеркальность повествования, позволяющая соотносить героя-писателя и автора-творца, «текст в тексте» и «рамочный текст»; 4) обнажение приема, переносящее акцент с целостного образа мира, создаваемого текстом, на процесс конструирования и реконструирования еще не завершеного образа; 5) пространственно-временная свобода, которая возникает в результате ослабления миметических мотивировок.

Важной отличительной чертой концепции Зусевой-Озкан является ее романоцентричность. Выявление и описание метароманов разных эпох свидетельствует, что процесс самоосмысления сопровождал магистральную линию развития романа. Это одна из немногих ясно уловимых черт жанра, чье

свойство избегать окончательных определений отмечалось в работах многих его исследователей – Б. А. Грифцова [96], Г. Лукача [153], М. М. Бахтина [70], Н. Д. Тамарченко [212]. По этой причине нам видится необходимым описание «Обрыва» Гончарова как метаромана, а не просто метапроизведения. Метароман трактуется в данном исследовании как роман, рефлексирующий над самим собой (а не как инвариант романной структуры, получающий реализацию в ряде конкретных текстов<sup>10</sup>).

В то время как развитие теории *metafiction* и литературоведения в целом позволяет изучить «Обрыв» с новой точки зрения, используя для этого соответствующий инструментарий, изучение свойств текста, делающих его метароманом, вносит вклад не только в историю, но и в теорию литературы, проливая свет на существенные особенности романа как жанра.

Описание «Обрыва» с этой стороны представляет интерес и по той причине, что он почти не попадал в поле зрения теоретиков металитературы. Зусева-Озкан мимоходом упоминает «Обрыв» наряду с произведениями Стендаля, У. М. Теккерея, Н. Г. Чернышевского и Ф. М. Достоевского, отказывая ему в праве называться метароманом: «...и метаповествовательные “выходы”, и даже размышления о природе творчества вообще, порой включенные в эти романы, не меняют того факта, что ни один из них в конечном счете не оказывается сфокусирован на самом себе. И “Красное и черное”, и “Ярмарка тщеславия”, и “Обрыв”, и “Что делать?» и “Бесы” – все это произведения, в которых акцент стоит на проблемах самой действительности, а вовсе не на том, как она соотносится с искусством» [120, с. 292].

Мы вынуждены с этим не согласиться: «Обрыв» подпадает не только под широкие определения *metafiction*, данные, к примеру, в работах Во и Хатчин, но и под определение метаромана самой Зусевой-Озкан.

---

<sup>10</sup> В этом значении понятие «метароман» используется, например, в работе В. В. Ерофеева «Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая» [115].

Во-первых, работа главного героя «Обрыва», Бориса Райского, над задуманным им романом представляет собой метарефлексию над наиболее существенными особенностями «Обрыва». В тексте обсуждается не что иное, как он сам, причем как структурированное целое: так, важной проблемой оказывается единство материала, его связность (Райский отмечает для себя, что фигура Софьи Беловодовой стоит «одиоко», размышляет, для чего в сюжете нужны те или иные второстепенные персонажи, и т. д.).

Во-вторых, проблема «искусство и жизнь» является для «Обрыва» одной из центральных – как на уровне основного сюжета, так и в плане метарефлексии. Помимо всего прочего, об этом свидетельствует эпиграф, выбранный героем для своего произведения (стихотворение Г. Гейне «Nun ist es Zeit, das ich mit Verstand...») и сначала предназначавшийся для романа Гончарова [91, с. 65].

Кроме того, в тексте представлены все дополнительные признаки метаромана, выделенные Зусевой-Озкан. Райский – герой, претендующий на роль писателя, – проходит через внутренний рост по мере столкновения с вызовами искусства и жизни, и хотя этого оказывается недостаточно для создания того художественного целого, которое представляет собой «Обрыв», взгляды персонажа на жизнь существенно меняются.

Мотив двойничества в «Обрыве» используется крайне широко: здесь есть не только персонажи-двойники и перекликающиеся сюжетные ситуации, но и параллель между главным героем и повествователем, записками Райского и «Обрывом», в который они входят как элемент.

Последнее позволяет говорить об использовании в романе принципа *mise en abyme*. Кроме того, он проявляется в подобии между основным сюжетом (историей Веры) и отражающими его историями других героинь, а также книгой о Кунигунде, которую читают персонажи.

Тем не менее, наиболее существенным для нас является тот факт, что объектом интереса в «Обрыве» становится его собственный текст, что характерно для метаромана, а не романа с «авторскими вторжениями».

Учеными, изучавшими «авторские вторжения» (среди них стоит особо отметить представителей французской школы – Ж. Блена [242], Ф. Делюффра [246], Ж. Руссе [260], М. Раймона [259], Ж. Женетта [116; 117]), метарефлексия рассматривалась не как жанрообразующий признак, но как прием, создающий игровое противоречие между автором-летописцем, лишь фиксирующим события, и автором-творцом, обладающим властью над сюжетом. Это противоречие, способное как производить комическое впечатление, так и вызывать «онтологическое головокружение» [117, с. 245], оказывается снятым в «Обрыве» за счет введения в сюжет героя-писателя, рефлексия которого становится демонстрацией власти автора над своим созданием, в то время как повествователь остается наблюдающей инстанцией, как будто лишь фиксирующей события.

«Обрыв» практически лишен «авторских вторжений»: исключениями являются единичное упоминание читателя («Но читатель уже знает, что и статская служба...» [7, с. 92<sup>11</sup>]) и отклик повествователя на вопрос Райского, кто автор письма на синей бумаге, в конце третьей части.

Создание и строение текста показаны в «Обрыве» не напрямую – через повествователя – но с помощью уникального сочетания особенностей, которое до сих пор не становилось предметом научного описания. Его образуют, во-первых, введение в сюжет героя-писателя, терпящего неудачу при попытке создать собственный роман на сюжет «Обрыва»; во-вторых, размывание иерархии коммуникативных уровней; в-третьих, организация всего произведения по принципу сложной системы зеркал.

Некоторые из вышеперечисленных черт давно обратили на себя внимание критиков и ученых. В первых отзывах на «Обрыв» отмечалась особая композиционная роль Райского: так, С. С. Окрейц указал на то, что «Райский альфа и омега романа» [43, с. 77], а Л. Н. Антропов заметил: «Райский в романе играет еще одну роль, и роль самую скучную: он часто служит для Гончарова

---

<sup>11</sup> Далее ссылки на текст романа приводятся в порядке: часть, глава, страница вышеуказанного издания.

теми очками, сквозь которые последний смотрит на прочих действующих лиц и самое действие романа. Его пером г. Гончаров пишет и рисует очень многое» [24, с. 123].

Указание на скуку в данном случае весьма характерно: новаторство писателя в области построения романа казалось его современникам чем-то лишним, не прибавляющим ничего к содержанию книги. Н. И. Соловьев, перечисляя действия Райского, отмечает: «...Пишет роман; и этим романом, как нельзя более, надоедает читателю» [50, с. 280]. Критик уточняет, что «этот прием тянется у автора довольно долго; только в третьей части, лица, доселе казавшиеся статуями или живо нарисованными образами, начинают оживать и проявляется настоящее романическое движение...» [там же, с. 259–260]. Подразумевается, что рефлексия Райского «тормозила» романное действие вплоть до третьей части, лишая его «жизни».

Разницу между частями «Обрыва» заметили не все: Л. Нелюбов, например, сетовал на то, что Райский «в течение всего романа сопровождает каждое лицо, каждое событие своими замечаниями и сентенциями» [41, с. 343]. При этом рецензент отметил, что размышления героя «составляют почти полный критический комментарий к произведениям г. Гончарова...» [там же].

Любопытное наблюдение о фигуре Райского и ее соотносительности с создателем «Обрыва» принадлежит М. М. Стасюлевичу: «По-моему вся оригинальность романа состоит в том, что его герой ищет везде романа в жизни и нигде его не находит и, как мольеровский буржуа, только в конце жизни догадывается, что его собственная жизнь была постоянным романом. Чрезвычайно оригинальная постройка и забавно то, что автор, как и сам герой его романа, не замечал, что роман его кончен, а ему все кажется, что нужно кончить роман» [280, с. 1].

Эти лаконичные высказывания о композиционном значении Райского долгое время оставались незамеченными на фоне резкой критики идейного содержания романа. Глубокое осмысление той роли, которую герой-писатель и задуманное им произведение играют в архитектонике «Обрыва», пришлось уже на XX век.

Большое значение для этого осмысления имела работа Т. И. Райнова [203], в которой незавершенный роман Райского трактовался как зеркало «Обрыва», разбитое на осколки. Этот прием, по мнению ученого, имеет две основных функции. Во-первых, на фоне нечеткого, имеющего изъяны отражения содержание «Обрыва» предстает как самостоятельная реальность, «сама жизнь» [там же, с. 40]. Во-вторых, создав с помощью романа Райского раму для «Обрыва», автор провел четкую границу между произведением искусства и объектами реальности, которые никогда не бывают отражаемыми и отражениями одновременно.

Метафора зеркала оказалась плодотворной для описания не только романа Райского, но и его самого как потенциального романиста, по выражению А. Г. Цейтлина. Цейтлин счел Райского «двойником автора, героем, который захотел и не смог быть автором из-за своего дворянского дилетантизма и все-таки рассказал о романе, событиях которого он был произвольным свидетелем» [227, с. 262].

Представление об этом персонаже как о двойнике создателя «Обрыва» присутствует и во многих последующих работах. Так, Н. И. Пруцков назвал Райского объективацией творческой фантазии автора: по мнению ученого, этот прием призван проиллюстрировать один из основных эстетических принципов Гончарова, согласно которому «подлинный художник не прямо списывает жизнь общества и природы» [199, с. 157].

Д. П. Бак, признавая, что «о Райском-повествователе можно говорить лишь условно» [62, с. 15], тем не менее отметил, что «мера субъективации повествования в романе бывает такой, что позволяет говорить об “авторстве” Райского по отношению к многим страницам романа» [там же], а сам этот персонаж является принципиально двойственной фигурой – частично объектом изображения, частично субъектом художественного видения [там же, с. 34].

Е. А. Краснощекова предположила, что страницы записок Райского перемешаны со страницами романа «Обрыв» [139, с. 388–429]. По ее мнению, описание Малиновки в идиллическом ключе во второй части романа, приметы

романтической поэтики в третьей и четвертой частях и черты символической драмы в пятой части связаны именно с авторством героя. «...Страницы романа Райского причудливо вплетены в ткань “Обрыва”, правда степень “узурпации” героем роли “творца” не одинакова в разных его частях», – делает вывод ученый [там же, с. 393]. Н. В. Калинина тоже отмечает различную степень присутствия слова героя в слове повествователя по мере движения романа от первой части к пятой [125, с. 411].

Важное замечание о взаимоотношениях автора и героя в «Обрыве» принадлежит А. А. Фаустову [222]. Отметив склонность Гончарова к т. н. предохранительным «нарративным ритуалам», в том числе к помещению в свои произведения иронично описанного «муляжного двойника» (каковым являются литератор с апатическим лицом в эпилоге «Обломова» и беллетрист Скудельников в «Литературном вечере»), исследователь указал на введение Райского-писателя в сюжет «Обрыва» ради разделения с ним «авторской ответственности». Герой-«соавтор» должен был заслонить собой автора, но из-за того, что Райский виделся «слишком прозрачной ширмой»<sup>12</sup>, писатель не избежал нападков личного свойства при выходе «Обрыва» в печать. Наблюдение об использовании фигуры Райского в рамках стратегии взаимодействия с читателем кажется нам крайне существенным. Кроме того, Фаустов применил по отношению к «Обрыву» термин «метатекст» [там же, с. 62], подчеркнув, что это роман о написании романа.

Достаточно осторожно об «авторстве» центрального персонажа по отношению к ряду фрагментов «Обрыва» высказывается Г. Г. Багаутдинова. Признавая, что субъективное видение героя конструирует идиллический мир Малиновки во второй части текста, она считает принадлежащими Райскому лишь пейзажи Волги и портреты некоторых героев (Улиты, Волохова), отмечая, что изображение других персонажей дополняется оценочными замечаниями нарратора и перекрестными характеристиками [61, с. 69]. Описывая возможности Райского как романиста, ученый приходит к выводу, что он может писать либо с

---

<sup>12</sup> Выражение Е. А. Ляцкого [156, с. 219].



натуры, либо с себя, поэтому в выстраивании сюжета зависит от жизни, из-за чего попадает в ловушку незавершенности. При этом восприятие Райского отмечено определенной клишированностью: вокруг себя он видит лишь готовые литературные штампы, а не судьбы живых людей<sup>13</sup>, пока не проходит в финале через духовное прозрение. В другой работе Багаутдинова определяет «Обрыв» как «роман о романе», поскольку в нем показан механизм создания произведения, «техника» его написания [59, с. 416], а Райского называет условным «соавтором» романиста, благодаря которому в тексте возникает двойная степень эстетизации.

Передача событий «романа героев» с помощью сознания Райского не раз уподоблялась призме [102, с. 305–306; 86, с. 148]. А. Молнар отмечает, что в «Обрыве» «все происходящее (за исключением любви Веры и молодости Райского) дается сквозь призму точки зрения главного героя так, как будто объективный повествователь на протяжении действия перевоплощается в самого Райского» [170, с. 110]. Однако этим, по наблюдению ученого, функция Райского в структуре романа не исчерпывается: персонаж-писатель становится воплощением эстетических принципов своего создателя, «метафорой создания новой поэтической семантики» [168, с. 314], возникающей благодаря развитию повествовательной техники Гончарова в сторону персонального повествования (с передачей событий голосом и тоном персонажа<sup>14</sup>). Таким образом, главный герой «Обрыва» воплощает собой авторскую рефлексию над приемами, «образующими текст романа» [170, с. 110].

Представление о центральном персонаже как о субъекте повествования привело к вычленению в романе двух потоков – «потока Райского» и «потока нарратора» – взаимодействие которых сопровождается то сближением, то полным размежеванием [199, с. 157; 139, с. 394; 61, с. 50; 101, с. 170–171; 86, с. 142]. При этом все попытки разграничить эти языковые потоки неизбежно наталкивались на сложность, описанную В. К. Фавориным [221]. Как отметил исследователь, в

---

<sup>13</sup> К тому же выводу приходит Е. А. Балашова [65, с. 180].

<sup>14</sup> Новые тенденции в повествовательной манере писателя описал Ю. В. Манн [158, с. 431].

«Обрыве» «речь персонажей, переведенная в форму несобственной прямой речи, слабо индивидуализирована и отличается высокой степенью литературно-книжной обработанности, плавностью, мерностью, спокойствием, что, как известно, вообще характерно для языка и стиля Гончарова» [там же, с. 354].

Элементы языка героев постоянно проникают в ткань повествования в различных формах (от «одного-двух слов в авторском контексте» до развернутых внутренних монологов<sup>15</sup>) и благодаря стилевой однородности оказываются практически неотделимы от нее. В первую очередь это касается языка Райского, которому свойственны книжность, риторичность, т. е., по сути, литературность.

Стремление выделить слово Райского из слова повествователя, несмотря на их сходство, привело к поиску отличительных особенностей языкового самовыражения главного героя «Обрыва». Е. Г. Эткинд составил список слов, наиболее характерных для Райского: «мираж», «скука» или «хандра», «страсть», «непременно» и услышанное от Бережковой «рожон», а также указал на присутствие формул условно-романтического характера в его внутренних монологах [237, с. 137–148]. Г. Г. Багаутдинова, в свою очередь, отметила, что пейзаж, изображенный Райским, легко представить как картину в раме, а его описания второстепенных персонажей заставляют вспомнить приемы «натуральной школы» [61, с. 58].

На наш взгляд, подобные наблюдения, внося вклад в характеристику Райского, все же не позволяют провести четкую границу между его словом и словом повествователя, когда в тексте отсутствуют кавычки и специальные пояснения. По этой причине нам видится плодотворным не желание однозначно разделить речевые потоки в романе, тем самым разрушая созданное в нем переплетение языков и мировоззрений<sup>16</sup>, но изучение самого этого переплетения как сложного единства.

---

<sup>15</sup> Внутренние монологи персонажей «Обрыва» описаны в работе В. Н. Тихомирова [214].

<sup>16</sup> О таком переплетении как о жанровой особенности романа писал М. М. Бахтин [68].

Чтобы рассмотреть функции этого единства, необходимо отметить важность присутствия в текстах Гончарова взгляда «идеалиста», романтика, поэта в широком смысле слова (каковым являются и Александр Адуев, и Обломов, и Райский), восприятие которого дополняется словом нарратора, иногда иронически объективирующим его, иногда отступающим перед ним в сторону. Как отмечает М. В. Отрадин, «двойной взгляд на описываемый мир – характерная черта гончаровской прозы... Дело в органической необходимости для автора “Обломова” двух точек зрения на изображаемый предмет, что обеспечивает объемность изображения» [190, с. 73].

Следует добавить, что такой двойной взгляд присутствует не только в романе «Обрыв» как в художественном целом, но и в сознании его главного героя. Хотя Райский склонен к употреблению поэтических реминисценций [91, с. 61–73], он в то же время ориентирован на передачу прозы жизни – в той мере, в какой это доступно романтику. О. Г. Постнов пишет об этом: «Герою как бы в равной степени доступны и собственная точка зрения на любой предмет, и противоположная, авторская, (в том случае, если она противоположна) позиция. Райский постоянно осознает возможность взгляда на себя со стороны, он и сам способен на такой взгляд, и потому в тех случаях, когда Гончаров “не согласен” с Райским, это часто выражается не только в авторской иронии... а в самоиронии Райского и в спорах его с самим собой» [198, с. 88]. В результате Райский выступает в романе не просто как писатель, но также как интерпретатор и критик своей работы, чьи размышления обнажают для читателя структуру текста.

Тем не менее между Райским-писателем и создателем «Обрыва» есть существенная разница, важнейшим проявлением которой становится оценка роли юмора в построении художественного мира романа. В статье «Борис Райский в свете комического» М. В. Отрадин замечает: «”Блеск и нищета” художественного метода Райского проявляется в том, что, с одной стороны, он способен увидеть, описать или нарисовать смешное, например, Опенкина, Улиту, Крицкую. Но он не чувствует, в чем творческий потенциал юмора. Без комических персонажей мир неполон, не высвечен во всей его глубине и многосмысленности» [186, с. 160].

Герою недостает юмора как для того, чтобы взглянуть на самого себя «завершающим взглядом», так и для «анатомирования» своих персонажей [там же, с. 151].

История изучения «Обрыва» как «романа-матрешки», романа с романом внутри, свидетельствует, что параллель между его главным героем и Гончаровым отмечалась достаточно часто, чтобы ее можно было назвать общим местом. Представлению об эстетическом самоопределении создателя «Обрыва» через взгляды и творчество Райского<sup>17</sup> способствовало изучение эпистолярного наследия писателя<sup>18</sup>, а также черновых рукописей «Обрыва», основополагающий вклад в которое был внесен Л. С. Гейро [92].

В то же время на периферии внимания исследователей «Обрыва» остались стратегии взаимодействия текста с читателем, что позволяет говорить о научной новизне данной работы. Читательское поведение героев романа, прежде всего Райского, изучалось [156, с. 72–87; 82; 161], но механизмы, призванные способствовать превращению адресата «Обрыва» в М-Читателя и не сработавшие в должной мере при первой публикации текста, либо упоминались без дальнейших пояснений, либо трактовались под иным углом зрения. Между тем западные теоретики метаромана указывают на то, что метатексты при видимой замкнутости на себе ориентированы на читателя, как никакие другие [253, с. 5].

Согласно гипотезе исследования, введение в структуру «Обрыва» персонажа, имеющего схожую с авторской теорию романа, пытающегося создать произведение на основе того же материала и становящегося первым читателем и критиком зарождающегося текста, призвано дать интерпретатору возможность максимально приблизиться к позиции идеального читателя романа Гончарова. Той же задаче подчинены нарушение иерархии коммуникативных уровней и построение текста по принципу системы зеркал.

---

<sup>17</sup> О распространенности этого представления свидетельствуют работы В. А. Недзвецкого [181], Г. В. Зыковой [122], М. М. Егошиной и Е. В. Пепеляевой [112] и мн. др.

<sup>18</sup> Сопоставительный анализ эпистолярия Гончарова и высказываний Райского в «Обрыве» представлен, например, в работе Е. И. Пинжениной [195].

Теория романа Гончарова и Райского рассматривается в первой главе диссертационного исследования, «"Обрыв" и проблема романа», на фоне магистральных подходов к осмыслению этого жанра. Во второй главе, названной «Субъектная организация "Обрыва"», с помощью инструментов нарратологии продемонстрирован тот сдвиг в системе коммуникативных уровней, который возникает благодаря работе Райского над собственным романом и становится вызовом для читателя. Третья глава, «"Обрыв" как система зеркал», посвящена зеркальному принципу строения, характерному для романного творчества Гончарова в целом, и описывает использование приема *mise en abyme* в третьем романе писателя. В заключении делаются выводы об особенностях созданного Гончаровым метаромана и указываются перспективы работы с этой темой.

Объектом диссертационного исследования выступает роман «Обрыв» (романы «Обыкновенная история» и «Обломов» привлекаются лишь в целях иллюстрирования общих принципов творчества Гончарова). Предметом исследования являются особенности «Обрыва», делающие его метароманом, чем содержание и значение произведения далеко не исчерпываются.

При анализе текста использовались нарратологический метод, теория романа и диалогичности слова М. М. Бахтина, концепции представителей рецептивной эстетики (прежде всего В. Изера и Х. Р. Яусса), герменевтики (Х. Г. Гадамера), семиотики (У. Эко) и структурализма (Я. Мукаржовского, Ю. М. Лотмана, Р. О. Якобсона). При этом учитывалась особенность всех метапроизведений, придающая их анализу дополнительное измерение, – тот факт, что первое описание такого текста осуществил изнутри сам автор.

Исследование преследует следующие цели:

1. Обосновать применение термина «метароман» по отношению к «Обрыву» и термина *mise en abyme* – по отношению к его структуре.
2. Выявить стратегии взаимодействия романа «Обрыв» с адресатом, формирующие условия для «идеального чтения» – наибольшего раскрытия смыслового потенциала текста.

3. Охарактеризовать особенности «Обрыва» как варианта метаромана, созданного Гончаровым.

Этими целями определяются задачи работы:

1. Рассмотреть роман «Обрыв» в контексте теоретического осмысления жанра романа.

2. Изучить принципы изображения речи повествователя и речи персонажей «Обрыва», прежде всего героя-писателя (Бориса Райского).

3. Показать, каким образом исследуемый текст описывает собственное создание и структуру.

4. Выяснить, что представляет собой «роман Райского» и каковы его функции в художественном целом «Обрыва».

5. Проанализировать использование *mise en abyme* и принципа зеркального отражения в архитектонике «Обрыва».

Контекст металитературы, который актуализирует в романе «Обрыв» особенности, мимо которых прошли его первые критики, представляется нам чрезвычайно плодотворным для изучения текста. Опыт интерпретатора, знакомого с более поздней литературой и описывающей ее теорией, в данном случае является не препятствием к постижению смысла романа, но условием для выстраивания с ним подлинно диалогических отношений. Как писал Х. Р. Яусс, «произведения прошлого обретают язык и отвечают нам только тогда, когда современный наблюдатель находит вопрос, возвращающий произведение из изоляции» [240, с. 70]. Произошедший за последние десятилетия рост интереса к «Обрыву» как к роману, анализирующему собственное строение, служит ярким тому подтверждением.

Актуальность диссертационного исследования также обусловлена тем, что помещение в новый контекст недооцененных современниками текстов, восприятие которых значительно изменилось с развитием литературы и науки о ней, проливает свет на процессы литературной эволюции. Кроме того, исследование дополняет существующее представление о метаромане и за счет этого вносит вклад в осмысление романа как жанра.

Научно-практическое значение исследования состоит в расширении знаний о поэтике романа «Обрыв» и явлении метаромана – следовательно, и романа как такового. Выводы диссертационного исследования могут быть использованы для дальнейшего изучения последнего романа Гончарова, анализа повествовательных стратегий писателя и установления связей между творчеством Гончарова и других авторов метапрозы. Таким образом, работа имеет как теоретическую, так и историко-литературную значимость.

На защиту выносятся следующие основные положения:

1. Роман «Обрыв» И. А. Гончарова является метароманом.
2. В романе «Обрыв» репрезентирована романная концепция Гончарова, согласно которой жанр роман должен отражать диалектическую природу действительности.
3. Метароман Гончарова является уникальным явлением, так как его метанарративность обеспечивается оригинальным сочетанием приемов, а именно:
  - а) совмещением эксплицитного и имплицитного изображения создания романа, при котором незавершенность работы персонажа-писателя над подобным «Обрыву» произведением ставит перед интерпретатором задачу интегрировать в романное целое отброшенные героем элементы;
  - б) отсутствием четкой соотнесенности между значительными по объему фрагментами текста и повествовательными инстанциями, что наделяет реципиента опытом в построении субъектной структуры текста;
  - в) созданием системы отражений, прежде всего с помощью приема *mise en abyme*, которая раскрывает принцип порождения романа и его взаимодействия с читателем.
4. «Обрыв» свидетельствует о том, что в рамках романа возможно совмещение правдоподобного повествования с его неизменным наличием миметических мотивировок и игрового обнажения условности, которое превращает текст в конструктор и приближает читателя к позиции автора.

Промежуточные результаты диссертационного исследования нашли отражение в выступлении на III Международной Гончаровской конференции

«Гончаров после «Обломова» (Санкт-Петербург, 2015) и докладе в рамках XVII Международной летней школы по русской литературе «Русская литература: история, текстология, источниковедение, комментарий» (Санкт-Петербург; Карельский перешеек, 2020).

Основные положения исследования отражены в трех публикациях автора в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации:

1. Начинкова, М. Ф. Записки Бориса Райского и роман И. А. Гончарова «Обрыв» // Летняя школа по русской литературе. – 2020. – Т. 16. – № 3–4. – С. 248–263.

2. Начинкова, М. Ф. Слово повествователя в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Русская словесность. – 2021. – № 4. – С. 42–49.

3. Начинкова, М. Ф. *Mise en abyme* в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Летняя школа по русской литературе. – 2021. – Т. 17. – № 2. – С. 154–170.



## ГЛАВА 1. «ОБРЫВ» И ПРОБЛЕМА РОМАНА

Однажды возникнув, такие понятия, как роман, накапливают историко-литературный и культурный смысл, оказывающий воздействие на каждого, кто к ним обращается. Как писал А. В. Михайлов, «у самой номенклатуры (самый поверхностный слой науки) в то же время – глубоко жизненное происхождение. В ней – аббревиатура исторического процесса постижения культурных явлений или, иначе, запись самопостигания культуры» [166, с. 61]. В качестве текста, описывающего собственное строение, «Обрыв» является ответом Гончарова на вопрос, что такое роман. История осмысления этого жанра не могла не повлиять на роман о романе, поэтому остановимся на ней вкратце в связи с интересующими нас аспектами.

### §1.1. Возникновение идеи подлинного романа

Роман имеет репутацию жанра, ускользающего от твердых и окончательных определений, не в последнюю очередь благодаря своему названию. Его происхождение было подробно описано<sup>19</sup>, поэтому ограничимся указанием на наиболее значимые факты.

Слово «роман», применявшееся для определения ряда европейских языков как «римских» (т. е. сложившихся на основе языка древнего Рима), начало употребляться по отношению к созданным на них произведениям во второй половине XII века<sup>20</sup>. Изначально романом могла быть названа любая книга,

---

<sup>19</sup> Например, П. Фолкером [269].

<sup>20</sup> «Первый толчок этому дали переводы с латинского, появляющиеся в середине XII века... А вслед за тем и другие произведения на народном языке – уже не основанные на латинских текстах – получают то же название “роман” (roman)» [269, s. 523–524]. Перевод В. В. Кожина.

написанная на романском языке, но к XV веку это понятие стало использоваться сугубо для обозначения повествовательных текстов. Среди последних наибольшую известность получили истории о рыцарях короля Артура и других легендарных персонажах, что привело к восприятию романов как повествований о необыкновенных событиях, не обладающих правдоподобием.

В таком значении слово «роман» появляется во французском (*le roman*), английском (*romance*), немецком (*der Roman*), а впоследствии и в русском языке. Обозначаемые этим словом тексты могли оказываться в одной категории со сказкой [269, s. 516], особенно когда противопоставлялись таким явлениям, как французская *nouvelle*. Эта трактовка романа сохраняет актуальность для трех этапов развития жанра в Средневековье и Новое время: рыцарского романа XI–XV вв. (изначально стихотворного, но получившего прозаический вариант уже в XIII веке); ренессансного рыцарского романа XV–XVI вв., наиболее известные образцы которого – прозаический роман об Амадисе и поэмы М. М. Боярдо и Л. Ариосто; прециозного (пасторального и галантно-героического) романа XVI–XVII вв., признанными мастерами которого были О. Д'Юрфе, М. де Скюдери, М. М. де Лафайет и др.

Утвердившемуся восприятию жанра ничто не препятствовало, пока в XVI–XVII вв. не зародилась другая романная традиция, оппозиционная по отношению к куртуазно-рыцарской линии<sup>21</sup>. Самым значимым произведением нового направления, породившим множество подражаний и давшим жанру решающий импульс к развитию, стал «Дон Кихот» («Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский») М. де Сервантеса, хотя в пародировании норм «неправдоподобного романа» ему предшествовали испанские пикарески.

Путаницы в терминологии первое время не возникало: авторы плутовских романов и подражатели Сервантеса предпочитали называть свои произведения историями («история жизни», «жизнь»), книгами, повестями, а себя – историками,

---

<sup>21</sup> То, как рыцарский роман сдерживал развитие литературы иного типа, описано, например, Э. Ауэрбахом [56, с. 101–116].

тем самым дополнительно подчеркивая достоверность противопоставленных роману текстов.

Помимо оппозиции «правдоподобное – фантастическое», большое значение для становления жанра имела оппозиция «комическое – серьезное». Названия таких книг XVII века, как «Комический роман» П. Скаррона и «Сатирический роман» Ж. де Ланнеля, должны были четко отделить их от романа в привычном на тот момент смысле слова. По сути они являлись оксюморонами, как и «Мещанский роман» А. Фюретьера, где эффект комизма достигался за счет разворачивания сюжета в неподобающей для романа социальной плоскости. Ш. Сорель, наиболее известный как автор «Правдивого комического жизнеописания Франсиона», назвал одну из своих книг «Антироман», сделав акцент на переворачивании уже утвердившегося романного канона «с ног на голову».

В подобных названиях отразились первые попытки самоосмысления жанра: создатели именовали его комическим, мещанским, историческим, правдивым, новаторским. В этих характеристиках, как и в многочисленных авторских обращениях к читателю, ярко проявилась еще одна черта произведений нового типа – их авторефлексивность, направленность на собственное описание и постижение. Решающую роль в формировании этой традиции сыграл «Дон Кихот», в котором «элемент фантастического как “чудесного” замещается... метарефлексивным» [120, с. 104].

В английском языке книги нового жанра стали именоваться *novel*, что отделило их от *romance* как повествования о невероятных приключениях и чудесах (*romance* называли рыцарские романы о дворе короля Артура, об Амадисе Гальском и др. [286, с. 1147]). Со временем понятие *novel*, изначально являвшееся общим обозначением художественного нарратива, стало восприниматься как противостоящее понятию *romance*: оно подразумевало историю, в которой характеры и события подобны тем, что можно встретить в реальной жизни [285, с. 418].

Нечто похожее имело место в испанском языке, где рыцарские повествования назывались *libro del cavallero* (*cavalleria*), а для произведений Ф. де Кеведо, М. Алемана и др. уже во второй половине XVII века использовалось название *novela* [256, s. 26]. Однако в русском языке, как во французском и немецком, подобного не произошло: здесь слово «роман» получило новое значение, которое вступило в конкуренцию со старым и, в конце концов, сделалось основным. Для теории романа это имело далеко идущие последствия.

Первым теоретиком романа был, по-видимому, архиепископ Юэ (Huet)<sup>22</sup>. В определении 1670 года (из «Письма о происхождении романов», предпосланного роману де Лафайет «Заида») священнослужитель выделил четыре свойства таких произведений, а именно вымышленность, любовный сюжет, прозаичность и художественность. При этом Юэ отметил, что раньше под романами понимались и поэтические произведения, но вкусам его времени больше соответствует проза. Надлежащим предназначением жанра архиепископ назвал наставление читателя через наслаждение, получаемое от романной формы. Узость определения Юэ легко объяснима: оно принадлежало эпохе, когда произведения Сервантеса, Сореля или Скаррона еще не могли считаться романами. Трактат получил широкую известность (в частности, в 1783 году его перевели на русский язык). Крупнейший теоретик века, Никола Буало, не добавил к формулировке Юэ ничего принципиально нового, указав в «Поэтическом искусстве» на занимательность романских сюжетов, примиряющую с их неправдоподобием [76, с. 81].

Другой подход к роману продемонстрировал Д. М. Морхоф в 1682 году, определив его как «поэму без метра»<sup>23</sup>. Из характеристики Морхофа вытекало, что роман – это прозаический эпос, однако под прозой здесь подразумевался только

---

<sup>22</sup> На это указывают П. Фолкер [269, s. 34], Б. А Грифцов [96, с. 24], В. В. Кожин [132, с. 55], А. В. Михайлов [166, с. 414].

<sup>23</sup> «Есть другой вид поэм, однако [излагаемых] прозаической речью, – их можно с полным правом назвать героическими поэмами. От других они не отличаются ничем, кроме [отсутствия] метра. Но и Аристотель признавал, что может существовать поэма без метра. Таковы так называемые романы» [267, s. 41]. Перевод А. В. Михайлова.

тип организации художественной речи. Впоследствии философское восприятие прозаичности позволило трактовать это определение по-новому, что оказало большое влияние на представление о подлинном романе.

В XVIII веке важную роль в теоретическом осмыслении романов стали играть предисловия их авторов. По наблюдению М. М. Бахтина, «гораздо интереснее и последовательнее те нормативные определения романа, которые даются самими романистами, выдвигающими определенную романную разновидность и объявляющими ее единственно правильной, нужной и актуальной формой романа. <...> Такие высказывания, не пытающиеся обнять все разновидности романа в эклектическом определении, сами зато участвуют в живом становлении романа как жанра. Они часто глубоко и верно отражают борьбу романа с другими жанрами и с самим собою (в лице других господствующих и модных разновидностей романа) на определенном этапе его развития» [70, с. 453].

Характерный пример противопоставления своей книги другим – второе предисловие Ж.-Ж. Руссо к «Юлии, или Новой Элоизе», где романы со сложной фабулой, необыкновенными событиями и театральными эффектами становятся фоном, выгодно оттеняющим «собрание писем», посвященное необычным людям в обыденных обстоятельствах [18, с. 723].

Г. Филдинг в предисловии к «Истории приключений Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса», написанной «в подражание манере Сервантеса, автора Дон Кихота», называет свое произведение комедийной эпической поэмой в прозе [20, с. 279], противопоставляя его не только серьезным, но и «бурлескным» (сатирическим) текстам.

Размежевание с сатирой, пользующейся гротеском, объясняется тем, что среди требований к новому жанру появляется точность в подражании природе. Стремлением к такому подражанию обусловлено и смешение хорошего и дурного в персонажах романа, прежде всего в главном герое, которое Филдинг демонстрирует в «Истории Тома Джонса, найденыша». Целью автора *novel* становится создание текста, правдиво рассказывающего о жизненном пути

обычного человека, в котором нашлось бы место и юмору «комических романистов» XVII века, и эпическому размаху.

Особое место среди высказываний о романе того времени занимают авторские отступления, посвященные строению той самой книги, которая лежит перед читателем, традиция которых восходит к Сервантесу. Д. Ролле и вслед за ним Ю. В. Манн делят такие отступления в романах Филдинга на рефлексию и комментарий: «Первое направлено на предмет изображения, на рассказываемое; второе – на тот способ и манеру, в которых происходит рассказ, на самое ее функцию» [157, с. 9].

Имея доступ к «писательской кухне», читатель Филдинга постоянно получает напоминания о том, что перед ним не действительность, а ее изображение, пусть даже искусно созданное, т. е. правдоподобное<sup>24</sup>. В результате «предметом рецепции становится произведение не как готовое, но в процессе своего воплощения» [там же]. Несмотря на всю сложность такого построения, превалирование изображения над метарефлексией и соблюдение автором эпической временной дистанции делают произведения Филдинга романами, в которых затрагивается тема их написания, но не романами о самой возможности создать роман.

По иному пути идет творчество Стерна. Как заметил В. Б. Шкловский, в романе «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» восприятие формы выходит на первый план, чтобы стать основным содержанием [230, с. 810–811]. Стерн не просто обнажает распространенный прием «сшивания» романа из новелл, как и прием перестановки событий на временной шкале (несовпадения сюжета и фабулы) – его «апология отступлений», которой становится весь текст, возводит отступление в ранг руководящего творческого принципа [157, с. 10]. В результате восприятие романа как целого оказывается возможно лишь благодаря

---

<sup>24</sup> При этом образ читателя раздваивается: читатель «наивный», привыкший к литературным штампам, не замечает ничего иного, в то время как читателю «ироничному» оказывается доступен смысловой потенциал произведения, включающий в себя метарефлексию.

творческому усилию такой интенсивности, что оно сближает позицию читателя с позицией романиста.

Развитие романа в XVIII веке не осталось без внимания современных ему теоретиков. Так, в «Опыте о романе» Ф. фон Бланкенбурга, появившемся в 1774 году, романисту предписывались точное воспроизведение реальности, создающее эффект присутствия, и последовательное развитие характера героя «от колыбели до полного созревания, как у Филдинга»<sup>25</sup> [270, s. 519]. Из установки на создание иллюзии действительности вытекал отказ писателю в праве присутствовать на страницах собственного романа: «Самому поэту вообще нет места в целостности его произведения; нечто исключительное, если он вмешивается в ход его» [там же]. Соответствующий этим требованиям роман провозглашался универсальным жанром, который изображает тотальное бытие человека, совершенствование его личности.

По наблюдению Е. М. Мелетинского, концепция Бланкенбурга «во многом предвосхищает интерпретацию романа в “Эстетике” Гегеля» [162, с. 125]. Гегель сопоставил роман с гомеровским эпосом, назвав его «современной буржуазной эпопеей» [89, с. 474]. К перечню требований к жанру добавились тотальность изображения (уже подразумевавшаяся у Бланкенбурга) и подача многостороннего материала через индивидуальное централизующее событие. Тотальность сближала роман с эпосом, но их разделяла необходимая для романа прозаичность, способная отразить структуру современной жизни. Под прозаичностью понималась уже не определенная организация словесной материи (как у Юэ и Морхофа), но сама сущность повседневной реальности, постигаемая в ее «изменчивости и преходимости».

Роман для Гегеля – это прозаический (в философском смысле) эпос, наследующий поэтическому эпосу прежних эпох в силу изменившегося состояния мира. В новой реальности «поэзия сердца» неизбежно входит в конфликт с «прозой житейских отношений»: «Конфликт этот разрешается трагически или

---

<sup>25</sup> Перевод цитат из «Опыта о романе» А. В. Михайлова.

комически или же исчерпывается тем, что, с одной стороны, характеры, сначала противившиеся обычному порядку мира, учатся признавать в нем подлинное и субстанциальное начало, примиряются с его отношениями и начинают действовать в них, и, с другой стороны, они удаляют прозаический облик со всего осуществляемого и свершаемого ими, ставя тем самым на место преднайденной ими прозы действительность, родственную и дружественную красоте и искусству» [там же, с. 475].

Таким образом, к моменту начала творческого пути Гончарова в европейской культуре сформировалось представление о подлинном романе, являющемся отражением современной жизни с ее запросами и противоречиями. Такой роман не исключал юмора – напротив, его использование приветствовалось, если оно не переходило в сатиру и «бурлеск», не затмевало положительное, «идеальное» начало жизни. Последнее связывалось с поэзией, трактуемой как «мир идеальный, область творческого воображения», противопоставленный прозе как «миру действительности, практической жизни» [209, с. 463].

В то же время наметилось противоречие между метанарративностью жанра (отчетливо проявившейся в «Дон Кихоте» и «Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена») и установкой на правдоподобие, влекущей за собой требование «очистить» роман от явных следов авторского присутствия. В XIX столетии вторая тенденция оказалась превалирующей. Если раньше литературное произведение, по наблюдению А. А. Фаустова, напоминало «театральные подмостки, на которых все выставлено напоказ, обращено лицом к зрителю» [222, с. 9], а значит, «авторское слово» могло зазвучать в любой момент, то в следующей культурной формации «диктатура автора» сменилась замкнутостью художественного пространства, в котором автору не подобало проявлять свои интенции открыто. Этот процесс сопровождался ростом популярности ауториального повествования, вытеснявшего рассказ от первого лица.

В «Обрыве» Гончарова, созданном в эпоху расцвета «объективного романа», найден способ сохранить самоосмысление жанра, не уничтожая иллюзию правдоподобия, – им стало введение в систему персонажей героя-писателя,



наделенного собственной эстетической концепцией и стремящегося создать текст, подобный романному целому по своей структуре<sup>26</sup>.

## §1.2. Романские концепции автора и главного героя «Обрыва»

Эстетическая концепция Гончарова начала формироваться в 1830-х гг., когда представление о подлинном романе, который возвышался бы над дидактическими, историческими и романтическими произведениями прежних лет, стремительно набирало популярность под влиянием немецкой эстетики. Большое значение для формирования взглядов писателя на искусство и роман в частности имели лекции и статьи преподавателя Московского университета Н. И. Надеждина, на что указал А. П. Рыбасов [206, с. 55]. Саму концепцию Надеждина и ее преломление в творчестве Гончарова подробно рассмотрел О. Г. Постнов [198].

Опираясь на немецкую идеалистическую философию (прежде всего Ф. В. Й. Шеллинга), Надеждин постулировал необходимость новой формы искусства, которая смогла бы вобрать в себя и примирить крайности классического (античного) и романтического (средневекового) подходов к искусству, понимаемых как тезис и антитезис. Этой «синтетической» формой, соединяющей внимание к внешней стороне жизни с осмыслением ее духовного наполнения, должен был стать роман, призванный «обнять одним взглядом весь беспредельный океан человеческой жизни и воспроизвести его в его полноте “со всею точностью”, вместе с “пятнами”» [175, с. 237]. Обязательным условием для достижения такой полноты являлся «гуманитет», сострадание к человеку, без которого было бы невозможно выполнение миссии искусства – приближение общества к «земному раю».

---

<sup>26</sup> Метакомментарий, присутствующий в произведении благодаря персонажу-писателю, делает «Обрыв» самосознающим романом в терминологии Р. Алтера [241, р. X].

Этот взгляд на искусство и роман как наиболее совершенную его форму повлиял на воззрения Гончарова не только напрямую, но и опосредованно, через В. Г. Белинского, также обучавшегося в Московском университете и прошедшего через увлечение Шеллингом и Гегелем.

Влияние эстетических идей Белинского на романную концепцию Гончарова отмечалось практически всеми ее исследователями [156, с. 5; 227, с. 100; 199, с. 15; 181, с. 26, 79; 198, с. 58, и др.]. Подчеркивая, что роман и повесть, в отличие от поэмы, «изображают жизнь во всей ее прозаичности» [30, с. 401], критик делал вывод, что лучше всего они подходят для «поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни» [там же]. Верность такого описания должны были обеспечить, с одной стороны, внимание писателя к фактической стороне бытия, служащей ему материалом, с другой – его фантазия, воздвигающая из фактов, как из кирпичей, «здание» произведения. Роман позволял совместить строгий анализ действительности со свободой художника; кроме того, в нем соединялись «все другие роды поэзии» – и лирика, и драма [25, с. 315–316]. Последнее обеспечивало тот всесторонний охват жизни, которого критик требовал от искусства на рубеже 30-40-х гг. XIX века.

Эта задача подразумевала объективность автора, так как проявление личных симпатий и антипатий лишило бы его возможности отразить в своих произведениях истину – а Белинский в период увлечения Гегелем определял искусство как «*непосредственное созерцание истины, или мышление в образах*» [28, с. 585]. Под образами, позволяющими художнику открыть истину, подразумевались образы типические, т. е. сочетающие в себе индивидуальное и общее [29, с. 53]. Для их объективного изображения следовало избегать крайностей, в особенности сатиры [там же, с. 442], – юмор, однако, оставался законным оружием в арсенале художника.

В последние годы жизни Белинского, когда критик развивал теорию «пафоса», критерий универсальности отступил в его концепции перед необходимостью особого взаимодействия творца с материалом – «горения» идеей, ее целостно-органического проживания. Целостным должно было быть и

воплощение идеи: сравнивая произведение с живым организмом, Белинский подчеркивал, что в этом замкнутом в себе мире не должно быть ничего лишнего [26, с. 200]. Неслучайность любого элемента в искусстве также иллюстрировалась им с помощью метафоры круга: «...тут все выходит из одной главной идеи и все в нее возвращается... и никто не найдет этой исходной точки» [там же, с. 146]. Этот принцип получил в творчестве Гончарова особенно яркое воплощение: склонность писателя к кольцевой композиции обнаруживают все три его романа<sup>27</sup>.

Представление о произведении искусства как о функционирующем по своим законам сложном единстве не было новой мыслью в 40-х гг. XIX века. Так, И. В. Гете в статье «О правде и правдоподобию в искусстве» 1797 года вложил в уста защитника законов эстетики следующую характеристику: «Совершенное произведение искусства – это произведение человеческого духа и в этом смысле произведение природы. Но так как в нем сведены воедино объекты, обычно рассеянные по миру, и даже все наиболее пошлое изображается в его подлинной значимости и достоинстве, то оно – над природой. Оно поддается восприятию только духа, зачатого и развивавшегося в гармонии, а тот в свою очередь находит в произведении нечто прекрасное, законченное в себе и вполне соответствующее его природе» [94, с. 146–147]<sup>28</sup>.

Подчеркивание ценности акта отбора, гармонии, привносимой в хаос явлений действительности особым взглядом художника и делающей его произведение многократно более значимым, чем простая копия с реальности, было характерно и для Гончарова. Наблюдение Гете о том, что «правдивое в

---

<sup>27</sup> В финале «Обыкновенной истории» Александр Адуев приобретает черты, ранее свойственные его дяде, а тот, напротив, теряет уверенность в себе; слова «и он рассказал ему, что здесь написано» в конце «Обломова» возвращают читателя к началу произведения; Райский на последних страницах «Обрыва» предлагает желающим «повозиться с его бумагами» – по сути, взглянуть на содержание романа заново.

<sup>28</sup> Влияние указанной статьи Гете на формирование взглядов Гончарова на искусство отметила Г. Г. Багаутдинова [61, с. 119].

искусстве и правдивое в природе не одно и то же» [там же, с. 144] стало органичной частью романной концепции автора «Обрыва»<sup>29</sup>.

О том, что к середине 40-х гг. у Гончарова уже сложился определенный взгляд на роман, свидетельствует проанализированное А. Г. Цейтлиным письмо В. А. Солоницына о замысле романа «Старики» [227, с. 52–53], полученное начинающим писателем в 1844 году. Из него можно сделать вывод, что Гончаров к тому моменту воспринимал роман «слишком строго», т. е. не просто как изображение обыкновенной человеческой жизни с ее страстями. «Строгий» подход отвечал требованиям эпохи, возлагавшей на романский жанр большие надежды как на синтетическую форму искусства и новый эпос. Герой этого эпоса, в отличие от персонажей античных произведений, представлялся личностью становящейся, живущей в потоке времени, воспитуемой жизнью, что отразилось в традиции романа воспитания, значимой для писателя<sup>30</sup>. Роль ключевого конфликта отводилась столкновению человека с диалектической природой действительности, в которой сочетаются возвышенное и обычное, неизменное и преходящее, поэзия и проза, трактуемые в философском ключе согласно Гегелю.

Изображение этого конфликта и поиск выхода из него требовали диалектичного подхода от самого художника. Объективность, необходимая для верного изображения действительности<sup>31</sup>, анатомирование окружающего мира с помощью рационального анализа<sup>32</sup> должны были сочетаться в нем со

---

<sup>29</sup> «...Художественная правда и правда действительности – не одно и то же. Явление, перенесенное целиком из жизни в произведение искусства, теряет истинность действительности и не станет художественной правдой» [3, с. 141].

<sup>30</sup> Влияние романа воспитания на творчество Гончарова описано, например, Е. А. Краснощековой [139, с. 51–56].

<sup>31</sup> Гончаров неоднократно высказывался о необходимости художественной объективности: «Искусство объективно смотрит на жизнь, не терпит никакой лжи и натяжек» [12, с. 445]; «Sine ira [без гнева (лат.)] – закон объективного творчества» [3, с. 129] и т. д.

<sup>32</sup> Отношение Гончарова к анализу было двойственным: «Это обоюдоострый меч, поражающий вперед и назад. Анализ рассекает ложь, мрак, прогоняет туман и (так как все условно на свете) освещает за туманом – бездну» [11, с. 252].

способностью видеть поэтическую сторону жизни и открывать ее для других, тем самым указывая обществу путь к идеалу. В противном случае его произведение рисковало остаться на уровне «простого подражания природе» в том понимании, которое утвердилось благодаря Гете [94, с. 92–93]. Это считалось возможным для создающего натюрморты живописца, но не подходило романисту, собирающемуся отразить в своей книге устройство общества и эмоциональную жизнь людей.

Для выполнения такой задачи писателю необходимо было подняться не просто до «манеры», способности видеть «гармонию многих предметов, которые можно поместить в одной картине, лишь пожертвовав частностями» [там же, с. 93] и изобрести «свой собственный лад... свой собственный язык, чтобы по-своему передать то, что восприняла его душа» [там же, с. 93–94], но до самой вершины творческих возможностей человека – до «стиля». Достижение этого уровня мастерства требовало прикосновения к экзистенциальным основам жизни, так как стиль должен был покоиться на постижении «самого существа вещей» [там же, с. 95] – настолько, насколько оно поддается познанию «в зримых и осязаемых образах».

В качестве орудия, позволяющего добиться гармоничного, внутренне непротиворечивого изображения житейской обыденности и сокрытого в ней идеального начала, Гончаров избрал типизацию, основанную на совмещении анализа и синтеза [165, с. 15]. Принципы такой типизации были описаны самим писателем<sup>33</sup>, а также детально рассмотрены исследователями [227, с. 358–371; 199, с. 226–227; 165, с. 15; 181, с. 119–148; 190, с. 98; 198, с. 117–188]. В целом гончаровский тип можно охарактеризовать как сочетание общечеловеческого, вневременного «зерна» с соответствующей времени и месту оболочкой. Благодаря такой конструкции созданные писателем типы не только отражали эпоху, но и

---

<sup>33</sup> Прежде всего, в статье «Лучше поздно, чем никогда» [3] и в письмах 1874 года к Ф. М. Достоевскому [11].

становились причастны вечности<sup>34</sup>, позволяя совместить в романном универсуме поэзию (как идеальное начало) и прозу (как житейскую обыденность).

Необходимым условием сотворения подобных типов являлась работа творческой фантазии: без нее анатомированная анализом действительность не могла преобразиться в структуру, подходящую для романа как эпоса нового мира. Неудивительно, что Гончаров неоднократно подчеркивал важность фантазии в пику сторонникам «сухого» реализма [3, с. 142; 11, с. 437; 14, с. 74].

Не менее значимым способом изображения диалектической природы бытия для писателя стал юмор, «мировидение, наследующее амбивалентную природу смеха карнавального, но отличающееся от него ярко выраженным личностным началом» [64, с. 197]. Особый характер юмора в творчестве Гончарова не раз обращал на себя внимание критиков и ученых [22, с. 143; 39, с. 466–467; 181, с. 141–142; 77, с. 125–128; 190, с. 135–138; 98, с. 416–425].

Юмор как «своеобразное диалектическое единство утверждения и отрицания» [190, с. 135] был тем связующим звеном между идеалом и действительностью, которое обеспечивало роману целостность. Лежащее в основе юмора представление о гармонии позволяло осветить несовершенство реальности, а гуманность автора – сделать это с сочувствием к общечеловеческим слабостям. В результате трагическое переживание несовершенства мира, оставаясь частью произведения, получало противовес, и романная конструкция обретала устойчивость.

Преодолению разрыва между поэзией и прозой как философскими категориями способствовала и специфическая черта юмора Гончарова – «недифференцированное восприятие действительности», по выражению П. Е. Бухаркина, позволяющее поставить рядом явления из разных сфер жизни, «высокой» и «низкой» [77, с. 125]. Соседство явлений быта и бытия, жанровых сценок и глубокой перспективы, уводящей к важнейшим вопросам человеческого

---

<sup>34</sup> Это отделяло их от типов из физиологических очерков современников, что побуждало писателя сомневаться, можно ли причислять к типам героев, в которых сильно проявилось «идеальное» начало [11, с. 244].

существования, стало отличительной особенностью творчества писателя, часто сопоставлявшегося в этом аспекте с работами фламандских живописцев [37, с. 112; 77, с. 123–128; 64, с. 196–204 и др.]

Перечисленные черты романа Гончарова сохранялись на протяжении всего творческого пути писателя. В то же время на «Обрыве», создававшемся 20 лет, отразился перелом в настроениях автора, связанный с неприятием вошедшего в моду натурализма и вульгарного позитивизма 1860-х гг., подробно описанным В. И. Мельником [163, с. 284–305]. Отказывая «фотографическим снимкам с действительности», наряду с тенденциозными «памфлетами», в праве называться романами, писатель стал подчеркивать принципиальное значение фантазии для художника и невозможность устранения субъективного элемента из произведений искусства<sup>35</sup>. Сильное отторжение у него вызвали попытки позитивистов «привнести естественнонаучные методы в учение о нравственности», свести природу человека к его биологическому началу, отвергнув при этом категорию «идеального» [там же, с. 284–305].

Повышенное внимание к субъективности творца, уникальной роли его фантазии и изображению идеальной стороны жизни повлияло на «Обрыв» наряду с более ранним представлением об объективном романе. Тем не менее, благодаря устойчивости основ романной концепции Гончарова, заложенных в 1830–40-х гг., воплощение взглядов писателя на роман не утратило логики и системности.

Как метатекст, в котором автор намеревался «изобразить внутренность, потрохи, кулисы художника и искусства» [11, с. 303], «Обрыв» отвечает на вопрос о природе подлинного романа сразу на нескольких уровнях. Самый верхний из них – изображение начинающего писателя, задумавшего создать роман. Значимой является сама его фамилия, Райский, напоминающая о высокой цели художника – способствовать наступлению рая на земле [170, с. 112] через верное и гуманное изображение человека<sup>36</sup>. То, что Райский является художником в широком смысле

<sup>35</sup> Эти воззрения ярко проявились в статье «Лучше поздно, чем никогда» [3].

<sup>36</sup> О соответствующем представлении в рамках концепции Надеждина писал О. Г. Постнов [198, с. 86].

слова, увлеченным не только литературой, но также живописью и музыкой, придает его творчеству универсальный характер и таким образом усиливает параллель между ним как создателем художественного мира и творцом вселенной, Богом [163, с. 326].

Области интереса Райского значимы и сами по себе. Уподобление труда романиста работе художника было свойственно Гончарову<sup>37</sup>, а в творчестве центрального персонажа «Обрыва» создание словесных описаний и зарисовок нередко происходит одновременно. Так, известно, что Райский рисовал Софью, Наташу, Марфиньку, Бережкову, Веру, Улиту, Опенкина. В результате, когда герой вслед за Гончаровым говорит о своем намерении «рисовать» жизнь (II, I, 160; II, VIII, 210) или использует соответствующую терминологию («второй план», «центр картины»), в рамках его работы как романиста это имеет метафорическое значение, но живописные занятия героя создают для таких высказываний второй контекст. В эпизоде, в котором Райский наблюдает за крестьянами в своем имении (II, XIII, 247), предположить, что он занят литературными, а не живописными набросками, можно лишь благодаря последующему пояснению повествователя («и он оставлял перо»). Будучи одновременно живописцем и писателем, постигая мир тем и другим способом, герой своим творчеством иллюстрирует представление о близости труда романиста к созданию живописных полотен.

Присутствует в «Обрыве» и параллель между романом и музыкой. Музыкальное вдохновение не посещает Райского при знакомстве с каждым любопытным ему персонажем, однако страсть к Вере переживается им именно через погружение в музыку: «От пера он бросался к музыке и забывался в звуках, прислушиваясь сам с любовью, как они пели ему его же страсть и гимны красоте. Ему хотелось бы поймать эти звуки, формулировать в стройном создании гармонии» (III, IV, 544). Удивившись впоследствии «скудному результату» своих

---

<sup>37</sup>«Не трудно рисовать, по крайней мере для меня: начни чертить, и выходит рисунок, сцена, фигура, это и весело...» [11, с. 293]; «Доказывать, натягивать – я ничего не хотел, а хотел прежде всего рисовать» [там же, с. 353]; «...Увлекаюсь больше всего... своей способностью рисовать...» [3, с. 105].



вдохновенных интерпретаций, герой сам уподобляет музыкальное творчество работе романиста: и то, и другое, помимо фантазии, требует владения техникой (как, впрочем, и живопись). Но написание романа оказывается подобным тому, что делает композитор, и на более глубоком уровне<sup>38</sup>. Как и музыкальное произведение, роман должен быть «стройным созданием гармонии».

То, что Райский, будучи писателем, живописцем и музыкантом одновременно, решает реализовать свой творческий потенциал именно в романе, также существенно. Роман предстает как всепоглощающая форма искусства, при создании которой найдется применение и живописному, и музыкальному таланту. О всеохватности романа в начале «Обрыва» рассуждает сам персонаж – практически в тех же выражениях, которые Гончаров впоследствии употребил в статьях о своем творчестве:

В роман всё уходит – это не то, что драма или комедия – это, как океан: берегов нет, или не видать; не тесно, все уместится там<sup>39</sup>. (I, V, 38)

В роман укладывается вся жизнь, и целиком, и по частям. (I, V, 39)

Роман – да! Смешать свою жизнь с чужою, занести эту массу наблюдений, мыслей, опытов, портретов, картин, ощущений, чувств... *une mer à boire*<sup>40</sup>! (I, V, 40)

Во второй части «Обрыва», в разговоре с поклонником античного искусства Леонтием Козловым, Райский отстаивает преимущества романа перед лирической поэзией и сатирой:

---

<sup>38</sup> Гончаров писал о труде романиста: «...Мне необходима тишина, чтоб чутко вслушиваться в музыку, играющую внутри меня, и поспешно класть ее на ноты» [11, с. 337].

<sup>39</sup> «Это все уходит в роман, в рамки которого укладываются большие эпизоды жизни, иногда целая жизнь, в которой, как в большой картине, всякий читатель найдет что-нибудь близкое и знакомое ему» [3, с. 456]. В этом высказывании прослеживается влияние взглядов Надеждина [175, с. 237].

<sup>40</sup> «C'est une mer à boire! [Грандиозная задача! (фр.)]» [3, с. 146].

...Стихи – это младенческий лепет. Ими споешь любовь, пир, цветы, соловья... лирическое горе, такую же радость – и больше ничего...<...>

Сатира – плеть: ударом обожжет, но ничего тебе не выяснит, не даст животрепещущих образов, не раскроет глубины жизни с ее тайными пружинами, не подставит зеркала... Нет, только роман может охватывать жизнь и отражать человека! (II, VIII, 209)

В этом высказывании снова присутствует мысль о тотальности романа, который может не только вместить жизнь человека, но и отразить устройство бытия в миниатюре. Ни лирика, ни сатира, по мнению Райского, такой возможности не дают: лирическая поэзия передает лишь ограниченный спектр эмоций, а сатира отражает сиюминутное и не вмещает в себя онтологических основ мира, что делает ее подходящей для изображения не устоявшихся явлений современности – и только<sup>41</sup>.

Задумав стать романистом, главный герой «Обрыва» притязает на нечто большее, чем высмеивание отрицательных сторон действительности или воспевание возвышенной сферы бытия. Надеясь добиться верного отображения жизни в своем романе, он рассчитывает преобразить этим мир, приблизить его к идеалу:

Оставим римлян и греков – они сделали свое. Будем же делать и мы, чтоб разбудить это (он [Райский] указал вокруг на спящие улицы, сады и дома). Будем превращать эти обширные кладбища в жилые места, встряхивать спящие умы от застоя! (II, VII, 210)

Споря с учителем Козловым, который подчеркивает преимущество предмета из истории перед «мелочью и дрянью» (описанием быта обычных людей), и художником Кириловым, предлагающим ориентироваться на библейские образцы, Райский настаивает на необходимости изображать современную жизнь, чтобы оказать на нее воздействие.

Мировоззрения Козлова и Кирилова выступают в данном случае как тезис и антитезис, в то время как романисту нужен синтез. Если Козлов «шел смотреть

---

<sup>41</sup> Гончарову принадлежат схожие высказывания о сатире [3, с. 115; 4, с. 457].

Рафаэля, но авторитета фламандской школы не уважал» (I, V, с. 189), то Райского, по-видимому, в равной степени интересуют секреты полотен создателя «Сикстинской мадонны» и Теньера (Тенирса).

Обоих своих оппонентов он считает живущими в прошлом, не перешагнувшими в современность, как и защищаемые ими высокие образцы искусства. Козлов, знаток и апологет античности, вызывает в главном герое сожаление своим нежеланием замечать окружающую жизнь<sup>42</sup>. О Кирилове, чей аскетизм заставляет вспомнить религиозных подвижников<sup>43</sup>, Райский говорит: «Это один из последних могикиан: истинный, цельный, но не нужный более художник» (I, XVII, 132). Козлов и Кирилов воплощают для него два пройденных этапа искусства: античный с его установкой на внешнюю жизнь, в которой еще не было напряженной жизни духа, открытой человечеству христианством, и средневековый, отказавшийся от телесности ради мира духовных ощущений<sup>44</sup>.

Есть в романе и женские персонажи, отражающие античный и средневековый принципы: жена Козлова Ульяна, лишенная духовных запросов и наделенная профилем «римской камеи»; ко всему равнодушная Софья Беловодова с ее красотой олимпийской богини<sup>45</sup> – и, с другой стороны, Наташа, кротко перенесшая все выпавшие на ее долю испытания и умершая с ощущением того, что «так надо» (I, XV, 116), казавшаяся главному герою «бледной», бестелесной.

Мечта Райского о гармонии материи и духа, синтезе телесного и идеального, «объективно-классического» и «субъективно-романтического»<sup>46</sup> оборачивается

---

<sup>42</sup> Значение образа Козлова далеко не исчерпывается этим представлением Райского [61, с. 115].

<sup>43</sup> Аскетом Кирилова назвал сам Гончаров, указывавший как на пример такого художника на А. А. Иванова [3, с. 460–461]. Генезис образа Кирилова изучался исследователями [102, с. 116; 127, с. 89–93].

<sup>44</sup> Что соответствует концепции искусства Надеждина [198, с. 89].

<sup>45</sup> Связь образов Ульяны и Софьи с античностью описал, например, В. А. Недзвецкий [181, с. 109].

<sup>46</sup> В концепции Надеждина «объективно-классический» взгляд соответствует античному этапу развития искусства, «субъективно-романтический» – средневековому.

поиском «одухотворенной Венеры», которая станет героиней его романа (и в литературе, и в жизни). Ни Софья Беловодова, ни Наташа подлинно романскими героинями быть не могут, в чем Райский признается себе в финале первой части «Обрыва»:

«Где же тут роман? – печально думал он [Райский], – нет его! Из всего этого материала может выйти разве пролог к роману...» (I, XVIII, 150)

Видение, в котором увлекшаяся графом Милари Софья предстает в образе пробуждающейся статуи, подобной Галатее<sup>47</sup>, герой воспринимает лишь как обещание будущего – для написания романа, тоже являющегося своего рода Галатеей, требующей оживления вещества-прозы божественной искрой поэзии (идеального начала), этого недостаточно. Недостаточно и идиллического образа Марфиньки: передавая размышления Райского о произведении, в котором она могла бы быть главной героиней, повествователь добавляет к слову «роман» уточнение «семейный» (II, III, 176). Подлинный роман, не требующий дополнительных определений (таких как «светский» или «мещанский»), ни вокруг фигуры Софьи, ни вокруг фигуры Марфиньки выстроить нельзя:

«Да, из них выйдет роман, – думал он [Райский], – роман, пожалуй, верный, но вялый, мелкий, – у одной с аристократическими, у другой с мещанскими подробностями. Там широкая картина холодной дремоты в мраморных саркофагах, с золотыми, шитыми на бархате, гербами на гробах; здесь – картина теплого летнего сна, на зелени, среди цветов, под чистым небом, но всё сна, непробудного сна!» (II, IV, 184)

Свою ожившую статую, «одухотворенную Венеру», Райский обретает в Вере, в которую влюбляется и как человек, и как художник. Казалось бы, центр романа найден, но неспособность разделить искусство и реальность («Пишу роман – выходит жизнь. А что будет окончательно – не знаю», IV, IV, 546)

---

<sup>47</sup> Миф о Пигмалионе в структуре «Обрыва» подробно изучен [58; 205 и др.].

оборачивается серьезными последствиями для героя. За нее он расплачивается как седыми волосами и пережитым разочарованием, так и невозможностью довести до конца свой замысел. Если в первой части «Обрыва» Райский слышал в своем сознании голос «внутреннего другого», отчужденной части «я»: «Не вноси искусства в жизнь... а жизнь в искусство!..» (I, XV, 109) – то в финале мысль о расплате за отказ видеть онтологическую границу между искусством и реальностью «присваивается» персонажем через стихотворение Гейне<sup>48</sup>, превращается в его собственный вывод. «Да: раненный насмерть – играл гладиатора смерть!» (V, XXIII, 762) – повторяет Райский слова лирического героя.

Оказалось, что если выстроить жизнь по законам романа, все равно придется испытывать «боль живую», а роман путем точного копирования жизни создать нельзя. Неудача Райского становится подтверждением тезиса о том, что просто взять из жизни то или иное явление, даже укоренившееся и узнаваемое, и превратить его в художественный факт невозможно<sup>49</sup>.

В образе главного героя «Обрыва» черты, делающие художника подлинным романистом, смешаны с теми, что являются препятствием на этом пути. Согласно концепции Гончарова, в романисте должны уживаться два человека: один – страстный, поклоняющийся красоте и правде, отдающийся своим творческим впечатлениям, верящий в идеал и повсюду его ищущий, другой – упорный и терпеливый, смотрящий на жизнь трезво, безжалостно препарирующий ее законы с помощью анализа. Только это диалектическое сочетание бессознательного и сознательного творчества порождает эпическую мощь романа, делает его настоящей картиной жизни.

В Райском есть многое от этого идеала. Он одарен от природы богатой и смелой фантазией, через призму которой смотрит на жизнь (I, VI, 50). Однако если реализовавшийся художник владеет фантазией как одним из своих инструментов, в случае Райского, которому недостает дисциплины и

---

<sup>48</sup> Процесс присвоения чужих мыслей в процессе чтения описал В. Изер [123, с. 221–224].

<sup>49</sup> Это соответствует воззрениям Гончарова [3, с. 141; 11, с. 409, 437].

самоограничения, скорее фантазия владеет им («он... оседлает своего любимого коня, фантазию, или конь оседлает его», I, VI, 52). Помимо фантазии, персонажу-писателю в высшей степени присущи страстность, эмоциональность, служение красоте, но они претворяются у него в череду влюбленностей, а на долю искусства приходится лишь отблески увлечений то одним, то другим «идеалом».

На Софью Беловодову герой смог взглянуть объективно, лишь вполне уверившись в ее любви к другому (I, XVIII, 143). Новой проверкой для его художественной объективности стало увлечение Марфинькой, а решающим испытанием – страсть к Вере. Уже вскоре после знакомства Райского со второй кузиной уязвленное самолюбие начало искушать его отойти от намерения отражать в романе жизнь и вместо этого «наказать» героиню тоской и «замужеством с советником палаты», что повествователь прокомментировал с иронией: «Оно не совсем так, но ведь роман – не действительность, и эти отступления от истины он называл “литературными приемами”» (III, V, 392). Представление, что жизнь и искусство управляются разными законами, в данном случае служит персонажу-писателю лишь прикрытием для отступления от принципа «*sine ira*». Когда же он берется за историю Веры после развязки ее драмы, уже вернув себе объективный взгляд, его подстерегают охлаждение и скука.

При этом Райский талантлив, что проявляется в его способности творить и сознательно, и бессознательно. С одной стороны, он наделен наблюдательностью, склонен анализировать явления жизни, в том числе собственные ощущения:

Он [Райский] запирался у себя, писал программу романа и внес уже на страницы ее заметку «о ядовитости скуки». Страдая этим, уже не новейшим недугом, он подвергал его психологическому анализу, вынимая данные из себя. (II, XVII, 299)

В то же время герою знакомы «творческие сны» наяву, в которых ему является строение будущего романа. У него есть художественный инстинкт, позволяющий проникать в сущность характеров (так, он многое угадал в Марке

Волохове, впервые увидев его). В результате Райскому нет необходимости что-то сочинять – художественные решения сами приходят к нему, вырастают из окружающей его действительности органически<sup>50</sup>:

Он [Райский] набросал первую встречу с Верой, свое впечатление, вставил туда, в виде аксессуаров, все лица, пейзажи Волги, фотографию с своего имени – и мало-помалу оживлялся. Его «мираж» стал облекаться в плоть. Перед ним носилась тайна создания. (III, III, 382)

Кроме того, Райский, как и создатель «Обрыва», пользуется методом типизации (I, XV, 120; II, XX, 327; III, XIII, 445), что позволяет автору раскрыть на примере работы героя один из порождающих принципов романного целого. Взгляды Райского на то, что такое тип, вполне отвечают представлениям Гончарова о типическом. Так, в типе художника, с которым персонаж-писатель ощущает глубокую связь, он вычленяет вневременную основу, не сводимую к конкретной эпохе и социальной среде (III, XIII, 445). Рассуждая о Дон Жуане, Райский характеризует его как один из коренных человеческих архетипов, признавая его черты и в себе, и в пожилом «дамском угоднике» Пахотине (I, I, 11; I, IV, 24)<sup>51</sup>. Идеальное, вневременное герой находит в Бережковой, переживающей несчастье Веры как свой грех (V, VII, 668), и в Тушине, «заволжском Роберте Овене» (V, XVIII, 738).

Что касается юмора, то Райский, способный посмеяться над собой на бытовом уровне («Гамлет и Офелия! Вдруг пришло ему в голову, и он закатился смехом от этого сравнения...», II, XIII, 444) и признающий, что юмор писателю необходим («Немного юмора, да чувства, да искренности, да воздержности, да... поэзии...», I, V, 39), в итоге не находит применения комическому в своем романе.

<sup>50</sup> Подобные «прозрения» героя напоминают те, что довелось испытать автору: «Разумеется, это не пропало даром для будущего (если только будет) романа: он весь развернулся передо мной часа на два готовый, и я увидал там много такого, чего мне и не грезилось никогда» [11, с. 282].

<sup>51</sup> О донжуанстве Райского писали, например, О. Г. Постнов [198, с. 205], А. Молнар [170, с. 135].

Герой вносит в заметки описания немолодой кокетки Крицкой и ее юного кавалера; любителя злоупотребить хлебосольством хозяйки Опенкина; поверженного «пугала», генерала Тычкова, – но они остаются для него всего лишь карикатурами (II, XII, 245; II, XIX, 324; III, III, 380). При этом он помнит, что когда-то и сам был по-мальчишески увлечен Крицкой, а Опенкин «хаживал, бывало, в дом его отца с бумагами из палаты. Тогда у него не было ни лысины, ни лилового носа» (II, XIX, 323). Однако это не помогает Райскому увидеть за карикатурными образами людей [61, с. 34–35].

В результате между драмой Веры и комическими героями остается пропасть, вынуждающая незадачливого писателя отбросить последних как «лишнее, ненужное» – т. е. отказаться от синтеза – при первой серьезной попытке продумать архитектуру своего произведения. Юмор Гончарова, который всех персонажей соотносит с одним идеалом человечности [3, с. 119], тем самым делая возможным их сосуществование в рамках художественного мира, оказывается Райскому недоступен.

Главный герой «Обрыва» не является изображением того, каким должен быть романист: высказывая эстетические взгляды, во многом совпадающие с взглядами Гончарова, и владея важнейшими для писателя инструментами, он все же терпит неудачу, причем не только из-за недостатка опыта и терпения. С уровня «простого подражания природе», доступного ему благодаря врожденной наблюдательности художника<sup>52</sup>, герой смог подняться до «манеры», но не до «стиля».

---

<sup>52</sup> О такой наблюдательности свидетельствует его детское восприятие учителя и класса: «...он [Райский] прежде всего воззрися в учителя: какой он, как говорит, как нюхает табак, какие у него брови, бакенбарды; потом стал изучать болтающуюся на животе его сердоликовую печатку, потом заметил, что у него большой палец правой руки раздвоен посередине и представляет подобие двойного ореха. Потом осмотрел каждого ученика и заметил все особенности...» (I, VI, 43).



Необходимым для овладения «манерой» приемам Райский сознательно уделял внимание<sup>53</sup> (о его серьезном отношении к отбору и группировке фигур в произведении искусства говорит созданный им задолго до начала работы над романом короткий текст «Наташа»<sup>54</sup>), и переход к этому уровню произошел естественным образом. Как отмечал Гете, «простое подражание работает как бы в преддверии стиля» [94, с. 96], ведь даже при изображении неподвижных, лишенных внутренней жизни объектов, таких как бросившаяся в глаза Райскому сердоликовая печатка учителя (I, VI, 43), мастер все равно делает выбор из множества явлений действительности и в результате привыкает распределять внимание наиболее выгодным образом.

Однако переход от «манеры» к «стилю» представляет собой более существенный и трудноосуществимый прорыв: для него требуется достичь «глубочайших твердынь познания» [там же, с. 95], а значит совершить, не пощадив себя, духовное усилие высочайшей степени интенсивности. Самоотречение такой степени ради искусства оказывается невозможным для центрального персонажа «Обрыва». В результате Райский, продвинувшись в создании подлинного романа намного дальше «литературных Савонарол», по выражению Гончарова [12, с. 447], остановился на середине между «простым подражанием» и «стилем» – на умении «схватывать характерное в предметах» [94, с. 96], не отступая от подражания природе. Само по себе это большое достижение, доступное не каждому профессиональному литератору, но его мало для того, чтобы стать романистом. Вдохнуть жизнь в произведение Райского, его «Галатею», мог только синтез противоположных начал, прозы и поэзии жизни, а

---

<sup>53</sup> «Он [Райский]... группировал лица бабушки, дворни» (II, IV, 182); «Ему [Райскому] хотелось уехать куда-нибудь еще подальше и поглуше, хоть в бабушкино Новоселово, чтоб наедине и в тишине вдуматься в ткань своего романа, уловить эту сеть жизненных сплетений, дать одну точку всей картине, осмыслить ее и возвести в художественное создание» (II, XVII, 299).

<sup>54</sup> «Он [автобиографический герой Райского], против воли, группировал фигуры, давал положение тому, другому, себе, добавлял, чего недоставало, исключал, что портило общий вид картины» (I, XV, 112–113).

от него персонаж-писатель отказался, не подобрав ключа к изображению комических и трагических персонажей в едином пространстве романа. В то же время в структуре «Обрыва» как метатекста неудача Райского играет важнейшую роль.

«Обрыв» не дает простых ответов на вопрос, что такое роман и каков подлинный романист: постижение того и другого требует работы читателя. Вместо фигуры идеального романиста и готового рецепта романного жанра интерпретатор получает ряд подсказок, рассыпанных на разных уровнях текста, и приглашение к сотворчеству.

### **§1.3. Пути осмысления природы романа**

История слова «роман» и противопоставление романов подлинным романам «ненастоящим» продолжали оказывать влияние на теоретическую мысль и через много лет после выхода «Обрыва». Новые определения, которые давались жанру, во многом зависели от того, придерживались их авторы широкого или узкого взгляда на роман.

Продолжателем традиции Гегеля в осмыслении романа стал Г. Лукач [153], вернувшийся в своей книге «Теория романа» к глобальному противопоставлению эпоса древнего мира и романной формы, отражающей, по его мнению, трансцендентальную бездомность человека Нового времени. Рассматривая роман с философских позиций, как «эпопею оставленного Богом мира», Лукач выделил и конкретные признаки романа. Его герой должен быть чужд внешнему миру и находиться в постоянном поиске, ведя обособленную душевную жизнь, поскольку его душа либо уже, либо шире назначенного ей поприща. Биографичная форма романа отражает движение такого героя к самому себе, его историю искателя и носителя идеи. Кроме того, для жанра, по мнению Лукача, характерно наличие четко осознаваемой разницы между прошлым и настоящим и определенная

тематика: поиска, приключения, преступления и безумия. При этом абстрактность романа выливается в случайный характер и самостоятельность его элементов, а принципиальная незавершенность смысла – в необходимость завершенности формы. Отмечает исследователь и нацеленность романа на самопознание, т. е. метарефлексию, связанную с незавершившимся становлением жанра и проявляющуюся в виде романной иронии.

Многие соображения, высказанные Лукачем, нашли отражение в концепции романа М. М. Бахтина [67; 68; 70]. К ним относятся смысловая неисчерпаемость и незавершенность жанра, уравновешенная завершенностью формы; потенциально конфликтное несовпадение героя с миром или самим собой («или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» [70, с. 479]); значимость идейной позиции героя («человек в романе – всегда в той или иной степени идеолог» [68, с. 146]); новый взгляд на время (контакт с живой, «неготовой» современностью); продолжающееся становление, не позволяющее описать жанр как оформившееся явление; неканоничность; амбивалентная ирония, а также непрекращающееся самоосмысление.

Противопоставляя роман античному эпосу, Бахтин уделяет особое внимание превращению слова из средства изображения в его предмет. Важнейшим признаком жанра, отразившим этот «галилеевский переворот», он называет многостильность: роман – «намеренный и сознательный художественно организованный гибрид» [там же, с. 177]. Стилистические единства в нем подчиняются строго организованному целому, не теряя индивидуальности и относительной самостоятельности, а связи между ними носят диалогический характер, создавая «двуголосое» слово, которое в сконцентрированной форме содержит диалог языков и мировоззрений. Из ориентированности на изображение слова вытекает то обстоятельство, что любой субъект в романе является в первую очередь «человеком говорящим» [там же, с. 145]. Этим определяется и романский сюжет, призванный раскрыть и испытать социальные языки и идеологии (так в романе появляются герои-идеологи, чей диалог образует характерную для жанра полифонию). Рассматривая роман в этом ракурсе, исследователь обнаруживает

его родство не только с «серьезно-смеховыми» жанрами античности и эпохи Возрождения, но и с риторическими формами.

Тесная связь романа с риторикой – одна из магистральных линий теоретического осмысления жанра. В 1927 году Б. А. Грифцов в книге «Теория романа» высказал предположение о возникновении романа в античности из риторических упражнений, что обусловило его главный принцип – принцип контroversы, «некоторого неразрешимого положения, до конца остающегося проблематическим душевного состояния» [96, с. 14–15]. Не отрицая различий между античным, средневековым и другими этапами развития романа (по мнению ученого, жанр «рождается» несколько раз), Грифцов обнаруживает реализацию принципа контroversы на каждом из них. Еще один структурный признак романа, выделенный исследователем, – многоплановость, диктующая герою необходимость странствовать (в физическом мире либо в сфере душевных переживаний). К дополнительным характеристикам романа Грифцов отнес приспособленность к чтению, вытеснение других жанров по мере своего развития, сходство с драмой и нацеленность на воссоздание чувств.

Некоторые ученые XX века, столкнувшись с несводимостью романа к привычным стилистическим категориям, не просто выводили его из риторики, но относили сам жанр к риторической, а не художественной сфере. В. В. Виноградов в книге «О художественной прозе» охарактеризовал роман как «переходную», «смешанную» форму, где риторические элементы соседствуют с чисто поэтическими [80, с. 99], а Г. Г. Шпет отказал в художественной значимости роману как «форме моральной пропаганды» [233, с. 215].

Тем не менее, стилистический подход к роману также оказался возможен, примером чему служит работа А. В. Михайлова «Роман и стиль». В изложении ученого главной стилистической особенностью жанра является не подражание риторическому слову, а борьба с ним, порождающая по мере развития романа к XIX веку слово «антириторическое», не заслоняющее реальность. Став посредником для выражения жизненной правды и создавая исторически конкретную иллюзию бытия, новое прозаическое слово оказалось залогом

невиданной прежде свободы автора [166, с. 429]. В результате роман смог стать не просто жанром, а способом литературного мышления.

Характерными чертами этого мышления являются саморефлексивность и самокритика, поэтому роман включает в себя свою теорию – в предисловиях, отступлениях, специальных разделах. Такое произведение читатель получает не как готовый результат, но как процесс, совершающийся у него на глазах, как преодоление текстом собственных рамок. Благодаря самокритике романа становится возможен «прорыв в жизнь» [там же, с. 467].

К мнению о том, что в основе романа как жанра лежит в первую очередь самоосмысление, ученые приходили с разных сторон. Анализируя метароман Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», основоположник формализма В. Б. Шкловский указал на то, что это «самый типичный роман всемирной литературы» [230, с. 839]. Ставшие популярными во второй половине XX века исследования метапрозы, как уже было показано, опирались на роман с самого начала, так как именно этот жанр был средоточием черт, интересующих теоретиков металитературы. Авторефлексивность определяет то уникальное положение, которое роман занимает среди всех видов словесного искусства, ведь направленность на себя, по наблюдению Р. О. Якобсона, отличает поэтическую функцию языка как таковую [239, с. 202].

Сейчас роман продолжает развиваться: он по-прежнему «не завершен», «не готов» [70, с. 451]. Непрерывающийся процесс становления жанра привел к тому, что каждая эпоха стремилась выдвинуть свою теорию романа, дополняющую или опровергающую предыдущую, в то время как окончательное определение, обрастая новыми уточнениями, оставалось таким же незавершенным, как сам роман.

Осмысление жанра, вклад в который вносят как ученые, так и сами романисты, является живым диалогом, последнее слово в котором еще не сказано. Значимость романа «Обрыв» для этого диалога показало развитие теоретической мысли в XX веке, когда в центре новых определений романа оказались метарефлексия, диалогическое взаимодействие словесных пластов и

контровеpсионность. То, что эти черты играют важнейшую роль в последнем романе Гончарова, показано в следующей главе.

## ГЛАВА 2. СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ «ОБРЫВА»

Установка главного героя на создание произведения, подобного по своей структуре роману «Обрыв», вносит неопределенность в иерархию повествовательных инстанций текста, превращая метароман в конструктор. Разобраться в том, как он работает, позволяет модель коммуникативных уровней, основанная на коммуникационной теории Р. О. Якобсона [239, с. 319–330] и ее применении к анализу художественных текстов, предложенном В. Шмидом [231, с. 45].

При этом учитывается тот факт, что модель коммуникации, согласно которой сообщение порождается отправителем, а затем интерпретируется адресатом исходя из общего для них кода, является значительным упрощением процесса: художественный текст представляет собой не просто сообщение, но комплекс сообщений, а код адресата может непредсказуемым образом отличаться от кода отправителя в силу разных социокультурных обстоятельств и индивидуальных особенностей [235, с. 14–15].

На первый взгляд, модель коммуникативных уровней «Обрыва» выглядит традиционно:

1-й уровень – конкретный автор (Гончаров), имевший представление об адресате, предполагаемом и идеальном, а на другой стороне цепочки коммуникации – его конкретные читатели;

2-й уровень – абстрактный автор как организующий принцип текста, а на другой стороне – предполагаемый адресат и идеальный реципиент произведения как целого;

3-й уровень – первичный нарратор, в текст которого Райский входит как персонаж, а на другой стороне – предполагаемый адресат и идеальный реципиент такого нарратора;

4-й уровень – вторичный нарратор (Райский), являющийся автором вставных текстов («Наташи» и начала романа «Вера», в которое входят название,

выбранный эпиграф, посвящение и слова «Часть первая. Глава I. Однажды...»), а на другой стороне – предполагаемый адресат и идеальный реципиент Райского.

Однако отношения главного героя и повествующего о нем нарратора осложняются тем, что Райскому, ведущему собственные заметки об описанных в «Обрыве» событиях, потенциально могут принадлежать многие фрагменты романа, не являющиеся текстом в тексте<sup>55</sup>. Принять решение, какой из инстанций принадлежат данные фрагменты, может только читатель. Таким образом, в этих «узлах» повествования для возникновения текста необходимо творческое участие интерпретатора.

Рассмотрим по порядку повествовательные инстанции в «Обрыве», чтобы увидеть, как осуществляется размывание границы между ними, а затем остановимся отдельно на образах адресата, возникающих в романе на разных уровнях коммуникации, и «коммуникативном провале», последовавшем за публикацией текста.

## §2.1. Фигура автора в тексте

Позиция конкретного автора остается за пределами произведения, но можно говорить о фигуре автора в тексте как о фрагментарном явлении: таким образом писатель вносит часть своей личности в изображаемый мир. При этом, как отметил А. А. Фаустов, «автор никогда не может войти в произведение в “полном объеме” и “непосредственно” – так же, как личность вообще не может воплотиться целиком ни в каком из ее моментов-поступков» [223, с. 15]. Тем не менее, писатель волен наделять одного или нескольких персонажей своими чертами и элементами биографии, что нередко оборачивается своего рода «экспериментом над собой» [231, с. 53]. Увидеть следы этого эксперимента способен лишь читатель, обладающий не содержащейся в произведении

---

<sup>55</sup> Признаки текста в тексте выделил Ю. М. Лотман [151, с. 156].



информацией об авторе (знакомый с автором или его частной перепиской, свидетельствами мемуарного характера и т. п.).

Сходство и различия эстетических установок Гончарова и главного героя «Обрыва», Бориса Райского, были рассмотрены в Главе 1, однако необходимо отметить, что этот персонаж оказался наделен не только рядом эстетических воззрений автора. Исследователи не раз обращали внимание на сходство раннего периода жизни героя с некоторыми биографическими обстоятельствами Гончарова<sup>56</sup>. В первую очередь анализировались сходство читательских привычек Райского и его создателя, круг их любимых авторов [227, с. 20–31; 82, с. 154–163; 161, с. 147–153]. И писатель, и герой читали в ранние годы «все, что попадалось под руку»<sup>57</sup>: приключенческие романы, описания путешествий, произведения французских энциклопедистов, античных авторов. В числе прочих книг Райский «десять раз прочел попавшийся экземпляр “Тристрама Шенди”» (I, VI, 48) Стерна – одного из любимых писателей Гончарова<sup>58</sup>. В финале романа, принимая решение о судьбе своих бумаг, герой цитирует Пушкина (V, XXIII, 765) – другого знакового автора для создателя «Обрыва»<sup>59</sup>.

Характер работы Райского над романом напоминает писательскую манеру Гончарова. Автор признавался, что при создании своих произведений испытывает

---

<sup>56</sup> О годах учения Райского в сравнении с соответствующим периодом жизни Гончарова писал, например, О. Г. Постнов [198, с. 87].

<sup>57</sup> «Я с 14–15-летнего возраста, не подозревая в себе никакого таланта, читал все, что попадалось под руку, и писал сам непрерывно. <...> Романы, путешествия, исторические сочинения, особенно романы, иногда старые, глупые (Радклиф, Коттень и др.) – все поглощалось мною с невероятной быстротой и жадностью» [11, с. 336–338].

<sup>58</sup> Влияние поэтики Стерна на творчество Гончарова не раз отмечалось исследователями, например, О. Г. Постновым и М. В. Отрадиным [198, с. 76–78; 186, с. 148–151].

<sup>59</sup> Писатель отметил в автобиографии: «Живее и глубже всех поэтов поражен и увлечен был Гончаров поэзией Пушкина в самую свежую и блистательную пору силы и развития великого поэта и в поклонении своем остался верен ему навсегда...» [1, с. 223].

сложности с началом, которое превращается у него в статичную экспозицию<sup>60</sup>. Схожим образом герой размышляет в финале первой части «Обрыва»: «Где же тут роман? ...нет его!» (I, XVIII, 150).

На первом этапе работы произведения Гончарова существовали в виде разрозненных заметок и набросков, и главной сложностью было сведение их в «стройное целое»<sup>61</sup>. Райский, в свою очередь, принял решение писать роман «эпизодами, набрасывая фигуру, какая его займет, сцену, которая его увлечет или поразит...» (II, XIII, 246). Необходимость разработать план произведения, продумать композицию вызывала и у героя, и у писателя желание «уехать куда-нибудь... подальше и поглубже, чтоб наедине и в тишине вдуматься в ткань своего романа, уловить эту сеть жизненных сплетений, дать одну точку всей картине, осмыслить ее и возвести в художественное создание» (II, XVII, 299)<sup>62</sup>. Примечательно, что наброски Райского Гончаров так же, как и планы собственных романов, назвал «программами» [12, с. 429]. Наконец, и у писателя, и у персонажа моменты вдохновения перемежались охлаждением к своему замыслу<sup>63</sup>.

Помимо схожей манеры работы, Райский оказался наделен рядом особенностей характера, о которых Гончаров отзывался в своих письмах как о

---

<sup>60</sup> Так, через 11 лет после возникновения замысла «Обрыва» Гончаров сообщал: «Написано уже много, а роман собственно почти не начался: я все вожусь со второстепенными лицами, чувствую, что начал скверно, не так, что надо бы сызнова начать...» [11, с. 296].

<sup>61</sup> «Я, повторяю, уже с 1849 года носил эту толпу лиц, сцен, пейзажей в памяти и в программе (то есть “Обрыв”), набросанной беспорядочно, как все это носилось у меня в голове. <...> Всего более затрудняла меня архитектоника, сведение всей массы лиц и сцен в стройное целое, и вот, между прочим, причины медленности!» [3, с. 114].

<sup>62</sup> Гончарову для такого осмысления служили поездки за границу, прежде всего в Мариенбад.

<sup>63</sup> «Прошлого года, в Мариенбаде, когда я неистово хандрил, точно убитый, напрасно стараясь приняться за труд, я успел нацарапать два-три листа огромных и потом бросил их, как никуда не годные, потому что еще не знал, как разрешится мой узел, остановивший меня. А теперь, когда вспомнил весь свой план... вдруг по прочтении этих трех больших листов нашел, что листы эти для меня драгоценны...» [11, с. 334].

собственных чертах: глубоким проживанием эмоций<sup>64</sup>, переменчивостью настроения<sup>65</sup>, идеализмом<sup>66</sup>, связанными с ним приступами разочарования и скуки. Наиболее же существенным является определение этого персонажа с помощью слова «художник»: именно так назвал Гончарова Белинский («Он поэт, художник – и больше ничего» [25, с. 327]), так он сам охарактеризовал себя в «Необыкновенной истории»: «Напрасно я кричал изо всех сил, что я художник» [5, с. 231].

Изображение настолько близкого характера ставило перед автором проблему вневходимости: как отметила Л. С. Гейро, Гончаров «всё острее ощущает необходимость объективации своего героя» [92, с. 106]. Персонаж должен был стать для своего создателя завершённым, цельным «другим» в соответствии с описанием М. М. Бахтина [66, с. 115] и одновременно элементом в системе текста, создающим смысл в неразрывном сцеплении с другими элементами. «...Если я знаю, что такое Райский, если умею создать его, значит у меня есть и критика ему, значит сам я – не могу быть Райским» – рассуждал по этому поводу Гончаров [11, с. 318].

Первым решением на пути к объективированию главного героя «Обрыва» стал дилетантизм, отличающий его от автора (как установила Гейро, это изменение изначального замысла произошло летом 1860 года). Райский превратился в начинающего писателя, не воспринимающего литературный труд как дело жизни. Окончив роман, Гончаров писал о своем герое: «Для этого этюда мне... послужил тип “неудачника” – художника, у которого фантазия, не примененная строго к художественному творчеству, беспорядочно выражалась в самой жизни» [12, с. 444]. Это позволило не только отделить Райского от его

---

<sup>64</sup> «Пока не выживет во мне какое-нибудь чувство свой срок и свой период, я киплю желчью, я непримирим, зато когда оно отыграет свою роль, тогда и следа ему нет» [11, с. 297].

<sup>65</sup> «Внезапные перемены составляют мой характер, я никогда не бываю одинаков двух недель сряду» [там же, с. 202].

<sup>66</sup> «Если я романтик, то уже неизлечимый романтик, идеалист» [там же].

создателя, но и акцентировать ключевой для метатекстов вопрос – вопрос о взаимоотношениях искусства и действительности.

Во-вторых, в романе произошло дробление «фигуры автора в тексте»: в то время как единственным субъектом метарефлексии остался Райский, взгляды Гончарова на общественные отношения и назначение человека (прежде всего, отрицание биологического детерминизма) оказались переданы нескольким персонажам. Этот переворот в иерархии романских героев по степени близости к авторской позиции назрел к четвертой части произведения, сопровождаясь увеличением доли несобственно-прямой речи ряда ключевых персонажей (как будет показано ниже). В пятой части «Обрыва» представления автора о «старой» и «новой» правде, известные по дополнительным источникам, озвучивают наряду с Райским и Вера, объяснившая себе отношения с Марком Волоховым в «авторском» ключе, и Бережкова, и даже Волохов, мысленно произнесший себе приговор.

Обретение Гончаровым позиции вневходимости по отношению к Райскому разделило их как писателей: как известно, герой не сумел довести до конца аналогичный процесс. Достижение вневходимости для Райского-автора по отношению к Райскому-персонажу было бы еще сложнее, чем в случае Гончарова, так как дистанция была бы минимальной. И хотя в ряде случаев Райский-художник способен взглянуть на себя чужими глазами («Эпизод, обратившийся в воспоминание, представлялся ему чужим событием», I, XV, 120), едва ли он смог бы достичь полной объективности в изображении себя. Об этом свидетельствует, в частности, написанное героем «Посвящение женщинам», в котором он сообщает, что звал женщин «на высокую гору», не искушая их «дьявольской заманкой» (V, XXIII, 762). Как замечает Г. Г. Багаутдинова, «Райский явно лукавит... Ведь именно он в начале “Обрыва” является горячим проповедником страсти, именно он подталкивает Софью Беловодову, Марфеньку, Веру под “тучу” страсти» [59, с. 423], т. е. в обрыв, а не на «высокую гору».

## §2.2. Абстрактный автор

Указав на присутствие фигуры автора в тексте, перейдем к описанию повествовательных инстанций в «Обрыве». Об отправителе столь сложно организованного сообщения, как художественный текст, стоит говорить прежде всего как об актантной роли (в трактовке У. Эко [235, с. 23–24]), так как его конкретные проявления в произведении ограничены сферой архитектоники.

Этому субъекту коммуникации исследователи структуры текста давали разные названия: образ автора (В. В. Виноградов), конципированный автор (Б. О. Корман), абстрактный субъект (Я. Мукаржовский), имплицитный автор (У. Бут), подразумеваемый автор (Ж. Женетт), абстрактный автор (В. Шмид) и т. д. Это «создающий субъект, который обозначается (как в своем существовании, так и в своих качествах, творческих возможностях, пристрастиях в отношении к миру и характере его восприятия и т. д.) самим произведением», как отметил Р. Ингарден [124, с. 109]. Такой субъект отличается от конкретного автора текста тем, что «только из произведения мы о нем узнаем» [там же], а от нарратора – своей трансцендентностью относительно текста.

В компетенцию этой инстанции входят отбор повествуемых событий, выстраивание фабулы и сюжета, а также изображение слова нарратора, в том числе его отношений со словом героев и их точкой зрения.

Ученые неоднократно выделяли именно последний аспект: например, Виноградов видел в образе автора «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем рассказчиком или рассказчиками» [81, с. 118], а Корман описывал «субъектную организацию» текста как соотнесенность всех фрагментов произведения с субъектами речи, которым они приписаны, и субъектами сознания» [133, с. 156]. Однако если говорить об абстрактном авторе как об участнике акта коммуникации, его функции можно свести к выстраиванию стратегии взаимодействия текста с адресатом: именно на создание условий для

идеального чтения, превращения реципиента в М-Читателя, направлен выбор фабулы, сюжета, репрезентации слова нарратора и персонажей и т. д.

Мы выделяем эту инстанцию как ответственную за игру со всеми повествовательными уровнями, расположенными ниже по иерархии, призванную пробудить творческую активность М-Читателя. Соответственно, этот уровень коммуникации будет охарактеризован через описание других уровней как единой системы, функционирующей по заданным отправителем правилам. Тем не менее, наиболее существенные его особенности можно предварительно обозначить.

В. М. Маркович, анализируя принципы строения романа Гончарова «Обыкновенная история», обратил внимание на легкость обращения с материалом и приемами изображения, игру с повествовательными стилями и близость к обнажению условности как на черты, в которых проявляет себя авторская позиция в тексте [159, с. 95–96]. Это наблюдение можно распространить и на «Обрыв» – с оговоркой, что в последнем романе Гончарова стилистической игре уделяется меньше внимания, а абстрактный автор приближается к необходимому ему обнажению условности через описание работы Райского над схожими с «Обрывом» заметками.

В результате возникает значимый парадокс: роман в романе, с одной стороны, создает ощущение реальности того, что отразилось в нем как в «разбитом зеркале» [203, с. 40], с другой – обнажает механизмы целого, в которое входит. Иллюзия одновременно совершенствуется и разрушается, что порождает в «Обрыве» не просто контрверсионность, но напряжение, характерное для всех метатекстов [271, с. 2]. Осуществленное абстрактным автором построение иллюстрирует известный парадокс восприятия: чтобы получить эстетическое впечатление, читатель должен одновременно верить в реальность фиктивного мира и отделять его от действительности<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Об этих двух условиях прочтения произведения как художественного писал, например, В. Ф. Асмус [55, с. 57].

При этом парадоксальность «Обрыва» никогда не приобретает столь же явный характер, как в «Евгении Онегине» Пушкина – метатексте, на который роман Гончарова сознательно ориентирован<sup>68</sup>. В то время как в романе в стихах свидетельства вымышленности персонажей соседствуют с указаниями на личное знакомство с ними автора, а демонстрация власти творца над героями и ходом сюжета противоречит изображению писем Татьяны и Онегина в качестве реально существующих личных документов<sup>69</sup>, в «Обрыве» открытого нарушения границы между романским миром и миром действительности не происходит. Здесь невозможна ситуация, подобная описанной в пятой главе «Евгения Онегина» именинам Татьяны, где за одним столом оказываются «Онегин, добрый мой приятель» (8), «Татьяны милый идеал» (164) и персонажи из других литературных произведений разных авторов (герой поэмы В. Л. Пушкина «Опасный сосед» Буянов<sup>70</sup>, ставший Гвоздиным персонаж «Бригадира» Д. И. Фонвизина Гвоздилов, «родители» Простаковой и Скотинина из «Недоросля» – чета Скотининых и др.).

Соположение записок Райского и «Обрыва», фигуры этого героя и авторской фигуры – операция, которую волен осуществить читатель. В тексте, выстроенном абстрактным автором, граница между искусством и реальностью остается нерушимой.

---

<sup>68</sup> Гончаров отмечал, что в образах Марфиньки и Веры отразились два главных образа женщины, которые Пушкин дал в «Евгении Онегине» [3, с. 112]. Сходство «Обрыва» с «Евгением Онегиным» рассматривал, например, А. Г. Цейтлин [227, с. 388–389].

<sup>69</sup> «Письмо Татьяны предо мною; / Его я свято берегу...» [17, с. 60]. Далее цитаты из романа «Евгений Онегин» приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

<sup>70</sup> Ю. М. Лотман отметил по этому поводу: «*П* называет Буянова своим двоюродным братом... имея в виду, что дядя автора *ЕО*, В. Л. Пушкин, “произвел на свет” Буянова, а С. Л. Пушкин – самого автора романа в стихах. Это, с одной стороны, резко обостряет чувство условности текста (подобно тому, как если бы актер время от времени сходил со сцены в зал, а зрители прохаживались по сцене). Однако, с другой – это же способствует обострению читательского восприятия действия как реально имевших место событий» [149, с. 662].

### §2.3. Первичный нарратор

Перед тем, как дать развернутую характеристику нарратора в «Обрыве», следует отметить, что в русском литературоведении принято различать повествователя (инстанцию, тяготеющую к объективности, безличности, стилистической нейтральности) и рассказчика (инстанцию, тяготеющую к субъективности, наличию личных свойств и маркированному языковому облику, принадлежащую к миру повествуемых событий) [282, с. 167–169]. Нарратор в «Обрыве» может быть назван повествователем как в значении носителя функции повествования, так и в более узком смысле, поэтому слова «повествователь» и «нарратор» употребляются здесь как контекстные синонимы.

Повествователь в «Обрыве»<sup>71</sup> – это недиегетический нарратор, не участвующий в изображенных событиях. Он наделен компетентностью, превышающей человеческую, для него нет ограничений в пространстве и времени. При этом он слабо выявлен: лишен самопрезентации (настолько, что не использует по отношению к себе каких-либо местоимений) и индивидуальных черт. Его языковой облик остается немаркированным.

Такая «непроявленность» повествователя в тексте – следствие стратегии абстрактного автора: взаимодействие с читателем через нарратора, при котором последний постоянно напоминал бы о себе с помощью разговорных сигналов, в «Обрыве» заменено увеличением доли участия персонажей в повествовании. В. Шмид отмечает: «Редукция нарратора, сводящая его к ироническому голосу, чаще всего наблюдается в “персональном” повествовании, т. е. там, где наррация ориентирована на точку зрения персонажа» [231, с. 74]. В третьем романе Гончарова действительно заметна тенденция к персонализации повествования на фоне других романов писателя [158, с. 431]. В подобных текстах нарратор проявляет свою точку зрения в основном за счет подбора и оформления слов

---

<sup>71</sup> Образ повествователя и его речевое поведение в «Обрыве» описаны в статье «Слово повествователя в романе И. А. Гончарова “Обрыв”» [178].



героев, которые могут выделяться кавычками или курсивом, сопровождаться специальными пояснениями.

Из-за своей безликости повествователь «Обрыва» воспринимается как близкий к организующему семантическому принципу (абстрактному автору), т. е. надежный. Его главная черта – способность рассказывать историю, пользуясь несовпадением фабулы и сюжета, что имплицитно указывает на его профессионализм, в то время как герою, задумавшему стать писателем и рассказать ту же историю по-своему, профессионализма не хватает.

Всеведение повествователя проявляется, прежде всего, в ряде прямых пояснений, возникающих в тексте как при первом упоминании многих персонажей (например, Райского, Аянова, Бережковой), так и при уточнении ранее не упомянутых обстоятельств:

Если же вдруг останавливалась над городом и Малиновкой (так звали деревушку Райского) черная туча и разрешалась продолжительной, почти тропической грозой – всё робело, смущалось... (II, XIII, 245)

А случилось вот что.

Когда Викентьев, после чтения, вызвал Марфиньку в сад, между ними нечаянно произошла следующая сцена. (III, XVI, 473)

Оба молчали, не зная, что случилось с беседкой. А с ней случилось вот что: Татьяна Марковна обещала Вере, что Марк не будет «ждать ее в беседке», и буквально исполнила обещание. (V, XVI, 723)

В ряде случаев повествователь сообщает, прав или не прав персонаж, искренен ли он и т. п. Однако вплоть до конца третьей части это касается в основном суждений о второстепенных героях, в то время как попытки Райского или Бережковой проникнуть в тайну Веры нарратором никак не комментируются, что создает в романе интригу и подогревает читательский интерес. Напротив,

замечания Бережковой о губернаторе или о Крицкой незамедлительно получают пояснения:

– Тут живет губернатор Васильев... или Попов какой-то. (Бабушка очень хорошо знала, что он Попов, а не Васильев.) (I, XI, 80)

Татьяна Марковна не совсем была права, сравнив ее [Крицкую] с Мариной. (II, XII, 243)

Повествователь также обращает внимание на то, что по каким-то причинам скрыто от персонажа или временно недоступно для него из-за эмоционального состояния. В первых трех частях романа пояснения такого рода связаны преимущественно с Райским – нарратор время от времени дает своему адресату понять, что герой ошибается или недостаточно внимателен:

Он [Райский] удивлялся, не сообразив в эту минуту, что тогда еще он сам не был настолько мудр, чтобы уметь читать лица и угадывать по ним ум или характер. (II, I, 155)

– Попадья! – повторил он [Райский] задумчиво, не слушая ее [Веру] и не заметив, что она улыбнулась, что у ней от улыбки задрожал подбородок. (II, XVI, 292)

Он [Райский] чувствовал себя сиротой, как будто целый мир опустел, и он очутился в какой-то бесплодной пустыне, не замечая, что эта пустыня вся в зелени, в цветах, не чувствуя, что его лелеет и греет природа, блистающая лучшей, жаркой порой лета. (III, X, 425–426)

За счет подобных указаний повествователь время от времени дистанцируется от точки зрения главного героя<sup>72</sup> (эта возможность особенно важна во второй и третьей частях «Обрыва», где точка зрения Райского часто является доминирующей или неотличимой от нарраториальной точки зрения во всех планах). В четвертой и пятой частях, в которых необходимость поддерживать

---

<sup>72</sup> В понимании Б. А. Успенского [220, с. 10–11].

сюжетную интригу отпадает, такого рода замечания начинают распространяться на широкий круг персонажей:

Она [Вера] не подозревала его [Райского] тайных мук, не подозревала, какую страстную любовью охвачен был он к ней – как к женщине человек и как к идеалу художник. (IV, II, 531)

От этого у Тушина, тихо, пока украдкой от него самого, теплился сквозь горе, сквозь этот хаос чувств, тоски, оскорблений, – слабый луч надежды... (V, XV, 716)

При этом нарратор, несмотря на свое всеведение, практически не говорит о будущем персонажей. Подобные намеки касаются лишь того, что вскоре будет описано в романе: «Райский провел уже несколько таких дней и ночей, и еще больше предстояло ему провести их под этой кровлей...» (II, X, 221). Предположения о судьбе Веры после завершения основной сюжетной линии повествователь не комментирует. Кроме того, он отказывается от передачи некоторых подробностей: это детали, связанные с тайной Веры и прежними отношениями Бережковой и Ватутина (они остаются скрытыми, пока поддерживается интрига); побуждения и чувства персонажей, не до конца понятные им самим; обстоятельства, несущественные для сюжета (почему тетки Софьи не вышли замуж, из-за чего Ульяна приняла предложение Козлова, как Опенкин поссорился с женой). Для повествователя также характерен отказ от интроспекции в решительные для героев минуты:

Шум всё ближе, ближе, наконец из кустов выскочил на площадку перед обрывом Райский, но более иступленный и дикий, чем раненый зверь. (IV, XIV, 621)

Она [Вера] привстала, оперлась ему [Тушину] рукой на плечо, остановилась, собираясь с силами, потом склонила голову, минуты в три, шепотом, отрывисто сказала ему несколько фраз и опустилась на скамью. Он побледнел.

Его вдруг пошатнуло. Он как будто потерял равновесие и сел на скамью. (V, V, 650)

Когда он [Райский] кончил, она [Бережкова] встала, выпрямилась медленно, с напряжением, потом так же медленно опустила опять плечи и голову, стоя, опершись рукой о стол. Из груди ее вырвался не то вздох, не то стон. (V, VII, 666)

Кроме того, нарратор прибегает к «взгляду со стороны», точке зрения постороннего наблюдателя, в тех случаях, когда описывает внешность героя или поведение, которое говорит само за себя (подобным образом показана реакция гостей на скандал в доме Бережковой<sup>73</sup>).

В целом всеведение повествователя не вызывает сомнений. Созданию такого впечатления способствуют и суждения обобщающего характера, которые дают адресату понять, что нарратор хорошо разбирается в законах психологии и закономерностях жизни:

Утром он [Райский] чувствовал себя всегда бодрее и мужественнее для всякой борьбы: утро приносит с собою силу, целый запас надежд, мыслей и намерений на весь день: человек упорнее налегает на труд, мужественнее несет тяжесть жизни. <...>

Вечером только начинает всё прожитое днем сжиматься в один узел, и у кого сознательно, у кого бессознательно, подводится итог «злобе дня». (III, I, 361–362)

Вот это «может быть», никогда, ни в каком отчаянном положении нас не оставляющее, и ввергнуло Райского, если еще не в самую тучу страсти, то уже в ее жаркую атмосферу, из которой счастливо спасаются только сильные, и в самом деле «гордые» характеры. (III, VII, 409)

У него [Тушина] был тот ум, который дается одинаково как тонко развитому, так и мужику, ум, который, не трясая на роскошь, прямо обращается в житейскую потребность. (III, XIV, 455–456)

Редкостью также не является оценка героев и их действий со стороны повествующей инстанции, однако во всех частях «Обрыва», кроме пятой, ей подлежат либо второстепенные герои, либо персонаж-писатель:

---

<sup>73</sup> Такие ремарки повествователя Н. А. Гузь называет «театральными» [102, с. 370].

Он [Аянов] – так себе: ни характер, ни бесхарактерность, ни знание, ни невежество, ни убеждение, ни скептицизм. (I, I, 6)

Подумавши, он [Райский] отложил исполнение до удобного случая... и пошел отыскивать Марка, чтобы заплатить ему визит, хотя это было не только не нужно, в отношении последнего, но даже не совсем осторожно со стороны Райского. (II, XX, 335)

Сомнения, подозрения, оскорбления – сами по себе были чужды его [Райского] натуре, как и доброй, честной натуре Отелло. (IV, V, 549)

Оценка характера и поступков большинства персонажей первого плана – Бережковой, Марфиньки, Веры, Тушина, Волохова – преимущественно доверена Райскому, который рассматривает их как героев своего будущего романа. Тем не менее, в пятой части «Обрыва» появляются заключения о них, которые можно расценивать как исходящие от повествователя: Вера названа «исключительной, глубокой натурой» (V, VI, 656), Бережкова – «героиней», совершившей подвиг (V, XI, 693), Тушин – «прямой, чистой натурой, чуждой зависти, злости, мелкого самолюбия» (V, XV, 715), взгляды Волохова описаны как «односторонние и поверхностные» (V, VI, 661).

Время от времени нарратор побуждает адресата разделить с ним те или иные эмоции:

В доме какая радость и мир жили! Чего там не было! (I, VII, 60)

Бедный [Козлов]! Ответа не было. (V, XXII, 758)

Таким образом, повествователь в «Обрыве» может открыто занимать определенную позицию (наиболее значимый пример – восклицание «Боже, прости ее [Веру], что она обернулась!..», IV, XII, 618), но в целом он тяготеет к

перенесению оценок в несобственно-прямую речь героев<sup>74</sup>, прежде всего Райского. При этом из-за близости языка нарратора к языку большинства персонажей, подробно описанной В. К. Фавориным [Фаворин, 1950], нередко возникают фрагменты, где идентифицировать переход к персональной точке зрения можно лишь благодаря прямым указаниям, таким как «всё это думал Райский...»

Нельзя сказать, что у языка Райского совсем нет характерных особенностей. Когда главный герой «Обрыва» говорит на одну из значимых для него тем (красота, искусство, страсть) или общается с женщиной, в которую влюблен, его речь отличается повышенной экспрессивностью (что отражает обилие лексических повторов и восклицательных предложений), плотной концентрацией тропов и фигур:

Да, красота – это всеобщее счастье! <...> ...это тоже мудрость, но созданная не людьми. Люди только ловят ее признаки, селятся творить в искусстве ее образы, и все стремятся, одни сознательно, другие слепо и грубо, к красоте, к красоте... к красоте! Она и здесь – и там! <...> ...и как мужчина может унижить, исказить ум, упасть до грубости, до лжи, до растления, так и женщина может извратить красоту и обратить ее, как модную тряпку, на наряд, и затаскать ее... Или, употребив мудро – быть солнцем той сферы, где поставлена, влить массу добра... Это женская мудрость! (II, XXII, 357)

Кроме того, у Райского есть любимые слова и выражения<sup>75</sup>. Страсть, воспринимаемую им как спасение от скуки, он характеризует как «тревогу», «волнение», «муку», «огонь», «грозу», «горячку», «экстаз», «бездну», «пучину»; «миражу» противопоставляет «дело», «красоту», «свободу» и «пробуждение». В

---

<sup>74</sup> Имеются в виду фрагменты текста, в которых повествователь «излагает мысли и речь персонажа от своего лица... воспроизводя те или иные особенности речи персонажа» [136, с. 144].

<sup>75</sup> Е. Г. Эткинд, как уже было отмечено, назвал характерными для Райского слова «мираж», «скука» («хандра»), «страсть», «непременно» и услышанное от Бережковой «рожон» [238, с. 137].

женщине герой видит «богиню», «жрицу», «статую» (что связано с пигмалионовским мифом), в Вере, пока остается нераскрытой ее тайна, русалочные и змеиные черты (отчего ее красота характеризуется как «ядовитая» и «язвительная»), связь с ночью.

Как пишет Л. С. Гейро, «Вера принимает в “воображении” Райского “образ... таинственного, могучего, облеченного в красоту зла”» [92, с. 158]. Ученый также указывает на присутствие в речи влюбленного в Веру Райского мотивов и скрытых цитат из поэзии Ф. И. Тютчева, А. А. Фета и А. А. Григорьева [91, с. 61–73] (в черновиках романа они носили более явный характер). Е. Г. Эткинд отмечает сходство некоторых монологов Райского с поэзией В. Г. Бенедиктова [237, с. 115].

В целом можно сказать, что в слове Райского важное место занимают поэтические вкрапления, которые не всегда сопровождаются остраивающей иронией повествователя. При помещении в прозаический роман звуковая сторона поэтических цитат становится более ощутимой, а их семантика трансформируется под влиянием контекста<sup>76</sup>. Одновременно происходит и «обогащение прозы новым смыслом за счет поэзии», по выражению Ю. Н. Тынянова [Тынянов, 1977, с. 55]. В слове Райского осуществляется синтез двух принципов: установки на звучание и установки на семантику.

Еще одной значимой особенностью является то, что в сознании героя часто возникают культурные и исторические ассоциации<sup>77</sup>. В себе он отмечает черты Дон Жуана и Гамлета, в женщине вообще видит Венеру, Ульяну в шутку называет Офелией, в Вере ему мерещатся Юдифь и леди Макбет, а в Бережковой – Марфа-посадница и другие «исторические тени». По наблюдению А. Молнар, «герой

---

<sup>76</sup> Ю. Н. Тынянов описал деформацию поэтических элементов при внесении их в прозу и обратный процесс [219, с. 55].

<sup>77</sup> Богатство литературных параллелей к роману (осознаваемых самим главным героем и таким образом эксплицированных в тексте) – одна из черт, сближающих «Обрыв» с «Евгением Онегиным».

выполняет функцию восприятия сюжетных событий через литературные шаблоны... тем самым обнажается их условность» [170, с. 107].

Все вышеперечисленные черты в сочетании с мировоззрением Райского, не видящего границы между действительностью и искусством (что проявляется, в частности, в жизнетворчестве – выстраивании собственной жизни таким образом, чтобы она могла стать сюжетом художественного произведения), позволяет назвать его «поэтом в жизни» подобно Обломову<sup>78</sup>. Поэтом в широком смысле слова, тем, кто благодаря своему воображению и художественному инстинкту видит в жизни не одну прозаическую сторону и ищет в образах обычных людей вневременное, то, что возвышает их над бытом<sup>79</sup>, он выступает и в романном творчестве.

Введение в текст «Обрыва» героя-художника с таким мировосприятием стало решением проблемы, обозначенной Гончаровым еще во «Фрегате “Паллада”»: «Куда же делась поэзия и что делать поэту? Он как будто остался за штатом. Надеть ли поэзию, как праздничный кафтан, на современную идею или по-прежнему скитаться с ней в родимых полях и лесах, смотреть на луну, нюхать розы, слушать соловьев или, наконец, идти с нею сюда, под эти жаркие небеса?» [13, с. 101].

В «Обрыве» поэт не остается «за штатом»: его взгляд присутствует наряду с более объективным взглядом повествователя, и благодаря этому персонажи и события получают вторую, дополнительную подсветку. Более того, в отдельные моменты (например, при описании горя Бережковой, странствующей «с ношей беды») первичный нарратор словно отступает перед палитрой поэта и «языком

---

<sup>78</sup> «–Да ты поэт, Илья! – перебил Штольц. – Да, поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия. Вольно людям исказить ее!» [6, с. 177–178]. Далее ссылки на текст романа «Обломов» приводятся в порядке: часть, глава, страница вышеуказанного издания.

<sup>79</sup> «Воображение всякого истинного поэта проявляется как сила, необходимая для постижения, осознания не реального, а возможного. Это не отвлеченное, поддержанное логическим обоснованием познание, а как бы живое видение», – писал М. В. Отрадин [190, с. 109].



богов», прозревающим в преходящем вечное. Схожий процесс можно наблюдать и на уровне персонажа – в сознании Райского.

Посчитав стихи «младенческим лепетом» и выбрав прозаический роман в качестве формы своего литературного творчества, герой-романтик нередко попадает в «противоречие с собой», согласно его собственному определению подобных ситуаций. М. М. Бахтин отмечал: «В поэтических жанрах в узком смысле естественная диалогичность слова художественно не используется, слово довлеет себе самому и не предполагает за своими пределами чужих высказываний... <...> Следовательно, чуждо поэтическому стилю и ощущение ограниченности, историчности, социальной определенности и специфичности своего языка, а потому чуждо и критическое, оговорочное отношение к своему языку, как к одному из многих языков разноречия, и связанное с этим отношением неполное отдавание себя, всего своего смысла, данному языку» [68, с. 98].

Райский в «Обрыве», с одной стороны, искренне интересуется чужими колоритными высказываниями (например, словами Бережковой про «судьбу» и «рожон»), а также способен критически взглянуть на собственное слово о мире. Тем не менее, под воздействием страсти или других ярких эмоций он иногда забывает о «романном» видении и перевоплощается в чистого поэта за счет того, что отдает высказанному слову «всего себя» (таков дневник Райского, который он создает в период сильной влюбленности – нарратор характеризует его как «волны поэзии, импровизации», IV, IV, 542).

Благодаря перечисленным особенностям слово Райского выделяется в потоке более нейтральной речи повествователя и нередко «объективируется» в нем с помощью кавычек и пояснений:

Бывали какие-то периоды, когда он [Райский] «обнимал, по его выражению, весь мир», когда чарующею мягкостью открывал доступ к сердцу, и те, кому случалось попадать на эти минуты, говорили, что добрее, любезнее его нет. (I, VI, 42)

Он [Райский] с полчаса ходил по переулку, выжидая, когда уйдет m-г Шарль, чтобы упасть на горячий след и «бросить громы»... (II, XX, 334)

Он [Райский] взглянул на нее [Веру], она отвечала ему странным взглядом, «русалочным», по его выражению: глаза будто стеклянные, ничего не выражающие. (II, XXII, 355)

Он [Райский], большею частию, запирался у себя наверху, и там – или за дневником, или ходя по комнате, говоря сам с собой, или опять за фортепиано, выбрасывал, как он живописно выражался, «пену страсти». (IV, IV, 544)

Такое формальное выделение слов и выражений персонажа Бахтин называл «прямой номинацией». О функции этого приема он писал: «Ощущаемые в своей специфичности чужие слова и выражения (особенно если они заключены в кавычки) “остраняются”, говоря языком формалистов, и остраняются именно в том направлении, в каком это нужно автору; они овеществляются, их колоритность выступает ярче, а в то же время на них ложатся тона авторского отношения – иронии, юмора и проч.» [84, с. 142].

Таким образом в романе репрезентированы, прежде всего, слова Райского, но этот прием позволяет повествователю выделить и присущие другим персонажам словоупотребления.

Несколько раз с помощью «прямой номинации» показаны слова Татьяны Марковны Бережковой:

А тут внук, свой человек, которого она [Бережкова] мальчишкой воспитывала, «от рук отбился», смеет оправдываться, защищаться, да еще спорить с ней... (II, X, 224)

Она [Бережкова] тоже ласковее прежнего поглядывала на него, хотя видно было, что внутренно она немало озабочена была сама своей «прытью», как говорила она... (III, III, 380)

И этот «божий младенец», по выражению Татьяны Марковны, опять залился искренними слезами раскаяния. (IV, XVI, 478)

Однако дистанция между словом повествователя и выражениями Райского в духе «неистового романтизма» марлинистов<sup>80</sup> или любимыми народными словечками Бережковой, такими как «прыть» и «рожон», никогда не превращается в непреодолимую пропасть, а стилистически нейтральное слово Веры или Тушина от него совершенно неотличимо.

На фоне речи Райского речь нарратора может выглядеть менее экспрессивной, но ничто из того, что возможно в словесном самовыражении героя, не является недопустимым для повествователя. Нарратор, как и персонаж, пользуется восклицательными предложениями, риторическими вопросами, тропами и т. п. («А никто другой, как Марк Волохов, этот пария, циник, ведущий бродячую, цыганскую жизнь, занимающий деньги, стреляющий в живых людей, объявивший, как Карл Мор, по словам Райского, войну обществу, живущий под присмотром полиции, словом – отверженец, “Варавва”! <...> Где она сошлась и познакомилась с ним, когда ему загражден доступ во все дома?», III, XXIII, 518). Разница лишь в том, что повествователь делает это реже.

В свою очередь, главному герою «Обрыва» не чужд интерес к бытовой стороне жизни, а тех, в кого он не влюблен, он характеризует совсем не так возвышенно, как своих идолов: «У, какая противная рожа! – шевельнулось у Райского в душе, – вот постой, я тебя изображу!» [О Крицкой] (III, VI, 406). Кроме того, персонаж-писатель способен в ряде случаев рефлексировать над высокопарностью своего языка и его несоответствием прозе жизни. Так, возвращаясь от соблазвившей его жены друга, которую он напрасно хотел пристыдить за супружеские измены, Райский смеется над своими прежними словами о «святом долге» (III, XIII, 444).

Нередко слово героя и слово повествователя образуют единый сплав, окрашенный в духе мировосприятия Райского. При этом различить, кому из них принадлежат те или иные слова, практически невозможно:

---

<sup>80</sup> Преломление наследия романтиков, в том числе А. А. Бестужева-Марлинского, в творчестве Гончарова было описано Е. А. Краснощековой [138, с. 304–316].

Способна ли она [Марфинька] к дальнейшему развитию, или уже дошла до своих геркулесовых столпов?

И если, «паче чаяния», в ней откроется ему [Райскому] внезапный золотиносный прииск, с богатыми залогами, – в женщинах не редки такие неожиданности, – тогда, конечно, он доставит здесь свой домашний жертвенник и посвятит себя развитию милого существа: она и искусство будут его кумирами. (II, XIII, 248)

Этот фрагмент можно трактовать и как полноценную несобственно-прямую речь Райского, и как передачу его мыслей посредством слова нарратора (несобственно-прямое восприятие [231, с. 228]), и как неполное поглощение текста персонажа, которое Бахтин называл ассимиляцией (в этом случае слово героя остается в слове повествователя в виде «осадка» [68, 118]). Выражения «геркулесовы столпы», «домашний жертвенник», «милое существо», «кумир» характерны для словесной манеры Райского, однако ими мог воспользоваться и повествователь<sup>81</sup>. Кому именно, нарратору или герою, принадлежит метафора золотиносного прииска, тоже нельзя сказать точно. Наблюдение обобщающего характера («в женщинах нередки такие неожиданности») напоминает сентенции повествователя, но ничто не мешает Райскому, считающему себя знатоком женщин, его высказать.

В целом нужно отметить, что благодаря стилистической близости языка повествователя к языкам героев, а языков героев – друг к другу персонажи и нарратор постоянно заимствуют «чужие» слова и выражения. Так, Райский берет в свой словарный запас бабушкино слово «рожон» в том значении, которое она ему разъяснила («– Что это значит, рожон? – А то, что человек не чувствует счастья, коли нет рожна, – сказала она [Бережкова], глядя на него через очки», II, II, 170), а мысли Веры о страсти передаются с помощью принадлежащего Райскому сравнения с удавом («Она [Вера] как будто со стороны смотрела, как ползет

---

<sup>81</sup> Об этом косвенно свидетельствует то, что фразеологизм «геркулесовы столпы» Гончаров употреблял в своей переписке: «Посылаю франц<узскую> газету. Zola дошел до Геркулесовых столбов поэзии хлева и свинства» [11, с. 514]. В то же время в устах Райского он был бы совершенно органичен.

теперь мимо ее этот “удав”, по выражению Райского, еще недавно душивший ее страшными кольцами, и сверканье чешуи не ослепляет ее больше», V, XII, 700–701).

Иногда обозначения одного и того же явления разными персонажами вступают между собой в идеологическую борьбу, которая может быть явной или подспудной. Словесное противостояние Бережковой и Райского, за которым стоит столкновение «старого» и «нового», нарратор обнажает на примере конфликта «прыти» и «противоречия с собой»:

Она [Бережкова] тоже ласковее прежнего поглядывала на него [Райского], хотя видно было, что внутренне она немало озабочена была сама своей «прытью», как говорила она, и старалась молча переработать в себе это «противоречие с собой», как называл Райский. (III, III, 380)

После того, как Бережкова внутренне признала правоту внука, когда они оба отказались принимать нагрубившего Крицкой Тычкова, новое выражение «противоречие с собой» проникает в описание мыслей героини, хотя и остается в нем остранным кавычками. Вслед за этим точка зрения Райского начинает теснить и другие «старые» понятия Бережковой, что нарратор иронически изображает с помощью прерывающегося хода размышлений Татьяны Марковны:

Но всё же ей [Бережковой] было неловко – не от одного только внутреннего «противоречия с собой», а просто от того, что вышла история у ней в доме, что выгнала человека старого, «почтен...», нет, «серьезного», «со звездой»... (III, III, 381)

Более сложное идеологическое столкновение, на этот раз с участием повествователя и не отмеченное кавычками, имеет место в несобственно-прямом монологе Веры «После всех пришел Марк...»:

После всех пришел Марк – и внес новый взгляд во всё то, что она [Вера] читала, слышала, что знала, взгляд полного и дерзкого отрицания всего, от начала до конца, небесных и земных авторитетов, старой жизни, старой науки, старых добродетелей и пороков. <...>

Между тем она, по страстной, нервной натуре своей, увлеклась его личностью, влюбилась в него самого, в его смелость, в самое это стремление к новому, лучшему – но не влюбилась в его учение, в его новые правды и новую жизнь и осталась верна старым, прочным понятиям о жизни, о счастье. <...>

Всё это пробежало в уме Веры, пока Татьяна Марковна и Райский провожали гостей за Волгу. (V, VI, 658–663)

В этом монологе слова о новой правде и новой жизни могли изначально принадлежать Волохову, на что указывает как само слово «новый» (связанное с ним как с «новым человеком» и сопровождающее этого героя), так и местоимение «его». Вера услышала о новой правде и новой жизни от Марка и противопоставила их «старым, прочным понятиям о жизни, о счастье», а повествователь преобразовал новую правду в иронические «новые правды» и отметил, что Вера в них «не влюбилась».

Ярким примером «оркестрирования» нарратором чужих идеологически нагруженных высказываний и создания из них единого сплава является раскрытие имени возлюбленного Веры:

А никто другой, как Марк Волохов, этот пария, циник, ведущий бродячую, цыганскую жизнь, занимающий деньги, стреляющий в живых людей, объявивший, как Карл Мор, по словам Райского, войну обществу, живущий под присмотром полиции, словом – отверженец, «Варавва»!

И как Вера, это изящное создание, взлелеянное под крылом бабушки, в уютном, как ласточкино гнездо, уголке, этот перл, по красоте, всего края, на которую робко обращались взгляды лучших женихов, перед которой робели смелые мужчины, не смея бросить на нее нескромного взгляда, рискнуть любезностью или комплиментом, – Вера, покорившая даже самовластную бабушку, Вера, на которую ветерок не дохнул, – вдруг идет тайком на свидание с опасным, подозрительным человеком! Где она сошлась и познакомилась с ним, когда ему загражден доступ во все дома? (III, XXIII, 518)

Этот фрагмент иллюстрирует характерное для романа «путешествие» словесных обозначений, которые переходят от одной инстанции к другой и

присваиваются или в прямом смысле, или с дистанцией, которую передают кавычки, или с иронической дистанцией, ощутимой в тех случаях, когда субъекты речи идейно далеки друг от друга.

Сравнение Волохова с героем Шиллера («Карл Мор») принадлежит Райскому, о чем повествователь напоминает. Имя библейского разбойника («Варавва») по отношению к Марку впервые употребил Тычков («Что я слышу! – с изумлением произнес Нил Андреич, – и вы впустили этого Варавву под свои кров!», III, II, 375), после чего оно вошло в лексикон Райского как цитата, остранившаяся кавычками («Да: надо еще повидаться с “Вараввой” и стащить с него последние панталоны: не держи пари!», III, IV, 389), и отсюда попало в слово повествователя, также в кавычках. Наконец, характеристики Марка и Веры как двух совершенно не подходящих друг другу людей («пария, циник, ведущий бродячую, цыганскую жизнь, занимающий деньги, стреляющий в живых людей» и «это изящное создание, взлелеянное под крылом бабушки, в уютном, как ласточкино гнездо, уголке, этот перл, по красоте, всего края») могут принадлежать как соседям, являясь выражением общественного мнения, так и предполагаемому адресату нарратора, который должен был прийти к такому заключению после прочтения предшествующих эпизодов романа.

Таким образом, одно-единственное предложение превращается в арену идеологической борьбы нескольких инстанций разного происхождения. Различны они даже по своей принадлежности к структурным уровням романа: фигуры повествователя и его адресата существуют лишь в экзегезисе, плане повествования, такие герои, как Тычков, – в диегезисе, плане повествуемой истории, Райский же присутствует как в изображенном мире, так и в метаплане. Тем не менее, спор этих инстанций остается потенциальным, неявным: он может существовать лишь в объединяющем и расставляющем акценты слове повествователя. В данном случае нарратор пользуется этим спором для эффектного раскрытия интриги.

В таких фрагментах, как приведенный выше, слово в «Обрыве» становится местом столкновения разных смысловых позиций, раскрывая свой потенциал как

«двуголосое»<sup>82</sup>. В этом «Обрыв» близок к «Евгению Онегину», представляющему собой «сложное целое, в котором смыслы образуются не столько теми или иными высказываниями, сколько соотносительностью этих высказываний» по наблюдению Ю. М. Лотмана [Лотман, 1995, с. 758].

Пушкин в своем романе в стихах активно использовал и прямую номинацию, выделяя «чужие» слова курсивом («Так он писал *темно* и *вяло...*»<sup>83</sup>, 111), и несобственно-прямую речь («Стремится к жизни полевой, / В деревню, к бедным поселянам...», 141), и неявные цитаты из других текстов и социальных жаргонов («И Флянов, не совсем здоровый...»<sup>84</sup>, 103), и примечания к заимствованиям («И вот общественное мнение!»<sup>85</sup>, 107).

Явные и скрытые цитаты обретали новое звучание и получали дополнительную глубину при включении в строфический строй «Евгения Онегина», подчиняющий их своему ритму и интонации<sup>86</sup>. На слова, являющиеся

---

<sup>82</sup> М. М. Бахтин писал: «Разноречие, вводимое в роман (каковы бы ни были формы его ввода) – это чужое слово на чужом языке, служащее преломленному выражению авторских интенций. Слово такой речи – особое двуголосое слово. Оно служит сразу двум говорящим и выражает две различных интенции: прямую интенцию говорящего персонажа и преломленную – авторскую» [68, с. 137–138].

<sup>83</sup> «Намек на оценку элегической поэзии Кюхельбекером. Выделив слова “темно” и “вяло”, *П* отделил их как чужую речь от остального текста. Это позволило ему создать двусторонний иронический эффект: и в адрес поэзии Ленского, и в адрес строгой оценки элегий Кюхельбекером», – прокомментировал Ю. М. Лотман [149, с. 677].

<sup>84</sup> «То есть пьяный. *П* вводит выражение “не совсем здоровый” как элемент “чужой речи”, выражающей точку зрения “затра<пезного> этикета” (VI, 351) провинциальных дам, по язвительному определению *П*» [там же, с. 667].

<sup>85</sup> «Примечание *П*: “Стих Грибоедова” (VI, 194); цитата из монолога Чацкого. *П* отметил цитатную природу стиха, но не выделил его курсивом. Наличие или отсутствие указания на цитатность (курсива) образуют градацию выделенности чужой речи в общем контексте романа. <...> *П* как бы солидаризуется с Грибоедовым, опираясь на его авторитет. Поэтому он отмечает самый факт цитаты, но не выделяет ее графически» [там же, с. 671].

<sup>86</sup> Интонационную игру в «Евгении Онегине» описывал, например, Ю. Н. Тынянов [219, с. 68–76].



приметами высокого стиля, ложился отсвет авторской иронии, но в то же время штампованные выражения, не теряя клишированности, могли приобретать глубоко трагический смысл (таково, к примеру, описание смерти Ленского в XXXI строфе шестой главы<sup>87</sup>).

В «Обрыве» по сравнению с «Евгением Онегиным» элемент стилевой игры гораздо менее значим: речь персонажей, выступающих в романе Гончарова в качестве защитников «старой» или «новой» правды, различается прежде всего с идеологической точки зрения. Единственный стилевой контраст, играющий в «Обрыве» заметную роль – это контраст между словом Райского, не свободным от романтических штампов, и речью других персонажей и нарратора, однако он не настолько резок, чтобы его можно было использовать для однозначного разделения инстанций. Из-за того, что речь центральных персонажей романа либо имеет небольшое количество стилистических примет, либо не имеет их вовсе, нельзя провести четкую границу между ней и речью повествователя. В результате многие слова и выражения в «Обрыве» свободно переходят от одного «хозяина» к другому. К их числу относится, например, метафора «покрывало Изиды», имеющая большое значение для произведения о тайне искусства.

Впервые она появляется в рассказе повествователя о Леонтии Козлове. Принадлежность этого фрагмента не вызывает сомнений (если только не предполагать, что весь роман состоит из записок Райского, для чего нет достаточных оснований):

Выводится и, кажется, вывелась теперь эта любопытная порода людей на белом свете. Изида сняла вуаль с лица, и жрецы ее, стыдясь, сбросили парики, мантии, длиннополые сюртуки, надели фраки, пальто и вмешались в толпу. (II, V, 187)

Второй пример употребления той же метафоры представляет собой либо слово повествователя, либо вкрапление несобственно-прямой речи Райского в

---

<sup>87</sup> «Младой певец / Нашел безвременный конец! / Дохнула буря, цвет прекрасный / Увял на утренней заре, / Потух огонь на алтаре!..» (114).

слове повествователя. Учитывая любовь персонажа к культурно-мифологическим образам, а также дальнейшее развитие сопоставления Веры с Изидой, последнее выглядит более вероятным:

Вера шла будто от него [Райского] в тумане покрывала: он стремился за ней, касался покрывала, хотел открыть ее тайны и узнать, что за Изида перед ним.

Он только что коснется покрывала, как она ускользнет, уйдет дальше. (IV, V, 547)

Наконец, при своем последнем появлении эта метафора может быть приписана еще большему числу инстанций: перед нами либо слово повествователя, либо несобственно-прямая речь Веры, либо скрытая цитата из речи Волохова в несобственно-прямой речи Веры. Третье предположение, если принимать во внимание особенности субъектно-речевой организации «Обрыва», представляется наиболее оправданным:

Он [Волохов] манил вперед образом какого-то громадного будущего, громадной свободы, снятием всех покрывал с Изиды – и это будущее видел чуть не завтра, звал ее [Веру] вкусить хоть часть этой жизни, сбросить с себя старое и поверить если не ему, то опыту. (V, VI, 662)

Как показывает употребление выражения «покрывало Изиды», опору на лексику как на отличительный признак языка того или другого персонажа в «Обрыве» нельзя признать надежной, а в случае некоторых героев она абсолютно невозможна. В результате несобственно-прямая речь в слове повествователя выделяется, как правило, только благодаря заменам нарративного прошедшего времени на «настоящее персонажа», специальным указаниям и общему контексту.

Несобственно-прямая речь Райского обычно возникает в «Обрыве» при описании Малиновки и ее повседневной жизни (для этих случаев характерны перечисления и однотипные конструкции, например, начинающиеся с указательных частиц «вот», «вон»), а также для передачи его попыток проникнуть в тайну Веры и сущность ее характера:

Вот ближе, ближе: вон запестрели цветы в садике, вон дальше видны аллеи лип и акаций, и старый вяз, левее – яблони, вишни, груши.

Вон резвятся собаки на дворе, жмутся по углам и греются на солнце котята; вон скворечники зыблются на тонких жердях; по кровле нового дома толкуются голуби, поверх реют ласточки. <...>

А вон Яков сонно смотрит с крыльца по сторонам. Это знакомый: как постарел!

Вон другой знакомый, Егор, зубоскал, напрасно в третий раз силится вскочить верхом на лошадь, та не дается; горничные, в свою очередь, скалят над ним зубы. <...>

Вон, кажется, еще знакомое лицо: как будто Марина или Федосья – что-то в этом роде. (II, I, 152)

Что же было еще дальше, впереди: кто она [Вера], что она? Лукавая кокетка, тонкая актриса или глубокая и тонкая женская натура, одна из тех, которые, по воле своей, играют жизнью человека, топчут ее, заставляя влечить жалкое существование, или дают уже такое счастье, лучше, жарче, живее какого не дается человеку. (II, XVI, 293)

Вон издали доносится до него [Райского] песенка Марфиньки: «Ненаглядный ты мой, как люблю я тебя!» – поет она звонко, чисто, и никакого звука любви не слышно в этом голосе, который вольно раздаётся среди тишины в огороде и саду; потом слышно, как она беспечно прервала пение и тем же тоном, каким пела, приказывает из окна Матрене собрать с гряд салату, потом через минуту уж звонко смеется в толпе соседних детей.

Вот несколько крестьянских подвод въехали на двор, с овсом, с мукой; скрип телег, говор дворни, хлопанье дверей – всё мешает.

Дальше из окна видно, как золотится рожь, белеет гречиха, маковый цвет да кашка, красными и розовыми пятнами, пестрят поля и отвлекают глаза и мысль от тетрадей. (II, XVII, 299–300)

Она [Вера] как будто теряет силу, слабеет. Спокойствия в ней нет больше: она собирает последние силенки, чтоб замаскироваться, уйти в себя, – это явно: но и в себе ей уже тесно – чаша переполняется, и волнение выступает наружу. (IV, VIII, 575)

Довольно часто несобственно-прямая речь Райского принимает вид так называемого внутреннего монолога [135, с. 39], развернутого описания хода его мыслей. Отдельные фрагменты этих монологов могут передаваться в форме

прямой речи или пересказываться повествователем. Среди наиболее значимых внутренних монологов Райского – «Способна ли она к дальнейшему развитию...» (о Марфиньке, II, XIII, 248–249); «Кругом все та же наивно улыбающаяся природа...» (о жизни в Малиновке, II, XVI, 283–284); «Да, это не простодушный ребенок, как Марфинька, и не “барышня”...» (о характере Веры, III, I, 360–361); «Перед ним было прекрасное явление...» (о равнодушии Веры, III, IV, 386–387); «Он так торжественно дал слово работать над собой...» (о влюбленности в Веру, III, VII, 408–410); «Он чувствовал себя сиротой...» (об отъезде Веры, III, X, 425–426); «Гамлет и Офелия!..» (о себе и Ульяне Козловой, III, XIII, 444–445); «Он смотрит, ищет, освещает темные места...» (об идеале женщины, IV, IV, 540); «Она и сама звала его за этим...» (об авторитете Бережковой для Веры, IV, IX, 589–590); «Она улыбнулась ему...» (о последствиях «падения» Веры, V, IV, 645). Из-за значительного сходства этих фрагментов текста со словом повествователя, к которому они (за исключением вкраплений прямой речи) формально принадлежат, выделение границ несобственно-прямой речи в них остается проблематичным<sup>88</sup>.

Приведем в качестве примера последний из названных монологов Райского:

Она [Вера] улыбнулась ему [Райскому], протянула руку, дала милые права дружбы над собой – и тут же при нем падала в отчаянии под тяжестью удара, поразившего ее так быстро и неожиданно, как молния.

Он видел, что участие его было более полезно и приятно ему самому, но мало облегчало положение Веры, как участие близких лиц к трудному больному не утоляет его боли.

Надо вырвать корень болезни, а он был не в одной Вере, но и в бабушке – и во всей сложной совокупности других обстоятельств: ускользнувшее счастье, разлука, поблекшие надежды жизни – всё! Да, Веру нелегко утешить!

И бабушку жаль! Какое ужасное, неожиданное горе нарушит мир ее души! «Что, если она вдруг свалится! – приходило ему в голову, – вон она – сама не своя, ничего еще не зная!» У него подступали слезы к глазам от этой мысли.

---

<sup>88</sup> Ю. В. Манн, например, не причислял однозначно монолог «Да, это не простодушный ребенок...» к несобственно-прямой речи [158, с. 431].

А на нем еще лежит обязанность вонзить глубже нож в сердце этой – своей матери! (V, IV, 645)

По мере движения романа от первой части к пятой можно заметить увеличение доли присутствия слова других персонажей, помимо главного, в речи повествователя. В первую очередь это касается слова Веры. Во второй части «Обрыва» читателю доступна только ее прямая речь: он видит ее в основном глазами Райского и знает о ней не больше, чем главный герой. Это необходимо, чтобы секрет героини сохранялся и можно было лишь гадать, кто ее возлюбленный. В третьей части впервые появляется несобственно-прямая речь Веры:

Она [Вера] поглядела на него [Райского], точно ли он равнодушен. Лицо, пожалуй, и равнодушно, но голосом он как будто просит милостыню. (III, V, 393)

Она [Вера] глядела на него [Райского] с удивлением: в самом деле – ничего. (III, VIII, 415)

Эти и другие подобные фрагменты позволяют взглянуть на Райского глазами Веры, а не наоборот. Их количество в целом невелико, но благодаря им читатель получает возможность на шаг приблизиться к героине, чей внутренний мир раньше был полностью закрыт для него (параллельно развивается процесс осторожного дружеского сближения Веры с Райским).

В четвертой части, после раскрытия тайны, в форме несобственно-прямой речи могут передаваться чувства и размышления Веры, связанные с Марком Волоховым, а также ее восприятие окружающего мира:

«Постараемся не видаться больше», – это были его [Волохова] последние слова. «Нельзя ли нам согласиться?» – отвечала она [Вера] – и он не обернулся на эту надежду, на этот зов сердца. (IV, II, 530)

Она [Вера] вздрогнула, но глядела напряженно на образ: глаза его смотрели задумчиво, бесстрастно. Ни одного луча не светилось в них, ни призыва, ни надежды, ни опоры. (IV, II, 534)

Такого рода фрагментов по-прежнему немного, но они позволяют приблизиться к Вере еще на один шаг, узнать ее мысли. Наконец, в пятой части «Обрыва» тенденция к увеличению значимости слова героини достигает апогея благодаря ее развернутым внутренним монологам: «После всех пришел Марк...» (о Волохове и развитии отношений с ним, V, VI, 658–663); «Например, если б бабушка на полгода или на год отослала ее...» (о последствиях «падения», V, IX, 678–681); «Люди к ней дружелюбны, природа опять заблестит для нее красотой...» (об облегчении после признания Бережковой, V, X, 688–689); «Бабушке сказать? Бабушка сделает, что нужно...» (о том, у кого просить защиты от Волохова, V, XII, 704–705). Они сопровождаются фразами «все это пробежало в уме Веры», «это вихрем неслось у ней в голове», «рассуждала Вера» и подводят итог всему, что произошло с героиней.

В этих монологах несобственно-прямая речь Веры то прерывается вкраплениями ее прямой речи, то перемежается со словом повествователя, пересказывающего ее мысли, то становится неотличимой от него. При этом, как уже было показано ранее, неотъемлемой частью несобственно-прямой речи героини являются явные и скрытые цитаты из слова других персонажей, что характерно для речевой организации «Обрыва» в целом. Особенно интересен в этом отношении монолог «Бабушке сказать? Бабушка сделает, что нужно...»:

Бабушке сказать? Бабушка сделает, что нужно, но она огорчится письмами: Вере хотелось бы избежать этого.

Сказать брату Борису и ему поручить положить конец надеждам Марка и покушениям на свидание. Райский – ее естественный, ближайший друг и защитник. Но прошла ли страсть в нем самом, или «ощущение», игра страсти, «отражение ее в воображении», что бы ни было? И если прошло, рассуждала Вера, может быть, основательно, то не потому ли, что прошла борьба, соперничество, всё утихло вокруг? Если появление героя страсти разбудит в Райском

затихнувшую досаду, напомнит оскорбление, – он не выдержит роли бескорыстного посредника, увлечется пылкостью и станет в другую, опасную роль.

Тушин! Да, этот выдержит, не сделает ошибки и наверное достигнет цели. Но ставить Тушина лицом к лицу с соперником, свести его с человеком, который исподтишка и мимоходом разгромил его надежды на счастье!

Она представила себе, что должен еще перенести этот обожающий ее друг при свидании с героем волчьей ямы, творцом ее падения, разрушителем ее будущности! Какой силой воли и самообладания надо обязать его, чтобы встреча их на дне обрыва не была встречей волка с медведем?

Она потрясла отрицательно головой, решив, однако же, не скрывать об этих письмах от Тушина, но устранить его от всякого участия в развязке ее драмы как из пощады его сердца, так и потому, что, прося содействия Тушина, она как будто жаловалась на Марка. «А она ни в чем его не обвиняет... Боже сохрани!»

И вот ей не к кому обратиться! Она на груди этих трех людей нашла защиту от своего отчаяния, продолжает находить мало-помалу потерянную уверенность в себе, чувствует возвращающийся в душу мир.

Еще несколько недель, месяцев покоя, забвения, дружеской ласки – и она встала бы мало-помалу на ноги и начала бы жить новой жизнью. А между тем она медлит протянуть к ним доверчиво руки – не из гордости уже, а из пощады, из любви к ним.

Но и ждать долее тоже невозможно. Завтра принесут опять письмо, она опять не ответит: он явится сам...

О, Боже сохрани! Если уже зло неизбежно, думала она, то из двух зол меньшее будет – отдать письма бабушке, предоставить ей сделать, что нужно сделать. Бабушка тоже не ошибется: они теперь понимают друг друга. (V, XXII 704–705)

Этот внутренний монолог начинается со скрытой цитаты: «бабушке сказать» – предложение, когда-то высказанное Райским в ответ на вопрос Веры, что делать с мучениями, вызываемыми страстью («– Ну вот, я люблю, меня любят: никто не обманывает. А страсть рвет меня... Научите же теперь, что мне делать? – Бабушке сказать... – говорил он [Райский], бледный от страха...», IV, VII, 578). Тогда Вера повторила эти слова за главным героем с возмущением («А! теперь “бабушке сказать”! Стращать, стыдить меня!..», IV, VII, 579), ее отчуждение от них и горькая ирония передаются с помощью кавычек. В пятой части, уже после

решающего свидания в обрыве, Вера рассматривает обращение к Татьяне Марковне за помощью всерьез, и слова Райского «бабушке сказать» перестают быть остранными кавычками, превращаются в ее собственную мысль.

Далее, когда героиня поочередно думает о Райском и Тушине как о своих возможных защитниках, она каждый раз встает на их точку зрения, чтобы представить себе их возможную реакцию. В случае с Райским, чье словесное самовыражение выделяется на фоне речи повествователя и Веры, это особенно наглядно. Слова, которые он использовал, говоря о страсти («ощущение», «отражение ее в воображении»), в несобственно-прямом монологе отмечены кавычками, что указывает на их происхождение. Когда же героиня пытается представить чувства Тушина, получившего просьбу встретиться с Марком, переход на точку зрения этого потенциального заступника менее очевиден, так как слово Тушина стилистически нейтрально. Однако характеристика Волохова как «человека, который исподтишка и мимоходом разгромил его [Тушина] надежды на счастье» дана с точки зрения Тушина, по меньшей мере в плане идеологии.

Смысловая нагрузка внутренних монологов Веры связана с дроблением «фигуры автора в тексте». То, что главная героиня высказывает взгляды самого Гончарова на «новое учение» и его апостолов, не раз отмечалось критиками, считавшими форму несобственно-прямой речи в данном случае лишь ширмой<sup>89</sup>. Тем не менее, передача этих мыслей от лица героини, а не всеведающего надличностного повествователя с его авторитетом дает читателю больше свободы, предлагая сделать собственные заключения. Кроме того, это формально снимает с автора ответственность за резкие высказывания в адрес «новых людей».

---

<sup>89</sup> «Раз, единственный только раз, Гончаров, можно сказать, вышел из себя: это было при встрече с Марком Волоховым, на которого наш объективист напал с совершенно несвойственной ему запальчивостью и полемическим увлечением» [46, с. 110]; «Иногда автор вступает с ним [Волоховым] в непосредственную полемику, даже не очень скрываясь за ширмы того или другого героя. <...> ...принимает личное участие в передаваемом событии, и в данном случае лично радуется ошибке Марка» [156, с. 227–228].



Впрочем, Гончаров, вступив в полемику вокруг «Обрыва», никак не воспользовался этим возможным оправданием (в то время как Флоберу доказательство использования несобственно-прямой речи<sup>90</sup> в эпизоде, где госпожа Бовари радуется появлению у нее любовника, позволило выиграть суд<sup>91</sup>).

В последней части «Обрыва» также увеличивается значимость имплицитного присутствия слова Бережковой в слове нарратора. До этого несобственно-прямая речь героини служила в основном для характеристики ее самой либо для передачи ее наблюдения за Верой:

Разве можно жить иначе? Тит Никоныч в восхищении от нее [Бережковой], сам Нил Андреич отзывается одобрительно, весь город тоже уважает ее, только Маркушка зубы скалит, когда увидит ее, – но он пропащий человек.

А тут внук, свой человек, которого она мальчишкой воспитывала, «от рук отбился», смеет оправдываться, защищаться, да еще спорить с ней, обвиняет ее, что она не так живет, не то делает, что нужно! (II, X, 224)

Кто же, кто? Из окрестных помещиков, кроме Тушина, никого нет – с кем бы она [Вера] видалась, говорила. С городскими молодыми людьми она видится только на бале у откупщика, у вице-губернатора, раза два в зиму, и они мало посещают дом. Офицеры, советники – давно потеряли надежду понравиться ей, и она с ними почти никогда не говорит. (III, XV, 463)

...что она [Вера]: волнуется, краснеет, бледнеет? Нет: вон зевнула. А потом прилежно отмахивается от назойливой мухи и следит, куда та полетела. Опять зевнула до слез. (III, XV, 468)

---

<sup>90</sup> О значении повествовательной техники Флобера для активизации мыслительной работы читателя Х.-Р. Яусс писал: «Безличная форма повествования вынуждала его читателя не только по-другому – “фотографически точно”, по велению времени – воспринимать вещи, но и ввергала их в шокирующую неуверенность собственного суждения» [240, с. 83].

<sup>91</sup> С идеологической точки зрения эти два случая глубоко различны: монолог раскаивающейся в своем увлечении Веры вызвал неприятие у радикально-демократической критики своей консервативной направленностью.

Количество фрагментов, передающих попытки Бережковой понять, что происходит с ее внучкой, заметно возрастает в пятой части романа:

Но Вера бледна, на ней лица нет, она беспорядочно лежит на диване, и потом в платье, как будто не раздевалась совсем... (V, IV, 644–645)

Вера была бледна, лицо у ней, как камень; ничего не прочтешь на нем. Жизнь точно замерзла, хотя она и говорит с Марьей Егоровной обо всем <...>.

Райский, воротясь с прогулки, пришел к завтраку тоже с каким то странным, решительным лицом, как будто у человека впереди было сражение или другое важное, роковое событие и он приготавлился к нему. (V, VI, 656)

Около нее [Бережковой] происходит что то таинственное и серьезное, между близкими ей людьми, а ее оставляют в стороне, как чужую или как старую, отжившую, ни на что не способную женщину. (V, VII, 665)

Несобственно-прямая речь обеспокоенной Татьяны Марковны создает напряжение в последней части «Обрыва», достигающее наивысшей точки в момент рассказа Райского об отношениях Веры и Марка. После этого героиня, уйдя из дома, видит сон наяву, отражающий постигшее Малиновку несчастье. Описание видения, наполненного ее сбывшимися страхами, – перед разорением хозяйства, беспорядком, запустением, несчастной долей «ее Веры» – по-видимому, содержит большие вкрапления несобственно-прямой речи Бережковой или ее несобственно-прямого восприятия:

Озираясь на деревню, она [Бережкова] видела – не цветущий, благоустроенный порядок домов, а лишенный надзора и попечения ряд полусгнивших изб – притон пьяниц, нищих, бродяг и воров. Поля лежат пустые, поросшие полынью, лопухом и крапивой. <...>

В камине свил гнездо филин, не слышно живых шагов, только тень ее... кого уж нет, кто умрет тогда, ее Веры – скользит по тусклым, треснувшим паркетам, мешая свой стон с воем ветра, и вслед за ним мчится по саду, с обрыва в беседку... (V, VII, 673–674)

Значимость слова Волохова и Тушина к финалу «Обрыва» тоже увеличивается. Ключевые эпизоды четвертой и пятой частей романа – завершение свидания в обрыве и окончательный разрыв Веры с Марком – ознаменованы двумя развернутыми внутренними монологами Волохова: «Он одолел воображение, пожалуй – так называемое сердце Веры...» (IV, XII, 616–617) и «Он злился, что уходит неловко, неблагоприятно...» (V, XVII, 728–730). Они оба состоят из несобственно-прямой речи героя, вкраплений его прямой речи и пояснений повествователя, а в последнем также появляется обвиняющий голос «сознания», показанный как внешний по отношению к привычному ходу мыслей Марка. Тем не менее, монолог не разворачивается во внутренний диалог: Волохов ничего не может возразить на приговор, который «как молот, ударил его в голову» (V, XVII, 729).

Как и во внутренних монологах Веры, диалогичность в несобственно-прямых монологах Волохова остается имплицитной: за нее отвечают цитаты из более ранних высказываний Марка, неоднозначность которых начинает вырисовываться перед ним самим, слова других героев (как выделенные кавычками, так и нет), идеологически нагруженные «общие места». Акценты, расставленные в этом сложном единстве, принадлежат повествователю – именно он, как уже отмечалось, оркестрирует идеологическое многоголосие романа. Приведем выдержки из первого монолога:

Он [Волохов] одолел воображение, пожалуй – так называемое сердце Веры, но не одолел ее ума и воли.

В этой области она обнаружила непреклонность, равную его настойчивости. У ней был характер, и она упрямо выработывала себе из старой, «мертвой» жизни крепкую, живую жизнь – и была и для него, так же как для Райского, какой-то прекрасной статуей, дышавшей самобытную жизнью, живущей своим, не заемным умом, своей гордой волей. <...>

Он сравнивал ее с другими, особенно «новыми» женщинами, из которых многие так любострастно поддавались жизни по новому учению, как Марина своим любвям, – и находил, что это – жалкие, пошлые и более падшие создания, нежели все другие падшие женщины...

Он шел медленно, сознавая, что за спиной у себя оставлял навсегда то, чего уже никогда не встретит впереди. Обмануть ее, увлечь, обещать «бессрочную любовь», сидеть с ней годы, пожалуй – жениться... (IV, XII, 616–617)

Размышляя о зашедших в тупик отношениях с Верой, Марк ставит под сомнение те слова, с помощью которых привык описывать мир. «Старое» он сам раньше называл «мертвым» (вероятно, подражая другим проповедникам новых идей), однако «крепкая, живая жизнь» Веры, основанная на «старой» правде, опровергает этот штамп. «Новые женщины», которые должны были бы характеризоваться положительно в качестве сторонниц нового учения, начинают выглядеть в глазах Волохова «жалкими, пошлыми, падшими», что ставит слово «новый» в неожиданный для размышлений Марка контекст. Напрашивается вопрос: если таковы «новые женщины», что представляет собой «новый мужчина», в частности, он сам (ответ персонажу дает его «отрезвившееся от пьяного самолюбия сознание» в ходе второго монолога: «“Волком” звала она тебя в глаза “шутя”... теперь, не шутя, заочно, к хищничеству волка – в памяти у ней останется ловкость лисы, злость на всё лающей собаки и не останется никакого следа – о человеке!»), V, XVII, 730).

При этом возвращение к «старой» правде остается для Волохова недоступным: о возможном согласии на брак с Верой он может думать только как об обмане или притворстве, а выражение «бессрочная любовь» для него лишь слова – слова героини, остранные в его речи кавычками и не прекращающие быть обозначением чужой позиции. К другой чужой позиции, позиции Райского – отношению к Вере как к «какой-то прекрасной статуе, дышащей самобытной жизнью» – Марк был готов присоединиться, но промедление героини, принятое им за ее поражение, помешало этому. О том, что жизненные позиции Волохова и Райского не разделяет такая же бездна, как позиции Волохова и Веры, свидетельствует, помимо всего прочего, отсутствие кавычек при передаче взгляда Райского в монологе.

Что касается слова Тушина, то оно начинает играть заметную роль только в последней части «Обрыва», где мысленные рассуждения этого героя, переданные в том числе в форме несобственно-прямой речи, позволяют ощутить глубину его душевных переживаний, незаметную со стороны, и становятся, наряду со словами Бережковой, единственной подсказкой насчет будущего Веры:

Следовал естественный вопрос о том, что теперь будет с нею [Верой]? Действительно ли кончилась ее драма? Не опомнился ли Марк, что он теряет, и не бросился ли догонять уходящее счастье? Не карабкается ли за нею со дна обрыва на высоту? Не оглянулась ли и она опять назад? Не подали ли они друг другу руки навсегда, чтоб быть счастливыми... (V, XV, 716)

«Опять глупость сделал!» – терзался он [Тушин] про себя, приняв простое, дружеское поручение, с которым она [Вера] обратилась к нему, потому что некому было поручить, как она сказала, – за какое то косвенное поощрение его надежд!

Он – этой внезапной радостью и этим словом: «счастье» – будто повторил свое признание в любви и предложение руки и, кроме того, показал ей, что эгоистически радуется разрыву ее с Марком. (V, XV, 720)

...эти две женщины не понимают его [Тушина] и не соглашаются отдать ему в руки то счастье, которое ходит около него, ускользает, не дается и в которое бы он вцепился своими медвежьими когтями и никогда бы не выпустил вон.

А они не видят, не понимают, все еще громоздят горы, которые вдруг выросли на его дороге и пропали – их нет больше, он одолел их страшною силою любви и муки!

Ужели даром бился он в этой битве и устоял на ногах, не добыв погибшего счастья? (V, XX, 746)

В целом необходимо отметить, что по мере движения «Обрыва» к развязке удельный вес слова Веры, Бережковой, Волохова и Тушина в слове нарратора увеличивается, но единственным субъектом метарефлексии в романе остается Райский.

## §2.4. Райский как потенциальный первичный нарратор

Необычный статус Райского в нарративной организации «Обрыва» обращал на себя внимание много раз. Уже первые критики романа отмечали, что «около него группируются все другие лица, им освещаются» [43, с. 77]. Впоследствии Райского называли двойником автора [227, с. 262], посредником между романистом и действительностью [199, с. 157], частично – объектом изображения, частично – субъектом художественного видения [62, с. 34], автотематизацией субъекта текста [170, 110], соповествователем [86, с. 23], соавтором [59, с. 416]. Работа главного героя «Обрыва» над заметками для романа, разворачивающаяся параллельно развитию сюжета, проблематизирует принадлежность значительных по объему фрагментов текста<sup>92</sup>.

Чтобы установить, что представляют собой записки Райского, в первую очередь следует систематизировать разрозненные сведения о его бумагах. Со слов героя известно, что он «записывал кое-что» еще до решения создать роман, и речь, по-видимому, идет не только о «Наташе»: «...у меня есть отрывки, а теперь примусь серьезно» (I, V, 40). Имея в своем распоряжении этот подготовительный материал, Райский создает первую программу будущего романа, в которой к истории Наташи добавляются зарисовки, сделанные с родных, друзей, знакомых (в том числе, вероятно, с описанных в первой части «Обрыва» членов семьи Пахотиных, Аянова и Кирилова). Переделывая эти петербургские образы в типы, Райский «исписал целую тетрадь» (I, XV, 120).

Второй набросок программы связан с Софьей Беловодовой: в него входят разговоры Райского с кузиной (из «Обрыва» известно три: в IV, XIV и XVIII главах первой части), «эпизод о Наташе», а также видение героя о пробуждении Софьи-статуи и «многое другое» (I, XVIII, 150) – по-видимому, ранее упомянутые

---

<sup>92</sup> Взаимная соотнесенность записок Райского и романного целого, в которое они входят, рассмотрена в статье «Записки Бориса Райского и роман И. А. Гончарова “Обрыв”» [177].

зарисовки, сделанные с петербургских знакомых. По мнению Райского, все это еще не составляет роман (I, XVIII, 150).

Третью программу герой задумал в Малиновке. «Центром картины» стал образ Марфиньки, а «фигура Беловодовой отступила на второй план и стояла одиноко» (II, IV, 184). В качестве окружения для Марфиньки, помимо Бережковой, выступают фигуры дворовых людей, и к ним Райский мысленно добавляет «физиономии» жителей провинциального городка. Эта программа, которая представляется герою «тихим семейным романом», дополняется образами учителя Козлова и его жены Ульяны («...у него в голове начался новый рисунок и два новые характера, ее и Леонтья», II, V, 201), эскизом «народной драмы» о крепостных Марине и Савелии, очерком о Марине как о «матери наслаждений» (II, XII, 240) и комическим образом Полины Карповны Крицкой (II, XII, 241). В этот период, до знакомства с Верой, Райский исправляет «литературный эскиз Наташи» (II, XII, 246) и добавляет к собранным им материалам описание крестьян (II, XII, 247). Он принимает решение писать роман эпизодами, отмечая любую интересную фигуру, сцену, проявление чувств и не пытаясь пока ничего осмыслить.

В тот самый день, когда ему предстоит знакомство с Верой, Райский намеревается описать скуку – и создает впоследствии заметку «о ядовитости скуки» (II, XVII, 299), но в новой, четвертой программе на первый план выступает образ Веры, преображая панораму «сонного царства». Вероятно, тогда же появляется образ Марка, с которым герой познакомился незадолго до встречи с Верой (характерно, что Волохов назвал отзыв Райского о нем хорошо сделанным очерком, II, XV, 279). К этому материалу добавляются новые «картинки жанра» – «все эти Опенкины» (II, XX, 329): изображения чиновника, пристрастившегося к выпивке, дворовых людей (Улиты, Егора, Василисы, Пашутки), горожан, генерала Тычкова («В кратком очерке изобразил и его [Тычкова] Райский в программе своего романа, и сам не знал – зачем», III, III, 380).

В период «дружбы» с Верой Райский описал первую встречу с ней и свое впечатление от героини, пейзаж с видом на Волгу и свое имение (III, III, 382), а

также дополнил образ Бережковой, открывшийся ему с новой стороны в момент ссоры с Тычковым. Все лица, кроме Веры, представляются ему на этом этапе «в виде аксессуаров». Герой уже готов считать сбор материала законченным: решив покинуть Малиновку из-за равнодушия кузины, он рисует в воображении финал романа: «Он уезжает не понятый, не оцененный ею... а она останется с жалом – не любви, а предчувствия ее в будущем, и с сожалением об утрате, с туманными тревогами сердца, со слезами и потом вечной, тихой тоской до замужества – с советником палаты!» (III, V, 392). Однако неразгаданная тайна «письма на синей бумаге», заставившая Райского отложить свой отъезд, не позволила этой программе утвердиться.

На время роман бумажный оказался заброшен: к нему добавилось в качестве материала только списанное «слово в слово» письмо Веры с характеристикой самого «романиста» (III, VI, 398). В минуту уверенности из-под пера Райского снова хлынули «заметки, эскизы, сцены, речи» (III, VI, 403) – какие именно, неясно – но из-за новой вспышки ревности работа опять остановилась. Во время отъезда Веры Райский окончательно уяснил для себя образ Крицкой, записал после колебаний эпизод с обольстившей его Ульяной, а по возвращении кузины познакомился с последним кандидатом в героини ее романа (а значит, и в героини своих заметок) – Тушиным.

После этого развернувшаяся перед Райским драма не отпускала его вплоть до кануна катастрофы в обрыве, когда он получил от Аянова письмо о Софье. Письмо, видимо, поступило в копилку материалов, на что иронично намекнул сам Аянов<sup>93</sup>: «...это первое и последнее мое письмо, или, пожалуй, глава из будущего твоего романа» (IV, VII, 572). Его предсказание почти сбылось: письмо стало главой в романе Гончарова.

Наконец, Райский, пережив горе вместе с обитателями Малиновки, создал пятую программу, отобрав для нее только то, что касалось Веры («Прочь все

---

<sup>93</sup> По мнению А. Молнар, это письмо обнажает условность романа героя и вообще романа «Обрыв», так как в нем Аянов пародирует поведение Райского и его словесную манеру [170, с. 110].



лишнее, постороннее: напишу одну ее...», V, XIV, 711). Это финал сбора материала: персонажу-писателю оставалось лишь составить более полное впечатление о Тушине, чтобы счесть сюжет уяснившимся и попытаться перейти от черновиков к «чистовику». Эта неудачная попытка пополнила груды бумаг в портфеле Райского листками с названием, эпитафией, посвящением и словами «Часть первая. Глава I. Однажды...».

Текст подготовительных записок героя эксплицитно в романе не представлен, но, как видно из их состава, они служат параллелью ко многим эпизодам «Обрыва». Тенденция к субъективации повествования<sup>94</sup>, которая пронизывает все произведение<sup>95</sup>, вызывает вопрос, не «перемешаны» ли страницы романа Райского со страницами романа Гончарова, что уже не раз приводило к попыткам установить, кому из них принадлежат те или иные фрагменты [139, с. 388–429; 61, с. 58].

Однако из-за отсутствия принципиальной стилистической разницы между словом повествователя и словом персонажа едва ли не единственным критерием принадлежности того или другого эпизода нарратору остается неосведомленность героя-писателя о чьих-то сокровенных мыслях или о тех сценах, при которых он не присутствовал. В иных случаях неопределенность повествующего субъекта является непреодолимой.

Фрагменты, связанные с работой Райского над романом, можно разделить на несколько типов: 1) описания персонажей, диалогов, событий и пр., которые повествователь маркирует как попавшие в заметки Райского, т. е. записанные им; 2) описания, появившиеся в момент наблюдения Райского за тем, что его окружает, в поисках материала для романа, тоже маркированные повествователем; 3) фрагменты текста, которые могли бы частично или полностью принадлежать Райскому, но на этот счет со стороны нарратора нет никаких указаний.

<sup>94</sup> «Субъективация... может пониматься как присутствие в речи повествователя другого сознания... в качестве активного изображающего и повествующего субъекта» [211, с. 22].

<sup>95</sup> Справедливость этого наблюдения по отношению к первой части «Обрыва» была показана М. С. Воробьевой [86, с. 148].

*Тип 1 (пример). Описание пробуждения статуи-Софьи:*

Женская фигура, с лицом Софьи, рисовалась ему белой, холодной статуей, где-то в пустыне, под ясным, будто лунным небом, но без луны; в свете, но не солнечном, среди сухих, нагих скал, с мертвыми деревьями, с нетекущими водами, с странным молчанием. Она, обратив каменное лицо к небу, положив руки на колени, полуоткрыв уста, кажется, жаждала пробуждения.

И вдруг из-за скал мелькнул яркий свет, задрожали листья на деревьях, тихо зажурчали струи вод. Кто-то встрепенулся в ветвях, кто-то пробежал по лесу; кто-то вздохнул в воздухе – и воздух заструился, и луч озолотил бледный лоб статуи; веки медленно открылись, и искра пробежала по груди, дрогнуло холодное тело, бледные щеки зардели, лучи упали на плечи. (I, XVIII, 149)

*Связь с работой над романом:* «Райский тщательно внес в программу будущего романа и это видение, как прежде внес разговоры с Софьей и эпизод о Наташе и многое другое, что должно поступить в лабораторию его фантазии».

*Тип 2 (пример). Описание провинциального города:*

Было за полдень давно. Над городом лежало оцепенение покоя, штиль на суше, какой бывает на море, штиль широкой, степной, сельской и городской русской жизни. Это не город, а кладбище, как все эти города.

Он не то умер, не то уснул или задумался. Растворенные окна зияли, как разверзтые, но не говорящие уста; нет дыхания, не бьется пульс. Куда же убежала жизнь? Где глаза и язык у этого лежащего тела? Всё пестро, зелено, и всё молчит.

Райский вошел в переулки и улицы: даже ветер не ходит. Пыль, уже третий день нетронутая, одним узором от проехавших колес лежит по улицам; в тени забора отдыхает козел, да куры, вырыв ямки, уселись в них, а неутомимый петух ищет поживы, проворно раскапывая то одной, то другой ногой кучу пыли.

Собаки, свернувшись по три, по четыре, лежат разношерстной кучей на любом дворе, бросаясь, по временам, от праздности, с лаем на редкого прохожего, до которого им никакого дела нет.

Простор и пустота – как в пустыне. Кое-где высунется из окна голова с седой бородой, в красной рубашке, поглядит, зевая, на обе стороны, плюнет и спрячется. (II, IV, 182)

*Связь с работой над романом:* «“Однако какая широкая картина тишины и сна! – думал он [Райский], оглядываясь вокруг, – как могила! Широкая рама для романа! Только что я

вставлю в эту раму?» Он мысленно снимал рисунок с домов, замечал выглядывавшие физиономии встречающих, группировал лица бабушки, дворни».

*Тип 3 (пример). Описание знакомства с Марфинькой:*

Минут через пять тихо отворилась дверь, и медленно, с стыдливою неловкостью, с опущенными глазами, краснея, вышла Марфинька. За ней Василиса внесла целый поднос всяких сластей, варенья, печенья и прочего.

Марфинька застенчиво стояла, с полуулыбкой, взглядывая, однако, на него с лукавым любопытством. На шее и руках были кружевные воротнички, волосы в туго сложенных косах плотно лежали на голове; на ней было барежевое платье, талия крепко опоясывалась голубой лентой. (II, I, 157–158)

*Связь с работой над романом:* не прояснена. Райский мог включить сцену знакомства с Марфинькой и свое впечатление от нее в свои записки (вероятнее всего, он так и поступил, тем более что до встречи с Верой предполагал сделать Марфиньку главной героиней), но однозначно утверждать это нельзя.

Потенциально фрагменты всех трех типов могут либо полностью принадлежать повествователю, либо содержать вкрапления несобственно-прямой речи Райского, либо представлять собой несобственно-прямое восприятие этого героя, либо полностью принадлежать Райскому – и лишь в последнем случае допустимо предположить, что именно этот текст, слово в слово, персонаж внес в свои подготовительные заметки к роману.

На то, что какие-то фрагменты из записок Райского вошли в состав «Обрыва», намекает описание Егорки: «Героем дворни все-таки оставался Егорка: это был живой пульс ее. Он своего дела, которого собственно и не было, не делал, “как все у нас”, – упрямо мысленно добавлял Райский, – но зато совался поминутно в чужие дела» (II, XX, 329–330). Из-за того, что не заключенный в кавычки текст<sup>96</sup> формально относится к слову нарратора, возникает вопрос, как персонаж мог к нему что-то добавлять. Это объяснимо в том случае, если фрагмент принадлежит Райскому. Так как герой дополнял его «мысленно», можно

<sup>96</sup> В первом издании «Обрыва» кавычки также отсутствуют [9, с. 659].

предположить, что все остальное он записал. Если такого рода описания являются текстами Райского, включенными в «Обрыв», то в них герой осуществил за повествователя его работу и занял его место, однако это только возможность.

Роман персонажа не был создан, оставшись «разбитым барельефом» (так Гончаров вслед за В. П. Боткиным назвал сам «Обрыв» на той стадии, когда ему грозила незавершенность [11, с. 324]) – есть записки Райского, о составе которых можно делать более или менее обоснованные предположения, но романа Райского нет. Параллель «Обрыву» составляют именно записки героя: его роман «Вера» такой параллелью не стал бы, даже если бы Райский приступил к выстраиванию романной архитектоники. Еще до попытки перейти к написанию чистового варианта герой отказался от большей части накопленного им материала:

«...Одних материалов с пуд наберется... Сколько соображений, заметок, справок!.. Дело ли я затеял, роман! Куча характеров, положений, сцен! А вся сила, весь интерес и твой собственный роман – в Вере: одну ее и пиши! Да, вот что!.. Прочь всё лишнее, постороннее: напишу одну ее... Облегчу себя, а этот весь балласт в сторону. Чего-чего тут нет!»

Он [Райский] начал живо отбирать всё постороннее Вере, оставив листков десяток, где набросаны были характеристические заметки о ней, сцены, разговоры с нею... (V, XIV, 710–711)

Создатель «Обрыва» сделал противоположный выбор, несмотря на все связанные с ним сложности, поэтому нам представляется недостаточно обоснованным предположение, что весь роман в действительности является произведением Райского, спустя какое-то время вернувшегося к своим бумагам. Приняв решение отказаться от описания «Опенкиных», герой фактически лишил свое произведение комического измерения<sup>97</sup>, а значит, сделал его неполноценным отображением бытия. Даже будь роман Райского в итоге написан, он не был бы подлинным романом, соответствующим концепции Гончарова.

---

<sup>97</sup> «Без комических персонажей мир неполон, не высвечен во всей его глубине и многосмысленности... <...> ...Райский не догадывается, что “опенкины” имеют отношение не только к бытовому, но и к бытийному контексту русской жизни», – отметил М. В. Отрадин [186, с. 160–161].

Тем не менее, ведение заметок, близких по содержанию к «Обрыву» и практически неотличимых по стилю от слова нарратора, делает Райского потенциальным повествователем, причем эксплицитно изображенным, диегетическим, с ярко выраженными личностными чертами, не всеведающим и не вездесущим, тяготеющим к субъективности, а также недостаточно профессиональным. В этом качестве он противостоит первичному нарратору, наделенному противоположными свойствами, и в то же время дополняет его, позволяя абстрактному автору совместить в своем тексте объективность и субъективность, прозаический и поэтический подход к жизни.

Такое построение порождает разные эффекты: эффект комический (когда слово героя контрастирует с истинным положением дел, и это выявляется повествователем), эффект «прозрения» в событии вневременного содержания (он возникает, например, при описании Веры – ожившей статуи после близости с Волоховым), эффект соприсутствия двух мировоззрений, дополняющих друг друга. Для рассказа о посещении Ульяны Козловой, когда слова Райского о «святом долге» и «дружеской обязанности» показали свою полную несостоятельность, необходим прозаичный взгляд повествователя, для передачи нарастающей страсти Райского к Вере – взгляд романтика. Сочетание этих взглядов придает романному универсуму объем.

Кроме того, эпизоды, попавшие в поле зрения Райского, оказываются окрашены субъективным отношением участника событий, что способствует более сильному эмоциональному отклику со стороны воспринимающего.

При этом «ненадежность» Райского как повествующей инстанции, впечатление которой возникает из-за свидетельств его личного интереса и случаев потенциального расхождения записей героя и текста повествователя («“Эту главу в романе надо выпустить...” – подумал он [Райский], принимаясь вечером за тетради, чтобы дополнить очерк Ульяны Андреевны... “А зачем: лгать, притворяться, становиться на ходули? Не хочу, оставляю, как есть: смягчу только это свидание...”», III, XIII, 445), способствует восприятию безликого нарратора

как «надежного». Ограниченность же знания Райского позволяет абстрактному автору выстроить интригу.

Наконец, «переменный элемент», содержащийся в субъектной организации «Обрыва», провоцирует читателя на проявление творческой активности, создавая для него «ситуации интерпретационного выбора» по выражению У. Эко [235, с. 13]. В момент чтения адресат вынужден приписывать текст Райскому либо повествователю, тем самым производя самостоятельную сегментацию художественной реальности и выстраивая «здание» романа по своему выбору. Таким образом, читатель получает право стать «соавтором, интеллектуальная и эмоциональная реакция которого на текст сопоставима... с жизненным опытом» [253, с. 5]. По этой причине представляется крайне существенной сама неопределенность принадлежности эпизодов, связанных с созданием заметок героя.

В процессе семантической экспликации текста, которую осуществляет реципиент, может быть задействована лишь часть потенциальных смысловых возможностей созданной автором структуры. В то время как одни семантические намеки становятся релевантными, другие отступают на задний план, но не исчезают и впоследствии могут быть актуализированы. Этот процесс, сопровождающий любое чтение, имеет первостепенное значение для метатекстов, чья окончательная форма зависит от адресата больше, чем форма других произведений.

Несовпадение итогового выбора Райского, решившего описать только историю Веры и потерпевшего неудачу, и выбора творца «Обрыва» намекает на то, какие элементы необходимы для создания подлинного романа, но организация этого разнородного и сложного материала, итоговая «победа» над ним не находит в тексте эксплицитного выражения. Вопреки тому, что произведение, на первый взгляд, стремится описать принципы собственного строения (акцентируя внимание на своей сделанности, условности), ответ на вопрос, как создается роман, остается за читателем, когда герой-писатель признает свое поражение. Это противоречие (контроверса в терминологии Грифцова [96, с. 14–15]) объединяет

«Обрыв» с другими метароманами. Контroversионность этих текстов проявляется в том, что они одновременно и раскрывают, и прячут собственную сущность.

### §2.5. Райский как вторичный нарратор

Являясь потенциальным повествователем в «Обрыве», Райский выступает как вторичный нарратор в тексте «Наташа», а также создает начало романа «Вера»: выбирает название, эпиграф, пишет посвящение и слова «Часть первая. Глава I. Однажды...». Из-за того, что литературное творчество Райского носит автобиографический характер (если не принимать во внимание студенческие опыты героя, когда он начал писать исторический роман о русской старине, но в итоге предпочел шутивную поэму о задолжавшем квартирной хозяйке товарище, I, XII, 86–87), перед ним постоянно встает проблема обретения авторской вменяемости, способности взглянуть на повествуемое «я» как на постороннего человека.

Райский столкнулся с этой проблемой еще до попытки создать роман, при работе над «Наташей». Чтобы облегчить задачу изображения себя как персонажа и объективирования собственного жизненного опыта, герой выбрал для этого небольшого произведения повествование от третьего лица. В такой форме он предпринял попытку не только эстетически осмыслить пережитые им события, но и описать некоторые черты натуры художника: «беспощадную фантазию», не прекращающую работу даже над постелью умирающей возлюбленной, взгляд на жизнь как на историю, которую можно рассказать, образное восприятие действительности, умение выстраивать «цельную картину» из разрозненных лиц и событий:

Его [автобиографического героя Райского] пронимала дрожь ужаса и скорби. Он, против воли, группировал фигуры, давал положение тому, другому, себе, добавлял, чего недоставало,

исключал, что портило общий вид картины. И в то же время сам ужасался процесса своей беспощадной фантазии, хватался рукой за сердце, чтоб унять боль, согреть леденеющую от ужаса кровь, скрыть муку, которая готова была страшным воплем исторгнуться у него из груди при каждом ее [Наташи] болезненном стоне. (I, XV, 112–113)

Сидя теперь у одра, он [автобиографический герой Райского] мысленно читал историю Наташи и своей любви, и когда вся история тихо развилась и образ умирающей стал перед ним неммым укором, он побледнел. (I, XV, 116)

Как и «Обрыв», «Наташа» описывает собственное создание, хотя и в более простой форме: именно «группируя фигуры, давая положение тому, другому, себе, добавляя, чего недоставало» Райский и работал над своим текстом. Наличие в очерке зачаточных форм метарефлексии усиливает параллель между создателем «Обрыва» и Райским.

«Наташа» представлена в романе Гончарова в виде законченного произведения Райского – текста в тексте: этот очерк, по обозначению героя, служит фиксации «чужого слова», представляет собой самостоятельное семиотическое пространство, отмеченное приметами сентиментализма, отграничен от слова первичного нарратора с помощью названия, кавычек и пояснений. Тем не менее, если сравнить слово повествователя «Обрыва», особенности которого были рассмотрены выше, со словом повествователя «Наташи», можно заметить, что между ними нет непреодолимой границы. Слово Райского, когда он выступает в роли вторичного нарратора, имеет те же особенности, что и его прямая и несобственно-прямая речь, т. е. не отличается от слова первичного нарратора принципиальным образом.

Это позволило передать Райскому посвящение женщинам, которое по первоначальному замыслу должно было быть предпослано всему роману<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> «Сочинение мое... должно носить посвящение (Вы угадываете, конечно, какое) – *русским женщинам*, стало быть и ей... первой. Но прошу Вас, таите это про себя и никому ни слова: я осмелюсь выставить это посвящение женщинам – только когда готова будет и вторая половина и когда Вы и другие (Толстые, Тютчев, Боткин, князь Вяземский) скажут, что претензия моя



(вероятно, в несколько ином виде). Текст этого посвящения был подробно проанализирован Г. Г. Багаутдиновой [59, с. 416–424]. В частности, она отметила определенное лукавство персонажа, решившего выступить перед своими читательницами в образе наставника и апостола, но ранее искушавшего Софью, Марфиньку и Веру «удавом» страсти. Несмотря на раскаяние Райского в прежней беспечности, желание приукрасить себя, которое сквозит во многих фразах посвящения, говорит о недостатке объективности, необходимой романисту. Взглянуть на себя как на полностью автономного другого, т. е. решить проблему вненаходимости, Райскому-автору не удалось.

Помимо посвящения, главный герой «получил» от автора «Обрыва» эпиграф – стихотворение Гейне «Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand...». Как показывает переписка Гончарова с издателем, это произошло буквально в последний момент, когда уже был напечатан первый пробный лист романа с эпиграфом [91, с. 65]. Причины выбора перевода А. К. Толстого, специально написанного по просьбе Гончарова, несмотря на наличие переводов А. Н. Майкова и А. А. Григорьева, рассматривались учеными с разных ракурсов [91, с. 65–67; 59, с. 418–420].

Переданный Райскому эпиграф включает в себе несколько пластов смысла: это и «интертекстуальная установка на романтический стиль и миропонимание» [170, с. 127], и репрезентация ключевых мотивов «Обрыва», и итог рефлексии главного героя над своим эстетическим и жизненным кредо. Для «Обрыва» как метаромана первостепенную важность имеет вопрос о границе между игрой как пространством, где действуют определенные правила, и непредсказуемой реальностью, в которой можно получить смертельную рану, поставленный в стихотворении.

Лирический герой Гейне, интерпретирующий в начале текста свои переживания как актерскую игру, прибегает в ней к эстетическим инструментам – кулисам и другому «театральному хламу». В этом он подобен писателю (в

---

оправдывается удовлетворительным исполнением моей идеи, а то – если ничего не выйдет, а я заранее объявлю эту претензию и не сделаю или не доделаю дела – я умру со стыда» [11, с. 333].

частности, Райскому), пользующемуся для создания своего художественного мира литературными приемами и соблюдающему соответствующие условности. Из-за того, что происходящее воспринимается в игровом ключе, и герой Гейне, и герой Гончарова сначала относятся к этому несерьезно. Однако игра, в том числе творческая, должна содержать элемент «живой боли», чтобы заинтересовать второго участника – в плоскости литературы им является читатель. Это ставит писателя перед опасностью неразличения художественного мира и мира действительного.

Склонность Райского смешивать искусство и жизнь, результат которой он увидел в стихотворении Гейне («...Я раненный насмерть – играл, / Гладиатора смерть представляя», V, XXIII, 762), усиливает параллель между героем «Обрыва» и героем другого метаромана, одним из самых известных идеалистов мировой литературы – Дон Кихотом. Не углубляясь в эту сложную тему, укажем на то, что одним из последствий неразличения Дон Кихотом пространства реальности и вымысла стала его неспособность быть зрителем в театре марионеток (в широком смысле – адресатом искусства). В отличие от «хитроумного идадьго», Райский не путает действительность и вымысел, однако готов применять к реальности законы художественного творчества – например, видеть в поведении людей готовые сюжеты. В его случае неразличение не отражается на восприятии искусства, но отражается на восприятии жизни, превращая ее проживание в постоянное создание текста о самом себе и окружающем мире, что делает центрального персонажа «Обрыва» подлинным романтиком (но не делает романистом). Как пишет Н. В. Калинина, «принципиальная недостижимость эстетического идеала приводила романтиков к сакрализации акта творчества. Прежде всего во внимание принималось само “творческое горение”, feu sacré, а не его плоды. Для романтиков не было принципиальной разницы между художником-творцом и “художническим” состоянием» [125, с. 407].

Характерная особенность записок героя – то, что они не имеют явно выраженного начала и не достигают конца (Райский мог бы продолжить их в

любой момент, например, вернувшись в Россию и узнав, что стало с его персонажами). Из первой части «Обрыва» известно, что главный герой, рано ощутивший склонность к словесному творчеству, ведет записи уже давно, однако неясно, когда именно он начал это делать. О будущем же своих заметок Райский говорит следующее: «Как умру, пусть возится, кто хочет, с моими бумагами: материала много...» (V, XXIV, 768). Герой «Обрыва» живет в постоянном «процессе восприятия и творения» [170, с. 131], и это мешает ему поставить точку в отражающих его поиски записках.

Между тем такое художественное произведение, как роман, должно иметь начало и конец – в противном случае оно не станет единым целым, имеющим «цель и необходимость», не сможет выполнить свою эстетическую функцию. Райский, по-видимому, не осознает это в полной мере. Говоря о своей знакомой, актрисе Анне Петровне, взявшейся писать комедию и столкнувшейся с тем, что «лица всё разговаривают и не могут перестать», он замечает: «Жаль, что ей понадобилась комедия, в которой нужны и начало и конец, и завязка и развязка, а если б она писала роман, то, может быть, и не бросила бы. И лица у ней всё разговаривали бы до сих пор» (I, V, 38). Принявшись за создание романа с такой установкой, герой тоже сталкивается с «разговаривающими без конца лицами», которые на фоне истории Веры кажутся ему «балластом», и не может совладать с ними.

В романе Райского (в отличие от его записок) кроме названия «Вера», посвящения и эпиграфа появляются только слова «Часть первая. Глава I. Однажды...». Со слова «однажды» также начинался роман Гончарова «Обыкновенная история». Маркированность такого зачина в романном мире писателя, его полемический заряд описал М. В. Отрадин: «С этого слова Э. Т. Гофман начал свою повесть “Повелитель блох”, которая была широко известна в России. <...> “Однажды – но какой автор ныне отважится начать так свой рассказ. “Старо! Скучно!” – восклицает благосклонный или, скорее, неблагосклонный читатель... Издатель чудесной сказки о “Повелителе блох” полагает, правда, что такое начало очень хорошо, что оно, собственно говоря, даже

наилучшее для всякого повествования, – недаром самые искусные сказочницы, как нянюшки, бабушки и прочие, искони приступали так к своим сказкам...” [15, с. 341–342] Если после гофманской декларации писатель демонстративно начинает свой роман со слова “однажды”, значит он претендует на то, что его “история” имеет не сугубо злободневный, а универсальный, “сказочный” смысл» [190, с. 39]. В «Повелителе блох» Гофман высказался о слове «однажды» не первый раз: характеристика его в качестве удачного, но в то же время способного вызвать негодование публики начала встречается и в другом знаменитом произведении немецкого автора – «Песочном человеке» («“Однажды” – прекраснейшее начало для всякого рассказа, – слишком обыденно!» [16, с. 302]).

Такие слова, как «однажды», «once upon a time» и т. п. являются гиперкодированными выражениями [235, с. 40] – специальными вводными формулами. Это сигнал, дающий читателю понять, что описанные события не относятся к историческому времени и судить об их истинности не стоит: чтобы получить удовольствие от повествования, которое следует за этим зачином, следует «приостановить» на время свое недоверие и вступить в игру, правила которой заданы автором. Превращение «однажды» в начало романа Райского, как и передача герою предназначавшегося «Обрыву» посвящения, эпиграфа и одного из вариантов названия («Вера»), усиливает игровой характер романной конструкции.

Перемещение посвящения и эпиграфа внутрь текста, которому они предпосланы, наряду с использованием полемически нацеленного зачина, помещает «Обрыв» в один ряд с двумя значимыми для истории литературы метароманами. Это «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Стерна (который юный Райский прочел «десять раз») и «Евгений Онегин» Пушкина. В обоих этих произведениях читатель получает каноничное вступление «не вовремя», когда роман уже давно начался: в «Тристраме Шенди» предисловие возникает даже не в первом томе, а в третьем, а в «Евгении Онегине» пародийные вступительные строчки, ориентированные на традицию классицизма, появляются

в конце седьмой главы<sup>99</sup>. В романе Стерна лишается своего традиционного места и посвящение.

Во всех трех случаях нарушение привычной структуры текста может рассматриваться как часть игры с адресатом. Существенным отличием «Обрыва» является то, что обнажение романских механизмов в нем неизменно имеет мотивировку в диегезисе, соответственно, свобода повествователя остается ограниченной рамками правдоподобия. Однако для произведения Гончарова конституирующая функция читательского воображения имеет не меньшее значение, чем для других двух метатекстов.

Роман Стерна и роман в стихах Пушкина позволяют адресату сконструировать себя. Читатель «Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена» волен расположить элементы целого (посвящение, предисловие, «пропущенные» главы, вставные новеллы и т. д.) в том порядке, в котором сочтет нужным, чтобы преодолеть «романские дебри» и не впасть в скуку [230, с. 801]. В «Евгении Онегине» уникальный вызов реципиенту бросают пропущенные места: «эквиваленты строф и строк, наполненные любым содержанием» [219, с. 60] не только влияют на словесную динамику произведения и усложняют его семантику, но и предоставляют читателю большую творческую свободу.

Текст Гончарова предлагает своему адресату отчасти схожий опыт, но иным образом. Посвящение и эпиграф Райского создают раму для романа, которая остается пустой. Заполнить ее – дело читателя, ознакомившегося к тому моменту почти со всем содержанием «Обрыва», предположительно включающим в себя подготовительные материалы Райского.

Произведение Гончарова реализует свой игровой потенциал, позволяя реципиенту узнать свои возможности в области построения романской структуры<sup>100</sup>. По замечанию В. Изера, опиравшегося на наблюдения Ж. Пуле, в

<sup>99</sup> «Довольно. С плеч долой обуза! / Я классицизму отдал честь: / Хоть поздно, а вступление есть» (141).

<sup>100</sup> Х.-Г. Гадамер называл преобразованием в структуру «преображение, в ходе которого человеческая игра достигает своего завершения и становится искусством» [88, с. 156].

процессе чтения воспринимающий субъект присваивает себе чужие мысли, чтобы пережить события в вымышленной реальности как собственный опыт: «Текст и читатель больше не противостоят друг другу как объект и субъект, но линия деления проходит теперь внутри самого читателя. Думая чужие мысли, он временно отказывается от собственной индивидуальности, ее замещают эти чужие мысли... В процессе чтения происходит искусственный передел личности читателя, потому что нашей темой становится нечто, чем мы не являемся» [123, с. 221–224]. Подобным образом также может присваиваться метарефлексия: испытав на себе работу ее механизма, читатель «Обрыва» имеет возможность приблизиться к позиции романиста и ответить на вопрос, что такое роман, с высоты своего нового опыта.

Осмысление своих записок завещает тому, кто их найдет, сам Райский. Посчитав, что он не романист, главный герой решает сохранить собранные материалы, чтобы ими мог воспользоваться кто-то другой, причем сообщает о своем решении дважды. В письме Кирилову в Петербург он описывает свое намерение, переделывая слова Пимена из «Бориса Годунова» Пушкина:

Я сохраню, впрочем, эти листки: может быть... Нет, не хочу обольщать себя неверной надеждой! <...> Сохраню эти листки затем разве, чтобы когда-нибудь вспоминать, чему я был свидетелем, как жили другие, как жил я сам, что чувствовал (или вернее ощущал), что перенес – и...

И после моей смерти – другой найдет мои бумаги:

Засветит он, как я, свою лампаду –

И – может быть – напишет... (V, XXIII, 765)

На следующий день, уезжая в столицу и прощаясь с Верой, Райский отвечает на ее вопрос «А роман?» уже упомянутыми словами «Как умру, пусть возится, кто хочет, с моими бумагами: материала много...» (V, XXIV, 768). Таким образом, герой дважды, поэтическим и прозаическим способом, озвучивает надежду, что его труд не пропадет и послужит кому-нибудь в будущем. Из-за повтора это заявление оказывается маркировано, к тому же оно звучит на

последних страницах романа (отъезд из Малиновки описан в предпоследней главе).

Тем не менее, слова Райского о возможном преемнике редко обращали на себя внимание исследователей: случаи их упоминания немногочисленны [157, с. 80; 227, с. 263; 139, с. 392].

На важности высказывания Райского о судьбе его материалов и факте его повторения заострил внимание М. В. Отрадин: по словам исследователя, оно означает претензию героя на описание «истории души человеческой», подобную той, что звучит в предисловии к Журналу Печорина [186, с. 147].

Еще одно любопытное замечание сделала М. С. Воробьева: «...Борис Райский... надеется: после его смерти “другой” найдет его бумаги... По этой логике “Другим” оказывается повествователь, который, вероятно, и взял “бумаги” Райского за основу, но большую часть создал сам» [86, с. 393]. По мнению ученого, такой финал напоминает последнюю фразу «Обломова», указывающую на то, что основой для романа стал рассказ Штольца о своем друге полному литератору «с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами» (IV, XI, 489).

Слова Райского о будущем его записок действительно перекликаются с завершением романа «Обломов». Хотя вполне очевидно, что Штолец не мог дословно рассказать своему приятелю «что здесь написано» – и потому, что многого не знал (монолога Обломова о «другом», I, VIII, 97; «лунатизма любви» Ольги, II, XI, 269, и т. д.), и в силу отсутствия у него столь объемного видения жизни<sup>101</sup> – появление литератора, чей внешний облик напоминает портрет

---

<sup>101</sup> Как пишет М. В. Отрадин, «читая, вернее перечитывая, гончаровский роман, уже зная последнюю его фразу, мы понимаем, какая это сложная, в сущности невыполнимая для Штольца задача: рассказать об Илье Ильиче всю правду, тот, говоря языком Выготского, “второй”, тайный, сущностный смысл жизни Обломова» [191, с. 18].

Гончарова<sup>102</sup>, является не просто ироническим жестом, автопародией, неожиданной игровой развязкой<sup>103</sup>.

Последняя фраза романа создает закольцованность повествования, которая воспроизводит цикличность, замкнутость жизни самого Обломова [190, с. 96] и мотивирует читателя не прерывать процесс постижения характера главного героя, взглянуть на его жизненный путь снова, уже зная, чем он закончится. Активного поиска «ключа к созданию» ждет от своего адресата и «Обрыв».

Гипотеза о некоем литераторе, получившем доступ к запискам Райского, представляется недоказуемой – как и предположение о фиктивном авторстве главного героя, вернувшегося к работе над накопленными им материалами. Допущение как той, так и другой возможности порождает ряд вопросов: почему для повествователя в «Обрыве» нет тайн ни в душах героев, ни в деталях событий, о которых Райский не знал и узнать не мог; почему дословно цитируется дневник героя, разорванный им на мелкие части (IV, V, 556), и т. д. Ответом на эти и другие подобные вопросы могут стать только ничем не подкрепленные предположения (что фиктивный автор сам сочинил недостающее в записках, задействовав свою фантазию, и пр.).

При этом высказанная Райским надежда на прочтение и творческую переработку его заметок крайне существенна. Финальная неудача героя, как и предшествующие ей жалобы на сложность работы, ставит перед интерпретатором задачу – понять, как из столь «неподходящего» на первый взгляд материала возник роман, в котором «все эти Опенкины» играют каждый свою роль, создавая

---

<sup>102</sup> Это сходство осознавалось критиками XIX века. К примеру, М. А. Протопопов иронично писал о Гончарове: «Решать эти вопросы не наше дело, на то есть Манфреды и Фаусты, а мы всего только русские литераторы с апатичными лицами и с сонными глазами» [46, с. 112].

<sup>103</sup> «Внимание, читатель, – автор шутит, автор иронизирует», – пишет об игровом характере этого момента А. Г. Гродецкая [98, с. 46].



ощущение полноты жизни, где есть место не только возвышенному и трагическому, но также бытовому и комическому<sup>104</sup>.

Этот вопрос, возникающий на последних страницах «Обрыва», провоцирует возвращение к его началу и повторное чтение в поисках того целого, к пониманию которого не смог прийти Райский. Иными словами, читатель получает приглашение двигаться по герменевтическому кругу, постигая целое через части, а части – через целое. Такое движение, как отмечал Г. Гадамер вслед за М. Хайдеггером, является не порочным кругом, но возможностью подлинного познания [88, с. 318].

Если «самопорождающий роман» в концепции С. Келлмана замыкался в кольцо за счет того, что в финале его герой обретал способность стать автором того самого произведения, в котором он фигурирует [255, с. 3], то смысловой потенциал закольцованности «Обрыва» мог проявиться лишь благодаря творческому сотрудничеству со стороны реципиента.

## §2.6. Адресат повествовательных инстанций

Модель предполагаемого адресата, хотя бы в крайне обобщенном виде, можно извлечь из любого текста: будучи сообщением, текст ориентируется на своего реципиента как минимум через выбор языкового кода. Целям ориентирования на читателя также служат избранный литературный стиль и указатели специализации, исключаящие из круга адресатов лиц, незнакомых с жаргоном исторически конкретной социальной группы. Кроме того, текст может содержать эксплицитную информацию о том, какому читателю он адресован, а

---

<sup>104</sup> Как писал А. А. Фаустов, «идиллия и трагедия, узоры на поверхности реки жизни и то страшное, что таится на ее дне, не противопоставляются теперь друг другу (как “скорлупа” и “ядро”, как обыкновенное и необыкновенное... но обнаруживают свое глубинное единство, свою включенность в непрерывный поток бытия» [222, с. 67].

также способствовать превращению предполагаемого адресата в идеального реципиента, М-Читателя, путем повышения его компетенции и обнажения своих стратегий, как повествовательных, так и семиотических [235, с. 6–19].

Последнее характерно именно для метанарративов. Так как творческое сотрудничество со стороны реципиента – неотъемлемая часть порождения этих текстов, в них отчетливо проступает не просто фигура адресата, но образ «хорошего читателя», на черты которого реципиенту следует равняться для раскрытия смыслового потенциала произведения.

Предполагаемый и идеальный адресат эксплицитно изображаются в «Обрыве» прежде всего на уровне потенциального нарратора – Райского. Е. А. Ляцкий указывал на это как на противоречие: «Но Райский недолго остается на почве художественной правды. Из-за его спины выступает Гончаров и заставляет его сделать неестественный шаг в сторону и заговорить – для Райского совершенно неожиданно – о читателях, публике, критике» [156, с. 254]. Рассуждения героя о будущем читателе в самом деле больше напоминают размышления профессионального писателя, чем дилетанта, что является отзвуком первоначального замысла – романа о художнике, для которого искусство было бы делом жизни [92]. В то же время в итоговом тексте «Обрыва» постоянная оглядка Райского на адресата играет существенную роль, становясь заменой аналогичной оглядки со стороны повествователя.

Эпизод, в котором представление персонажа-писателя об адресате задуманного им романа показано наиболее наглядно, – работа над сценой с Ульяной Козловой:

«Эту главу в романе надо выпустить...» – подумал он [Райский], принимаясь вечером за тетради, чтобы дополнить очерк Ульяны Андреевны... «А зачем: лгать, притворяться, становиться на ходули? Не хочу, оставлю, как есть: смягчу только это свидание... прикрою нимфу и сатира гирляндой...»

Райский прилежно углубился в свой роман. Перед ним как будто проходила его собственная жизнь, разорванная на какие-то клочки.

«Но ведь иной недогадливый читатель подумает, что я сам такой, и только такой! – сказал он, перебирая свои тетради, – он не сообразит, что это не я, не Карп, не Сидор, а тип; что в организме художника совмещаются многие эпохи, многие разнородные лица... Что я стану делать с ними? Куда дену еще десять, двадцать типов?..» (III, XIII, 445)

Намерение Райского написать роман о самом себе привело героя к необходимости «расщепить» себя на субъект и объект повествования, повествующее и повествуемое «я», разделенные временной дистанцией. Непосредственно перед этим он уже ощутил в себе нечто неожиданное – открыл внутри «другого», когда поддался заигрываниям жены друга вопреки своим первоначальным намерениям («Над сравнением себя с Гамлетом он не смеялся: “Всякий, казалось ему, бывает Гамлетом иногда!” Так называемая “воля” подшучивает над всеми!», III, XIII, 445). Поскольку собственное «я» оказалось столь непредсказуемо, тем более непредсказуемым представляется читатель с его реакцией. Герою тяжело смириться со свободой реципиента, с возможностью «неправильного» чтения. Если сам он постоянно смешивает творчество и жизнь, то от читателя требует, чтобы тот проводил в своем сознании четкую границу между искусством и реальностью.

Размышления Райского о публике и реакции на его роман, с одной стороны, вводят в текст образ предполагаемого адресата, с другой – предоставляют конкретному читателю возможность не идентифицировать себя с ним, так как речь идет о читателе Райского, а не читателе Гончарова. Тот читатель, которого представляет себе герой, наивен и не искушен в вопросах искусства, из-за чего может перепутать Райского и его персонажа. На его примере читателю реальному проще избежать подобной ошибки – отождествления Райского с Гончаровым.

Метакомментарий в данном случае является пояснением, как следует читать «Обрыв» и художественное произведение вообще (в этом Гончаров, как и в ряде других аспектов, следует за Пушкиным<sup>105</sup>). Самого писателя неоднократно

---

<sup>105</sup> «Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной, / Чтобы насмешливый читатель / Или какой-нибудь издатель / Замысловатой клеветы, / Сличая здесь мои черты, / Не повторял

считали прототипом его героев, прежде всего Обломова [227, с. 154], не принимая во внимание, что «в организме художника совмещаются многие разнородные лица». Рассуждения Райского о существенном для создателя «Обрыва» вопросе призваны способствовать повышению компетентности читателя и, соответственно, приближению его к позиции идеального реципиента.

Показательными являются и мысли о читателе, посещающие Райского при написании посвящения женщинам: он беспокоится, что отношения Веры с Волоховым девушки-читательницы воспримут как пример, а их родители осудят автора за безнравственность<sup>106</sup>:

«Ну, как я напишу драму Веры, да не сумею обставить пропастью ее падение, – думал он [Райский], – а русские девы примут ошибку за образец, да как козы – одна за другой – пойдут скакать с обрывов!.. А обрывов много в русской земле! Что скажут маменьки и папеньки!..» (V, XXIII, 763)

Из этих размышлений видно: Райский осознает, что умение читателя различать искусство и жизнь – необходимое условие для понимания художественного произведения. В сознании героя, достаточно искушенного в законах искусства, образ «недогадливого читателя» оказывается имплицитно противопоставлен идеальному реципиенту. Недогадливый читатель не знает «художественных приемов», путает автора и героя, воспринимает описанное буквально, поэтому он нуждается в пояснениях эстетического характера. Идеальный реципиент, напротив, видит разницу между писателем и созданными

---

потом безбожно, / Что намарал я свой портрет, / Как Байрон, гордости поэт, / Как будто нам уж невозможно / Писать поэмы о другом, / Как только о себе самом» (28).

<sup>106</sup> Размышления Райского напоминают эпизод из «Фрегата “Надежда”» А. А. Бестужева-Марлинского, выделенный Е. А. Краснощековой: «...В эпилоге рисуется воображаемая сцена, где подпавший под обаяние “Фрегата “Надежда”” юноша обращается к любимой девушке: “О будьте для меня Верою за то, что я обожаю вас, как Правин!”...И его слушают, ему почти верят! При этой мысли я готов изломать перо свое!”» [139, с. 31].

им типами, интерпретирует характер и поступки персонажей «правильно», не принимая ошибку за образец, и т. д.

На более высоком уровне, уровне повествователя и его адресата, эта дихотомия не приобретает открытого выражения: она целиком перенесена в изображаемый мир. Установка Райского на будущего читателя входит в состав сообщения, направляемого нарратором адресату, и ориентирует последнего в том, как стать идеальным реципиентом, избежать ошибок «неправильного» чтения.

Для самого Райского постоянная оглядка на чужое слово оказывается неудачной стратегией, тормозящей осуществление его замысла, в то время как абстрактный автор извлекает из нее выгоду. В его текст попадают эксплицитная апелляция к читателю и открытая ориентировка на него, но так как они переданы герою, повествователь может продвигать свой рассказ без задержек (подобных тем, что тормозят развитие сюжета в романе Стерна).

То, что Райский выступает первым критиком материала, положенного в основу «Обрыва», делает его первым критиком произведения Гончарова, «предупреждающим» нападки последующих критиков (в миниатюре эта ситуация повторяется с «Наташей», первым читателем и критиком которой становится ее автор). Как писал Я. Мукаржовский об искусстве, «здесь основной субъект не производитель, а тот, к кому художественное творение обращено, т. е. воспринимающий; и сам художник, коль скоро он относится к своему творению как к творению художественному... видит его и судит о нем как воспринимающий» [172, с. 205].

В результате в «Обрыве» неоднократно возникает ситуация, когда центральный персонаж предваряет своими замечаниями претензии критиков к роману Гончарова. Райский указывает на обособленность «петербургской» части («Фигура Беловодовой отступила на второй план и стояла одиноко», II, IV, 184), старомодность в изображении Наташи («Бледен этот очерк! – сказал он [Райский] про себя, – так теперь не пишут. Эта наивность достойна эпохи “Бедной Лизы”», I, XV, 119), карикатурность таких лиц, как Крицкая («А она [Крицкая] не годится и в роман: слишком карикатурна! Никто не поверит...», II, XII, 245), неучастие

второстепенных персонажей в основной сюжетной линии («Зачем он [Райский] записал его [Опенкина]? Ведь в роман он не годится: нет ему роли там. Опенкин – старый, выродившийся провинциальный тип, гость, которого не знают, как выжить: что ж тут интересного?», II, XX, 327).

За счет подобных размышлений героя осуществляется критика текста изнутри. Реальный рецензент, высказавший такие упреки «Обрыву», был бы не оригинален, а шел по стопам Райского, к тому же указывал бы на те особенности текста, о которых автор, очевидно, осведомлен. Иными словами, это означало бы оказаться в роли «недогадливого читателя». Но критики «Обрыва» не обратили на это внимания и повторили, в числе прочих, те нападки на него, которые уже были сформулированы Райским<sup>107</sup>, тем самым явив наглядный пример несовпадения реального чтения с идеальным.

Одной из причин этого стала временная дистанция между адресатом Райского и адресатом автора. Так как все события в изображаемом мире происходят до отмены крепостного права в России, Райский обращается к читателю, не знакомому с пореформенным временем и людьми 60-х годов. В результате он не может в своей рефлексии затронуть сходство образа Волохова с нигилистами, сравнить задуманный текст с нигилистическими и антинигилистическими романами, представить реакцию адресата на такого героя, как Волохов, во всей полноте. Между тем именно образ Волохова больше всего обсуждался в печати и подвергся наиболее резкой критике.

Метарефлексия персонажа-писателя в «Обрыве» приводит к тому, что апелляция к реципиенту со стороны первичного нарратора редуцируется. Его адресат изображен в основном имплицитно. В единственном случае прямого обращения к этой фигуре ее черты остаются не конкретизированными:

Он [Райский] подал просьбу к переводу в статскую службу и был посажен к Аянову в стол. Но читатель уже знает, что и статская служба удалась ему не лучше военной. (I, XIII, 92)

---

<sup>107</sup> Например, Н. В. Шелгунов и Н. И. Соловьев указали на несвязанность первой части «Обрыва» с остальными [50, с. 260–261; 52, с. 266].

Упомянутый здесь читатель является скорее функцией, чем лицом. Как безличного повествователя в «Обрыве» характеризует прежде всего его способность рассказывать историю, так определяющей чертой его адресата является способность эту историю узнавать. Это позволяет любому конкретному читателю, чей языковой код соответствует коду произведения, без труда поставить себя на место наррататора. Единственное отчетливо проявленное свойство этой фигуры, которым может не обладать реальный читатель, – это интерес к сюжетной интриге, тайне Веры:

«“Люблю вас!” говорит она [Вера]. Меня! Что, если правда... А выстрел? – шептал он [Райский] в ужасе, – а автор синего письма? Что за тайна! кто это?..»

### XXIII

А никто другой, как Марк Волохов, этот пария, циник, ведущий бродячую, цыганскую жизнь, занимающий деньги, стреляющий в живых людей, объявивший, как Карл Мор, по словам Райского, войну обществу, живущий под присмотром полиции, словом – отверженец, «Варавва»!

И как Вера, это изящное создание, взлелеянное под крылом бабушки, в уютном, как ласточкино гнездо, уголке, этот перл, по красоте, всего края, на которую робко обращались взгляды лучших женихов, перед которой робели смелые мужчины, не смея бросить на нее нескромного взгляда, рискнуть любезностью или комплиментом, – Вера, покорившая даже самовластную бабушку, Вера, на которую ветерок не дохнул, – вдруг идет тайком на свидание с опасным, подозрительным человеком! Где она сошлась и познакомилась с ним, когда ему загражден доступ во все дома?

Очень просто и случайно. (III, XXII-XXIII, 517–518)

В этом эпизоде полноценного диалога с воображаемым реципиентом не происходит: главный вопрос, на который повествователь дает ответ («кто это?»), исходит не от фиктивного читателя, а от Райского в виде прямой речи. Тем не менее, то, как нарратор на этот вопрос реагирует, показывает, что живого интереса к личности возлюбленного Веры он ожидает и от своего адресата – отсюда эмоциональное восклицание, выстроенное как отклик на интересующий публику

вопрос («а никто другой, как»). Подразумеваемый интерес адресата диктует форму ответа. То, что дело не в интересе Райского, видно из того, что сам герой ключа к загадке не получает, оставшись со своими сомнениями в главе XXII. Объяснение повествователя призвано утолить любопытство другой инстанции.

За вопросом Райского следуют еще два вопроса (почему Вера идет на свидание с опасным человеком и где они познакомились). Их озвучивает нарратор, но момент их появления подсказывает, что они не являются просто фигурой речи, вопросами, ответы на которые всезнающий повествователь знал все то время, пока произведение покадрово развертывалось перед читателем<sup>108</sup>. Разъяснения, данные после выстраивания интриги, играющей ключевую сюжетную роль в третьей части романа, подразумевают интерес читательский. В качестве мысленного эксперимента к ним можно добавить «Но читатель спросит [как Вера, это изящное создание... – и т. д.]». Таким образом, оба вопроса могут принадлежать не только повествователю, но и его предполагаемому адресату.

Та же принадлежность допустима и для характеристик Веры («изящное создание, взлелеянное под крылом бабушки», «перл, по красоте, всего края»): уровень знаний воображаемого реципиента позволяет приписать ему эти замечания, обозначающие дистанцию между героиней и Волоховым и становящиеся выражением недоумения, даже негодования от их романа, предвосхищаемого нарратором (реакция некоторых реальных читателей на отношения героев действительно оказалась негодующей, причем даже более, чем автор предполагал [3, с. 126]).

Наконец, на уровне абстрактного автора «Обрыв» в целом создает представление о своем М-Читателе как о читателе творческом, обладающем развитым воображением, интересующемся вопросами искусства и проблемой романа, способном учесть и не повторять типичные читательские ошибки, эксплицированные в рефлексии Райского. Без участия такого реципиента потенциал текста как метаромана остается не задействованным.

---

<sup>108</sup> О темпоральности процесса чтения писал, например, В. Ф. Асмус [55, с. 60].



Вышеописанная модель идеального читателя «Обрыва» позволяет сделать вывод, что степень открытости последнего романа Гончарова как системы довольно высока: это одно из произведений, которые «завершаются исполнителем [читателем] в самом процессе их исполнения и эстетического восприятия» [235, с. 85]. Принцип открытости проявляется в «Обрыве» прежде всего на уровне субъектной структуры – соотнесенности фрагментов текста с повествовательными инстанциями – но получает «поддержку» и на других уровнях произведения.

Так, на уровне сюжета остался открытым вопрос о будущем Веры. В тексте «Обрыва» присутствуют только немногочисленные подсказки на этот счет: мысли самой героини о том, что ей «надо быть бабушкой в свою очередь, отдать всю жизнь другим» (V, X, 688–689); утвердительный ответ Бережковой на вопрос, будет ли Вера женой Тушина: «Бабушка поручится: теперь – это всё равно, что она сама...» (V, XX, 748). Однако изображения семейной или одинокой жизни Веры после расставания с Марком в романе нет, несмотря на желание Гончарова написать шестую часть или эпилог «Обрыва»<sup>109</sup>. Вместо этого сохраняется неопределенность участи героини: ее положение на момент отъезда Райского из Малиновки включает в себе несколько возможностей. Читатель волен остановиться на той из них, которая кажется ему наиболее вероятной, или отказаться от предположений.

Кроме того, неразрешенным остался конфликт идеологический, как показала реакция критиков на идейную сторону «Обрыва»<sup>110</sup>. Из всего комплекса взглядов, названного в романе «новой правдой», однозначной оценке подверглось

---

<sup>109</sup> «В прошлом году, в Булони, у моря, я в последний раз почувствовал было охоту начать что-то новое. ...стали по обыкновению являться лица, характеры, сцены, даже очертания и эпилог к “Обрыву”. Но только лишь я вернулся в нашу осень – тяжесть легла на меня, а к этому прибавились какие-то намеки, угрозы и т. п. Я окончательно упал духом – и с тех пор даже забываю, что я автор» [11, с. 381].

<sup>110</sup> Особенно показательна в этом отношении статья М. Е. Салтыкова (Щедрина) «Уличная философия» [48].

только отрицание «бессрочной любви», в то время как другие аспекты мировоззрения «новых людей» практически не получили освещения.

При этом обозначенный на примере хозяйства Тушина путь к устранению отрицательных сторон «старой жизни» (изображение которых вызвало неудовольствие консерваторов) оказался неубедительным: фигуру этого героя признавали неудачной как читатели, так и сам автор<sup>111</sup>. Те черты, которые сделали «Обрыв» удобной мишенью для критиков как левых, так и правых взглядов, сами по себе явились отражением «неоднозначности социального взаимодействия, конфликта нерешенных проблем, которые требуют напряжения мысли в том числе и от публики» [235, с. 93].

Метароман Гончарова открыт для отклика реципиента и как реплика в споре о романе, и как высказывание об общественной жизни – в этом проявляется его диалогичность, «направленность на ответ», как охарактеризовал природу романного слова М. М. Бахтин [68, с. 93]. В то же время «Обрыв», как и другие открытые произведения, не допускает интерпретации, расходящейся с его повествовательной стратегией: метатекст, лишенный завершающего усилия М-Читателя, превращается в набор разрозненных глав<sup>112</sup>.

Как отметил У. Эко, «если открытый текст читает не “тот” читатель (М-Читатель с обратным знаком, неспособный справиться с задачей, которая ему предлагается), то текст не состоится. В лучшем случае он станет другим текстом (или рухнет)» [235, с. 20]. «Обрыв» не был прочитан большинством современников Гончарова как роман о романе и природе творчества. Он стал для них другим текстом, а его метаплан оказался незамеченным или недооцененным.

---

<sup>111</sup> «Но ведь у меня показаны *крайности* всех лиц, кроме Тушина, лица действительно придуманного. Это пока *rium desiderium*, и то неудачный!» [11, с. 375].

<sup>112</sup> Гончаров описал прием «Обрыва» в 1869 году так: «Читатели терялись в обширной рамке, останавливаясь то с одобрением, то с порицанием, кто перед *Бабушкою*, кто перед *Марфенькой*, другие перед *Верой*, и почти все пятились от *Волохова*, находя его “резким, растрепанным”, негодным и ненужным в романе» [3, с. 103].

## §2.7. Коммуникативный провал и ответ автора

Отношение Гончарова к читательской свободе было двойственным. С одной стороны, объективный повествователь в его романах не дает адресату прямых указаний, как следует трактовать произведение, что отметил еще Н. А. Добролюбов в знаменитой статье об «Обломове»<sup>113</sup>. В слове первичного нарратора в «Обрыве» оценочных суждений еще меньше, чем в романе «Обломов»: функция оценки по большей части переходит к персонажу-писателю, а в пятой части – и к другим героям первого плана. В то же время ход сюжета в «Обрыве» отчетливо дает понять, на чьей стороне авторские симпатии, что вызвало многочисленные обвинения в тенденциозности.

Отвечая на выпады критиков, Гончаров, оставлявший за читателем интерпретационную свободу в «Обыкновенной истории» и «Обломове», представил развернутую авторскую трактовку не только «Обрыва», но и всех своих романов как трилогии в статье «Лучше поздно, чем никогда». При этом он, однако, оговорился, что «ежели читатели найдут этот мой ключ к моим сочинениям – неверным, то они вольны подбирать свой собственный» [3, с. 166]. Являясь метатекстом, «Обрыв» был наиболее зависим от читательского отклика среди написанных Гончаровым романов, поэтому неудивительно, что появление подобной статьи оказалось связано именно с ним. Однако стремление направить читательскую интерпретацию по определенному руслу и прежде не было чуждо писателю, как и попытки «предупредить» нападки критики.

---

<sup>113</sup> «Нам кажется, что в отношении к Гончарову более, чем в отношении ко всякому другому автору, критика обязана изложить общие результаты, выводимые из его произведения. Есть авторы, которые сами на себя берут этот труд... У Гончарова совсем не то. Он вам не дает и, по-видимому, не хочет дать никаких выводов <...> Ему нет дела до читателя и до выводов, какие вы сделаете из романа: это уж ваше дело. Ошибетесь – пеняйте на свою близорукость, а никак не на автора. Он представляет вам живое изображение и ручается только за его сходство с действительностью; а там уж ваше дело определить степень достоинства изображенных предметов: он к этому совершенно равнодушен» [36, с. 35–36].

А. Г. Цейтлин обратил внимание на появление авторских предисловий «извиняющегося толка» перед несколькими произведениями Гончарова: первым напечатанным очерком из книги «Фрегат “Паллада”», журнальной публикацией «Обрыва» и очерком «Литературный вечер» [227, с. 124–125; 267–269; 294–295].

В случае «Фрегата “Паллада”» писатель подчеркивал, что представляет вниманию публики всего лишь дневник, фрагменты которого посылал в виде писем к друзьям в Россию, поэтому он может не вызвать интереса у посторонних людей. Публикация изображалась как уступка настойчивым просьбам приятелей, и автор заранее оправдывался за «несовершенство» отделки произведения, ссылаясь на обстоятельства и отсутствие времени.

Те же указания на трудные условия работы и недостаток свободного времени появились в обращении Гончарова к читателям «Обрыва». Автор признавал свой роман «запоздалым» [8, с. 6], напоминал, что первые его части создавались в конце 50-х гг., и объяснял появление книги в печати запросом со стороны публики.

Ссылкой на просьбы знакомых сопровождалась и публикация «Литературного вечера». Ей, кроме того, предшествовало уточнение, что среди изображенных в очерке отзывов на великосветский роман авторского взгляда нет. Описывался в предисловии и замысел произведения.

Тактика предуведомления аудитории и демонстрации авторской скромности не смогла повлиять на прием «Обрыва» в критической среде, оказавшийся крайне негативным<sup>114</sup>, а в отдельных случаях даже вызвала отторжение<sup>115</sup>. Представители демократической критики – Н. В. Шелгунов [52], А. М. Скабичевский [49], С. С. Окрейц [43], М. Е. Салтыков (Щедрин) [48] – опубликовали разгромные

---

<sup>114</sup> Прием, полученный «Обрывом» у критиков, был неоднократно описан [272, с. 138–188; 197, с. 21–24; 100, с. 49–57; 103, с. 63–70, и др.].

<sup>115</sup> «Он предпослал своему роману несколько объяснительных слов, напоминающих известные извещения режисера, что г. такой-то или госпожа такая-то, по причине нездоровья, петь или играть сегодня могут только с трудом и потому заранее просят публику быть снисходительною. Публика при этом обыкновенно делает кислую гримасу» [33, с. 107].

статьи о романе, обвинив автора в отрицательном отношении к русской молодежи и прогрессу в обществе, а представители консервативного лагеря остались недовольны изображением «падения» Веры и схожим эпизодом из молодости Бережковой (эти претензии содержала, например, статья в «Русском вестнике» [41]). Даже отзыв в журнале «Вестник Европы» [51], где печатался «Обрыв», был неблагоприятным<sup>116</sup>.

Позднее В. Г. Короленко охарактеризовал реакцию на последнее крупное произведение писателя как «гончаровскую жизненную драму» – «трагическое охлаждение русского общества к одному из крупнейших своих художников» [38, с. 339]. Произошедшее можно назвать коммуникативным провалом: код, с помощью которого «Обрыв» пыталась истолковать критика, не соответствовал исходному коду, и в результате сообщение оказалось «непрочитанным» значимой для Гончарова частью публики. Идеологическая установка рецензентов привела к невозможности воспринять саму структуру текста – в частности, этому способствовало то, что «Обрыв» был прочитан в рамках антинигилистического дискурса и не соотнесен с другими метароманами (такими как «Дон Кихот», «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», «Евгений Онегин»).

Одним из препятствий на пути к интерпретации «Обрыва» стали сложности с определением его топика<sup>117</sup>. Авторы первых критических отзывов формулировали топик романа Гончарова либо слишком узко, либо некорректно, и в результате он не мог выполнить свою функцию – стать «ключом к созданию».

Выбор центрального топика «Обрыва» представляет значительную трудность, так как произведение функционирует на основе нескольких топиков, не выстраивающихся в очевидную иерархию. Критики обращали внимание преимущественно на тот из них, который можно назвать «конфликтом “старой” и “новой” правды», и на его подтему – «женский вопрос». При этом работа Райского

---

<sup>116</sup> Одно предположение, что такой отзыв может быть опубликован, задело автора [11, с. 356].

<sup>117</sup> Термин «топик» используется в значении, предложенном У. Эко: тема романа, главный вопрос, на который он отвечает, проблема, по отношению к которой является комментарием [235, с. 49].

над романом, подобным «Обрыву», казалась малозначимой, вызывала недоумение или даже раздражение (как было показано во Введении на примере высказываний Л. Н. Антропова и Н. И. Соловьева).

Смена заглавий, которую претерпел «Обрыв» в процессе многолетней работы над ним [92], отражает колебания самого автора относительно выбора топика. Первоначальное название, «Художник», выводило на первый план тему творца и искусства. Заглавие «Вера», отданное Райскому, превращало в «центр картины» судьбу этой героини, проецируемую на судьбу русской женщины «эпохи пробуждения» и новой России (значение имени также оставляло пространство для более широкой и сложной трактовки). Но в итоге обоим этим названиям автор предпочел вариант, допускающий наибольшее количество интерпретаций, от буквальной до максимально обобщенной, символической<sup>118</sup>. Новое заглавие вместило в себя и тему творческих исканий Райского-романиста, которые оказались прерваны на первом же слове после долгого сбора материала, т. е. тоже закончились «обрывом».

По наблюдению С. Д. Кржижановского «книга и есть – развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая... книга» [142, с. 3]. Выбрав «заглавие-ситуацию» («Обрыв») вместо «заглавия-протагониста» («Художник» или «Вера»), ответ на вопрос «что», а не «кто», создатель метаромана осуществил финальную расстановку акцентов. Это произошло в процессе создания текста<sup>119</sup> и не могло не оказать влияния на финальный этап работы над ним. Бессубъектное заглавие стало, в частности, «метафорой письма» и «текстопорождающим элементом», как отмечает А. Молнар [170, с. 119]. Оно указывает на недостаток связующего звена, в том числе смыслового, который не в силах восполнить главный герой.

---

<sup>118</sup> «Автор ведет речь и о том, что в бурные 60-е гг. XIX века обнаружился “обрыв” связи времен, “обрыв” связи поколений (проблема “отцов и детей”) и “обрыв” в женской судьбе... Гончаров напряженно, как и в прежних романах, размышляет об “обрывах” между чувством и рассудком, верой и наукой, цивилизацией и природой и т.д.» – пишет В. И. Мельник [163, с. 283–284].

<sup>119</sup> Такой тип заглавия Кржижановский назвал *ln-Scriptum* [142, с. 22–23].

При этом многозначность заглавия препятствует точному определению топика текста. Более отчетливым ориентиром может служить мотивная система «Обрыва», как показали исследования Е. В. Рипинской [204; 205]. Обратив внимание на организующую роль ряда семем, «ключевых слов» романа, близких по значимости к эмблемам и символам «дореалистической» эстетики (которые остаются «непрочитанными», если интерпретатор смотрит на текст в рамках другого канона), она выделила среди них мотив статуи, разворачивающийся в аллегорический сюжет оживления (пробуждения), связанный с мифом о Пигмалионе и Галатее. Этот сюжет охватывает стремление главного героя пробудить к настоящей жизни и идеально прекрасную женщину, и Россию, охваченную сонным покоем подобно провинциальному городу, и произведение искусства, остающееся мертвым объектом материи без «божественной искры», чуда творения.

Сознательные усилия Райского во всех этих направлениях кончаются неудачей, но их нельзя назвать в полной мере бесплодными. В случае записок, так и не ставших романом, преемником героя становится читатель. Благодаря его участию в творческом процессе может свершиться не достигнутый Райским синтез материи и духа, прозы и поэзии бытия. Возможность этого структурой своего текста задает автор.

Критиками топик «пробуждение к жизни»<sup>120</sup> (в значении подлинного, осмысленного существования), несущий огромную символическую нагрузку, не исключаяющую религиозных коннотаций, не был идентифицирован как семантический центр романа. Топиком был сочтен «конфликт старого и нового»,

---

<sup>120</sup> Гончаров неоднократно отмечал, что тема пробуждения от сна к полноценной жизни лежит в основе его романной трилогии: «Белинский, Добролюбов – конечно, увидели бы, что в сущности это [три романа Гончарова] – одно огромное здание, одно зеркало, где в миниатюре отразились три эпохи – старой жизни, сна и пробуждения» [12, с. 446]; «Этим бы и следовало закончить вторую картину *Сон* [роман «Обломов»], то есть непробудимым сном, потому что далее, за *обломовским хребтом*... мне открывалась дальнейшая, третья перспектива: это картина *Пробуждения* [роман «Обрыв»]» [3, с. 114].

тракуемый максимально приземленно, и это активизировало конкретные интертекстуальные фреймы<sup>121</sup> – топосы антинигилистического романа, тем более что «Обрыв» действительно давал поводы для такого сближения, как показал К. Ю. Зубков [118]. В результате персонажи и сюжетные ситуации наделялись свойствами и смыслами, «которые не явствуют непосредственно из текста, но которые читатель был “запрограммирован” почерпнуть из сокровищницы интертекстуальности» [235, с. 43].

Соотнесение «Обрыва» со спором о нигилизме, верное в частности, но лишаящее его смысла как целое (огромные куски текста в этом свете выглядели абсолютно ненужными), привело к тому, что из-за остроты и злободневности самого вопроса внеэстетическая функция текста вышла на первый план, исказив или полностью заслонив эстетическое восприятие. Между тем роман Гончарова был предназначен для прочтения именно в качестве художественного произведения, т. е. текста, ведущей функцией которого является эстетическая.

Это обстоятельство, как правило, игнорировалось: в статьях о романе обсуждалась степень его «фотографической» верности жизни (признаваемая частично или полностью неудовлетворительной), а поступки Райского, Веры, Волохова, Бережковой и других героев разбирались как поступки реально существующих людей. Рецензенты повторили ошибку «недогадливого читателя» Райского – приняли содержание романа за попытку скопировать действительность. При этом взаимодействие содержательных и формальных элементов «Обрыва», семантический потенциал тех и других в их взаимной соотнесенности<sup>122</sup> не учитывались. Успех романа у широкой публики, о котором

---

<sup>121</sup> Под фреймом понимается структура данных, которая служит для представления стереотипных ситуаций [235, с. 41–42].

<sup>122</sup> О нераздельности плана содержания и плана выражения в искусстве писал Ю. М. Лотман [148, с. 63–65].



свидетельствуют даже негативные отзывы<sup>123</sup>, не сумел сгладить ситуацию в глазах автора.

Публицистические произведения Гончарова, созданные в ответ на критику «Обрыва» (не опубликованное при жизни писателя предисловие к отдельному изданию «Обрыва» 1870 года, статьи «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”» и «Лучше поздно, чем никогда»), передают разочарование художника слова, видевшего в несовпадении своей установки (эстетической) и установки рецензентов (по преимуществу внеэстетической) одну из причин не востребоваемости семантического потенциала «Обрыва».

Задачей этих произведений (прежде всего статьи «Лучше поздно, чем никогда») была не полемика с критиками в сфере социальных идей, но объяснение художественного метода и эстетической концепции автора, обусловивших возникновение романа «Обрыв» в том виде, в каком он был опубликован. Это подчеркивает важность метаплана произведения: неудача в донесении до публики своих эстетических воззрений оказалась настолько болезненной для писателя, что побудила его высказаться напрямую.

Взгляды Гончарова на искусство и роман стали темой не только его поздних статей, но и очерка «Литературный вечер» (1880), содержащего описание и обсуждение чтения романа из великосветской жизни (прототипом обсуждаемого на вечере текста послужил роман П. А. Валюева «Лорин»). «Литературный вечер» не является метатекстом в узком смысле слова: само произведение как художественное целое не выступает в нем предметом для рефлексии. В то же время очерк относится к литературе о границах художественного (в том числе словесного) творчества, его принципах, особенностях и задачах<sup>124</sup>.

Фигуры спорящих о вопросах искусства и жизни во второй части «Литературного вечера» (первая посвящена чтению великосветского романа) были

---

<sup>123</sup> Автор одной из наиболее резких критических статей Н. В. Шелгунов отмечает: «А что же читающая публика? О, русская публика всегда была снисходительна в своей недалёкозоркости; она всегда любила розовую воду...» [52, с. 270].

<sup>124</sup> «Литературный вечер» рассматривает как метатекст И. Ониси [184, с. 231–235].

подробно описаны исследователями [228, с. 192; 114], освещался и вопрос об их прототипах [105]. В рамках избранной нами темы интерес представляет спор персонажей о романе, возникающий почти в самом начале изображенного ужина.

В этом споре «приятель Греча и Булгарина» Красноперов, нетерпимый ко всему новому, отстаивает роман в старом понимании этого слова. Приводя в пример «Мельмота Скитальца» Ч. Р. Метьюрина и «Ледяной дом» И. И. Лажечникова, герой требует от романистов создания занимательных сюжетов, которые включали бы описания невероятных или исключительных событий. Более просвещенными собеседниками такое представление о романе высмеивается как «отжившее», давно оставшееся в прошлом.

Новую точку зрения на жанр озвучивает профессор словесности: он подчеркивает, что роман должен быть художественным произведением и при этом объективно изображать жизнь: как ее прозаическую, так и поэтическую (возвышенную) сторону. В рамках этого подхода главной особенностью романа оказывается способность к гармонизирующему синтезу: став только прозой или только поэзией (в философском смысле, описанном Гегелем), жанр перестанет существовать.

Две крайности, угрожающие роману, репрезентируют в очерке образы Красноперова и Крякова. Красноперов, отказывающий жанру в праве брать сюжеты из обыденной жизни, воплощает в себе опасность старую, хорошо знакомую, уже преодоленную романом по мере его развития и потому не вызывающую страха. Между тем угроза новая – угроза художественной стороне романа – показана с помощью фигуры журналиста Крякова (на самом деле переодетого актера, но для сути полемики это не имеет значения).

Именно вокруг высказываемых им идей возникает живой спор, заставляющий участников горячиться и выходить из себя. Озвучивающий позицию сторонников утилитаризма Кряков готов причислить к романам даже те тенденциозные произведения, в которых мало или совсем нет художественности, если они вполне правдивы. Можно предположить, что «Обрыву» он бы, напротив, отказал в романном статусе, охарактеризовав его как недостаточно точный

«снимок» с современности и не обратив внимания на то, что это метатекст (своего рода модель романа), являющийся в первую очередь произведением искусства.

В «Литературном вечере» трагический потенциал, который несет в себе отказ роману – и художественному произведению как таковому – в праве выполнять прежде всего эстетическую функцию, до конца не раскрывается. «Обидчик» эстетики оказывается артистом, а сонный беллетрист Скудельников, ироническое alter ego Гончарова [222, с. 71], показан исключительно с комической стороны.

Между тем ранее, при публикации «Обрыва», автор столкнулся с судом настоящих «Красноперовых» и «Кряковых». Тогда разрыв между идеальным и реальным чтением привел к тому, что смысловой потенциал произведения как метаромана оказался практически не востребован.

### ГЛАВА 3. «ОБРЫВ» КАК СИСТЕМА ЗЕРКАЛ

В своей эстетической концепции Гончаров исходил из принципа «imitation naturae» – «подражание природе». Корни этой позиции лежат в античной теории искусства с ее понятием мимесиса, подражания бытию. Античная трактовка мимесиса была связана с представлением о «чувственно-материальном космосе, в котором... собраны все существующие тела в их окончательном и смысловом самоутверждении», как писал А. Ф. Лосев [147, с. 73].

Законы космоса как идеального подражания онтологической иерархии вещей распространялись на все, что существует внутри него, в том числе на искусство. Таким образом, в подражании должна была присутствовать «идейность», «всегда более или менее недостаточная, но всегда имеющая своим пределом космологическое тождество идеального смысла и материальной воплощенности» [там же, с. 74], и оно не могло быть сведено к формальному сходству с исходным объектом, которого в период написания «Обрыва» старались добиться приверженцы натурализма.

#### §3.1. Концепция отражения бытия в миниатюре

Ценность подражания в искусстве в рамках античной концепции мимесиса оценивалась различно [88, с. 158–161]. Для Платона, рассматривавшего явления реальности как несовершенные воплощения вечных идей, искусство было лишь тенью тени [196, с. 327–332]. Из этого следовало, что подражание художника (в широком смысле слова) слишком далеко отстоит от цельного, чувственно-конкретного воплощения идеи, чтобы считаться полноценным [147, с. 74].

С другой стороны, условный характер подражания бытию в искусстве не означал его бесполезность. Аристотель, допуская мимесис, который своей

виртуозностью доставляет «высокую и беззаботную радость» [там же], также выделял познавательную функцию искусства [54, с. 151–152; 157–159].

Для выполнения этой функции оно должно было не воссоздавать реальность в точности, к чему стремится история, но отражать жизнь особым образом: «...Задача поэта – говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно о возможном по вероятности или по необходимости. Именно, историк и поэт отличаются друг от друга не тем, что один пользуется размерами, а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и тем не менее они были бы историей как с метром, так и без метра; но они различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй – о том, что могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история – о единичном» [там же, с. 157].

Описанное Аристотелем повествование об «общем» невозможно без соблюдения законов правдоподобия, но они должны работать иначе, нежели в реальной жизни<sup>125</sup>. Искусству необходимо воспроизведение внутренних закономерностей изображаемого явления, а не простое копирование – лишь в этом случае художественное произведение сможет оказать уникальное воздействие на реципиента.

Эту мысль подробно раскрывает И. В. Гете в статье «О правде и правдоподобию в искусстве» [94, с. 141–148]. Она построена в форме диалога между представителем публики, недовольной неправдоподобностью декораций к недавно поставленной пьесе, и защитником непривычного художественного решения постановщика (в соответствии с которым зрителям реальным показали зрителей нарисованных, сидящих напротив). Зритель начинает разговор, будучи

---

<sup>125</sup> Об этом Гончаров писал, например, в письме Ф. М. Достоевскому: «Вы знаете, как большею частью в *действительности* мало бывает художественной правды и как... значение творчества именно тем и выражается, что ему приходится выделять из природы те или другие черты и признаки, чтобы создавать правдоподобие, то есть добиваться своей художественной истины» [11, с. 409].

вполне уверенным, что его справедливое требование к искусству – в том, чтобы оно предоставляло ему видимость реальной жизни. Однако защитнику провалившейся пьесы быстро удастся переубедить своего оппонента с помощью указания на жанр с высокой степенью условности – оперу. Зритель вынужден сознаться, что получает величайшее наслаждение от представления, в котором все «не правдиво» (не похоже на обычную жизнь), и для этого достаточно, чтобы все элементы произведения находилось в гармонии между собой, а не с законами природы.

Из этого следует заключение о необходимости завершенности и внутренней непротиворечивости для образцов искусства: только став «маленьким мирком для себя» [там же, с. 144], отличным по строению от природных феноменов, они могут обрести собственную правдивость, особым образом воздействующую на публику. По этой причине тот, кто выбрал гнаться за совершенным воспроизведением объектов материального мира, остается лишь копиистом. В отличие от подлинного художника, он не может дать зрителю возможность возвыситься над собой, открыть нечто новое в себе и в мире.

Гончаров, разделяя представление Гете о правдивости в искусстве, неоднократно подчеркивал, что художественные произведения, в том числе романы, должны сохранять верность действительности [3, с. 145; 11, с. 353]. Добиться верного воспроизведения жизни писатель предполагал с помощью метода типизации: «Если образы типичны, они непременно отражают на себе – крупнее или мельче – и эпоху, в которой живут, оттого они и типичны. То есть на них отразятся, как в зеркале, и явления общественной жизни, и нравы, и быт» [3, с. 145].

Изображение типизированных явлений, узнаваемых и одновременно содержащих вневременные черты, четко отделяло подражание в понимании Гончарова от «сухого реализма», «который проповедует новейшая школа за границую и отчасти у нас» [там же, с. 139]. Не отрицая того, что следует избегать «небывалого, преувеличений, ходуль, натяжек», писатель в то же время решительно противился превращению искусства в подобие науки с ее точными

методами. Это лишь отдалило бы творца от онтологической истины, постижение которой дается не копированием жизни, но прозрением в ней идеального начала. Последнее, как отмечал Гончаров, невозможно без посредничества фантазии, типизации и юмора [там же, с. 140].

Называя искусство «зеркалом жизни», писатель не имел в виду, что оно должно продуцировать точные отражения окружающего мира (Гончаров подчеркивал, что это и невозможно<sup>126</sup>). Вместо этого искусство-зеркало было призвано отражать вечные основы бытия – в доступных для понимания и правдоподобных формах. Только выполнив это условие, творец мог надеяться на то, что ему удастся оказать сильное эмоциональное воздействие на реципиента [12, с. 443], заставить его «облиться слезами над вымыслом», по известному выражению Пушкина, и в конечном итоге способствовать «замене худшего лучшим» [3, с. 141]. Для достижения описанного эффекта вымысел должен был восприниматься именно как вымысел: искусство не могло совершить прорыв в реальность, если читатель не видел разницы между тем и другим.

Рассуждая о создании такого вымысла, Гончаров употреблял метафору зеркала по отношению к сознанию автора [3, с. 140; 11, с. 437]: если фантазия творца верно отобразит сущность жизни, то последняя сможет отразиться и в его произведении – при выполнении ряда условий (серьезного отношения к искусству, самоотдачи, кропотливого выстраивания архитектоники и т. д.). Однако сознание конкретного человека, художника, способно вместить онтологическую истину лишь частично – она слишком велика для него – и в его творениях она отразится в миниатюре.

К этому выводу пришел Белинский: его теория пафоса, сменившая преклонение перед «всемирными» гениями, оправдывала труд всякого художника, если он, «горя» своей идеей, мог постичь через нее некую область

---

<sup>126</sup> «Природа слишком сильна и своеобразна, чтобы взять ее, так сказать, целиком, померяться с нею ее же силами и непосредственно стать рядом; она не дастся. У нее свои слишком могучие средства. Из непосредственного снимка с нее выйдет жалкая, бессильная копия. Она позволяет приблизиться к ней только путем творческой фантазии» [3, с. 142].

жизни, пусть даже и небольшую. Такой подход к творчеству виделся продуктивным уже в силу того, что воображаемый мир, возникающий благодаря работе писателя, сам является только частью бытия и не может претендовать на его всеохватное описание. Мысль Белинского Гончаров подхватил в статье «Лучше поздно, чем никогда», подчеркнув, что в его сознании, сознании художника, отразились отдельные черты русской жизни, и это позволило им запечатлеться в романских образах подобно тому, «как отражается солнце в капле воды» [3, с. 125].

Представление о творчестве как об отражении отдельных (хотя и существенных) аспектов человеческого существования в миниатюре нашло яркое воплощение в «Обрыве» как в метаромане. В этом отношении, как и во многих других, он репрезентирует ключевые особенности творчества Гончарова. Кроме того, в тексте была эксплицитно выражена мысль о важности внутренней связи всех элементов художественного произведения, без которой оно лишено подлинной жизни. «И как пишут эти романисты? Как у них выходит всё слито, связано между собой, так что ничего тронуть и пошевелить нельзя?» – размышляет в «Обрыве» Райский (II, XX, 327).

Такое понимание правдивости произведения Р. Ингарден описывал как «“последовательность в характере предмета” – тот факт, что данному предмету присущи исключительно те черты, которые соответствуют его природе, пронизывающей его как целое, определяющей его качественно. <...> Представленные в произведениях искусства предметы могут, таким образом, отличаться существенными “деформациями” в сравнении с предметами, выступающими в реальном мире, и, несмотря на это, сохранять последовательность в характере предмета и в этом смысле быть “правдивыми”» [124, с. 100].



### §3.2. Творчество Райского как зеркало и *mise en abyme*

«Обрыв» в целом может быть уподоблен сложно организованной системе зеркал, особенно если принять во внимание, что сам он является своеобразным зеркалом романного мира писателя, а романы Гончарова, в свою очередь, отражают окружавшую писателя действительность в том виде, в каком она предстала в зеркале его фантазии.

Организация по типу зеркала встречается несколько раз и внутри текста. Наиболее значимым из таких «внутренних зеркал» следует признать фигуру Райского и его записки: будучи воплощением установки автора на преломление образов реальности в сознании творческой личности, главный герой «Обрыва» повторяет важнейший принцип художественного целого, в которое входит<sup>127</sup>.

Эта конструкция заставляет вспомнить геральдический принцип *mise en abyme*, заключающийся в том, что внутрь изображения помещается его уменьшенное подобие<sup>128</sup>. Применение термина *mise en abyme*<sup>129</sup> по отношению к произведениям искусства стало популярным в 70-е гг. XX века, после выхода исследования Л. Дэлленбаха «*Le recit speculaire. Essai sur la mise en abyme*» [245]. Впервые же это выражение употребил А. Жид в дневниковой записи за 1893 год: «*J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cet œuvre*» [251, с. 41] («Я предпочитаю, чтобы в произведении искусства обнаруживался перенесенный на уровень персонажей субъект/предмет того самого произведения»). Рассуждая о своей тяге к такой конструкции, писатель отметил, что ничто, по его мнению, не может лучше осветить художественное целое и задать его пропорции.

<sup>127</sup> На что указывал Н. И. Пруцков [199, с. 446].

<sup>128</sup> Особенности и функции *mise en abyme* в последнем романе Гончарова описаны в статье «*Mise en abyme в романе И. А. Гончарова “Обрыв”*» [180].

<sup>129</sup> С французского языка это выражение дословно переводится как «помещение в бездну».

На дальнейшее развитие теории редупликации, или *mise en abyme*<sup>130</sup>, оказала большое влияние многозначность слова «sujet». В контексте высказывания Жида оно могло означать и автора, и тему произведения. Отсюда ведет происхождение двойственность подхода к *mise en abyme*: это явление трактовалось и как редупликация тематических элементов, и как перемещение автора на уровень диегезиса, приводящее к удвоению повествующего субъекта и процесса повествования. Из-за этой сложности, а также метафорического характера понятия мы оставляем его без перевода.

В романе «Обрыв» присутствуют и удвоение повествующего субъекта, и редупликация тематических элементов. Раскрывая читателю некоторые принципы художественного творчества (прежде всего в аспекте написания романа), Райский описывает работу, сделанную создателем «Обрыва». В результате роман, подобно ряду других произведений, содержащих *mise en abyme*, напоминает змею, кусающую себя за хвост: повторяя действия и размышления автора, главный герой эксплицирует не что иное, как процесс создания своей фигуры и всего изображаемого мира писателем.

Райский анализирует выстраивание системы персонажей, сам являясь частью той самой системы, размышляет об архитектонике романа, не зная, что его размышления – необходимый элемент этой архитектоники, ищет «раму» для своего произведения (II, IV, 184), создавая своими поисками раму для «Обрыва» [203, с. 37], стремится отражать жизнь «как в зеркале» (I, VIII, 210), будучи зеркалом для своего создателя. Характерным примером такого построения является рефлексия над использованием типизации: Райский не только переделывает фигуры знакомых в типы, но и рассуждает о литературных типах, тем самым обнажая механизм работы одного из главных писательских инструментов Гончарова (III, XIII, 445).

---

<sup>130</sup> В отечественном литературоведении встречается также обозначение «геральдическая конструкция» [57]. Л. Е. Муравьева в своих работах использует термин «редупликация», объясняя такой выбор стремлением уйти от геральдических ассоциаций [174].

Проявлением принципа *mise en abyme* является и литературное творчество героя. За счет того, что Райский создает свои записки синхронно с процессом прочтения «Обрыва», у реципиента может возникнуть ощущение, что роман рождается буквально у него на глазах. Как писал В. Изер, «чтение предполагает взгляд на текст в постоянно изменяющейся перспективе, соединение разных фаз и выстраивание таким образом того, что мы назвали действительностью текста. Эта действительность меняется по мере чтения» [123, с. 209]. В романе «Обрыв» особенности процесса восприятия, связанные с его протеканием во времени, подчеркнуты тем, что фиктивный мир и текст о нем словно создаются здесь и сейчас.

Усилению этой иллюзии способствуют ситуации, в которых персонаж-писатель делает выбор касательно отражения в своих записях отдельных сцен, добавления тех или иных событий. Так, Райский чуть было не решил закончить роман картиной своего отъезда из Малиновки (III, V, 392), а также колебался насчет включения в число подготовительных материалов эпизода с Ульяной (III, XIII, 445). В последнем случае герой предпринял попытку взглянуть на свой текст и автобиографического персонажа одновременно как читатель и как автор, отрефлексировать читательскую рефлексю.

В то же время сходство «Обрыва» и записок Райского является лишь подобием: герой не может совладать со своим материалом, увязать в единое целое главных и второстепенных персонажей, трагические и комические эпизоды. Из-за его размышлений по этому поводу отдельные элементы романной структуры начинают выглядеть чем-то непреднамеренным, словно попавшим в нее «случайно» («Под руку попался [Тычков], как Опенкин! — говорил он [Райский]...», III, III, 380). Так как роман создан не Райским, а Гончаровым, все эти якобы «непреднамеренные» детали становятся частью авторского замысла, помогая скрыть элемент преднамеренности в структуре «Обрыва».

«Преднамеренность неизбежно вызывает у воспринимающего впечатление артефакта, т. е. прямой противоположности непосредственной, “естественной” действительности, — писал Я. Мукаржовский, — между тем как живое, не ставшее

для воспринимающего автоматизированным произведение наряду с впечатлением преднамеренности (или, скорее: неотделимо от него и одновременно с ним) вызывает и непосредственное впечатление действительности, или, скорее, – как бы впечатление от действительности» [172, с. 214].

Неудача в создании романа, постигшая героя, приводит к тому, что ожидания реципиента, следившего за ходом работы Райского, одновременно и сбываются, и нарушаются. С одной стороны, «Обрыв» оказывается написан (о чем свидетельствует читаемый текст), с другой – претендовавший на авторство персонаж сперва отходит от заданной композиции произведения, а затем останавливается на первом слове в чистовой рукописи. Возникающее противоречие может быть разрешено через повторное чтение, позволяющее реципиенту осознанно принять участие в построении «здания» романа.

### **§3.3. Зеркальность «эпизодических целых» и персонажей**

Фигура Райского и его литературное творчество – наиболее сложный и существенный для семантики случай использования *mise en abyme* в «Обрыве», но не единственный. Еще Т. И. Райнов указал на то, что роман представляет собой «целое из целых» [203, с. 47], т. е. из художественных единств, являющихся «сгущениями» в ткани повествования. Назвав их «эпизодическими целыми», исследователь отнес к их числу истории Софьи Беловодовой, Наташи, Козлова и его жены (отметив, что данный эпизод не самостоятелен в композиционном отношении) и историю Веры как главную. На центральное значение подсюжета, связанного с Верой, указывает не только итоговое намерение Райского посвятить свое произведение ей одной, но и все строение романа.

По отношению к истории Веры судьбы других женских персонажей, не теряя самостоятельного значения, выступают как зеркала, отражающие отдельные черты характера или драмы главной героини и воспроизводящие в миниатюре

значимые элементы романной структуры. Изъятие этих уменьшенных моделей не нанесло бы урона логике основного сюжета «романа героев», однако «эпизодические целые» имеют большое значение для «Обрыва» как метатекста, так как «при внимательном чтении “модель” позволяет предвидеть дальнейшее развитие событий и избежать ошибок в интерпретации» [235, с. 365].

Первая часть «Обрыва», строящаяся вокруг образа Софьи Беловодовой, содержит еще одно отражение судьбы Веры – историю Наташи. По наблюдению Е. А. Краснощековой, «петербургская» часть романа является своего рода прологом, содержащим указания на дальнейшее развитие характеров и событий [139, с. 386].

Между тем, что произошло с Софьей и Верой, нет полного тождества, но первая часть «Обрыва» повторяет в уменьшенном масштабе отдельные элементы основного сюжета: вмешательство художника в жизнь других людей в поисках артистического вдохновения и лекарства от скуки; попытки пробудить для страсти загадочную прекрасную женщину (уподобленные мифу об оживлении статуи Пигмалионом); превращение творца искусства в искусителя; успех проповеди Дон Жуана, плоды которого достаются не ему самому, а удачливому сопернику. Отражают друг друга разговоры Райского с Софьей и Волохова с Верой [210, с. 182; 139, с. 386].

Видение Райского о пробуждении Софьи-статуи, которым завершается «петербургская» часть романа, перекликается с сюжетной кульминацией «Обрыва» как целого – последним свиданием Веры и Марка, вызвавшим в воображении художника образ ожившей статуи – Веры. Этот параллелизм открыто подчеркивается повествователем:

Она [Вера] стояла на своем пьедестале, но не белой, мраморной статуей, а живою, неотразимо-пленительной женщиной, как то поэтическое видение, которое снилось ему [Райскому] однажды, когда он, под обаянием красоты Софьи, шел к себе домой и видел женщину-статую, сначала холодную, непробужденную, потом видел ее преображение из статуи в живое существо, около которого заиграла и заструилась жизнь, зазеленели деревья, заблестали цветы, разлилась теплота... (IV, XIV, 623)

Кроме того, в обоих случаях центральный персонаж убеждается, что опасно вносить «искусство в жизнь, а жизнь в искусство» (I, XV, 110), только в первой части «Обрыва» это имеет характер предчувствия, а в финале – окончательного прозрения.

В то же время истории Софьи и Веры не только сопоставлены, но и противопоставлены: одна относится к миру Петербурга, где «стряпают» страсти, «как повара – тонкие блюда» (V, VII, 675), другая – к миру провинциальному, где за простым бытом кроются по-настоящему глубокие драмы. Перекличка и контраст образов Софьи и Веры позволяют «обрамить» сюжет «Обрыва» созданием портретов этих героинь, написанных Райским. Изображение пробужденной к эмоциональной жизни женщины из первой части романа обретает в последней части свою пару – портрет спящей, прошедшей через испытание страстями:

Он [Райский] схватил кисть и жадными, широкими глазами глядел на ту Софью, какую видел в эту минуту в голове <...>

Он долго водил кистью около глаз, опять задумчиво мешал краски и провел в глазу какую-то черту, поставил нечаянно точку, как учитель некогда в школе поставил на его безжизненном рисунке, потом сделал что-то, чего и сам объяснить не мог, в другом глазу... И вдруг сам замер от искры, какая блеснула ему из них. (I, XVII, 127)

Он [Райский] касался кистью зрачка на полотне, думал поймать правду – и ловил правду чувства, а там, в живом взгляде Веры, сквозит еще что-то, какая-то спящая сила. Он клал другую краску, делал тень – и как ни бился – но у него выходили ее глаза и не выходило ее взгляда.

Напрасно он звал на помощь две волшебные учительские точки, те две искры, которыми вдруг засветились глаза Софьи под его кистью. <...>

Она спала. Он замер в молчании и смотрел на нее, боясь дохнуть.

– О, какая красота! ...Она кстати заснула. Да, это была дерзость рисовать ее взгляд, в котором улеглась вся ее драма и мой роман. Здесь сам Грёз положил бы кисть.

Он нарисовал глаза закрытыми, глядя на нее и наслаждаясь живым образом спящего покоя мысли, чувства и красоты. (V, XIV, 714)

Если в первом случае на холсте оживает идеал художника, не существующий в реальности (придав новое выражение глазам модели, Райский осуществил чаемое превращение светской красавицы в страстную женщину, которой Софья не является), то во втором живопись словно отступает перед действительностью: «Здесь сам Грез положил бы кисть». Создание первого портрета становится проявлением силы искусства, второй же кладет предел его власти, показывая, что не ко всему можно прикасаться инструментами художника.

Первая часть «Обрыва» включает два «эпизодических целых», по выражению Т. И. Райнова. Кроме сюжета, связанного с Софьей Беловодовой, в ней представлена история отношений главного героя с Наташей, поданная как произведение Райского. «Наташа» имеет все признаки *mise en abyme*: повторяя в миниатюре ряд особенностей целого, в которое входит, рукопись служит предсказанием будущих событий. Как отмечает Н. Д. Старосельская, «Наташа» «становится в композиции “Обрыва” своего рода “вставной новеллой”, тем маленьким зеркалом, что отражает последующие крупные события и конфликты романа» [210, с. 194].

Во-первых, несмотря на отличия кроткого, «перуджиниевского» образа Наташи (I, XV, 114) от образа Веры, их судьбы не лишены сходства: обе героини «оступились» до брака, обе не были счастливы с возлюбленным. Крах отношений Веры с Волоховым имел иные причины, нежели измена Райского Наташе, однако в обеих историях показано, как в идиллический уголок проникают страсти, заложенные в природу человека<sup>131</sup>:

И в том, и в другом случае художник выступает как искуситель, «подручный жизни» и судьбы, по выражению А. А. Фаустова [222, с. 66]. Он невольно губит Наташу, Вера же упрекает его за усилившую ее мучения «проповедь»:

---

<sup>131</sup> Как показал М. В. Отрадин, «стихийные проявления человеческой природы, которые делают героя неожиданным для самого себя, – один из постоянных мотивов гончаровской прозы» [190, с. 61].

Он [автобиографический герой Райского] вспомнил, что когда она [Наташа] стала будто бы целью всей его жизни, когда он ткал узор счастья с ней, – он, как змей, убирался в ее цветы, окружал себя, как в картине, этим же тихим светом... (I, XV, 117)

– Вы сочинили себе страсть, вы только умеете красноречиво говорить о ней, завлекать, играть с женщиной! <...>

...Вы подожгли дом да и бежать! «Страсть прекрасна, люби, Вера, не стыдись!» Чья это проповедь: отца Василья? (IV, VIII, 578)

Во-вторых, между «Наташей» и «Обрывом» есть структурное подобие. Оба текста написаны от лица aukториального повествователя, который, не проявляя себя в диегезисе, активно пользуется точкой зрения главного героя. И в «Наташе», и в романе «Обрыв» центральным мужским персонажем является художник – обладатель «беспощадной фантазии», мыслящий с помощью контрастных образов и трактующий события своей жизни сквозь призму произведений искусства:

«Жизнь – не сад, в котором растут только одни цветы», – поздно думал он [автобиографический герой Райского] и вспомнил картину Рубенса «Сад любви», где под деревьями попарно сидят изящные господа и прекрасные госпожи, а около них порхают амуры.

– Лжец! – обозвал он Рубенса. – Зачем, вперемежку с любовниками, не насажал он в саду нищих в рубище и умирающих больных: это было бы верно!.. (I, XV, 118)

Другая особенность «Наташи», роднящая ее с художественным целым, – уже отмеченное наличие метарефлексии. Текст Райского, подобно «Обрыву», обнажает процесс своего порождения: его главный герой мыслит как тот, кто задумал создать о Наташе художественное произведение.

Помимо историй Наташи и Софьи, драму Веры предваряет увлечение Райского Марфинькой. Герой пытается «развивать» девушку, как до того – кузину Беловодову, но все его попытки выливаются в эпизод, в котором он чуть не превращает «святого ребенка» в «жалкое создание» (II, XIII, 259). Кроме того, как указывает Е. А. Краснощекова, сцена, в которой Райский и Марфинька подходят



к обрыву, является комической параллелью к эпизоду, где Райский помогает Вере сойти с обрыва для последнего свидания с Волоховым [139, с. 398]:

Она [Марфинька] закрыла глаза, но так, чтоб можно было видеть, и только он [Райский] взял ее за руку и провел шаг, она вдруг увидела, что он сделал шаг вниз, а она стоит на краю обрыва, вздрогнула и вырвала у него руку.

– Ни за что не пойду, ни за что! <...> Да куда же вы?

Ответа не было. Она подошла к обрыву шага на два, робко заглянула туда и видела, как с шумом раздавались кусты врозь и как Райский, точно по крупным уступам лестницы, прыгал по горбам и впадинам оврага.

– Страсть какая! – с дрожью сказала она и пошла домой. (II, III, 181)

Она [Вера] бросилась к обрыву, но упала, торопясь уйти, чтоб он [Райский] не удержал ее, хотела встать и не могла. <...>

Он собрал нечеловеческие силы, задушил вопль собственной муки, поднял ее на руки.

– Ты упадешь с обрыва, там круто... – шепнул он, – я тебе помогу...

Он почти снес ее с крутизны и поставил на отлогом месте, на дорожке. <...>

Он сел на том месте, где стоял, и с ужасом слушал шум раздвигаемых ею ветвей и треск сухих прутьев под ногами. (IV, XI, 603–604)

Mise en abyme с комическим оттенком является в «Обрыве» и история Кунигунды из нравоучительного романа, с помощью которого Бережкова пытается предостеречь Веру. Прямые цитаты из этой книги в тексте не приводятся, но из ироничного пересказа повествователя известно, что она рассказывала о влюбленных, которые не слушались родителей, скрывали свои отношения и жестоко поплатились за это (III, XV, 467).

Вера назвала книгу «глупой», Марфинька искренне переживала за героев, но обе вскоре оказались в положении «прекрасной Кунигунды»: Марфинька, оставшись наедине с Викентьевым, выслушала от него признание в любви; Вера, так и не рассказав бабушке о своих отношениях с Волоховым, спустилась в обрыв для решающего объяснения со своим возлюбленным. Если первая параллель является чисто комической и вызывает смех у Бережковой («...Марфинька, как

Кунигунда... тоже в саду!.. Точно на смех вышло: это “судьба” забавляется!..», III, XVI, 481), то Вера о своем сходстве с Кунигундой думает «с трагическим юмором» (V, IX, 681).

Разницу между «глупой книгой» и сложной жизнью вскрывает разговор Веры и Татьяны Марковны:

– А если б я провинилась... – шептала в ответ Вера, – вы заперли бы меня в монастырь, как Кунигунду?

– Разве я зверь, – обидчиво отвечала Татьяна Марковна, – такая же, как эти злые родители, изверги?.. Грех, Вера, думать это о бабушке...

– Знаю, бабушка, что грех, и не думаю... Так зачем же глупой книгой остерегать?

– Чем же я остерегу, уберегу, укрою тебя, дитя мое?.. Скажи, успокой!..

Вера хотела что-то ответить, но остановилась и поглядела с минуту в сторону.

– Перекрестите меня! – сказала потом, и когда бабушка перекрестила ее, она поцеловала у ней руку и ушла. (III, XV, 471)

Бережкова, тоже побывавшая, как впоследствии узнает читатель, на месте Кунигунды, не способна на жестокость родителей из романа XVIII века<sup>132</sup>. В отличие от книги «из бабушкиного сундука», «Обрыв» не содержит простых ответов: в качестве подлинного романа он претендует на уподобление жизни в ее сложности.

Зеркальность «эпизодических целых» обеспечивается зеркальностью системы персонажей: как было неоднократно замечено исследователями, эта система в романах Гончарова строится таким образом, что черты главных героев отражаются и преломляются в других образах [139, с. 91; 198, с. 112–113; 98, с. 44]. «Новые (назовем их дополнительными) образы служат как бы зеркалами, отражающими первичный образ и тем самым подчеркивающими одну из его сторон. При этом, однако, они и сами отражаются в нем, в результате чего

<sup>132</sup> Прототип романа о «прекрасной Кунигунде» точно не установлен. Отсылка к «Кандиду» Вольтера описана, например, в работе Н. В. Володиной [83, с. 154–163]. «Кандид» упоминается и в другом метаромане – «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Стерна.

создается, во-первых, сложная система оппозиций, составляющая как бы каркас всего романа... во-вторых, каждый образ, отражая все остальные, а также отражаясь в них, начинает нести черты особой объемности, разносторонней и разнонаправленной выявленности», – писал об этой особенности О. Г. Постнов [198, с. 112–113].

Приведенное выше описание соответствует системе персонажей «Обрыва», причем количество «героев-зеркал», окружающих центральные образы, так велико, что само по себе подчеркивает этот композиционный принцип. Двойниками и одновременно антиподами Райского, оппонентами в споре об искусстве, являются художник-аскет Кирилов и знаток античности Козлов. Еще одним своеобразным двойником главного героя оказывается Аянов, хотя он, в отличие от Козлова и Кирилова, далек от вопросов творчества. После отъезда Райского из Петербурга этот персонаж «занимает» его место возле Софьи Беловодовой, следя за развитием ее чувств к Милари. Подшучивая в письме Райскому над его литературными замыслами, Аянов говорит, что «начал уже сам сочинять роман» Беловодовой и Милари<sup>133</sup>. В роли двойника Райского в ряде аспектов выступает и возлюбленный Веры Марк Волохов<sup>134</sup>. Контраст этим персонажам должен был составить образ Тушина, истинного деятеля и «нового человека», но это противопоставление осталось слабо реализованным.

Множество отражений, помимо уже отмеченных, имеет в романе образ главной героини. Рядом ее черт наделена Ульяна (уклончивый взгляд обеих Райский называет «русалочным») и даже «дворовая Мессалина» – Марина (главный герой видит в ней, как и в Вере, нечто от рептилии, обе связаны со «страстью-удавом»). Так как сцена между Волоховым и Верой в обрыве дублируется комическим столкновением Райского с Крицкой, Вера оказывается сопоставлена и с этой героиней (такое сопоставление выявляет принципиальную разницу между ними [199, с. 198]).

<sup>133</sup> На это обращает внимание А. Молнар [170, с. 110].

<sup>134</sup> Сходство Райского и Волохова отмечалось неоднократно [43, с. 86–87; 50, с. 275; 199, с. 185; 139, с. 406–419; 198, с. 193].

Крайне значимой для «Обрыва» параллелью является сходство судьбы Веры с судьбой Бережковой, узнав о котором, героиня находит в себе силы жить дальше, чтобы «быть бабушкой в свою очередь» (V, X, 688–689).

Общие черты можно найти в образе Веры и образах главных мужских персонажей: «змеиная» ипостась героини отражается в Волохове и Райском, выступающих в роли «змеев-искусителей», а увлечение миссией спасения и «очеловечивания» еще больше сближает Веру с героем-писателем, на что указала Е. А. Краснощекова [139, с. 421].

В образах слуг преломляются черты нескольких центральных персонажей. «Егорка-зубоскал», не дающий прохода девушкам и делающий что угодно, кроме дела, несмотря на огромный запас энергии, напоминает своего хозяина – Райского. Марине, «поверенной и ближайшей фрейлине Веры», свойственны скрытность и умение хранить секреты, как и ее хозяйке; степенная Василиса за много лет службы у Бережковой переняла некоторые особенности характера барыни. Подобные параллели, нередко являющиеся источником комизма, имеют в романе глубокое значение. Как показал М. В. Отрадин, забавный подсюжет о «подвигах» Василисы и Якова, становящийся параллелью к хождению Бережковой «с ношей греха», служит примером усилий «малых сих», являющихся вкладом в изменение мира к лучшему [186, с. 158–159]. То, что весь этот эпизод прошел незамеченным для Райского-писателя, – косвенное свидетельство в пользу ограниченности его возможностей как романиста.

Отдельным рядом зеркал для героев «Обрыва» является созданная Райским галерея портретов – живописных и набросанных карандашом. В нее попадают Наташа, Софья, Марфинька, Бережкова, Улита, Опенкин, Крицкая и Вера. В результате в романе возникает эффект «двойного рисования», по выражению М. С. Воробьевой [86, с. 145].

Портрет живописный (которому Райский, в отличие от романа, может придать законченную форму) вводит в текст проблему неверной интерпретации. Показывая Аянову и Кирилову изображение Софьи, герой сталкивается с

непониманием дорогой ему мысли, заложенной в портрет преображенной страстью «олимпийской богини»:

– Модные вывески! Знаете ли вы, кто это?

– Кто? – повторил Кирилов, бегло взглянув на портрет. – Какая-нибудь актриса...

– Что вы, точно оба с ума сошли! Тот [Аянов] видит пьяную женщину, этот актрису! Что с вами толковать! (I, XVII, 129)

Этот эпизод говорит не только о недостатке у Райского мастерства для изображения целой фигуры и фона, но и о незащищенности художника от произвольных интерпретаций его творчества, в том числе от таких, возможность которых он не предполагал.

Образы персонажей, с которыми Райский работал и как писатель, и как художник, получив отражение как минимум в двух разных зеркалах – записках героя и его зарисовках – оказались наделены дополнительным объемом. Однако в отличие от автора «Обрыва» Райский не смог создать литературное произведение, в котором его персонажи были бы представлены «как живые», и продолжением его погони за объемным воплощением образов стало решение обратиться к скульптуре.

### **§3.4. Сознание читателя как последнее зеркало**

«Обрыв» как целое является системой зеркал. Согласно концепции Гончарова, творческая фантазия романиста отражает в миниатюре часть онтологической истины. Возникшее таким образом отражение получило в «Обрыве» второе, собственное отражение благодаря работе главного героя над текстом, подобным романному целому. В свою очередь, этот второй, несостоявшийся роман отразился, как и весь «Обрыв», в «эпизодических целых» (таких как первая часть, содержащая внутри еще одно зеркало, историю Наташи),

в галерее портретов, созданных Райским-художником, в эпитафии из Гейне, рассмотренном в Главе 2, и т. д. Разницу между романом Гончарова и романом Райского отразили в «сконденсированном» виде их разные заглавия: бессубъектное «Обрыв» и субъектное «Вера»<sup>135</sup>. Наконец, вся эта сложная конструкция должна была отразиться в последнем зеркале – сознании реципиента.

Именно воспринимающее сознание представляет собой место встречи искусства и жизни, происходящей в той точке, где горизонт ожиданий читателя, обусловленный его предшествующим опытом, пересекается с интенциями произведения, образуя общее поле. Х.-Р. Яусс писал об этом пересечении: «Историческая жизнь литературного произведения немислима без активного участия его адресата. Его посредничество позволяет включить произведение в меняющийся горизонт познания его исторической длительности, в котором простое восприятие постоянно трансформируется в критическое понимание, а пассивная рецепция – в активную, признанные эстетические нормы вытесняются новыми» [240, с. 56].

Чтобы произошла вышеописанная трансформация, читателю нужно пойти на риск – открыться навстречу произведению искусства, впустить его в свою реальность. Как отмечал В. Изер, «в процессе чтения мы действуем на разных уровнях. Пусть мы думаем чужие мысли, то, что мы есть на самом деле, не исчезает полностью – наше подлинное “я” останется как более или менее громко звучащий, но настоящий голос. <...> Каждый прочитанный нами текст проводит другую границу внутри нашей личности, так что наше подлинное “я” видоизменяется в зависимости от текста» [123, с. 223].

При чтении метаромана реципиент имеет возможность получить, хотя бы отчасти, романное видение. Чтобы воспользоваться этой возможностью, он должен стать вровень с тем подлинным любителем искусства, который, как писал Гете, «чувствует потребность возвыситься до художника... жить одной жизнью с

---

<sup>135</sup> По наблюдению С. Д. Кржижановского, «заглавие поступает с книгой так, как она с своим речевым материалом <math>\diamond</math> ...Прошедшее сквозь более крупное сито текста должно еще раз процедиться сквозь заглавный лист» [142, с. 17].

произведением искусства, снова и снова созерцать его и тем самым вступить в более возвышенное существование» [94, с. 147].

В случае романа Гончарова способность «возвыситься до художника» подразумевает умение видеть диалектику бытия, различать за прозой жизни ее поэзию, а за поэзией – прозу, воздавать должное величию человеческого духа в высших его проявлениях, но не забывать о слабостях, составляющих неотъемлемую часть человеческой природы. Юмор писателя, в котором имплицитно присутствует представление об идеале, делает его роман романом гуманным. Это свойство «Обрыв» в качестве метатекста постулирует как норму для искусства – и прежде всего для жанра, претендующего на статус «эпопеи Нового времени».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Роман «Обрыв», являясь метатекстом, репрезентирует концепцию романа Гончарова – романа о диалектической природе действительности, прозаическая и поэтическая сторона которой, выступая как тезис и антитезис, образуют синтетическое единство.

Способы этой репрезентации, рассмотренные в диссертационном исследовании, отличаются от приемов металитературы XX века: метаплан «Обрыва» не затмевает собой план «романа героев», иллюзия правдоподобия не нарушается ни в одном из эпизодов (обнажение порождающих приемов текста сопровождается миметической мотивировкой), а наличие границы между фиктивным миром и реальностью читателя не ставится под сомнение. Сами по себе эти черты не являются чем-то уникальным: они свойственны многим «ранним» метатекстам, как показал Р. Спайрз [266, с. 23]. Другая особенность «Обрыва» – введение в систему персонажей героя, притязающего на авторство лежащего перед читателем текста, – также объединяет роман с целым рядом произведений разных эпох.

Говорить о метаромане Гончарова как о самостоятельном явлении позволяет оригинальное сочетание приемов, обеспечивающих «Обрыву» метанарративность.

Во-первых, отличительной особенностью «Обрыва» является сочетание эксплицитного и имплицитного изображения организующих принципов романной конструкции. С одной стороны, персонаж-писатель наделяется эстетической концепцией, близкой к авторской, и напрямую описывает многие механизмы, лежащие в основе «Обрыва». Предметом рефлексии для Райского становится и теория типизации, которой он пользуется, и выстраивание системы персонажей вокруг центрального образа, и работа с композицией произведения, и проблема авторской вневходимости, остро встающая при наделении персонажа личными чертами.



В то же время Райский как субъект творчества не уподоблен в полной мере создателю «Обрыва»: в ходе работы над романом он не может найти применения многим элементам, входящим в замысел Гончарова, в первую очередь комическим, и в результате делает выбор, отличный от авторского, – написать роман об одной Вере. Финальный отказ Райского от литературного творчества становится своего рода «доказательством от противного», демонстрирующим, что часть установок героя была ошибочной. Сам «Обрыв» наглядно свидетельствует о том, что из материала, казавшегося персонажу неподходящим, роман создать можно – и ответом на вопрос, как именно, служит произведение как целое.

Из-за того, что эксплицитное изображение в тексте получает лишь неудача Райского, а итоговая победа автора над материалом остается замаскированной, интерпретатор вынужден сам интегрировать элементы «Обрыва», на первый взгляд не сочетающиеся с основным сюжетом, в романное целое. Эта задача провоцирует реципиента на повторное чтение произведения, замыкающегося таким образом в кольцо.

Двигаясь по герменевтическому кругу, читатель «Обрыва» идет «по следам» создателя текста в поисках его «цели и необходимости» и, открывая для себя творческий потенциал юмора (недооцененный Райским) и важность изображения «малых мира сего», может обрести «романный» взгляд на действительность – взгляд широкий и гуманный. Таким образом, метароман Гончарова не только повышает компетентность читателя в эстетической сфере, но и способствует формированию у него «этики романиста».

Во-вторых, в «Обрыве» отсутствует четкая соотнесенность между крупными фрагментами текста и повествовательными инстанциями. Это обусловлено как стилистическим сходством между речью первичного нарратора и речью персонажей (характерным для романного творчества писателя в целом), так и наличием в произведении Гончарова записок Райского, представленных как подготовительный материал для романа, подобного «Обрыву» по сюжету и структуре. Так как точку зрения героя-писателя в плане фразеологии нельзя однозначно отделить от точки зрения повествователя, читатель волен решать, кому

из них принадлежат те или иные описания, и конструировать «здание» романа из заданных элементов самостоятельно. Это превращает реципиента в активного участника творческого процесса и наделяет его опытом в создании архитектоники текста. В результате читатель может «примерить» на себя роль романиста и прикоснуться к романному творчеству непосредственным образом.

Третьей важной особенностью «Обрыва» как метаромана является создание сложной системы зеркал, в которой творчество героя, встроенное в романное целое по принципу *mise en abyme*, отражает отдельные черты обрамляющего произведения и при этом само дробится на ряд отражений в самостоятельных подсюжетах.

Зеркальность пронизывает весь роман – и его композицию, и систему персонажей – что позволяет придать образам дополнительный объем и тем самым укрепить иллюзию реальности, постоянной угрозой для которой является метаплан. В то же время такое построение обнажает один из организующих принципов творчества Гончарова. «Зеркала» внутри текста, не создающие точных копий и продуцирующие лишь подобия, позволяют увидеть, что роман – это особого рода зеркало, которое не показывает «слепки» с действительности, но вместо этого преобразует ее в соответствии с открывшейся писателю онтологической истиной.

Чтобы эта истина стала доступна читателю, необходимо восприятие художественного текста именно как художественного, а не «фотографии» с реальности или публицистического произведения. К такому взгляду на творчество реципиента готовят коммуникативные стратегии романа, призванные приблизить его к идеальному адресату, М-Читателю. Без участия такого читателя значение «Обрыва» как метатекста остается незамеченным, а роман – не прочитанным до конца. Резкая реакция критики стала ярким тому подтверждением, побудив автора акцентировать внимание на своем художественном методе в статьях по поводу «Обрыва».

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что соединение в «Обрыве» всех вышеперечисленных особенностей стало вкладом Гончарова в развитие

метаромана и романа в целом. Превалирование плана основного сюжета над метарефлексией сближает «Обрыв» с романами с «авторскими вторжениями» (такими как романы Филдинга), в то время как игровой потенциал его структуры, оставляющий большой простор для читательского воображения и творческой активности, перекликается со смелыми опытами Стерна и Пушкина. Пример «Обрыва» доказывает, что совмещение «правдоподобного повествования» с его миметическими мотивировками и игрового обнажения условности, превращающего текст в конструктор и приближающего читателя к позиции автора, в рамках романа вполне осуществимо.

В этой связи большой интерес представляет сравнение метаромана Гончарова как с более ранними метароманами, такими как «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Стерна и «Евгений Онегин» Пушкина, так и с более поздними метатекстами, прежде всего с теми, в центре которых стоит образ писателя – «Даром» Набокова, «Фальшивомонетчиками» Жида и другими.

## ЛИТЕРАТУРА

### Источники

1. Гончаров, И. А. [Автобиография] // Гончаров, И. А. Собрание сочинений : в 8 т. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1952–1955. – Т. 8 : Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма / подгот. текста ст., заметок, рецензий, автобиографий и примеч. А. П. Рыбасова ; подгот. текста писем А. П. Могилянского, М. Я. Полякова ; примеч. к письмам М. Я. Полякова. – 1955. — С. 221–225.

2. Гончаров, И. А. Литературный вечер // Гончаров, И. А. Собрание сочинений : в 8 т. / [под общ. ред. С. И. Машинского и др. ; вступ. ст. К. И. Тюнькина ; подгот. текста и коммент. Е. А. Краснощековой]. – М. : Художественная литература, 1977–1980. – Т. 7 : Очерки, автобиографии, воспоминания. Необыкновенная история ; [подгот. текста и коммент. В. А. Недзвецкого] ; [под общ. ред. В. А. Недзвецкого, К. И. Тюнькина]. – 1980. – С. 32–124.

3. Гончаров, И. А. Лучше поздно, чем никогда (Критические заметки) // Гончаров, И. А. Собрание сочинений : в 8 т. / [под общ. ред. С. И. Машинского и др. ; вступ. ст. К. И. Тюнькина ; подгот. текста и коммент. Е. А. Краснощековой]. – М. : Художественная литература, 1977–1980. – Т. 8 : Статьи, заметки, рецензии, письма / [подгот. текста и коммент. Е. А. Краснощековой, В. А. Недзвецкого] ; [под общ. ред. В. А. Недзвецкого, К. И. Тюнькина]. – 1980. – С. 99–148.

4. Гончаров, И. А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // Гончаров, И. А. Собрание сочинений : в 8 т. / [под общ. ред. С. И. Машинского и др. ; вступ. ст. К. И. Тюнькина ; подгот. текстов и коммент. Е. А. Краснощековой]. – М. : Художественная литература, 1977–1980. – Т. 6 : Обрыв [роман в пяти частях,

части третья–пятая]. Статьи об «Обрыве» / [коммент. Л. С. Гейро]. – 1980. – С. 453–464.

5. Гончаров, И. А. Необыкновенная история (истинные события) / И. А. Гончаров ; вступ. ст., подгот. текста, коммент. Н. Ф. Будановой // Литературное наследство / Академия наук СССР. Институт литературы. Пушкинский дом. – М. : [б. и.], 1931–... – Т. 102 : И. А. Гончаров : новые материалы и исследования / Российская академия наук, Институт мировой литературы им. А. М. Горького ; отв. ред.: С. А. Макашин, Т. Г. Динесман. – М. : ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. – С. 184–304.

6. Гончаров, И. А. Обломов // Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / И. А. Гончаров ; подгот. Т. И. Орнатская ; Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – СПб. : Наука, 1997–... – Т. 4 : Обломов : роман : в 4 ч. – 1998. – 492 с.

7. Гончаров, И. А. Обрыв // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / И. А. Гончаров ; подгот. Т. И. Орнатская ; Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – СПб. : Наука, 1997–... – Т. 7 : Обрыв : роман : в 5 ч. / [ред. тома Т. А. Лапицкая, В. А. Туниманов]. – 2004. – 771 с.

8. Гончаров, И. А. Обрыв. От автора // Вестник Европы. – 1869. – Т. 1. – Кн. 1. – С. 5–6.

9. Гончаров, И. А. Обрыв. Часть вторая. I–XX // Вестник Европы. – 1869. – Т. 1. – Кн. 2. – С. 497–684.

10. Гончаров, И. А. Обыкновенная история // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / И. А. Гончаров ; подгот. Т. И. Орнатская ; Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – СПб. : Наука, 1997–... – Т. 1 : Обыкновенная история [роман] ; Стихотворения ; Повести и очерки ; Публицистика, 1832–1848 / [ред. Т. И. Орнатская, В. А. Туниманов]. – 1997. – С. 172–469.

11. Гончаров, И. А. Письма // Гончаров, И. А. Собрание сочинений : в 8 т. / [под общ. ред. С. И. Машинского и др. ; вступ. ст. К. И. Тюнькина ; подгот.

текста и коммент. Е. А. Краснощековой]. – М. : Художественная литература, 1977–1980. – Т. 8 : Статьи, заметки, рецензии, письма / [подгот. текстов и коммент. Е. А. Краснощековой, В. А. Недзвецкого] ; [под общ. ред. В. А. Недзвецкого, К. И. Тюнькина]. – 1980. – С. 187–486.

12. Гончаров, И. А. Предисловие к роману «Обрыв» // Гончаров, И. А. Собрание сочинений : в 8 т. / [под общ. ред. С. И. Машинского и др. ; вступ. ст. К. И. Тюнькина ; подгот. текста и коммент. Е. А. Краснощековой]. – М. : Художественная литература, 1977–1980. – Т. 6 : Обрыв [роман в пяти частях, части третья–пятая]. Статьи об «Обрыве» / [коммент. Л. С. Гейро]. – 1980. – С. 425–452.

13. Гончаров, И. А. Фрегат «Паллада» : Материалы путешествия. Очерки. Предисловия. Официальные документы экспедиции // Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / И. А. Гончаров ; подгот. Т. И. Орнатская ; Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский дом). – СПб. : Наука, 1997–... – Т. 2 : Фрегат «Паллада» : очерки путешествия / [ред. В. А. Туниманов]. – 1997. – 745 с.

14. Гончаров, И. А. «Христос в пустыне». Картина г. Крамского // Гончаров, И. А. Собрание сочинений : в 8 т. / [под общ. ред. С. И. Машинского и др. ; вступ. ст. К. И. Тюнькина ; подгот. текста и коммент. Е. А. Краснощековой]. – М. : Художественная литература, 1977–1980. – Т. 8 : Статьи, заметки, рецензии, письма / [подгот. текстов и коммент. Е. А. Краснощековой, В. А. Недзвецкого] ; [под общ. ред. В. А. Недзвецкого, К. И. Тюнькина]. – 1980. – С. 62–75.

15. Гофман, Э. Т. А. Избранные произведения : в 3 т. : пер. с нем. / [вступ. ст. и примеч. И. В. Миримского]. – М. : Гослитиздат, 1962. – Т. 2 : Мадемуазель де Скюдери. Счастье игрока. Королевская невеста. Мастер Иоганн Вахт. Принцесса Брамбилла. Повелитель блох. Угловое окно / [пер. А. В. Федорова]. – 1962. – 519 с.

16. Гофман, Э. Т. А. Собрание сочинений : в 6 т. : пер. с нем. / Э. Т. А. Гофман ; [сост. А. Б. Ботниковой и А. В. Карельского ; предисл. А. В. Карельского] ; редкол.: А. Б. Ботникова [и др.]. – М. : Художественная литература, 1991–2000. – Т. 2 : Эликсиры дьявола. Ночные этюды, ч. 1 / [пер.

В. Б. Микушевича ; коммент. А. Б. Ботниковой, В. Б. Микушевича]. – 1994. – 443 с.

17. Пушкин, А. С. Евгений Онегин : роман в стихах // Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин ; [примеч. Б. В. Томашевского ; Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом)]. – 4-е изд. – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1977–1979. – Т. 5 : Евгений Онегин. Драматические произведения. – 1978. – С. 5–184.

18. Руссо, Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза / пер. с франц. Н. И. Немчиновой и А. А. Худадовой под ред. В. А. Дынник и Л. Е. Пинского. – М. : Художественная литература, 1968. – 788 с.

19. Стерн, Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена / пер. с англ. и коммент. А. А. Франковского. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа / В. Б. Шкловский. – СПб. : ИНАПРЕСС, 2000. – С. 810–811.

20. Филдинг, Г. История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса / пер. с англ. Н. Д. Вольпин // Филдинг, Г. Избранные сочинения / Г. Филдинг ; [вступ. ст. и коммент. В. А. Харитонова]. – М. : Художественная литература, 1989. – С. 279–571.

21. Фильдинг, Г. История Тома Джонса, найденыша / пер. с англ. и примеч. А. А. Франковского ; [вступ. ст. Ю. Кагарлицкого]. – М. : Художественная литература, 1973. – 879 с.

### Критическая литература

22. Айхенвальд, Ю. А. Гончаров // Айхенвальд, Ю. А. Силуэты русских писателей : в 3 выпусках / Ю. А. Айхенвальд. – М. : Научное слово, 1906–1910. – Вып. 1. – 1906. – С. 136–151.

23. Анненский, И. Ф. Гончаров и его «Обломов» // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике : сборник статей / Ленинградский государственный

университет ; [сост., авт. вступ. ст. и коммент. М. В. Отрадин]. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1991. – С. 210–231.

24. Антропов, Л. Н. «Обрыв», роман И. А. Гончарова // Заря. – 1869. – № 11. – С. 95–140.

25. Белинский, В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья вторая и последняя // Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : [в 13 т.] / [редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] ; Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – М. : Изд-во АН СССР, 1953–1959. – Т. X. – 1956. – С. 279–360.

26. Белинский, В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова // Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : [в 13 т.] / [редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] ; Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – М. : Изд-во АН СССР, 1953–1959. – Т. IV. – 1954. – С. 193–271.

27. Белинский, В. Г. Горе от ума. Сочинение А. С. Грибоедова // Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : [в 13 т.] / [редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] ; Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). – М. : Изд-во АН СССР, 1953–1959. – Т. III. – 1953. – С. 420–487.

28. Белинский, В. Г. <Идея искусства> // Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : [в 13 т.] / [редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] ; Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – М. : Изд-во АН СССР, 1953–1959. – Т. IV – 1954. – С. 585–601.

29. Белинский, В. Г. <Рецензии и заметки, январь–март 1839 г.> // Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : [в 13 т.] / [редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] ; Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – М. : Изд-во АН СССР, 1953–1959. – Т. III. 1955. – С. 7–378.

30. Белинский, В. Г. Статьи о Пушкине. Статья седьмая. Поэмы : «Цыганы», «Полтава», «Граф Нулин» // Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : [в 13 т.] / [редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] ; Академия наук



СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – М. : Изд-во АН СССР, 1953–1959. – Т. VII. – 1955. – С. 385–431.

31. Введенский, А. И. «Четыре очерка» // Введенский, А. И. Литературные характеристики : Последние произведения Тургенева, Гончарова, Достоевского. Сатиры Щедрина. Литературное народничество. Гл. Успенский. Н. Златовратский / А. И. Введенский. – СПб. : М. П. Мельников, 1903. – С. 56–68.

32. Венгеров, С. А. И. А. Гончаров. Четыре очерка // Русский вестник. – 1880. – № 12. – С. 802–827.

33. Всемирная иллюстрация. – 1869. – № 7. – С. 107.

34. Говоруха-Отрок, Ю. Н. Литературные заметки (И. Гончаров. «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”»). Критический очерк) // Московские ведомости. – 1895. – № 19, 19 янв. – С. 3.

35. Говоруха-Отрок, Ю. Н. Нечто о нигилизме (По поводу «Обрыва» Гончарова) // Московские ведомости. – 1891. – № 268, 28 сент. – С. 3–4.

36. Добролюбов, Н. А. Что такое обломовщина? // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике : сборник статей / ЛГУ ; [сост., авт. вступ. ст. и коммент. М. В. Отрадин]. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1991. – С. 34–68.

37. Дружинин, А. В. «Обломов». Роман И. А. Гончарова // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике : сборник статей / ЛГУ ; [сост., авт. вступ. ст. и коммент. М. В. Отрадин]. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1991. – С. 106–125.

38. Короленко, В. Г. Гончаров и «молодое поколение» : (К 100-летней годовщине рождения) // И. А. Гончаров в русской критике : сборник статей / [вступ. ст. М. Я. Полякова, с. 3–26] ; [примеч. С. А. Трубникова]. – М. : Гослитиздат, 1958. – С. 329–340.

39. Мережковский, Д. С. И. А. Гончаров // Мережковский, Д. С. Вечные спутники : портреты из всемирной литературы / Д. С. Мережковский ; изд. подгот. Е. А. Андрущенко. – СПб. : Наука, 2007. – С. 195–213.

40. Михайловский, Н. К. Софья Николаевна Беловодова : Пять глав из романа «Эпизоды из жизни Райского» И. А. Гончарова («Современник» № 2, февраль 1860 г.) // Рассвет. – 1860. – Т. 6. – № 4. – С. 5–14.

41. Нелюбов, Л. Новый роман г. Гончарова // Русский вестник. – 1869. – № 7. – С. 335–378.
42. Овсяннико-Куликовский, Д. Н. И. А. Гончаров // Вестник Европы. – 1912. – № 6. – С. 193–210.
43. Окрейц, С. С. Новые романы старых романистов // Дело. – 1869. – № 9 [Современное обозрение]. – С. 72–112.
44. Павлов, И. Н. «Лучше поздно, чем никогда» : Критические заметки И. Гончарова // Русский вестник. – 1879. – № 9. – С. 423–434.
45. Писарев, Д. И. «Обломов». Роман И. А. Гончарова // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике : сборник статей / ЛГУ; [сост., авт. вступ. ст. и коммент. М. В. Отрадин]. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1991. – С. 68–83.
46. Протопопов, М. А. Гончаров // Русская мысль. – 1891. – № 11. – С. 107–131.
47. Протопопов, М. А. [Горшков А.] Неожиданные признания // Слово. – 1881. – № 4. – С. 53–77.
48. Салтыков-Щедрин, М. Е. Уличная философия // Салтыков-Щедрин, М. Е. Собрание сочинений : в 20 т. / редкол.: С. А. Макашин (глав. ред.) [и др.] ; [вступ. ст. Е. И. Покусаева, с. 9–68] ; [ст. и примеч. Т. И. Усакиной]. – М. : Художественная литература, 1965–1977. – Т. 9 / примеч. Д. И. Золотницкого и др. – 1970. – С. 61–95.
49. Скабичевский, А. М. Старая правда // И. А. Гончаров в русской критике : сборник статей / [вступ. ст. М. Я. Полякова, с. 3–26] ; [примеч. С. А. Трубникова]. – М. : Гослитиздат, 1958. – С. 277–328.
50. Соловьев, Н. И. Родство и кипучие страсти : (Критика романа Гончарова «Обрыв») // Соловьев, Н. И. Искусство и жизнь : Ч. 1–3. – М. : С. П. Анненков, 1869. – Ч. 3. – С. 258–297.
51. Утин, Е. И. Литературные споры нашего времени // Вестник Европы. – 1869. – № 11. – С. 347–374.

52. Шелгунов, Н. В. Талантливая бесталанность // Гончаров в русской критике : сборник статей / [вступ. ст. М. Я. Полякова] ; [примеч. С. А. Трубникова]. – М. : Гослитиздат, 1958. – С. 235–276.

### Научная литература

53. Автор и текст : сборник статей / Санкт-Петербургский государственный университет ; University of Hamburg ; под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1996. – 470 с.

54. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель ; [сопровожд. ст. В. Н. Марова ; пер. с древнегреч. В. Г. Аппельрота, О. П. Цыбенко]. – М. : Лабиринт, 2000. – 224 с.

55. Асмус, В. Ф. Чтение как труд и творчество // Асмус, В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики : сборник статей. – М. : Искусство, 1968. – 654 с.

56. Ауэрбах, Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М. : Прогресс, 1976. – 556 с.

57. Атлас, А. З. Вторичная репрезентация текста в тексте: mise en abyme // Изв. РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – № 10 (56). – С. 77–87.

58. Багаутдинова, Г. Г. Миф о Пигмалионе в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. – 1998. – Вып. 2. – № 9. – С. 81–85.

59. Багаутдинова, Г. Г. «Ненаписанный роман» Бориса Райского: опыт реконструкции («Обрыв» И. А. Гончарова) // Гончаров: живая перспектива прозы : научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. – Szombathely : University of West Hungary Press, 2012. – С. 416–425.

60. Багаутдинова, Г. Г. Очерк Райского «Наташа» (роман И. А. Гончарова «Обрыв») и «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина // Карамзинский сборник / Министерство общего и профессионального образования РФ, Ульяновский

государственный университет ; отв. ред. С. М. Шаврыгин. – Ульяновск, 1997–... – Ч. 2 : Восток и Запад в русской культуре. – 1998. – С. 148–150.

61. Багаутдинова, Г. Г. Роман И. А. Гончарова «Обрыв» : Борис Райский – художник : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Багаутдинова Гульзада Гадульяновна ; Санкт-Петербургский государственный университет. – СПб., 1999. – 163 с.

62. Бак, Д. П. История и теория литературного самосознания : творческая рефлексия в литературном произведении. – Кемерово : КемГУ, 1992. – 81 с.

63. Бак, Д. П. Проблема творчества и образ художника в романе «Обрыв» // Традиции и новаторство в русской классической литературе : межвузовский сборник научных трудов. – СПб. : Образование, 1992. – С. 113–123.

64. Балакшина, Ю. В. «Он невольно улыбался, глядя на Теньера» : Фламандские аспекты юмора в романе «Обломов» // Обломов: константы и переменные : сборник научных статей : [к 200-летию И. А. Гончарова] / Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом) ; [сост. С. В. Денисенко]. – СПб. : Нестор-История, 2011. – С. 196-204.

65. Балашова, Е. А. Литературное творчество героев И. А. Гончарова // И. А. Гончаров : материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / [редкол.: М. Б. Жданова (отв. ред.) и др.]. – Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 179–185.

66. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгиной ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1979. – С. 7–180.

67. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М. : Художественная литература, 1972. – 470 с.

68. Бахтин, М. М. Слово в романе // Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 72–233.

69. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.

70. Бахтин, М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 447–483.

71. Беляева, И. А. Роман как жизнь и жизнь как роман: мотив пробуждения в романе И. А. Гончарова «Обрыв // И. А. Гончаров : материалы V Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Правительство Ульяновской области, Министерство искусства и культурной политики Ульяновской области, Ульяновский областной краеведческий музей им. И. А. Гончарова, Историко-мемориальный центр-музей И. А. Гончарова. – Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2012. С. 219–226.

72. Бло, Ж. Иван Гончаров, или Недостижимый реализм / Ж. Бло ; пер. с фр. М. Яснова. – СПб. : БЛИЦ, 2004. – 309 с.

73. Борзенкова, Н. В. Эволюция психологической манеры И. А. Гончарова-романиста // И. А. Гончаров : материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / [редкол.: М. Б. Жданова (отв. ред.) и др.]. – Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 208–217.

74. Борхес, Х. Л. Скрытая магия в «Дон Кихоте» // Борхес, Х. Л. Коллекция : [Рассказы. Эссе. Стихотворения : пер. с исп. В. Кулагиной-Ярцевой] / Х. Л. Борхес; [вступ. ст. В. Е. Багно, с. 5–21 ; коммент. Б. В. Дубина]. – СПб. : Северо-Запад, 1992. – С. 346–349.

75. Бочкарева, Н. С. Сулова, И. В. «Роман в романе» в русской и французской литературах 20-х гг. XX в. : к проблеме типологии // На пути к произведению : сборник статей / Самарский государственный университет, Самарская гуманитарная академия ; [отв. ред. Н. В. Барабанова]. – Самара : Изд-во Самарской гуманитарной академии, 2005. – С. 150–185.

76. Буало, Н. Поэтическое искусство / [пер. с фр. А. Л. Линецкой]. – М. : ГИХЛ, 1957. – 232 с.

77. Бухаркин, П. Е. «Образ мира, в слове явленный» : (Стилистические проблемы «Обломова») // От Пушкина до Белого : Проблемы поэтики русского реализма XIX – начала XX века : межвузовский сборник / Санкт-Петербургский государственный университет ; под ред. В. М. Марковича. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1992. – С. 118–135.

78. Венгеров, С. А. И. А. Гончаров // Венгеров, С. А. Собрание сочинений : Т. 1–5. – СПб. : Прометей, 1911–1919. – Т. 5. Дружинин, Гончаров, Писемский. – 1911. – С. 61–96.

79. Веселовский, А. Н. Избранные статьи / под общ. ред. М. П. Алексеева, В. А. Десницкого, В. М. Жирмунского и А. А. Смирнова ; вступ. ст. В. М. Жирмунского [с. V–XXIV] ; коммент. М. П. Алексеева ; Институт литературы Академии наук СССР. – Л. : Гослитиздат, 1939. – 572 с.

80. Виноградов, В. В. О художественной прозе // Виноградов, В. В. О языке художественной прозы : Избранные труды / В. В. Виноградов ; [послел. А. П. Чудакова, с. 285–315]. – М. : Наука, 1980. – С. 56–175.

81. Виноградов, В. В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов, В. В. О теории художественной речи / [послел. Д. С. Лихачева ; подг. к изд. А. Н. Кожиним и Ю. А. Бельчиковым]. – М. : Высшая школа, 1971. – С. 105–121.

82. Володина, Н. В. Герои романа И. А. Гончарова «Обрыв» как читатели // И. А. Гончаров : материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / [редкол.: М. Б. Жданова (отв. ред.) и др.]. – Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 154–163.

83. Володина, Н. В. «Эстетическое сознание» персонажей романов И. А. Гончарова «Обломов» и «Обрыв» // Володина, Н. В. Литературный герой как читатель : (на материале русской литературы 1860-х годов). – Череповец : Череповецкий государственный университет, 1997. – С. 22–39.

84. Волошинов, В. Н. (Бахтин, М. М.). Марксизм и философия языка : Основные проблемы социалистического метода в науке о языке / под общ. ред. И. В. Пешкова ; [коммент. В. Л. Махлина]. – М. : Лабиринт, 1993. – 189 с.
85. Воробьева, М. С. Особенности повествования в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // *Res philologica* : ученые записки Северодвинского филиала Поморского государственного университета им. М. В. Ломоносова / Министерство образования РФ. – Архангельск : Поморский государственный университет им. М. В. Ломоносова, 2004. – С. 230–234.
86. Воробьева, М. С. Повествовательная система в романах И. А. Гончарова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Воробьева Мария Сергеевна. – Нижний Новгород, 2005. – 193 с.
87. Выготский, Л. С. Психология искусства / под общ. ред. В. В. Иванова ; [предисл. А. Н. Леонтьева] ; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
88. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод : Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер ; общ. ред. и вступ. ст. [с. 5–36] Б. Н. Бессонова ; [пер. с нем. М. А. Журинской, С. Н. Земляного, А. А. Рыбакова, И. Н. Буровой]. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
89. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / [под ред. с предисл. М. Лифшица, с. I–XVI]. – М. : Искусство, 1968–1973. – Т. 3. – 1971. – 624 с.
90. Гейро, Л. С. Из истории создания романа «Обрыв»: эволюция образа Райского-художника // И. А. Гончаров : новые материалы о жизни и творчестве писателя : сборник / Ульянов. обл. краевед. музей им. И. А. Гончарова ; под ред. П. С. Бейсова. – Ульяновск : Приволжское книжное изд-во, Ульяновское отделение, 1976. – С. 61–84.
91. Гейро, Л. С. Роман Гончарова «Обрыв» и русская поэзия его времени // *Русская литература*. – 1974. – № 1. – С. 61–73.
92. Гейро, Л. С. «Сообразно времени и обстоятельствам...» : (Творческая история романа «Обрыв») // *Литературное наследство*. Т. 102. И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования / Российская академия наук, Институт мировой

литературы им. А. М. Горького ; отв. ред.: С. А. Макашин, Т. Г. Динесман. – М. : ИМЛИ РАН : Наследие, 2000. – С. 83–183.

93. Геллер, Т. Своеобразие творческой личности в художественном воплощении и критической оценке Гончарова // Гончаровские чтения, 1995–1996 : [материалы]. – Ульяновск : УлГТУ, 1997. – С. 86–87.

94. Гете, И. В. Об искусстве / [сост., вступ. ст. и примеч. А. В. Гулыги]. – М. : Искусство, 1975. – 623 с.

95. Гинзбург, Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, Ленинградское отделение, 1979. – 220 с.;

96. Грифцов, Б. А. Теория романа / Б. А. Грифцов. – М. : Государственная академия художественных наук, 1926. – 152 с.

97. Гродецкая, А. Г. Автоирония у Гончарова // *Sub specie tolerantiae* : Памяти В. А. Туниманова : сборник научных статей / отв. ред. А. Г. Гродецкая. – СПб. : Наука, 2008. – С. 532–544.

98. Гродецкая, А. Г. «Пафос середины»: ирония и автоирония у Гончарова // Гончаров: живая перспектива прозы : научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. – Szombathely : University of West Hungary Press, 2012. – С. 416–425.

99. Гузь, Н. А. Организация повествования в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Высшая школа: проблемы преподавания словесности : сборник научных статей / Министерство образования РФ, Бурятский государственный университет ; [редкол.: Т. В. Затева (отв. ред.) и др.]. – Улан-Удэ : Изд-во Бурятского государственного университета, 2003. – С. 125–130.

100. Гузь, Н. А. Характерология романов И. А. Гончарова в оценке русской критики // Историко-функциональное изучение русской литературы : межвузовский сборник научных трудов / Московский государственный педагогический институт им. В. И. Ленина ; отв. ред. Н. В. Осьмаков. – М. : МГПИ, 1984. – С. 49–57.

101. Гузь, Н. А. Художественный мир романов И. А. Гончарова / Н. А. Гузь ; Федеральное агентство по образованию, Бийский педагогический



государственный университет им. В. М. Шукшина. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Бийск : БПГУ, 2008. – 218 с.

102. Гузь, Н. А. Художественная система романов И. А. Гончарова : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Гузь Наталия Александровна. – М., 2001. – 377 с.

103. Гуркина, И. И. Роман И. А. Гончарова «Обрыв» в восприятии критиков-современников // История литературы и художественное восприятие : сборник научных трудов / Тверской государственный университет ; отв. ред. М. М. Кедрова. – Тверь : ТГУ, 1991. – С. 63–70.

104. Денис, Р. Сюжетный параллелизм в романе Гончарова «Обрыв» // Гончаров после «Обломова» : сборник статей / Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук ; [отв. ред. С. Н. Гуськов]. – СПб. : б. и. ; Тверь : Изд-во М. Батасовой, 2015. – С. 40–52.

105. Денисенко, С. В. О прототипах и персонажах «Литературного вечера» И. А. Гончарова. Из заметок комментатора к первоначальному и печатному текстам // Русская литература. – 2012. – № 2. – С. 90–97.

106. Дземидок, Б. О комическом : пер. с польск. / [послесл. А. Зися]. – М. : Прогресс, 1974. – 223 с.

107. Доманский, В. А. Роман «Обрыв»: долгое прощание с романтизмом // Гончаров после «Обломова» : сборник статей / Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук ; [отв. ред. С. Н. Гуськов]. – СПб. : б. и. ; Тверь : Изд-во М. Батасовой, 2015. – С. 40–52.

108. Доманский, В. А. Художественные зеркала романа И. А. Гончарова «Обрыв» // И. А. Гончаров : материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / [редкол.: М. Б. Жданова (отв. ред.) и др.]. – Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 146–153.

109. Дрозда, М. Нарративные маски русской художественной прозы (от Пушкина до Белого) // Russian Literature. – North-Holland, 1994. – XXXV. – С. 287–548.

110. Евгенийев-Максимов, В. Е. И. А. Гончаров // Евгенийев-Максимов, В. Е. Очерки по истории русской литературы 40-х-60-х годов : Натуральная школа (Тургенев, Гончаров, Островский, Герцен, Некрасов и др.) / В. Е. Максимов. – СПб. : Типо-лит. «Энергия», 1912. – С. 133–183.

111. Евгенийев-Максимов, В. Е. И. А. Гончаров : Жизнь, личность, творчество / В. Е. Евгенийев-Максимов. – М. : Государственное изд-во, 1925. – 168 с.

112. Егошина, М. М. Пепеляева, Е. В. Автор и герой романа Гончарова «Обрыв»: взаимодействие творческих принципов // Национально-культурная специфика текста : межвузовский сборник научных трудов / Федеральное агентство по образованию ; Пермский государственный университет ; [редкол.: Г. С. Двинянинова (отв. ред.) и др.]. – Пермь : Пермский государственный университет, 2007. – С. 253–270.

113. Егошина, М. М. Пепеляева, Е. В. Крейслер и Райский как герои-художники (Осмысление романа «Обрыв» в контексте западноевропейской литературы : сопоставительный анализ) // И. А. Гончаров. Материалы Международной научной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И. А. Гончарова : сборник статей русских и зарубежных авторов / Сост.: А. В. Лобкарева, И. В. Смирнова, Е. Б. Клевогина. – Ульяновск : Ника-дизайн, 2008. – С. 352–359.

114. Ермолаева, Н. Л. Очерк «Литературный вечер» в контексте творчества И. А. Гончарова 1870-х гг. // Два века русской классики. – 2020. – Т. 2. – № 3. – С. 200–221.

115. Ерофеев, В. В. Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая. – Вопросы литературы. – 1988. – № 10. – С. 125–160.

116. Женетт, Ж. Границы повествовательности // Женетт, Ж. Фигуры : в 2 т. / Ж. Женетт ; пер. с фр. Е. Васильевой и др. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 283–299.

117. Женетт, Ж. Повествовательный дискурс // Женетт, Ж. Фигуры : в 2 т. / Ж. Женетт ; пер. с фр. Е. Васильевой и др. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 60–280.
118. Зубков, К. Ю. «Обрыв» И. А. Гончарова как роман о нигилистах: сюжет и композиция // Гончаров после «Обломова» : сборник статей / Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук ; [отв. ред. С. Н. Гуськов]. – СПб. : б. и. ; Тверь : Изд-во М. Батасовой, 2015. – С. 64–83.
119. Зусева, В. Б. Инвариантная структура и типология метаромана // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. – 2007. – № 7. – С. 35–45.
120. Зусева-Озкан, В. Б. Историческая поэтика метаромана / В. Б. Зусева-Озкан. – М. : Intrada, 2014. – 487 с.
121. Зусева-Озкан, В. Б. Поэтика метаромана : «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетки» А. Жида в контексте литературной традиции / В. Б. Зусева-Озкан. – М. : Российский государственный гуманитарный университет, 2012. – 232 с.
122. Зыкова, Г. В. Герой как литератор и повествование как проблема в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // Гончаровские чтения, 1995–1996 : [материалы]. – Ульяновск : УлГТУ, 1997. – С. 80–85.
123. Изер, В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория : антология / сост., пер., примеч. И. В. Кабановой. – М. : Флинта, 2004. – С. 201–224.
124. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова ; ред. А. Якушева ; предисл. В. Разумного. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1962. – 572 с.
125. Калинина, Н. В. Из комментария к роману «Обрыв» : Художник Райский // Гончаров: живая перспектива прозы : научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. – Szombathely : University of West Hungary Press, 2012. – С. 405–416.

126. Калинина, Н. В. Музыка в жизни и творчестве И. А. Гончарова // Русская литература. – 2004. – № 1. – С. 3–32.

127. Калинина, Н. В. «Обрыв» как роман о художнике // Гончаров после «Обломова» : сборник статей / Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук ; [отв. ред. С. Н. Гуськов]. – СПб. : б. и. ; Тверь : Изд-во М. Батасовой, 2015. – С. 83–101.

128. Ким Чжон Мин. Романная проблематика Гончарова в зеркале его же критических статей // Русский язык за рубежом. – 2004. – № 3. – С. 98–103.

129. Ким Чжон Мин. Специфика авторской интерпретации текста в критических статьях И.А. Гончарова // Герменевтика в гуманитарном знании : материалы Международной научно-практической конференции, 21–23 апр. 2004 г. / Международная академия высшей школы, Невский институт языка и культуры ; [сост. и науч. ред. Л. И. Коновалова]. – СПб. : Политехника СПб., 2004. – С. 97–99.

130. Кожевникова, Н. А. О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза / [В. В. Одинцов] ; Академия наук СССР, Институт русского языка. – М. : Наука, 1977. – С. 7–98.

131. Кожевникова, Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. / Н. А. Кожевникова ; Российская академия наук, Институт русского языка. – М. : ИРЯ, 1994. – 333 с.

132. Кожин, В. В. Происхождение романа : теоретически-исторический очерк. – М. : Советский писатель, 1963. – 439 с.

133. Корман, Б. О. О целостности литературного произведения // Корман, Б. О. Избранные труды по истории и теории литературы. – Ижевск : Изд-во Удмуртского университета, 1992. – С. 119–128.

134. Корман, Б. О. Изучение текста художественного произведения : для студентов-заочников III–IV курсов факультетов русского языка и литературы педагогических институтов / Главное управление высших и средних педагогических учебных заведений, Министерство просвещения РСФСР,

Московский государственный заочный педагогический институт. – М. : Просвещение, 1972. – 110 с.

135. Кравченко, Э. Я. Внутренний монолог // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 39–40.

136. Кравченко, Э. Я. Несобственно-прямая речь // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 144–145.

137. Краснощекова, Е. А. И. А. Гончаров // Краснощекова, Е. А. Роман воспитания. Bildungsroman на русской почве: Карамзин, Пушкин, Гончаров, Толстой, Достоевский / Е. А. Краснощекова. – СПб. : Изд-во Пушкинского фонда, 2008. – С. 125–302.

138. Краснощекова, Е. А. И. А. Гончаров и русский романтизм 20–30-х годов // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка / редкол.: Д. Д. Благой (гл. ред.), Д. С. Лихачев, Р. И. Аванесов, С. Г. Бархударов, Б. Г. Реизов, Н. И. Кравцов, А. С. Мясников, П. А. Николаев, Ю. С. Степанов, Е. П. Челышев, В. Р. Щербина, Н. И. Балашов, А. Л. Гришунин, А. И. Кузьмин (отв. секретарь). – М. : Наука, 1975. – Т. 34. – С. 304–316.

139. Краснощекова, Е. А. И. А. Гончаров : Мир творчества. – СПб. : Изд-во Пушкинского фонда, 1997. – 496 с.

140. Краснощекова, Е. А. Роман И. А. Гончарова «Обрыв» // Československa rusistika. – 1973. – № 2. – С. 51–53.

141. Кржижановский, С. Д. Доклад 1939 г. [Пьеса и ее заглавие] // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 52. – С. 15–16.

142. Кржижановский, С. Д. Поэтика заглавий. М. : Никитинские субботники, 1931. – 33 с.

143. Криволапов, В. Н. «Типы» и «идеалы» Ивана Гончарова / В. Н. Криволапов. – Курск : Изд-во Курского государственного педагогического университета, 2001. – 280 с.

144. Левин, Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика / Ю. И. Левин. – М. : Школа «Языки русской культуры» : Кошелев, 1998. – 822 с.
145. Липовецкий, М. Н. Из предыстории русского постмодернизма (Метапроза Владимира Набокова от «Дара» до «Лолиты») // Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм : очерки исторической поэтики / М. Н. Липовецкий ; Министерство общего и профессионального образования РФ, Уральский государственный педагогический университет. – Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 1997. – С. 44–106.
146. Липовецкий, М. Н. Эпилог русского постмодернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // В. В. Набоков: pro et contra : материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова : антология : в 2 т. / [сост. Б. В. Аверин ]. – СПб. : Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 1997–2001. – Т. 1. – 1997. – С. 643–666.
147. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития : в 2 кн. – М. : Фолио, 2000. – Кн. 2. – 688 с.
148. Лотман, Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа : [сборник]. – М. : Гнозис, 1994. – С. 10–257.
149. Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» : Комментарий : Пособие для учителя // Лотман, Ю. М. Пушкин : Биография писателя ; Статьи и заметки, 1960–1990 ; «Евгений Онегин» : комментарий / Ю. М. Лотман ; [вступ. ст. Б. Ф. Егорова]. – СПб. : Искусство-СПб., 1995. – 845 с.
150. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста // Лотман, Ю. М. Об искусстве. / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб., 1998. – С. 14–285.
151. Лотман, Ю. М. Текст в тексте // Лотман, Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992–1993. – Т. 1. – 1992. – С. 148–161.
152. Лоциц, Ю. М. Гончаров / Ю. М. Лоциц. – М. : Молодая гвардия, 1977. – 349 с.

153. Лукач, Г. Теория романа // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С. 19–78.

154. Ляпушкина, Е. И. Идиллические мотивы в русской лирике начала XIX века и роман И.А. Гончарова «Обломов» // От Пушкина до Белого : Проблемы поэтики русского реализма XIX – начала XX в. : межвузовский сборник / Санкт-Петербургский государственный университет ; под ред. В. М. Марковича. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1992. – С. 102–117.

155. Ляпушкина, Е. И. Русская идиллия XIX века и роман И. А. Гончарова «Обломов» / Е. И. Ляпушкина ; Санкт-Петербургский государственный университет. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1996. – 148 с.

156. Ляцкий, Е. А. Гончаров. Жизнь, личность, творчество : критико-биографический очерк / Е. А. Ляцкий. – 3-е изд. – Стокгольм : Северные огни, 1920. – 387 с.

157. Манн, Ю. В. Автор и повествование // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М. : Российская академия наук, 1991. – Т. 50. – № 1. – С. 3–19.

158. Манн, Ю. В. Гончаров как повествователь // Манн, Ю. В. Тургенев и другие / Ю. В. Манн ; [Российский государственный гуманитарный университет]. – М. : РГГУ, 2008. – С. 422–433.

159. Маркович, В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30-50-е годы) / В. М. Маркович. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1982. – 208 с.

160. Маркович, В. М. «Чужая» речь и взаимодействие речевых манер в романе Гончарова «Обыкновенная история» // Филологические науки. – 1982. – № 2 (128). – С. 58–66.

161. Медведева, Д. С. Райский как читатель в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Русистика и компаративистика : сборник научных статей / Правительство Москвы, Департамент образования г. Москвы, Московский городской педагогический университет, Вильнюсский педагогический университет ; [гл. ред. и сост. М. Б. Лоскутникова]. – М. : МГПУ, 2006–... – Вып. XI. – 2016. С. 147–153.

162. Мелетинский, Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский ; Академия наук СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1986. – 318 с.
163. Мельник, В. И. Гончаров и православие. Духовный мир писателя. – М. : «ДАРЪ», 2008. – 544 с.
164. Мельник, В. И. А. С. Пушкин и И. А. Гончаров / В. И. Мельник ; Министерство образования РФ, Ульяновский государственный технический университет, Ульяновское региональное отделение Академии наук республики Татарстан. – Ульяновск : Ульяновский государственный технический университет, 2000. – 102 с.
165. Мельник, В. И. Реализм И. А. Гончарова / В. И. Мельник. – Владивосток : Изд-во Дальневосточного университета, 1985. – 139 с.
166. Михайлов, А. В. Языки культуры : учебное пособие по культурологии / А. В. Михайлов ; [предисл. С. Аверинцева]. – М. : Языки русской культуры : Кошелев, 1997. – 909 с.
167. Молнар, А. Искусство в свете мотивики романа И. А. Гончарова «Обрыв» // *Studia Russica XVIII*. – Budapest, 2000. – С. 464–471.
168. Молнар, А. «Обрыв» и письмо // *Slavica Tergestina* 11–12. – *Studia slavica* III. – Trieste, 2004. – С. 311–342.
169. Молнар, А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова / А. Молнар. – Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2012. – 446 с.
170. Молнар, А. Поэтика романов И. А. Гончарова / А. Молнар. – М. : Компания Спутник+, 2004. – 158 с.
171. Молнар, А. Проблематика «искусства» и «искушения» в романе И. А. Гончарова «Обрыв». – СПб. : Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 2001. – С. 123–135.
172. Мукаржовский, Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства : [пер. с чеш.] / Я. Мукаржовский ; [вступ. ст. Ю. М. Лотмана, с. 8–32 ; коммент. Ю. М. Лотмана, О. М. Малевича]. – М. : Искусство, 1994. – С. 198–244.



173. Муравьева, Л. Е. *Mise en abyme*: способы презентации в нарративном тексте [Электронный ресурс] // *Narratorium*. – 2016. – №1(9). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2635309> (дата обращения: 01.04.2021).

174. Муравьева, Л. Е. Редупликация (*mise en abyme*) и текст-в тексте // *Новый филологический вестник*. – 2016. – № 2 (37). – С. 42–51.

175. Надеждин, Н. И. Литературная критика. Эстетика / [вступ. ст, сост. и коммент. Ю. В. Манна]. – М. : Художественная литература, 1972. – 575 с.

176. Нагорная, Н. М. Нарративная природа романистики И. А. Гончарова // И. А. Гончаров: материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И.А. Гончарова : сборник русских и зарубежных авторов. – Ульяновск : Печатный двор, 1998. – С. 25–32.

177. Начинкова, М. Ф. Записки Бориса Райского и роман И. А. Гончарова «Обрыв» // *Летняя школа по русской литературе*. – 2020. – Т. 16. – № 3–4. – С. 248–263.

178. Начинкова, М. Ф. Слово повествователя в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // *Русская словесность*. – 2021. – № 4. – С. 42–49.

179. Начинкова, М. Ф. Субъективация повествования у И. А. Гончарова (от «Обломова» к «Обрыву») // *Гончаров после «Обломова» : сборник статей / Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук ; [отв. ред. С. Н. Гуськов]. – СПб. : б. и. ; Тверь : Изд-во М. Батасовой, 2015. – С. 126–142.*

180. Начинкова, М. Ф. *Mise en abyme* в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // *Летняя школа по русской литературе*. – 2021. – Т. 17. – № 2. – С. 154–170.

181. Недзвецкий, В. А. И. А. Гончаров – романист и художник / В. А. Недзвецкий. – М. : Изд-во МГУ, 1992. – 175 с.

182. Недзвецкий, В. А. «Персональный» роман испытания : (И. А. Гончаров, И. С. Тургенев) // Недзвецкий, В. А. *Русский социально-универсальный роман XIX века: становление и жанровая эволюция* / В. А. Недзвецкий ; Московский государственный университет им.

М. В. Ломоносова, Филологический факультет. – М. : АО «Диалог-МГУ», 1997. – С. 132–190.

183. Недзвецкий, В. А. Романы И. А. Гончарова : в помощь преподавателям и абитуриентам / В. А. Недзвецкий. – М. : Изд-во Московского государственного университета : 2000. – 112 с.

184. Ониси, И. «Литературный вечер» с точки зрения металитературы // И. А. Гончаров : материалы Международной научной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И. А. Гончарова : сборник статей русских и зарубежных авторов / сост.: А. В. Лобкарева, И. В. Смирнова, Е. Б. Клевогина. – Ульяновск : Ника-дизайн, 2008. – С. 231–235.

185. Отрадин, М. В. «А там судите, как хотите!» (Перечитывая «Необыкновенную историю И. А. Гончарова») // И. С. Тургенев: текст и контекст : коллективная монография / под ред. А. А. Карпова и Н. С. Мовниной. – СПб. : Скрипториум, 2018. – С. 426–439.

186. Отрадин, М. В. Борис Райский в свете комического // Гончаров после «Обломова» : сборник статей / Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук ; [отв. ред. С. Н. Гуськов]. – СПб. : б. и. ; Тверь : Изд-во М. Батасовой, 2015. – С. 141–161.

187. Отрадин, М. В. К вопросу о своеобразии эпической объективности и роли юмора в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Гончаров И. А. : материалы юбилейной Гончаровской конференции 1987 года. – Ульяновск : Симбирская книга, 1992. – С. 115–126.

188. Отрадин, М. В. «На пороге как бы двойного бытия...» : (О творчестве И. А. Гончарова и его современников) / науч. ред. А. А. Карпов. – СПб. : Филол. факультет СПбГУ, 2012. – 328 с.

189. Отрадин, М. В. «Трудная работа объективирования» : (Юмор в романе И.А. Гончарова «Обломов») // От Пушкина до Белого : Проблемы поэтики русского реализма XIX – начала XX века : межвузовский сборник / Санкт-Петербургский государственный университет ; под ред. В. М. Марковича. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1992. – С. 80–101.

190. Отрадин, М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте / М. В. Отрадин ; Санкт-Петербургский государственный университет. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1994. – 169 с.
191. Отрадин, М. В. Эпилог романа «Обломов» // Обломов: константы и переменные : сборник научных статей : [к 200-летию И. А. Гончарова] / Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом) ; [сост. С. В. Денисенко]. – СПб. : Нестор-История, 2011. – С. 13–24.
192. Падучева, Е. В. Семантика нарратива // Падучева, Е. В. Семантические исследования : Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива / Е. В. Падучева. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 193–418.
193. Пиксанов, Н. К. Два века русской литературы / Н. К. Пиксанов. – М. ; Петроград : Государственное изд-во, 1923. – 208 с.
194. Пиксанов, Н. К. Роман И. А. Гончарова «Обрыв» // Ученые записки ЛГУ. – 1954. – № 173. – Вып. 20. Русская литература. – С. 185–257.
195. Пинженина, Е. И. Автор и герой в художественном мире И. А. Гончарова (структура текста и типология характеров) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Пинженина Екатерина Игоревна. – Красноярск, 2011. – 288 с.
196. Платон. Государство / [пер. с древнегреч. А. Н. Егунова]. – М. : Академический проект, 2015. – 398 с.
197. Поляков, М. Я. Гончаров в оценке русской критики // Гончаров И. А. в русской критике : сборник статей / вступ. ст. М. Я. Полякова ; примеч. С. А. Трубникова. – М. : Государственное изд-во художественной литературы, 1958. – С. 3–26.
198. Постнов, О. Г. Эстетика И. А. Гончарова / О. Г. Постнов ; отв. ред. В. Г. Одинокоев ; Российская академия наук, Сибирское отделение, Институт филологии. – Новосибирск : Наука : Сибирское предприятие, 1997. – 239 с.
199. Пруцков, Н. И. Мастерство Гончарова-романиста / Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – М. ; Л. : Изд-во АН СССР [Ленинградское отделение], 1962. – 230 с.

200. Пруцков, Н. И. О художественном своеобразии Гончарова-романиста // Русская литература. – 1961. – № 4. – С. 79–98.
201. Пруцков, Н. И. «Обрыв» // История русского романа. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1964. – Т. 2. – С. 173–193.
202. Пумпянский, Л. В. Классическая традиция : собрание трудов по истории русской литературы / Л. В. Пумпянский. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 864 с.
203. Райнов, Т. И. «Обрыв» Гончарова как художественное целое // Вопросы теории и психологии творчества : (пособие при изучении теории словесности в высших и средних учебных заведениях) / изд.-сост. Б. А. Лезин. – Харьков, 1907–1923. – Т. 7. – 1916. – С. 32–75.
204. Рипинская, Е. В. Мотивная структура романа: символическая интеграция vs семантическая дифференциация (И. А. Гончаров, «Обрыв») // Гончаров: живая перспектива прозы : научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. – Szombathely : University of West Hungary Press, 2012. – С. 438–452.
205. Рипинская, Е. В. Русский реалистический роман: мотив и сюжет (И. А. Гончаров. «Обрыв» : опыт анализа риторической организации романа) // Вестник молодых ученых – 2004. – № 1. – С. 27–46.
206. Рыбасов, А. П. И. А. Гончаров. – М. : Молодая гвардия, 1957. – 374 с.
207. Рыбасов, А. П. Литературно-эстетические взгляды Гончарова // Гончаров, И. А. Литературно-критические статьи и письма / ред., вступ. ст. [«Литературно-эстетические взгляды Гончарова»] и примеч. А. П. Рыбасова. – Л. : Гослитиздат (Типография им. Володарского), 1938. – С. 5–53.
208. Рымарь, Н. Т. Скобелев, В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности / Н. Т. Рымарь, В. П. Скобелев ; Самарский государственный университет. – Воронеж : ЛОГОС-ТРАСТ, 1994. – 264 с.
209. Сорокин, Ю. С. Развитие словарного состава русского литературного языка. 30–90-е годы XIX века / Академия наук СССР, Институт русского языка. – М. ; Л. : Наука [Ленинградское отделение], 1965. – 565 с.

210. Старосельская, Н. Д. Роман И. А. Гончарова «Обрыв» / Н. Д. Старосельская. – М. : Художественная литература, 1990. – 223 с.
211. Степанов, С. П. Организация повествования в художественном тексте (языковой аспект) / С. П. Степанов ; Министерство образования РФ, Санкт-Петербургский государственный университет экономики и финансов. – СПб. : Изд-во СПбГУЭФ, 2002. – 188 с.
212. Тамарченко, Н. Д. Русский классический роман XIX века: проблемы поэтики и типологии жанра / Н. Д. Тамарченко ; Российский государственный гуманитарный университет. – М. : Изд. центр РГГУ, 1997. – 201 с.
213. Тихомиров, В. Н. И. А. Гончаров : Литературный портрет. – Киев : Лыбидь, 1991. – 156 с.
214. Тихомиров, В. Н. Внутренний монолог в романах Тургенева и Гончарова («Дым» – «Обрыв») // Ученые записки : сборник аспирантских работ по филологическим наукам. – Орел : Орловский государственный педагогический институт, 1947–1967. – Т. XXVII. – 1964. – С. 206–223.
215. Тихомиров, В. Н. Сравнительно-типологическое исследование романов Тургенева и Гончарова «Дым» и «Обрыв» : (Проблема художественного мастерства) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Тихомиров Владимир Николаевич. – Кировоград, 1971. – 280 с.
216. Тихомиров, В. Н. Структура образа Райского в романе Гончарова «Обрыв» // Ученые записки. Сборник аспирантских работ по филологическим наукам. – Орел : Орловский государственный педагогический институт, 1968. – Вып. 41. – С. 15–32.
217. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика : учебное пособие / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект пресс (ОАО Можайский полиграфический комбинат), 2003. – 333 с.
218. Турбин, В. Н. Поэтика романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / В. Н. Турбин ; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Филологический факультет. – М. : Изд-во МГУ, 1996. – 231 с.

219. Тынянов, Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 52–77.
220. Успенский, Б. А. Поэтика композиции : Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 223 с.
221. Фаворин, В. К. О взаимодействии авторской речи и речи персонажей в языке трилогии Гончарова // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка / редкол.: П. Я. Черных (ред.), В. В. Виноградов, В. А. Гордлевский, С. Г. Бархударов, А. М. Еголин, Н. Ф. Бельчиков, В. В. Сухотин, И. В. Сергиевский (секретарь) – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1950. – Т. IX. – Вып. 5. – С. 351–361.
222. Фаустов, А. А. И. А. Гончаров // Фаустов, А. А. Авторское поведение в русской литературе : Середина XIX века и на подступах к ней / А. А. Фаустов. – Воронеж : Изд-во Воронежского государственного университета, 1997. – С. 49–72.
223. Фаустов, А. А. Роман И.А. Гончарова «Обломов»: художественная структура и концепция человека. – Тарту : Тартуский государственный университет, 1990. – 31 с.
224. Фрид, И. Кто повествователь в «Обломове»? // *Studia slavica Acad. sci. Hung.* – Budapest, 2006. – Vol. 51. – № 3/4. – С. 219–230.
225. Фуксон, Л. Ю. Чтение : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 031001 – «Филология» / Л. Ю. Фуксон ; Министерство образования и науки РФ, Кемеровский государственный университет. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2006. – 217 с.
226. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Биbihина]. – М. : Изд. фирма «Ad Marginem», 1997. – 451 с.
227. Цейтлин, А. Г. И. А. Гончаров / А. Г. Цейтлин ; Академия наук СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького. – М. : Изд-во АН СССР, 1950. – 492 с.
228. Чернец, Л. В. «Как слово наше отзовется...» : Судьбы литературных произведений / Л. В. Чернец. – М. : Высшая школа, 1995. – 237 с.

229. Шкловский, В. Б. И. А. Гончаров как автор «Фрегата “Паллада”» // Шкловский, В. Б. Заметки о прозе русских классиков: о произведениях Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Толстого, Чехова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Советский писатель, 1955. – С. 223–245.

230. Шкловский, В. Б. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа // Стерн, Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена / пер. с англ. и коммент. А. А. Франковского. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа / В. Б. Шкловский. – СПб. : ИНАПРЕСС, 2000. – С. 810–811.

231. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры : Кошелев, 2003 (Калуга : ГУП Облиздат ). – 311 с.

232. Шмид, У. Субъективность как обыкновенная история: игра авторского «я» у Гончарова // Логос. – 2001. – Вып. 3. – С. 127–134.

233. Шпет, Г. Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта / Г. Г. Шпет. – 3-е изд., стереотип. – М. : КомКнига, 2006. – 216 с.

234. Эко, У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко ; [пер. с итал. А. П. Шурбелева]. – СПб. : Академический проект, 2004. – 380 с.

235. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – М. : Изд-во АСТ, 2016. – 640 с.

236. Энгельгардт, Б. М. Путешествие вокруг света И. Обломова // Литературное наследство. Т. 102. И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования / Российская академия наук, Институт мировой литературы им. А. М. Горького ; отв. ред.: С. А. Макашин, Т. Г. Динесман. – М. : ИМЛИ РАН : Наследие, 2000. – С. 15–73.

237. Эткинд, Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь : очерки психопэтики русской литературы XVIII-XIX вв. / Е. Г. Эткинд. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1998. – 446 с.

238. Эткинд, Е. Г. Психопэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь : статьи и исследования. – СПб. : Искусство-СПб., 2005. – 704 с.

239. Якобсон, Р. О. Язык в отношении к другим системам коммуникации // Якобсон, Р. О. Избранные работы : пер. с англ., нем., фр. яз. / Р. О. Якобсон ; [предисл. В. В. Иванова, с. 5–29 ; сост. и общ. ред. В. А. Звегинцева]. – М. : Прогресс, 1985. – С. 319–330.

240. Яусс, Х. Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34–84.

241. Alter, R. *Partial Magic : The Novel as a Self-Conscious Genre*. – Berkeley ; Los-Angeles : University of California Press, 1975. – 248 p.

242. Blin, G. *Stendhal et les problèmes du roman*. – Paris : Librairie José Corti, 1954. – 339 p.

243. Bradbury, M. Fletcher, J. *The Introverted Novel // Modernism 1890–1930*. – Harmondsworth : Penguin books, 1976. – P. 394–395.

244. Christensen, I. *The Meaning of Metafiction : a Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. – Bergen : Universitetsforlaget, 1981. – 174 p.

245. Dallenbach, L. *Le recit speculaire. Essai sur la mise en abyme*. – Paris : Seuil, 1977. – 247 p.

246. Deloffre, F. *Le problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715 // La littérature narrative d'imagination: Des genres littéraires aux techniques d'expression*. – Paris : Presses universitaires de France, 1961. – P. 115–133.

247. Diment, G. *The Autobiographical Novel of Co-Consciousness. Goncharov, Woolf, and Joyce*. – Gainesville : University of Florida Press, 1994. – 199 p.

248. Federman, R. *Surfiction*. – Chicago : Swallow Press, 1975. – 294 p.

249. Fogel, S. «And All the Little Typtopus» : Notes on Language Theory in the Contemporary Experimental Novel // *Modern Fiction Studies*. – Aut 1974. – XX, 3. – P. 328–336.



250. Gass, W. H. *Philosophy and the Form of Fiction // Fiction and the Figures of Life*. – New York : Knopf, 1970. – P. 3–26.
251. Gide, A. *Journal 1889–1939*. – Paris : Gallimard, 1948. – 1378 p.
252. Hjelmslev, L. *Prolegomena to a Theory of Language*. / trans. by F. J. Whitfield. – Madison : University of Wisconsin Press, 1961. – 144 p.
253. Hutcheon, L. *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*. – Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 1980. – 168 p.
254. Imhof, R. *Contemporary Metafiction: a Poetological Study of Metafiction in English since 1939*. – Heidelberg : Winter, 1986. – 328 p.
255. Kellman, S. G. *The Self-Begetting novel*. – New York : Columbia University Press, 1980. – 161 p.
256. Krauss, W. *Novela – Novelle – Roman // Zeitschrift für romanische Philologie*. – 1940. – Vol. 60. Issue Jahresband. – s. 16–28.
257. McCaffery, L. *The art of Metafiction : William Gass's Willie Master's «Lonesome Wife» // Critique*. – 1976. – XVIII, I. – P. 21–34.
258. *Metalepses. Entorses au pacte de la representation*. – Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005. – 342 p.
259. Raimond, M. *Le Roman*. – Paris : Armand Colin, 2000. – 191 p.
260. Rousset, J. *Narcisse romancier : Essai sur la première personne dans le roman*. – Paris : Corti, 1986. – 159 p.
261. Sarduy, S. *El Barroco y el Neobarroco // America Latina en su Literatura*. – Mexico : UNESCO, 1972. – P. 167–184.
262. Scholes, R. *Fabulation and Metafiction*. – Urbana : University of Illinois Press, 1979. – 222 p.
263. Scholes, R. *Metafiction // The Iowa Review*. – Dec 1970. – P. 100–115.
264. Scholes, R. *The Fabulators*. – New York : Oxford University Press, 1967. – 180 p.
265. Scholes, R. *The Fictional Criticism of the Future // Triquarterly*. – Fall 1975. – Vol. 34, 4. – P. 233–247.

266. Spires, R. C. *Beyond the Metafictional Mode : Directions in the Modern Spanish Novel*. – Lexington : The University press of Kentucky, 1984. – 153 p.
267. Sturges, P. J. M. *Narrativity : Theory and Practice*. – Oxford : Clarendon press, 1992. – 322 p.
268. *Theorie und Technik des Romans im 17 and 18 Jahrhundert*. – Tübingen : M. Niemeyer, 1970. – Vol. I. – 174 s.
269. Voelker, P. *Die Bedeufungsentwicklung des Wortes Roman*. – Heft : Walter de Gruyter, 1886. – 45 s.
270. Von Blankenburg, F. *Versuch über den Roman*. – Leipzig : Siegerteft, 1774. – 528 s.
271. Waugh, P. *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. – London ; New York : Methuen, 1984. – 176 p.

### **Справочная литература**

272. Азбукин, В. И. *И. А. Гончаров в русской критике. (1847–1912)* / В. И. Азбукин. – Орел : Электр. тип. М. Л. Миркина, 1916. – 293 с.
273. Алексеев, А. Д. *Библиография И. А. Гончарова : Гончаров в печати : печать о Гончарове : (1832-1964)* / А. Д. Алексеев ; Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1968. – 231 с.
274. Алексеев, А. Д. *Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова* / А. Д. Алексеев ; Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1960. – 366 с.
275. Бак, Д. П. *Иван Гончаров в современных исследованиях // Новое книжное обозрение*. – 1996. – № 17. – С. 122–130.

276. Венгеров, С. А. Гончаров И. А. // Энциклопедический словарь : в 86 т. / изд.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – СПб. : Семеновская типолитография (И. А. Ефрона), 1890–1907. – Т. IX – 1893. – С. 201–205.

277. Гейро, Л. С. Гончаров Иван Александрович // Русские писатели, 1800–1917 : биографический словарь / глав. ред. П. А. Николаев. – М. : Советская энциклопедия, 1989–... – Т. 1. – 1989. – С. 624–632.

278. Гончаров Иван Александрович // История русской литературы XIX века : библиогр. указ. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1962. – С. 247–256.

279. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / глав. ред. А. А. Сурков. – М. : Советская энциклопедия, 1962–1978.

280. М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке / под ред. [и с предисл.] М. К. Лемке. – СПб. : Тип. М. Стасюлевича, 1911–1913. – Т. 4. – 1912. – 519 с.

281. Мезьер, А. В. Русская словесность с XI по XIX столетия включительно : библиографический указатель произведений русской словесности в связи с историей литературы и критикой : книги и журнальные статьи : в 2 ч. / сост. А. В. Мезьер. – СПб. : Тип. А. Пороховщикова, 1899–1902. – Ч. 2 : Русская словесность XVIII и XIX ст. / с предисл. Н. А. Рубакина. – 1902. – С. 62–65.

282. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – 360 с.

283. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США) : концепции, школы, термины : энциклопедический справочник / Российская академия наук, Институт научной информации по общественным наукам ; [ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова]. – М. : Интрада, 1996. – 320 с.

284. Dictionary of world literary terms : Forms. Technique. Criticism / ed. by Joseph T. Shipley. – Boston : The Writer, 1979. – 466 p.

285. The Winston simplified dictionary / ed. by W. D. Lewis, E. A. Singer, H. S. Canby, T. K. Brown. – Philadelphia : Winston, 1927. – 875 p.

286. Webster's complete dictionary of the English language / ed. by N. Webster.  
– London : George Bell & Sons, 1886. – 1847 p.

SAINT PETERSBURG STATE UNIVERSITY

As a manuscript

Maltseva Mariia Fedorovna

**Ivan Goncharov's novel «The Precipice» as a metanovel**

Scientific specialty 5.9.1. Russian Literature  
and Literature of peoples of the Russian Federation

The thesis for the degree  
of Candidate of Science in philology

Translation from Russian

Supervisor:  
Doctor of Philology, Professor  
Otradin Mikhail Vasilyevich

Saint Petersburg – 2023

## CONTENTS

<b>INTRODUCTION</b> .....	3
<b>CHAPTER 1. «THE PRECIPICE» AND THE NOVEL PROBLEM</b> .....	24
§1.1. The emergence of idea of genuine novel .....	24
§1.2. Novel conceptions of the author and the protagonist of «The Precipice» .....	31
§1.3. Ways of understanding the nature of the novel.....	47
<b>CHAPTER 2. SUBJECT ORGANIZATION OF «THE PRECIPICE»</b> .....	52
§2.1. Figure of the author in the text.....	53
§2.2. Abstract author .....	57
§2.3. Primary narrator .....	60
§2.4. Rayskiy as a potential primary narrator .....	88
§2.5. Rayskiy as a secondary narrator.....	97
§2.6. Addressee of narrative instances.....	107
§2.7. Communication failure and author’s response.....	116
<b>CHAPTER 3. «THE PRECIPICE» AS A SYSTEM OF MIRRORS</b> .....	124
§3.1. The concept of reflection of being in miniature.....	124
§3.2. Rayskiy’s creativity as a mirror and mise en abyme .....	128
§3.3. Mirroring of «episodic wholes» and characters.....	131
§3.4. Reader’s mind as the last mirror .....	140
<b>CONCLUSION</b> .....	143
<b>BIBLIOGRAPHY</b> .....	147

## INTRODUCTION

Ivan Goncharov's novel «The Precipice» is a vivid example of a work of art that was underestimated during the author's lifetime, but with the passage of time arousing more and more interest. It took the evolution of literary forms, as well as the development of literary criticism, for the semantic potential of «The Precipice», its complex and unusual structure, to attract the attention of a wide range of interpreters.

The ground for rethinking «The Precipice» was the spread in the 20th century of works of art describing their own structure. I. Christensen characterized this «trend which has come much to the fore in Western art» hereby: «Meta-art, which turns its attention upon the work of art itself, is prevalent in all media and art forms. ...In painting it is represented by the works of Georges Braque and in drama by Pirandello. Meta-art occurs in film (Fellini), music (Mortenson), and even in literary criticism (Thomas R. Weiteker)» [244, p. 9].

This trend manifested itself in the works of authors from all over the world: J. L. Borges, V. V. Nabokov, J. Barth, the creators of the French new novel, members of the Italian «Group 63» and many others. The properties of literature have become its subject, and the traditional content has been pushed to the periphery. Not the last role in this was played by the achievements of literary criticism: as P. Waugh notes, «novelists have tended to become much more aware of the theoretical issues involved in constructing fictions. In consequence, their novels have tended to embody dimensions of self-reflexivity and formal uncertainty <...> They all explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction» [271, p. 2].

The current situation became a challenge for theoretical thought, giving rise to numerous attempts to comprehend metaliterature in the 60s and 70s of the 20th century. By the time the term metafiction appeared, other concepts with the prefix «meta» had become widespread: for example, the linguist L. Hjelmslev in 1961 introduced the term «metalanguage» [252], defining it as a language that refers not to extralinguistic reality, but to another language taking the place of the signified; the concepts of «metatheatre»,

«metarhetoric», etc. were used. The term metafiction, as noted by a number of metafiction researchers [262, p. 4; 244, p. 9; 271, p. 2], was first used by the American critic and writer W. Gass. Analyzing the works of art of J. L. Borges, J. Barth, and F. O'Brien in his essay, Gass wrote: «Indeed, many of the so-called antinovels are really metafiction» [250, p. 25].

An important milestone in the study of self-descriptive literature was the publication of R. Alter's monograph «Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre» [241]. It was based on idea of self-conscious text, the definition of which (with various reservations) was agreed upon by researchers who continued to study this phenomenon. «A self-conscious novel, briefly (wrote Alter), is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality» [ibid., p. X]. According to the critic, «in many important novelists from Renaissance Spain to contemporary France and America the realistic enterprise has been enormously complicated and qualified by the writer's awareness that fictions are never real things, that literary realism is a tantalizing contradiction in terms» [ibid.]. This concept became the theoretical basis for many studies of metaliterature, in which, however, Alter's certain ideas were criticized (for example, that there was «an almost complete eclipse of the self-conscious novel during the nineteenth century» [ibid., p. 89]).

Another critic who was at the origins of the study of metafiction was R. Scholes. In the study of 1967 [264] he, analyzing the works of art of six English and American authors of the 20th century, introduced the concept of fabulation (borrowing this word from the English pioneer printer W. Caxton). Fabulation was described by Scholes as literature that revealed «an extraordinary delight in design» [263, p. 2] and a feeling of pleasure from the form. Later, the critic also used the term metafiction [262, p. 100], but did not give it a strict definition, limiting itself to the remark that such literature if talks about anything, it is about the possibility and impossibility of itself [265, p. 237]. First of all, Scholes and a number of other researchers (such as S. Fogel [249], L. McCaffery [257], D. Fletcher and M. Bradbury [243]) were interested in the literary experiments of the 20th century. At the same time, the desire to define metaliterature, trace its genesis



and create tools for its analysis prompted critics to look at the works of art of previous eras from a new angle.

The features characteristic of metanarrative obviously play an important role in such texts as «Don Quixote» by M. de Cervantes, «The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman» by L. Sterne, «Jacques the Fatalist and his Master» by D. Diderot, «Eugene Onegin» by A. S. Pushkin and others. In relation to these works of art, the researchers took different positions. Some sought to draw a clear line between them and late metaliterature, while others, relying on the concept of Alter, perceived metafiction as a single phenomenon in its essence, emphasizing that the concepts born of the cultural reality of the 20th century can help in the study of earlier literature.

A shining example of the first approach is the work of R. Spires, who studied the Spanish tradition of self-referential novel – a novel that «foregrounds the process of its own creation» [266, p. 73]. The critic separated the metatexts of the 20th century from their predecessors, noting that in the modern self-referential novel all attention is riveted to the metafictional mode, while in «Don Quixote» the metafictional is one of many modes that play an important role in the novel. Moreover, if there is a threat of «violations of the boundaries» separating the worlds in early metaliterature, it only serves to create tension and thereby emphasizes the textual context in which the threat occurs» [ibid., p. 23].

In an effort to avoid confusion between «early» and «mature» metaliterature, other researchers have narrowed the very concept of metafiction. Thus, I. Christensen stipulates that by metafiction he understands «fiction whose primary concern is to express the novelist's vision of experience» [244, p. 11], and R. Imhof emphasizes that metafiction, as a kind of self-reflective narrative, focuses on the phenomenological properties of literature and explores how the nature of verbal art allows one to penetrate the essence of self-conscious creativity [254, p. 9]. Since these limitations were rather vague, they were generally not taken into account by other researchers.

The approach to metaliterature as a single phenomenon is characterized by the perception of it as a phenomenon that problematizes the relationship between life and art. It is demonstrated in the studies by P. Waugh and L. Hutcheon.

Waugh's definition is close to Alter's: «Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality» [271, p. 2]. According to the critic, such works of art are based on a fundamental contradiction: they simultaneously create the illusion of reality and destroy it, due to which there is constant tension in the text.

The same contradiction is central to L. Hutcheon's concept of «fiction about fiction-that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity» [253, p. 1]. The critic notes that in metaliterature, the connection between art and life is not broken, but «reforged» in order to function on a new level. Hutcheon calls this level «mimesis of process», which replaces «mimesis of product» due to the special role assigned to the reader of such texts: « On the one hand, he [the reader<sup>1</sup>] is forced to acknowledge the artifice, the “art”, of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience. In fact, these responses are shown to be part of his life experience. In this light metafiction is less a departure from the mimetic novelistic tradition than a reworking of it» [ibid., p. 5].

Such a placement of the figure of the perceiver at the center of the problematics of meta-art is extremely characteristic of the era of the shift in the research paradigm that began in the 1960s<sup>2</sup> and remains significant to this day. Although the heyday of research into the role of the recipient in the process of perception (reader-response criticism in the English-speaking tradition) occurred in the 70s, when a number of

---

<sup>1</sup> Here and further the notes in square brackets belong to the author of the thesis.

<sup>2</sup> This is the time of appearance of works that had a great influence on the development of culture and, in particular, literary thought. Among them are «The Rhetoric of Fiction» by W. Booth (1961); «The Poetics of the Open Work of Art» and «The Open Work of Art» by U. Eco (1959 and 1962); «The Death of the Author» by R. Barthes (1967); «What is an Author?» by P.-M. Foucault (1969) and others.

fundamental studies by representatives of receptive aesthetics<sup>3</sup> and the semiotics of interpretive cooperation<sup>4</sup> were published, the observations made then about the co-creative role of the reader in the creation of the text do not lose its relevance in the study of metaliterature.

The concept of the ideal reader, whose properties are set by the work of art itself, has great potential. The idea that the text forms the image of its ideal reader, since the active participation of this figure in the process of generating meaning is part of the author's strategy, contain the studies of U. Eco on the role of the reader. According to Eco, the reader-model, or M-Reader, is «that set of favorable conditions (defined in each case by the text itself) that must be met in order for this text to fully actualize its potential content» [234, p. 17].

According to the theory of interpretive cooperation, the work of art not only takes into account the initial characteristics of the addressee, without which the «perfect reading» will not take place, but can also create the competence necessary for such reading by its own means. Metatexts have the widest possibilities in this regard, as they explain the principles of their own structure. If each text, from Eco's point of view, is a predetermined field of relations that has a certain degree of openness for the interpreter's co-creative activity, then metaliterature exposes the rules of this field, including showing possible mistakes of the writer and the reader.

Often the subject of such a work of art becomes the impossibility of its creation – this is how a «text dares to talk about itself, about its failure» [ibid., p. 348]. The failure included in the author's intention is imaginary, but in order to understand its semantic load, repeated reading is necessary: «Metatext should be read twice: it involves both

---

<sup>3</sup> These are H. R. Jauss, W. Iser, M. Riffater, S. Fish, and others. Due to the popularity of their studies, receptive aesthetics has acquired the status of an independent direction, although many of the ideas underlying it were expressed earlier (the direction was strongly influenced by the achievements of hermeneutics, phenomenology, structuralism and semiotics, as well as the philosophy of M. M. Bakhtin, initially – in the reception of J. Kristeva).

<sup>4</sup> This refers, first of all, to U. Eco and M. Corti.

naive reading and critical reading, and the second is an interpretation of the first» [ibid.].

The perception of metafiction as a ring structure, the end of which refers to the beginning, follows directly from the structural features of such texts. Not surprisingly, this characteristic is also present in narrower definitions of «self-aware» literature, for example, in the description of S. Kellman's self-begetting novel [255]. According to the critic's concept, the self-begetting novel is an «account usually first person, of the development of a character to a point at which he is able to take up and compose the novel we have just finished reading» [ibid., p. 3]. Such a work of art begins where it ends, encouraging the reader to return to the first page and read it all over again – now as the final result of the «education of feelings» of the author who became a novelist.

That Kellman focused on the self-begetting novel rather than the self-begetting fiction in his study does not appear to be an accident. From the moment the theory of metaliterature arose, it relied on the novel: Gass called «anti-novels» of the 20th century metafiction; Alter, turning to the literature of different eras, created the concept of a self-conscious novel, and not just a self-conscious work of art. Both lyrics<sup>5</sup> and drama<sup>6</sup> can satisfy the requirements for metafiction in the studies of Waugh and Hutcheon, but the concepts of these critics are also novel-centric. Referring to the observations of M. M. Bakhtin<sup>7</sup>, Waugh notes that the language of the novel has always been «self-conscious», since various written practices (memoirs, journals, letters, diaries) collided in it, mutually illuminating each other, entering into a relationship of dialogue and struggle. In turn, Hutcheon, calling the novel «the parodic offspring of Cervantes, self-centred and self-beloved from its very birth» [253, p. 9], argues that the evolution of the genre in the direction of strengthening the «narcissistic» trend was quite natural.

In Russia this line of research was continued by V. B. Zuseva-Ozkan, who described in the monograph «Historical Poetics of the Metanovel» the manifestations of the genre's metanarrative from ancient times to the present day [120].

---

<sup>5</sup> The most obvious example is sonnets describing their own form.

<sup>6</sup> As evidenced, for example, by the works of L. Pirandello.

<sup>7</sup> First of all, from the study «Problems of Dostoevsky's Poetics» [67].

The concept of Zuseva-Ozkan's metanovel is based on two features. One of them corresponds to the peculiarity of metaliterature, singled out as its generic feature by Waugh and Hutcheon: the metanovel is solving the problem of «art and life», searching for the boundary between them or denying it. The second sign separates the metanovel from the novel with «authorial intrusions»<sup>8</sup> (where the author appeals to the reader, pointing to one or another technique, commenting on the creative process as such): «Metanovel is a *two-dimensional* artistic structure, where not only becomes the subject for the reader “*the novel of heroes*”, but also the world of literary creativity... ..Metanovel tells not only about the ups and downs of the fate of the characters in the conditional reality of their world, but is directed at the very event of storytelling (this layer is sometimes called “*the novel of the novel*”)» [119, p. 35].

The critic calls three more features characteristic, but not strictly necessary for such a text: the image of the creative evolution of the hero, who claims authorship and, as a result, acquires or does not acquire the ability to create a work of art of which he himself is a character; the presence of the motif of duality, which means the twins of the creative consciousness as well as the twin pairs of characters («this is not surprising, because the metanovel is always a “mirror” of the novel, a novel-double» [ibid., p. 63]); use of *mise en abyme* [245, p. 18] – such a relationship of similarity between the work of art and its element, when the part repeats the whole in its structural principles.

This list of properties of a metanovel intersects with the criteria of metafiction identified by M. N. Lipovetsky [146, p. 46–47], which include: 1) thematization of the creative process; 2) a high degree of representativeness of the «out-of-find» author-creator, who acquires a textual counterpart in the person of the character-writer; 3) mirroring of the narration, which makes it possible to correlate the hero-writer and the author-creator, «text in text» and «frame text»; 4) exposure of the technique, shifting the emphasis from the holistic image of the world created by the text to the process of

---

<sup>8</sup> «...In the event that the plan of the story's event is limited to individual remarks of this kind, we are dealing with a phenomenon bordering on a metanovel. It would be reasonable to use here the favorite concept of French literary critics – a novel “with authorial intrusions”» [121, p. 35].

constructing and reconstructing an image that has not yet been completed; 5) spatio-temporal freedom, which arises as a result of the weakening of mimetic reasoning.

An important distinguishing feature of Zuseva-Ozkan's concept is its novel-centricity. The identification and description of metanovels from different eras testifies that the process of self-understanding accompanied the main line of the development of the novel. This is one of the few clearly perceptible features of the genre, whose property to avoid final definitions was noted in the studies of many researchers [96; 153; 70; 212]. For this reason, we see it necessary to describe Goncharov's «The Precipice» as a metanovel, and not just a metafiction. The metanovel is interpreted in this study as a novel that reflects on itself (and not as an invariant of the novel structure, which is realized in a number of specific texts<sup>9</sup>).

While the development of the theory of metafiction and literary criticism in general makes it possible to study «The Precipice» from a new point of view, using the appropriate tools for this, the study of the properties of the text that make it a metanovel contributes not only to history of literature, but also to literary theory, shedding light on the essential features of the novel as a genre.

The description of «The Precipice» from this side is also of interest because it has hardly come into the field of view of metaliterature theorists. Zuseva-Ozkan casually mentions «The Precipice» along with the books of Stendhal, W. M. Thackeray, N. G. Chernyshevsky and F. M. Dostoevsky, denying it the right to be called a metanovel: «Reflections on the nature of creativity in general, sometimes included in these novels, do not change the fact that none of them is ultimately self-focused. “Red and Black”, and “Vanity Fair”, and “The Precipice”, and “What to Do?”, and “Demons” – all these are works of art in which the emphasis is on the problems of reality itself, and not at all on how it correlates with art» [120, p. 292].

---

<sup>9</sup> In this sense, the concept of metanovel is used, for example, in the study of V. V. Erofeev «Russian metanovel by V. Nabokov, or In search of the lost paradise» [115].

We are forced to disagree with this: «The Precipice» falls not only under the broad definitions of metafiction, given, for example, in the studies of Waugh and Hutcheon, but also under the definition of a metanovel by Zuseva-Ozkan herself.

Firstly, the work of the protagonist of «The Precipice», Boris Rayskiy, on the novel he conceived is a metareflection on the most significant features of «The Precipice». The text discusses nothing other than itself, moreover, as a structured whole: thus, the important problem becomes the unity of the stuff, its coherence (Rayskiy notes for himself that the figure of Sophia Belovodova stands «lonely», reflects on the necessity of certain secondary characters in the plot, etc.).

Secondly, the problem of «art and life» is one of the central ones for «The Precipice» – both at the level of the main plot and in terms of metareflection. Among other things, this is evidenced by the epigraph chosen by the hero for his work of art (H. Heine's poem «Nun ist es Zeit, das ich mit Verstand...») and first intended for Goncharov's novel [91, p. 65].

In addition, the text presents all the additional features of the metanovel identified by Zuseva-Ozkan. Rayskiy, the hero who claims to be a writer, goes through an inner growth as he encounters the challenges of art and life, and although this is not enough to create the artistic whole that represents «The Precipice», the character's outlook on life changes significantly.

The motif of duality in «The Precipice» is used extremely widely: there are not only twin characters and overlapping plot situations, but also a parallel between the main character and the narrator, Rayskiy's notes and «The Precipice», in which they are included as an element.

The latter allows us to speak about the use of the *mise en abyme* principle in the novel. In addition, it manifests itself in the similarity between the main plot (the story of Vera) and the stories of other heroines that reflect it, as well as the book about Kunigunda that the characters read.

However, the most significant for us is the fact that the object of interest in «The Precipice» is its own text, which is typical for a metanovel, not a novel with «authorial intrusions».

Critics who studied «authorial intrusions» (among them it is worth noting the representatives of the French school – J. Blin [242], F. Deloffre [246], J. Rousset [260], M. Raimond [259], G. Genette [116; 117]), metareflection was considered not as a genre-forming feature, but as a technique that creates a gaming contradiction between the chronicler, who only fixes events, and the author-creator, who has power over the plot. This contradiction that can both produce a comic impression and cause «ontological dizziness» [117, p. 245], turns out to be removed in «The Precipice» due to the introduction of a hero-writer into the plot, whose reflection becomes a demonstration of the author's power over his creation, while the narrator remains an observing authority, as if only fixing events.

«The Precipice» is practically devoid of «authorial intrusions»: the exceptions are a single mention of the reader («But the reader already knows that the civil service...» [7, p. 92<sup>10</sup>]) and the narrator's response to Rayskiy's question about the author of the letter on blue paper at the end of the third part.

The creation and structure of the text is shown in «The Precipice» not directly – through the narrator – but with the help of a unique combination of features that has not yet become the subject of description. It is formed, firstly, by the introduction to the plot of the hero-writer, failing to write his own novel based on the plot of «The Precipice»; secondly, by the blurring of the hierarchy of communicative levels; thirdly, by the organization of the entire work of art according to the principle of a complex system of mirrors.

Some of the above features have long attracted the attention of critics. In the first reviews of «The Precipice», the special compositional role of Rayskiy was noted: for example, S. S. Okreyts pointed out that «Rayskiy is alpha and omega of the novel» [43, p. 77], and L. N. Antropov remarked: «Rayskiy plays another role in the novel, and the most boring role: he often serves for Goncharov as those glasses through which the latter looks at other characters and the very action of the novel. Mr. Goncharov writes and draws a lot with his pen» [24, p. 123].

---

<sup>10</sup> Further references to the text of the novel are given in order: part, chapter, page of the above edition.



The indication of boredom in this case is quite typical: the writer's innovation in the construction of the novel seemed to his contemporaries something superfluous, adding nothing to the content of the book. N. I. Solovyov, listing the actions of Rayskiy, notes: «...He is writing a novel; and this novel, as well as possible, bothers the reader» [50, p. 280]. The critic clarifies that «this device lasts quite a long time for the author; only in the third part, the faces that hitherto seemed like statues or vividly drawn images begin to come to life and a real romantic movement appears...» [ibid., p. 259–260]. It is understood that Rayskiy's reflection «slowed down» the novel's action up to the third part, depriving it of «life».

Not everyone noticed the difference between the parts of «The Precipice»: L. Nelyubov, for example, complained that Rayskiy «accompanies every person, every event with his remarks and maxims throughout the whole novel» [41, p. 343]. At the same time, the reviewer noted that the hero's reflections «constitute an almost complete critical commentary on Mr. Goncharov's works...» [ibid.].

A curious observation about the figure of Rayskiy and its correlation with the creator of «The Precipice» belongs to M. M. Stasyulevich: «In my opinion, the whole originality of the novel lies in the fact that its hero is looking for a novel everywhere in life and does not find it anywhere and, like a Molière bourgeois, only at the end of his life does he realize that his own life has been a constant novel. An extremely original construction and the funny thing is that the author, like the hero of his novel himself, did not notice that his novel was over, but it still seems to him that he needs to finish the novel» [280, p. 1].

These laconic statements about the compositional significance of Rayskiy for a long time remained unnoticed against the backdrop of sharp criticism of the ideological content of the novel. A deep understanding of the role that the hero-writer and the work of art conceived by him play in the architectonics of «The Precipice» took place in the 20th century.

Of great importance for this understanding was the study of T. I. Raynov [203], in which Rayskiy's unfinished novel was interpreted as a mirror of «The Precipice» broken into fragments. This technique, according to the critic, has two main functions.

Firstly, against the backdrop of a fuzzy, flawed reflection, the content of «The Precipice» appears as an independent reality, «life itself» [ibid., p. 40]. Secondly, by creating a frame for «The Precipice» with the help of Rayskiy's novel, the author drew a clear line between a work of art and objects of reality, which never reflect and been reflected at the same time.

The mirror metaphor turned out to be fruitful for describing not only Rayskiy's novel, but also himself as a potential novelist, in the words of A. G. Tseitlin. Tseitlin considered Rayskiy «the author's double, a hero who wanted and could not be an author because of his amateurism of an aristocrat and nevertheless told us about the novel, the events of which he was an involuntary witness» [227, p. 262].

The concept of this character as a double of the creator of «The Precipice» is also present in many subsequent studies. Thus, N. I. Prutskov called Rayskiy the objectification of the author's creative fantasy: according to the critic, this technique is intended to illustrate one of the main aesthetic principles of Goncharov, according to which «a genuine artist does not directly write off the life of society and nature» [199, p. 157].

D. P. Buck, recognizing that «one can speak about Rayskiy-narrator only conditionally» [62, p. 15], nevertheless noted that «the measure of the subjectivation of the narrative in the novel is such that it allows one to speak of Rayskiy's "authorship" in relation to many pages of the novel» [ibid.], and this character himself is a fundamentally dual figure – partly the object of the image, partly the subject of artistic vision [ibid., p. 34].

E. A. Krasnoshchekova suggested that the pages of Rayskiy's notes were mixed with the pages of «The Precipice» [139, p. 388–429]. In her opinion, the description of Malinovka in an idyllic key in the second part of the novel, the signs of romantic poetics in the third and fourth parts, and the features of the symbolic drama in the fifth part are connected precisely with the authorship of the hero. The critic concludes: «...The pages of Rayskiy's novel are intricately woven into the fabric of "The Precipice", although the degree of hero's "usurpation" of the role of the "creator" is not the same in its different parts» [ibid., p. 393]. N.V. Kalinina also notes the varying degree of presence of the

hero's speech in the narrator's speech as the novel moves from the first part to the fifth [125, p. 411].

An important remark about the relationship between the author and the hero in «The Precipice» was made by A. A. Faustov [222]. Noting Goncharov's penchant for the protective «narrative rituals», including the placement in his works of an ironically described «dummy double» (which are the writer with an apathetic face in the epilogue of «Oblomov» and the novelist Skudelnikov in «A Literary Evening»), the critic pointed to the introduction of Rayskiy the writer into the plot of «The Precipice» for the sake of sharing «author's responsibility» with him. The hero-«co-author» was supposed to obscure the author, but due to the fact that Rayskiy was seen as «too transparent a screen»<sup>11</sup>, the writer did not avoid attacks of a personal nature when «The Precipice» was published. The observation about the use of the figure of Rayskiy in the strategy of interaction with the reader seems to us extremely significant. In addition, Faustov applied the term metatext to «The Precipice» [ibid., p. 62], emphasizing that this is a novel about writing a novel.

G. G. Bagautdinova speaks rather cautiously about the «authorship» of the central character in relation to a number of fragments of «The Precipice». Recognizing that the subjective vision of the hero constructs the idyllic world of Malinovka in the second part of the text, she considers that only the landscapes of the Volga and portraits of some heroes (Ulita, Volokhov) belong to Rayskiy, noting that the image of other characters is complemented by the narrator's evaluative remarks and cross-characteristics [61, p. 69]. Describing the possibilities of Rayskiy as a novelist, critic comes to the conclusion that he can write either from nature or from himself, therefore, in building the plot, he depends on life, that's why he falls into the trap of incompleteness. At the same time, Rayskiy's perception is marked by a certain cliché: around him he sees only ready-made literary stereotypes, and not the fate of living people<sup>12</sup>, until he passes through spiritual insight in the finale. In another study,

---

<sup>11</sup> The expression of E. A. Lyatsky [156, p. 219].

<sup>12</sup> E. A. Balashova comes to the same conclusion [65, p. 180].

Bagautdinova defines «The Precipice» as «a novel about a novel», since it shows the mechanism for creating a work of art, «the “technique” of writing it» [59, p. 416], and calls Rayskiy a conditional «co-author» of the novel, thanks to which a double degree of aestheticization arises in the text.

The transmission of the events of «the novel of heroes» with the help of Rayskiy's consciousness was often likened to a prism [102, p. 305–306; 86, p. 148]. A. Molnar notes that in «The Precipice» «everything that happens (with the exception of Vera's love and Rayskiy's youth) is given through the prism of the protagonist's point of view, as if the objective narrator reincarnates into Rayskiy himself throughout the action» [170, p. 110]. However, according to the critic, Rayskiy's function in the structure of the novel is not limited to this: the character-writer becomes the embodiment of the aesthetic principles of his creator, «a metaphor for the creation of a new poetic semantics» [168, p. 314] arising due to the development of Goncharov's narrative technique in the direction of personal narration (with the transmission of events in the voice and tone of the character<sup>13</sup>). Thus, the protagonist of «The Precipice» embodies the author's reflection on the techniques that «form the text of the novel» [170, p. 110].

The idea of central character as the subject of narration led to the isolation of two streams in the novel – the «Rayskiy stream» and the «narrator stream» – the interaction of which is accompanied by either convergence or complete separation [199, p. 157; 139, p. 394; 61, p. 50; 101, p. 170–171; 86, p. 142]. At the same time, any attempts to distinguish one flow from another inevitably ran into the complexity described by V. K. Favorin [221]. As the critic noted, in «The Precipice» «the speech of the characters, translated into the form of improper direct speech, is weakly individualized and is distinguished by a high degree of literary and book processing, smoothness, regularity, calmness, which, as is known, is generally characteristic of Goncharov's language and style» [ibid., p. 354].

---

<sup>13</sup> New trends in the writer's narrative style were described by J. V. Mann [158, p. 431].

Elements of the characters' language constantly penetrate the fabric of the narrative in various forms (from «one or two words in the author's context» to extended internal monologues<sup>14</sup>) and, due to stylistic homogeneity, turn out to be practically inseparable from it. First of all, this concerns the language of Rayskiy, which is characterized by bookishness, rhetoric, that is, in essence, «literary».

The desire to separate the speech of Rayskiy from the speech of the narrator, despite their similarity, led to the search for distinctive features of the protagonist's linguistic self-expression. E. G. Etkind compiled a list of words most characteristic of Rayskiy: «mirage», «boredom» or «spleen», «passion», «certainly», heard from Berezhkova «rojon», and also pointed out the presence of conditional formulas of romantic nature in his internal monologues [237, p. 137–148]. G. G. Bagautdinova noted that the landscape depicted by Rayskiy can be easily imagined as a picture in a frame, and his descriptions of secondary characters make one recall the techniques of the «natural school» [61, p. 58].

In our opinion, such observations, while contributing to the characterization of Rayskiy, still do not allow to draw a clear line between his words and the narrator's words, when there are no quotation marks and special explanations in the text. For this reason, we see as fruitful not the desire to unequivocally separate speech flows in the novel, thereby destroying the interweaving of languages and worldviews<sup>15</sup> in it, but the study of this interweaving itself as a complex unity.

In order to consider the functions of this unity, it is necessary to note the importance of the presence in Goncharov's texts of the view of an «idealist», a romantic, a poet in the broad sense of the word (which are Alexander Aduyev, Oblomov, and Rayskiy), the perception of which is supplemented by the narrator's words, sometimes ironically objectifying it, sometimes retreating in front of it. As M. V. Otradin notes, «a double view of the described world is a characteristic feature of Goncharov's prose... The reason is the organic necessity for the author of "Oblomov" to

---

<sup>14</sup> The internal monologues of the characters in «The Precipice» are described in the study of V. N. Tikhomirov [214].

<sup>15</sup> M. M. Bakhtin wrote about such interlacing as a genre feature of the novel [68].

have two points of view on the depicted object, which ensures the volume of the image» [190, p. 73].

It should be added that such a double look is present not only in «The Precipice» as an artistic whole, but also in the mind of its protagonist. Although Rayskiy is inclined to use poetic reminiscences [91, p. 61–73], at the same time he is focused on the transmission of the prose of life – to the extent that is accessible to a romantic. O. G. Postnov writes about this: «The hero is equally accessible to his own point of view on any subject, and the opposite, author’s (if it is opposite) position. Rayskiy is constantly aware of the possibility of looking at himself from the outside, he himself is capable of such a look, and therefore, in those cases when Goncharov “does not agree” with Rayskiy, this is often expressed not only in the author’s irony... but in Rayskiy’s self-irony and in his disputes with himself» [198, p. 88]. As a result, Rayskiy appears in the novel not just as a writer, but also as an interpreter and critic of his work of art, whose reflections reveal the structure of the text to the reader.

However, there is a significant difference between Rayskiy as a writer and the creator of «The Precipice», the most important manifestation of which is the assessment of the role of humor in building the artistic world of the novel. In the article «Boris Rayskiy in the Light of the Comic», M. V. Otradin notes: «The “brilliance and poverty” of Rayskiy’s artistic method is manifested in the fact that, on the one hand, he is able to see, describe or draw the comic things, for example, Openkin, Ulita, Kritskaya. But he does not feel where the creative potential of humor lies. Without comic characters, the world is incomplete, not highlighted in all its depth and ambiguity» [186, p. 160]. The hero lacks humor both to take a final look at himself and to anatomize his characters [ibid., p. 151].

The history of the study of «The Precipice» as a «matryoshka novel», a novel with a novel inside, shows that the parallel between its main character and Goncharov was noted often enough to be called a commonplace. The idea of aesthetic self-determination of the creator of «The Precipice» through the views and work of

Rayskiy<sup>16</sup> was facilitated by the study of the writer's epistolary heritage<sup>17</sup>, as well as draft manuscripts of «The Precipice», the fundamental contribution to which was made by L. S. Geyro [92].

At the same time, strategies for the interaction of the text with the reader remained on the periphery of the attention of the researchers of the «The Precipice», which allows us to speak about the novelty of this thesis. The reading behavior of the heroes of the novel, especially Rayskiy, was studied [156, p. 72–87; 82; 161], but the mechanisms designed to promote the transformation of the addressee of the «The Precipice» into an M-Reader (which did not work in due measure when the text was first published) were either mentioned without further explanation or interpreted from a different angle. Meanwhile, Western theorists of the metanovel point out that metatexts, despite their apparent self-absorption, are oriented toward the reader like no others [253, p. 5].

According to the hypothesis of the study, the introduction into the structure of the «The Precipice» of a character who has a theory of the novel similar to the author's, who tries to create a work of art based on the same stuff and becomes the first reader and critic of the nascent text, is designed to give the interpreter the opportunity to get as close as possible to the position of the ideal reader of Goncharov's novel. The violation of the hierarchy of communicative levels and the construction of the text according to the principle of a system of mirrors are subordinated to the same task.

The theory of the novel by Goncharov and Rayskiy is analyzed in the first chapter of the thesis, «“The Precipice” and the Novel Problem», against the backdrop of mainstream approaches to understanding this genre. The second chapter, titled «Subject Organization of “The Precipice”», the tools of narratology are used to demonstrate the shift in the system of communicative levels that arises due to Rayskiy's work on his own novel and becomes a challenge for the reader. The third chapter, «“The Precipice”

---

<sup>16</sup> The prevalence of this idea is evidenced by the studies of V. A. Nedzvetsky [181], G. V. Zykova [122], M. M. Egoshina and E. V. Pepelyaeva [112] and many others.

<sup>17</sup> A comparative analysis of Goncharov's epistolary and Rayskiy's statements in «The Precipice» is presented, for example, in the study of E. I. Pinzhenina [195].

as a System of Mirrors», is devoted to the mirror principle of structure, which is characteristic of Goncharov's novels as a whole, and describes the use of the *mise en abyme* technique in the writer's third novel. In Conclusion, conclusions are drawn about the features of the metanovel created by Goncharov and the prospects for further work with this topic are indicated.

The object of the thesis is the novel «The Precipice» (the novels «The Same Old Story» and «Oblomov» are involved only in order to illustrate the general principles of Goncharov's works). The subject of the research is the peculiarities of «The Precipice», which make it a metanovel (the content and meaning of the novel are far from being exhausted by this fact).

For analyzing the text the narratological method, the theory of the novel and the dialogical nature of the word by M. M. Bakhtin, the concepts of representatives of receptive aesthetics (primarily W. Iser and H. R. Jauss), hermeneutics (H. G. Gadamer), semiotics (U. Eco) and structuralism (J. Mukarzhovsky, J. M. Lotman, R. O. Jakobson) are used. At the same time, the peculiarity of metafiction was taken into account, which gives its analysis an additional dimension – the fact that the first description of such a text was carried out from within by the author himself.

The study has the following objectives:

1. Justify the use of the term metanovel in relation to «The Precipice» and the term *mise en abyme* in relation to its structure.

2. Identify strategies for the interaction of the novel «The Precipice» with the addressee, which form the conditions for «ideal reading» – the disclosure of the semantic potential of the text.

3. Characterize features of «The Precipice» as a variant of the metanovel created by Goncharov.

These objectives define the tasks of the thesis:

1. Consider «The Precipice» in the context of theoretical understanding of the genre of the novel.

2. To study the principles of depicting the speech of the narrator and the speech of the characters of «The Precipice», primarily the hero-writer (Boris Rayskiy).



3. Show how the text under study describes its own creation and structure.

4. Find out what the «Rayskiy's novel» is and what are its functions in the artistic whole of «The Precipice».

5. Analyze the use of *mise en abyme* and the principle of mirror reflection in the architectonics of «The Precipice».

The context of metaliterature, which actualizes in «The Precipice» the features that its first critics passed by, seems to us extremely fruitful for studying the text. The experience of an interpreter who is familiar with later literature and the theory that describes it, in this case, is not an obstacle on the way to comprehending the meaning of the novel, but a condition for building a truly dialogic relationship with it. As H. R. Jauss wrote, «works of art of the past acquire language and answer us only when a modern observer finds a question that brings them back from isolation» [240, p. 70]. The growth of interest in «The Precipice» as a novel that analyzes its own structure over the past decades is a clear confirmation of this.

The relevance of the thesis is also due to the fact that placing texts underestimated by contemporaries in a new context, the perception of which has changed significantly with the development of literature and literary criticism, sheds light on the processes of literary evolution. In addition, the study complements the current knowledge of metanovel and thus contributes to understanding the novel as a genre.

The scientific and practical importance of the thesis lies in the expansion of knowledge about the poetics of the novel «The Precipice» and the phenomenon of the metanovel – hence, the novel as a phenomenon. The conclusions of the thesis can be used to further study Goncharov's latest novel, analyze the writer's narrative strategies and establish links between the works of art of Goncharov and other authors of metafiction. Thus, the study has both theoretical and historical significance.

The following theses are put forward for defense:

1. «The Precipice» by I. A. Goncharov is a metanovel.

2. In «The Precipice» Goncharov's novel concept is represented, according to which the novel genre should reflect the dialectical nature of reality.

3. Goncharov's metanovel is a unique phenomenon, since its metanarrativity is ensured by an original combination of techniques, namely:

a) by combining the explicit and implicit depiction of the creation of the novel, in which the incompleteness of the work of the character-writer on a text similar to «The Precipice» poses the interpreter the task of integrating the elements discarded by the hero into the novel whole;

b) the lack of a clear correlation between significant fragments of the text and narrative instances, which gives the recipient experience in building the subjective structure of the text;

c) the creation of a system of reflections, primarily with the help of the *mise en abyme* technique, which reveals the principle of generation of the novel as a work of art and its interaction with the reader.

4. «The Precipice» indicates that within the framework of the novel it is possible to combine a believable narrative with its unaltered presence of mimetic reasoning and exposure of conventionality, which turns the text into a kind of constructor and brings the reader closer to the position of the author.

The interim results of the thesis were reflected in the speech at the III International Goncharov Conference «Goncharov after Oblomov» (St. Petersburg, 2015) and the report at the XVII International Summer School of Russian Literature «Russian Literature: History, Textual Studies, Source Studies, Commentary» (St. Petersburg; Karelian Isthmus, 2020).

The main positions of the study are reflected in three research articles of the author in editions recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation:

1. Nachinkova, M. F. Boris Rayskiy's sketches and Ivan Goncharov's novel *The Precipice* // Summer School of Russian Literature. – 2020. – Vol. 16. – No. 3–4. – P. 248–263.

2. Nachinkova M. F. Narrator's speech in Ivan Goncharov's novel *The Precipice* // Russian Literature. – 2021. – No. 4. – P. 42–49.

3. Nachinkova M. F. *Mise en abyme* in Ivan Goncharov's novel *The Precipice* // *Summer School of Russian Literature*. – 2021. – Vol. 17. – No. 2. – P. 154–170.

## CHAPTER 1. «THE PRECIPICE» AND THE NOVEL PROBLEM

Once having arisen, such concepts as the novel and the romance accumulate a historical, literary and cultural meaning that has an impact on everyone who refers to them. As A. V. Mikhailov wrote, «the nomenclature itself (the most superficial layer of science) at the same time has a deeply vital origin. It contains an abbreviation of the historical process of comprehension of cultural phenomena, or, in other words, a record of the self-comprehension of culture» [166, p. 61]. As a text describing its own structure, «The Precipice» is Goncharov's answer to the question of what the novel is. The history of comprehension of this genre could not but affect the novel about the novel, so we will dwell on it briefly in connection with the aspects that interest us.

### §1.1. The emergence of idea of genuine novel

The novel has a reputation for being a genre that eludes firm and definitive definitions, not least because of its title. Its origin has been described in detail<sup>18</sup>, so we will limit ourselves to pointing out the most significant facts.

The word «roman», used to define a number of European languages as «Romance» (that is formed on the basis of the language of ancient Rome), began to be used in relation to the texts created in them in the second half of the 12th century<sup>19</sup>. Initially, any book written in the Romance language could be called «roman» (romance), but by the 15th century this concept began to be used purely to refer to narrative texts. Among the latter, the stories of the knights of King Arthur and other

---

<sup>18</sup> For example, by P. Voelker [269].

<sup>19</sup> «The first impetus to this was given by translations from Latin, appearing in the middle of the 12th century... And after that, other texts in the vernacular – no longer based on Latin texts – receive the same name “roman”» [269, s. 39–40]. Translation by V. V. Kozhinov.

legendary heroes were the most famous, which led to the perception of romances as narratives of extraordinary events that did not have credibility.

In this sense, the word «roman» appears in French (*le roman*), English (*romance*), German (*der Roman*), and later in Russian. The texts denoted by this word could fall under the same category as the fairy tales [269, s. 32], especially when they were contrasted with such phenomena as the French *nouvelle*. This interpretation of the genre remained relevant for three stages in its development in the Middle Ages and Modern times: the chivalric romance of the 11–15th centuries (originally it was poetic, but received a prose version in the 13th century); the Renaissance chivalric romance of the 15–16th centuries, the most famous examples of which are the prose novel about Amadis and the poems by M. M. Boiardo and L. Ariosto; precision (pastoral and gallant-heroic) novel of the 16–17th centuries, the recognized masters of which were O. D'Urfe, M. de Scuderi, M. M. de Lafayette and others.

Nothing prevented the established perception of the genre, until in the 16–17th centuries another tradition was born that was in opposition to the courtly-knightly line<sup>20</sup>. The most significant work of art of the new trend, which evoked many imitations and gave the genre a decisive impetus to development, was Cervantes' «Don Quixote» («The cunning hidalgo Don Quixote of La Mancha»), although Spanish picaresques preceded it in parodying the norms of the «implausible» romance.

At first, there was no confusion in terminology: the authors of picaresque novels and imitators of Cervantes preferred to call their works stories («history of life», «life»), books, and themselves historians, thereby additionally emphasizing the authenticity of the texts opposed to the romance.

In addition to the opposition «plausible – fantastic», the opposition «comic – serious» was of great importance for the formation of the genre. The titles of such books of the 17th century as «Comic romance» by P. Scarron and «Satirical romance» by J. de Lannel should have clearly separated them from the romance in the usual sense of

---

<sup>20</sup> The way in which the chivalric romance held back the development of literature of a different type is described, for example, by E. Auerbach [56, p. 101–116].

the word. In fact, they were oxymorons, like the «Petty-bourgeois romance» by A. Furetier, where the comic effect was achieved by unfolding the plot in a social layer inappropriate for the romance. C. Sorel, best known as the author of «Francion's True Comic Biography», called one of his books «Anti-Romance», emphasizing turning the established canon on its head.

Such names reflected the first attempts at self-understanding of the genre: its creators called it comic, philistine, historical, truthful, innovative. In these characteristics, as well as in numerous author's appeals to the reader, another feature of these works of a new type was clearly manifested – their autoreflexivity, focus on their own description and comprehension. The decisive role in the formation of this tradition was played by «Don Quixote», in which «the element of the fantastic as “wonderful” is replaced by... metareflexive» [120, p. 104].

In English, books of the new genre began to be called novels, which separated them from romance as a story about incredible adventures and miracles (for example, about the court of King Arthur or about Amadis of Gaul [286, p. 1147]). Over time, the concept of novel, originally a general term for fictional narrative, began to be perceived as opposed to the concept of romance: it implied a story in which characters and events are similar to those that can be found in real life [285, p. 418].

Something similar took place in Spanish, where tales of chivalry were called libro del cavallero (cavalleria), and for the works of art of F. de Quevedo, M. Alemán, etc., already in the second half of the 17th century, the name novela was used [256, s. 26]. However, in Russian, as in French and German, nothing of the kind happened: here the word «roman» received a new meaning, which entered into competition with the old one and, in the end, became the main one. For the theory of the novel, this had far-reaching consequences.

The first theorist of the novel was, apparently, archbishop Huet<sup>21</sup>. In the definition of 1670 (from the «Letter on the Origin of the Romance», prefacing de La

---

<sup>21</sup> This is indicated by P. Voelker [269, s. 34], B.A. Griftsov [96, p. 24], V.V. Kozhinov [132, p. 55], A. V. Mikhailov [166, p. 414].

Fayette's «Zaida»), the clergyman singled out four properties of such works of art: fiction, love story, prose and artistry. At the same time, Huet stipulates that earlier poetic stories were also understood as novels, but prose was more in line with the tastes of his time. The archbishop considered the proper purpose of the genre to be the instruction of the reader through the pleasure derived from the novel form. The narrowness of Huet's definition is easily explained: it belonged to an era when the works of art of Cervantes, Sorel or Scarron could not yet be considered «roman». The treatise was widely known (in particular, in 1783 it was translated into Russian). The greatest theoretician of the century, Nicolas Boileau, did not add anything fundamentally new to Huet's formulation, but pointed out in «The Art of Poetry» that novel plots are entertaining, reconciling with their implausibility [76, p. 81].

Another approach to the novel was demonstrated by D. M. Morhof in 1682, defining it as «a poem without a meter»<sup>22</sup>. It followed from the characterization of Morhof that the novel is a prose epic, but here prose meant only the type of organization of speech. Subsequently, the philosophical perception of prose allowed Morhof's definition to be interpreted in a new way, and this had a great influence on idea of genuine novel.

In the 18th century, the prefaces of their authors began to play an important role in the theoretical understanding of novels. According to M. M. Bakhtin, «much more interesting and consistent are those normative definitions of the novel that are given by the novelists themselves, who put forward a certain novel variety and declare it the only correct, necessary and actual form of the novel. <...> Such statements, which do not attempt to embrace all the varieties of the novel in an eclectic definition, on the other hand, participate in the living development of the novel as a genre. They often deeply and truly reflect the struggle of the novel with other genres and with itself (in the form

---

<sup>22</sup> «There is another kind of poems, however [stated] in prose speech – they can rightfully be called heroic poems. They do not differ from others in anything, except for the [lack of] meter. But Aristotle also admitted that there can be a poem without a meter. Such are the so-called novels» [267, s. 41]. Translation by A. V. Mikhailov.

of other dominant and fashionable varieties of the novel) at a certain stage of its development» [70, p. 453].

A typical example of opposing one's own book to others is the second preface by J.-J. Rousseau to «Julia, or New Eloise», where novels with a complex plot, extraordinary events and theatrical effects become the background that favorably sets off the «collection of letters» dedicated to unusual people in everyday circumstances [18, p. 723].

G. Fielding, in the preface to «The History of the Adventures of Joseph Andrews and His Friend Mr. Abraham Adams», written «in imitation of the manner of Cervantes, the author of “Don Quixote”», calls his work of art a comedic epic poem in prose [20, p. 279], opposing it not only to serious, but also to «burlesque» (satirical) texts.

The disengagement from satire, which uses the grotesque, is explained by the fact that among the requirements for a new genre, accuracy in imitation of nature appears. The desire for such imitation is also due to the mixture of good and bad in the characters of the novel, primarily in the main character, which Fielding demonstrates in «The History of Tom Jones, a Foundling». The goal of the author of novel is to create a work of art that truthfully tells about the life path of an ordinary person, in which there would be a place for both the humor of the «comic novelists» of the 17th century and the epic scope.

A special place among the statements about the novel of that time is occupied by the author's digressions devoted to the structure of the very book that lies before the reader, the tradition of which goes back to Cervantes. D. Rolle and after him J. V. Mann divide such digressions in Fielding's novels into «reflection» and «commentary»: «The first is directed at the subject of the image, at the narrated; the second – on the way and manner in which the story takes place, on its very function» [157, p. 9].

Having access to the «writer's kitchen», the reader of Fielding is constantly reminded that before him is not reality, but its image, even if skillfully created, that is,



believable<sup>23</sup>. As a result, «the work of art becomes the subject of reception not as a finished product, but in the process of its implementation» [ibid.]. Despite the complexity of such a construction, the prevalence of the image over metareflection and the author's observance of the epic time distance make Fielding's works of art novels that touch on the topic of their writing, and not novels about the very possibility of creating a novel.

Stern's work follows a different path. As V. B. Shklovsky noted, in the novel «The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman», the perception of form comes to the fore to become the main content [230, p. 810–811]. Stern not only exposes the common technique of «stitching» a novel from short stories, as well as the method of rearranging events on the timeline (discrepancy between the plot and the fable) – his «apologia for digressions», which the whole text becomes, elevates digression to the rank of a guiding creative principle [157, p. 10]. As a result, the perception of the novel as a whole is only possible through a creative effort of such intensity that it brings the position of the reader closer to that of the novelist.

The development of the novel in the 18th century did not go unnoticed by contemporary theorists. Thus, in F. von Blankenburg's «Experience on the Novel», which appeared in 1774, the novelist was prescribed an accurate reproduction of reality, creating the effect of presence, and the consistent development of the hero's character «from the cradle to full maturation, like Fielding's»<sup>24</sup> [270, s. 519]. From the setting to create the illusion of reality, the writer was denied the right to be present on the pages of his own novel: «The poet himself has no place at all in the integrity of his work of art; something exceptional if he interferes with its course» [ibid.]. The novel corresponding to these requirements was proclaimed a universal genre that depicts the total being of a person, the improvement of his personality.

---

<sup>23</sup> At the same time, the image of the reader is split in two: the «naive» reader, accustomed to literary clichés, does not notice anything else, while the «ironic» reader is able to access the semantic potential of the work of art, including metareflection.

<sup>24</sup> Translation of quotes from «Experience on the Novel» is made by A. V. Mikhailov.

According to E. M. Meletinsky, Blankenburg's concept «in many ways anticipates the interpretation of the novel in Hegel's Aesthetics» [162, p. 125]. Hegel compared the novel with the Homeric epic, calling it a «modern bourgeois epic» [89, p. 474]. The totality of the image (already implied by Blankenburg) and the presentation of multilateral stuff through an individual centralizing event were added to the list of requirements for the genre. The totality brought the novel closer to the epic, but they were separated by the prosaic nature necessary for the novel, capable of reflecting the structure of modern life. Prosaicness was no longer understood as a definite organization of verbal matter (as it was understood by Huet and Morhof), but the very essence of everyday reality, comprehended in its «variability and transience».

The novel for Hegel is a prosaic (in the philosophical sense) epic, inheriting the poetic epic of previous eras due to the changed state of the world. In the new reality, the «poetry of the heart» inevitably comes into conflict with the «prose of everyday relations»: «This conflict is resolved tragically or comically, or is exhausted by the fact that, on the one hand, the characters, who at first opposed the usual order of the world, learn to recognize in it the genuine and the substantial principle, reconcile with its relations and begin to act in them, and, on the other hand, they remove the prosaic appearance from everything they carry out and accomplish, thereby putting in the place of the prose they have found a reality related and friendly to beauty and art» [ibid., p. 475].

Thus, by the time Goncharov's creative path began, European culture had formed the idea of genuine novel, which is a reflection of modern life with its demands and contradictions. Such a novel did not exclude humor – on the contrary, its use was welcomed if it did not turn into satire and «burlesque», did not overshadow the positive, «ideal» beginning of life. The latter was associated with poetry, interpreted as «the ideal world, the realm of creative imagination», opposed to prose as «the world of reality, practical life» [209, p. 463].

At the same time, there was a contradiction between the metanarrativity of the genre (clearly manifested in «Don Quixote» and «The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman») and the attitude towards plausibility, which entails the

requirement to «clear» the novel from obvious traces of the author's presence. In the 19th century, the second trend prevailed. If earlier a literary work, according to A. A. Faustov, resembled «a theatrical stage, on which everything is on display, facing the viewer» [222, p. 9], which means that the «author's word» could sound at any moment, then in the next cultural formation the «dictatorship of the author» was replaced by the isolation of the artistic space, in which it was not appropriate for the author to show his intentions openly. This process was accompanied by an increase in the popularity of auditorial narration, which supplanted the first-person narrative.

In Goncharov's «The Precipice», created in the heyday of the «objective novel», a way to preserve the self-understanding of the genre without destroying the illusion of plausibility was found – it was the introduction of a character-writer, endowed with his own aesthetic concept and striving to create a text similar in structure to a novel whole<sup>25</sup>, into the system of characters.

## **§1.2. Novel conceptions of the author and the protagonist of «The Precipice»**

Goncharov's aesthetic concept began to take shape in the 1830s, when the idea of genuine novel, which would rise above the didactic, historical and romantic works of art of previous years, was rapidly gaining popularity under the influence of German aesthetics. Of great importance for the formation of the writer's views on art and the novel in particular were the lectures and articles of the Moscow University teacher N. I. Nadezhdin, as pointed out by A. P. Rybasov [206, p. 55]. The very concept of Nadezhdin and its refraction in the works of Goncharov was considered in detail by O. G. Postnov [198].

On the basis of German idealistic philosophy (primarily F. W. J. Schelling) Nadezhdin postulated the need for a new form of art that could absorb and reconcile the

---

<sup>25</sup> The metacommentary present in the work of art thanks to the character-writer makes «The Precipice» a self-conscious novel in the terminology of R. Alter [241, p. X].

extremes of the classical (antique) and romantic (medieval) approaches to art, understood as a thesis and antithesis. This synthetic form, connecting attention to the outer side of life with an understanding of its spiritual content, was to be a novel designed to «embrace with one glance the entire boundless ocean of human life and reproduce it in its entirety “with all accuracy”, along with “spots”» [175, p. 237]. A prerequisite for achieving such completeness was humanity, compassion for man, without which it would be impossible to fulfill the mission of art – to bring society closer to earthly paradise.

This view of art and the novel as its most perfect form influenced Goncharov's views not only directly, but also indirectly, through V. G. Belinsky, who also studied at Moscow University and went through a passion for Schelling and Hegel.

The influence of Belinsky's aesthetic ideas on Goncharov's novel concept was noted by almost all of its researchers [156, p. 5; 227, p. 100; 199, p. 15; 181, p. 26, 79; 198, p. 58, etc.]. Emphasizing that the novel and the story, in contrast to the poem, «depict life in all its prose» [30, p. 401], the critic concluded that they are best suited for «a poetic representation of a person, considered in relation to public life» [ibid.]. The correctness of such a description should have been ensured, on the one hand, by the writer's attention to the factual side of being, which serves as stuff for him, and, on the other hand, by his fantasy, erecting from facts, like from bricks, the «building» of the work of art. The novel made it possible to combine a rigorous analysis of reality with the freedom of an artist; in addition, it combined «all other kinds of poetry» – both lyricism and drama [25, p. 315–316]. The latter circumstance ensured that comprehensive coverage of life, which the critic demanded from art at the turn of the 1830s and 1840s.

This task implied the objectivity of the author, since the manifestation of personal sympathies and antipathies would deprive him of the opportunity to reflect the truth in his works of art – and Belinsky, during the period of enthusiasm for Hegel, defined art as «*direct* contemplation of truth, or thinking in *images*» [28, p. 585]. Under the images that allow the artist to discover the truth, they meant typical images, that is, combining the individual and the general [29, p. 53]. For their objective depiction, extremes should

be avoided, especially satire [ibid., p. 442] – humor, however, remained a legitimate weapon in the artist's arsenal.

In the last years of Belinsky's life, when the critic developed the theory of «pathos», the criterion of universality receded in his concept before the need for a special interaction of the creator with his stuff– «burning» with the idea, its holistic organic living. The embodiment of the idea also had to be integral: comparing the work of art with a living organism, Belinsky emphasized that there should be nothing superfluous in this self-contained world [26, p. 200]. The non-randomness of each element in art was also illustrated by him with the help of a circle metaphor: «...Here everything comes out of one main idea and everything returns to it... and no one will find this starting point» [ibid., p. 146]. This principle was especially vividly embodied in Goncharov's works: the writer's penchant for circular composition is found in all three of his novels<sup>26</sup>.

The idea of work of art as a complex unity functioning according to its own laws was not a new idea in the 1840s. J. W. Goethe, in his article «On Truth and Plausibility in Art» of 1797, put the following characteristic into the lips of the defender of the laws of aesthetics: «A perfect work of art is a work of the human spirit and, in this sense, a work of nature. But since it brings together objects that are usually scattered around the world, and even all the most vulgar things are depicted in their true significance and dignity, then it is above nature. It can only be perceived by the spirit, conceived and developed in harmony, and that, in turn, finds in the work of art something beautiful, complete in itself and completely corresponding to its nature» [94, p. 146–147]<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> At the end of «The Same Old Story», Alexander Aduv acquires the features that were previously characteristic of his uncle, and the uncle, on the contrary, loses self-confidence; the words «and he told him what is written here» at the end of «Oblomov» return the reader to the novel's beginning; Rayskiy on the last pages of «The Precipice» invites those who wish to «tinker with his papers» – in fact, to look at the content of the novel anew.

<sup>27</sup> The influence of this article on the formation of Goncharov's views on art was noted by G. G. Bagautdinova [61, p. 119].

Emphasizing the value of the act of selection, harmony, brought into the chaos of the phenomena of reality by the special look of the artist and making his work of art many times more significant than a simple copy from reality, was also characteristic of Goncharov. Goethe's observation that «truthful in art and truthful in nature are not the same thing» [ibid., p. 144] became an organic part of the novel concept of the author of «The Precipice»<sup>28</sup>.

The fact that by the mid-40s Goncharov already had a certain view of the novel, is evidenced by the letter of V. A. Solonitsyn about the idea of the novel «The Old Men», received by the beginning writer in 1844 and analyzed by A. G. Tseitlin [227, p. 52–53]. From it we can conclude that by that time Goncharov perceived the novel «too strictly», that is, not just as an image of ordinary human life with its passions. The «strict» approach met the requirements of an era that placed high hopes on the novel genre as a synthetic art form and a new epic. The hero of this epic, in contrast to the characters of ancient works of art, was presented as a person who is becoming, living in the stream of time, brought up by life, which was reflected in the tradition of the upbringing novel, which is significant for the writer<sup>29</sup>. The role of the key conflict was assigned to the collision of a person with the dialectical nature of reality, which combines the sublime and the ordinary, the unchanging and the transient, poetry and prose, interpreted in a philosophical manner according to Hegel.

The depiction of this conflict and the search for a way out of it required a dialectical approach from the artist himself. The objectivity necessary for a true depiction of reality<sup>30</sup>, the anatomy of the surrounding world with the help of rational

---

<sup>28</sup> «...Artistic truth and the truth of reality are not the same thing. The phenomenon, transferred entirely from life to a work of art, loses the truth of reality and will not become artistic truth» [3, p. 141].

<sup>29</sup> The influence of the upbringing novel on Goncharov's works is described, for example, by E. A. Krasnoshchekova [139, p. 51–56].

<sup>30</sup> Goncharov repeatedly spoke about the need for artistic objectivity: «Art looks at life objectively, does not tolerate any lies and exaggerations» [12, p. 445]; «Sine ira [without anger (lat.)] is the law of objective creativity» [3, p. 129], etc.

analysis<sup>31</sup>, had to be combined in him with the ability to see the poetic side of life and open it to others, thereby showing society the way to the ideal. Otherwise, his work of art risked remaining at the level of «simple imitation of nature» in the understanding that was established thanks to Goethe [94, p. 92–93]. This was considered possible for a painter creating still lifes, but not suitable for a novelist who was going to reflect in his book the structure of society and the emotional life of people.

To accomplish such a task, it was necessary for a writer to rise not just to «manner», that is the ability to see «the harmony of many objects that can be placed in one picture only by sacrificing details» [ibid., p. 93] and invent «his own way... his own language, in order to convey in his own way what his soul has perceived» [ibid., p. 93–94], but to the very pinnacle of a person's creative possibilities – to «style». Achieving this level of mastery required touching the existential foundations of life, since the style had to be based on the comprehension of «the very essence of things» [ibid., p. 95] (as far as it lends itself to knowledge «in visible and tangible images»).

As a tool for achieving a harmonious, internally consistent image of everyday life and the ideal principle hidden in it, Goncharov chose typification based on the combination of analysis and synthesis [165, p. 15]. The principles of such typification were described by the writer himself<sup>32</sup>, and also considered in detail by researchers [227, p. 358–371; 199, p. 226–227; 165, p. 15; 181, p. 119–148; 190, p. 98; 198, p. 117–188]. In general, the Goncharov type can be characterized as a combination of a universal, timeless «grain» with a shell corresponding to the time and place. Thanks to this construction, the types created by the writer not only reflected the era, but also

---

<sup>31</sup> Goncharov's attitude to analysis was ambivalent: «This is a double-edged sword that strikes forward and backward. Analysis cuts through lies, darkness, drives away the fog and (since everything is conditional in the world) illuminates the abyss beyond the fog» [11, p. 252].

<sup>32</sup> First of all, in the article «Better late than never» [3] and in letters of 1874 to F. M. Dostoevsky [11].

became involved in eternity<sup>33</sup>, allowing to combine poetry (the ideal beginning) and prose (everyday routine) in the novel universe.

A necessary condition for the creation of such types was the work of creative fantasy: without it, reality dissected by analysis could not be transformed into a structure suitable for the novel as an epic of the new world. It is not surprising that Goncharov repeatedly emphasized the importance of fantasy in spite of the supporters of «dry» realism [3, p. 142; 11, p. 437; 14, p. 74].

No less significant way of depicting the dialectical nature of being for the writer was humor, «worldview that inherits the ambivalent nature of carnival laughter, but differs from it in a pronounced personal beginning» [64, p. 197]. The special nature of humor in the works of Goncharov has repeatedly attracted the attention of critics [22, p. 143; 39, p. 466–467; 181, p. 141–142; 77, p. 125–128; 190, p. 135–138; 98, p. 416–425].

Humor as «a kind of dialectical unity of affirmation and negation» [190, p. 135] was the link between the ideal and reality, which provided the novel with integrity. The idea of harmony underlying the humor made it possible to highlight the imperfection of reality, and the author's humanity – to do this with sympathy for human weaknesses. As a result, the tragic experience of the imperfection of the world, while remaining a part of the work of art, received a counterbalance, and the novel's construction gained stability.

Overcoming the gap between poetry and prose as philosophical categories was also facilitated by a specific feature of Goncharov's humor – «undifferentiated perception of reality», as noticed P. E. Bukharkin, which makes it possible to put phenomena from different spheres of life, «high» and «low» side by side [77, p. 125]. The proximity of the phenomena of everyday life and being, genre scenes and a deep perspective, leading to the most important issues of human existence, has become a distinctive feature of the writer's work, which has been repeatedly compared in this

---

<sup>33</sup> This separated them from the types from the physiological essays of their contemporaries, which prompted the writer to doubt whether it was possible to classify them as types of heroes in whom the «ideal» principle was strongly manifested [11, p. 244].



aspect with the works of Flemish artists [37, p. 112; 77, p. 123–128; 64, p. 196–204 and others].

The listed features of Goncharov's novel were preserved throughout the entire career of the writer. At the same time, «The Precipice», which took 20 years to create, reflected a turning point in the author's mood, associated with the rejection of the naturalism and vulgar positivism of the 1860s that had become fashionable, as described V. I. Melnik [163, p. 284–305]. Denying «photographs from reality» (along with tendentious «pamphlets») the right to be called novels, the writer began to emphasize the fundamental importance of fantasy for the artist, as well as the impossibility of eliminating the subjective element from works of art<sup>34</sup>. He was strongly rejected by the attempts of the positivists to «introduce natural scientific methods into the doctrine of morality», to reduce the nature of man to his biological principle, rejecting the category of «ideal» [ibid., p. 284–305].

Increased attention to the subjectivity of the creator, the unique role of his fantasy and the depiction of the ideal side of life influenced «The Precipice» along with the earlier notion of an objective novel. However, thanks to the stability of the foundations of Goncharov's novel concept, laid down in the 1830s and 40s, the embodiment of the writer's views on the novel has not lost its logic and consistency.

As a metatext in which the author intended to «depict the inside, offal, backstage of the artist and art» [11, p. 303], «The Precipice» answers the question about the nature of a genuine novel on several levels at once. The topmost of them is an image of an aspiring writer who decided to create a novel. Significant is his very name, Rayskiy, reminiscent of the high goal of the artist – to contribute to the onset of paradise on earth [170, p. 112] through a true and at the same time humane image of a person<sup>35</sup>. The fact that Rayskiy is an artist in the broad sense of the word, passionate not only about literature, but also painting and music, gives his work a universal character and thus

---

<sup>34</sup> These views were clearly manifested in the article «Better late than never» [3].

<sup>35</sup> O. G. Postnov wrote about the corresponding representation within the framework of Nadezhdin's concept [198, p. 86].

reinforces the parallel between him as the creator of artistic world and the creator of the universe, God [163, p. 326].

Rayskiy's areas of interest are significant in their own right. The assimilation of the work of a novelist to the work of an artist was characteristic of Goncharov<sup>36</sup>, and in the work of the central character of «The Precipice», the creation of verbal descriptions and sketches often occurs simultaneously. It is known that Rayskiy painted Sophia, Natasha, Marfinka, Berezhkova, Vera, Ulita, Openkin. As a result, when the hero, following Goncharov, speaks of his intention to «draw» life (II, I, 160; II, VIII, 210) or uses the appropriate terminology («background», «center of the picture»), within his works as a novelist, this has a metaphorical meaning, but the hero's pictorial pursuits provide a second context for such statements. In the episode in which Rayskiy observes the peasants on his estate (II, XIII, 247), to assume that he is busy with literary, and not pictorial sketches, is possible only thanks to the subsequent explanation of the narrator («and he left the pen»). Being both a painter and a writer, comprehending the world in one way or another, the hero illustrates the idea of closeness of the work of a novelist to the creation of paintings.

In «The Precipice» is also presented the parallel between the novel and music. Rayskiy does not get musical inspiration when he meets every character he is curious about, but he experiences the passion for Vera precisely through immersion in music: «From the pen, he rushed to music and forgot himself in the sounds, listening himself with love as they sang to him his own passion and hymns to beauty. He would like to catch these sounds, to formulate in a harmonious creation» (III, IV, 544). Surprised afterwards by the «meager result» of his inspired interpretations, the hero himself compares musical creativity to the work of a novelist: both, in addition to fantasy, require mastery of technique (as, indeed, painting). But writing a novel turns out to be

---

<sup>36</sup> «It is not difficult to draw, at least for me: start drawing, and a drawing, a scene, a figure will come out, and this is fun...» [11, p. 293]; «I didn't want to prove anything, I didn't want to, but first of all I wanted to draw» [ibid., p. 353]; «...I am most fond of... my ability to draw...» [3, p. 105].

similar to what a composer does on a deeper level<sup>37</sup>. Like a piece of music, a novel must be «a harmonious creation».

The fact that Rayskiy, being a writer, painter and musician at the same time, decides to realize his creative potential in the novel is also significant. The novel appears as an all-consuming art form, in the creation of which there is a use for both painting and musical talent. The character himself talks about the omniscience of the novel at the beginning of «The Precipice» – in almost the same terms that Goncharov later used in articles about his work of art:

Everything goes into the novel – it's not like drama or comedy – it's like the ocean: there are no shores, or you can't see; not cramped, everything will fit in there<sup>38</sup>. (I, V, 38)

Life fits in the novel, both in whole and in parts. (I, V, 39)

Novel – yes! Mix your life with someone else's, bring in this mass of observations, thoughts, experiences, portraits, paintings, sensations, feelings... *une mer a boire!*<sup>39</sup> (I, V, 40)

In the second part of «The Precipice», in a conversation with an admirer of ancient art Leonty Kozlov, Rayskiy defends the advantages of the novel over lyric poetry and satire:

...Poems are baby talk. They will sing love, a feast, flowers, a nightingale... lyrical grief, the same joy – and nothing more... <...>

Satire is a whip: it will burn you with a blow, but it won't find out anything for you, it won't give burning images, it won't reveal the depths of life with its secret springs, it will not set up a mirror... No, only a novel can embrace life and reflect a person! (II, VIII, 209)

---

<sup>37</sup> Goncharov wrote about the work of the novelist: «...I need silence in order to sensitively listen to the music playing inside me and hastily put it on notes» [11, p. 337].

<sup>38</sup> «It all goes into a novel, within which large episodes of life fit, sometimes a whole life, in which, like in a big picture, every reader will find something close and familiar to him» [3, p. 456]. This statement shows the influence of Nadezhdin's views [175, p. 237].

<sup>39</sup> «C'est une mer a boire! [Great task! (fr.)]» [3, p. 146].

This statement again shows the idea of totality of the novel, which can not only contain a person's life, but also reflect the structure of being in miniature. Neither lyricism nor satire, according to Rayskiy, gives such an opportunity: lyric poetry conveys only a limited range of emotions, while satire reflects the momentary and does not contain the ontological foundations of the world, which makes it suitable for depicting unsettled contemporary phenomena – and nothing more<sup>40</sup>.

Having decided to become a novelist, the protagonist of «The Precipice» claims something more than ridiculing the negative aspects of reality or glorifying the sublime realm of being. Hoping to achieve a true reflection of life in his novel, he hopes to transform the world by this, to bring it closer to the ideal:

Let's leave the Romans and Greeks – they did their thing. We will do the same to wake it up (he [Rayskiy] pointed around to the sleeping streets, gardens and houses). Let's turn these vast cemeteries into residential areas, shake sleeping minds from stagnation! (II, VII, 210)

Arguing with the teacher Kozlov, who emphasizes the advantages of an object from history over «trifles and rubbish» (descriptions of the life of ordinary people), and the artist Kirilov, who proposes to focus on biblical models, Rayskiy insists on the need to depict modern life in order to have an impact on it.

The worldviews of Kozlov and Kirilov act in this case as thesis and antithesis, while the novelist needs a synthesis. If Kozlov «went to see Raphael, but did not respect the authority of the Flemish school» (I, V, p. 189), then Rayskiy, apparently, is equally interested in the secrets of the paintings of the creator of the «Sistine Madonna» and Teniers.

He considers both of his opponents to be living in the past, not stepping over into the present, as well as the high examples of art they defend. Kozlov, a connoisseur and apologist of antiquity, causes regret in the protagonist with his unwillingness to notice

---

<sup>40</sup> Goncharov owns similar statements about satire [3, p. 115; 4, p. 457].

the surrounding life<sup>41</sup>. About Kirilov, whose asceticism brings to mind religious ascetics<sup>42</sup>, Rayskiy says: «He is one of the last Mohicans: a true, integral, but no longer needed artist» (I, XVII, 132). Kozlov and Kirilov embody for him two passed stages of art: the ancient one, with its focus on external life, in which there was not yet the intense life of the spirit, revealed to humanity by Christianity, and the medieval one, which abandoned corporeality for the sake of the world of spiritual sensations<sup>43</sup>.

There are also female characters in the novel, reflecting the ancient and medieval principle: Kozlov's wife Ulyana, devoid of spiritual needs and endowed with the profile of a «Roman cameo»; indifferent to everything Sophia Belovodova with her beauty of the Olympic goddess<sup>44</sup> – and, on the other hand, Natasha, who meekly endured all the trials that fell to her lot and died with the feeling that «it should be so» (I, XV, 116), who seemed to the protagonist «pale», incorporeal.

Rayskiy's dream of the harmony of matter and spirit, the synthesis of the bodily and the ideal, the «objective-classical» and the «subjective-romantic»<sup>45</sup> turns into a search for a «spiritualized Venus» who will become the heroine of his novel (and his love affair). Neither Sophia Belovodova nor Natasha can be truly novel heroines, which Rayskiy admits to himself at the end of the first part of «The Precipice»:

«Where's the novel? He [Rayskiy] thought sadly. Only a prologue to a novel can come out of all this stuff...» (I, XVIII, 150)

---

<sup>41</sup> The meaning of the image of Kozlov is far from exhausted by this representation of Rayskiy [61, p. 115].

<sup>42</sup> Goncharov himself called Kirilov an ascetic, pointing to A. A. Ivanov as an example of such an artist [3, p. 460–461]. The genesis of Kirilov's image was studied by researchers [102, p. 116; 127, p. 89–93].

<sup>43</sup> Which corresponds to Nadezhdin's concept of art [198, p. 89].

<sup>44</sup> The connection of the images of Ulyana and Sophia with antiquity was described, for example, by V. A. Nedzvetsky [181, p. 109].

<sup>45</sup> In Nadezhdin's concept, the «objective-classical» view corresponds to the ancient stage of the development of art, while the «subjective-romantic» one corresponds to the medieval one.

A vision in which Sophia, carried away by Count Milari, appears in the form of an awakening statue, similar to Galatea<sup>46</sup>, the hero perceives only as a promise of the future – for writing a novel, which is also a kind of Galatea, requiring the revival of prose matter by the divine spark of poetry (ideal beginning), this is not enough. The idyllic image of Marfinka is also not enough: conveying Rayskiy's thoughts about the work of art in which she could be the main character, the narrator adds the clarification «family» to the word «novel» (II, III, 176). A genuine novel that does not require additional definitions (such as «genteel» or «petty-bourgeois») cannot be built around the figure of Sophia or Marfinka:

«Yes, they will make a novel», he [Rayskiy] thought, «a novel, perhaps, a true one, but languid, petty, one with aristocratic details, the other with petty-bourgeois details. There is a wide picture of cold slumber in marble sarcophagi, with golden coats of arms embroidered on velvet on the coffins; here is a picture of a warm summer dream, on greenery, among flowers, under a clear sky, but all a dream, a deep sleep!» (II, IV, 184)

Rayskiy finds his revived statue, «spiritualized Venus», in Vera, with whom he falls in love both as a person and as an artist. It would seem that the center of the novel has been found, but the inability to separate art and reality («I am writing a novel – life comes out. But I don't know what will be final», IV, IV, 546) turns into serious consequences for the hero. He pays both with his gray hair, the experienced disappointment and the inability to complete his plan. If in the first part of «The Precipice» Rayskiy heard in his mind the voice of the «inner other», the alienated part of his self: «Do not bring art into life... and life into art!» (I, XV, 109) – then in the finale, the idea of retribution for refusing to see the ontological boundary between art and reality is «appropriated» by the character through Heine's poem<sup>47</sup>, turns into his

---

<sup>46</sup> The myth of Pygmalion in the structure of «The Precipice» has been studied in detail [58; 205].

<sup>47</sup> W. Iser wrote about the appropriation of other people's thoughts in the process of reading [123, p. 221–224].

own conclusion. «Yes: wounded to death – played a gladiator death!» (V, XXIII, 762) – Rayskiy repeats the words of the lyrical hero.

It turned out that if you build life according to the laws of the novel, you still have to experience «living pain», and a novel cannot be created by exact copying of life. Rayskiy's failure becomes a confirmation of the thesis that it is impossible to simply take this or that phenomenon, even rooted and recognizable, from life and turn it into an artistic fact<sup>48</sup>.

In the image of the protagonist of «The Precipice», the features that make the artist a true novelist are mixed with those that are an obstacle to this path. According to Goncharov's concept, two people should coexist in a novelist: one is passionate, worshipping beauty and truth, surrendering to his creative impressions, believing in the ideal and looking for it everywhere, the other is stubborn and patient, looking at life soberly, ruthlessly dissecting its laws with the help of analysis. Only this dialectical combination of unconscious and conscious creativity gives rise to the epic power of the novel, makes it a real picture of life.

Rayskiy has much of this ideal. He is gifted by nature with a rich and bold imagination, through the prism of which he looks at life (I, VI, 50). However, if the realized artist owns fantasy as one of his tools, in the case of Rayskiy, who lacks discipline and self-restraint, fantasy rather owns him («he... saddles his beloved horse, fantasy, or the horse saddles him», I, VI, 52). In addition to fantasy, passion, emotionality, and service to beauty are highly inherent in the writer-character, but they turn into a series of love affairs for him, and only reflections of this chase for one or another «ideal» fall on the share of art.

The hero was able to look at Sophia Belovodova objectively, only fully convinced of her love for another (I, XVIII, 143). A new test for his artistic objectivity was the interest in Marfinka, and the decisive test was his passion for Vera. Soon after Rayskiy's acquaintance with his second cousin, wounded pride began to tempt him to abandon his intention to reflect life in the novel and instead «punish» the heroine with

---

<sup>48</sup> This corresponds to the views of Goncharov [3, p. 141; 11, p. 409, 437].

melancholy and «marriage with an adviser to the chamber», which the narrator commented with irony: «It is not entirely true, but after all the novel is not reality, and he called these deviations from the truth “literary devices”» (III, V, 392). The notion that life and art are governed by different laws serves here only as a cover for the writer-character to deviate from the «sine ira» principle. When he takes up the story of Vera after the denouement of her drama, having already regained an objective look, he is in wait for chill and boredom.

At the same time, Rayskiy is talented, which is manifested in his ability to create both consciously and unconsciously. On the one hand, he is endowed with observation, inclined to analyze the phenomena of life, including his own feelings:

He [Rayskiy] locked himself up, wrote the program of the novel, and already included in its pages a note «on the poisonousness of boredom». Suffering from this, no longer the newest disease, he subjected it to psychological analysis, taking data out of himself. (II, XVII, 299)

At the same time, the hero is familiar with «creative dreams» in reality, in which he sees the structure of the future novel. He has an artistic instinct that allows him to penetrate into the essence of characters (for example, he guessed a lot in Mark Volokhov when he first saw him). As a result, Rayskiy does not need to compose anything – artistic solutions come to him by themselves, grow organically out of the reality around him<sup>49</sup>:

He [Rayskiy] sketched out his first meeting with Vera, his impression, inserted there, in the form of accessories, all the faces, landscapes of the Volga, a copy from his estate – and little by little he revived. His «mirage» began to clothe in flesh. Before him hovered the mystery of creation. (III, III, 382)

---

<sup>49</sup> Such «insights» of the hero are reminiscent of those that Goncharov himself had a chance to experience: «Of course, this was not in vain for the future (if only it will be) of the novel: it all unfolded in front of me for two hours, ready, and I saw a lot of things there that I’ve never dreamed of» (11, p. 282).



In addition, Rayskiy, like the creator of «The Precipice», uses the method of typification (I, XV, 120; II, XX, 327; III, XIII, 445), which allows the author to reveal one of the generative principles of the novel by the example of the hero's work. Rayskiy's views on what a type is, fully correspond to Goncharov's ideas about the typical. Thus, in the type of artist, with whom the character-writer feels a deep connection, he singles out a timeless basis that is not reducible to a specific era and social environment (III, XIII, 445). Speaking about Don Juan, Rayskiy characterizes him as one of the indigenous human archetypes, recognizing his features both in himself and in the elderly «ladies' man» Pakhotin (I, I, 11; I, IV, 24)<sup>50</sup>. The hero finds the ideal, timeless features in Berezhkova, who experienced the misfortune of Vera as her own sin (V, VII, 668), and in Tushin, «Trans-Volga Robert Owen» (V, XVIII, 738).

As for humor, Rayskiy, who is able to laugh at himself at the everyday level («Hamlet and Ophelia! It suddenly occurred to him, and he rolled with laughter from this comparison...», II, XIII, 444) and admits that humor is necessary for his work («A pinch of humor, and feelings, and sincerity, and abstinence, and... poetry...», I, V, 39), as a result, does not find any use for the comic in his novel. The hero makes notes about middle-aged coquette Kritskaya and her young cavalier; about Openkin – a lover of abusing the hospitality of the mistress of the house; about the defeated «scarecrow», General Tychkov – but they remain for him just caricatures (II, XII, 245; II, XIX, 324; III, III, 380). At the same time, he remembers that he himself was once boyishly infatuated with Kritskaya, and Openkin «used to go to his father's house with papers from the ward. Then he had neither a bald head, nor a purple nose» (II, XIX, 323). However, this does not help Rayskiy to see people behind the caricature images [61, p. 34–35].

As a result, an abyss remains between Vera's drama and comic heroes, forcing the unlucky writer to discard the latter as «superfluous, unnecessary» – that is, to abandon synthesis at the first serious attempt to think over the architectonics of his work of art. Goncharov's humor, which correlates all the characters with one ideal of

---

<sup>50</sup> O. G. Postnov [198, p. 205] and A. Molnar [170, p. 135] wrote about the Don Juanism of Rayskiy.

humanity [3, p. 119], thus making their coexistence within the artistic world possible, turns out to be inaccessible to Rayskiy.

The protagonist of «The Precipice» is not an image of what a novelist should be: while expressing aesthetic views that largely coincide with those of Goncharov, and owning the most important tools for a writer, he still fails, and not only because of a lack of experience and patience. From the level of «simple imitation of nature», accessible to him thanks to the innate observation of the artist<sup>51</sup>, the hero was able to rise to «manner», but not to «style».

Rayskiy consciously paid attention to the techniques necessary for mastering the «manner»<sup>52</sup> (his serious attitude to the selection and grouping of figures in a work of art is evidenced by the short story «Natasha» he created long before the start of work on the novel<sup>53</sup>), and the transition to this level occurred naturally. As Goethe noted, «simple imitation works, as it were, on the eve of style» [94, p. 96], because even when depicting motionless objects devoid of inner life, such as the teacher's carnelian signet that caught Rayskiy's eye (I, VI, 43), the master still makes a choice from a variety of phenomena of reality and as a result gets used to distributing attention in the most advantageous way.

---

<sup>51</sup> Such observation is evidenced by his childish perception of the teacher and the class: «...He [Rayskiy] first of all looked at the teacher: what he is, as he says, how he sniffs tobacco, what eyebrows and sideburns he has; then he began to study his carnelian signet dangling on his stomach, then he noticed that his right thumb was split in the middle and looked like a double walnut. Then he examined each student and noticed all the features...» (I, VI, 43).

<sup>52</sup> «He [Rayskiy]... grouped the faces of the grandmother, the servants» (II, IV, 182); «He [Rayskiy] wanted to go somewhere farther away and more remote, even to his grandmother's Novoselovo, in order to ponder alone and in silence the fabric of his novel, to catch this network of life's interweaving, to give one point to the whole picture, to comprehend it and raise it into an artistic creation» (II, XVII, 299).

<sup>53</sup> «He [the main character of «Natasha»], against his will, grouped the figures, gave position to that, to the other, to himself, added what was missing, excluded what spoiled the general appearance of the picture» (I, XV, 112–113).

However, the transition from «manner» to «style» is a more significant and difficult breakthrough: it requires reaching the «deepest strongholds of knowledge» [ibid., p. 95], which means to make, without sparing oneself, a spiritual effort of the highest degree of intensity. Self-denial of such a degree for the sake of art turns out to be impossible for the central character of «The Precipice». As a result, Rayskiy, having advanced in the creation of a genuine novel much further than the «literary Savonarolas» [12, p. 447], stopped in the middle between «simple imitation» and «style» – on the ability to «grasp the characteristic in objects» [94, p. 96], without deviating from the imitation of nature. In itself, this is a great achievement, not available to every professional writer, but it is not enough to become a novelist. Only a synthesis of opposite principles, prose and poetry of being, could breathe life into Rayskiy's work of art, his *Galatea*, but the writer-character refused it, not finding the key to depicting comic and tragic characters in a single space of the novel. At the same time, Rayskiy's failure plays a crucial role in the structure of «The Precipice» as a metatext.

«The Precipice» does not provide simple answers to the question of what a novel is and what a true novelist is: understanding both requires work by the reader. Instead of the figure of an ideal novelist and a ready-made recipe for the novel genre, the interpreter receives a series of hints scattered at different levels of the text, and an invitation to co-creation.

### **§1.3. Ways of understanding the nature of the novel**

The history of the word «roman» and the opposition between genuine and «fake» novels continued to influence theorists' thought many years after the release of «The Precipice». The new definitions that were given to the genre largely depended on whether their authors adhered to a broad or narrow view of the novel.

G. Lukács [153] continued the Hegelian tradition in comprehension of the novel, returning in his book «The Theory of the Novel» to the global opposition of the epic of

the ancient world and the novel form, reflecting the transcendental homelessness of modern man. Considering the novel from philosophical positions, as «the epic of the world left by God», Lukács singled out the specific features of the novel. His hero must be alien to the outside world and be in constant search, leading an isolated spiritual life, since his soul is «either narrower or wider» than the field assigned to it. The biographical form of the novel reflects the movement of such a hero towards himself, his story as a seeker and bearer of an idea. In addition, the genre, according to Lukács, is characterized by the presence of a clearly perceived difference between the past and the present and a certain theme: search, adventure, crime or madness. At the same time, the abstractness of the novel results in the random nature and independence of its elements, and the fundamental incompleteness of the meaning – in the need for completeness of the form. The critic also pointed out the focus of the novel on self-knowledge, that is metareflection associated with the unfinished formation of the genre and manifested in the form of novel irony.

Many of the considerations expressed by Lukács are reflected in the concept of the novel by M. M. Bakhtin [67; 68; 70]. These include the semantic inexhaustibility and incompleteness of the genre, balanced by the completeness of the form; the potential conflict mismatch between the hero and the world or himself («either more than his fate, or less than his humanity» [70, p. 479]); the significance of the hero's ideological position («a person in a novel is always an ideologue to one degree or another» [68, p. 146]); a new look at time (contact with a living, still «unfinished» modernity); the ongoing formation, which does not allow describing the genre as an established phenomenon; non-canoncity; ambivalent irony and incessant self-understanding.

Contrasting the novel with the ancient epic, Bakhtin pays special attention to the transformation of the word from a means of representation into its subject. The most important feature of the genre, reflecting this «Galilean revolution», he calls multi-style: the novel is «an intentional and conscious artistically organized hybrid» [ibid., p. 177]. Stylistic unities in it are subject to a strictly organized whole, without losing their individuality and relative independence, and the connections between them are dialogic

in nature, creating a «two-voiced» word, which in a concentrated form contains a dialogue of languages and worldviews. From the focus on the image of the word follows the fact that any subject in the novel is primarily a «person speaking» [ibid., p. 145]. This also determines the novel plot, which is designed to reveal and test social languages and ideologies (this is how ideological heroes appear in the novel, whose dialogue forms the polyphony characteristic of the genre). Considering the novel in this perspective, the critic discovers its relationship not only with the «serious-comical» genres of antiquity and the Renaissance, but also with rhetorical forms.

The close connection of the novel with rhetoric is one of the main lines of theoretical understanding of the genre. In 1927, B. A. Griftsov in his book «The Theory of the Novel» suggested that the novel originated in antiquity from rhetorical exercises, which determined its main principle – the principle of controversy, «some unsolvable situation, until the end remaining problematic state of mind» [96, p. 14–15]. Without denying the differences between the ancient, medieval and other stages of the development of the novel (according to the critic, the genre was born repeatedly), Griftsov reveals the implementation of the principle of controversy at each of them. Another structural feature of the novel, highlighted by the critic, is its versatility, which dictates the need for the hero to wander (in the physical world or in the sphere of spiritual experiences). Griftsov attributed the novel's adaptability to reading, the displacement of other genres as it develops, its resemblance to drama, and its focus on recreating feelings as additional characteristics of the novel.

Some scholars of the 20th century, faced with the irreducibility of the novel to the usual stylistic categories, not only took it out of rhetoric, but attributed the genre itself to the rhetorical, rather than artistic, sphere. V. V. Vinogradov in his book «On Fiction» described the novel as a «transitional», «mixed» form, where rhetorical elements coexist with purely poetic ones [80, p. 90] and G. G. Shpet denied the artistic significance of this «form of moral propaganda» [233, p. 215].

Nevertheless, a stylistic approach to the novel also turned out to be possible, an example of which is the study of A. V. Mikhailov «Novel and Style». In the presentation of the critic, the main stylistic feature of the genre is not the imitation of

the rhetorical word, but the struggle with it, which, as the novel develops by the 19th century, gives rise to the word «anti-rhetorical», which does not obscure reality. Having become an intermediary for expressing the truth of life and creating a historically concrete illusion of being, the new prose word turned out to be a guarantee of the author's unprecedented freedom [166, p. 429]. As a result, the novel was able to become not just a genre, but a way of literary thinking.

The characteristic features of this thinking are self-reflexivity and self-criticism, so the novel includes its own theory – in prefaces, digressions, special sections. The reader receives such a work of art not as a finished result, but as a process taking place before his eyes, as the text overcomes its own limits. Thanks to the self-criticism of the novel, a «breakthrough into life» becomes possible [ibid., p. 467].

To the opinion that the basis of the novel as a genre is, first of all, self-understanding, critics came from different sides. Analyzing Stern's metanovel «The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman», the founder of formalism V. B. Shklovsky pointed out that this is «the most typical novel in world literature» [230, p. 839]. Metafiction studies, which became popular in the second half of the 20th century, as has already been shown, relied on the novel from the very beginning, since it was this genre that was the concentration of features that were of interest to metaliterary theorists. Autoreflexivity determines the unique position that the novel occupies among all types of verbal art, because the focus on oneself, according to R. O. Jakobson, distinguishes the poetic function of language as such [239, p. 202].

Now the novel continues to develop: it is still «not completed», «not ready» [70, p. 451]. The ongoing process of genre formation led to the fact that each era sought to put forward its own theory of the novel, supplementing or refuting the previous one, while the final definition, acquiring new clarifications, remained as incomplete as the novel itself.

Comprehension of the genre, to which both critics and novelists themselves contribute, is a living dialogue in which the last word has not yet been said. The significance of «The Precipice» for this dialogue was shown by the development of theoretical thought in the 20th century, when metareflexion, the dialogic interaction of

verbal layers and controversy were at the center of the new definitions of the novel. That these features play an essential role in Goncharov's last novel is shown in the next chapter.

## CHAPTER 2. SUBJECT ORGANIZATION OF «THE PRECIPICE»

The protagonist's attempt to create a work of art similar in structure to the «The Precipice» introduces uncertainty into the hierarchy of narrative instances of the text, turning the metanovel into a kind of constructor. To understand how it works, allows the model of communicative levels, based on the communication theory of R. O. Jakobson [239, p. 319–330] and its application to the analysis of fiction proposed by W. Schmid [231, p. 45].

At the same time, it is taken into account that the communication model, according to which the message is generated by the sender and then interpreted by the addressee on the basis of a common code for them, is a significant simplification of the process: a literary text is not just a message, but a complex of messages, and the addressee's code may differ in an unpredictable way from the sender's code due to different socio-cultural circumstances and individual characteristics [235, p. 14–15].

At first glance, the model of communicative levels of the «The Precipice» looks traditional:

1st level – the specific author (Goncharov), who had an idea about the intended addressee and the ideal addressee, and on the other side of the communication chain – his specific readers;

2nd level – the abstract author as the organizing principle of the text, and on the other side – the intended addressee and the ideal recipient of the work of art as a whole;

3rd level – the primary narrator, in the text of which Rayskiy is included as a character, and on the other side – the intended addressee and the ideal recipient of the narrator;

4th level – secondary narrator (Rayskiy), who is the author of inserted texts (the short story «Natasha» and the beginning of the novel «Vera», which includes the title, the chosen epigraph, the dedication and words «Part One. Chapter I. Once upon a time...»), and on the other side – the intended addressee and the ideal recipient of Rayskiy.



However, the relationship between the protagonist and the narrator telling about him is complicated by the fact that Rayskiy, who keeps his own notes on the events described in «The Precipice», could potentially own many fragments of the novel that are not the «text within text»<sup>54</sup>. It is up to the reader to decide which one of the instances these fragments belong to. Thus, in these «knots» of the narrative, for the emergence of the text the creative participation of the interpreter is necessary.

We'll take a look at the narrative instances in «The Precipice» in order to see how the boundary between them is blurred, and then we will dwell separately on the images of the addressee that arise in the novel at different levels of communication, and the «communicative failure» that followed the publication of the text.

### **§2.1. Figure of the author in the text**

The position of the specific author remains outside the work of art, but one can speak of the figure of the author in the text as a fragmentary phenomenon: in this way, the writer introduces part of his personality into the depicted world. At the same time, as A. A. Faustov noted, «the author can never enter the work of art “in his entirety” and “directly” – just as a personality cannot be fully embodied in any of moments-actions at all» [223, p. 15]. Nevertheless, the writer is free to endow one or several characters with his own traits and elements of biography, which often turns into a kind of «experiment on himself» [231, p. 53]. Only a reader who has information about the author that is not contained in the work of art (the reader who is familiar with the author or his private correspondence, evidences of a memoir nature, etc.) is able to see the traces of this experiment.

The similarities and differences between the aesthetic attitudes of Goncharov and the protagonist of «The Precipice», Boris Rayskiy, were discussed in Chapter 1, but it should be noted that this character was endowed not only with a number of aesthetic

---

<sup>54</sup> J. M. Lotman singled out the features of the «text within text» [151, p. 156].

views of the author. Critics have repeatedly drawn attention to the similarity of the early period of the hero's life with some biographical circumstances of Goncharov<sup>55</sup>. First of all they analyzed the similarity of the reading habits of Rayskiy and his creator, the circle of their favorite authors [227, p. 20–31; 82, p. 154–163; 161, p. 147–153]. Both the writer and the hero read in the early years «everything that came to hand»<sup>56</sup>: adventure novels, travel descriptions, works of French encyclopedists, ancient authors. Among other books, Rayskiy «read a copy of *Tristram Shandy* that came across ten times» (I, VI, 48) by Stern, one of Goncharov's favorite writers<sup>57</sup>. At the end of the novel, making a decision about the fate of his papers, the hero quotes Pushkin (V, XXIII, 765) – another significant author for the creator of «*The Precipice*»<sup>58</sup>.

The nature of Rayskiy's work on the novel is reminiscent of Goncharov's writing style. The author admitted that when creating his works of art, he experiences difficulties with the beginning, which turns into a static exposition<sup>59</sup>. In a similar way, the hero reflects at the end of the first part of «*The Precipice*»: «Where is the novel? ...it is not here!» (I, XVIII, 150).

---

<sup>55</sup> For example, O. G. Postnov wrote about the years of Rayskiy's teachings in comparison with the corresponding period of Goncharov's life [198, p. 87].

<sup>56</sup> «From the age of 14–15, not suspecting any talent in myself, I read everything that came to hand, and wrote incessantly myself. <...> Novels, travels, historical writings, especially novels, sometimes old, stupid (Radcliffe, Cotten, etc.) – I absorbed everything with incredible speed and greed» [11, p. 336–338].

<sup>57</sup> Literary critics have repeatedly written about the influence of Stern's poetics on Goncharov's works [198, p. 76–78; 186, p. 148–151].

<sup>58</sup> The writer noted in his autobiography: «Goncharov was struck and carried away more vividly than by any poet by Pushkin's poetry in the freshest and most brilliant time of the strength and development of the great poet, and in his worship he remained faithful to him forever...» [1, p. 223].

<sup>59</sup> 11 years after the concept of «*The Precipice*» was born, Goncharov reported: «A lot has already been written, but the novel has hardly begun: I keep fiddling with secondary characters, I feel that I started badly, not like that, that I should start over again...» [11, p. 296].

At the first stage of the work, Goncharov's novels existed in the form of scattered notes and sketches, and the main difficulty was bringing them into a whole<sup>60</sup>. Rayskiy, in turn, decides to write the novel «in episodes, sketching out the figure that will occupy him, the scene that will captivate or amaze him...» (II, XIII, 246). The need to develop a plan for the work of art, to think over the composition, caused both the hero and the writer to «go somewhere... farther and deeper, in order to ponder in private and in silence the fabric of his novel, to catch this network of life plexuses, to give one point to the whole picture, comprehend it and raise it to an artistic creation» (II, XVII, 299)<sup>61</sup>. It is noteworthy that the sketches of Rayskiy Goncharov, as well as the plans for his own novels, called «programs» [12, p. 429]. Finally, for both the writer and the hero, moments of inspiration were interspersed with cooling towards their ideas<sup>62</sup>.

In addition to a similar manner of work, Rayskiy turned out to be endowed with a number of character traits, which Goncharov spoke of in his letters as his own traits: a deep living of emotions<sup>63</sup>, moodiness<sup>64</sup>, idealism<sup>65</sup>, bouts of disappointment and boredom associated with it. The most significant is the definition of this character with the help of the word «artist»: this is how Belinsky called Goncharov («He is a poet, an

---

<sup>60</sup> «I repeat, since 1849 I have carried this crowd of faces, scenes, landscapes in my memory and in the program (that is, “The Precipice”), sketched out randomly, as it all floated in my head. <...> The most difficult thing for me was the architectonics, the reduction of the whole mass of faces and scenes into a harmonious whole, and here, by the way, are the reasons for the slowness!» [3, p. 114].

<sup>61</sup> For Goncharov, such reflection was served by trips abroad, primarily to Marienbad.

<sup>62</sup> «Last year, in Marienbad, when I was frantically moping, as if I had been killed, trying in vain to set to work, I managed to scribble two or three huge sheets and then threw them away as if they were worthless, because I did not yet know how the knot, that had stopped me, would be resolved. And now, when I remembered my whole plan... suddenly, after reading these three large sheets, I found that these sheets are precious to me...» [11, p. 334].

<sup>63</sup> «Until some feeling survives its time and its period in me, I seethe with bile, I am irreconcilable, but when it plays its role, then there is no trace of it» [ibid., p. 297].

<sup>64</sup> «Sudden changes make up my character, I am never the same for two weeks in a row» [ibid., p. 202].

<sup>65</sup> «If I am a romantic, then I am already an incurable romantic, an idealist» [ibid., p. 202].

artist – and nothing else» [25, p. 327]), this is how he himself characterized himself in «An extraordinary story»: «In vain I shouted with all my might that I was an artist» [5, p. 231].

The depiction of such a close nature put the problem of being outside before the author: as L. S. Geyro noted, Goncharov «feels more and more sharply the need to objectify his hero» [92, p. 106]. The character had to become a complete, integral «other» for his creator [66, p. 115] and at the same time an element in the text system, creating meaning in an inextricable link with other elements. Goncharov argued about this: «...If I know what Rayskiy is, if I know how to create him, then I also have criticism of him, then I myself cannot be Rayskiy» [11, p. 318].

The first decision on the way to objectifying the protagonist of «The Precipice» was amateurism, which distinguishes him from the author (as L. S. Geyro discovered, this change in the original plan took place in summer of 1860). Rayskiy was turned into a novice writer who did not perceive literary work as a matter of life. After finishing the novel, Goncharov wrote about his hero: «For this sketch, I was... served by the type of “a loser” – an artist whose fantasy, not strictly applied to artistic creativity, was randomly expressed in life itself» [12, p. 444]. This made it possible not only to separate Rayskiy from his creator, but also to emphasize the key issue for metatexts – the question of the relationship between art and reality.

Secondly, in the novel there was a fragmentation of the figure of the author in the text: while Rayskiy remained the only subject of metareflection, Goncharov's views on social relations and the appointment of a person (primarily the denial of biological determinism postulated by positivists) turned out to be transferred to several characters. This reversal in the hierarchy of novel characters in terms of the degree of closeness to the author's position matured by the fourth part of the novel, accompanied by an increase in the share of improperly direct speech of a number of key characters (as will be shown below). In the fifth part, the author's ideas about the «old» and «new» truth, known from additional sources, are voiced along with Rayskiy by Vera, who explained her relationship with Mark Volokhov in «the author's way», Berezhkova, and even Volokhov, who mentally condemned himself.

Goncharov's acquisition of an external position in relation to Rayskiy divided them as writers: as is known, the hero was unable to complete a similar process. Achieving an external position for Rayskiy-author in relation to Rayskiy-character would be even more difficult than in the case of Goncharov, since the distance would be minimal. And although in a number of cases Rayskiy the artist is able to look at himself «through the eyes of others» («The episode that turned into a memory seemed to him the event in someone else's life», I, XV, 120), he could hardly achieve complete objectivity in depicting himself. This is evidenced, in particular, by his «Dedication to Women», in which he reports that he called women «to the high mountain» without tempting them with the «devil's lure» (V, XXIII, 762). As G. G. Bagautdinova notes, «Rayskiy is clearly disingenuous... After all, it is he who, at the beginning of “The Precipice”, is an ardent preacher of passion, it is he who pushes Sophia Belovodova, Marfinka, Vera under the “cloud” of passion» [59, p. 423], that is not onto a «high mountain».

## §2.2. Abstract author

Having pointed out the presence of the figure of the author in the text, we move on to describing the narrative instances in «The Precipice». It is worth talking about the sender of such a complexly organized message as a literary text, first of all, as an actant role [235, p. 23–24], since his specific manifestations in the work of art are limited to the sphere of architectonics.

Researchers of text structure gave different names to this subject of communication: the image of the author (V. V. Vinogradov), the conceptualized author (B. O. Korman), the abstract subject (J. Mukarzhovsky), the implicit author (W. Booth), the implied author (G. Genette), the abstract author (W. Schmid), etc. This is «a creating subject, which is designated (both in its existence and in its qualities, creative possibilities, predilections in relation to the world and the nature of its perception, etc.)

by the work of art itself», as R. Ingarden noticed [124, p. 109]. He differs from a specific author in that «we learn about him only from the work of art» [ibid.] and from the narrator – in his transcendence in relation to the text.

The competence of this instance includes the selection of narrated events, building the plot and the fable, as well as the image of the narrator's speech, including his relationship with the speech of the characters and their point of view.

Critics have repeatedly singled out the last aspect: for example, Vinogradov saw in the image of the author «a concentrated embodiment of the essence of the work of art, uniting the system of speech structures of the characters in their relationship with the narrator or narrators» [81, p. 118], while Korman described the «subjective organization» of the text as the correlation of all fragments of a work of art with the subjects of speech to which they are attributed, and the subjects of consciousness [133, p. 156]. However, if we talk about the abstract author as a participant in the act of communication, his functions can be reduced to building a strategy for the interaction of the text with the addressee: it is precisely to create conditions for ideal reading, the transformation of the recipient into the M-Reader, that the choice of the plot and the fable, the representation of the narrator's and characters' speech is directed.

We single out this instance as responsible for playing with all the narrative levels below in the hierarchy, designed to awaken creative activity of the M-Reader. Accordingly, this level of communication will be characterized through the description of other levels as a single system functioning according to the rules set by the sender. However, its most significant features can be identified provisionally.

V. M. Markovich, analyzing the principles of the structure of Goncharov's novel «The Same Old Story», drew attention to the ease of handling the stuff and image techniques, the game with narrative styles and the proximity to the exposure of conventionality as features in which the author's position manifests itself in the text [159, p. 95–96]. This observation can also be extended to «The Precipice», with the proviso that less attention is paid to the stylistic game in Goncharov's last novel, and the abstract author approaches the exposure of convention he needs through the description of Rayskiy's work on notes similar to «The Precipice».

As a result, a significant paradox arises: a novel within a novel, on the one hand, creates a sense of reality of what is reflected in it as in a «broken mirror» [203, p. 40], on the other hand, it exposes the mechanisms of the whole, which includes it. The illusion is both improved and destroyed at the same time, which gives rise in «The Precipice» not just to controversy, but to the tension that is characteristic of all metatexts [271, p. 2]. The construction carried out by the abstract author illustrates the well-known paradox of perception: in order to get an aesthetic impression, the reader must simultaneously believe in the reality of a fictitious world and separate it from reality<sup>66</sup>.

At the same time, the paradoxical nature of the «The Precipice» never becomes as obvious as in Pushkin's «Eugene Onegin» – a metatext to which Goncharov's novel is consciously oriented<sup>67</sup>. While in the novel in verse, evidence of the characters' fictitiousness goes hand in hand with the indications of the author's personal acquaintance with them, and the demonstration of the creator's power over the characters and the course of the plot contradicts the depiction of Tatyana and Onegin's letters as real-life personal documents<sup>68</sup>, in «The Precipice» open violation of the border between the novel world and reality does not occur. Here, a situation similar to the name day of Tatyana, described in the fifth chapter of «Eugene Onegin», is impossible, when «Onegin, my good friend» (8) and «Tatyana's dear ideal» (164) meet characters from other literary works of different authors (the hero of the poem by V. L. Pushkin «Dangerous Neighbor» Buyanov<sup>69</sup>; the character of «The Foreman» by D. I. Fonvizin

---

<sup>66</sup> V. F. Asmus wrote about these two conditions for reading a book as a work of art [55, p. 57].

<sup>67</sup> Goncharov noted that the images of Marfinka and Vera reflected the two main images of a woman that Pushkin gave in «Eugene Onegin» [3, p. 112]. The similarity of «The Precipice» with «Eugene Onegin» was described, for example, by A. G. Tseitlin [227, p. 388–389].

<sup>68</sup> «Tatyana's letter is in front of me; / I sacredly protect him...» [17, p. 60]. Further quotes from «Eugene Onegin» are given from this edition, indicating the page number in brackets.

<sup>69</sup> J. M. Lotman notes on this occasion: «*P* calls Buyanov his cousin... meaning that the uncle of the author of the *EO*, V. L. Pushkin, “produced” Buyanov, and S. L. Pushkin – author of the novel in verse. This, on the one hand, sharpens the sense of the convention of the text (just as if the actor from time to time went from the stage to the hall, and the audience walked around the stage). However, on

Gvozdilov, who turned into Gvozdin; the «parents» of Prostakova and Skotinin from «The Minor» – the couple of Skotinins).

The juxtaposition of Rayskiy's notes and «The Precipice», the figure of this hero and the author's figure is an operation that the reader is free to carry out. In a text built by an abstract author, the boundary between art and reality remains inviolable.

### §2.3. Primary narrator

Before giving a detailed characterization of the narrator in «The Precipice», it should be noted that in Russian literary criticism it is customary to distinguish the narrator (an instance gravitating towards objectivity, impersonality, stylistic neutrality) from the storyteller (an instance gravitating towards subjectivity, the presence of personal properties and marked linguistic appearance belonging to the world of narrated events) [282, p. 167–169]. The narrator in «The Precipice» can be called a narrator both in the sense of the bearer of the narration function, and in a narrower sense, therefore we use this word.

The narrator of «The Precipice»<sup>70</sup> is a non-diegetic narrator who does not participate in the events depicted. He is endowed with a competence that exceeds human, for him there are no restrictions in space and time. At the same time, he is poorly identified: he is devoid of self-presentation (so much so that he does not use any pronouns in relation to himself) and individual features. His linguistic appearance remains unmarked.

Such «non-manifestation» of the narrator in the text is a consequence of the abstract author's strategy: interaction with the reader through the narrator, in which the

---

the other hand, this also contributes to the aggravation of the reader's perception of the action as real events that took place» [149, p. 662].

<sup>70</sup> The image of the narrator and his speech behavior in «The Precipice» are described in the article «Narrator's speech in Ivan Goncharov's novel The Precipice» [178].



latter would constantly remind of himself with the help of conversational signals, is replaced in «The Precipice» by an increase in the share of characters' participation in the narrative. W. Schmid notes: «The reduction of the narrator, reducing him to an ironic voice, is most often observed in “personal” narration, that is where the narration is focused on the point of view of the character» [231, p. 74]. In Goncharov's third novel, there is indeed a noticeable tendency to personalize the narrative against the background of the writer's other novels [158, p. 431]. In such texts, the narrator shows his point of view mainly through the selection and design of the words of the characters, which can be highlighted in quotation marks or italics, accompanied by special explanations.

Due to its facelessness, the narrator of «The Precipice» is perceived as close to the organizing semantic principle (abstract author), that is reliable. His main feature is the ability to tell a story, using the discrepancy between the plot and the fable, which implicitly indicates his professionalism, while a hero who wants to become a writer and tell the same story in his own way lacks professionalism.

The narrator's omniscience is manifested primarily in a number of direct explanations that appear in the text both at the first mention of many characters (for example, Rayskiy, Ayanov, Berezhkova), and when clarifying previously unmentioned circumstances:

If, however, a black cloud suddenly stopped over the city and Malinovka (that was the name of the village of Rayskiy) and was resolved by a prolonged, almost tropical thunderstorm, everything became shy, embarrassed... (II, XIII, 245)

And here's what happened.

When Vikentiev, after reading, called Marfinka into the garden, the following scene happened between them by accident. (III, XVI, 473)

Both were silent, not knowing what had become of the pavilion. And this is what happened to it: Tatyana Markovna promised Vera that Mark would not «wait for her in the arbor», and literally fulfilled the promise. (V, XVI, 723)

In a number of cases, the narrator reports whether the character is right or wrong, whether he is sincere, etc. However, until the end of the third part, this mainly concerns judgments about secondary characters, while the attempts of Rayskiy or Berezhkova to penetrate the secret of Vera in no way are commented on by the narrator, which creates intrigue in the novel and fuels the reader's interest. On the contrary, Berezhkova's remarks about the governor or about Kritskaya are immediately clarified:

– Governor Vasiliev lives here... or Popov. (Grandma knew very well that he was Popov and not Vasiliev). (I, XI, 80)

Tatyana Markovna was not quite right when she compared her [Kritskaya] with Marina. (II, XII, 243)

The narrator also draws attention to what, for some reason, is hidden from the character or is temporarily inaccessible to him due to his emotional state. In the first three parts of the novel, explanations of this kind are mainly connected with Rayskiy – from time to time the narrator makes his addressee understand that the hero is mistaken or not attentive enough:

He [Rayskiy] was surprised, not realizing at the moment that at that time he himself was not so wise as to be able to read faces and guess from them the mind or character. (II, I, 155)

– The priest's wife! he [Rayskiy] repeated thoughtfully, not listening to her [Vera] and not noticing that she smiled, that her chin quivered from smiling. (II, XVI, 292)

He [Rayskiy] felt like an orphan, as if the whole world was empty, and he found himself in some kind of barren desert, not noticing that this desert was all green, in flowers, not feeling that he was nurtured and warmed by nature, shining better, hot season of summer. (III, X, 425–426)

Due to such indications, the narrator from time to time distances himself from the point of view<sup>71</sup> of the protagonist (this possibility is especially important in the second

---

<sup>71</sup> In B. A. Uspensky's understanding [220, p. 10–11].

and third parts of «The Precipice», where Rayskiy's point of view is often dominant or indistinguishable from the narrator's point of view in all modes). In the fourth and fifth parts, in which the need to maintain plot intrigue disappears, such remarks begin to spread to a wide range of characters:

She [Vera] did not suspect his [Rayskiy's] secret torments, did not suspect what passionate love he had for her – as a woman and as an artist's ideal. (IV, II, 531)

From this, for Tushin, quietly, so far furtively from himself, glowed through grief, through this chaos of feelings, longing, insults – a weak ray of hope... (V, XV, 716)

At the same time, the narrator, despite his omniscience, practically does not talk about the future of the characters. Such hints concern only what will soon be described in the novel: «Rayskiy has already spent several such days and nights, and he had to spend even more of them under this roof...» (II, X, 221). The narrator does not comment on the assumptions about the fate of Vera after the completion of the main storyline. In addition, he refuses to share some details: these are details related to the secret of Vera and the former relationship between Berezhkova and Vatutin (they remain hidden as long as the intrigue is maintained); the motivations and feelings of the characters, not fully understood by themselves; circumstances insignificant for the story (why Sophia's aunts did not get married, why Ulyana accepted Kozlov's proposal, how Openkin quarreled with his wife).

The narrator is also characterized by the rejection of introspection at decisive moments for the characters:

The noise is getting closer, closer, finally Rayskiy jumped out of the bushes to the area in front of the precipice, more frenzied and wild than a wounded beast. (IV, XIV, 621)

She [Vera] got up, leaned her hand on his [Tushin's] shoulder, stopped, gathering her strength, then bowed her head, for about three minutes, in a whisper, abruptly said a few phrases to him and sank down on the bench. He turned pale.

He was suddenly shaken. He seemed to lose his balance and sat down on the bench. (V, V, 650)

When he [Rayskiy] had finished, she [Berezhkova] stood up, straightened up slowly, with tension, then just as slowly lowered her shoulders and head again, standing, leaning her hand on the table. A sigh escaped her chest, or a groan. (V, VII, 666)

In addition, the narrator resorts to a «side view», the point of view of an outside observer, in cases where he describes the appearance of the hero or behavior that speaks for itself (the reaction of the guests to the scandal in the Berezhkova's house is shown in this way<sup>72</sup>).

In general, the omniscience of the narrator is not in doubt. The creation of such an impression is also facilitated by judgments of a generalizing nature, which make it clear to the addressee that the narrator is well versed in the laws of psychology and life:

In the morning he [Rayskiy] always felt more cheerful and more courageous for any struggle: morning brings with it strength, a whole supply of hopes, thoughts and intentions for the whole day: a person leans more stubbornly on work, more courageously bears the burden of life. <...>

In the evening, everything that has been lived during the day begins to shrink into one knot, and for some consciously, for some unconsciously, the «topic of the day» is summed up. (III, I, 361–362)

It is this «perhaps» that never leaves us in any desperate situation, plunged Rayskiy, if not into the very cloud of passion, then already into its hot atmosphere, from which only the strong, and indeed the «proud» characters, are happily saved. (III, VII, 409)

He [Tushin] had that mind that is given to both the subtly developed and the peasant, a mind that, without spending itself on luxury, directly turns into worldly need. (III, XIV, 455–456)

It is also not a rarity to evaluate the characters and their actions on the part of the narrator, however, in all parts of «The Precipice», except for the fifth, either minor characters or a writer-character are subject to it:

He [Ayanov] is so-so: no character, no spinelessness, no knowledge, no ignorance, no conviction, no skepticism. (I, I, 6)

---

<sup>72</sup> N. A. Guz calls such remarks of the narrator «theatrical» [102, p. 370].

Thinking about it, he [Rayskiy] postponed the performance until a convenient opportunity... and went to look for Mark in order to pay him a visit, although this was not only unnecessary in relation to the latter, but even not entirely cautious on Rayskiy's part. (II, XX, 335)

Doubts, suspicions, insults – were alien to his [Rayskiy's] nature, as well as to the kind, honest nature of Othello. (IV, V, 549)

The assessment of the nature and actions of most of the characters in the foreground – Berezhkova, Marfinka, Vera, Tushin, Volokhov – is mainly entrusted to Rayskiy, who considers them as characters of his future novel. Nevertheless, conclusions about them appear in the fifth part of «The Precipice», which can be regarded as coming from the narrator: Vera is called «an exceptional, deep nature» (V, VI, 656), Berezhkova – a «heroine» who accomplished a feat (V, XI, 693), Tushin – «direct, pure nature, alien to envy, anger, petty pride» (V, XV, 715), Volokhov's views are described as «one-sided and superficial» (V, VI, 661).

From time to time, the narrator encourages the addressee to share certain emotions with him:

What joy and peace lived in the house! What was not there! (I, VII, 60)

Poor [Kozlov]! There was no answer. (V, XXII, 758)

Thus, the narrator in «The Precipice» can openly take a certain position (the most significant example is the exclamation «God, forgive her [Vera] that she turned around!..»), IV, XII, 618), but in general he tends to transfer assessments into the improperly direct speech<sup>73</sup> of the heroes, especially Rayskiy. At the same time, due to the closeness of the narrator's language to the language of most characters, described in detail by V. K. Favorin [221], there are often fragments where the transition to a

---

<sup>73</sup> This refers to the passages of the text in which the narrator «expresses the thoughts and speech of the character on his own behalf... reproducing certain features of the character's speech» [136, p. 144].

personal point of view can be identified only thanks to direct indications, such as «Rayskiy thought all this...»

It cannot be said that the language of Rayskiy has no characteristic features at all. When the main character of «The Precipice» speaks on one of the topics that are significant to him (beauty, art, passion) or communicates with a woman he is in love with, his speech is characterized by increased expressiveness (which reflects the abundance of lexical repetitions and exclamatory sentences), a dense concentration of tropes and figures:

Yes, beauty is universal happiness! <...> ...this is also wisdom, but not created by people. People only catch its signs, strive to create its images in art, and everyone strives, some consciously, others blindly and rudely, to beauty, to beauty... to beauty! It is here and there! <...> ...and just as a man can humiliate, distort the mind, fall to rudeness, to lies, to corruption, so a woman can pervert beauty and turn it, like a fashionable rag, into an outfit, and drag it... Or, using wisely – to be the sun of the sphere where it is placed, to pour in a lot of good... This is female wisdom! (II, XXII, 357)

In addition, Rayskiy has favorite words and expressions<sup>74</sup>. Passion, perceived by him as salvation from boredom, he characterizes as «anxiety», «excitement», «torment», «fire», «thunderstorm», «fever», «ecstasy», «abyss», «pit»; «mirage» contrasts «deed», «beauty», «freedom» and «awakening». In a woman, the hero sees a «goddess», «priestess», «statue» (which is associated with the Pygmalion myth), and in Vera, while her secret remains unrevealed, mermaid and snake features (that is why her beauty is characterized as «poisonous» and «stinging»), connection with the night.

As L. S. Geyro wrote, «in Rayskiy's "imagination", Vera takes on an image... of a mysterious, mighty evil dressed in beauty» [92, p. 158]. The critic also points to the presence in the speech of Rayskiy, who is in love with Vera, of hidden quotations from the poetry of F. I. Tyutchev, A. A. Fet and A. A. Grigoriev [91, p. 61–73] (in the drafts

---

<sup>74</sup> E. G. Etkind, as already noted, listed among Rayskiy's favorite words «mirage», «boredom» («spleen»), «passion», «certainly» and «rojon» heard from Berezhkova [238, p. 137].

of the novel they were more explicit). E. G. Etkind noted the similarity of some of Rayskiy's monologues to the poetry of V. G. Benediktov [237, p. 115].

In general, it can be said that in Rayskiy's speech an important place is occupied by poetic inclusions, which are not always accompanied by the narrator's degrading irony. When placed in a prose novel, the sound side of poetic quotations becomes more tangible, and their semantics is transformed under the influence of context<sup>75</sup>. At the same time, «prose is enriched with new meaning at the expense of poetry» as Tynyanov called such happenings [219, p. 55]. In the speech of Rayskiy, a synthesis of two principles is carried out: an attitude towards sound and an attitude towards semantics.

Another significant feature is that cultural and historical associations often arise in the mind of the hero. In himself, he notes the features of Don Juan and Hamlet, he sees Venus in a woman, jokingly calls Ulyana Ophelia, in Vera sees Judith and Lady Macbeth<sup>76</sup>, in Berezhkova – Marfa the Posadnitsa and other «historical shadows». According to A. Molnar, «the hero performs the function of perceiving plot events through literary patterns in general... thereby revealing their conventionality» [170, p. 107].

All of the above features, combined with the worldview of Rayskiy, who does not see the boundary between reality and art (which manifests itself, in particular, in life-creation – building one's own life in such a way that it can become the plot of a work of art), allows one to call him a «poet in life» like Oblomov<sup>77</sup>. A poet in the broad sense of the word, who thanks to his imagination and artistic instinct sees more than prosaic side

---

<sup>75</sup> J. N. Tynyanov wrote about the deformation of poetic elements during their introduction into prose and the reverse process [219, p. 55].

<sup>76</sup> The multiplicity of literary parallels to the novel (realized by the protagonist himself and thus explicated in the text) is another feature that brings «The Precipice» closer to «Eugene Onegin».

<sup>77</sup> «– Yes, you are a poet, Ilya! Stoltz interrupted. – Yes, a poet in life, because life is poetry. It is free for people to distort it!» [6, p. 177–178]. Further references to the text of «Oblomov» are given in order: part, chapter, page of the above edition.

in life and looks for the timeless in the images of ordinary people, that elevates them above everyday life<sup>78</sup>, he appears in his work on the novel.

The introduction of a hero-artist with such worldview into the text of «The Precipice» was the solution to the problem that Goncharov had already identified in «Frigate “Pallada”»: «Where has poetry gone and what should a poet do? He seemed to be out of state. Should we wear poetry like a caftan on a modern idea, or continue to wander with it in our native fields and forests, look at the moon, smell the roses, listen to the nightingales, or, finally, go with it here, under these hot skies?» [13, p. 101].

In «The Precipice», the poet does not remain «outside the state»: his gaze is present along with the more objective view of the narrator, and thanks to this, the characters and events receive a second, additional highlight. Moreover, at certain moments (for example, when describing the grief of Berezhkova, wandering «with a burden of misfortune»), the primary narrator seems to retreat before the poet’s palette and the «language of the gods», which sees the eternal in the transient. A similar process can be observed at the level of the character – in the mind of Rayskiy.

Considering poetry «baby talk» and choosing the prose novel as the form of his literary work, the romantic hero often falls into «contradiction with himself», according to his own definition of such situations. M. M. Bakhtin noted: «In the poetic genres in the narrow sense, the natural dialogism of the word is not artistically used, the word is sufficient for itself and does not imply other people’s statements outside its limits... <...> Therefore, a sense of limitation, historicity, social definiteness and specificity of one’s language, and therefore a critical, reservation attitude towards one’s own language, as one of the many languages of heteroglossia, and the incomplete surrender of oneself, all one’s meaning, to the given language associated with this attitude are alien to the poetic style» [68, p. 98].

Rayskiy in «The Precipice», on the one hand, is sincerely interested in other people’s colorful statements (for example, Berezhkova’s words about «fate» and

---

<sup>78</sup> M. V. Otradin wrote: «The imagination of every true poet manifests itself as a force necessary for comprehending, realizing not the real, but the possible. This is not abstract knowledge supported by logical justification, but a living vision» [190, p. 109].



«rojon»), and is also able to take a critical look at his own speech about the world. Nevertheless, under the influence of passion or other vivid emotions, he sometimes forgets about the «novel vision» and reincarnates into a pure poet due to the fact that he gives «all of himself» to the spoken word (such is Rayskiy's diary, which he creates during a period of strong love – the narrator characterizes it as «waves of poetry, improvisation», IV, IV, 542).

Due to the above features, Rayskiy's speech stands out in the flow of the narrator's more neutral speech and is often «objectified» in it with the help of quotation marks and explanations:

There were some periods when he [Rayskiy] «embraced, in his words, the whole world», when with charming softness he opened access to the heart, and those who happened to fall into these moments said that he was the kindest, the most amiable person. (I, VI, 42)

He [Rayskiy] walked down the alley for half an hour, waiting for Mr. Charles to leave, to fall on a hot trail and «throw thunders»... (II, XX, 334)

He [Rayskiy] looked at her [Vera], she answered him with a strange look, «mermaid», in his expression: her eyes seemed to be glassy, expressing nothing. (II, XXII, 355)

He [Rayskiy], for the most part, locked himself upstairs, and there – either behind a diary, or walking around the room, talking to himself, or again at the piano, he threw out, as he picturesquely expressed, «the foam of passion». (IV, IV, 544)

Bakhtin called such a formal selection of words and expressions of a character «direct nomination». About the function of this technique, he wrote: «Other people's words and expressions felt in their specificity (especially if they are enclosed in quotation marks) are “detached”, speaking in the language of the formalists, and are detached exactly in the direction in which the author needs it; they are reified, their coloring appears brighter, and at the same time, the tones of the author's attitude fall on them – irony, humor, etc.» [84, p. 142].

Thus, first of all, the speech of Rayskiy is represented, but this technique allows the narrator to highlight the characteristic word usage inherent in other characters.

Several times with the help of «direct nomination» the speech of Tatyana Markovna Berezhkova is shown:

And then the grandson, her [Berezhkova's] own, whom she raised as a boy, «got out of hand», dares to make excuses, defend himself, and even argue with her... (II, X, 224)

She [Berezhkova] also looked at him [Rayskiy] more affectionately than before, although it was clear that inwardly she was quite concerned about her own «agility», as she used to say... (III, III, 380)

And this «God's baby», as Tatyana Markovna called him [Vikentiev], again burst into sincere tears of repentance. (IV, XVI, 478)

However, the distance between the narrator's speech and Rayskiy's expressions in the spirit of «violent romanticism» of the Marlinists<sup>79</sup> or Berezhkova's favorite folk catchphrases, such as «agility» and «rojon», never turns into an insurmountable abyss, and the stylistically neutral speech of Vera or Tushin is completely indistinguishable from it.

Against the background of Rayskiy's speech, the narrator's speech may look less expressive, but nothing that is possible in the hero's verbal self-expression is unacceptable for the narrator. The narrator, like the character, uses exclamatory sentences, rhetorical questions, tropes, etc. («And no one else but Mark Volokhov, this pariah, cynic, leading a wandering, gypsy life, borrowing money, shooting living people, declaring like Karl Moor, according to Rayskiy, a war on society, living under the supervision of the police, in a word – an outcast, “Barabbas”! <...> Where did she meet and get to know him when he was barred from access to all houses?», III, XXIII, 518 ). The only difference is that the narrator does it less often.

---

<sup>79</sup> The refraction of the heritage of the romantics, including A. A. Bestuzhev-Marlinsky, in the works of Goncharov was described by E. A. Krasnoshchekova [138, p. 304–316].

In turn, the protagonist of «The Precipice» is not alien to the interest in the everyday side of life, and those with whom he is not in love, he characterizes not at all as sublimely as his idols: «Oh, what a nasty mug! – Rayskiy stirred in his soul, – wait, I'll portray you!» [About Kritskaya] (III, VI, 406). In addition, the character-writer is able in a number of cases to reflect on the excessive loftiness of his language and its inconsistency with the prose of life. So, returning from a friend's wife who seduced him, whom he wanted in vain to shame for adultery, Rayskiy laughs at his former words about «holy duty» (III, XIII, 444).

Often the word of the hero and the word of the narrator form a single alloy, colored in the spirit of Rayskiy's worldview. At the same time, it is almost impossible to distinguish what subject belongs to certain words:

Is she [Marfinka] capable of further development, or has she already reached her Herculean pillars?

And if, «more than expected», a sudden gold mine opens up to him [Rayskiy], with rich pledges – such surprises are not rare in women – then, of course, he will bring his home altar here and devote himself to the development of a sweet creature: she and art will be his idols. (II, XIII, 248)

This fragment can be interpreted both as a full-fledged non-properly direct speech of Rayskiy, and as a transmission of his thoughts through the narrator's speech (that is non-properly direct perception [231, p. 228]), and as an incomplete absorption of the character's text, which Bakhtin called assimilation (in this case, the hero's speech remains in the narrator's speech in the form of «sediment» [68, 118]). The expressions «Herculean pillars», «home altar», «sweet creature», «idol» are characteristic of Rayskiy's verbal manner, but the narrator could also use them<sup>80</sup>. Who exactly, the narrator or the hero, owns the metaphor of the gold mine, is also impossible to say for sure. The observation of a generalizing nature («such surprises are not rare in women»)

---

<sup>80</sup> This is indirectly evidenced by the fact that phraseologism «Herculean pillars» Goncharov used in his correspondence: «I am sending a French newspaper. Zola reached the Herculean pillars of the poetry of barn and beastliness» [11, p. 514]. At the same time in the speech of Rayskiy it would be completely organic.

resembles the narrator's maxims, but nothing prevents Rayskiy, who considers himself an expert on women, to express it.

In general, it should be noted that due to the stylistic similarity of the narrator's language to the languages of the characters, and the languages of the characters to each other, the characters and the narrator constantly borrow «alien» words and expressions. So, Rayskiy takes into his vocabulary the grandmother's word «rojon» in the meaning that she explained to him («– What does it mean, rojon? – The fact that a person does not feel happiness if there is no trouble, – she [Berezhkova] said, looking at him through glasses», II, II, 170), and Vera's thoughts about passion are conveyed with the help of a comparison with a boa constrictor belonging to Rayskiy («She [Vera] seemed to be watching from the side how this “boa constrictor”, in the words of Rayskiy, is now crawling past her, although it recently strangled her with its terrible rings, and the sparkle of scales no longer blinds her», V, XII, 700–701).

Sometimes the designations of the same phenomenon by different characters enter into an ideological struggle between themselves, which can be explicit or implicit. The verbal confrontation between Berezhkova and Rayskiy, behind which is the clash of the «old» and «new», the narrator reveals on the example of the conflict of «agility» and «contradiction with herself»:

She [Berezhkova] also looked at him [Rayskiy] more affectionately than before, although it was clear that inwardly she was quite concerned about her own «agility», as she said, and tried to silently process this «contradiction with herself», as Rayskiy called it. (III, III, 380)

After Berezhkova internally admitted that her grandson was right, when they both refused to accept Tychkov, who was rude to Kritskaya, the new expression “contradiction with herself” penetrates into the description of the heroine's thoughts, although it remains detached by quotation marks. Following this, Rayskiy's point of view begins to crowd out other «old» concepts of Berezhkova, which the narrator ironically portrays with the help of Tatyana Markovna's interrupted line of thought:

But still, she [Berezhkova] was embarrassed – not only because of the internal «contradiction with herself», but simply by the fact that a story had come out in her house, that she had kicked out an old man, «respectable...», no, «serious», «with a star»... (III, III, 381)

A more complex ideological clash, this time with the participation of the narrator and without quotation marks, takes place in Vera's improperly direct monologue «After all, Mark came...»:

After all, Mark came – and introduced a new look at everything that she [Vera] read, heard and knew, the look of a complete and daring denial of everything, from beginning to end, heavenly and earthly authorities, old life, old science, old virtues and vices. <...>

Meanwhile, she, due to her passionate, nervous nature, was carried away by his personality, fell in love with him, with his courage, with this very desire for a new, better – but did not fall in love with his teaching, with his new truths and a new life, and remained true to the old, solid concepts of life and happiness. <...>

All this ran through Vera's mind while Tatyana Markovna and Rayskiy saw off the guests across the Volga. (V, VI, 658–663)

In this monologue, the words about the new truth and new life could originally belong to Volokhov, as indicated by the very word «new» (associated with him as a «new man» and accompanying this hero), and the pronoun «his». Vera heard about the new truth and new life from Mark, contrasted them with «the old, solid concepts of life, happiness», and the narrator transformed the «new truth» into ironic «new truths» and noted that Vera did not fall in love with them.

A striking example of the narrator's «orchestrating» of other people's ideologically loaded statements and the creation of a single alloy from them is the disclosure of the name of Vera's beloved:

No one else but Mark Volokhov, this pariah, a cynic, leading a wandering, gypsy life, borrowing money, shooting living people, declaring, like Karl Moor, according to Rayskiy, war on society, living under the supervision of the police, in a word – an outcast, «Barabbas»!

And why Vera, this graceful creature, cherished under the wing of her grandmother, in a corner as cozy as a swallow's nest, this pearl, in beauty, of the whole region, to which the eyes of the best suitors timidly turned, before which brave men were timid, not daring to throw at her an indiscreet glance, to risk a courtesy or a compliment – Vera, who subdued even an autocratic grandmother, Vera, on whom the breeze did not breathe, – suddenly goes secretly on a date with a dangerous, suspicious person! Where did she meet him when he was barred from all the houses? (III, XXIII, 518)

This fragment illustrates the «journey» of verbal designations characteristic of the novel, which pass from one instance to another and are assigned either in the literal sense, or with the distance conveyed by quotation marks, or with an ironic distance, palpable in cases where the character and the narrator are ideologically far apart from each other.

Comparison of Volokhov with the hero of Schiller («Karl Moor») belongs to Rayskiy, as the narrator recalls. The name of the biblical robber («Barabbas») in relation to Mark was first used by Tychkov («What do I hear! – Nil Andreevich said with amazement, – and you let this Barabbas under your roof!», III, II, 375), then it entered Rayskiy's lexicon as a quote, delimited by quotation marks («Yes: you still need to see “Barabbas” and pull off his last pantaloons: don't bet!», III, IV, 389), and from there it got into the speech of the narrator, also in quotation marks. Finally, the characteristics of Mark and Vera as two completely unsuitable people («a pariah, a cynic, leading a wandering, gypsy life, borrowing money, shooting living people» and «graceful creature, cherished under the wing of her grandmother, in a corner as cozy as a swallow's nest, this pearl, in beauty, of the whole region») can belong both to neighbors, being an expression of public opinion, and to the intended addressee of the narrator, who should have come to such a conclusion after reading the previous episodes of the novel.

Thus, a single sentence turns into an arena for the ideological struggle of several instances of different origins. They differ even in their belonging to the structural levels of the novel: the figures of the narrator and his addressee exist only in exegesis, the mode of narration; such heroes as Tychkov, exist in diegesis, the mode of the story being told; Rayskiy is present both in the depicted world and in metafictional mode.

Nevertheless, the dispute between these instances remains potential, implicit: it can exist only in the unifying and emphasizing speech of the narrator. Here the narrator uses it for the most effective disclosure of intrigue.

In fragments such as the one above, the word in «The Precipice» becomes a point of collision of different semantic positions, revealing its potential as a «two-voiced»<sup>81</sup>. In this, «The Precipice» is close to «Eugene Onegin», which is «a complex whole in which meanings are formed not so much by certain statements as by the correlation of these statements» as J. M. Lotman noticed [149, p. 758].

Pushkin in his novel in verse actively used both direct nomination, highlighting «alien» words in italics («So he wrote *darkly* and *sluggishly*...»<sup>82</sup>, 111), improperly direct speech («Strives for a field life, / To the village, to the poor peasants...», 141), implicit quotations from other texts and social jargons («And Flyanov, not quite healthy...»<sup>83</sup>, 103), and notes on borrowings («And that's public opinion!»<sup>84</sup>, 107 ).

Explicit and hidden quotations took on a new sound and received additional depth when included in the strophic structure of «Eugene Onegin», subordinating them to its

---

<sup>81</sup> M. M. Bakhtin wrote: «The heteroglossia introduced into the novel (in any form) is a foreign word in a foreign language, serving as a refracted expression of the author's intentions. The word of such speech is a special two-voiced word. It serves two speakers at once and expresses two different intentions: the direct intention of the speaking character and the refracted intention of the author» [68, p. 137–138].

<sup>82</sup> «A hint at Kuchelbecker's appreciation of elegiac poetry. Highlighting the words “dark” and “sluggish”, *P* separated them as someone else's speech from the rest of the text. This allowed him to create a two-sided ironic effect: both to the poetry of Lensky, and to the strict assessment of the elegies by Kuchelbecker» [149, p. 677].

<sup>83</sup> «That is drunk. *P* introduces the expression “not quite healthy” as an element of “alien speech”, expressing the point of view of the “dining” etiquette (VI, 351) of provincial ladies, according to *P*'s caustic definition» [ibid., p. 667].

<sup>84</sup> «Note by *P*: “Griboyedov's Verse” (VI, 194); quote from Chatsky's monologue. *P* noted the citation nature of the verse, but did not italicize it. The presence or absence of an indication of quotation (italics) forms a gradation of emphasis on someone else's speech in the general context of the novel. <...> *P* is in solidarity with Griboyedov, relying on his authority. Therefore, he notes the very fact of the quotation, but does not highlight it graphically» [ibid., p. 671].

own rhythm and intonation<sup>85</sup>. The words, which are signs of high style, are covered with a reflection of the author's irony, while stamped expressions, without losing their clichédness, could acquire a deeply tragic meaning (such, for example, is the description of Lensky's death in stanza XXXI of the sixth chapter<sup>86</sup>).

In «The Precipice», compared to «Eugene Onegin», the element of stylistic play is much less significant: the speech of the characters who act in Goncharov's novel as defenders of the «old» or «new» truth differs primarily from an ideological point of view. The only stylistic contrast that plays a noticeable role in «The Precipice» is the contrast between Rayskiy's speech, which is not free from romantic clichés, and the speech of other characters and the narrator, but it is not so sharp that it can be used to unequivocally separate instances. Due to the fact that the speech of the central characters of the novel either has a small number of clear stylistic signs, or does not have them at all, it is impossible to draw a clear line between it and the speech of the narrator. As a result, many words and expressions in «The Precipice» freely pass from one «owner» to another. These include, for example, the metaphor «veil of Isis», which is of great importance for a book about the mystery of art.

It first appears in the narrator's story about Leonty Kozlov. The belonging of this fragment is beyond doubt (unless we assume that the entire novel consists of Rayskiy's notes, for which there are no sufficient grounds):

This curious breed of people in the world is being bred and, it seems, has now bred. Isis removed the veil from her face, and her priests, ashamed, threw off their wigs, robes, long frock coats, put on tailcoats, coats and intervened in the crowd. (II, V, 187)

The second example of the use of the same metaphor is either the narrator's speech, or an interspersing of Rayskiy's improperly direct speech in the narrator's

---

<sup>85</sup> The intonational game in «Eugene Onegin» was described, for example, by J. N. Tynyanov [219, p. 68–76].

<sup>86</sup> «Young singer / Found an untimely end! / The storm has died, the beautiful flower / Withered at the morning dawn, / The fire on the altar went out!...» (114).



speech. Considering the character's love for cultural and mythological images, as well as the further development of the juxtaposition of Vera with Isis, the latter looks more likely:

Vera went away from him [Rayskiy] as if in the fog of the veil: he strove for her, touched the veil, wanted to open her secrets and find out what kind of Isis was in front of him.

He will just touch the covers, as she slips away, goes further. (IV, V, 547)

Finally, in its last appearance, this metaphor can be attributed to even more instances: we have before us either the narrator's speech, or Vera's improperly direct speech, or a hidden quotation from Volokhov's speech in Vera's improperly direct speech. The third assumption, if we take into account the peculiarities of the subject-speech organization of «The Precipice», seems to be the most justified:

He [Volokhov] beckoned ahead with the image of some huge future, enormous freedom, removing all the covers from Isis – and he saw this future almost tomorrow, called her [Vera] to taste at least a part of this life, to throw off the old and believe, if not him, then experience. (V, VI, 662)

As the use of the expression «veil of Isis» shows, relying on vocabulary as a distinctive feature of the language of this or that character in «The Precipice» cannot be considered reliable, and in the case of some heroes it is absolutely impossible. As a result, improperly direct speech in the narrator's speech stands out, as a rule, only due to the replacement of the narrative past tense with the «character's present», special instructions and the general context of the situation.

Rayskiy's improperly direct speech usually appears in «The Precipice» when describing Malinovka and her daily life (these cases are characterized by enumerations and constructions of the same type, for example, beginning with the words «now», «there», «and»), as well as to convey his attempts to penetrate into the mystery of Vera and the essence of her character:

Now it is closer, closer: there are flowers in the garden, there are alleys of lindens and acacias, and an old elm, to the left – apple trees, cherries, pears.

There the dogs frolic in the yard, the kittens huddle in the corners and bask in the sun; there are birdhouses swaying on thin poles; pigeons huddle along the roof of the new house, swallows soar overhead. <...>

And there Yakov is sleepily looking around from the porch. This is a friend: how old he is!

There is another acquaintance, Yegor the scoffer, in vain for the third time he is trying to jump on horseback, and the horse is resisting; the maids, in turn, are baring their teeth at him. <...>

There, it seems, is a familiar face: as if Marina, or Fedosya, or someone of that kind. (II, I, 152)

What was even further, ahead: who is she [Vera], what is she? A sly coquette, a subtle actress or a deep and subtle female nature, one of those who, by their own will, play with a person's life, trample it, forcing it to drag out a miserable existence, or already give such happiness, better, hotter, more alive than what is given to a person. (II, XVI, 293)

From a distance, Marfinka's song is reaching him [Rayskiy]: «You are my beloved, how I love you!» – she is singing loudly, clearly, and no sound of love is heard in this voice, which is freely heard among the silence of the garden and its beds; then you can hear how she carelessly interrupts her singing and, in the same tone in which she sang, orders Matryona from the window to collect lettuce from the ridges, then a minute later she is laughing loudly in the crowd of neighborhood children.

Here are several peasant carts drove into the yard, with oats, with flour; the creaking of carts, the chatter of the servants, the slamming of doors – everything gets in the way.

Further from the window you can see how rye turns golden, buckwheat turns white, poppy blossom and porridge, with red and pink spots, dazzle the fields and distract eyes and thoughts from notebooks. (II, XVII, 299–300)

She [Vera] seems to be losing strength, weakening. There is no more calm in her: she is gathering her last strength to disguise herself, to withdraw into herself – this is obvious: but she is already cramped in herself – the cup overflows, and excitement comes out. (IV, VIII, 575)

Rayskiy's improperly direct speech quite often takes the form of a so-called internal monologue [135, p. 39], a detailed description of the course of his thoughts. Separate fragments of these monologues can be transmitted in the form of direct speech or retold by the narrator.

Among the most significant internal monologues of Rayskiy are «Is she capable of further development...» (about Marfinka, II, XIII, 248–249); «All around is the same naively smiling nature...» (about life in Malinovka, II, XVI, 283–284); «Yes, this is not a simple-hearted child, like Marfinka, and not a “young lady”...» (about the character of Vera, III, I, 360–361); «Before him was a beautiful apparition...» (about the indifference of Vera, III, IV, 386–387); «He so solemnly gave his word to work on himself...» (about falling in love with Vera, III, VII, 408–410); «He felt like an orphan...» (about Vera’s departure, III, X, 425–426); «Hamlet and Ophelia!...» (about himself and Ulyana Kozlova, III, XIII, 444–445); «He is looking, searching, illuminating dark places...» (about the ideal of a woman, IV, IV, 540); «She herself called him for this...» (about the authority of Berezhkova for Vera, IV, IX, 589–590); «She smiled at him...» (about the consequences of the «fall» of Vera, V, IV, 645). Due to the significant similarity of these fragments of the text with the speech of the narrator, to which they formally belong (with the exception of inclusions of direct speech), it remains problematic to distinguish the boundaries of improperly direct speech in them<sup>87</sup>.

Let us cite as an example the last of the named monologues of Rayskiy:

She [Vera] smiled at him [Rayskiy], held out her hand, gave the sweet rights of friendship over herself – and right there fell in despair under the weight of the blow that struck her as quickly and unexpectedly as lightning.

He saw that his participation was more useful and pleasant to himself, but it did little to alleviate the position of Vera, just as the participation of people close to a difficult patient does not quench his pain.

It is necessary to tear out the root of the disease, and it was not in Vera alone, but also in the grandmother – and in the whole complex set of other circumstances: elusive happiness, separation, faded hopes of life – everything! Yes, Vera is not easy to console!

---

<sup>87</sup> J. V. Mann, for example, did not unequivocally classify the monologue «Yes, this is not a simple-hearted child...» as an improperly direct speech [158, p. 431].

And sorry for grandma! What terrible, unexpected grief will disturb the peace of her soul! «What if she suddenly collapses! – it occurred to him, – there she is – not in herself, not knowing anything yet!» He had tears in his eyes at the thought.

And he still has the duty to plunge the knife deeper into the heart of this – his mother! (V, IV, 645)

As the novel moves from the first part to the fifth, one can notice an increase in the share of the presence of the speech of other characters, in addition to the main one, in the narrator's speech. First of all, this concerns the speech of Vera. In the second part of «The Precipice», only her direct speech is available to the reader: he sees her mainly through the eyes of Rayskiy and knows no more about her than the main character. This is necessary so that the secret of the heroine is preserved and one can only guess who her lover is. In the third part, Vera's indirect speech appears for the first time:

She [Vera] looked at him [Rayskiy], as if he was indifferent. His face, perhaps, is indifferent, but his voice seems to be asking for alms. (III, V, 393)

She [Vera] looked at him [Rayskiy] with surprise: in fact, nothing. (III, VIII, 415)

These and other similar fragments allow to look at Rayskiy through the eyes of Vera, not vice versa. Their number is generally small, but thanks to them, the reader gets the opportunity to get one step closer to the heroine, whose inner world was previously completely closed to him (in parallel, the process of cautious friendly rapprochement between Vera and Rayskiy develops).

In the fourth part, after revealing the secret, Vera's feelings and thoughts related to Mark Volokhov, as well as her perception of the world around her, can be conveyed in the form of improperly direct speech:

«We'll try not to see each other again», these were his [Volokhov's] last words. «Can't we agree?» – she [Vera] answered, – and he did not turn to this hope, to this call of the heart. (IV, II, 530)

She [Vera] shuddered, but looked intently at the icon: its eyes looked thoughtfully, impassively. Not a single ray shone in them, no call, no hope, no support. (IV, II, 534)

There are still few such fragments, but they allow to get one step closer to Vera, to know her thoughts. Finally, in the fifth part of «The Precipice», the tendency towards an increase in the significance of the heroine's speech reaches its climax thanks to her extended internal monologues: «After all, Mark came...» (about Volokhov and the development of relations with him, V, VI, 658–663); «For example, if her grandmother sent her away for six months or a year...» (about the consequences of the «fall», V, IX, 678–681); «People are friendly to her, nature will again shine for her with beauty...» (about relief after Berezhkova's confession, V, X, 688–689); «Tell grandma? Grandmother will do what is needed...» (about the protection from Volokhov, V, XII, 704–705). They are accompanied by the phrases «all this ran through Vera's mind», «it rushed like a whirlwind in her head», «Vera reasoned» and sum up everything that happened to the heroine.

In these monologues, Vera's improperly direct speech is either interrupted by her direct speech or interspersed with the speech of the narrator, retelling her thoughts, or becomes indistinguishable from it. At the same time, as has already been shown, an integral part of the heroine's improperly direct speech are explicit and hidden quotations from the words of other characters, which is typical for the speech organization of «The Precipice» as a whole. Particularly interesting in this regard is the monologue «Tell grandma? Grandmother will do what is needed...»:

Tell grandma? Grandmother will do what is needed, but she will be upset by the letters: Vera would like to avoid this.

Tell brother Boris and instruct him to put an end to Mark's hopes and attempts on a date. Rayskiy is her natural, closest friend and protector. But has the passion, or the «sensation», the play of passion, «its reflection in the imagination», whatever it may be, gone away in himself? And if it has passed, Vera reasoned, perhaps thoroughly, then is it not because the struggle, rivalry has passed, everything has calmed down around? If the appearance of a hero of passion awakens in Rayskiy a subdued annoyance, reminds him of an insult, he will not be able to withstand the role of a disinterested intermediary, he will be carried away by ardor and will take on another, dangerous role.

Tushin! Yes, this one will endure, will not make mistakes and will probably reach the goal. But to put Tushin face to face with an opponent, to bring him to a man who surreptitiously and in passing crushed his hopes for happiness!

She imagined what this adoring friend must still endure when meeting with the hero of the wolf pit, the creator of her fall, the destroyer of her future! With what strength of will and self-control should one oblige him so that their meeting at the bottom of the precipice would not be a meeting of a wolf with a bear?

She shook her head negatively, deciding, however, not to hide these letters from Tushin, but to eliminate him from any participation in the denouement of her drama, both out of mercy from his heart, and because, asking for Tushin's assistance, she seemed to complain about Mark. «But she doesn't accuse him of anything... God forbid!»

And now she has no one to turn to! She found protection from her despair on the chest of these three people, continues to find little by little self-confidence lost, feels peace returning to her soul.

A few more weeks, months of peace, oblivion, friendly caresses – and little by little she would have risen to her feet and begun to live a new life. Meanwhile, she hesitates to stretch out her arms trustingly to them – not out of pride already, but out of mercy, out of love for them.

But it is also impossible to wait longer. Tomorrow they will bring a letter again, she will not answer again: he will appear himself...

Oh God save! If evil is already inevitable, she thought, then the lesser of two evils will be to give letters to grandmother, to let her do what needs to be done. Grandmother will not be mistaken either: they now understand each other. (V, XXII 704–705)

This internal monologue begins with a hidden quotation: «tell grandma» – an advice once expressed by Rayskiy in response to Vera's question, what to do with the torment caused by passion («– Well, I love, he loves me: no one deceives. And passion is tearing me up... Teach me now what to do? – Tell grandma... he [Rayskiy] said, pale with fear...»), IV, VII, 578). Then Vera repeated these words after the protagonist with indignation («Ah! now “tell grandma”! Frighten, shame me!...»), IV, VII, 579), her alienation from them and bitter irony are conveyed with the help of quotation marks. In the fifth part, already after the decisive meeting in the precipice, Vera seriously considers turning to Tatyana Markovna for help, and Rayskiy's words «tell grandma» cease to be inverted by quotation marks, turn into her own thought.

Further, when the heroine alternately thinks of Rayskiy and Tushin as her possible defenders, she each time takes their point of view in order to imagine their possible reaction. In the case of Rayskiy, whose verbal self-expression stands out against the background of the speech of the narrator and Vera, this is especially evident. The words that he used when speaking about passion («sensation», «reflection in the imagination») are detached in the indirect monologue by quotation marks, which indicate their origin. When the heroine tries to imagine the feelings of Tushin, who received a request to meet with Mark, the transition to the point of view of this potential intercessor is less obvious, since Tushin's speech is stylistically neutral. However, the characterization of Volokhov as «a man who surreptitiously and in passing crushed his [Tushin's] hopes for happiness» is given from Tushin's point of view, at least in the ideological layer.

The semantic load of Vera's internal monologues is associated with the fragmentation of the figure of the author in the text. The fact that the main character expresses the views of Goncharov himself on the «new doctrine» and its apostles has been noted more than once by interpreters, considering the form of improperly direct speech in this case only a screen<sup>88</sup>. However, conveying these thoughts from the point of view of the heroine, rather than the omniscient transpersonal narrator with his authority, gives the reader more freedom to draw his own conclusions. In addition, this formally relieves the author of responsibility for harsh statements addressed to the «new people».

However, Goncharov, having entered into a controversy around «The Precipice», did not use this possible excuse (while Flaubert won the trial on account of the evidence

---

<sup>88</sup> «Once, only once, Goncharov, one might say, lost his temper: it was at a meeting with Mark Volokhov, whom our objectivist attacked with a vehemence and polemical enthusiasm that was completely unusual for him» [46, p. 110]; «Sometimes the author enters into direct polemics with him [Volokhov], not even hiding behind the screen of one or another hero. <...> ...takes a personal part in the transmitted event, and in this case personally rejoices at Mark's mistake» [156, p. 227–228].

of the use of improperly direct speech<sup>89</sup> in the episode where Madame Bovary rejoices at the appearance of a lover in her life<sup>90</sup>).

In the last part of «The Precipice» the significance of the implicit presence of Berezhkova's speech in the narrator's speech also increases. Prior to this, the heroine's improperly direct speech served mainly to characterize herself or to convey her observation of Vera:

Is it possible to live otherwise? Tit Nikonych is in admiration for her [Berezhkova], Nil Andreevich himself speaks approvingly, the whole town also respects her, only Markushka bares his teeth when he sees her – but he is a lost man.

And then the grandson, her own, whom she raised as a boy, «got out of hand», dares to make excuses, defend himself, and even argue with her, accuse her that she does not live properly, does not do what is necessary! (II, X, 224)

Who, who? Of the surrounding landowners, except for Tushin, there is no one with whom she [Vera] would meet, speak. She sees the young men of the town only at a ball at the tax farmer's or at the vice-governor's, once or twice in winter, and they visit the house rarely. Officers, advisers have long lost hope of winning her sympathy, and she almost never speaks to them. (III, XV, 463)

...How is she [Vera]: worried, blushing, turning pale? No: she yawned, then diligently brushes off the annoying fly and watches where it flew. Again she yawned to tears. (III, XV, 468)

The number of fragments that convey Berezhkova's attempts to understand what is happening with her granddaughter increases markedly in the fifth part:

---

<sup>89</sup> On the importance of Flaubert's narrative technique for activating the mental work of the reader H. R. Jauss wrote: «The impersonal form of the narrative forced his reader not only to perceive things in a different way – “photographically accurate”, at the behest of the time, but also plunged them into a shocking uncertainty of their own judgment» [240, p. 83].

<sup>90</sup> From an ideological point of view, these two cases are opposite: the monologue of Vera, who repents of her passion, caused rejection by radical democratic criticism due to its conservative orientation.



But Vera is pale, devastated, she is lying disorderly on the sofa, in a dress, as if she had not undressed at all... (V, IV, 644–645)

Vera was pale, her face was like a stone; you can't read anything on it. Life has definitely frozen, although she talks with Marya Yegorovna about everything <...>.

Rayskiy, returning from his walk, came to breakfast also with a sort of strange, resolute face, as if the man had a battle ahead of him or some other important, fatal event, and he was preparing for it. (V, VI, 656)

Around her [Berezhkova] something mysterious and serious happens, between people close to her, and she is left aside, as a stranger or as an old, obsolete woman, incapable of anything. (V, VII, 665)

The improperly direct speech of troubled Tatyana Markovna creates tension in the last part, which reaches its highest point at the moment when Rayskiy tells about the relationship between Vera and Mark. After that, having left her house, the heroine sees a waking dream, reflecting the misfortune that has befallen Malinovka. The description of her vision, filled with her fears that came true – before the ruin of the household, disorder, desolation, the unfortunate share of «her Vera» – apparently contains large inclusions of Berezhkova's improperly direct speech or improperly direct perception:

Looking around the village, she [Berezhkova] saw – not a flourishing, comfortable order of houses, but a row of half-rotted huts deprived of supervision and care – a den of drunkards, beggars, vagrants and thieves. The fields lie empty, overgrown with wormwood, burdock and nettles. <...>

An owl built a nest in the fireplace, no living steps are heard, only her shadow... who is gone, who will die then, her Vera – is gliding over the dull, cracked parquet, interfering her moan with the howling of the wind, and then rushing after it through the garden, from the precipice to the arbor... (V, VII, 673–674)

The significance of the speech of Volokhov and Tushin also increases in the finale of «The Precipice». The key episodes of the fourth and the fifth parts of the novel – the end of the meeting in the precipice and the final break of Vera with Mark – are marked by two extended internal monologues of Volokhov: «He overcame the

imagination, perhaps – the so-called heart of Vera...» (IV, XII, 616–617) and «He was angry that he was leaving awkwardly, unseemly...» (V, XVII, 728–730). They both consist of the hero's improperly direct speech, interspersed with his direct speech and the narrator's explanations, and in the latter an accusatory voice of «conscience» also appears, shown as external to Mark's usual train of thought. However, the monologue does not turn into an internal dialogue: Volokhov cannot object to the verdict, which «like a hammer hit him in the head» (V, XVII, 729).

As in Vera's internal monologues, dialogicity in Volokhov's improperly direct monologues remains implicit: it is shown by quotations from Mark's earlier statements, the ambiguity of which begins to loom before him, the words of other characters (in quotes or not), ideologically loaded «common places». The accents placed in this complex unity belong to the narrator – it is him, as already noted, who orchestrates the ideological polyphony of the novel. Here are excerpts from the first monologue:

He [Volokhov] overcame the imagination, perhaps – the so-called heart of Vera, but did not overcome her mind and will.

In this area, she found an inflexibility equal to his insistence. She had a character, and she stubbornly worked out for herself a strong, living life out of the old, «dead» life – and for him, as well as for Rayskiy, she was some kind of beautiful statue, breathing original life, living by her own, not borrowed mind, her proud will. <...>

He compared her with others, especially the «new» women, of whom many succumbed to life according to the new teaching so voluptuously, as Marina did to her loves – and found that they were pathetic, vulgar and more fallen creatures than all other fallen ones. Women...

He walked slowly, realizing that behind him he left forever what he would never meet in front. Deceive her, captivate her, promise «endless love», sit with her for years, perhaps – marry... (IV, XII, 616–617)

Reflecting on his stagnant relationship with Vera, Mark questions the words he used to describe the world. He himself used to call the old «dead» (probably imitating other preachers of new ideas), but the «strong, living life» of Vera based on the «old» truth, refutes this cliché. The «new women», who should have been positively characterized as supporters of the new doctrine, begin to look in Volokhov's eyes

«pathetic, vulgar, fallen», which puts the word «new» in an unexpected context for Mark's reflections. This begs the question: if these are the «new women», what is the «new man», in particular, Volokhov himself (the answer to the character will be given by his «conscience sobered from drunken pride» during the second monologue: «“Wolf” she called you in the eye “jokingly”... now, not jokingly, in absentia, to the predation of a wolf – she will remember the dexterity of a fox, anger of a barking dog, and there will be no trace left of a man!», V, XVII, 730).

At the same time, the return to the «old» truth remains inaccessible for Volokhov: he can think of a possible consent to marriage with Vera only as a deceit or pretense, and the expression «endless love» for him is only words – the words of the heroine, cut off in quotation marks in his speech and not ceasing to be a designation of someone else's position. To another alien position, the position of Rayskiy – regarding Vera as «some kind of beautiful statue, breathing original life» – Mark was ready to join, but the procrastination of the heroine, taken by him for her defeat, prevented this. The fact that the life positions of Volokhov and Rayskiy are not separated by the same abyss as the positions of Volokhov and Vera is evidenced, among other things, by the absence of quotation marks when conveying Rayskiy's view in the monologue.

As for Tushin's speech, it begins to play a prominent role only in the last part of «The Precipice», where the mental reasoning of this hero, transmitted, among other things, in the form of improperly direct speech, makes it possible to feel the depth of his emotional experiences, imperceptible from the outside, and becomes, along with the words of Berezhkova, the only clue about the future of Vera:

The natural question that followed was what would become of her [Vera] now? Is her drama really over? Did Mark come to his senses and see what he was losing, and did he rush to catch up with the outgoing happiness? Is he climbing after her from the bottom of the precipice to a height? Did she look back again? Did they not shake hands with each other forever to be happy... (V, XV, 716)

«You did something stupid again!» – he [Tushin] tormented himself, accepting the simple, friendly commission with which she [Vera] turned to him, because there was no one to entrust, as she said, – for some indirect encouragement of his hopes!

He – with this sudden joy and this word: «happiness» – seemed to repeat his declaration of love and marriage proposal and, moreover, showed her that he was selfishly rejoicing at her break with Mark. (V, XV, 720)

...These two women do not understand him [Tushin] and do not agree to give him the happiness that walks around him, slips away, is not given, and which he would seize with his bear claws and would never let go.

But they don't see, they don't understand, mountains are still piling up, which suddenly grew on his road and disappeared – they are no more, he overcame them with the terrible power of love and torment!

Did he really fight in vain and stood on feet, not having obtained lost happiness? (V, XX, 746)

In general, as «The Precipice» moves towards the denouement, the presence of the speech of Vera, Berezhkova, Volokhov and Tushin in the speech of the narrator increases, but Rayskiy remains the only subject of metareflection in the novel.

#### **§2.4. Rayskiy as a potential primary narrator**

Rayskiy's unusual status in the narrative organization of «The Precipice» has attracted attention many times. Already the first critics of the novel noted that «all other persons are grouped around him, they are illuminated by him» [43, p. 77]. Subsequently, Rayskiy was called the author's double [227, p. 262], an intermediary between the novelist and reality [199, p. 157], partly – the object of the narrative, partly – the subject of artistic vision [62, p. 34], thematization of the subject of the text [170, 110], co-narrator [86, p. 23], co-author [59, p. 416], etc. The work of the protagonist of «The Precipice» on notes for the novel, which unfolds in parallel with the development

of the plot, makes it problematic to connect significant fragments of the text with its subject<sup>91</sup>.

To establish what Rayskiy's notes are, first of all, it is necessary to systematize scattered information about his papers. According to the hero, he was «writing down something» even before the decision to create a novel, and, apparently, this is not only about «Natasha»: «...I have fragments, and now I'll take it seriously» (I, V, 40). With this preparatory stuff at his disposal, Rayskiy creates the first program for the future novel, in which sketches made from relatives, friends, acquaintances (including, probably, those made from the members of the Pakhotin family, Ayanov and Kirilov, described in the first part of «The Precipice») are added to the story of Natasha. Converting these «Petersburg images» into types, Rayskiy «wrote a whole notebook» (I, XV, 120).

The second draft of the program is connected with Sophia Belovodova: it includes Rayskiy's conversations with his cousin (three are known from «The Precipice»: in chapters IV, XIV and XVIII of the first part), the «episode about Natasha», as well as the hero's vision of the awakening of Sophia the statue and «many other things» (I, XVIII, 150) – apparently, the previously mentioned sketches made from Petersburg acquaintances. According to Rayskiy, all this still does not constitute a novel (I, XVIII, 150).

The hero conceived the third program in Malinovka. «The center of the picture» was the image of Marfinka, and «the figure of Belovodova receded into the background and stood alone» (II, IV, 184). In addition to Berezhkova, the figures of servants act as an environment for Marfinka, and Rayskiy mentally adds to them the faces of the inhabitants of a provincial town. This program, which appears to the hero as a «quiet family novel», is supplemented by images of the teacher Kozlov and his wife Ulyana («...a new drawing and two new characters began in his head, her and Leonty», II, V, 201), a sketch of «vulgar drama» about Marina and Savely, a fragment about Marina as

---

<sup>91</sup> The mutual correlation of Rayskiy's notes and the novel whole, in which they are included, is discussed in the article «Boris Rayskiy's sketches and Ivan Goncharov's novel The Precipice» [177].

the «mother of pleasures» (II, XII, 240) and the comic image of Polina Karpovna Kritskaya (II, XII, 241). During this period, before meeting Vera, Rayskiy corrects «Natasha's literary sketch» (II, XII, 246) and adds a description of the peasants to the stuff he collected (II, XII, 247). He decides to write the novel in episodes, marking any interesting figure, scene, manifestation of feelings and not trying to comprehend anything yet.

On the very day when he is to meet Vera, Rayskiy intends to describe boredom – and subsequently creates a note «on the poisonousness of boredom» (II, XVII, 299), but in the new, fourth program, the image of Vera comes to the fore, transforming the panorama of «sleeping kingdom». Probably, at the same time the image of Mark appears, with whom the hero met shortly before meeting Vera (it is characteristic that Volokhov called Rayskiy's review of him a well-written story, II, XV, 279). New «pictures of the genre» are added to the stuff – «all these Openkins» (II, XX, 329): the images of the official addicted to drinking, servants in Malinovka (Ulita, Yegor, Vasilisa, Pashutka), townspeople, General Tychkov («Rayskiy also portrayed him [Tychkov] in a brief sketch in the program of his novel, and did not know why», III, III, 380).

During the period of «friendship» with Vera, Rayskiy described the first meeting with her and his impression of the heroine, a landscape with a view of the Volga and his estate (III, III, 382), and also supplemented the image of Berezhkova, which opened up to him from a new side at the time of a quarrel with Tychkov. All faces, except Vera, appeared to him at this stage «in the form of accessories». The hero is ready to consider the collection of notes completed: having decided to leave Malinovka because of the indifference of his cousin, he imagines the finale of the novel: «He leaves not understood, not appreciated by her... and she will remain with a sting – not love, but a premonition of it in the future, and with regret for the loss, with vague anxieties of the heart, with tears and then eternal, quiet longing for marriage – with the councilor of the chamber!» (III, V, 392). The unsolved riddle of the «letter on blue paper», which forced Rayskiy to postpone his departure, did not allow this program to take hold.

For a while, the novel turned out to be abandoned: only Vera's written-off «word for word» letter with a description of the «novelist» himself was added to the stuff (III, VI, 398). In a moment of confidence, «notes, sketches, scenes, speeches» again poured out from Rayskiy's pen (III, VI, 403) – which ones, it is not clear – but because of a new outbreak of jealousy, work again stopped. During Vera's departure, Rayskiy finally clarified the image of Kritskaya for himself and after hesitation recorded the episode with Ulyana who seduced him. Upon his cousin's return he met the last candidate for the hero of her love affair (and, therefore, for the hero of his notes) – Tushin.

After that, the drama unfolding before Rayskiy did not let him go until the eve of the catastrophe in the precipice, when he received a letter from Ayanov about Sophia. The letter, apparently, entered the piggy bank of stuff, to which Ayanov himself ironically hinted<sup>92</sup>: «...This is my first and last letter, or, perhaps, a chapter from your future novel» (IV, VII, 572). His prediction almost came true: the letter became a chapter in Goncharov's novel.

Finally, Rayskiy, having gone through grief together with the inhabitants of Malinovka, created the fifth program, selecting for it only the stuff that concerned Vera («Away with everything superfluous, extraneous: I will write only about her...», V, XIV, 711). This is the final stage of the collection of notes: the character-writer only had to make a more complete impression of Tushin in order to consider the plot clarified and try to move from drafts to «clean drafts». This unsuccessful attempt replenished the pile of papers in Rayskiy's portfolio with sheets with the title, epigraph, dedication and words «Part One. Chapter I. Once upon a time...».

The text of the hero's preparatory notes is not explicitly presented in the novel, but, as can be seen from their composition, they serve as a parallel to many episodes of «The Precipice». The tendency towards the subjectivization of the narrative<sup>93</sup>, which

---

<sup>92</sup> According to A. Molnar, this letter reveals the conventions of the hero's novel and «The Precipice» in general, since in it Ayanov parodies Rayskiy's behavior and his verbal manner [170, p. 110].

<sup>93</sup> «Subjectivization... can be understood as the presence in the narrator's speech of another consciousness... as an active depicting and narrating subject» [211, p. 22].

permeates the entire work of art<sup>94</sup>, raises the question of whether the pages of Rayskiy's novel are «mixed» with the pages of Goncharov's novel. This feature has more than once led to attempts to establish who created certain fragments [139, p. 388–429; 61, p. 58].

However, due to the lack of a fundamental stylistic difference between the speech of the narrator and the speech of the character, almost the only criterion for whether this or that episode belongs to the narrator is the ignorance of the hero-writer about someone's innermost thoughts or the scenes he did not see. In other cases, the uncertainty of the narrating subject is insurmountable.

Fragments related to Rayskiy's work on the novel can be divided into several types: 1) descriptions of characters, dialogues, events, etc., which the narrator marks as falling into Rayskiy's notes, that is, written down by him; 2) descriptions that appeared at the time of Rayskiy's observation of what surrounds him, in search of stuff for the novel, also marked by the narrator; 3) fragments of the text that could partially or completely belong to Rayskiy, but the narrator does not give any indication of this.

*Type 1 (example). Description of the awakening of Sophia the statue:*

A female figure, with the face of Sophia, was drawn to him in the shape of a white, cold statue, somewhere in the desert, under a clear, as if lunar sky, but without the moon; in the light, but without the sun, among dry, naked rocks, with dead trees, with unflowing waters, with a strange silence. She, turning her stone face to the sky, putting her hands on her knees, half-opening her mouth, seemed to long for awakening.

And suddenly a bright light flashed from behind the rocks, the leaves on the trees trembled, the streams of water murmured softly. Someone stirred in the branches, someone ran through the forest; someone sighed in the air – and the air began to flow, and the beam gilded the pale forehead of the statue; the eyelids slowly opened, and a spark ran across the chest, the cold body trembled, the pale cheeks flushed, the rays fell on the shoulders. (I, XVIII, 149)

---

<sup>94</sup> The validity of this observation in relation to the first part of «The Precipice» was shown by M. S. Vorobyova [86, p. 148].



*Connection with the work on the novel:* «Rayskiy carefully introduced this vision into the program of the future novel, as he had previously introduced conversations with Sophia and the episode about Natasha and much more that should go to the laboratory of his fantasy».

*Type 2 (example). Description of the provincial town:*

It was past noon a long time ago. Over the town lays a stupor of calm, a calm on land, such as happens at sea, a calm of broad, steppe, rural and urban Russian life. This is not a town, but a cemetery, like all these towns.

It either died, or fell asleep, or is lost in thought. The open windows yawned like open, but not speaking, mouths; no breathing, no pulse. Where has life gone? Where are the eyes and tongue of this lying body? Everything is colorful, green, and everything is silent.

Rayskiy entered the lanes and streets: even the wind does not move. Dust, untouched for the third day, lies in the streets in one pattern from passing wheels; a goat is resting in the shade of the fence, and the hens, having dug holes, sat down in them, and the indefatigable rooster is looking for prey, deftly digging up a pile of dust with one foot, then the other.

Dogs, curled up in threes, fours, lie in a motley heap in any yard, rushing, from time to time, from idleness, barking at a rare passerby, for whom they have nothing to do with.

Space and emptiness – like in the desert. Here and there a head with a gray beard, in a red shirt, will stick out of the window, look, yawning, at both sides, spit and hide. (II, IV, 182)

*Connection with the work on the novel:* «“However, what a broad picture of silence and sleep!” he [Rayskiy] thought, looking around, “like a grave! A wide frame for a novel! But what am I going to put in this frame?” He mentally removed the drawing from the houses, noticed the faces of those he met, grouped the faces of his grandmother, the servants».

*Type 3 (example). Description of acquaintance with Marfinka:*

Five minutes later the door quietly opened, and slowly, with shy awkwardness, with downcast eyes, blushing, Marfinka came out. Behind her, Vasilisa brought in a whole tray of all sorts of sweets, jams, biscuits and other things.

Marfinka stood shyly, with a half-smile, looking, however, at him with sly curiosity. There were lace collars around the neck and arms, the hair in tightly folded braids lay tightly on the head; she was wearing a barege dress, her waist tightly girded with a blue ribbon. (II, I, 157–158)

*Connection with the work on the novel:* Not clear. Rayskiy could include the scene of meeting Marfinka and his impression of her in his notes (most likely, he did so, especially since before meeting Vera he intended to make Marfinka the main character), but this cannot be unequivocally stated.

Potentially, fragments of all three types can either completely belong to the narrator, or contain blotches of Rayskiy's improperly direct speech, or represent an improperly direct perception of this character, or completely belong to Rayskiy – and only in the latter case it is permissible to assume that this text, word for word, the character added to his preparatory notes for the novel.

The description of Yegorka hints at the fact that some fragments from Rayskiy's notes were included in the «The Precipice»: «Yegorka still remained the hero of the household: he was its living pulse. He didn't perform his task, which actually didn't exist, “like everyone else here”, Rayskiy added stubbornly in his mind, but he intervened every moment in other people's affairs» (II, XX, 329–330). Because the unquoted text formally refers to the narrator's word<sup>95</sup>, one wonders how the character could add anything to it. This is understandable if the fragment belongs to Rayskiy. Since the hero supplemented it «mentally», it can be assumed that he wrote down everything else. If such descriptions are Rayskiy's texts included in «The Precipice», then in them the hero has done the narrator's work and taken his place, but this is only a possibility.

The character's novel was not created, remaining a «broken bas-relief» (as Goncharov, following V. P. Botkin, called «The Precipice» itself at the stage when it was threatened with incompleteness [11, p. 324]) – there are notes by Rayskiy, about the composition of which one can make more or less reasonable assumptions, but there is no novel by Rayskiy. It is precisely the hero's notes that parallel the «The Precipice»: his novel “Vera” would not have become such a parallel even if Rayskiy had begun to build novel architectonics. Even before trying to move on to writing a final version, the hero abandoned most of the stuff he had accumulated:

---

<sup>95</sup> In the first edition of «The Precipice» there are also no quotation marks [9, p. 659].

«... All this stuff weights a ton... How many considerations, notes, references! ...Have I chosen the right thing – a novel? A bunch of characters, positions, scenes! And all the power, all the interest, including my own, is in Vera: write about her alone! Yes, that's it! ...Away with everything superfluous, extraneous: I will write only about her... I will relieve myself and put this whole ballast aside. What is not here!»

He [Rayskiy] began to quickly select everything extraneous to Vera, leaving dozens of sheets, where characteristic notes about her, scenes, conversations with her were outlined... (V, XIV, 710–711)

The creator of «The Precipice» made the opposite choice, despite all the difficulties associated with it, so it seems insufficiently substantiated to assume that the entire novel is in fact the work of Rayskiy, who after some time returned to his papers. Having decided to abandon the description of the «Openkins», the hero actually deprived his work of art of a comic dimension<sup>96</sup>, which means that he made it a defective reflection of being. Even if Rayskiy's novel had eventually been written, it would not have been a genuine novel corresponding to Goncharov's concept.

Nevertheless, taking notes that correspond in content to «The Precipice» and are practically indistinguishable in style from the speech of the narrator makes Rayskiy a potential narrator: explicitly depicted, diegetic, with pronounced personality traits, not omniscient and not omnipresent, gravitating towards subjectivity, and also not professional enough. In this capacity, he opposes the primary narrator, endowed with opposite properties, and at the same time complements him, allowing the abstract author to combine objectivity and subjectivity, a prosaic and poetic approach to life in his text.

Such a construction gives rise to various effects: a comic effect (when the hero's speech contrasts with the true state of affairs, and this is revealed by the narrator), the «afterlight» effect in an event of timeless content (it occurs, for example, when Vera is described as a statue that came to life after being close to Volokhov), the effect of the co-presence of two worldviews that complement each other. To tell about the visit to

---

<sup>96</sup> M. V. Otradin noted: «Without comic characters, the world is incomplete, not illuminated in all its depth and ambiguity... <...> ... Rayskiy does not realize that the “openkins” are related not only to everyday, but also to the existential context of Russian life» [186, p. 160–161].

Ulyana Kozlova, when Rayskiy's words about «holy duty» and «responsibility to a friend» showed their complete failure, a prosaic view of the narrator is needed; to convey the growing passion of Rayskiy for Vera – the view of a romantic. The combination of these views gives volume to the novel universe.

In addition, the episodes that fell into Rayskiy's field of vision are colored by the subjective attitude of the participant in the events, which contributes to a stronger emotional response from the perceiver.

At the same time, Rayskiy's «unreliability» as a narrator, the impression of which arises from evidence of his personal interest and cases of potential discrepancy between the hero's notes and the narrator's text («“This chapter in the novel should be released...” he [Rayskiy] thought as he took up notebooks in the evening to complete Ulyana Andreevna's sketch... “But why: to lie, to pretend, to stand on stilts? I don't want to, I'll leave it as it is: I'll only soften this date...”», III, XIII, 445), contributes to the perception of the faceless narrator as «reliable». The limited knowledge of Rayskiy allows the abstract author to build an intrigue.

Finally, the «variable element» contained in the subject organization of «The Precipice» provokes the reader to display creative activity, giving him «situations of interpretive choice» in the words of U. Eco [235, p. 13]. At the moment of reading, the addressee is forced to attribute the text to either Rayskiy or the narrator, thereby producing an independent segmentation of artistic reality and creating the «building» of the novel of his choice. Thus, the reader is entitled to become «a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience» [253, p. 5]. For this reason, the very uncertainty of the ownership of the episodes associated with the creation of the hero's notes seems to us extremely significant.

In the process of semantic explication of the text, which is carried out by the recipient, only a part of the potential semantic possibilities of the structure created by the author can be involved. While some semantic hints become relevant, others recede into the background, but do not disappear and can be updated later. This process, which

accompanies any reading, is of paramount importance for metatexts, whose final form depends on the addressee more than the form of other works of art.

The discrepancy between the final choice of Rayskiy, who decided to describe only the story of Vera and failed, and the choice of the creator of «The Precipice» hints at what elements are necessary to create a genuine novel, but the organization of this heterogeneous and complex stuff, the final «victory» over it, does not find explicit expression in the text. Contrary to the fact that the piece of art, at first glance, seeks to describe the principles of its own construction (focusing on its doneness, conventions), the answer to the question of how a novel is created is left to the reader when the hero-writer admits his defeat. This contradiction (controversion in Griftsov's terminology [96, p. 14–15]) unites «The Precipice» with other metanovels. The controversy of such texts is manifested in the fact that they simultaneously reveal and hide their own essence.

### **§2.5. Rayskiy as a secondary narrator**

Being a potential narrator in «The Precipice», Rayskiy acts as a secondary narrator in the short story «Natasha» and also creates the beginning of the novel «Vera»: he chooses a title, an epigraph, writes a dedication and first words («Part One. Chapter I. Once upon a time...»). Due to the fact that Rayskiy's literary work is autobiographical in nature (if we do not take into account the student experiences of the hero, when he began to write a historical novel about Russian antiquity, but in the end preferred a playful poem about a comrade who owed a landlady, I, XII, 86–87), he constantly faces the problem of finding the author's outsideness, the ability to look at the narrated self as an outsider.

Rayskiy encountered this problem even before attempting to write a novel, while working on «Natasha». To facilitate the task of portraying himself as a character and objectifying his own life experience, the hero chose a third-person narrative for this

short piece of art. In this form, he made an attempt not only to aesthetically comprehend the events he experienced, but also to describe some of the features of the artist's nature: «merciless fantasy», which does not stop working even on the bed of a dying beloved, a view of life as a story that can be told, a figurative perception of reality, the ability to build a «whole picture» of disparate persons and events:

He [the main character of «Natasha»] was trembling with horror and sorrow. Against his will, he grouped the figures, gave position to that, to the other, to himself, added what was missing, excluded what spoiled the general appearance of the picture. And at the same time, he himself was horrified by the process of his merciless fantasy, clutching his heart with his hand to relieve the pain, warm the blood that was freezing with horror, hide the torment that was ready to be torn from his chest with a terrible scream at her [Natasha's] every painful moan. (I, XV, 112–113)

Sitting now at the bedside, he [the main character of «Natasha»] mentally read the story of Natasha and his love, and when the whole story quietly developed and the image of the dying woman became a mute reproach before him, he turned pale. (I, XV, 116)

Like «The Precipice», «Natasha» describes its own creation, although in a simpler form: by «grouping figures, giving position to that, to another, to himself, adding what was missing» Rayskiy worked on his text. The presence of rudimentary forms of metareflection in the short story reinforces the parallel between the creator of «The Precipice» and Rayskiy.

«Natasha» is presented in Goncharov's novel as a finished work of art by Rayskiy – the text within the text: this essay (by designation of the hero) serves as a fixation of «alien word», represents an independent semiotic space, marked by signs of sentimentalism, and finally, is delimited from the speech of the primary narrator with the help of a title, quotation marks and explanations. Nevertheless, if we compare the speech of the narrator of «The Precipice», the features of which were discussed above, with the speech of the narrator of «Natasha», we can see that there is no insurmountable boundary between them. Rayskiy's speech, when he acts as a secondary narrator, has

the same features as his direct and improperly direct speech, and does not differ fundamentally from the speech of the primary narrator.

This made it possible to convey to Rayskiy the «Dedication to Women», which, according to the original plan, should have preceded the entire novel<sup>97</sup> (probably in a different form). The text of this dedication was analyzed in detail by G. G. Bagautdinova [59, p. 416–424]. In particular, she noted a certain cunning of the character who decided to speak to his readers in the form of a mentor and apostle, but who had previously tempted Sophia, Marfinka and Vera with a «boa-constrictor» of passion. Despite Rayskiy's repentance for his former carelessness, the desire to embellish himself, which shows through in many phrases of dedication, speaks of a lack of objectivity that a novelist needs. Rayskiy the author failed to look at himself as a completely autonomous other, that is, to solve the problem of being outside.

In addition to the dedication, the main character «received» an epigraph from the author of «The Precipice» – Heine's poem «Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand...» As Goncharov's correspondence with the publisher shows, this happened literally at the last moment, when the first test sheet of the novel with the epigraph had already been printed [91, p. 65]. The reasons for choosing the translation of A. K. Tolstoy, specially written at the request of Goncharov, despite the existence of translations by A. N. Maykov and A. A. Grigoryev, were considered by critics from different angles [91, p. 65–67; 59, p. 418–420].

The epigraph transmitted to Rayskiy contains several layers of meaning: it is «an intertextual setting for a romantic style and world outlook» [170, p. 127], the representation of the key motifs of «The Precipice» and the result of the protagonist's reflection on his aesthetic and life credo. For «The Precipice» as a metanovel, the issue

---

<sup>97</sup> «My work... should be dedicated (you can guess, of course, which one) – to *Russian women*, therefore, to her... the first. But I beg you, keep this to yourself and don't say a word to anyone: I dare to expose this dedication to women – only when the second half is ready, and when you and others (Tolstoy, Tyutchev, Botkin, Prince Vyazemsky) say that my claim is justified by a satisfactory execution of my idea, otherwise – if nothing comes of it, and I announce this claim in advance and do not do or do not finish the job – I will die of shame» [11, p. 333].

of the border between the play as a space where certain rules are applied and an unpredictable reality in which one can receive a mortal wound, posed in the poem, is of paramount importance.

Heine's lyrical hero, who interprets his experiences at the beginning of the text as a play, used aesthetic tools in it – backstage and other «theatrical rubbish». In this he resembles a writer (in particular, Rayskiy), who uses literary techniques to create his artistic world and observes the relevant conditions. Due to the fact that everything that happens is perceived as a game, both the hero of Heine and the hero of Goncharov are not serious at first. However, a play, including a work of art, must contain an element of «living pain» in order to interest the second participant – in fiction it is the reader. This puts the writer in front of the danger of not distinguishing the artistic world from the real.

Rayskiy's tendency to mix art and life, the result of which he saw in Heine's poem («...Wounded to death – I played, / Representing a gladiator death», V, XXIII, 762), strengthens the parallel between the hero of «The Precipice» and the hero of another metanovel, one of the most famous idealists of world literature – Don Quixote. Without delving into this complex topic, we point out that one of the consequences of Don Quixote's inability to distinguish the space of reality from the space of fiction was his inability to be a spectator in the puppet theater (in the broad sense, the addressee of art). Unlike the «cunning hidalgo», Rayskiy does not confuse reality and fiction, but is ready to apply the laws of artistic creativity to reality – for example, to see ready-made plots in people's behavior. In his case, this «indistinction» does not affect the perception of art, but affects the perception of life, turning it into a constant creation of a text about himself and the world around, which makes the central character of «The Precipice» a true romantic (but does not make him a novelist). As N. V. Kalinina writes, «the fundamental unattainability of the aesthetic ideal led the Romantics to the sacralization of the act of creativity. First of all, the “creative burning” itself, the feu sacré, was taken into account, and not its fruits. For romantics, there was no fundamental difference between the creative artist and the “artistic” state» [125, p. 407].



The characteristic feature of the hero's notes is that they do not have a clearly expressed beginning and do not reach the end (Rayskiy could continue them at any moment, for example, after returning to Russia and finding out what happened to his characters). From the first part of «The Precipice», it is known that the protagonist, who early felt a penchant for verbal creativity, has been writing for a long time, but it is not clear exactly when he began to do this. About the future of his notes, Rayskiy says the following: «When I die, let whoever wants to tinker with my papers: there is a lot of stuff...» (V, XXIV, 768). The hero of «The Precipice» lives in a constant «process of perception and creation» [170, p. 131], and this prevents him from putting an end to the notes reflecting his search.

Meanwhile, such a work of art as a novel must have a beginning and an end – otherwise it will not become a single whole with «purpose and necessity» and will not be able to fulfill its aesthetic function. Rayskiy does not seem to be fully aware of this. Speaking about his acquaintance, actress Anna Petrovna, who undertook to write a comedy and was faced with the fact that «characters keep talking and cannot stop», he remarks: «It's a pity that she has chosen a comedy that needs both a beginning and an end, a plot and denouement. If she had started a novel, then perhaps she would not have quit. And her characters would still be talking till this day» (I, V, 38). With such an attitude to creating of a novel, the hero also encounters «characters talking endlessly» (which, against the background of Vera's story, seem to him «ballast») and cannot cope with them.

In Rayskiy's novel (unlike his notes), in addition to the title «Vera», dedication and epigraph, only words «Part One. Chapter I. Once upon a time...» appear. Goncharov also began his novel «The Same Old Story» with «Once upon a time...». M. V. Otradin described the markedness of such a beginning in the novel world of the writer, its polemical charge: «E. T. Hoffman began his story “Master Flea” with these words, which was widely known in Russia. <...> “Once upon a time – but what author now dares to start his story like that. “Old! Boring!” exclaims a benevolent or, rather, unfavorable reader... The publisher of the wonderful tale of “Master Flea” believes, however, that such a beginning is very good, that it is, in fact, even the best for any

story – it is not for nothing that the most skillful storytellers, like nannies, grandmothers and others, from time immemorial, approached their fairy tales in this way...” [15, p. 341–342] If, after the Hoffmann declaration, the writer defiantly begins his novel with the words “once upon a time”, then he claims that his “history” has not a purely topical, but a universal, “fabulous” meaning» [190, p. 39]. In «Master Flea», Hoffmann spoke about these words not for the first time: their characterization as a successful beginning, capable of arousing public indignation, is also found in another famous work by the German author, «The Sandman» («“Once upon a time” – the most beautiful beginning for any story – is too ordinary!» [16, p. 302]).

Words such as «one day», «once upon a time», etc. are hypercoded expressions [235, p. 40] – special introductory formulas. This is a signal that lets the reader understand that the events described do not belong to historical time and it is not worth judging their truth: in order to enjoy the narrative that follows this beginning, you should «suspend» your distrust for a while and enter into a game with rules set by the author. The transformation of «once upon a time» into the beginning of Rayskiy’s novel, as well as the transfer to the hero of the dedication intended for «The Precipice», an epigraph and one of the variants of the title («Vera»), enhances the gaming nature of the novel’s construction.

Moving the dedication and the epigraph inside the text to which they are prefaced, along with the use of a polemically aimed opening, places «The Precipice» on a par with two metanovels significant for the history of literature. These are Stern’s «Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman» (which young Rayskiy read «ten times») and Pushkin’s «Eugene Onegin». In both of these works of art, the reader receives the canonical introduction «in the wrong place», when the novel has already begun a long time ago: in «Tristram Shandy», the preface appears not even in the first volume, but in the third, and in «Eugene Onegin» parodic introductory lines oriented

towards the tradition of classicism, appear at the end of the seventh chapter<sup>98</sup>. In the novel of Stern the initiation also loses its traditional place.

In all three cases, the violation of the usual structure of the text can be considered as part of the game with the addressee. The essential difference between «The Precipice» is that the exposure of novel mechanisms in it always has a reason in diegesis, respectively, the freedom of the narrator remains limited by the limits of plausibility. However, for Goncharov's work of art, the constitutive function of the reader's imagination is no less important than for the other two metatexts.

Stern's novel and Pushkin's novel in verse allow the addressee to construct them. The reader of «The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman» is free to arrange the elements of the whole (dedication, preface, «omitted» chapters, insert novellas, etc.) in the order he sees fit to overcome the «novel jungle» and not fall into boredom [230, p. 801]. In «Eugene Onegin», the missing passages pose a unique challenge to the recipient: «the equivalents of stanzas and lines filled with any content» [219, p. 60] not only affect the verbal dynamics of the work of art and complicate its semantics, but also provide the reader with greater creative freedom.

Goncharov's text offers its addressee a somewhat similar experience, but in a different way. Rayskiy's dedication and epigraph create a frame for the novel that remains empty. It is up to the reader, who by that time had become familiar with almost the entire content of «The Precipice», to fill it, presumably including Rayskiy's preparatory materials.

Goncharov's work of art realizes its potential as a game, allowing the recipient to find out his capabilities in the field of constructing a novel structure<sup>99</sup>. According to W. Iser, who relied on the observations of J. Poulet, in the process of reading, the perceiving subject appropriates other people's thoughts in order to experience events in a fictional reality as his own experience: «The text and the reader no longer oppose each

---

<sup>98</sup> «Enough. Off with the burden! / I saluted classicism: / Even though it's late, here is an introduction» (141).

<sup>99</sup> H. G. Gadamer called the transformation into structure «the transformation in which the human game reaches its completion and becomes art» [88, p. 156].

other as object and subject, but the line of division passes now within the reader himself. Thinking other people's thoughts, he temporarily renounces his own individuality, it is replaced by these other people's thoughts... In the process of reading, an artificial redistribution of the reader's personality occurs, because our topic becomes something that we are not» [123, p. 221–224]. Metareflection can be appropriated in a similar way: having experienced the work of its mechanism, the reader of «The Precipice» has the opportunity to approach the position of a novelist and answer the question «What a novel is?» from the height of his new experience.

Rayskiy himself bequeaths the comprehension of his notes to the one who will find them. Considering that he is not a novelist, the protagonist decides to keep the collected materials so that someone else can use them, and he announces his decision twice. In a letter to Kirilov he describes his intention, reworking Pimen's words from Pushkin's «Boris Godunov»:

I will, however, keep these sheets: maybe... No, I don't want to deceive myself with false hope!  
<...> I will keep these sheets then only to remember someday what I witnessed, how others lived, how I lived myself, what I felt (or rather perceived), what I endured – and...

And after my death – another will find my papers:

He will light, like me, his lamp –

And maybe will write... (V, XXIII, 765)

The next day, leaving for the capital and saying goodbye to Vera, Rayskiy answers her question, «What about the novel?», with already mentioned words: «When I die, let whoever wants to tinker with my papers: there is a lot of stuff...» (V, XXIV, 768). Thus, the hero twice, in a poetic and prosaic way, voices the hope that his work will not be wasted and will serve someone in the future. Due to repetition, this statement is marked, moreover, it sounds on the last pages of the novel (the departure from Malinovka is described in the penultimate chapter).

Nevertheless, Rayskiy's words about a possible successor rarely attracted the attention of critics: there are few cases of their mention [157, p. 80; 227, p. 263; 139, p. 392].

M. V. Otradin drew attention to the importance of Rayskiy's statement about the fate of his materials and the fact of its repetition: according to the literary critic, it means the hero's claim to describe the «history of the human soul», similar to the one that sounds in the preface to «Pechorin's Journal» [186, p. 147].

Another curious remark was made by M. S. Vorobyova: «...Boris Rayskiy... hopes that after his death, the “other” will find his papers... According to this logic, the “Other” turns out to be the narrator, who probably took Rayskiy's “papers” as a basis, but created most of the novel himself» [86, p. 393]. According to the critic, such an ending resembles the last phrase of «Oblomov», indicating that the basis for the novel was Stolz's story about his friend told to a fat writer «with an apathetic face, thoughtful, as if sleepy eyes» (IV, XI, 489).

Rayskiy's words about the future of his notes really resonate with completion of «Oblomov». Although it is quite obvious that Stoltz could not literally tell his friend «what is written here» – because he did not know much (Oblomov's monologue about «the other», I, VIII, 97; Olga's «sleepwalking» in love, II, XI, 269, etc.) and due to his lack of such a voluminous vision of life<sup>100</sup> – the appearance of a writer, who resembles Goncharov himself<sup>101</sup>, is not just an ironic gesture, an auto-parody, an unexpected gaming denouement<sup>102</sup>.

The last phrase of the novel creates a circularity of the narrative, which reproduces the cyclical, closed life of Oblomov himself [190, p. 96] and motivates the reader not to interrupt the process of comprehending the character of the protagonist, to

---

<sup>100</sup> As M. V. Otradin wrote, «reading, or rather rereading, Goncharov's novel, already knowing its last phrase, we understand what a difficult, essentially impossible task for Stolz to tell the whole truth about Ilya Ilyich, that, in the language of Vygotsky, is a “second”, secret, essential meaning of Oblomov's life» [191, p. 18].

<sup>101</sup> This similarity was clearly recognized by the criticism of the 19th century. For example, M. A. Protopopov ironically wrote about Goncharov: «It is not our business to solve these issues, there are Manfreds and Fausts for it, and we are just Russian writers with apathetic faces and sleepy eyes» [46, p. 112].

<sup>102</sup> A. G. Grodetzkaya wrote about the gaming nature of this moment: «Attention, reader, the author is joking, the author is ironic» [98, p. 46].

look at his life path again, already knowing how it will end. «The Precipice» is also waiting from its addressee an active search for the «key to creation».

The hypothesis about a certain writer who got access to Rayskiy's notes looks unprovable – as well as the assumption about the fictitious authorship of the protagonist, who returned to work on the materials he had accumulated. The assumption of both possibilities gives rise to a number of questions: why for the narrator in «The Precipice» there are no secrets either in the souls of the characters, or in the details of events that Rayskiy did not know and could not find out; why the hero's diary, torn by him into small pieces (IV, V, 556), is quoted verbatim. The answer to these and other similar questions can only be unsubstantiated assumptions (that the fictitious author himself added the missing parts to the notes, using his fantasy, etc.).

At the same time, the hope expressed by Rayskiy for the reading and creative processing of his notes is extremely significant. The final failure of the hero, as well as the previous complaints about the complexity of the work, give the interpreter the task of understanding how a novel arose from such «inappropriate» at first glance material, in which «all these Openkins» each play their own role, creating a feeling of fullness of life, where there is a place not only for the sublime and tragic, but also for the everyday and comic<sup>103</sup>.

This question, which arises on the last pages of «The Precipice», provokes a return to its beginning and repeated reading in search of that whole, which Rayskiy could not come to understand. In other words, the reader is invited to move in a hermeneutic circle, comprehending the whole through the parts, and the parts through the whole. Such a movement, as H. G. Gadamer noted after M. Heidegger, is not a vicious circle, but the possibility of genuine knowledge [88, p. 318].

If the «self-begetting novel» in the concept of S. Kellman was closed in a circle due to the fact that in the finale its hero acquired the ability to become the author of the

---

<sup>103</sup> As A. A. Faustov wrote, «idyll and tragedy, patterns on the surface of the river of life and the terrible that lurks at its bottom, are now not opposed to each other (like a “shell” and “core”, like ordinary and extraordinary... but they reveal its deep unity, its inclusion in the continuous stream of being» [222, p. 67].

very work of art in which he appears [255, p. 3], the semantic potential of the circularity of the «The Precipice» could manifest itself only thanks to the creative cooperation on the part of the recipient.

## **§2.6. Addressee of narrative instances**

The model of the intended addressee, at least in an extremely generalized form, can be extracted from any text: being a message, the text is oriented towards its recipient at least through the choice of a language code. The chosen literary style and specialization indicators also serve the purpose of targeting the reader, excluding from the circle of addressees those who are unfamiliar with the jargon of a historically specific social group. In addition, the text can contain explicit information about the reader it is addressed to, and, moreover, contribute to the transformation of the intended addressee into the ideal recipient, the M-Reader, by increasing his competence and exposing its strategies, both narrative and semiotic [235, p. 6–19].

This kind of construction is typical for metanarratives. Since creative cooperation on the part of the recipient is an integral part of the generation of these texts, they clearly show not just the figure of the addressee, but the image of a «good reader», the features of which the recipient should try to obtain in order to reveal the semantic potential of the work of art.

The intended and ideal addressees are explicitly depicted in «The Precipice», primarily at the level of a potential narrator, Rayskiy. E. A. Lyatsky pointed to this as a contradiction: «But Rayskiy does not remain long on the basis of artistic truth. Goncharov comes out from behind him and forces him to take an unnatural step to the side and speak – quite unexpectedly for Rayskiy – about the readers, the public, the criticism» [156, p. 254]. The protagonist's reasoning about the future reader is indeed more reminiscent of the thoughts of a professional writer than of an amateur, which is an echo of the original idea – a novel about an artist for whom art would be a matter of

life [92]. At the same time, in the final text of «The Precipice», Rayskiy's constant glance at the addressee plays a significant role, becoming a substitute for a similar glance on the part of the narrator.

The episode in which the idea of addressee of the character-writer's novel is shown most clearly is the work on the scene with Ulyana Kozlova:

«This chapter in the novel needs to be excluded...» he [Rayskiy] thought, taking up notebooks in the evening to complete Ulyana Andreevna's image... «Why: lie, pretend, stand on stilts? I don't want to, I'll leave it as it is: I'll only soften this date... I'll cover the nymph and the satyr with a garland...»

Rayskiy diligently delved into his novel. It was as if his own life was passing before him, torn to shreds.

«But some slow-witted reader will think that I myself am like that, and only like that! – he said, sorting through his notebooks, – he won't realize that it's not me, not Karp, not Sidor, but a type; that many epochs, many heterogeneous faces are combined in the artist's body... What am I going to do with them? Where can I put ten, twenty more types?...» (III, XIII, 445)

Rayskiy's intention to write a novel about himself led the hero to the need to «split» himself into the subject and the object of the narration, the narrating self and the narrated self, separated by a temporal distance. Immediately before that, he has already felt something unexpected in himself – he discovered the «other» inside when succumbed to the advances of his friend's wife contrary to his original intentions («He did not laugh at comparing himself with Hamlet: “Everyone, it seemed to him, is Hamlet sometimes!” The so-called “will” makes fun of everyone!», III, XIII, 445). Since his own self turned out to be so unpredictable, the reader seems to be all the more unpredictable with his reaction. It is hard for the hero to come to terms with the freedom of the recipient, the possibility of a «wrong» reading. He himself constantly mixes art and life, but requires the reader to draw a clear line between art and reality in his mind.

Rayskiy's thoughts about the public and the reaction to his novel, on the one hand, introduce the image of the intended addressee into the text. On the other hand, they provide the specific reader with the opportunity not to identify himself with this



intended addressee, since the novel tells about the reader of Rayskiy, and not the reader of Goncharov. The reader, whom the hero imagines, is naive and not tempted in matters of art – that is why he can confuse Rayskiy and his character. Using his example, it is easier for a real reader to avoid such a mistake – identification of Rayskiy with Goncharov.

The metacommentary in this case is an explanation of how to read «The Precipice» and the work of art in general (in this, as in a number of other aspects, Goncharov follows Pushkin<sup>104</sup>). The writer himself was repeatedly considered the prototype of his heroes, primarily Oblomov [227, p. 154], when the public did not take into account that «many heterogeneous faces are combined in the artist's body». Rayskiy's reasoning about an issue that is essential for the creator of «The Precipice» is intended to help the reader to increase his competence and, accordingly, to bring him closer to the position of an ideal recipient.

The thoughts about the reader which visit Rayskiy when he is writing a dedication to women are also indicative: he worries, that the relationship between Vera and Volokhov will be taken by female readers as an example, and their parents will condemn the author for immorality<sup>105</sup>:

«Well, if I write a drama of Vera, but won't be able to surround her fall with abysses», he [Rayskiy] thought, «the Russian maidens will take a mistake as a model, and will jump off cliffs like goats, one after another!.. And there are many precipices in Russia! What will mothers and fathers say!...» (V, XXIII, 763)

---

<sup>104</sup> «I'm always glad to notice the difference / Between Onegin and me, / To a mocking reader / Or some publisher / Of intricate slander, / Matching my features here, / To make him not repeat shamelessly, / That I smeared my portrait, / Like Byron, pride poet, / As if it was impossible for us / To write poems about another, / Who is not ourselves» (28).

<sup>105</sup> Rayskiy's reflections are reminiscent of an episode from A. A. Bestuzhev-Marlinsky's «Frigate "Nadezhda"», highlighted by E. A. Krasnoshchekova: «... In the epilogue, an imaginary scene is drawn where a young man who has fallen under the spell of "Frigate "Nadezhda" turns to his beloved girl: "Oh, be Vera for me because I adore you like Pravin!" ...And they listen to him, they almost believe him! At this thought, I am ready to break my pen!» [139, p. 31].

From these reflections it is clear that Rayskiy realizes that the reader's ability to distinguish between art and life is a necessary condition for understanding a work of art. In the mind of the hero, quite experienced in the laws of art, the image of the «slow-witted reader» is implicitly opposed to the ideal recipient. The slow-witted reader does not know artistic techniques, confuses the author and the hero, perceives what is described literally, so he needs aesthetic explanations. The ideal recipient, on the contrary, sees the difference between the writer and the types created by him, interprets the characters and the actions «correctly», without taking a mistake as a model, etc.

At a higher level, the level of the narrator and his addressee, this dichotomy does not acquire an open expression: it is completely transferred to the depicted world. Rayskiy's attitude towards the future reader is part of the message sent by the narrator to his addressee and guides the latter in how to become an ideal recipient and avoid the mistakes of «incorrect» reading.

For Rayskiy himself, constant looking back at someone else's word turns out to be an unsuccessful strategy, hindering the implementation of his plan, while the abstract author derives the benefits from it. An explicit appeal to the reader and an open orientation to him get into his text, but since they are transferred to the hero, the narrator can advance his story without delay (similar to those that slow down the development of the plot in Stern's novel).

The fact that Rayskiy acts as the first critic of the material underlying «The Precipice» makes him the first critic of Goncharov's work of art, «preventing» the attacks of subsequent critics (in miniature, this situation is repeated with «Natasha», whose first reader and critic was its author). As J. Mukarzhovsky wrote about art, «here the main subject is not the producer, but the one to whom the artistic creation is addressed, that is, the perceiver; and the artist himself, as long as he treats his creation as an artistic creation... sees it and judges it as a perceiver» [172, p. 205].

As a result, in «The Precipice» a situation repeatedly arises when the central character precedes with his remarks the claims of critics to Goncharov's novel. Rayskiy points out the isolation of the «Petersburg part» («Belovodova's figure receded into the background and stood alone», II, IV, 184), the old-fashionedness in the image of

Natasha («This short story is pale!» he [Rayskiy] said to himself, «they don't write like that now. This naivete is worthy of the era of "Poor Liza"», I, XV, 119), the caricature of such persons as Kritskaya («And she [Kritskaya] is not suitable for a novel either: she's too caricature! No one will believe...», II, XII, 245), non-participation of minor characters in the main storyline («Why did he [Rayskiy] write him [Openkin] down? After all, he is not good for a novel: he has no role there. Openkin is an old, degenerate provincial type, a guest who they don't know how to expel: what's interesting here?», II, XX, 327).

Due to such reflections of the hero, the text is criticized from within. A real reviewer who voiced such reproaches to «The Precipice» would not be original, but would follow in the footsteps of Rayskiy, moreover, he would point out those features of the text that the author is obviously aware of. In other words, this would mean being in the role of a «slow-witted reader». But the critics of «The Precipice» paid no attention to this and repeated, among others, those attacks on it that had already been formulated by Rayskiy<sup>106</sup>, thereby showing a clear example of the discrepancy between real reading and ideal reading.

One of the reasons for this was the time distance between Rayskiy's addressee and the author's addressee. Since all the events in the depicted world take place before the abolition of serfdom in Russia, Rayskiy addresses the reader who is not familiar with the post-reform period and people of the 60s. As a result, in his reflection, he cannot touch upon the similarity of Volokhov's image with the nihilists, compare the intended text with nihilistic and anti-nihilistic novels, and present the recipient's reaction to such a hero as Volokhov in its entirety. Meanwhile, it was the image of Volokhov that was most discussed in the press and was subjected to the most severe criticism.

The metareflection of the character-writer in «The Precipice» leads to the fact that the appeal to the recipient from the side of the primary narrator is reduced. His

---

<sup>106</sup> For example, N. V. Shelgunov and N. I. Solovyov pointed out that the first part of «The Precipice» was not related to the rest [50, p. 260–261; 52, p. 266].

addressee is depicted mostly implicitly. In the only case of a direct appeal to this figure, his features remain unspecified:

He [Rayskiy] submitted a request to be transferred to the civil service and was placed in the Ayanov's department. But the reader already knows that the civil service was no better for him than the military one. (I, XIII, 92)

The reader mentioned here is more of a function than a person. Just as the impersonal narrator in «The Precipice» is characterized primarily by his ability to tell a story, so the defining feature of his addressee is the ability to recognize this story. This allows any particular reader, whose language code corresponds to the code of «The Precipice», to easily put himself in the place of the narrator. The only clearly manifested property of this figure, which a real reader may not have, is an interest in the plot intrigue, the secret of Vera:

«“I love you!” she [Vera] says. Me! What if it's true... And the shot?» he [Rayskiy] whispered in horror, «and the author of the blue letter? What a secret! who is he?..»

### XXIII

No one else but Mark Volokhov, this pariah, a cynic, leading a wandering, gypsy life, borrowing money, shooting living people, declaring, like Karl More, according to Rayskiy, war on society, living under the supervision of the police, in a word – an outcast, «Barabbas»!

And why Vera, this graceful creature, cherished under the wing of her grandmother, in a corner as cozy as a swallow's nest, this pearl, in beauty, of the whole region, to which the eyes of the best suitors timidly turned, before which brave men were timid, not daring to throw at her an indiscreet glance, to risk a courtesy or a compliment – Vera, who subdued even an autocratic grandmother, Vera, on whom the breeze did not breathe, – suddenly goes secretly on a date with a dangerous, suspicious person! Where did she meet him when he was barred from all the houses?

The answer is very simple and random. (III, XXII–XXIII, 517–518)

In this episode, there is no full-fledged dialogue with the imaginary recipient: the main question to which the narrator answers («who is he?») comes not from a fictitious reader, but from Rayskiy in the form of direct speech. Nevertheless, the way the

narrator reacts to this question shows that he also expects a keen interest in the personality of Vera's beloved from his addressee – hence the emotional exclamation is built as an answer to a question that interested the public («no one else but»). The implied interest of the addressee dictates the form of the response. That the point is not in Rayskiy's interest is evident from the fact that the hero himself does not receive the key to the riddle, remaining with his doubts in Chapter XXII. The narrator's explanation is intended to satisfy the curiosity of another instance.

Rayskiy's question is followed by two more questions (why does Vera go on a date with a dangerous person; where did they meet). They are voiced by the narrator, but the moment of their appearance suggests that they are not just a figure of speech, questions, the answers to which the omniscient narrator knew all the time while the work of art unfolded frame by frame in front of the reader<sup>107</sup>. The explanations given after building the intrigue, which plays a key plot role in the third part of the novel, imply the interest of the reader. As a thought experiment, you can add to them «But the reader will ask [why Vera, this graceful creature... – etc.]». Thus both questions may belong not only to the narrator, but also to his intended addressee.

Such an affiliation is also acceptable for the characteristics of Vera («graceful creature, cherished under the wing of her grandmother», «pearl, in beauty, of the whole region»): the level of knowledge of the imaginary recipient allows us to attribute to him these remarks, indicating the distance between the heroine and Volokhov and becoming an expression of bewilderment, even resentment provoked by their relationship, anticipated by the narrator (the reaction of some real readers to the relationship of the characters really turned out to be indignant, and even more than the author assumed [3, p. 126]).

Finally, at the level of an abstract author, «The Precipice» as a whole creates an image of its M-Reader as a creative reader with a developed imagination, interested in art and in the novel problem, able to take into account and not repeat the typical reader's

---

<sup>107</sup> V. F. Asmus wrote about the temporality of the reading process [55, p. 60].

mistakes explicated in Rayskiy's reflection. Without the participation of such a recipient, the potential of the text as a metanovel remains unused.

The above described model of the ideal reader of «The Precipice» allows us to conclude that the degree of openness of Goncharov's last novel as a system is quite high: this is one of the works of art that «come to an end with the help of the performer [reader] in the very process of performance and aesthetic perception» [235, p. 85]. The principle of openness manifests itself in «The Precipice» primarily at the level of subjective structure – the correlation of text fragments with narrative instances – but it receives «support» at other levels of the work of art.

At the level of the plot, the question of the future of Vera remained open. There are only a few hints in this regard in the text of «The Precipice»: the thoughts of the heroine herself that she «should be a grandmother in her turn, give her whole life to others» (V, X, 688–689); Berezhkova's affirmative answer to the question of whether Vera will be Tushin's wife: «Grandma will vouch: now it's the same as she herself...» (V, XX, 748).

However, there is no depiction of Vera's family or single life after parting with Mark in the novel, despite Goncharov's desire to write the sixth part or the epilogue of «The Precipice»<sup>108</sup>. Instead, the fate of the female protagonist remains uncertain: her position at the time of Rayskiy's departure from Malinovka contains several possibilities. The reader is free to dwell on the one that seems more likely to him, or to abandon any assumptions.

In addition, the ideological conflict remained unresolved, as the reaction of critics to the ideological side of «The Precipice» showed<sup>109</sup>. Of the entire complex of views called «new truth» in the novel, only the denial of «endless love» was unequivocally

---

<sup>108</sup> «Last year, in Boulogne, by the sea, for the last time I felt the desire to start something new. ...as usual, faces, characters, scenes, even outlines and an epilogue to “The Precipice” began to appear. But as soon as I returned to our autumn, the burden fell on me, and some hints, threats, etc. were added to this. I finally lost heart – and since then I even forget that I am a writer» [11, p. 381].

<sup>109</sup> Particularly revealing in this respect is M. E. Saltykov's (Shchedrin's) article «Street Philosophy» [48].

assessed, while other aspects of the worldview of the «new people» received practically no coverage.

At the same time, the path to eliminate the negative aspects of the «old life» (the image of which caused displeasure of the conservatives) indicated on the example of the Tushin's household turned out to be unconvincing: the figure of this hero was recognized as unsuccessful by both readers and the author himself<sup>110</sup>. The features that made «The Precipice» a convenient target for critics of both «left» and «right» views were themselves a reflection of «the ambiguity of social interaction, the conflict of unresolved problems that require tension of thought, including the public» [235, p. 93].

Goncharov's metanovel is open to the recipient's response both as a retort in a dispute about a genuine novel and as a statement of a social orientation – this manifests its dialogical character, «orientation to a response», as M. M. Bakhtin described the nature of the novel word [68, p. 93]. At the same time, «The Precipice», like other open works of art, does not allow interpretation that would diverge from its narrative strategy: the metatext, devoid of the final effort of the M-Reader, turned into a collection of scattered chapters<sup>111</sup>.

As U. Eco noted, «if the open text is read not by the “proper” reader (but by M-Reader with the opposite sign, unable to cope with the task that is offered to him), then the text will not take place. At best, it will become a different text (or collapse)» [235, p. 20]. «The Precipice» was not read by most of Goncharov's contemporaries as a novel about the novel and the nature of art. It became a different text for them, and its metafictional mode went unnoticed or underestimated.

---

<sup>110</sup> «But after all, I show the *extremes* of all faces, except for Tushin, a face really invented. It is still *pium desiderium*, and that is unsuccessful!» [11, p. 375].

<sup>111</sup> Goncharov described the reception of the «The Precipice» in 1869: «Readers were lost in a vast frame, stopping either with approval or with censure, some in front of *Grandmother*, some in front of *Marfinka*, others in front of *Vera*, and almost everyone backed away from *Volokhov*, finding him “sharp, disheveled”, worthless and unnecessary in the novel» [3, p. 103].

## §2.7. Communication failure and author's response

Goncharov's attitude to reader's freedom was ambivalent. On the one hand, the objective narrator in his novels does not give the addressee direct instructions on how these works of art should be interpreted, which was noted by N. A. Dobrolyubov in his famous article about «Oblomov»<sup>112</sup>. In the speech of the primary narrator in «The Precipice» there are even fewer evaluative statements than in «Oblomov»: the function of evaluation for the most part passes to the character-writer, and in the fifth part – to other heroes of the first outline. At the same time, the course of the plot in «The Precipice» makes it clear which side the author's sympathies are on. That caused numerous accusations of tendentiousness.

Responding to the attacks of the critics, Goncharov, who left interpretative freedom for the reader in «The Same Old Story» and «Oblomov», presented a detailed author's interpretation of not only «The Precipice», but also of all his novels as a trilogy in the article «Better late than never». At the same time, however, he made the reservation that «if readers find my key to my writings incorrect, then they are free to choose their own» [3, p. 166]. Being a metatext, «The Precipice» was the most dependent on the reader's response among the novels written by Goncharov, so it is not surprising that the appearance of such an article was connected with it. However, the desire to direct the reader's interpretation in a certain direction was not alien to the writer before, as well as the attempts to «prevent» the attacks of the critics.

---

<sup>112</sup> «It seems to us that in relation to Goncharov, more than in relation to any other author, criticism is obliged to state the general results deduced from his work of art. There are authors who take on this work themselves... Goncharov is not at all the same. He does not give and, apparently, does not want to give any conclusions <...> He does not care about the reader and the conclusions that you draw from the novel: this is your business. If you make a mistake – blame your short-sightedness, and not the author. He presents you with a living image and vouches only for its resemblance to reality; and then it's up to you to determine the degree of dignity of the objects depicted: he is completely indifferent to this» [36, p. 35–36].



A. G. Tseitlin drew attention to the appearance of the author's prefaces of the «apologetic sense» before several works of Goncharov: the first printed essay from the book «Frigate “Pallada”», the journal publication of «The Precipice» and the short story «A Literary Evening» [227, p. 124–125; 267–269; 294–295].

In the case of «Frigate “Pallada”», the writer emphasized that he was presenting to the attention of the public only a diary, fragments of which he sent in the form of letters to friends in Russia, so it might not arouse interest from strangers. The publication was portrayed as a concession to the persistent requests of friends, and the author justified himself in advance for the «imperfection» of the finished work, referring to circumstances and lack of time.

The same indications of difficult working conditions and lack of free time appeared in Goncharov's address to the readers of «The Precipice». The author recognized his novel as «belated» [8, p. 6], recalled that the first parts of it were created in the late 50s, and explained the appearance of the book in print by a request from the public.

The publication of «A Literary Evening» was also accompanied by a reference to the requests of acquaintances. In addition, it was preceded by a clarification that among the reviews on the high-society novel depicted in the short story there is no author's view. The intention of the essay is also described in the preface.

The tactics of pre-notifying the audience and demonstrating the author's modesty could not affect the critical reception of «The Precipice», which turned out to be extremely negative<sup>113</sup>, and in some cases even caused rejection<sup>114</sup>. Representatives of democratic criticism (N. V. Shelgunov [52], A. M. Skabichevsky [49], S. S. Okreyts [43], M. E. Saltykov (Shchedrin) [48]) published devastating articles about the novel,

---

<sup>113</sup> The critical reception received by «The Precipice» has been described many times [272, p. 138–188; 197, p. 21–24; 100, p. 49–57; 103, p. 63–70, etc.].

<sup>114</sup> «He prefixed his novel with a few explanatory words, reminiscent of the director's well-known notices that Mr. So-and-so or Mrs. So-and-so, due to ill health, can only sing or act today with difficulty and therefore ask the public in advance to be indulgent. Under these circumstances the audience usually makes a sour grimace» [33, p. 107].

accusing the author of having a negative attitude towards Russian young men and progress in society, while representatives of the conservative camp were dissatisfied with the depiction of Vera's «fall» and a similar episode from Berezhkova's youth (these claims were contained, for example, in an article in «The Russian Messenger» [41]). Even the review in «Bulletin of Europe» [51], where «The Precipice» was published, was unfavorable<sup>115</sup>.

Later, V. G. Korolenko described the reaction to the last major work of the writer as «Goncharov's life drama» – «the tragic cooling of Russian society towards one of its greatest artists» [38, p. 339]. What happened can be called a communicative failure: the code with which the critics tried to interpret «The Precipice» did not correspond to the source code, and as a result, the message turned out to be «unread» by a significant part of the public. The ideological attitude of the reviewers led to the impossibility of perceiving the very structure of the text – in particular, this was facilitated by the fact that «The Precipice» was read in the framework of an anti-nihilistic discourse and was not correlated with other metanovels (such as «Don Quixote», «The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman», «Eugene Onegin»).

One of the obstacles to the interpretation of «The Precipice» was the difficulty in determining its topic<sup>116</sup>. The authors of the first critical reviews formulated the topic of Goncharov's novel either too narrowly or incorrectly, and as a result, it could not fulfill its function – to become the «key to creation».

The choice of the central topic of «The Precipice» presents a significant difficulty, since the work of art functions on the basis of several topics that do not line up in an obvious hierarchy. Critics paid attention mainly to one of them, which can be called «the conflict of the “old” and “new” truth», and its subtopic – «women's issue». At the same time, Rayskiy's work on a novel similar to «The Precipice» seemed of little importance, caused bewilderment or even irritation (as was shown in the Introduction using the statements of L. N. Antropov and N. I. Solovyov as an example).

---

<sup>115</sup> One suggestion that such a review could be published offended the author [11, p. 356].

<sup>116</sup> The term «topic» is used here in the meaning proposed by U. Eco: the theme of the novel, the main question to which it answers, the problem in relation to which it is a commentary [235, p. 49].

The change of titles that «The Precipice» has undergone in the course of many years of work on it [92] reflects the author's own hesitation regarding the choice of topic. The original title, «The Artist», brought to the fore the theme of the creator and art. The title «Vera», given to Rayskiy, turned into the «center of the picture» the fate of this heroine, projected onto the fate of the Russian woman of the «era of awakening» and new Russia (the meaning of the name, «faith», also left space for a broader and more complex interpretation). But in the end, the author preferred option that allows the greatest number of interpretations, from literal to the most generalized, symbolic<sup>117</sup>. The new title also included the theme of Rayskiy's creative search as a novelist, which was interrupted at the very first word after a long collection of material, that is, also ended in a precipice.

According to the observation of S. D. Krzhizhanovsky, «the book is the title expanded to the end, the title is the tightened... book» [142, p. 3]. By choosing a «title-situation» («The Precipice») instead of a «title-protagonist» («The Artist» or «Vera»), the answer to the question «what», and not «who», the creator of the metanovel carried out the final arrangement of accents. This happened in the process of creating the text<sup>118</sup> and could not but have an impact on the final stage of the work. The subjectless title has become, in particular, a «metaphor for writing» and a «text-generating element», as A. Molnar notes [170, p. 119]. It indicates a lack of a link, including a semantic one, which the protagonist is unable to fill.

At the same time, the ambiguity of the title prevents the exact definition of the topic of the text. The system of motifs of «The Precipice» can serve as a clearer reference point, as studies by E. V. Ripinskaya have shown [204; 205]. Drawing attention to the organizing role of a number of sememes, the «key words» of the novel,

---

<sup>117</sup> V. I. Melnik wrote: «The author also talks about the fact that in the turbulent 60s of the 19th century, a “precipice” in the connection of times, a “precipice” in the connection of generations (the problem of “fathers and children”) and a “precipice” in the fate of women were discovered... Goncharov tensely, as in previous novels, reflects on the “precipices” between feeling and reason, faith and science, civilization and nature, etc.» [163, p. 283–284].

<sup>118</sup> Krzhizhanovsky called this type of title *In-Scriptum* [142, p. 22–23].

close in significance to the emblems and symbols of «pre-realist» aesthetics (which remain «unread» if the interpreter looks at the text within a different canon), she singled out the motif of the statue among them, unfolding in an allegorical plot of revival (awakening), associated with the myth of Pygmalion and Galatea. This story covers the protagonist's desire to awaken to real life both an ideally beautiful woman, and Russia, captured by sleepy peace like a provincial town, and a work of art that remains a dead object of matter without a «divine spark», a miracle of creation.

Rayskiy's conscious efforts in all these directions end in failure, but they cannot be called completely fruitless. In the case of notes that never became a novel, the reader becomes the hero's successor. Thanks to his participation in the creative process, the synthesis of matter and spirit, prose and poetry of being, not achieved by Rayskiy, can be accomplished. The author sets the possibility of this by the structure of his text.

The topic «awakening to life»<sup>119</sup> (in the sense of a genuine, meaningful existence), which carries a huge symbolic load that does not exclude religious connotations, was not identified by critics as the semantic center of the novel. «The conflict between the old and the new» was considered a topic, interpreted as mundane as possible, and this activated specific intertextual frames<sup>120</sup> – the topic of the anti-nihilistic novel, especially since «The Precipice» really gave rise to such a rapprochement, as K. J. Zubkov showed [118]. As a result, characters and plot situations were endowed with properties and meanings «which are not directly apparent from the text, but which the reader was “programmed” to draw from the treasury of intertextuality» [235, p. 43].

---

<sup>119</sup> Goncharov repeatedly noted that the theme of awakening from sleep to a full life lies at the heart of his novel trilogy: «Belinsky, Dobrolyubov – of course, they would have seen that in essence these [Goncharov's three novels] are one huge building, one mirror, where three epochs in miniature are reflected – the old life, *sleep* and *awakening*» [12, p. 446]; «This should be the end of the second picture of *the Dream* [«Oblomov»], that is, an unawakened sleep, because further, behind *the Oblomov ridge*... a further, third perspective opened up to me: this is the picture of *Awakening* [«The Precipice»]» [3, p. 114].

<sup>120</sup> A frame is a data structure that serves to represent stereotypical situations [235, p. 41–42].

The correlation of «The Precipice» with the dispute about nihilism, true in particular, but depriving it of meaning as a whole (huge fragments of text in this light looked absolutely unnecessary), led to the fact that, due to the acuteness and topicality of the issue itself, the extra-aesthetic function of the text came to the foreplan, distorting or completely obscuring the aesthetic perception. Meanwhile, Goncharov's novel was intended to be read precisely as a work of art, that is, a text whose leading function is aesthetic.

This circumstance was generally ignored: in articles about the novel, the degree of its «photographic» fidelity to life (recognized as partially or completely unsatisfactory) was discussed, and the actions of Rayskiy, Vera, Volokhov, Berezhkova and other characters were understood as the actions of real people. The reviewers repeated the mistake of Rayskiy's «slow-witted reader» – they mistook the content of the novel for an attempt to copy reality. At the same time, the interaction of the substantive and formal elements of «The Precipice», the semantic potential of them in their mutual correlation<sup>121</sup> were not taken into account. The success of the novel with the general public, which is evidenced even by negative reviews<sup>122</sup>, failed to smooth the situation in the eyes of the author.

Goncharov's publicistic articles, created in response to the criticism of «The Precipice» (preface to a separate edition of «The Precipice» in 1870, not published during the life of the writer, articles «Intentions, tasks and ideas of the novel “The Precipice”» and «Better late than never»), convey the disappointment of the artist, who saw in the discrepancy between his attitude (aesthetic) and the attitude of the reviewers (mainly non-aesthetic) one of the reasons for the lack of demand for the semantic potential of «The Precipice».

---

<sup>121</sup> J. M. Lotman wrote about the inseparability of the plan of content and the plan of expression in art [148, p. 63–65].

<sup>122</sup> The author of one of the sharpest critical articles, N. V. Shelgunov, noted: «But what about the reading public? Oh, the Russian public has always been indulgent in its short-sightedness; they always loved rose water» [52, p. 270].

The purpose of these articles (primarily the article «Better late than never») was not a polemic with the critics in the field of social ideas, but an explanation of the artistic method and aesthetic concept of the author, which led to the emergence of «The Precipice» in the form in which it was published. This emphasizes the importance of the metafictional mode of this work of art: the failure in conveying his aesthetic views to the public turned out to be so painful for the writer that it prompted him to speak out directly.

Goncharov's views on art and the novel became the subject not only of his later articles, but also of the short story «A Literary Evening» (1880), which contains a description and discussion of reading a novel from high society life (the prototype of the text under discussion was the novel by P. A. Valuev «Lorin»). «A Literary Evening» is not a metatext in the narrow sense of the word: the short story itself, as an artistic whole, does not act as a subject for reflection in it. At the same time, this text refers to the literature on the boundaries of artistic (including verbal) creativity, its principles, features and tasks<sup>123</sup>.

The figures arguing about issues of art and life in the second part of «A Literary Evening» (the first is devoted to reading a high society novel) were described in detail by critics [228, p. 192; 114], the issue of their prototypes was also discussed [105]. Within the framework of our theme, of interest is the dispute between the characters about the novel, which arises almost at the very beginning of the depicted dinner.

In this dispute, «a friend of Grech and Bulgarin» Krasnoperov, intolerant of everything new, defends the novel in the old sense of the word. Citing «Melmoth the Wanderer» by C. R. Maturin and «The Ice House» by I. I. Lazhechnikov as an example, the hero demands from novelists to create entertaining plots that would include descriptions of incredible or exceptional events. More enlightened interlocutors ridicule such an idea of novel as «obsolete», long left in the past.

A new point of view on the genre is voiced by a professor of literature: he emphasizes that a novel should be a work of art and at the same time objectively depict

---

<sup>123</sup> It is considered as a metatext by I. Onisi [184, p. 231–235].

life: both its prosaic and poetic (sublime) side. Within the framework of this approach, the main feature of the novel is its ability to harmonizing synthesis: becoming only prose or only poetry (in the philosophical sense described by Hegel), the genre will cease to exist.

Two extremes that threaten the novel are represented in «A Literary Evening» by the images of Krasnoperov and Kryakov. Krasnoperov, who denies the genre the right to take plots from everyday life, embodies the old, well-known danger, which the novel has already overcome as it developed, and therefore does not cause fear. Meanwhile, a new threat – a threat to the artistic side of the novel – is shown with the help of the figure of the journalist Kryakov (in fact a disguised actor, but this does not matter for the essence of the controversy).

It is around the ideas expressed by him that a lively dispute arises, forcing the participants to get excited and lose their temper. Voicing the position of supporters of utilitarianism, Kryakov is ready to classify as novels even those tendentious works in which there is little or no artistry, if they are completely truthful. It can be assumed that, on the contrary, he would have denied «The Precipice» the status of a novel, describing it as an insufficiently accurate «snapshot» from modern reality, not paying attention to the fact that this is a metatext (that is a model of the novel), which is primarily a work of art.

In «A Literary Evening», the tragic potential, which contains the denial of the novel's right – and the right of the work of art – to perform primarily an aesthetic function, is not fully disclosed. The «offender» of aesthetics turns out to be an actor, and the sleepy novelist Skudelnikov, the ironic alter ego of Goncharov [222, p. 71], is shown purely from the comic side.

Meanwhile, earlier, when publishing «The Precipice», the author was faced with a trial of the real «Krasnoperovs» and «Kryakovs». Then the gap between the ideal and the real reading led to the fact that the semantic potential of «The Precipice» as a metanovel turned out to be practically unclaimed.

### CHAPTER 3. «THE PRECIPICE» AS A SYSTEM OF MIRRORS

In his aesthetic concept, Goncharov proceeded from the principle of «imitation naturae» – «imitation of nature». The roots of this position lie in the ancient theory of art with its concept of mimesis, imitation of being. The ancient interpretation of mimesis was associated with the idea of «sensual-material space, in which... all existing bodies are collected in their final and semantic self-affirmation», as A. F. Losev wrote [147, p. 73].

The laws of the cosmos as an ideal imitation of the ontological hierarchy of things were extended to everything that exists inside it, including art. Thus, in imitation there should have been an «ideological content», «always more or less insufficient, but always having as its limit the cosmological identity of ideal meaning and material embodiment» [ibid., p. 74], and it could not be reduced to a formal resemblance to the original object, which the naturalists were trying to achieve in the period of writing of «The Precipice».

#### §3.1. The concept of reflection of being in miniature

The value of imitation in art within the framework of the ancient concept of mimesis was assessed differently [88, p. 158–161]. For Plato, who considered the phenomena of reality as imperfect embodiments of eternal ideas, art was only a shadow of a shadow [196, p. 327–332]. It followed from this that the artist's imitation (in the broadest sense of the word) is too far removed from the integral, sensually concrete embodiment of the idea to be considered complete [147, p. 74].

On the other hand, the conditional nature of the imitation of being in art did not mean its uselessness. Aristotle, allowing mimesis, which with its virtuosity delivers



«high and carefree joy» [ibid.], also singled out the cognitive function of art [54, p. 151–152; 157–159].

To perform this function, it had to not recreate reality exactly what history aspires to, but to reflect life in a special way: «...The task of the poet is not to talk about what actually happened, but about what could happen, therefore, about what is possible by probability or by necessity... Namely, the historian and the poet differ from each other not in that one uses poetic meter, while the other does not: one could put the works of Herodotus into verse, and yet they would be history both with a meter and without a meter; but they differ in that the first speaks of what actually happened, and the second of what might have happened. Therefore, poetry is more philosophical and more serious than history: poetry speaks more about the general, history about the individual» [ibid., p. 157].

«General» described by Aristotle is impossible without observing the laws of plausibility, but they must work differently than in real life<sup>124</sup>. Art needs to reproduce the internal patterns of the depicted phenomenon, and not just copy – only in this case the work of art can have a unique impact on the recipient.

This idea is elaborated by J. W. Goethe in the article «On Truth and Plausibility in Art» [94, p. 141–148]. It is built in the form of a dialogue between a representative of the public, dissatisfied with the implausibility of the scenery for a recently staged play, and a defender of the director's unusual artistic decision (according to which the viewers were actually shown the figures of the viewers drawn, sitting opposite). The spectator begins the conversation, quite sure that his fair demand for art is that it should give him the appearance of real life. However, the defender of a failed play quickly manages to convince his opponent by pointing to a genre with a high degree of conventionality – opera. The viewer is forced to admit that he receives the greatest pleasure from a performance in which everything is «not true» (not like ordinary life),

---

<sup>124</sup> Goncharov wrote about this, for example, in a letter to F. M. Dostoevsky: «You know how, for the most part, there is little artistic truth in reality, and how... the meaning of creativity is precisely expressed by the fact that it has to isolate certain features and signs from nature to create credibility, that is, to achieve one's own artistic truth» [11, p. 409].

and for this it is enough that all the elements of the work of art are in harmony with each other, and not with the laws of nature.

From this follows the conclusion about the need for completeness and internal consistency for the works of art: only by becoming «a small world for themselves» [ibid., p. 144], different in structure from natural phenomena, they can acquire their own truthfulness, influencing the public in a special way. For this reason, one who has chosen to pursue the perfect reproduction of the objects of the material world remains only a copyist. Unlike a true artist, he cannot give the viewer the opportunity to rise above himself, to discover something new in himself and in the world.

Goncharov, sharing Goethe's idea of truthfulness in art, repeatedly emphasized that works of art, including novels, must remain true to reality [3, p. 145; 11, p. 353]. The writer intended to achieve a faithful reproduction of life using the typification method: «If the images are typical, they certainly reflect on themselves – larger or smaller – the era in which they live, that's why they are typical. That is, the phenomena of social life, and mores, and way of life will be reflected in them as in a mirror» [3, p. 145].

The image of typified phenomena, recognizable and at the same time containing timeless features, clearly separated imitation in the understanding of Goncharov from «dry realism», «which is preached by the newest school abroad and partly here» [ibid., p. 139]. Without denying that «unprecedented, exaggerations, stilts, exaggerations» should be avoided, the writer at the same time resolutely opposed the transformation of art into a semblance of science with its exact methods. This would only alienate the creator from the ontological truth, the comprehension of which is given not by copying life, but by seeing the ideal principle in it. The latter, as Goncharov noted, is impossible without the mediation of fantasy, typification and humor [ibid., p. 140].

Calling art a «mirror of life», the writer did not mean that it should produce accurate reflections of the surrounding world (Goncharov emphasized that this is

impossible<sup>125</sup>). Instead, «the mirror art» was intended to reflect the eternal foundations of being – in understandable and plausible forms. Only by fulfilling this condition could the creator hope that he would be able to exert a strong emotional impact on the recipient [12, p. 443], make him «shed tears over fiction», as Pushkin famously put it, and ultimately contribute to «replacing bad with better» [3, p. 141]. To achieve the described effect, fiction had to be perceived precisely as fiction: art could not make a breakthrough into reality if the reader did not see the difference between one and the other.

Discussing the creation of such fiction, Goncharov used the metaphor of a mirror in relation to the author's consciousness [3, p. 140; 11, p. 437]: if the creator's fantasy correctly reflects the essence of life, then the latter can also be reflected in his work of art – if a number of conditions are met (a serious attitude to art, dedication, painstaking building of architectonics, etc.). However, the consciousness of a particular person, an artist, is only partially capable of accommodating ontological truth – it is too great for him – and in his creations it will be reflected in miniature.

Belinsky came to this conclusion: his theory of pathos, which replaced the admiration for «worldwide» geniuses, justified the work of any artist if, «burning» with his idea, he could comprehend through it a certain area of life, even a small one. Such approach to creativity looked productive already due to the fact that the imaginary world that arises from the work of the writer is itself only a part of being and cannot claim to be an all-encompassing description. Goncharov picked up Belinsky's idea in the article «Better late than never», emphasizing that in his mind, the mind of an artist, certain features of Russian life were reflected, and this allowed them to be imprinted in novel images «how the sun is reflected in a drop of water» [3, p. 125].

The idea of creativity as a reflection of individual (albeit significant) aspects of human existence in miniature has found a vivid embodiment in «The Precipice» as in a

---

<sup>125</sup> «Nature is too strong and peculiar to take it, so to speak, in its entirety, to measure its own strengths with it and directly stand next to it; it won't give up. It has its own too powerful means. From a direct picture of it, a pathetic, powerless copy will come out. It allows you to approach it only through creative imagination» [3, p. 142].

metanovel. In this respect, as in many others, it represents the key features of Goncharov's work of art. In addition, the text explicitly expressed the idea of importance of the internal connection of all elements of a work of art, without which it is devoid of true life. «And how do these novelists write? How do they get everything merged, interconnected, so that nothing can be touched and moved?» – Rayskiy thought in «The Precipice» (II, XX, 327).

R. Ingarden described such an understanding of the veracity of fiction as «“consistency in the character of an object” – the fact that a given object has only those features that correspond to its nature, penetrating it as a whole, defining it qualitatively. <...> Objects presented in works of art can, therefore, differ in significant “deformations” in comparison with objects acting in the real world, and, despite this, maintain consistency in the character of the object and in this sense be “true”» [124, p. 100].

### **§3.2. Rayskiy's creativity as a mirror and mise en abyme**

«The Precipice» as a whole can be likened to a complexly organized system of mirrors, especially if we take into account that it itself is a kind of mirror of the writer's novel world, and Goncharov's novels, in turn, reflect the reality surrounding the writer in the form in which it appeared in the mirror of his imagination.

Mirror-type organization occurs several times within the text as well. The most significant of these «internal mirrors» should be recognized as the figure of Rayskiy and his notes: being the embodiment of the installation of his creator to refract images of reality in the mind of a creative person, the protagonist of «The Precipice» repeats the most important principle of the artistic whole, which includes him<sup>126</sup>.

---

<sup>126</sup> N. I. Prutskov pointed that out [199, p. 446].

This design brings to mind the heraldic principle of *mise en abyme*, which consists in the fact that inside the image is placed its reduced likeness<sup>127</sup>. The use of the term *mise en abyme*<sup>128</sup> in relation to works of art became popular in the 70s of 20th century, after the publication of L. Dellenbach's study «Le recit speculaire. Essai sur la mise en abyme» [245]. For the first time, this expression was used by the French writer A. Gide in a diary entry for 1893: «J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cet œuvre» [251, p. 41] («I prefer a work of art to reveal the subject of itself transferred to the level of characters»). Discussing his craving for such a construction, the writer noted that, in his opinion, nothing could better illuminate the artistic whole and set its proportions.

The further development of the theory of reduplication, or *mise en abyme*<sup>129</sup>, was greatly influenced by the ambiguity of the word «sujet». In the context of Gide's statement, it could mean both the author and the theme of the work of art. This is where the dual approach to *mise en abyme* comes from: this phenomenon was interpreted both as a reduplication of thematic elements and as the author's shift to the level of diegesis, leading to a doubling of the narrating subject and the process of narration. Because of this complexity, as well as the metaphorical nature of the concept, we leave it without translation.

In «The Precipice» there is both a doubling of the narrating subject and a reduplication of thematic elements. Revealing to the reader some of the principles of artistic creativity (primarily in the aspect of writing a novel), Rayskiy describes the work done by the creator of «The Precipice». As a result, the novel, like a number of other works of art containing *mise en abyme*, resembles a snake biting its own tail:

---

<sup>127</sup> Features and functions of *mise en abyme* in Goncharov's last novel are described in the article «*Mise en abyme* in Ivan Goncharov's novel *The Precipice*» [180].

<sup>128</sup> From French, this expression literally translates as «to place in the abyss».

<sup>129</sup> In Russian literary criticism, the designation «heraldic construction» is also found [57]. L. E. Muravyova consistently uses the term «reduplication» in her studies, explaining this choice by the desire to get away from heraldic associations [174].

repeating the actions and thoughts of the author, the protagonist explicates nothing more than the process of creating his own figure and the entire depicted world by the writer.

Rayskiy analyzes the building of a system of characters, being himself a part of that very system, reflects on the architectonics of the novel, not knowing that his reflections are a necessary element of this architectonics, looks for a «frame» for his work of art (II, IV, 184), creating a frame for «The Precipice» [203, p. 37], seeks to reflect life «as in a mirror» (I, VIII, 210), being a mirror for his creator. A characteristic example of such a construction is the reflection on the use of typification: Rayskiy not only transforms the figures of acquaintances into types, but also talks about literary types, thereby exposing the mechanism of one of the main Goncharov's writing tools (III, XIII, 445).

A manifestation of the principle of *mise en abyme* is the literary work of the hero. Due to the fact that Rayskiy creates his notes in sync with the process of reading «The Precipice», the recipient may have the feeling that the novel is being born literally before his eyes. As W. Iser wrote, «reading involves looking at the text in a constantly changing perspective, connecting different phases and building in this way what we called the reality of the text. This reality changes as you read» [123, p. 209]. In «The Precipice», the peculiarities of the perception process, connected with the fact that it takes place in time, were emphasized by the fact that both the fictitious world and the text about it seem to be created «here and now».

Strengthening this illusion is facilitated by situations in which the character-writer makes a choice regarding the reflection of individual scenes in his notes, the addition of certain events. Thus, Rayskiy almost decided to end his novel with a picture of his departure (III, V, 392), and he also hesitated about including the episode with Ulyana (III, XIII, 445) in the preparatory materials. In the latter case, the hero made an attempt to look at his text and the autobiographical character both as a reader and as an author, to reflect on the reader's reflection.

At the same time, the similarity between «The Precipice» and Rayskiy's notes is only a semblance: the hero cannot cope with his material, link the main and secondary characters, tragic and comic episodes into a single whole. Because of his reflections on

this matter, individual elements of the novel's structure begin to look like something unintentional, as if they had fallen into it «accidentally» («He [Tychkov], like Openkin, fell under my arm! – he [Rayskiy] used to say...», III, III, 380). Since the novel was created not by Rayskiy, but by Goncharov, all these supposedly «unintentional» details become part of the author's intention, helping to hide the element of premeditation in the structure of «The Precipice».

«Intentionality inevitably evokes in the perceiver an artifact, that is the direct opposite of direct, “natural” reality», wrote J. Mukarzhovsky, «while a living work of art that has not become automated for the perceiver, along with the impression of intentionality (precisely speaking, inseparable from it and simultaneously with it) also evokes a direct sense of reality, or rather, as if an impression of reality» [172, p. 214].

The failure in the creation of the novel, which befell the hero, leads to the fact that the expectations of the recipient, who followed the progress of Rayskiy's work, both come true and are violated. On the one hand, «The Precipice» turns out to be written (as evidenced by the readable text), on the other hand, the character claiming authorship first departs from the given composition of the novel, and then stops at the first words in the final manuscript. The emerging contradiction can be resolved through repeated reading, allowing the recipient to consciously take part in the construction of the «building» of the novel.

### **§3.3. Mirroring of «episodic wholes» and characters**

The figure of Rayskiy and his literary work is the most complex and semantically significant case of using *mise en abyme* in «The Precipice», but by no means the only one. T. I. Raynov pointed out that this novel is «a whole of wholes» [203, p. 47], that is, of artistic unities that are «condensations» in the fabric of the narrative. Calling them «episodic wholes», the critic included among them the stories of Sophia Belovodova, Natasha, Kozlov and his wife (noting that this episode is not independent in

compositional terms) and the story of Vera as the main one. The central significance of the subplot connected with Vera is indicated not only by Rayskiy's final intention to dedicate his work of art to her alone, but also by the entire structure of the novel.

In relation to the history of Vera, the fates of other female characters, without losing their independent significance, act as mirrors reflecting character traits and drama of the main female character and reproducing significant elements of the novel structure in miniature. The removal of these reduced models would not damage the logic of the main plot of «the novel of heroes», but «episodic wholes» are of great importance for «The Precipice» as a metatext, since «if you read carefully, the “model” allows you to foresee the further development of events and avoid errors in interpretation» [235, p. 365].

The first part of «The Precipice», built around the image of Sophia Belovodova, contains another reflection of Vera's fate – the story of Natasha. According to E. A. Krasnoshchekova, the «Petersburg part» of the novel is a kind of prologue containing indications of the further development of characters and events [139, p. 386].

Between what happened to Sophia and Vera, there is no complete identity, but the first part of «The Precipice» repeats on a reduced scale certain elements of the main plot: the artist's intervention in the lives of other people in search of artistic inspiration and a cure for boredom; attempts to arouse passion in the mysterious beautiful woman (likened to the myth of the revival of the statue by Pygmalion); the transformation of the creator of art into a tempter; the success of Don Juan's preaching, the fruits of which go not to himself, but to a successful rival. Rayskiy's conversations with Sophia and Volokhov's conversations with Vera reflect each other [210, p. 182; 139, p. 386].

Rayskiy's vision of the awakening of the statue of Sophia, which ends the «Petersburg part» of the novel, echoes the plot culmination of «The Precipice» as a whole – the last meeting of Vera and Mark, which evoked in the artist's imagination the image of the revived statue of Vera. This parallelism is openly emphasized by the narrator:



She [Vera] stood on her pedestal, but not as a white, marble statue, but as a living, irresistibly captivating woman, like that poetic vision that he [Rayskiy] once dreamed of when, under the spell of Sophia's beauty, he went to his home and saw a woman statue, at first cold, unawakened, then saw its transformation from a statue into a living being, around which life played and flowed, trees turned green, flowers shone, warmth spread... (IV, XIV, 623)

In addition, in both cases, the central character is convinced that it is dangerous to bring «art into life, and life into art» (I, XV, 110), but in the first part of «The Precipice» this has the character of a premonition, and in the final – the character of a final insight.

At the same time, the stories of Sophia and Vera are not only compared, but also contrasted: one relates to the world of St. Petersburg, where passions are «cooked», «like fine dining is cooked» (V, VII, 675), the other – to the provincial world, where deep dramas lie behind simple everyday life. The overlap and contrast of the images of Sophia and Vera make it possible to «frame» the plot of «The Precipice» with the creation of portraits of these heroines painted by Rayskiy. The image of a woman awakened to emotional life from the first part of the novel finds its pair in the last part – a portrait of a sleeping woman who has passed through the test of passions:

He [Rayskiy] grabbed a brush and with greedy, wide eyes looked at that Sophia, which he saw at that moment in his head <...>

He moved the brush around her eyes for a long time, again thoughtfully interfered paint and drew some line in the eye, accidentally put a dot, as the teacher once at school put on his lifeless drawing, then did something that he himself could not explain, in the other eye... And suddenly he himself froze from a spark which one of them flashed to him. (I, XVII, 127)

He [Rayskiy] touched the pupil on the canvas with a brush, thought to catch the truth – and caught the truth of feelings, and there, in the living look of Vera, something else, some kind of sleeping force, shines through. He put another paint, made a shadow – and no matter how he struggled – but her eyes came out of him and her look did not come out.

In vain did he call for help the two magical teacher's dots, those two sparks that suddenly lit up Sophia's eyes under his brush. <...>

She was sleeping. He froze in silence and looked at her, afraid to sigh.

– Oh, what a beauty! ...She fell asleep on time. Yes, it was audacity to draw her look, in which all her drama and my romance subsided. Here Greuze himself would have put down a brush.

He drew her eyes closed, looking at her and enjoying the living image of the sleeping peace of thought, feeling and beauty. (V, XIV, 714)

If in the first case the ideal of the artist, which does not exist in reality, comes to life on the canvas (by giving a new expression to the eyes of the model, Rayskiy carried out the desired transformation of a socialite into a passionate woman, which Sophia is not), then in the second, painting seems to recede before reality: «Here Greuze himself would have put down a brush». The creation of the first portrait becomes a manifestation of the power of art, while the second puts a limit to its power, showing that not everything can be touched with the artist's tools.

The first part of «The Precipice» includes two «episodic wholes», in the words of T. I. Raynov. In addition to the plot associated with Sophia Belovodova, it presents the story of the relationship between the protagonist and Natasha, designed as a work of art of Rayskiy. «Natasha» has all the hallmarks of *mise en abyme*: by repeating in miniature a number of features of the whole it is part of, the manuscript serves as a prediction of future events. As N. D. Staroselskaya notes, «Natasha» «becomes in the composition of “The Precipice” a kind of “inserted short story”, that small mirror that reflects the subsequent major events and conflicts of the novel» [210, p. 194].

Firstly, despite the differences between the meek, «Peruginian» image of Natasha (I, XV, 114) and the image of Vera, their fates are not without similarities: both heroines «fell» before marriage, both were not happy with their lovers. The collapse of Vera's relationship with Volokhov had other reasons than Rayskiy's betrayal of Natasha, but both stories show how passions inherent in human nature penetrate into an idyllic corner<sup>130</sup>:

---

<sup>130</sup> As M. V. Otradin showed, «spontaneous manifestations of human nature, which make the hero unexpected for himself, is one of the constant motifs of Goncharov's prose» [190, p. 61].

In both cases, the artist acts as a tempter, «handy to life» and fate, in the words of A. A. Faustov [222, p. 66]. He involuntarily destroys Natasha, and Vera reproaches him for the «sermon» that intensified her torment:

He [the main character of «Natasha»] remembered that when she [Natasha] became the goal of his whole life, when he weaved a pattern of happiness with her, he, like a snake, hid in her flowers, surrounded himself, as in a picture, with the same quiet light... (I, XV, 117)

– You have invented a passion for yourself, you only know how to speak eloquently about it, to lure, to play with a woman! <...>

...You set the house on fire and run away! «Passion is beautiful, love, Vera, do not be ashamed!» Whose sermon is this: Father Vasily? (IV, VIII, 578)

Secondly, there is a structural similarity between «Natasha» and «The Precipice». Both texts are written on behalf of an auctorial narrator, who, without showing himself in diegesis, actively uses the point of view of the protagonist. Both in «Natasha» and in «The Precipice», the central male character is the artist – the owner of a «merciless fantasy», who thinks with the help of contrasting images and interprets the events of his life through the prism of works of art:

«Life is not a garden in which only flowers grow», he [the main character of «Natasha»] thought late and remembered the Rubens painting «Garden of Love», where graceful gentlemen and beautiful ladies sit in pairs under the trees, and cupids flutter around them.

– Liar! he called Rubens. – Why, interspersed with lovers, did he not plant beggars in rags and dying patients in the garden: that would be true!.. (I, XV, 118)

Another feature of «Natasha», which makes this text related to the artistic whole, is the already noted presence of metareflection. Rayskiy's text, like «The Precipice», reveals the process of its generation: its main character thinks like the one who planned to create a work of art about Natasha.

In addition to the stories of Natasha and Sophia, Vera's drama is preceded by Rayskiy's passion for Marfinka. The hero is trying to «develop» the girl, as before –

cousin Belovodova, but all his attempts result in a scene in which he almost turns the «holy child» into a «miserable creature» (II, XIII, 259). As E. A. Krasnoshchekova points out, the scene in which Rayskiy and Marfinka approach the precipice is a comic parallel to the episode where Rayskiy helps Vera get off the cliff for the last meeting with Volokhov [139, p. 398]:

She [Marfinka] closed her eyes, but in such a way that she could see, and as soon as he [Rayskiy] took her hand and took a step, she suddenly saw that he took a step down, and she was standing on the edge of the precipice, shuddered and pulled out his hand.

– I won't go, I won't! <...> Where are you going?

There was no answer. She approached the precipice for two paces, timidly peered into it and saw how the bushes were noisily heard apart and how Rayskiy, as if on large ledges of stairs, jumped over the humps and hollows of the ravine.

– What a dread! she said with a shudder and went home. (II, III, 181)

She [Vera] rushed to the precipice, but fell, in a hurry to leave, so that he [Rayskiy] would not hold her, wanted to get up and could not. <...>

He gathered superhuman strength, strangled the cry of his own torment, lifted her in his arms.

– You will fall off a cliff, it's steeply there... – he whispered, – I will help you...

He almost took her off the cliff and put her on a sloping spot on the path. <...>

He sat down where he had stood and listened with horror to the noise of the branches being pushed aside by her and the crackling of the dry twigs under his feet. (IV, XI, 603–604)

Mise en abyme with a comic tinge is also the story of Kunigunda from the moralizing novel, with the help of which Berezhkova tries to warn Vera. Direct quotations from the book of Tatyana Markovna's youth are not given in the text, but it is known from the narrator's ironic retelling that it tells about lovers who did not obey their parents, hid their relationship and paid dearly for it (III, XV, 467).

Vera called the book «stupid», Marfinka sincerely worried about the characters, but both soon found themselves in the position of «fair Kunigunda»: Marfinka, left alone with Vikentiev, heard his declaration of love; Vera, without telling her grandmother about her relationship with Volokhov, went down the cliff for a final

explanation from her beloved. If the first parallel is purely comical and causes Berezhkova to laugh («...Marfinka, like Kunigunda... is also in the garden! ...It turned out to be a laugh: that's how "fate" is having fun!..», III, XVI, 481), then Vera thinks about her resemblance to Kunigunda «with tragic humor» (V, IX, 681).

The difference between a «stupid book» and complicated life is revealed by the conversation between Vera and Tatyana Markovna:

– And if I were guilty... – Vera whispered in response, – would you lock me up in a monastery, like Kunigunda?

– Am I a beast, – Tatyana Markovna answered touchily, – the same as these evil parents, monsters? ...It's a sin, Vera, to think about grandmother like this...

– I know, grandmother, that it's a sin, and I don't think so... But why you warn me with a stupid book?

– How can I warn you, save you, protect you, my child?.. Tell me, calm down!..

Vera wanted to say something, but stopped and looked away for a minute.

– Cross me! – she said later, and when her grandmother crossed her, she kissed her hand and left. (III, XV, 471)

Berezhkova, who also has been, as the reader later learns, in the place of Kunigunda, is not capable of the cruelty of the parents from the 18th century novel<sup>131</sup>. Unlike the book «from the grandmother's chest», «The Precipice» does not contain simple answers: as a genuine novel, it claims to resemble life with its complexity.

The mirroring of the «episodic wholes» is ensured by the mirroring of the system of characters: as critics have repeatedly noted, this system in Goncharov's novels is built in such a way that the features of the main characters are reflected and refracted in other images [139, p. 91; 198, p. 112–113; 98, p. 44]. «New (let's call them additional) images serve as mirrors, reflecting the primary image and thereby emphasizing one of

---

<sup>131</sup> The prototype of the novel about «fair Kunigunda» has not been definitely established. A reference to Voltaire's «Candide» is described, for example, by N. V. Volodina [83, p. 154–163]. «Candide» is also mentioned in another metanovel – «The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman» by Stern.

its sides. At the same time, however, they themselves are reflected in it, as a result of which, firstly, a complex system of oppositions is created, which constitutes as if the framework of the entire novel... secondly, each image, reflecting all the other images, and also reflected in them, begins to bear the features of a special volume, versatile and multidirectional identification», – O. G. Postnov wrote about this feature [198, p. 112–113].

The above description corresponds to the character system of «The Precipice», and the number of «reflected heroes» surrounding the central images is so large that in itself emphasizes this compositional principle. The doubles and at the same time antipodes of Rayskiy, opponents in the dispute about art, are the ascetic artist Kirilov and the connoisseur of antiquity Kozlov. Another peculiar double of the protagonist is Ayanov, who is far from questions of creativity, unlike Kozlov and Kirilov. After Rayskiy's departure from Petersburg, this character partly «takes his place» next to Sophia Belovodova, following the development of her feelings for Milari. Joking in the letter to Rayskiy about his literary intentions, Ayanov says that «he has already begun to compose a romance» of Belovodova and Milari<sup>132</sup>. Vera's lover Mark Volokhov also plays the role of Rayskiy's double in a number of aspects<sup>133</sup>. The contrast to these characters was supposed to be the image of Tushin, a true figure and a «new man», but this opposition remained poorly realized.

Many reflections, in addition to those already noted, has the image of the main female character of the novel. Some of her features have Ulyana (the evasive look of both Rayskiy calls «mermaid») and even the «rustic Messalina» – Marina (the main character sees in her, as in Vera, something from a reptile, both are associated with passion as «boa-constrictor»). Since the scene between Volokhov and Vera under the cliff is duplicated by Rayskiy's comical encounter with Kritskaya, Vera is also compared with this heroine (such a comparison reveals the fundamental difference between them [199, p. 198]).

---

<sup>132</sup> A. Molnar draws attention to this [170, p. 110].

<sup>133</sup> The similarity between Rayskiy and Volokhov has been repeatedly noted [43, p. 86–87; 50, p. 275; 199, p. 185; 139, p. 406–419; 198, p. 193].

An extremely significant parallel for «The Precipice» is the similarity between Vera's fate and Berezhkova's fate, learning about which the heroine finds the strength to live on in order «to be a grandmother in her turn» (V, X, 688–689).

Common features can be found in the image of Vera and the images of the main male characters: the «serpentine» hypostasis of the heroine is reflected in Volokhov and Rayskiy, acting as «tempting serpents», and the passion for the mission of salvation and «humanization» brings Vera even closer to the hero-writer, which was pointed out by E. A. Krasnoshchekova [139, p. 421].

In the images of the servants, the features of several central characters are refracted. «Yegorka-scoffer», who does not give passage to the maids and does anything but work, despite a huge supply of energy, resembles his master – Rayskiy. Marina, «Vera's confidant and closest lady-in-waiting», is characterized by secrecy and the ability to hold her tongue, like her mistress; sedate Vasilisa, over many years of service with Berezhkova, adopted some of the features of the lady. Such parallels, being often a source of comedy, have a profound meaning in the novel. As M. V. Otradin showed, the amusing subplot about the «deeds» of Vasilisa and Yakov, which becomes a parallel to Berezhkova's walking «with the burden of sin», serves as an example of the efforts of the «small ones», which are a contribution to changing the world for the better [186, p. 158–159]. The fact that this entire episode went unnoticed by Rayskiy the writer is an indirect evidence of the limitations of his abilities as a novelist.

A separate row of mirrors for the heroes of «The Precipice» is a gallery of portraits created by Rayskiy – picturesque and sketched in pencil. Natasha, Sophia, Marfinka, Berezhkova, Ulita, Openkin, Kritskaya and Vera fall into it. As a result, the effect of «double drawing» appears in the novel, in the words of M. S. Vorobyova [86, p. 145].

A pictorial portrait (to which Rayskiy can give a complete form, unlike his novel) introduces the problem of misinterpretation into the text. Showing Ayanov and Kirilov the image of Sophia, the hero is faced with a misunderstanding of the thought dear to him, embedded in the portrait of «Olympic goddess» transformed by passion:

- Fashion signs! Do you know who is it?
- Who? – Kirilov repeated, glancing briefly at the portrait. – Any actress...
- What's wrong with you, it looks like both of you are crazy! That one [Ayanov] sees a drunken woman, this one an actress! No need to talk to you! (I, XVII, 129)

This episode speaks not only of Rayskiy's lack of skill in depicting a whole figure and background, but also of the artist's vulnerability to arbitrary interpretations of his work of art, including those that he did not imagine.

The images of the characters with which Rayskiy worked both as a writer and as an artist, having been reflected in at least two different mirrors – the hero's notes and his gallery of portraits – turned out to be endowed with additional volume. However, unlike the author of «The Precipice», Rayskiy could not create a literary work in which his characters would be presented as living, and the continuation of his pursuit of the voluminous embodiment of images was the decision to turn to sculpture.

### **§3.4. Reader's mind as the last mirror**

«The Precipice» as a whole is a system of mirrors. According to Goncharov's concept, the novelist's creative fantasy reflects in miniature a part of the ontological truth. The reflection that arose in this way received a second, its own reflection in «The Precipice», thanks to the work of the protagonist on a text similar to a «novel whole». In turn, this second, failed novel was reflected, like «The Precipice» as a whole, in «episodic wholes» (such as the first part, containing another mirror inside, the story of Natasha), in the gallery of portraits created by Rayskiy the artist, in the epigraph from Heine discussed in Chapter 2. The difference between Goncharov's novel and Rayskiy's novel was reflected in a «condensed» form by their different titles: the



subjectless «The Precipice» and the subjective «Vera»<sup>134</sup>. Finally, all this complex structure is supposed to be reflected in the last mirror – the consciousness of the recipient.

It is the perceiving consciousness that is the meeting point of art and life, taking place where the horizon of the reader's expectations, conditioned by his previous experience, intersects with the intentions of the work of art, forming a common field. H. R. Jauss wrote about this intersection: «The historical life of a literary work is inconceivable without the active participation of its addressee. Its mediation allows the work of art to be included in the changing horizon of knowledge of its historical duration, in which simple perception is constantly transformed into critical understanding, and passive reception into active, recognized aesthetic norms are being replaced by new ones» [240, p. 56].

For the sake of transformation described above, the reader needs to take a risk – to open up to a work of art, to let it into his reality. As W. Iser noted, «in the process of reading, we act at different levels. We think other people's thoughts, but what we really are does not disappear completely – our true self will remain as a more or less loud-sounding, but real voice. <...> Each text we read draws a different boundary within our personality, so that our true self changes depending on the text» [123, p. 223].

When reading a metanovel, the recipient has the opportunity to receive, at least in part, a vision of the novelist. To take advantage of this opportunity, he must become on a par with that genuine art lover who, as Goethe wrote, «feels the need to rise to the level of an artist... to live one life with a work of art, to contemplate it again and again and thereby enter into a higher existence» [94, p. 147].

In case of Goncharov's novel, the ability to «rise to the level of an artist» implies the ability to see the dialectics of being, to distinguish poetry behind the prose of life, and prose behind poetry, to pay tribute to the greatness of the human spirit in its highest manifestations, but not to forget about the weaknesses that are part of human nature.

---

<sup>134</sup> According to the observation of S. D. Krzhizhanovsky, «the title treats the book the way it treats its speech material <math>\diamond</math> ...What has passed through a larger sieve of the text should once again be filtered through the title page» [142, p. 17].

The humor of the writer, in which the idea of ideal is implicitly present, makes his work of art a humane novel. This property is postulated by «The Precipice» as a metatext as a norm for art – and above all for a genre that claims the status of the «epopee of the New Age».

## CONCLUSION

«The Precipice», being a metatext, represents the concept of Goncharov's novel – a novel about the dialectical nature of reality, the prosaic and poetic sides of which, acting as thesis and antithesis, form a synthetic unity.

The methods of this representation, considered in the thesis, differ from the methods of metaliterature of the 20th century: the metafictional mode of «The Precipice» does not overshadow «the novel of heroes», the illusion of plausibility is not violated in any of the episodes (the exposure of the generative devices of the text is always accompanied by the mimetic reasoning), and the presence of a boundary between the fictitious world and the reality of the reader is not questioned. By themselves, these features are not something unique: they are characteristic of many «early» metatexts, as R. Spires showed [266, p. 23]. Another feature of «The Precipice», which also unites the novel with a number of works of art from different eras, is the introduction into the system of characters of a hero who claims authorship of the text lying before the reader.

We can talk about Goncharov's metanovel as an independent phenomenon due to the original combination of techniques that provide the «The Precipice» with metanarrativity.

The first distinguishing feature of «The Precipice» is the combination of explicit and implicit depiction of the organizing principles of the novel's construction. On the one hand, the character-writer is endowed with an aesthetic concept close to the author's, and directly describes many of the mechanisms underlying «The Precipice». The subjects of Rayskiy's reflection are the theory of typification that he uses, the building of a system of characters around the central image, the work with the composition of the whole, the problem of the author's outsidership, which becomes acute when the character has author's personal traits.

At the same time, Rayskiy, as a subject of creativity, is not fully similar to the creator of «The Precipice»: in the course of working on the novel, he cannot find

application for many of the elements included in Goncharov's plan, primarily comic ones, and as a result makes a choice that differs from the author's, to write a novel about Vera alone. Rayskiy's final rejection of literary creativity becomes a kind of «proof by contradiction», demonstrating that some of the hero's attitudes were erroneous. «The Precipice» itself clearly shows that a novel can be created from the material that seemed unsuitable to the character – and the answer to the question of how is the work of art as a whole.

Due to the fact that only Rayskiy's failure gets an explicit image in the text, and the author's final victory over the material remains disguised, the interpreter is forced to integrate the elements of «The Precipice», which at first glance do not fit with the main plot, into the novel whole. This task provokes the recipient to re-read the work of art, thus closing in a ring.

Moving along the hermeneutic circle, the reader of «The Precipice» follows the «footsteps» of the creator of the text in search of his «goal and necessity» and, discovering the creative potential of humor (underestimated by Rayskiy) and the importance of depicting «the small ones of this world», can acquire a «novel view» of reality, that is a broad and humane view. Thus, Goncharov's metanovel not only increases the reader's competence in the aesthetic sphere, but also contributes to the formation of the «ethics of the novelist».

Secondly, there is no clear correlation between large fragments of the text and narrative instances in the novel. This is due both to the stylistic similarity between the speech of the primary narrator and the speech of the characters (characteristic of all Goncharov's novels), and to the presence of Rayskiy's notes, presented as preparatory material for a novel similar to «The Precipice» in plot and structure. Since the point of view of the hero-writer in terms of phraseology cannot be unambiguously separated from the point of view of the narrator, the reader is free to decide which one of them owns certain descriptions and to construct the «building» of the novel from the given elements independently. This turns the recipient into an active participant in the creative process and gives him experience in creating text architectonics. As a result, the reader can «try on» the role of a novelist and touch «novel creativity» in a direct way.

The third important feature of «The Precipice» as a metanovel is the creation of a complex system of mirrors in which the hero's creativity, built into the novel whole according to the principle of *mise en abyme*, reflects individual features of the framing work of art and, at the same time, is itself split into a number of reflections in independent subplots.

Mirroring permeates the entire novel – both its composition and the system of characters – which allows to give additional volume to the images and thereby strengthen the illusion of reality, for which the metafictional mode is a constant threat. At the same time, such a construction reveals one of the organizing principles of Goncharov's work of art. «Mirrors» inside the text, which do not create exact copies and produce only similarities, make it possible to see that the novel is a special kind of a mirror that does not show copies of reality, but instead transforms it in accordance with the ontological truth revealed to the writer.

In order for this truth to become available to the reader, it is necessary to perceive the literary text precisely as fiction, and not as a «photo» of reality or a journalistic work. The communicative strategies of the novel prepare the recipient for such view of art, in order to bring him closer to the ideal addressee, the M-Reader. Without the participation of such a reader, the significance of «The Precipice» as a metatext is unnoticed, and the novel remains unread to the end. The sharp reaction of the critics was a vivid confirmation of this, prompting the author to focus on his artistic method in articles about «The Precipice».

Summing up, it should be emphasized that the combination of all these features in «The Precipice» was Goncharov's contribution to the development of the metanovel and the novel as a phenomenon. The predominance of the main plot over metafictional mode brings «The Precipice» closer to novels with «authorial intrusions» (such as Fielding's novels), while the gaming potential of its structure, which leaves a lot of room for the reader's imagination and creative activity, echoes the bold experiments of Stern and Pushkin. The example of «The Precipice» proves that the combination of a «believable narrative» with its mimetic reasoning and a gaming exposure of

conventionality, which turns the text into a constructor and brings the reader closer to the position of the author, is feasible within the framework of the novel.

In this regard, it is of great interest to compare Goncharov's metanovel both with earlier metanovels, such as Stern's «Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman» and Pushkin's «Eugene Onegin», and to draw parallels with later metatexts, primarily with those which put the image of the writer in the center – Nabokov's «The Gift», Gide's «Counterfeiters» and others.

## BIBLIOGRAPHY

### Sources

1. Goncharov, I. A. [Autobiography] // Goncharov, I. A. Collected works : in 8 vol. – Moscow : State Publishing House of Fiction, 1952–1955. – Vol. 8 : Articles, notes, reviews, autobiographies, selected letters / preparation of articles, notes, reviews, autobiographies by A. P. Rybasov ; preparation of letters by A. P. Mogilyansky, M. J. Polyakov ; commentary on letters by M. J. Polyakov. – 1955. – P. 221–225.

2. Goncharov, I. A. A Literary Evening // Goncharov, I. A. Collected works : in 8 vol. / [ed. by S. I. Mashinsky and others ; foreword by K. I. Tyunkin ; preparation and commentary by E. A. Krasnoshchekova]. – Moscow : Fiction, 1977–1980. – Vol. 7 : Essays, autobiographies, memoirs. An extraordinary story; [preparation and commentary by V. A. Nedzvetsky] ; [ed. by V. A. Nedzvetsky, K. I. Tyunkin]. – 1980. – P. 32–124.

3. Goncharov, I. A. Better late than never (Critical notes) // Goncharov, I. A. Collected works : in 8 vol. / [ed. by S. I. Mashinsky and others ; foreword by K. I. Tyunkin ; preparation and commentary by E. A. Krasnoshchekova]. – Moscow : Fiction, 1977–1980. – Vol. 7 : Essays, autobiographies, memoirs. An extraordinary story; [preparation and commentary by V. A. Nedzvetsky] ; [ed. by V. A. Nedzvetsky, K. I. Tyunkin]. – 1980. – P. 99–148.

4. Goncharov, I. A. Intentions, tasks and ideas of the novel «The Precipice» // Goncharov, I. A. Collected works : in 8 vol. / [ed. by S. I. Mashinsky and others ; foreword by K. I. Tyunkin ; preparation and commentary by E. A. Krasnoshchekova]. – Moscow : Fiction, 1977–1980. – Vol. 6 : The Precipice [a novel in five parts, parts three to five]. Articles about the «The Precipice» / [commentary by L. S. Geyro]. – 1980. – P. 453–464.

5. Goncharov, I. A. An extraordinary story (true events) / I. A. Goncharov ; foreword, preparation, commentary by N. F. Budanova // Literary heritage / USSR Academy of Sciences, Institute of Literature (Pushkin House). – Moscow, 1931–... – Vol. 102 : I. A. Goncharov : new materials and research / Russian Academy of Sciences, Institute of World Literature named after A. M. Gorky ; ed.-in-chief: S. A. Makashin, T. G. Dinesman. – Moscow : IMLI RAN, Heritage, 2000. – P. 184–304.

6. Goncharov, I. A. Oblomov // Goncharov, I. A. Complete works and letters : in 20 vol. / I. A. Goncharov ; preparation by T. I. Ornatskaya ; Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House). – St. Petersburg : Science, 1997–... – Vol. 4 : Oblomov : novel : in 4 parts. – 1998. – 492 p.

7. Goncharov, I. A. The Precipice // Goncharov, I. A. Complete works and letters : in 20 vol. / I. A. Goncharov ; preparation by T. I. Ornatskaya ; Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House). – St. Petersburg : Science, 1997–... – Vol. 7 : The Precipice : novel : in 5 parts / [ed. by T. A. Lapitskaya, V. A. Tunimanov]. – 2004. – 771 p.

8. Goncharov, I. A. The Precipice. From the author // Bulletin of Europe. – 1869. – Vol. 1. – Book 1. – P. 5–6.

9. Goncharov, I. A. The Precipice. Part two. I–XX // Bulletin of Europe. – 1869. – Vol. 1. – Book 2. – P. 497–684.

10. Goncharov, I. A. The Same Old Story // Goncharov, I. A. Complete works and letters : in 20 vol. / I. A. Goncharov ; preparation by T. I. Ornatskaya ; Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House). – St. Petersburg : Science, 1997–... – Vol. 1 : The Same Old Story [novel] ; Poems ; Novels and essays ; Journalism, 1832–1848 / [ed. by T. I. Ornatskaya, V. A. Tunimanov]. – 1997. – P. 172–469.

11. Goncharov, I. A. Letters // Goncharov, I. A. Collected works : in 8 vol. / [ed. by S. I. Mashinsky and others ; foreword by K. I. Tyunkin ; preparation and commentary by E. A. Krasnoshchekova]. – Moscow : Fiction, 1977–1980. – Vol. 8 : Articles, notes, reviews, letters / [preparation and commentary by



E. A. Krasnoshchekova, V. A. Nedzvetsky] ; [ed. by V. A. Nedzvetsky, K. I. Tyunkin]. – 1980. – P. 187–486.

12. Goncharov, I. A. Preface to the novel «The Precipice» // Goncharov, I. A. Collected works : in 8 vol. / [ed. by S. I. Mashinsky and others ; foreword by K. I. Tyunkin ; preparation and commentary by E. A. Krasnoshchekova]. – Moscow : Fiction, 1977–1980. – Vol. 6 : The Precipice [a novel in five parts, parts three to five]. Articles about the «The Precipice» / [commentary by L. S. Geyro]. – 1980. – P. 425–452.

13. Goncharov, I. A. «Frigate “Pallada”» : Travel materials. Essays. Preface. Official documents of the expedition // Goncharov, I. A. Complete works and letters : in 20 vol. / I. A. Goncharov ; preparation by T. I. Ornatskaya ; Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House). – St. Petersburg : Science, 1997–... – Vol. 2 : Frigate «Pallada» : travel essays / [ed. by V. A. Tunimanov]. – 1997. – 745 p.

14. Goncharov, I. A. «Christ in the Wilderness». Painting by Mr. Kramskoy // Goncharov, I. A. Collected works : in 8 vol. / [ed. by S. I. Mashinsky and others ; foreword by K. I. Tyunkin ; preparation and commentary by E. A. Krasnoshchekova]. – Moscow : Fiction, 1977–1980. – Vol. 8 : Articles, notes, reviews, letters / [preparation and commentary by E. A. Krasnoshchekova, V. A. Nedzvetsky] ; [ed. by V. A. Nedzvetsky, K. I. Tyunkin]. – 1980. – P. 62–75.

15. Hoffman, E. T. A. Selected works : in 3 vol. : trans. from German / [foreword and commentary by I. V. Mirimsky]. – Moscow : Goslitizdat, 1962. – Vol. 2 : Mademoiselle de Scudery. Gambler happiness. Royal bride. Master Johann Wacht. Princess Brambilla. Master Flea. Corner window / [trans. by A. V. Fedorov]. – 1962. – 519 p.

16. Hoffman, E. T. A. Collected works : in 6 vol. : trans. from German / E. T. A. Hoffman ; [compilation by A. B. Botnikova and A. V. Karelsky ; foreword by A. V. Karelsky] ; ed. board: A. B. Botnikova [and others]. – Moscow : Fiction, 1991–2000. – Vol. 2 : Elixirs of the devil. Night studies, part 1 / [trans. by V. B. Mikushevich ; commentary by A. B. Botnikov, V. B. Mikushevich]. – 1994. – 443 p.

17. Pushkin, A. S. *Eugenie Onegin* : novel in verse // Pushkin, A. S. *Complete works* : in 10 vol. / A. S. Pushkin ; [commentary by B. V. Tomashevsky ; USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House)]. – 4th ed. – Leningrad : Science. Leningrad branch, 1977–1979. – Vol. 5 : Eugene Onegin. *Dramatic works*. – 1978. – P. 5–184.

18. Rousseau, J.-J. *Julia, or New Eloise* / trans. from French by N. I. Nemchinova and A. A. Khudadova ; ed. by V. A. Dynnik and L. E. Pinsky. – Moscow : Fiction, 1968. – 788 p.

19. Stern, L. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* / trans. from English and commentary by A. A. Frankovsky. Stern's «Tristram Shandy» and the theory of the novel / V. B. Shklovsky. – St. Petersburg : INAPRESS, 2000. – P. 810–811.

20. Fielding, H. *The History of the Adventures of Joseph Andrus and his Friend Mr. Abraham Adams* / trans. from English by N. D. Volpin // Fielding, H. *Selected works* / H. Fielding ; [foreword and commentary by V. A. Kharitonov]. – Moscow : Fiction, 1989. – P. 279–571.

21. Fielding, H. *The History of Tom Jones, a Foundling* / trans. from English and commentary by A. A. Frankovsky ; [foreword by J. Kagarlitsky]. – Moscow : Fiction, 1973. – 879 p.

### **Critical literature**

22. Aikhenvald, J. A. *Goncharov* // Aikhenvald, J. A. *Silhouettes of Russian writers* : in 3 issues / J. A. Aikhenvald. – Moscow : Scientific word, 1906–1910. – Issue 1. – 1906. – P. 136–151.

23. Annensky, I. F. *Goncharov and his «Oblomov»* // I. A. Goncharov's novel «Oblomov» in Russian criticism : collection of articles / Leningrad State University ;

[compilation, foreword and commentary by M. V. Otradin]. – Leningrad : Publishing House of Leningrad State University, 1991. – P. 210–231.

24. Antropov, L. N. «The Precipice», a novel by I. A. Goncharov // Dawn. – 1869. – No. 11. – P. 95–140.

25. Belinsky, V. G. A look at Russian literature in 1847. The second and last article // Belinsky, V. G. Complete works : [in 13 vol.] / [ed. board: N. F. Belchikov (ed.-in-chief) and others] ; USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House). – Moscow : Publishing House of USSR Academy of Sciences, 1953–1959. – Vol. X. – 1956. – P. 279–360.

26. Belinsky, V. G. A hero of our time. The work of art by M. Lermontov // Belinsky, V. G. Complete works : [in 13 vol.] / [ed. board: N. F. Belchikov (ed.-in-chief) and others] ; USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House). – Moscow: Publishing House of USSR Academy of Sciences, 1953–1959. – Vol. IV. – 1954. – P. 193–271.

27. Belinsky, V. G. Woe from wit. The work of art by A. S. Griboyedov // Belinsky, V. G. Complete works : [in 13 vol.] / [ed. board: N. F. Belchikov (ed.-in-chief) and others] ; USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House). – Moscow : Publishing House of USSR Academy of Sciences, 1953–1959. – Vol. III. – 1953. – P. 420–487.

28. Belinsky, V. G. <The idea of art> // Belinsky, V. G. Complete works : [in 13 vol.] / [ed. board: N. F. Belchikov (ed.-in-chief) and others] ; USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House). – Moscow : Publishing House of USSR Academy of Sciences, 1953–1959. – Vol. IV – 1954. – P. 585–601.

29. Belinsky, V. G. <Reviews and notes, January–March 1839> // Belinsky, V. G. Complete works : [in 13 vol.] / [ed. board: N. F. Belchikov (ed.-in-chief) and others] ; USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House). – Moscow : Publishing House of USSR Academy of Sciences, 1953–1959. – Vol. III. – 1955. – P. 7–378.

30. Belinsky, V. G. Articles about Pushkin. Article seven. Poems: «Gypsies», «Poltava», «Count Nulin» // Belinsky, V. G. Complete works : [in 13 vol.] / [ed. board:

N. F. Belchikov (ed.-in-chief) and others] ; USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House). – Moscow : Publishing House of USSR Academy of Sciences, 1953–1959. – Vol. VII. – 1955. – P. 385–431.

31. Vvedensky, A. I. «Four essays» // Vvedensky, A. I. Literary characteristics : The last works of Turgenev, Goncharov, Dostoevsky. Shchedrin's satires. Literary populism. G. Uspensky. N. Zlatovratsky / A. I. Vvedensky. – St. Petersburg : M. P. Melnikov, 1903. – P. 56–68.

32. Vengerov, S. A. I. A. Goncharov. «Four essays» // Russian Bulletin. – 1880. – No. 12. – P. 802–827.

33. World Illustration. – 1869. – No. 7. – P. 107.

34. Govorukha-Otrok, J. N. Literary notes (I. Goncharov. «Intentions, tasks and ideas of the novel “The Precipice”». Critical essay) // Moscow Journal. – 1895. – No. 19, January 19. – P. 3.

35. Govorukha-Otrok, J. N. Something about nihilism (About Goncharov's «The Precipice») // Moscow Journal. – 1891. – No. 268, 28 Sept. – P. 3–4.

36. Dobrolyubov, N. A. What is Oblomovism? // I. A. Goncharov's novel «Oblomov» in Russian criticism : collection of articles / Leningrad State University ; [compilation, foreword and commentary by M. V. Otradin]. – Leningrad : Publishing House of Leningrad State University, 1991. – P. 34–68.

37. Druzhinin, A. V. Oblomov. I. A. Goncharov's novel // I. A. Goncharov's novel «Oblomov» in Russian criticism : collection of articles / Leningrad State University ; [compilation, foreword and commentary by M. V. Otradin]. – Leningrad : Publishing House of Leningrad State University, 1991. – P. 106–125.

38. Korolenko, V. G. Goncharov and the «new generation» : (To the 100th anniversary of birth) // I. A. Goncharov in Russian criticism : collection of articles / [foreword by M. J. Polyakov] ; [commentary by S. A. Trubnikov]. – Moscow : Goslitizdat, 1958. – P. 329–340.

39. Merezhkovsky, D. S. I. A. Goncharov // Merezhkovsky, D. S. Eternal companions : world literature portraits / D. S. Merezhkovsky ; ed. by E. A. Andrushchenko. – St. Petersburg : Science, 2007. – P. 195–213.

40. Mikhailovsky, N. K. Sophia Nikolaevna Belovodova : Five chapters from the novel «Episodes from the life of Rayskiy» by I. A. Goncharov («Contemporary» No. 2, February 1860) // Dawn. – 1860. – Vol. 6. – No. 4. – P. 5–14.
41. Nelyubov, L. Goncharov's new novel // Russian Bulletin. – 1869. – No. 7. – P. 335–378.
42. Ovsyaniko-Kulikovskiy, D. N. I. A. Goncharov // Bulletin of Europe. – 1912. – No. 6. – P. 193–210.
43. Okreyts, S. S. New novels of the old novelists // Deed. – 1869. – No. 9 [Modern review]. – P. 72–112.
44. Pavlov, I. N. «Better late than never»: critical notes by I. Goncharov // Russian Bulletin. – 1879. – No. 9. – P. 423–434.
45. Pisarev, D. I. «Oblomov». I. A. Goncharov's novel // I. A. Goncharov's novel «Oblomov» in Russian criticism : collection of articles / Leningrad State University ; [comp., foreword and commentary by M. V. Otradin]. – Leningrad : Publishing House of Leningrad State University, 1991. – P. 68–83.
46. Protopopov, M. A. Goncharov // Russian Thought. – 1891. – No. 11. – P. 107–131.
47. Protopopov, M. A. [Gorshkov A.] Unexpected confessions // Word. – 1881. – No. 4. – P. 53–77.
48. Saltykov-Shchedrin, M. E. Street philosophy // Saltykov-Shchedrin, M. E. Collected works : in 20 vol. / ed. board: S. A. Makashin (ed.-in-chief) and others ; [foreword by E. I. Pokusaev, p. 9–68] ; [articles and commentary by T. I. Usakina]. – Moscow : Fiction, 1965–1977. – Vol. 9 / commentary by D. I. Zolotnitsky and others. – 1970. – P. 61–95.
49. Skabichevsky, A. M. The old truth // I. A. Goncharov in Russian criticism : collection of articles / [foreword by M. J. Polyakov, p. 3–26] ; [commentary by S. A. Trubnikov]. – Moscow : Goslitizdat, 1958. – P. 277–328.
50. Solovyov, N. I. Kinship and ebullient passions (Criticism of Goncharov's novel «The Precipice») // Solovyov, N. I. Art and life : Vol. 1–3. – Moscow : S. P. Annenkov, 1869. – Vol. 3. – P. 258–297.

51. Utin, E. I. Literary disputes of our time // *Bulletin of Europe*. – 1869. – No. 11. – P. 347–374.

52. Shelgunov, N. V. Talented mediocrity // *Goncharov in Russian criticism : collection of articles / [foreword by M. J. Polyakov] ; [commentary by S. A. Trubnikov]*. – Moscow : Goslitizdat, 1958. – P. 235–276.

### **Academic literature**

53. *Author and text : collection of articles / St. Petersburg State University ; University of Hamburg ; ed. by V. M. Markovich, W. Schmid*. – St. Petersburg : Publishing House of St. Petersburg State University, 1996. – 470 p.

54. Aristotle. *Poetics. Rhetoric / Aristotle ; [accompanying article by V. N. Marov; trans. from Ancient Greek by V. G. Appelrot, O. P. Tsybenko]*. – Moscow : Labyrinth, 2000. – 224 p.

55. Asmus, V. F. *Reading as work and creativity // Asmus, V. F. Questions of the theory and history of aesthetics : collection of articles*. – Moscow : Art, 1968. – 654 p.

56. Auerbach, E. *Mimesis. Image of reality in Western European literature*. – Moscow : Progress, 1976. – 556 p.

57. Atlas, A. Z. *Secondary representation of the text in the text: mise en abyme // Proceedings of RGPU named after A. I. Herzen*. – 2008. – No. 10 (56). – P. 77–87.

58. Bagautdinova, G. G. *The myth of Pygmalion in I. A. Goncharov's novel «The Precipice» // Bulletin of St. Petersburg State University*. – 1998. – Issue 2. – No. 9. – P. 81–85.

59. Bagautdinova, G. G. *«The unwritten novel» by Boris Rayskiy: an experience of reconstruction («The Precipice» by I. A. Goncharov) // Goncharov: a living perspective of prose : articles about the works of I. A. Goncharov*. – Szombathely : University of West Hungary Press, 2012. – P. 416–425.

60. Bagautdinova, G. G. Rayskiy's short story «Natasha» (the novel by I. A. Goncharov «The Precipice») and «Poor Lisa» by N. M. Karamzin // Karamzin collection / Ministry of General and Vocational Education of the Russian Federation, Ulyanovsk State University ; ed.-in-chief: S. M. Shavrygin. – Ulyanovsk, 1997–... – Part 2 : East and West in Russian culture. – 1998. – P. 148–150.

61. Bagautdinova, G. G. I. A. Goncharov's novel «The Precipice» : Boris Rayskiy as an artist : thesis for the degree of Candidate of Science in philology / G. G. Bagautdinova ; St. Petersburg State University. – St. Petersburg, 1999. – 163 p.

62. Buck, D. P. The history and theory of literary self-awareness : creative reflection in a literary work. – Kemerovo : KemGU, 1992. – 81 p.

63. Buck, D. P. The problem of creativity and the image of an artist in the novel «The Precipice» // Traditions and innovation in Russian classical literature : inter-university collection of articles. – St. Petersburg : Education, 1992. – P. 113–123.

64. Balakshina, J. V. «He involuntarily smiled looking at Tenier» : Flemish aspects of humor in the novel «Oblomov» // Oblomov: constants and variables : collection of articles : [on the 200th anniversary of the birth of I. A. Goncharov] / Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House) ; [compilation by S. V. Denisenko]. – St. Petersburg : Nestor-History, 2011. – P. 196–204.

65. Balashova, E. A. Literary creativity of the heroes of I. A. Goncharov // I. A. Goncharov : proceedings of the International Academic Conference dedicated to the 190th anniversary of the birth of I. A. Goncharov / [ed. board: M. B. Zhdanova (ed.-in-chief) and others]. – Ulyanovsk : Promotion Technologies Corporation, 2003. – P. 179–185.

66. Bakhtin, M. M. Author and hero in aesthetic activity // Bakhtin, M. M. Aesthetics of verbal creativity / compilation by S. G. Bocharov ; preparation by G. S. Bernshtein and L. V. Deryugina ; commentary by S. S. Averintseva and S. G. Bocharov. – Moscow : Art, 1979. – P. 7–180.

67. Bakhtin, M. M. Problems of Dostoevsky's poetics. – Moscow : Fiction, 1972. – 470 p.

68. Bakhtin, M. M. The word in the novel // Bakhtin, M. M. Issues of literature and aesthetics : Studies of different years. – Moscow : Fiction, 1975. – P. 72–233.

69. Bakhtin, M. M. Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics // Bakhtin, M. M. Questions of literature and aesthetics : Studies of different years. – Moscow : Fiction, 1975. – P. 234–407.

70. Bakhtin, M. M. The epos and the novel (On the methodology of the study of the novel) // Bakhtin, M. M. Questions of literature and aesthetics : Studies of different years. – Moscow : Fiction, 1975. – P. 447–483.

71. Belyaeva, I. A. A novel as life and life as a novel: the motif of awakening in I. A. Goncharov's novel «The Precipice» // I. A. Goncharov : proceedings of the V International Academic Conference dedicated to the 200th anniversary of the birth of I. A. Goncharov / Government of the Ulyanovsk Region, Ministry of Art and Cultural Policy of the Ulyanovsk Region, Ulyanovsk Regional Museum of Local Lore, Historical and Memorial Center-Museum of I. A. Goncharov. – Ulyanovsk : Promotion Technologies Corporation, 2012. – P. 219–226.

72. Blo, J. Ivan Goncharov, or Unattainable realism / J. Blo ; trans. from French by M. Yasnova. – St. Petersburg : BLITs, 2004. – 309 p.

73. Borzenkova, N. V. The evolution of the psychological manner of I. A. Goncharov the novelist // I. A. Goncharov : proceedings of the International conference dedicated to the 190th anniversary of the birth of I. A. Goncharov / [ed. board: M. B. Zhdanova (ed.-in-chief) and others]. – Ulyanovsk : Promotion Technologies Corporation, 2003. – P. 208–217.

74. Borges, H. L. Hidden magic in «Don Quixote» // Borges, H. L. Collection : [Stories. Essays. Poems : trans. from Spanish by V. Kulagina-Yartseva] / H. L. Borges ; [foreword by V. E. Bagnò ; commentary by B. V. Dubin]. – St. Petersburg : North-West, 1992. – P. 346–349.

75. Bochkareva, N. S. Suslova, I. V. «The novel in the novel» in Russian and French literature of the 20s of 20th century : to the problem of typology // On the way to the work of art : collection of articles / Samara State University, Samara Humanitarian



Academy ; [ed.-in-chief: N. V. Barabanova]. – Samara : Publishing House of the Samara Humanitarian Academy, 2005. – P. 150–185.

76. Boileau, N. Poetic art / [trans. from French by A. L. Linetskaya]. – Moscow : GIHL, 1957. – 232 p.

77. Bukharkin, P. E. «The image of the world, manifested in the word» (Stylistic problems of «Oblomov») // From Pushkin to Bely : Problems of the poetics of Russian realism of the 19th – early 20th centuries : inter-university collection / St.-Petersburg State University ; ed. by V. M. Markovich. – St. Petersburg : Publishing House of St. Petersburg State University, 1992. – P. 118–135.

78. Vengerov, S. A. I. A. Goncharov // Vengerov, S. A. Collected works : vol. 1–5. – St. Petersburg : Prometheus, 1911–1919. – Vol. 5 : Druzhinin, Goncharov, Pisemsky. – 1911. – P. 61–96.

79. Veselovsky, A. N. Selected articles / ed. by M. P. Alekseev, V. A. Desnitsky, V. M. Zhirmunsky and A. A. Smirnov ; foreword by V. M. Zhirmunsky [p. V–XXIV] ; commentary by M. P. Alekseev ; Institute of Literature of USSR Academy of Sciences. – Leningrad : Goslitizdat, 1939. – 572 p.

80. Vinogradov, V. V. On fiction. – Moscow ; Leningrad : State Publishing House, 1930. – 187 p.

81. Vinogradov, V. V. The problem of the author's image in fiction // Vinogradov, V. V. On the theory of artistic speech / [afterword by D. S. Likhachev; preparation by A. N. Kozhiny and J. A. Belchikov]. – Moscow : High School, 1971. – P. 105–121.

82. Volodina, N. V. Heroes of I. A. Goncharov's novel «The Precipice» as readers // I. A. Goncharov : proceedings of the International Academic conference dedicated to the 190th anniversary of the birth of I. A. Goncharov / [ed. board: M. B. Zhdanova (ed.-in-chief) and others]. – Ulyanovsk : Promotion Technologies Corporation, 2003. – P. 154–163.

83. Volodina, N. V. «Aesthetic consciousness» of the characters in the novels «Oblomov» and «The Precipice» by I. A. Goncharov // Volodina, N. V. Literary hero as

a reader : (on the material of Russian literature of 1860th). – Cherepovets : Cherepovets State University, 1997. – P. 22–39.

84. Voloshinov, V. N. (Bakhtin, M. M.). Marxism and the philosophy of language : Main problems of the socialist method in the science of language / ed. by I. V. Peshkov ; [commentary by V. L. Makhlin]. – Moscow : Labyrinth, 1993. – 189 p.

85. Vorobyova, M. S. Narrative features in the novel by I. A. Goncharov «The Precipice» // Res philologica : articles of the Severodvinsk branch of the Pomor State University / Ministry of Education of the Russian Federation. – Arkhangelsk : Pomor State University, 2004. – P. 230–234.

86. Vorobyova, M. S. Narrative system in the novels of I. A. Goncharov : thesis for the degree of Candidate of Science in philology / M. S. Vorobyova. – Nizhny Novgorod, 2005. – 193 p.

87. Vygotsky, L. S. Psychology of art / ed.-in-chief: V. V. Ivanov ; [foreword by A. N. Leontiev] ; commentary by L. S. Vygotsky, V. V. Ivanov. – 2nd ed., revised and complemented. – Moscow : Art, 1968. – 576 p.

88. Gadamer, H. G. Truth and method : Fundamentals of philosophical hermeneutics / H. G. Gadamer ; ed. and foreword by B. N. Bessonov ; [trans. from German by M. A. Zhurinskaya, S. N. Zemlyany, A. A. Rybakov, I. N. Burova]. – Moscow : Progress, 1988. – 704 p.

89. Hegel, G. V. F. Aesthetics : in 4 vol. / [ed. and foreword by M. Lifshitz]. – Moscow : Art, 1968–1973. – Vol. 3. – 1971. – 624 p.

90. Geyro, L. S. From the history of the creation of the novel «The Precipice»: the evolution of the image of Rayskiy the artist // I. A. Goncharov : new materials about the life and works of the writer : collection / Ulyanovsk region local historian museum ; ed. by P. S. Beisov. – Ulyanovsk : Privolzhskoe Book publishing house, Ulyanovsk branch, 1976. – P. 61–84.

91. Geyro, L. S. Goncharov's novel «The Precipice» and Russian poetry of its time // Russian Literature. – 1974. – No. 1. – P. 61–73.

92. Geyro, L. S. «According to time and circumstances...» : (The creative history of the novel «The Precipice») // Literary heritage. Vol. 102. I. A. Goncharov. New

materials and research / Russian Academy of Sciences, Institute of World Literature named after A. M. Gorky ; ed.-in-chief: S. A. Makashin, T. G. Dinesman. – Moscow : IMLI RAN : Heritage, 2000. – P. 83–183.

93. Geller, T. The originality of the creative personality in the artistic embodiment and critical assessment of Goncharov // Goncharov readings, 1995–1996 : [materials]. – Ulyanovsk : UIGTU, 1997. – P. 86–87.

94. Goethe, J. W. On art / [compilation, foreword and commentary by A. V. Gulyga]. – Moscow : Art, 1975. – 623 p.

95. Ginzburg, L. Y. About a literary hero / L. Y. Ginzburg. – Leningrad : Soviet writer, Leningrad branch, 1979. – 220 p.

96. Griftsov, B. A. Theory of the novel / B. A. Griftsov. – Moscow : State Academy of Artistic Sciences, 1926. – 152 p.

97. Grodetskaya, A. G. Goncharov's auto-irony // *Sub specie tolerantiae* : In memory of V. A. Tunimanov : collection of articles / ed. by A. G. Grodetskaya. – St. Petersburg : Science, 2008. – P. 532-544.

98. Grodetskaya, A. G. «Pathos of the middle»: irony and auto-irony of Goncharov // Goncharov: a living perspective of prose : articles about the works of I. A. Goncharov. – Szombathely : University of West Hungary Press, 2012. – P. 416–425.

99. Guz, N. A. Narrative organization of I. A. Goncharov's novel «The Precipice» // High school: problems of teaching literature : collection of articles / Ministry of Education of the Russian Federation, Buryat State University ; [ed. board: T. V. Zateeva (ed.-in-chief) and others]. – Ulan-Ude : Publishing House of Buryat State University, 2003. – P. 125–130.

100. Guz, N.A. Characterology of novels by I. A. Goncharov in the assessment of Russian criticism // Historical and functional study of Russian literature : inter-university collection of articles / Moscow State Pedagogical Institute named after V. I. Lenin ; ed.-in-chief: N. V. Osmakov. – Moscow : MGPI, 1984. – P. 49–57.

101. Guz, N. A. The artistic world of novels by I. A. Goncharov / N. A. Guz ; Federal Agency for Education, Biysk Pedagogical State University named after V. M. Shukshin. – 2nd ed., revised and complemented. – Biysk : BPGU, 2008. – 218 p.
102. Guz, N. A. Artistic system of novels by I. A. Goncharov : thesis for the degree of Doctor of Philology / N. A. Guz. – Moscow, 2001. – 377 p.
103. Gurkina, I. I. I. A. Goncharov's novel «The Precipice» in the perception of contemporary critics // History of literature and artistic perception : collection of articles / Tver State University ; ed.-in-chief: M. M. Kedrova. – Tver : TSU, 1991. – P. 63–70.
104. Denis, R. Plot parallelism in Goncharov's novel «The Precipice» // Goncharov after «Oblomov» : collection of articles / Institute of Russian Literature (Pushkin House) of Russian Academy of Sciences ; [ed.-in-chief: S. N. Guskov]. – St. Petersburg ; Tver : M. Batasova Publishing house, 2015. – P. 40–52.
105. Denisenko, S. V. On the prototypes and characters of I. A. Goncharov's «A Literary Evening». From the commentator's notes to the original and printed texts // Russian Literature. – 2012. – No. 2. – P. 90–97.
106. Dzemidok, B. On the comic / trans. from Polish ; [afterword by A. Zisya]. – Moscow : Progress, 1974. – 223 p.
107. Domansky, V. A. The novel «The Precipice»: a long farewell to romanticism // Goncharov after «Oblomov» : collection of articles / Institute of Russian Literature (Pushkin House) of Russian Academy of Sciences ; [ed.-in-chief: S. N. Guskov]. – St. Petersburg ; Tver : M. Batasova Publishing house, 2015. – P. 40–52.
108. Domansky, V. A. Artistic mirrors of I. A. Goncharov's novel «The Precipice» // I. A. Goncharov : proceedings of the International academic conference dedicated to the 190th anniversary of the birth of I. A. Goncharov / [ed. board: M. B. Zhdanova (ed.-in-chief) and others]. – Ulyanovsk : Promotion Technologies Corporation, 2003. – P. 146–153.
109. Drozda, M. Narrative masks of Russian fiction (from Pushkin to Bely) // Russian Literature. – North-Holland, 1994. – XXXV. – P. 287–548.

110. Evgeniev-Maksimov, V. E. I. A. Goncharov // Evgeniev-Maksimov, V. E. Essays on the history of Russian literature of the 40s-60s : Natural school (Turgenev, Goncharov, Ostrovsky, Herzen, Nekrasov and others) / V. E. Maksimov. – St. Petersburg : Tipo-lit. «Energy», 1912. – P. 133–183.

111. Evgeniev-Maksimov, V. E. I. A. Goncharov : Life, personality, creations / V. E. Evgeniev-Maksimov. – Moscow : State Publishing House, 1925. – 168 p.

112. Egoshina, M. M. Pepelyaeva, E. V. The author and the hero of Goncharov's novel «The Precipice»: the interaction of creative principles // National and cultural specificity of the text : inter-university collection of articles / Federal Agency for Education ; Perm State University ; [ed. board: G. S. Dvinyaninova (ed.-in-chief) and others]. – Perm : Perm State University, 2007. – P. 253–270.

113. Egoshina, M. M. Pepelyaeva, E. V. Kreisler and Rayskiy as heroes-artists (Comprehension of the novel «The Precipice» in the context of Western European literature : a comparative analysis) // I. A. Goncharov : proceedings of the International scientific conference dedicated to the 195th anniversary of the birth of I. A. Goncharov : collection of articles by Russian and foreign authors / comp. by A. V. Lobkareva, I. V. Smirnova, E. B. Klevogina. – Ulyanovsk : Nika-design, 2008. – P. 352–359.

114. Ermolaeva, N. L. «A Literary Evening» in the context of the works of I. A. Goncharov in the 1870s // Two centuries of Russian classics. – 2020. – Vol. 2. – No. 3. – P. 200–221.

115. Erofeev, V. V. Russian metanovel by V. Nabokov, or In search of the lost paradise. – Questions of literature. – 1988. – No. 10. – P. 125–160.

116. Genette, J. The boundaries of narrative // Genette, J. Figures : in 2 vol. / J. Genette ; trans. from French by E. Vasilyeva and others. – Moscow : Publishing house named after Sabashnikov, 1998. – Vol. 1. – P. 283–299.

117. Genette, J. Narrative discourse // Genette, J. Figures : in 2 vol. / J. Genette ; trans. from French by E. Vasilyeva and others. – Moscow : Publishing house named after Sabashnikov, 1998. – Vol. 2. – P. 60–280.

118. Zubkov, K. J. «The Precipice» by I. A. Goncharov as a novel about nihilists: plot and composition // Goncharov after «Oblomov» : collection of articles / Institute of

Russian Literature (Pushkin House) of Russian Academy of Sciences ; [ed.-in-chief: S. N. Guskov]. – St. Petersburg ; Tver : M. Batasova Publishing House, 2015. – P. 64–83.

119. Zuseva, V. B. Invariant structure and typology of the metanovel // Bulletin of Russian State University for the Humanities. – 2007. – No. 7. – P. 35–45.

120. Zuseva-Ozkan, V. B. Historical poetics of the metanovel / V. B. Zuseva-Ozkan. – Moscow : Intrada, 2014. – 487 p.

121. Zuseva-Ozkan, V. B. Poetics of the metanovel: «The Gift» by V. Nabokov and «Counterfeiters» by A. Gide in the context of literary tradition / V. B. Zuseva-Ozkan. – Moscow : Russian State University for the Humanities, 2012. – 232 p.

122. Zykhova, G. V. The hero as a writer and narration as a problem in the novel by I. A. Goncharov «The Precipice» // Goncharov readings, 1995–1996 : [materials]. – Ulyanovsk : UIGTU, 1997. – P. 80–85.

123. Iser, V. The process of reading: a phenomenological approach // Modern literary theory : an anthology / compilation, trans. and commentary by I. V. Kabanova. – Moscow : Flinta, 2004. – P. 201–224.

124. Ingarden R. Studies in aesthetics / trans. from Polish by A. Ermilov and B. Fedorov ; ed. by A. Yakushev ; foreword by V. Razumny. – Moscow : Publishing House of Foreign Literature, 1962. – 572 p.

125. Kalinina, N. V. From the commentary on the novel «The Precipice» : Artist Rayskiy // Goncharov: a living perspective of prose : articles about the works of I. A. Goncharov. – Szombathely : University of West Hungary Press, 2012. – P. 405–416.

126. Kalinina, N. V. Music in the life and works of I. A. Goncharov // Russian Literature. – 2004. – No. 1. – P. 3–32.

127. Kalinina, N. V. «The Precipice» as a novel about an artist // Goncharov after «Oblomov» : collection of articles / Institute of Russian Literature (Pushkin House) of Russian Academy of Sciences; [ed.-in-chief: S. N. Guskov]. – St. Petersburg ; Tver : M. Batasova Publishing House, 2015. – P. 83–101.

128. Kim Jong-min. Novel problems of Goncharov in the mirror of his own critical articles // Russian Language Abroad. – 2004. – No. 3. – P. 98–103.

129. Kim Jong-min. The specifics of the author's interpretation of the text in critical articles by I. A. Goncharov // *Hermeneutics in the humanities : proceedings of the International Scientific and Practical Conference, April 21–23, 2004 / International Academy of Higher Education, Nevsky Institute of Language and Culture ; [comp. and ed. by L. I. Konovalov]. – St. Petersburg : Polytechnic SPb., 2004. – P. 97–99.*

130. Kozhevnikova, N. A. On the relationship between the author's speech and the character's speech // *Language processes of modern Russian fiction. Prose / [V. V. Odintsov] ; USSR Academy of Sciences, Russian Language Institute. – Moscow : Science, 1977. – P. 7–98.*

131. Kozhevnikova, N. A. Narrative types in Russian literature of the 19th–20th centuries / N. A. Kozhevnikova ; Russian Academy of Sciences, Institute of the Russian Language. – Moscow : Irya, 1994. – 333 p.

132. Kozhinov, V. V. The origin of the novel : a theoretical and historical essay. – Moscow : Soviet writer, 1963. – 439 p.

133. Korman, B. O. On the integrity of a literary work // Korman, B. O. Selected works on the history and theory of literature. – Izhevsk : Publishing House of the Udmurt University, 1992. – P. 119–128.

134. Korman, B. O. The study of the text of a work of art : for part-time students of the III–IV courses of the faculties of the Russian language and literature of pedagogical institutes / Main Directorate of Higher and Secondary Pedagogical Educational Institutions, Ministry of Education of the RSFSR, Moscow State Correspondence Pedagogical Institute. – Moscow : Education, 1972. – 110 p.

135. Kravchenko, E. J. Internal monologue // *Poetics : a dictionary of relevant terms and concepts / [ed.-in-chief: N. D. Tamarchenko]. – Moscow : Kulagina Publishing House : Intrada, 2008. – P. 39–40.*

136. Kravchenko, E. J. Improperly direct speech // *Poetics : a dictionary of relevant terms and concepts / [ed.-in-chief: N. D. Tamarchenko]. – Moscow : Kulagina Publishing House : Intrada, 2008. – P. 144–145.*

137. Krasnoshchekova, E. A. I. A. Goncharov // Krasnoshchekova, E. A. A novel of education. Bildungsroman on Russian soil: Karamzin, Pushkin, Goncharov, Tolstoy,

Dostoevsky / E. A. Krasnoshchekova. – St. Petersburg : Publishing House of the Pushkin Fund, 2008. – P. 125–302.

138. Krasnoshchekova, E. A. I. A. Goncharov and Russian romanticism of the 1820s–1830s // Proceedings of USSR Academy of Sciences. Literature and Language Series / ed. board: D. D. Blagoy (ed.-in-chief), D. S. Likhachev, R. I. Avanesov, S. G. Barkhudarov, B. G. Reizov, N. I. Kravtsov, A. S. Myasnikov, P. A. Nikolaev, J. S. Stepanov, E. P. Chelyshev, V. R. Shcherbina, N. I. Balashov, A. L. Grishunin, A. I. Kuzmin (responsible secretary). – Moscow : Science, 1975. – Vol. 34. – P. 304–316.

139. Krasnoshchekova, E. A. I. A. Goncharov : The world of creativity. – St. Petersburg : Publishing House of the Pushkin Fund, 1997. – 496 p.

140. Krasnoshchekova, E. A. I. A. Goncharov's novel «The Precipice» // Československa rusistika. – 1973. – No. 2. – P. 51–53.

141. Krzhizhanovsky, S. D. Report of 1939 [The play and its title] // New Literary Review. – 2001. – No. 52. – P. 15–16.

142. Krzhizhanovsky, S. D. Poetics of titles. Moscow : Nikitinskiye subbotniki, 1931. – 33 p.

143. Krivolapov, V. N. «Types» and «ideals» of Ivan Goncharov / V. N. Krivolapov. – Kursk : Publishing House of the Kursk State Pedagogical University, 2001. – 280 p.

144. Levin, J. I. Selected works. Poetics. Semiotics / J. I. Levin. – Moscow : School «Languages of Russian Culture» : Koshelev, 1998. – 822 p.

145. Lipovetsky, M. N. From the prehistory of Russian postmodernism (Vladimir Nabokov's metafiction from «The Gift» to «Lolita») // Lipovetsky, M. N. Russian postmodernism : essays on historical poetics / M. N. Lipovetsky ; Ministry of General and Vocational Education of the Russian Federation, Ural State Pedagogical University. – Yekaterinburg : Ural State Pedagogical University, 1997. – P. 44–106.

146. Lipovetsky, M. N. Epilogue of Russian postmodernism (The artistic philosophy of creativity in Nabokov's «The Gift») // V. V. Nabokov: pro et contra : materials and articles on the life and works of V. V. Nabokov : anthology : in 2 vol. /



[compilation by B. V. Averin]. – St. Petersburg : Publishing House of the Russian Christian Humanitarian Institute, 1997–2001. – Vol. 1. – 1997. – P. 643–666.

147. Losev, A. F. History of ancient aesthetics. The results of millennial development : in 2 vol. – Moscow : Folio, 2000. – Vol. 2. – 688 p.

148. Lotman, J. M. Lectures on structural poetics // J. M. Lotman and the Tartu-Moscow semiotic school : [collection]. – Moscow : Gnosis, 1994. – P. 10–257.

149. Lotman, J. M. A. S. Pushkin's novel «Eugene Onegin» : Commentary : Teacher's manual // Lotman, J. M. Pushkin : Biography of the writer ; Articles and notes, 1960–1990 ; «Eugene Onegin» : commentary / J. M. Lotman ; [foreword by B. F. Egorov]. – St. Petersburg : Art-SPb., 1995. – 845 p.

150. Lotman, J. M. The structure of a literary text // Lotman, J. M. About art / J. M. Lotman. – St. Petersburg : Art-SPb., 1998. – P. 14–285.

151. Lotman, J. M. Text in the text // Lotman, J. M. Selected articles : in 3 vol. / J. M. Lotman. – Tallinn : Alexandra, 1992–1993. – Vol. 1. – 1992. – P. 148–161.

152. Loshchits, J. M. Goncharov / J. M. Loshchits. – Moscow : Young Guard, 1977. – 349 p.

153. Lukács, G. The theory of the novel // New Literary Review. – 1994. – No. 9. – P. 19–78.

154. Lyapushkina, E. I. Idyllic motifs in Russian lyrics of the early 19th century and the novel by I. A. Goncharov «Oblomov» // From Pushkin to Bely : Problems of the poetics of Russian realism in the 19th – early 20th centuries : inter-university collection / St. Petersburg State University ; ed. by V. M. Markovich. – St. Petersburg : Publishing House of St. Petersburg State University, 1992. – P. 102–117.

155. Lyapushkina, E. I. Russian idyll of the 19th century and the novel «Oblomov» by I. A. Goncharov / E. I. Lyapushkina ; St. Petersburg State University. – St. Petersburg : Publishing House of St. Petersburg State University, 1996. – 148 p.

156. Lyatsky, E. A. Goncharov. Life, personality, creativity : a critical biographical essay / E. A. Lyatsky. – 3rd ed. – Stockholm : Northern Lights, 1920. – 387 p.

157. Mann, J. V. Author and narration // Proceedings of USSR Academy of Sciences. Literature and Language Series. – Moscow : Russian Academy of Sciences, 1991. – Vol. 50. – No. 1. – P. 3–19.

158. Mann, J. V. Goncharov as a narrator // Mann, J. V. Turgenev and others / J. V. Mann ; [Russian State University for the Humanities]. – Moscow : RGGU, 2008. – P. 422–433.

159. Markovich, V. M. I. S. Turgenev and the Russian realistic novel of the 19th century (30–50s) / V. M. Markovich. – Leningrad : Publishing House of Leningrad State University, 1982. – 208 p.

160. Markovich, V. M. «Alien» speech and interaction of speech manners in Goncharov's novel «The Same Old Story» // Philological Sciences. – 1982. – No. 2 (128). – P. 58–66.

161. Medvedeva, D. S. Rayskiy as a reader in I. A. Goncharov's novel «The Precipice» // Russian Studies and Comparative Studies : a collection of articles / Moscow Government, Department of Education of Moscow ; Moscow City Pedagogical University ; Vilnius Pedagogical University ; [ed.-in-chief and compiler: M. B. Loskutnikova]. – Moscow : MGPU, 2006–... – Issue XI. – 2016. – P. 147–153.

162. Meletinsky, E. M. Introduction to the historical poetics of the epic and the novel / E. M. Meletinsky ; USSR Academy of Sciences, Institute of World Literature named after A. M. Gorky. – Moscow : Science, 1986. – 318 p.

163. Melnik, V. I. Goncharov and Orthodoxy. Spiritual world of the writer. – Moscow : GIFT, 2008. – 544 p.

164. Melnik, V. I. A. S. Pushkin and I. A. Goncharov / V. I. Melnik ; Ministry of Education of the Russian Federation, Ulyanovsk State Technical University, Ulyanovsk Regional Branch of Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan. – Ulyanovsk : Ulyanovsk State Technical University, 2000. – 102 p.

165. Melnik, V. I. Realism by I. A. Goncharov / V. I. Melnik. – Vladivostok : Publishing House of the Far Eastern University, 1985. – 139 p.

166. Mikhailov, A. V. Languages of culture : tutorial on cultural studies / A. V. Mikhailov ; [foreword by S. Averintsev]. – Moscow : Languages of Russian culture : Koshelev, 1997. – 909 p.
167. Molnar, A. Art in the light of the motifs of I. A. Goncharov's novel «The Precipice» // *Studia Russica XVIII*. – Budapest, 2000. – P. 464–471.
168. Molnar, A. «The Precipice» and writing // *Slavica Tergestina* 11–12. – *Studia slavica III*. – Trieste, 2004. – P. 311–342.
169. Molnar, A. Prose poetry in the works of Goncharov / A. Molnar. – Ulyanovsk : Promotion Technologies Corporation, 2012. – 446 p.
170. Molnar, A. Poetics of novels by I. A. Goncharov / A. Molnar. – Moscow : Sputnik + Company, 2004. – 158 p.
171. Molnar, A. The problem of «art» and «temptation» in I. A. Goncharov's novel «The Precipice». – St. Petersburg : Publishing House of the Russian Christian Humanitarian Institute, 2001. – P. 123–135.
172. Mukarzhovsky, J. Intentional and unintentional in art // Mukarzhovsky, J. *Studies in aesthetics and theory of art* : [trans. from Czech] / J. Mukarzhovsky ; [foreword by J. M. Lotman ; commentary by J. M. Lotman, O. M. Malevich]. – Moscow : Art, 1994. – P. 198–244.
173. Muravyova, L. E. Mise en abyme: presentation methods in narrative text [Electronic source] // *Narratorium*. – 2016. – No. 1 (9). – Access Mode: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2635309> (date of access: 04/01/2021).
174. Muravyova, L. E. Reduplication (mise en abyme) and text-in-text // *New Philological Bulletin*. – 2016. – No. 2 (37). – P. 42–51.
175. Nadezhdin, N. I. Literary criticism. Aesthetics / [foreword, compilation and commentary by J. V. Mann]. – Moscow : Fiction, 1972. – 575 p.
176. Nagornaya, N. M. Narrative nature of I. A. Goncharov's novels // *I. A. Goncharov : proceedings of the International Conference dedicated to the 185th anniversary of the birth of I.A. Goncharov : collection of Russian and foreign authors*. – Ulyanovsk : Printing House, 1998. – P. 25–32.

177. Nachinkova, M. F. Boris Rayskiy's sketches and Ivan Goncharov's novel *The Precipice* // *Summer School of Russian literature*. – 2020. – Vol. 16. – № 3–4. – P. 248–263.

178. Nachinkova, M. F. Narrator's speech in Ivan Goncharov's novel *The Precipice* // *Russian Literature*. – 2021. – No. 4. – P. 42–49.

179. Nachinkova, M. F. Subjectivation of Ivan Goncharov's narrative (from *Oblomov* to *The Precipice*) // *Goncharov after «Oblomov»* : collection of articles / Institute of Russian Literature (Pushkin House) of Russian Academy of Sciences ; [ed.-in-chief: S. N. Guskov]. – St. Petersburg ; Tver : M. Batasova Publishing House, 2015. – P. 126–142.

180. Nachinkova, M. F. *Mise en abyme* in Ivan Goncharov's novel *The Precipice* // *Summer School of Russian literature*. – 2021. – Vol. 17. – № 2. – P. 154–170.

181. Nedzvetsky, V. A. *I. A. Goncharov – novelist and artist* / V. A. Nedzvetsky. – Moscow : Publishing House of Moscow State University, 1992. – 175 p.

182. Nedzvetsky, V. A. «Personal» test novel : (I. A. Goncharov, I. S. Turgenev) // Nedzvetsky, V. A. *Russian social-universal novel of the 19th century: formation and genre evolution* / V. A. Nedzvetsky ; Moscow State University, Faculty of Philology. – Moscow : JSC «Dialog-MGU», 1997. – P. 132–190.

183. Nedzvetsky, V. A. *Novels of I. A. Goncharov : to help teachers and applicants* / V. A. Nedzvetsky. – Moscow : Publishing House of Moscow State University, 2000. – 112 p.

184. Onisi, I. «A Literary Evening» from the point of view of metaliterature // *I. A. Goncharov : materials of the International academic conference dedicated to the 195th anniversary of the birth of I. A. Goncharov* : collection of articles by Russian and foreign authors / compilation by A. V. Lobkareva, I. V. Smirnova, E. B. Klevogina. – Ulyanovsk : Nika-design, 2008. – P. 231–235.

185. Otradin, M. V. «Judge as you wish!» (Rereading «The Extraordinary story» of I. A. Goncharov) // *I. S. Turgenev: text and context* : collective monograph / ed. by A. A. Karpov and N. S. Movnina. – St. Petersburg : Scriptorium, 2018. – P. 426–439.

186. Otradin, M. V. Boris Rayskiy in the light of the comic // Goncharov after «Oblomov» : collection of articles / Institute of Russian Literature (Pushkin House) of Russian Academy of Sciences ; [ed.-in-chief: S. N. Guskov]. – St. Petersburg ; Tver : M. Batasova Publishing house, 2015. – P. 141–161.

187. Otradin, M. V. On the question of the originality of epic objectivity and the role of humor in the novel by I. A. Goncharov «Oblomov» // Goncharov I. A. : proceedings of the anniversary Goncharov conference in 1987. – Ulyanovsk : Simbirsk book, 1992. – P. 115–126.

188. Otradin, M. V. «On the threshold of a sort of double being...» : (About the work of I. A. Goncharov and his contemporaries) / ed. by A. A. Karpov. – St. Petersburg : Faculty of Philology, St. Petersburg State University, 2012. – 328 p.

189. Otradin, M. V. «The hard work of objectification» : (Humor in I. A. Goncharov's novel «Oblomov») // From Pushkin to Bely : Problems of the poetics of Russian realism of the 19th – early 20th centuries : inter-university collection of articles / St. Petersburg State University ; ed. by V. M. Markovich. – St. Petersburg : Publishing House of St. Petersburg State University, 1992. – P. 80–101.

190. Otradin, M. V. Prose of I. A. Goncharov in a literary context / M. V. Otradin ; St. Petersburg State University. – St. Petersburg : Publishing House of St. Petersburg State University, 1994. – 169 p.

191. Otradin, M. V. Epilogue of the novel «Oblomov» // «Oblomov»: constants and variables : collection of articles : [on the 200th anniversary of the birth of I. A. Goncharov] / Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House) ; [compilation by S. V. Denisenko]. – St. Petersburg : Nestor-History, 2011. – P. 13–24.

192. Paducheva, E. B. Semantics of narrative // Paducheva, E. V. Semantic research : Semantics of time and aspect in Russian. Semantics of narrative / E. V. Paducheva. – Moscow : School «Languages of Russian Culture», 1996. – P. 193–418.

193. Piksarov, N. K. Two centuries of Russian literature / N. K. Piksarov. – Moscow ; Petrograd : State Publishing House, 1923. – 208 p.

194. Piksarov, N. K. I. A. Goncharov's novel «The Precipice» // Study Notes of Leningrad State University. – 1954. – No. 173. – Issue. 20. Russian literature. – P. 185–257.
195. Pinzhenina, E. I. Author and hero in the artistic world of I. A. Goncharov (text structure and typology of characters) : thesis for the degree of Candidate of Science in philology / E. I. Pinzhenina. – Krasnoyarsk, 2011. – 288 p.
196. Plato. State / [trans. from Ancient Greek by A. N. Egunov]. – Moscow : Academic project, 2015. – 398 p.
197. Polyakov, M. J. Goncharov in the assessment of Russian criticism // Goncharov I. A. in Russian criticism : collection of articles / foreword by M. J. Polyakov ; commentary by S. A. Trubnikov. – Moscow : State Publishing house of fiction, 1958. – P. 3–26.
198. Postnov, O. G. Aesthetics of I. A. Goncharov / O. G. Postnov ; ed.-in-chief: V. G. Odinkov; Russian Academy of Sciences, Siberian Branch, Institute of Philology. – Novosibirsk : Science : Siberian enterprise, 1997. – 239 p.
199. Prutskov, N. I. Goncharov's skill as a novelist / USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House). – Moscow ; Leningrad : Publishing House of USSR Academy of Sciences [Leningrad branch], 1962. – 230 p.
200. Prutskov, N. I. On the artistic originality of Goncharov the novelist // Russian Literature. – 1961. – No. 4. – P. 79–98.
201. Prutskov, N. I. «The Precipice» // History of the Russian novel. – Moscow ; Leningrad : Publishing House of USSR Academy of Sciences, 1964. – Vol. 2. – P. 173–193.
202. Pumpyansky, L. V. Classical tradition : collection of works on the history of Russian literature / L. V. Pumpyansky. – Moscow : Languages of Russian culture, 2000. – 864 p.
203. Raynov, T. I. Goncharov's «The Precipice» as an artistic whole // Questions of the theory and psychology of creativity : (a manual for studying the theory of literature in higher and secondary educational institutions) / ed. and compilation by B. A. Lezin. – Kharkov, 1907–1923. – Vol. 7. – 1916. – P. 32–75.

204. Ripinskaya, E. V. Motive structure of the novel: symbolic integration vs semantic differentiation (I. A. Goncharov, «The Precipice») // Goncharov: a living perspective of prose : articles about the works of I. A. Goncharov. – Szombathely : University of West Hungary Press, 2012. – P. 438–452.

205. Ripinskaya, E. V. Russian realistic novel: motif and plot (I. A. Goncharov. «The Precipice» : an analysis of the rhetorical organization of the novel) // Bulletin of Young Critics. – 2004. – No. 1. – P. 27–46.

206. Rybasov, A. P. I. A. Goncharov. – Moscow : Young Guard, 1957. – 374 p.

207. Rybasov, A.P. Literary and aesthetic views of Goncharov // Goncharov, I. A. Literary-critical articles and letters / Ed., foreword [«Literary and aesthetic views of Goncharov»] and commentary by A. P. Rybasov. – Leningrad : Goslitizdat (Printing house named after Volodarsky), 1938. – P. 5–53.

208. Rymar, H. T. Skobelev, V. P. Theory of the author and the problem of artistic activity / N. T. Rymar, V. P. Skobelev ; Samara State University. – Voronezh : LOGOS-TRUST, 1994. – 264 p.

209. Sorokin, J. S. The development of the vocabulary of the Russian literary language. 30–90s of the 19th century / USSR Academy of Sciences, Russian Language Institute. – Moscow ; Leningrad : Science [Leningrad branch], 1965. – 565 p.

210. Staroselskaya, N. D. I. A. Goncharov's novel «The Precipice» / N. D. Staroselskaya. – Moscow : Fiction, 1990. – 223 p.

211. Stepanov, S. P. Narrative organization in a literary text (language aspect) / S. P. Stepanov ; Ministry of Education of the Russian Federation, St. Petersburg State University of Economics and Finance. – St. Petersburg : Publishing House of St. Petersburg State University of Economics, 2002. – 188 p.

212. Tamarchenko, N. D. Russian classical novel of the 19th century: problems of poetics and genre typology / N. D. Tamarchenko ; Russian State University for the Humanities. – Moscow : Publishing center of Russian State University for the Humanities, 1997. – 201 p.

213. Tikhomirov, V. N. I. A. Goncharov : A literary portrait. – Kyiv : Lybid, 1991. – 156 p.

214. Tikhomirov, V. N. Internal monologue in the novels of Turgenev and Goncharov («Smoke» – «The Precipice») // Study notes : collection of postgraduate works on philology. – Orel : Orel State Pedagogical Institute, 1947–1967. – Vol. XXVII. – 1964. – P. 206–223.

215. Tikhomirov, V. N. Comparative and typological study of Turgenev's and Goncharov's novels «Smoke» and «The Precipice» : (The problem of artistic mastery) : thesis for the degree of Candidate of Science in philology / V. N. Tikhomirov. – Kirovograd, 1971. – 280 p.

216. Tikhomirov, V. N. The structure of the image of Rayskiy in Goncharov's novel «The Precipice» // Study notes : collection of postgraduate works on philological sciences. – Orel : Orel State Pedagogical Institute, 1968. – Issue 41. – P. 15–32.

217. Tomashevsky, B. V. Theory of literature. Poetics : tutorial / B. V. Tomashevsky. – Moscow : Aspect press (OAO Mozhaisk printing plant), 2003. – 333 p.

218. Turbin, V. N. Poetics of A. S. Pushkin's novel «Eugene Onegin» / V. N. Turbin ; Moscow State University, Faculty of Philology. – Moscow : Publishing House of Moscow State University, 1996. – 231 p.

219. Tynyanov, J. N. On the composition of «Eugene Onegin» // Tynyanov, J. N. Poetics. History of literature. Movie. – Moscow : Science, 1977. – P. 52–77.

220. Uspensky, B. A. Poetics of composition : The structure of the artistic text and the typology of compositional form / B. A. Uspensky. – Moscow : Art, 1970. – 223 p.

221. Favorin, V. K. On the interaction of the author's speech and the speech of the characters in the language of the Goncharov's trilogy // Proceedings of USSR Academy of Sciences. Department of Literature and Language / ed. board: P. J. Chernykh (ed.), V. V. Vinogradov, V. A. Gordlevsky, S. G. Barkhudarov, A. M. Egozin, N. F. Belchikov, V. V. Sukhotin, I. V. Sergievsky (secretary). – Moscow ; Leningrad : Publishing House of USSR Academy of Sciences, 1950. – Vol. IX. – Issue 5. – P. 351–361.



222. Faustov, A. A. I. A. Goncharov // Faustov, A. A. Authorial behavior in Russian literature : The middle of the 19th century and on the approaches to it / A. A. Faustov. – Voronezh : Publishing House of Voronezh State University, 1997. – P. 49–72.

223. Faustov, A. A. The novel by I. A. Goncharov «Oblomov»: artistic structure and concept of man. – Tartu : Tartu State University, 1990. – 31 p.

224. Fried, I. Who is the narrator in «Oblomov»? // Studia slavica Acad. sci. hung. – Budapest, 2006. – Vol. 51. – No. 3/4. – P. 219–230.

225. Fukson, L. J. Reading : a textbook for university students studying in the specialty 031001 «Philology» / L. J. Fukson ; Ministry of Education and Science of the Russian Federation, Kemerovo State University. – Kemerovo : Kuzbassvuzizdat, 2006. – 217 p.

226. Heidegger, M. Being and time / M. Heidegger ; [trans. from German by V. V. Bibikhin]. – Moscow : Publishing firm «Ad Marginem», 1997. – 451 p.

227. Tseitlin, A. G. I. A. Goncharov / A. G. Tseitlin ; USSR Academy of Sciences, Institute of World Literature named after A. M. Gorky. – Moscow : Publishing House of USSR Academy of Sciences, 1950. – 492 p.

228. Chernets, L. V. «How our word will respond...» : The fate of literary works / L. V. Chernets. – Moscow : Higher School, 1995. – 237 p.

229. Shklovsky, V. B. I. A. Goncharov as the author of «Frigate “Pallada”» // Shklovsky, V. B. Notes on the prose of Russian classics: on the works of Pushkin, Gogol, Lermontov, Turgenev, Goncharov, Tolstoy, Chekhov. – 2nd ed., revised and complemented. – Moscow : Soviet writer, 1955. – P. 223–245.

230. Shklovsky, V. B. «Tristram Shandy» by Stern and the theory of the novel // Stern, L. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman / trans. from English and commentary by A. A. Frankovsky. Stern's «Tristram Shandy» and the theory of the novel / V. B. Shklovsky. – St. Petersburg : INAPRESS, 2000. – P. 810–811.

231. Schmid, W. Narratology / W. Schmid. – Moscow : Languages of Slavic Culture : Koshelev, 2003 (Kaluga : GUP Oblizdat). – 311 p.

232. Schmid, U. Subjectivity as an ordinary story: Goncharov's game of the author's self // *Logos*. – 2001. – Issue 3. – P. 127–134.

233. Shpet, G. G. The internal form of the word : Studies and variations on Humboldt themes. – 3rd ed., stereotypical. – Moscow : ComBook, 2006. – 216 c.

234. Eco, U. Open work of art: form and uncertainty in modern poetics / U. Eco ; [trans. from Italian by A. P. Shurbelev]. – St. Petersburg : Academic project, 2004. – 380 p.

235. Eco, U. The role of the reader. Studies in the semiotics of the text / trans. from English and Italian by S. D. Serebryany. – Moscow : AST Publishing House, 2016. – 640 p.

236. Engelhardt, B. M. Travel around the world of I. Oblomov // *Literary heritage*. Vol. 102. I. A. Goncharov. New materials and research / Russian Academy of Sciences, Institute of World Literature named after A. M. Gorky ; ed.-in-chief: S. A. Makashin, T. G. Dinesman. – Moscow : IMLI RAN : Heritage, 2000. – P. 15–73.

237. Etkind, E. G. «Inner man» and external speech : essays on the psychopoetics of Russian literature in the 18th-19th centuries / E. G. Etkind. – Moscow : School «Languages of Russian Culture», 1998. – 446 p.

238. Etkind, E. G. Psychopoetics. «Inner man» and external speech : articles and studies. – St. Petersburg : Art-SPb., 2005. – 704 p.

239. Jakobson, R. O. Language in relation to other communication systems // Jakobson, R. O. Selected works : trans. from English, German, French / R. O. Jakobson ; [foreword by V. V. Ivanov ; compilation and ed. by V. A. Zvegintsev]. – Moscow : Progress, 1985. – P. 319–330.

240. Jauss, H. R. The history of literature as a provocation of literary criticism // *New Literary Review*. – 1995. – No. 12. – P. 34–84.

241. Alter, R. *Partial Magic : The Novel as a Self-Conscious Genre*. – Berkeley ; Los-Angeles : University of California Press, 1975. – 248 p.

242. Blin, G. *Stendhal et les problèmes du roman*. – Paris : Librairie José Corti, 1954. – 339 p.
243. Bradbury, M. Fletcher, J. *The Introverted Novel // Modernism 1890–1930*. – Harmondsworth : Penguin books, 1976. – P. 394–395.
244. Christensen, I. *The Meaning of Metafiction : a Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. – Bergen : Universitetsforlaget, 1981. – 174 p.
245. Dallenbach, L. *Le recit speculaire. Essai sur la mise en abyme*. – Paris : Seuil, 1977. – 247 p.
246. Deloffre, F. *Le problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715 // La littérature narrative d'imagination: Des genres littéraires aux techniques d'expression*. – Paris : Presses universitaires de France, 1961. – P. 115–133.
247. Diment, G. *The Autobiographical Novel of Co-Consciousness. Goncharov, Woolf, and Joyce*. – Gainesville : University of Florida Press, 1994. – 199 p.
248. Federman, R. *Surfiction*. – Chicago : Swallow Press, 1975. – 294 p.
249. Fogel, S. «And All the Little Typtopus» : Notes on Language Theory in the Contemporary Experimental Novel // *Modern Fiction Studies*. – Aut 1974. – XX, 3. – P. 328–336.
250. Gass, W. H. *Philosophy and the Form of Fiction // Fiction and the Figures of Life*. – New York : Knopf, 1970. – P. 3–26.
251. Gide, A. *Journal 1889–1939*. – Paris : Gallimard, 1948. – 1378 p.
252. Hjelmslev, L. *Prolegomena to a Theory of Language*. / trans. by F. J. Whitfield. – Madison : University of Wisconsin Press, 1961. – 144 p.
253. Hutcheon, L. *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*. – Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 1980. – 168 p.
254. Imhof, R. *Contemporary Metafiction : a Poetological Study of Metafiction in English since 1939*. – Heidelberg : Winter, 1986. – 328 p.
255. Kellman, S. G. *The Self-Begetting novel*. – New York : Columbia University Press, 1980. – 161 p.

256. Krauss, W. *Novela – Novelle – Roman // Zeitschrift für romanische Philologie.* – 1940. – Vol. 60. Issue Jahresband. – s. 16–28.
257. McCaffery, L. *The Art of Metafiction : William Gass's Willie Master's «Lonesome Wife» // Critique.* – 1976. – XVIII, I. – P. 21–34.
258. *Metalepses. Entorses au pacte de la representation.* – Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005. – 342 p.
259. Raimond, M. *Le Roman.* – Paris : Armand Colin, 2000. – 191 p.
260. Rousset, J. *Narcisse romancier : Essai sur la première personne dans le roman.* – Paris : Corti, 1986. – 159 p.
261. Sarduy, S. *El Barroco y el Neobarroco // America Latina en su Literatura.* – Mexico : UNESCO, 1972. – P. 167–184.
262. Scholes, R. *Fabulation and Metafiction.* – Urbana : University of Illinois Press, 1979. – 222 p.
263. Scholes, R. *Metafiction // The Iowa Review.* – Dec 1970. – P. 100–115.
264. Scholes, R. *The Fabulators.* – New York : Oxford University Press, 1967. – 180 p.
265. Scholes, R. *The Fictional Criticism of the Future // Triquarterly.* – Fall 1975. – Vol. 34, 4. – P. 233–247.
266. Spires, R. C. *Beyond the Metafictional Mode : Directions in the Modern Spanish Novel.* – Lexington : The University press of Kentucky, 1984. – 153 p.
267. Sturges, P. J. M. *Narrativity : Theory and Practice.* – Oxford : Clarendon press, 1992. – 322 p.
268. *Theorie und Technik des Romans im 17 and 18 Jahrhundert.* – Tübingen : M. Niemeyer, 1970. – Vol. I. – 174 s.
269. Voelker, P. *Die Bedeufungsentwicklung des Wortes Roman.* – Heft : Walter de Gruyter, 1886. – 45 s.
270. Von Blankenburg, F. *Versuch über den Roman.* – Leipzig : Siegerteft, 1774. – 528 s.
271. Waugh, P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* – London ; New York : Methuen, 1984. – 176 p.

## Reference literature

272. Azbukin, V. I. I. A. Goncharov in Russian criticism. (1847–1912) / V. I. Azbukin. – Orel : Electronic printing press of. M. L. Mirkin, 1916. – 293 p.
273. Alekseev, A. D. Bibliography of I. A. Goncharov : Goncharov in press : press about Goncharov : (1832-1964) / A. D. Alekseev ; USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House). – Leningrad : Science. Leningrad branch, 1968. – 231 p.
274. Alekseev, A. D. Chronicle of the life and works of I. A. Goncharov / A. D. Alekseev ; USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House). – Moscow ; Leningrad : Publishing House of USSR Academy of Sciences, 1960. – 366 p.
275. Buck, D. P. Ivan Goncharov in modern research // New Book Review. – 1996. – No. 17. – P. 122–130.
276. Vengerov, S. A. Goncharov I. A. // Encyclopedic dictionary : in 86 vol. / publ.: F. A. Brockhaus, I. A. Efron. – St. Petersburg : Semenov typolithography (of I. A. Efron), 1890–1907. – Vol. IX. – 1893. – P. 201–205.
277. Geyro, L. S. Goncharov Ivan Aleksandrovich // Russian writers, 1800–1917 : biographical dictionary / ed.-in-chief: P. A. Nikolaev. – Moscow : Soviet Encyclopedia, 1989–... – Vol. 1. – 1989. – P. 624–632.
278. Goncharov Ivan Aleksandrovich // History of Russian literature of the 19th century : bibliographical index. – Moscow ; Leningrad : Publishing House of USSR Academy of Sciences, 1962. – P. 247–256.
279. Brief literary encyclopedia : in 9 vol. / ed.-in-chief: A. A. Surkov. – Moscow : Soviet Encyclopedia, 1962–1978.
280. M. M. Stasyulevich and his contemporaries in their correspondence / ed. [and foreword] by M. K. Lemke. – St. Petersburg : M. Stasyulevich typography, 1911–1913. – Vol. 4. – 1912. – 519 p.

281. Mezieres, A. V. Russian literature from the 11th to the 19th centuries inclusive : a bibliographic index of works of Russian literature in connection with the history of literature and criticism : books and journal articles : in 2 parts / compilation by A. V. Mezieres. – St. Petersburg: A. Porokhovshchikov typography, 1899–1902. – Part 2. Russian literature of the 18th and 19th centuries / foreword by N. A. Rubakin. – 1902. – P. 62–65.

282. Poetics : a dictionary of current terms and concepts / [ed.-in-chief: N. D. Tamarchenko]. – Moscow : Kulagina Publishing House : Intrada, 2008. – 360 p.

283. Modern foreign literary criticism (countries of Western Europe and the USA) : concepts, schools, terms : encyclopedic reference book / Russian Academy of Sciences, Institute of Scientific Information on Social Sciences ; [ed. and compilation by I. P. Ilyin, E. A. Tsurganova]. – Moscow : Intrada, 1996. – 320 p.

284. Dictionary of world literary terms : Forms. Technique. Criticism / ed. by Joseph T. Shipley. – Boston : The Writer, 1979. – 466 p.

285. The Winston simplified dictionary / ed. by W. D. Lewis, E. A. Singer, H. S. Canby, T. K. Brown. – Philadelphia : Winston, 1927. – 875 p.

286. Webster's complete dictionary of the English language / ed. by N. Webster. – London : George Bell & Sons, 1886. – 1847 p.