



УДК 821.161.1.09«18»
ББК 83.3(2Рос=Рус)5

МЕТАФОРЫ «РОСТА» В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ» И В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»

А. Молнар

Статья представляет собой опыт сопоставительного чтения романа Гофмана «Эликсиры дьявола», повести Гоголя «Портрет» и романа Гончарова «Обрыв». Общий план произведений включает в себя проблематику искусства и искушения, вопросы вербальной и визуальной репрезентации, а также метафоризации семантического комплекса *рост*. В ходе краткого анализа раскрывается особая модель семиотизации как предметов, так и их наименований, согласно которой вещь, деталь или атрибут (*рост*), будучи фактом иного порядка (поэтическим конструктом), выходит за пределы бытописательной единицы.

Ключевые слова: анализ, метафорическая аттракция, иконические образы, деталь, рост, искусство, портрет.

Гончароведами считается неопровержимым факт непосредственного влияния творчества Пушкина и Гоголя на развитие поэтики Ивана Александровича Гончарова. Тем не менее, если действие пушкинских текстопроявляющих принципов активно изучалось с точки зрения исторической медиации, то внимание литературоведов к гоголевской традиции ограничивалось указанием на возможность использования Гончаровым метода создания ключевых типов (ср. Манилов – Обломов, Чичиков – Аянов), а также указанием на роль «Старосветских помещиков» в формировании замысла романа «Старики», претворенного позже в эпизод романа «Обрыв».

Преимущество гоголевского приема бытописания и универсализация конкретных исторических явлений толковались в качестве особой черты поэтики Гончарова. Исследователи отмечали, что широко применяемый прием обобщения писатель унаследовал от гоголевской школы, в то время как в поэтизации прозы, в полноте и гармоничности описания он опирался на пушкинскую традицию [6, с. 543]. Творческое соединение этих двух принципов в единое целое позволили Гончаро-

ву создать своеобразную поэтику, в которых разноразрядные явления и предметы представляются равнозначными.

Следовательно, в качестве источника поэтизмы в произведениях писателя выдвигалась не образность как таковая, а детализированное описание предметов и типизация характеров. Однако, на наш взгляд, бытовые детали у Гончарова не просто служат для обозначения предметного мира в процессе изображения действительности, но, преобразуясь в символы и развивая сюжет, способствуют углублению психологической характеристики. Гоголевский прием атрибуции (снижение человеческого образа до уровня предмета или суживание его до одной господствующей черты) применяется только по отношению к второстепенным лицам, например, обломовскому Захару, который замечает свою халатность в окружающих предметах (ср. «и я Собакевич!»). Говоря же о главных героях, мы видим использование Гончаровым особых поэтических форм.

Во-первых, предметы могут метафорически уподобляться слову персонажа, раскрывая его настоящий лик. Во-вторых, детали получают лейтмотивную функцию, сгущая весь текстовый материал. Они активизируют и развертывают поэтическую семантику наименования, организуют знаковую упорядочен-

ность текста. Разобщенность предмета и знака сменяется взаимосвязью знаков, когда характерная деталь, атрибут и т. п. не только замещает своего носителя, но и, генерируя процесс метафоризации, формирует межуровневые связи. В результате такого разграничения нам кажется целесообразным иначе ставить вопрос о сути сопоставительного анализа. Целесообразно ли говорить о простой предметной атрибуции Гоголя (овеществлении живого мира), или глубина его поэтического мира, раскрываемая сквозь призму творчества Гончарова, скрывает аналогичные формы оживления и семиотизации вещей, которые реализуются у каждого художника особым образом?

В настоящей статье мы обращаемся к двум произведениям авторов, которые не только обнаруживают удивительную схожесть в принципах построения текста, но и могут быть сопоставимы по другим компонентам, в частности, по тематике и выдвигению на первый план образа героя-художника. Мы исходим из комплексного сопоставления, то есть сначала рассматриваем некоторые метафорические образы гоголевской повести, затем кратко прослеживаем их функционирование в романе Гончарова.

Термин «образ» в русском языке и литературоведении означает самые разные понятия, относящиеся как к тропу, определенной словесной конструкции, так и к изображению персонажа, описанию его портретных данных. Анализ образной метафоры в нашем случае подразумевает совмещение этих разных планов визуального и вербального, языковую репрезентацию и реконструкцию мира в плане поэтики эйдетических изображений, с одной стороны, и в функции формирования особого дискурса словесных метафор, обозначающих детали (бытовые, характерные, нарративные и символические), – с другой.

Обостренное в наши дни внимание к вопросам интермедиальности, интертекстуальности и синкретизма вызвало особый интерес к произведениям, включающим в себя образы художников. Об этом свидетельствует факт обращения к данной теме в романтизме, а также популярность термина «экфрасис». Благодаря таким новым подходам к повести Гоголя «Портрет» выясняется, что

произведение не есть простое обобщение романтических топосов, но открытый для современных интерпретаций текст, дающий возможность сравнительно-сопоставительного анализа гоголевской повести и гончаровского «Обрыва» с точки зрения ономато-поэтической встроенности и метафорической функции иконических образов. При этом учтем, что общим для этих произведений литературным претекстом является «Эликсир дьявола» Т. Гофмана. Речь пойдет не об элементарном нарративном описании живописных полотен, но о смысловом «ядре» названных произведений, образованных соединением христианского тезиса о грехопадении с основными вопросами о природе творчества.

В данном аспекте наиболее значимой является ситуация искушения. Проблема взаимосвязи искусства и искушения возникла в результате возникновения представления о том, что на основе веры можно разрешить конфликт эстетики и этики [4, с. 38]. В итоге сформировался «ходячий» мотив, ставший текстообразующим фактором в европейской литературе. Он и прослеживается нами в качестве исходной точки межтекстовых связей произведений, в которых акцентирован образ искушаемого художника, могущего стать художником-искусителем.

В романе Гофмана реализован сюжет грехопадения, преодоление которого возможно только путем соблюдения монашеских идеалов. Семейная хроника дает возможность персонажу самооправдаться, поскольку первоначальный грех совершен праотцом. Он совокупляется с женщиной, олицетворявшей сатану, и, отвергая творческие идеалы своего учителя Леонардо да Винчи, воссоздает на картине не Мадонну, а телесный образ Венеры. Однако языческая красота оказывается призраком, так как не пронизана внутренним светом христианской духовности. Потомки, которые заклеены печатью греха, почти ритуально повторяют историю братоубийства Каина и Авеля и страдают от нависшего над ними противоречия между чувственностью и святостью. Первый эпизод романа строится на повествовательной детализации картины, воспроизводящей видение Святой Семьи, и перспектива мученичества невесты Христа в истории старого художника, монахини и

сына-капуцина предвещает исполнение надежд на искупление. По этой причине осмысление главным героем Медардом своей избранности поощряет его на побег из монастыря. Подобно искушению Святого Антония, монаха соблазняют грехи, в первую очередь овладевающая им гордыня, желание возвыситься над другими – «вырасти». Назначение героя, с одной стороны, заключается в том, чтобы пересказом и осмыслением своей истории искупить личное грехопадение, а также грехи предков, с другой – сюжетно способствовать приобретению святости искушающей его женщины-двойника: создать из Аврелии Святую Розалию.

Образы-двойники и воплощают двойственность художника как творца-искусителя. Кающийся потомок может воплотить ситуацию картины в действительность, а соединение искусства с жизнью обеспечивает обратное превращение действительности в картину, что способствует искуплению старого художника, совершившего первородный грех. Оживление двухмерной картины, ее трансформация в трехмерный образ, затем опять в живописное полотно открывает возможность развертывания в тексте потенциально вложенных нарративов. Медард является не только монахом, но и отлично разбирается в искусстве, поэтому его образ уже в сюжетном пространстве связывает этическую и эстетическую сферы текста, выступает как точка соприкосновения трансцендентального мира с человеческим в творческом акте. Ретроспективный и исповедальный характер нарративной структуры романа предполагает понимание героем своей личной «истории», что, однако, не сказывается на самом повествовании, поскольку монах ведет рассказ, игнорируя знание семейной хроники. Функция старого художника по этой причине раскрывается только в конце романа. В переломном моменте фабулы он появляется, будто выходя из рамок картины; его взгляд пронизывает капуцина, является напоминанием о греховности, но при искреннем покаянии Медарда становится дружеским и помогающим.

В то время как у Гофмана искушенный художник сталкивается с потомком-капуцином с вопросами морали (зеркально отражая ситуацию картины) и тем самым направляет его на путь

самоискупления (согласно христианскому канону), в повести Гоголя взгляд старика, нарисованного на портрете, искушает Чарткова, который мог бы сопротивляться, не вглядываясь в изображение. В переносном смысле это означало бы противостояние собственным тайным желаниям. Вторая редакция произведения снимает возможность непосредственного фанбульного отождествления искусителя с образом зла и переводит проблематику произведения с теоретического решения вопроса о природе искусства в онтологический план.

Изображение ростовщика получает атрибуты искушающего образа, его пронизывающий взгляд вызывает чувства страха и ужаса. Первородный грех здесь также совершен, и совершает его старый художник, автор полотна. Именно он придает злу эстетическую силу, вызывает к жизни, оживив в акте творчества глаза модели. Однако в основе греха у Гоголя лежит не страсть к женщине (как у Гофмана или Гончарова в «Обрыве»), но желание материального богатства и творческого успеха. Отсюда мотив продажности искусства, реализованный на разных уровнях.

Такая семантика исходит от портрета как вербально, так и визуально. Об этом свидетельствует уже сам заголовок повести: *портрет* как повествование и как картина. К тому же описание образа ростовщика (изображенного субъекта) на картине и история Чарткова поданы от лица художника Б. Он, создавая собственный нарратив, вербализует и тем самым осваивает чужой медиум, раскрывая визуальность портрета. Кроме того, в повести нагромождаются, надстраиваются друг на друга аналогичные сюжетные линии с разной версией произошедшего грехопадения персонажа. Вследствие особой нарративной структуры произведение само становится глобальной картиной, каждая часть которой воплощает ту же самую многоплановую проблематику.

Портрет олицетворяет две возможности художественного бытия. Одна из них развертывает значение слова «портить» и основывается не только на созвучии, но и на реализации данного смысла, его особой текстовой функции. Семантика глагола управляет тем планом повествования, в котором раскрываются утрата божественного творческого дара, моменты идолопоклонства и иконобор-

ства, вандализм и т. д. Но слово «портрет» может происходить и от латинского *pro-trahere*, что обозначает освещение, выдвижение на свет, показ предмета в настоящем свете [10, с. 9], то есть сам акт сотворения и трансляции образа. Семантическая оппозиция реализуется в тексте и с помощью атрибутов «высокий» и «рослый», указывающих не только на рост, но также и на взросление. Данная семантическая двойственность характеризует всю структуру повести Гоголя.

В итоге описание портрета ростовщика предстает в нескольких ракурсах. Их общность заключается в том, что субъект изображения высокого роста, и этим же эпитетом определяется как талант создателя портрета, так и его инструмент: «высокая кисть» [1, с. 518]. Старый живописец, двойник Чарткова, осуществляет значимую возможность, скрытую в метафоре «высоты-взросления», согласно которой искусство понимается как средство общечеловеческого очищения. Интерес живописца к высоким, «христианским», предметам [там же, с. 526] становится знаком его обращения к иконописи, а затем (после искупления греха) – передвижения в сакральную сферу творчества. В такой интерпретации художник должен возвыситься над толпой необыкновенностью своего поведения.

Изображенный же субъект и Чартков реализуют другое значение портрета.

Между названием *ростовщика* и его атрибутом: высоким, необыкновенным *ростом* [там же, с. 521] можно установить анафорическую связь. Семиотическое отождествление имени с образом способствует возникновению параллелизма с мерой распространения славы Чарткова, невероятным увеличением стоимости портрета на аукционе, необычайной скоростью перехода полотна от одного владельца к другому и нагромождением подобных историй. С изменением возраста Чарткова (его взрослением) мотивируется смена его отношения к творчеству: повествование присваивает детские, наивные черты художнику-творцу (в эпизоде написания портрета Лизы); желание быстро прославиться и выделиться из толпы объясняется его юным темпераментом, а жажда материальных благ и корысть оказываются обычными свойствами взрослого мужчины.

Первый экфрасис репрезентирует ростовщика «скулистым» и «чахлым» стариком [1, с. 486]. При оживлении портрета в видении Чарткова образ ростовщика, выступающего из рамок картины, приобретает атрибуты и предикаты русского архетипа скупости, Кощея Бессмертного. Образ оживляется не только потому, что действует, а скорее всего благодаря тому, что включается в сам процесс метафоризации. Старик считает деньги, разбирает свое золото, кажется, хочет «сожрать» художника, высосать его жизненную энергию, украсть душу. Образ Кощея традиционно состоит из костей. В русском языке ощутима также метафорическая связь скупости и камня-кости, основанная на общности представления о кремни, твердых предметах, признаки которых, благодаря поэтичности слова, переносятся на человеческие качества: неподатливый, закостенелый [5, с. 40]. В повести подчеркивается постепенное очерствение Чарткова, делается акцент на «черствой коре» [1, с. 526] отца художника Б. перед началом грехопадения: написанием портрета ростовщика.

Можно уловить также частичное созвучие фамилии Чартков с характеристикой Кощея в поэме Пушкина «Руслан и Людмила» – *чахнет* («там царь Кащей над златом чахнет» [7, с. 182]), и эта взаимосвязь образов становится более явной благодаря еще одному интертексту. Художнику переходят свойства скряги (скупость, жадность), и Чартков начинает повторять действия ростовщика, представленные в видении. Перед смертью он использует свое богатство для истребления произведений искусства («развязал все свои золотые мешки и раскрыл сундуки» [1, с. 515]). Наказание за фаустовскую сделку с дьяволом в христианском представлении – вечное горение и адские терзания. Это нарекание реализуется как в повествовании, так и в определении болезни Чарткова. Им овладевает чувство жара – «горячка», соединенная с чахоткой, что, будучи причиной смерти, отсылает к пушкинскому Кощею: действительно «чахнет».

Аналогичная трактовка образа развертывается и в рассказе художника Б., в котором также представлен скупец, сидящий над кучей золота в сундуках. Его сокровища име-

ют демоническую силу, приносят смерть тому, в чье владение они переходят. Чартков высвобождает носителя зла из его двухмерного рабства нарушением запрета (глядит на портрет). Ростовщик, сохраняющий и продолжающий свое бытие в оживленных глазах (как золото в рамках портрета), обладает атрибутами, присущими и глазам и сокровищам, как бы соединяет их: прожигающее действие и живость (денег и взгляда), пламенный блеск (золота и глаз) и т. д.

Художник приобретает в контакте с портретом ростовщика золото, как это обычно представлено в мифологемах о поисках клада: ломает и разбивает раму. Интересно, что в образно-семантическую парадигму произведения включены хозяин квартиры и квартальный надзиратель, включение которых мотивировано как на уровне сюжета, так и на уровне языка. В русском языке существительное «живописец» активизирует значения «живости, оживления», в то время как «художник» по своей этимологии коннотирует мотив искушения: «худой», то есть чахлый, искусник, змей [8, с. 282–283]. В высказывании хозяина эти два семантических поля пересекаются: «нет хуже жильца, как живописец» [1, с. 497]. В итоге метафорически связываются квартира, жизнь и творчество.

Название должности «квартальный надзиратель» подразумевает лицо, которое следит за порядком, но им также акцентируется зоркость взгляда. Клад, «капитал» раскрывается и переходит во владение Чарткова благодаря пожатию, «топорному утroyству» [там же, с. 498] «капитальной руки» [там же, с. 499] надзирателя. Каламбур, взаимообусловленность на уровне знаков свидетельствуют здесь не о сказовом характере гоголевского текста, не о бытописательной функции деталей, а опять (как и в случае портретного образа) о превращении вещи, предмета, качества в образную метафору, а тем самым в продуктивный семантический троп, в новую прозаическую микромодель сюжета, способствующую семантической инновации и новой интерпретации данной вещи.

Кроме того, раскрывается символическая функция второстепенных персонажей. Они выступают как «ценители-непрофессионалы», сниженные двойники критиков, не разбираю-

щихся в искусстве, однако своим злобным словом портящих дело. О таких «умниках», сующихся не в свое дело, говорит затем с презрением старый живописец, используя глагол «портить» [1, с. 526]. Образом Чарткова суммируются фигуры «падших» художников, и (с известной долей осторожности) можно сказать, что автор обозначил в персонаже и свое собственное присутствие, заметив, что художник «прошелся по тротуару гоголем» [там же, с. 500], то есть впал в грех гордыни. Это каламбурно-дидактическое напоминание всем, в том числе и себе об обязанности людей искусства сохранять дар, полученный от Бога (талант) и противостоять искушению.

Развертывание внутренней формы и семантики слов управляет и сюжетосложением. В процессе карьерного роста зрение художника «затемневается», «портится». Эту аллегорию выражает зависть (ревность) к ближнему, направленная на уничтожение красоты (этимология глагола «завидовать» демонстрирует эту связь). На картине Босха «Искушение Святого Антония» присутствует василиск со смертоносным взглядом, символизирующим грех. Пожирающему взору василиска уподобляется сначала переносно взгляд портрета, потом буквально – беснующийся Чартков. Уничтожить василиска можно только с помощью его зеркального отражения. Визуальная реконструкция собственной истории в образе «падшего ангела», представляющего самописание, самопонимание (автопортрет), могла бы способствовать преодолению греха, но рассматривание портрета ростовщика и наполняющих квартиру других картин-портретов как собственных зеркальных отражений доводят Чарткова до сумасшествия.

Между тем старый живописец прозревает и спасается изображением Пречистой Матери и младенца-Иисуса (Святой Семьи), что возвращает нас к исходной ситуации романа Гофмана. Картину характеризует сакральность и непорочность красоты так же, как и работу мастера, вернувшегося из Италии, при виде которой Чартков осмысляет свое «падение» – утрату таланта. Последнее же полотно, написанное по рафаэльскому образцу, воплощает идею творчества. Описание картины, данное автором, не детализировано, однако воспроизведение ее эффекта на пуб-

лику дает возможность уподобить произведение искусства чистой, непорочной невесте Христа, Деве, в чьих округленных формах подчеркнута завершенность и совершенство божественной природы. Живописное полотно в итоге становится воплощением религиозного идеала, что соответствует трансцендентальной задаче искусства, его христианской миссии. Эйдетически значимо в этом плане объятие-благословение отца-монаха сыну-художнику. Этот акт можно толковать и в аспекте богосыновства: Господь отправляет сына-художника в мир для борьбы со злом через творчество.

Что касается Гончарова, то он переакцентирует проблематику, присвоив роль искушителя самому художнику. Тем самым искушение становится тематическим и семантическим эквивалентом искусства. Автор исключает трансцендентальные элементы из своего романа, который тем не менее в нескольких планах текста перекликается с повестью Гоголя. Гончаровский роман о художнике имеет двойную нарративную структуру. Фабула представляется под двойным углом зрения – сквозь призму воспринимающего и рефлектирующего сознания героя-художника и повествователя, объективирующего события. Тем самым воспроизводится творческий процесс, субъект которого сталкивается с несостоятельностью своих книжных образцов.

В романе противопоставлены два художника. Но если у Гоголя монашеская жизнь старого живописца соответствует сакральной иконописи, то в образе Кириллова Гончаров акцентирует мрачность и нежизнеспособность творений. В свою очередь, главный герой Райский (тоже художник) отрицает аскетизм и идет по пути жизнетворчества, старается стать творцом жизни по шеллинговскому идеалу. Однако в дальнейшем данная позиция подлежит переосмыслению. «Искушающее» действие Райского сначала проявляется в том, что он пытается проецировать свои идеи на реальную женщину, кажущуюся каменной или мраморной статуей, развить ее до идеального образа и, когда тайна «оживляющейся» женщины обнажится, превратить ее в настоящий предмет творчества. Художник же, пережив чувство страсти, в акте созидания может искупить свой грех, но это формирует

новое самопонимание и выдвижение новых принципов творчества.

В романе Гончарова отсутствуют описания самих живописных полотен, то есть экфрасисы, но приведены их оценки воспринимающим субъектом. Образы и видения Райского (в том числе и виртуальные), как и жизненные ситуации, в которые попадает персонаж, отсылают к обобщенным топосам, выступают отпроектированными в картины и функционально реализуются в процессе их метафоризации. Более того, они становятся для художника жанровым романским прообразом, который следует воплотить в реальности. В частности, дом Райского в Малиновке метафоризируется в здание «романа» с развернутой сюжетикой. Но в таком случае женские образы могут быть восприняты в качестве зеркального ряда портретов на стенах этого дома-романа. Художник, находящийся в поисках самоопределения, одновременно запечатлевает историю оживленных женщин на полотне через воспроизведение внешних характеристик и создает вербальный нарратив. В вербализации картин-видений акцентируется процесс их оживления; например, открываются глаза у виртуального образа Софьи, пetersбургской кухни Райского.

В сознании художника, как и его творчестве, выявляются два основных женских типа: Венера Милосская, символизирующая гармонию формы и содержания, и Сикстинская Мадонна, воплощающая сакральную женственность. Гончаров реинтерпретирует толкование Вакенродера о творчестве на основе видения, заставляющего художника реализовать новый подход к модели. Значимо и языковое оформление экфрасиса, которое управляет текстуально развернутой метафоризацией романа.

Принципы нового подхода проявляются в процессе написания Райским портрета Веры, с образом которой связаны наличие религиозного контекста, преобразование внешней красоты во внутреннюю святость. Более того, образ героини становится символом творчества в целом.

Заметим: визуальное воссоздание Райским истории «падшей» женщины метафоризируется как кража красоты, причем живописец изображает модель с закрытыми глазами. Ха-

ракти же и жизненный путь Веры раскрывается в романе не визуально, а в форме вербального нарратива. Тем самым доказываются тот факт, что для воспроизведения грехопадения не достаточны средства изобразительного искусства, но необходимо слово как основа метафоризации, превращающей предмет в знак и его оживляющей.

Именно поэтому Гончаровым даются описания картин без детализации и конкретизации. Романную икону о женщине, страстно влюбленной в сатану-зверя, дополняет другое видение, переосмысливающее факт «падения», – победа Пречистой Девы над искусителем. Сцена после событий в обрыве, когда Вера бросается в объятия бабушки, отсылает к иконописному изображению Богоматери с младенцем. Взаимное прощение «падших» женщин в романе соединяет визуальное с вербальной репрезентацией в форме повествовательной картины. Бабушка представляет «родительницу», а ребенок становится началом «рода» и «возрождения». Семантический план глаголов «рост – расти» содержит и это значение («род – рождение») [9, с. 392], что мотивируется внутренней формой слов и реализуется в романе метафорическими образами возрожденных женщин, восходящих (растущих) к идеалам великих прародителей. В образе же художника «качество роста» означает эстетическое развитие «высокого полета», поскольку данный акт сопряжен с восприятием музыки и творческим состоянием души.

Осмысление творческого процесса приводит художника к пониманию своего истинного назначения. Живописец уподобляется скульптору, воспроизводящему красоту формы; понимание же смыслоопределяющих проблем считается прерогативой словесных жанров (романа). Поэтому в заключительной части «Обрыва» подчеркивается, что Райский ищет предмет творчества уже не в жизни, а в самом искусстве, и занимается не житнетворчеством, а созиданием завершенных форм, статуй. В толковании художника написание романа означает создание «осмысленной и одухотворенной Венеры» [3, с. 415], в то время как скульптура является непосредственным изображением внешней красоты.

И тем не менее гончаровский текст свидетельствует о том, что метафора творчес-

кого процесса – это трансформация («рост») образа-иконы в статую, затем в слово. Роман как уникальное нарративное высказывание является наиболее полной и всеобъемлющей жанровой формой, обеспечивающей синкретизм разных видов искусства. Присутствует у Гончарова и гоголевская эстетическая категоризация, восходящая к немецкому романтизму. Согласно ему скульптура схватывает языческую чувственную прелесть, живопись выражает христианскую духовность, а музыка транслирует романтическую страсть [2, с. 9–13]. Методология сравнительно-сопоставительного анализа, реализованная на материале произведений двух авторов, раскрывает не элементарное «ученичество» Гончарова, а сложную взаимосвязь следования гоголевской традиции с ее преодолением.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гоголь, Н. В. Портрет / Н. В. Гоголь // Сочинения : в 2 т. Т. 1. – М. : Худ. лит., 1973. – С. 484–535.
2. Гоголь, Н. В. Скульптура, живопись и музыка / Н. В. Гоголь // Полное собрание сочинений : в 14 т. Т. 8. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1952. – С. 9–13.
3. Гончаров, И. А. Обрыв / И. А. Гончаров // Собрание сочинений : в 8 т. Т. 6. – М. : Худ. лит., 1980. – 517 с.
4. Маркович, В. М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма / В. М. Маркович // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века / сост. А. А. Карпов. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. – С. 5–42.
5. Потебня, А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М. : Правда, 1989. – 622 с.
6. Пруцков, Н. И. Романы Гончарова / Н. И. Пруцков // История русского романа : в 2 т. Т. 1 / под ред. Г. М. Фридендер. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1962. – С. 514–560.
7. Пушкин, А. С. Руслан и Людмила / А. С. Пушкин // Евгений Онегин. Поэмы. – М. : Худ. лит., 1977. – С. 181–247.
8. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. Т. 4 / М. Фасмер. – М. : Прогресс, 1987. – 864 с.
9. Цыганенко, Г. П. Этимологический словарь русского языка / Г. П. Цыганенко. – Киев : Рад. шк., 1970. – 392 с.
10. Grübel, R. The «vanished portrait», «living eyes» and a «fallen angel»: Metaphysics of Light in Gogol's «The Portrait» / R. Grübel // Wiener Slavistischer Almanach. – 2000. – № 45. – S. 5–26.

**THE METAPHORS OF “GROWING” IN N.V. GOGOL’S SHORT STORY
“THE PORTRAIT” AND I.A. GONCHAROV’S NOVEL “THE RAVINE”**

A. Molnar

The author carries out a comparative reading of Hoffman’s novel “The Devil’s Elixirs”, Gogol’s short story “The Portrait” and also Goncharov’s novel “The Ravine”. The general plan of these masterpieces includes the problems of art and temptation, verbal and visual representation and the metaphorical set of *growing*. In the course of the brief analysis of these aspects a special model of semiotisation of the objects and their names is going to be revealed, according to which the detail or the attribute (*growing*), being a fact of another order (poetic construct), becomes more than a sociographic element.

Key words: *analysis, metaphoric process, iconic themes, details, growing, art, portrait.*