

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт языка и литературы
Кафедра истории русской литературы и теории литературы

Г. В. Мосалева

**ХРАМОВАЯ ТЕТРАЛОГИЯ И.А. ГОНЧАРОВА:
ИСТОКИ ПОЭТИЧНОСТИ**

Монография



Ижевск

2023

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2=411.2)52-8
М81

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом УдГУ

Рецензенты: д-р филол. наук, профессор, И.А. Киселева,
д-р филол. наук, профессор, Н.В. Пращерук

Мосалева Г.В.

М81 Храмовая тетралогия И.А. Гончарова: истоки поэтичности : монография. – Ижевск : Удмуртский университет, 2023. – 138 с.

ISBN 978-5-4312-1096-9

DOI: 10.35634/978-5-4312-1096-9-2023-1-138

В книге представлена оригинальная концепция прочтения четырех произведений И.А.Гончарова («Обыкновенная история», «Фрегат “Паллада”», «Обломов», «Обрыв») как единого текста - метаповествования, структурно-содержательное единство которого обусловлено храмово-литургическим каноном. Истоки показанной в работе православной поэтичности канона свидетельствуют о Гончарове как художнике Почвы, создателе национального художественного универсума.

Монография адресована филологам, историкам культуры, преподавателям и студентам – всем интересующимся отечественной словесностью.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2=411.2)52-8

ISBN 978-5-4312-1096-9

© Г. В. Мосалева, 2023
© ФГБОУ ВО «Удмуртский
государственный университет», 2023

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|------------|
| Вводная глава | 4 |
| I. Храмовая поэтика И.А. Гончарова | 7 |
| «Обыкновенная история»: отказ героя от храма и метаморфоза образа | 8 |
| Литургические аспекты «Фрегата “Паллада”»: обновление автора и рождение романа | 28 |
| «Обломов»: сердце-храм путешественника-созерцателя | 58 |
| «Обрыв»: возвращение в храм в сюжетах жизни и искусства | 75 |
| II. Онтология юмора в «Обломове» И.А. Гончарова | 101 |

ВВОДНАЯ ГЛАВА

Мы назвали свою работу «Храмовая тетралогия И.А. Гончарова: истоки поэтичности.

Три своих знаменитых романа: «Обыкновенную историю» (1847), «Обломов» (1859), «Обрыв» (1869) Гончаров воспринимал как единую картину, «галерею»:

«...вижу не три романа, а один. Все они связаны одною общою нитью, одною последовательною идеею – перехода от одной эпохи русской жизни, которую я переживал, к другой – и отражением их явлений в моих изображениях, портретах, сценах, мелких явлениях и т.д»¹.

Эти произведения, прежде всего, связаны между собою еще и жанровым единством. На этом фоне «Фрегат “Паллада”» (1858), казалось бы, стоит особняком, поскольку Гончаров в подзаголовке называет его «очерками путешествия». Однако в письмах и заметках Гончаров дает этому произведению разные жанровые характеристики. Нет единодушия в определении жанра «Фрегата “Паллада”» (1858) и в исследовательской литературе. Спектр его жанровых характеристик в критике достаточно широкий, вплоть до «романа», что уже дает основание для включения этого текста в состав еще одной «галереи», подобной трем предшествующим.

«Общей нитью» и «одной последовательной идеей» в представлении этих четырех повествований как единого художественного и мировоззренческого целого стала для нас категория литургичности. Именно православная «храмовая основа» позволяет говорить о них как *храмовой тетралогии*, свидетельствующей о последовательно проявляющемся православно-христианском мироотношении Гончарова, показывающем его как художника Почвы.

¹ Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда (Критические заметки) // Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 107.

В письме к переводчику П.Г.Ганзену Гончаров сообщает о своем нежелании отдавать свои произведения для переводов на иностранные языки, объясняя это тем, что иностранному читателю будут непонятны его герои и жизнь, изображаемая в его романах:

«...все действующие лица в моих сочинениях, нравы, местность, колорит, слишком национальные, русские – и от того, казалось мне всегда, они будут мало понятны в чужих странах, мало знакомых ... с русскою жизнью!»²

Влияние храмово-литургического канона на поэтику Гончарова обусловило, на наш взгляд, ее своеобразие со свойственным поэтике принципом онтологического равновесия и вселенскостью авторского мировосприятия. Гончаров не совмещает христианство и цивилизацию с культурой, но измеряет их христианством. В творчестве Гончарова «не вечная правда судится и измеряется веками, эпохами и народами, а века, эпохи и народы судятся и размеряются по мере хранения вечной правды души человеческой и по мере приближения к ней»³.

В своих художественных творениях Гончаров не отклоняется от христианского Идеала, земная красота у писателя является отражением красоты небесной, она бытийна только потому, что христоцентрична.

Наша книга состоит из двух частей. В первой части мы рассматриваем храмово-литургические аспекты в четырех повествованиях Гончарова: «Обыкновенной истории», «Фрегате “Паллада”», «Обломове», «Обрыве», показывающих истоки почвенной поэтичности писателя.

Во второй части работы предметом нашего научного интереса стало обращение к *онтологии юмора* в романе «Обломов».

² Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 460.

³ Григорьев А.А. Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства // Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 50.

В юмористических ситуациях этой грандиозной национальной эпопеи прослеживается непосредственная связь юмора с конфессиональными аспектами.

Проблема воплощения народных свойств души, преломленная в православной религиозности, открывает перспективы для дальнейших исследований в области поэтики всего творчества Гончарова и теоретической поэтики русской словесности.

I.

ХРАМОВАЯ ПОЭТИКА И.А. ГОНЧАРОВА

«ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ»: ОТКАЗ ГЕРОЯ ОТ ХРАМА И МЕТАМОРФОЗА ОБРАЗА

Во всех романах Гончарова в контексте общей для русской классики храмово-литургической поэтики проявляется *образ России как храма-корабля*. Он не обязательно воплощается как визуальная пространственная форма, связанная с храмово-корабельной образностью, но чаще всего опосредованно, через другие образы и внутренние смыслы повествования.

В каждом из романских текстов Гончарова, содержатся мотивы храмово-литургического сюжета, главным символическим образом которого является *храмовая Россия* как воплощение России идеальной.

Образ России как храма-корабля структурно оформится у Гончарова позже, во «Фрегате “Паллада”», но его очертания наблюдаются уже в первом его романе – в «Обыкновенной истории» (1847).

Смысл названия своего первого романа Гончаров объяснил в письме к издателю А.А. Краевскому в связи с его намерениями опубликовать роман «Simple Story» «мисс Инчбальд» под идентичным гончаровскому роману названием. Гончаров советовал издателю опубликовать роман под другим названием, так как «Simple Story», как объяснял Гончаров, – это «именно простая история, то есть история не сложная, не запутанная, без эффектов и нечаянностей, какова она и есть, но отнюдь не без особенностей, как в идее, так и в характере действующих лиц, следовательно, уже и не *обыкновенная*; тогда как *обыкновенная история* значит история – *так по большей части случающаяся*, как написано» (везде курсив Гончарова)¹.

Гончаров называет «Обыкновенную историю» «*первой галереей*», служащей «преддверием к следующим двум *галереям*

¹ Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 т. М: Художественная литература, 1980. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте. Здесь Т. 8. С. 194.

или *периодам* русской жизни, уже тесно связанным между собою, то есть к «Обломову» и «Обрыву», или к «Сну» и к Пробуждению» (8, 114). В «Обыкновенной истории» Гончаров развенчивает романтического героя – «обыкновенного юношу» Александра Адуева, «каких везде – легион» (8,103), намеренно-го стать «необыкновенной личностью».

Символом России как «райского уголка» в «Обыкновенной истории» является поместье Грачи, ставшее в одночасье «тесным» и скучным для двадцатилетнего Александра Адуева.

Красота Грачей – это красота богонасажденного сада с цветами, деревьями, лесом, нивами, засеянными хлебами, озером, облитым солнцем. На красоту Грачей в начале повествования сыну указывает мать:

«Погляди-ка, – говорила она, – какой красотой Бог одел поля наши!» (1, 39).

Правда, справедливости ради, нужно сказать, что Анна Павловна тут же «измеряет» эту красоту в категориях прибыли и продажи: «Вон с тех полей одной ржи до пятисот четвертей сберем» (1, 39).

Александр уезжает, по словам матери, от статуса «господина», словно повторяя сюжет о блудном сыне:

«Здесь ты один всему господин, а там, может быть, всякий станет помывать тобой. И ты хочешь бежать от такой благодати, еще не знаешь куда, в омут, может быть, прости Господи... Останься!» (1, 39).

Однако из райских Грачей Александра «что-то манило вдаль», «будущее представлялось ему в радужном свете», «мелькали обольстительные призраки», «слышались смешанные звуки – то голос славы, то любви: все это приводило его в сладкий трепет» (1, 40). Героем овладевают мечты о «колоссальной страсти» и «славе писателя», и сердце, впустившее в себя эти «призраки», подчиняет себе ум:

«Перед ним расстилалось множество путей, и один казался лучше другого. Он не знал, на который броситься. Скрывался

от глаз только прямой путь; заметь он его, так тогда, может быть, и не поехал бы» (1, 41).

Мотив потери пути и истинного ориентира в жизни является лейтмотивом сюжета героя. Александр «прилежно и многому учился», знал «с дюжину наук да с полдюжины древних и новых языков», но не знал, где прямой (спасительный для души) путь. *Интеллект* здесь противопоставлен *уму* как свойству, присущему цельной душе. В самом начале своего пути герой – уже не господин своей душе, в ней хозяйничают «обольстительные призраки». В душе Александра были «преждевременно» развиты «сердечные склонности» и «доверчивость до излишества» (1, 41).

«Обыкновенная история» Гончарова – это рассказ о не возвращающемся к Отцу «блудном сыне», мотив которого в романе существенно трансформируется: во-первых, вместо евангельского *Отца*, смиренно отпускающего сына, выступает *мать*, пытающаяся его удержать. *Во-вторых, молчанию* Отца противопоставляется *наставление* матери.

Накануне отъезда в Петербург Анна Павловна наставляет сына в заповедях Господних. Этот фрагмент текста словно восходит к жанру древнерусских «поучений» с тем отличием, что здесь вместо традиционной фигуры отца «наказчицей» выступает мать. Но земная мать, как и земной отец, только «наказывают» своим чадам то, что определено Отцом Небесным. Наставление Анны Павловны начинается с молитвенного зачина, столь характерного для древнерусских текстов почти всех жанров, в том числе и «поучений»:

«Надеюсь, Он, Отец мой Небесный, подкрепит тебя». После этого мать Александра высказывает главную мысль своего наставления: «... а ты... пуще всего не забывай Его, помни, что без веры нет спасения нигде и ни в чем» (1, 43).

Мать чувствует, что сына не удержать и, наставляя его в вере, деликатно его спрашивает: «Будешь ли ты посещать храм Божий? Будешь ли ходить по воскресениям к обедне?» (1, 43).

Молчание сына никак не влияет на отношение к нему матери, во всем его оправдывающей и успокаивающей:

«...где тебе быть так усердну к церкви Божией, как нам, старикам?... Не тужи, у тебя есть мать. Она не проспит. ... Вымолю тебе и здоровье, и чинов, и крестов, и небесных и земных благ» (1, 44).

На первое место Анна Павловна ставит земные ценности, а не спасительный Крест Христов. Ее понимание христианства весьма приземленное и прагматичное.

Вместе с тем Петербург Анна Павловна воспринимает как «чужую сторону», «омут», куда «змеей» вьется дорога. Образу «дороги» в романе, уводящей героя из родного гнезда, изначально сопутствует образ змея-искусителя. В дальнейшем, и «змеиные мотивы», и мотив «омута» будут усиливаться по мере развития сюжета.

Первая глава, представляющая собой природный, патриархальный мир Грачей, диссонирует с последующими петербургскими главами. Здесь все движется, образует единство (хозяева со слугами, люди с природой). В общей суматохе по-своему участвует даже дворовый Барбос. Эта глава обладает исключительной живописностью, причем в создании этой эпической картины присутствуют иконические цвета: голубой, золотой, зеленый, белый, алый, сиреневый. Природа райского сада Грачей, насажденного старыми липами, шиповником, черемухой, «с волнующимися разноцветными хлебами», иконична. В озере отражаются «золотые лучи утреннего солнца» и небо. Идиллию завершают анималистские мотивы: рыба («ерши, окуни, караси кишмя кишат»), пасущиеся коровки и лошадки. Мотив *рыбного изобилия* в Грачах сменится в сцене петербургской рыбной ловли мотивом скудости: рыба не клюет. Мир Грачей необъятен и космичен. В лучах солнца, природном изобилии, воздушных небесных мотивах, иконичной цветовой гармонии ощущается близость Творца человеку, помнящему о Нем.

Накануне отъезда служится молебен, в котором, наряду со священником, живейшее участие принимает Антон Иваныч, изображаемый автором как мифологический образ, Вечный Жид:

«Он существовал всегда и всюду, с самых древнейших времен, и не переводился никогда. Он присутствовал и на греческих и на римских пирах, ел, конечно, и упитанного тельца, закланного счастливым отцом по случаю возвращения блудного сына» (1, 46).

Это авторское примечание в какой-то степени сбывается, если не считать приезд Александра за подлинное возвращение.

В Грачах отражается не только природа в природе, но и человек в человеке. Как дает наставление своему сыну Анна Павловна, так и мать Евсея, отпавляющегося от «теплого угла» и своей избранницы, ключницы Аграфены Ивановны, словно вторит ей.

Если мать Александра старается снизить к слабостям сына, его отступлению от благочестия, то мать Евсея заметно суровее наказывает ему:

«Помни веру, Евсей! Не уйди там у меня в басурманы! А не то прокляну! Не пьянствуй, не воруй, служи барину верой и правдой» (1, 52).

Вместе с тем она прощается с сыном с такой же теплотой, болью и слезами, что и барыня, и дает ему в качестве материнского благословения *образок*. Единство веры объединяет обитателей Грачей. Существенен еще один момент: характеры слуг в Грачах индивидуализированы, в отличие от слуг в Петербурге. К примеру, ничего особенного по сравнению с Евсеем Иванычем нельзя сказать о слуге Петра Адуева Василии, только слушающем и автоматически выполняющем приказания своего барина. У слуги Петра Адуева нет личностного измерения.

Евсей Иваныча и Аграфену Ивановну сложно назвать второстепенными персонажами, без них «Обыкновенная история» не представима. С героями-слугами в «Обыкновен-

ной истории» связана стихия здорового народного отношения к жизни, а также стихия юмора. Слуги далеки от мира исторических и культурных представлений и мод, но они воплощают собой неизменные основы русской народной жизни. И в этом смысле они противопоставлены изменившему христианскому предназначению главному герою.

Мечтая о писательской славе, Александр приезжает в Петербург *восторженным романтиком*, забывая все материнские наставления о Боге. Петербург поражает Александра «запертостью мыслей и чувств», колоссальными гробницами-домиками, холодом отношений.

В «Обыкновенной истории» *Нева* выступает знаком мифологизированного пространства: она и принадлежит демоническому миру и сама является источником демонических сил. Александр Адуев черпает из созерцания Невы *демоническое оживление и фантастическую восторженность*, Нева вовлекает героя в мир честолюбивых иллюзий:

«Взглянул на Неву, окружающие ее здания – и глаза его засверкали... Ему стало весело и легко... Замелькали опять надежды...новая жизнь отверзала ему объятия и манила к чему-то неизвестному. Сердце его сильно билось. Он мечтал о благородном труде, о высоких стремлениях и преважно выступал по Невскому проспекту, считая себя гражданином нового мира...» (1, 68).

Мотив Невы как источника некоей тайной силы встречается и в «Слабом сердце», опубликованном Достоевским спустя год после романа Гончарова. Аркадию, размышляющему о горькой судьбе сошедшего с ума его друга Васи Шумкова, в созерцании Невы открывается ее мистическая разгадка:

«Подойдя к Неве, он остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль...казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе...Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми,

со всеми жилищами их, приютами нищих и раззолоченными палатами – отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и исcurится паром к темно-синему небу. Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи... Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася. Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту...»².

Однако, у Аркадия от осознания этой тайны, в отличие от Александра Адуева, пропадает «вся веселость». Достоевский отображает идею двойничества как *causa causalis*, существующую в самом Петербурге, умозрительно становящемся двойником самого себя и продуцирующем жителей-двойников. Трижды повторяющийся эпитет «новый» формирует образ фантастического города-двойника.

В «Обыкновенной истории» Петербург предстает перед Александром как *мифологическое культурное пространство*, обольщающее и подчиняющее себе героя, «помыкающее» им. Вглядывание в *Медного всадника* превращает Адуева в своеобразного скульптурного двойника, каменного истукана: его сердце *каменеет* и ум *цепенеет*:

«Александр добрался до Адмиралтейской площади и остолбенел. Он с час простоял перед Медным всадником, но не с горьким упреком в душе, как бедный Евгений, а с восторженной думой».

После этого созерцания герой стремительно перерождается:

«Взглянул на Неву, окружающие ее здания – и глаза его за-сверкали... Ему стало весело и легко» (1, 68).

Гончаров подчеркивает внутренние изменения героя, начинающего стыдиться тоски по родным местам, увлекающегося

² Достоевский Ф.М. Слабое сердце // Достоевский Ф.М. Полное собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1972. Т. 2. С. 47-48.

экзальтированными мечтами о «благородном труде, о высоких стремлениях». Он выучивается «преважно» выступать «по Невскому проспекту, считая себя гражданином нового мира» (1, 68), антихристианского, по своей сути, и *веселя* от осознания своей принадлежности к нему. Интенсивность процесса перерождения подчеркивается быстрой сменой чувств: надежды мелькают, жизнь манит «к чему-то неизвестному», сердце бьется, герой возвращается домой «в мечтах».

В Петербурге на первых порах антагонистом Александра выступает его петербургский дядюшка – Петр Иванович Адуев. Совершенно справедливо, на наш взгляд, В.И.Мельник объясняет фамилию дядюшки и племянника Адуевых как производную от «ада»³ и восходящую к христианской аксиологии. Дядюшка напоминает Александру и пушкинского Демона, о чем Александр сообщает в своем письме своему другу Поспелову:

«Сердцу его чужды все порывы любви, дружбы, все стремления к прекрасному... Я иногда вижу в нем пушкинского демона... Не верит он любви и проч... не любит изящного... я думаю, он не читал даже Пушкина» (1, 74).

Это предположение дядюшка не без иронии оспаривает в диктуемом им самим письме приятелю Александру: «...он знает наизусть не одного Пушкина», представляя себя «ни демоном, ни ангелом», а человеком «дела», которое доставляет ему «деньги», а они – «комфорт».

В портрете Петра Адуева Гончаров акцентирует внимание на его «сдержанности», умении владеть собой и «не давать лицу быть зеркалом души». И хотя Гончаров отмечает, что нельзя было назвать его лица «деревянным», а лишь «покойным», но эпитет «деревянный» не раз появляется вначале в отношении дядюшки, а затем и Александра.

³ Мельник В.И. «Обыкновенная история в ракурсе религиозной концепции // Теория Традиции: христианство и русская словесность. Ижевск. 2009. С.146-147.

Неоднократно обращенная к племяннику фраза: «Александр...скорей закрой свой клапан...» (1, 98) свидетельствует о восприятии дядюшкой человека как машины.

Петр Иваныч, по замечанию племянника, «адски холодно говорит о любви» (1, 68), даже в рассказе о своей женитьбе. На это замечание Александра Петр Иваныч иронически отзывается: «Адски холодно – это ново! В аду, говорят, жарко» (1, 104).

«Адскую методику» Петр Иваныч применяет по отношению к своей жене, пытаясь застраховаться от несчастья и сохранить ее любовь. Но на деле все получается наоборот: Лизавета Александровна утрачивает интерес к жизни, не верит в любовь Петра Адуева к ней, в способность пожертвовать ради нее материальными выгодами и карьерой тайного советника: «...я знаю ты в состоянии на великодушное притворство» (1, 329). Она воспринимает себя помехой, «камнем» на пути мужа: «Я была брошена как камень на твоём пути; я мешаю тебе...» (1, 328). Символика камня, заключенная в имени Петра и имеющая различные смыслы (исторические – Петр I, Петербург как город Петра, ориентирующий на западные модели развития; религиозные – апостол Петр, символизирующий в данном контексте идею западного христианства), неожиданно сталкивается со встречным сюжетным геммологическим мотивом, углубляя роман различными онтологическими смыслами.

Автор словно тем самым вовлекает читателя в спор об исторической судьбе России: что же является «камнем» на ее пути: принципы западной цивилизации или ее собственное восточно-христианское наследие?

Однако в конце романа портрет дядюшки меняется. Утратив покой, Петр Иваныч ходит «немного сторбившись», «он как будто опустился», движения его стали «не так бодрь», «взгляд не так тверд и самоуверен», он высказывает решимость изменить «деревянную жизнь». Он сознает, что его жена «убита пустой и бесцветной жизнью», устроенной им, но если

в нем еще остаются силы к изменению жизни, то Лизавета Александровна превращается в «двойника» своего мужа: она «монотонно», «с унылым равнодушием» повторяет заученные занятия и движения («взяла опять расходную тетрадь со стола»), пытаясь быть человеком «дела»:

«Ты же сам учил меня...а теперь упрекаешь, что я занимаюсь... *Я делаю свое дело (курсив И.А.Гончарова)!*» (1, 324).

Неожиданность сердечных чувств действует на нее губительно, она реагирует на них «с отчаянием».

Что касается Александра, то грезы о культурно-мифологическом пространстве Петербурга затягивают его безвозвратно, так что, однажды отказавшись от подлинной бытийности, он превращается в вечно изменчивого «призрака», принимающего то одну, то другую личину.

Огромную роль в «мифологизации» и самого повествования играет литературная цитация в романе, относящаяся и к античности, и к западно-европейской, и к отечественной литературе. Сравнение героев с античными персонажами у Гончарова предстает, как правило, в комическом аспекте: «начальник отделения» видится Адуеву Юпитером-громовержцем, едва он «открывает рот – и бежит Меркурий с медной бляхой на груди» (1, 88). Смешит Петра Адуева восприятие «вечной тетушкой» Марией Горбатовой судьбы как рока («...рок разлучил нас» (1, 58)), он сохраняет ее письмо для «коллекции». На образ Марии Горбатовой направлена и авторская ирония, выставляющая героиню как анахроничный персонаж. В письме к Петру Адуеву она просит прислать ей книги М.Загоскина и Марлинского, воспринимающиеся Гончаровым и его читателями уже как символы литературной и культурной архаики. Современники Гончарова увидели в «Обыкновенной истории» критику на избыточный романтизм, неестественную чувствительность. Стремясь приземлить племянника, дядя предлагает ему для перевода немецкие статьи о «наземе» и «картофельной патоке» (1, 91).

«Мифологизации» сюжета «Обыкновенной истории» способствуют «водные мотивы», прямо или косвенно связанные с мотивом Петербурга как «омута», обнажая иллюзорность пути Александра Адуева.

В пору симпатии к нему Наденьки Александр нанимает лодку с гребцами и переплывает Неву, чтобы добраться до ее дачи. Испытывая нетерпение оттого, что лодка медленно движется, Александр думает:

«Ах, если б можно было ходить пешком по воде!... изобретают всякий вздор, а вот этого не изобретут!» (1, 114). В подтексте возникает евангельский мотив о хождении Христа и его ученика Петра по воде, где под водой подразумевается «житейское море» страстей и искушений, одолеваемых только силой Христа. Все уже изобретено, и Александр, конечно, не мог не знать об евангельском смысле «хождения по воде». В игнорировании этого смысла прочитывается сознательный отказ Адуева от помощи Христа. Он не верит в духовное чудо, ожидая технического.

После того как в жизни Наденьки появляется более значительное лицо – граф Новинский, Александру приходится вернуться с полпути назад:

«Адуев все стоял в лодке, с раскрытым ртом, не шевелясь, протянув руки к берегу, потом опустил их и сел. Гребцы продолжали грести.

- Куда вы? – *бешено* (курсив мой – Г.М.) закричал на них Александр, опомнившись. – Назад!» (1, 137).

Александр словно заключен в топос «воды», он герой-бесенок, обитатель омута-бездны, отказавшийся от почвы-традиции и находящийся «между» двумя берегами Невы.

Александр Адуев в «Обыкновенной истории» предстает не столько героем-романтиком, сколько романтиком-пошляком. В истории с Наденькой возобновляется «змеиный мотив» (он, «как змей» «выскальзывает в двери» (1, 122)), впервые прозвучавший перед его отправлением в Петербург.

Любовная неудача Адуева завершается трагикомично. После финального объяснения с Наденькой Александр рыдает «без слез» на лестнице. Его слышат дворник и Марфа – слуги Любецких. Дворнику кажется, что это ревет зверь, затем ему кажется, что это «арапка ...сорвалась с цепи», в конце приходит мысль о «мошеннике». Когда они видят выбежавшего «барина», то вновь гадают о причине «рева» барина «в чужих сеньях». Мысли дворника, что барин, верно, «хмелен» или «голоден», Марфа решительно отвергает и высказывает свою версию: «...может, обронил что-нибудь – деньги...» (1, 154). И оба начинают с фонариком искать «потерянных денег». С досады, что не нашлась мнимая потеря, дворник обзывает Адуева «мазуриком»:

«...нет, этакой небось сам норовит, как бы в карман положить! а то обронит! Знаем мы их, мазуриков!» (1, 154).

Мазурик – это «вор», «плут», «мошенник». Дворник возвращается к своей прежней догадке о барине как мошеннике. Предположения слуг о причине рева барина: либо хмелен, либо голоден, либо «обронил деньги» выявляют ментальную и социальную дистанцию между миром простолюдинов и господ. Слово «обронил», повторяемое дворником на все лады одиннадцать раз в пределах одного абзаца, оказывается словом-символом, характеризующим состояние души героя, потерявшего в истории с Наденькой что-то невозполнимое.

Сочувствуя Александру в истории с Наденькой, Лизавета Александровна пытается помочь найти герою истинный путь:

«Как указать настоящий путь его сердцу? Где этот спасительный *компас*? (курсив мой – Г.М.) Она чувствовала, что только нежная, дружеская рука могла бы ухаживать за этим цветком» (1, 182).

Но дружеские усилия Лизаветы Александровны не приводят героя к настоящему пути, потому что героиня и сама дезориентирована мужем в обретении своего подлинного пути; она не знает, где находится «*спасительный компас*».

Не случайно в разговоре с ироничным дядей, стремящимся по-своему утешить племянника, Александр восклицает, словно объясняя свою фамилию: «Дядюшка! ...пощадите меня: теперь ад в моей душе...» (1, 156). Дядюшка же, услышав про «ад в душе», начинает отодвигать бьющиеся предметы:

«Пришел ночью...в душе ад...непрерменно опять разобьет что-нибудь» (1, 156). Бюстик «из итальянского алебастра, Софокла или Эсхила» (1, 99) Александр разбивает в третьей главе, в сцене разговора с дядей о своей любви к Наденьке. Греческая культура в лице создателей греческой трагедии оказывается вынесенной за скобки. Адуев – романтический герой, статус которого низведен до комедии. Если следовать именам сюжета, то по логике разбивается статуя Эсхила, так как в образе Антигоны Софокла появится героиня третьей любовной истории, к греческим основаниям которой Александр не будет иметь никакого отношения.

Герою не приносят счастья его «любовные победы», в душе Адуева-младшего появляется «бесенок» тщеславия:

«Какой-то бесенок все шевелился в нем. Все шептал ему. Что это мелко для него, что ему бы летать выше...а где и как – он не мог решить» (1, 255).

Александр утрачивает интерес к жизни и «тонет» в «апатическом сне»:

«Он искал беседы людей с желчным, озлобленным умом, с ожесточенным сердцем и отводил душу, слушая злые насмешки над судьбой» (1, 255). Происходит нарастание небытийности героя, вызванной миром «водного зазеркалья» Петербурга и углубляющейся отграниченной от жизни сферы «смертного сна».

Сближая Александра Адуева с Костяковым, напоминающим гоголевского Ноздрева тягой к скандалам-историям, автор низводит своего героя все ниже и ниже. Костяков играет в сюжете Александра Адуева роль Проводника в «царство мертвых»: он «...любил присутствовать при ... драках, не-

счастливых смертных случаях, провалов потолков...» (1, 257). Костяков выступает в романе как инфернальный герой:

«Проходя мимо церкви, в которой отпевали покойника, он продирался сквозь толпу взглянуть мертвому в лицо и потом шел провожать его на кладбище» (1, 257).

В Костякове Александр находит человека, не способного пробудить в нем «душевных волнений», зимой он «играл с ним в шашки, а летом за городом удил рыбу». Гончаров с тонкой иронией описывает состояние души Александра, сознательно стремящейся к духовному омертвлению:

«Александр так же усердно стремился умертвить в себе духовное начало, как отшельники стараются об умерщвлении плоти»; в его душе «было дико и пусто, как в заглушем саду. Ему оставалось уж не много до состояния совершенной одеревенелости» (1, 258).

Из состояния одеревенелости Александра на некоторое время выводит случай на «рыбной ловле», когда при появлении «хорошенькой девушки» Лизы, он упускает огромную щуку.

Обратим внимание на реплику проходящего мимо крестьянина, советующего незадачливым рыбакам:

«А вы позвоните в колокольчики-то! ... может, рыба на благовест-то и того... пойдет!» (1, 261).

В ответ на совет крестьянина Костяков «злобно» на него смотрит и неожиданно раздражается площадной бранью: «необразованный человек», «дубина», «скот», «анафема», «мужик». Совет «необразованного» крестьянина «образованным» рыбакам говорит о народной вере простого человека в идею послушания всей природы Творцу: рыба на благовест идет, а человек не слышит призывов Бога.

После третьей любовной истории с Лизой, в которой Александр Адуев предстает пошлым соблазнителем, «вором», он изгоняется отцом Лизы из сада, как библейский змей-искуситель.

Помимо любовной линии «змеиный мотив» звучит у Гончарова и в связи с темой творчества честолюбивого героя-ро-

мантика. Разочаровавшись в писательском призвании, Адуев сжигает свои «литературные тетради», превращающиеся под воздействием огня в «кучу черного пепла, по которому пробежали *огненные змейки*» (курсив мой – Г.М.) (1, 208). Потерпев жизненное и творческое фиаско, Адуев-младший оказывается, как никогда, близок к самоубийству, засматриваясь в воды *реки-бездны* и едва удерживаясь на мосту. Любопытно, что матери накануне приезда Адуева домой снится пророческий сон о сыне, взявшемся «из омота...от домовых» (1, 295).

Несмотря на то, что Адуев предпринимает попытку «воскреснуть душой», вернувшись в Грачи после восьмилетнего пребывания в Петербурге, эта попытка в контексте сна матери, где Адуев является ей «самоубийцей» «из омота», предстает как иллюзорная, а сон свидетельствует об уже свершившейся духовной смерти героя. Примечательно, что при встрече мать не узнает своего сына:

«Где твои волоски? как шелк были! ... щеки – кровь с молоком; весь ты был как наливное яблочко!» (1, 297).

Нравственная деградация и измельчание героя, его обезжизнивание видны по намеренной авторской деэстетизации его портрета. Мать пытается узнать у Евсея причину произошедших с сыном изменений. После долгих усилий слуга выговаривает слово «разочарованный», пущенное о своем племяннике дядюшкой. Матери оно ни о чем не говорит, и тогда она спрашивает Евсея, ходил ли ее сын в церковь? Получив отрицательный ответ, Анна Павловна понимает причину изменения сына, но еще надеется повлиять на него, пытаясь вернуть его в храм как топос подлинного бытия. Из ее благой попытки ничего не выходит: дважды Александр просыпает обедню – главную церковную службу, во время которой происходит принесение Христом Жертвы Любви. В конце концов, Александр из уважения к матери соглашается пойти ко всенощной.

Гончаров по-разному описывает *пространственное расположение в храме* матери и сына:

«Мать вошла в церковь и встала у самого клироса, Александр остался у дверей» (1, 309).

Александр даже не входит в притвор, он остается «у дверей», *вне храмового пространства*, вне литургической событийности, отказываясь от участия в церковной службе, ограничиваясь позицией пассивного *наблюдателя*.

Обратимся к этому важному для характеристики героя довольно большому фрагменту текста, представляющему собой *храмовый экфрасис*:

«Солнце уж садилось и бросало косвенные лучи, которые то играли по золотым окладам икон, то освещали темные и суровые лики святых и уничтожали своим блеском слабое и робкое мерцание свеч. Церковь была почти пуста: крестьяне были на работе в поле; только в углу у выхода теснилось несколько старух, повязанных белыми платками. Иные, пригорюнившись и опершись щекой на руку, сидели на каменной ступеньке придела и по временам испускали громкие и тяжкие вздохи, бог знает, о грехах ли своих, или о домашних делах. Другие, припав к земле, долго лежали ниц, молясь.

Свежий ветерок врывается сквозь чугунную решетку в окно и то приподнимал ткань на престоле, то играл седидами священника, или перевортывал лист книги и тушил свечу. Шаги священника и дьячка громко раздавались по каменному полу в пустой церкви; голоса их уныло разносились по сводам. Вверху, в куполе, звучно кричали галки и чирикали воробьи, перелетавшие от одного окна к другому, и шум крыльев их и звон колоколов заглушали иногда службу» (1, 309).

Во всемогущую вовлечены люди и природа (солнце с его лучами, ветерок, воробьи и галки), причем в богослужении участвуют и живые и лики святых, тем самым свидетельствуя о литургическом времени-вечности. *Солнце с его лучами* является одним из символов «родного гнезда». Олицетворена природа: лучи играют, ветерок врывается и приподнимает ткань. Антропоморфен и мир сакральных вещей: робко мерцают све-

чи. Храмовое пространство не замкнуто, дается его объемное изображение: «сверху донизу» (от солнца с его лучами, до икон и каменных ступенек пола); представлены горизонтальная (от притвора до алтаря) и вертикальная (от пола до купола) линии обзора, причем эти линии не завершаются какой-то определенной, они перетекают друг в друга, образуя контуры храма. Но ни зрительные (солнце, золото иконных окладов, мерцание свечей), ни слуховые (колокольный звон, церковные возгласы, птичьи крики) образы не вовлекают героя в храмовое пространство, он остается в исключительно «бытовой» сфере, вне церкви.

Реалистичность изображения храмового пространства и церковной службы контрастирует с экзальтированным восприятием Александра, не способного принять ни аскетическую красоту, ни суровую правду жизни. В контексте храмовой символики, включающей в себя образ России как храма-корабля, Александр находится «вне» пространства спасения. Однако и это его отстраненное стояние у дверей, в притворе, тем не менее, вызывает в нем «детские воспоминания» о совместных с матерью молитвах, ее рассказах об ангеле-хранителе, о «звездах – очах божьих ангелов», о горизонте – Сионе. «Детские воспоминания» Александра целомудренны, литургичны и теплы, не случайно они приводят его к мысли о необходимости веры, и это лучшие духовные чувства, из всех тех, которые герой испытывает на протяжении всего романа:

«Ах! Если б я мог еще верить в это! – думал он. – Младенческие верования утрачены, а что я узнал нового, верного... ничего: я нашел сомнения, толки, теории... и от истины еще дальше прежнего... К чему этот раскол, это умничанье?.. Боже!.. когда теплота веры не греет сердца, разве можно быть счастливым! Счастливее ли я?» (1, 310).

Эпитет «пустая» в отношении к малолюдству в церкви служит и характеристикой душевного состояния героя, утратившего теплоту сердца вместе с теплотой веры.

Россия как корабль православной веры в «Обыкновенной истории» находится в критическом состоянии, «спасительный компас», по сути, отвергнут ее образованным сословием. Единственной авторитетной носительницей веры, несмотря на ее весьма своеобразное исповедание, оказывается мать героя: она могла то молиться, то гадать по картам, то приглашает в комнату к спящему Александру что-то шепчущую над его изголовьем старуху. Мать дает ему неправильное воспитание, уберегая Александра от всех невзгод и желая сыну не спасения его души, а только земных благ.

Как показывает сюжет, Александр не способен к подлинному возвращению и изменению. Если в первый срок своего пребывания в Петербурге, Александр стремится к «омуту» невольно, то при вторичном возвращении герой стремится туда сознательно:

«Он думал, что эта скука пройдет, что он приживется в деревне, привыкнет, – нет: чем дольше он жил там, тем сердце пуще ныло и опять просилось в омут, теперь уже знакомый ему» (1, 314).

Сюжет «блудного сына» Александра движется по кругу, циклично и не размыкается в онтологическую линию, способствующую воскресению героя. Он пытается *идти в ногу с веком*, соответствуя духу времени, но не вечности. Герой не воскресает, а дурнеет и стареет, что неоднократно подчеркивается автором в финале романа:

«Как он переменялся! Как пополнил, оплешивел, как стал румян! С каким достоинством он носит свое выпуклое брюшко и орден на шее! Глаза его сияли радостью!» (1, 329).

Герой-романтик, мечтающий о «славе», «колоссальных страстях», особом «гражданстве мира» отрывается от исторической России вследствие осознанного отказа от храма и изменяет своим «младенческим верованиям». Отказ от храма героя сопряжен с отказом от Слова. Не случайно вместо поприща поэта он выбирает карьеру чиновника.

Несмотря на широкий культурный и интеллектуальный кругозор, Александр Адуев лишен *духовного зрения*. Поиск земного рая, погоня за модой века приводят героя к духовной катастрофе: из родного дома – в «омут» петербургской жизни, к измене своему миру и утрате всего лучшего, что было у героя – «к карьере и фортуне».

Казалось бы, Александр становится наконец достойным учеником своего дяди-учителя, преодолевает состояние тоски и безделья, но его радость, питаемая самодовольством, знаменует собой последнюю степень пошлости и одеревенения личности. Александр Адуев оказывается героем не евангельской, а всего лишь обыкновенной, пошлой истории: мотив «блудного сына» трансформируется в сюжете Адуева в мотивчик «успешного племянника». С блудным сыном его роднит лишь уход из «родного гнезда». Но как подлинный евангельский блудный сын Александр не возвращается к Отцу: он не чувствует за собой никакой вины, ему не нужно прощение, он не нуждается в Искупителе.

Лизавета Александровна «вздыхает» о «переменах» с Александром, дядя же с «уважением» смотрит на племянника, а затем «гордо» и «торжественно» «прибавляет»: «ты моя кровь, ты – Адуев!» (1, 336). По завершении романа сама фамилия героя становится «говорящей», превращается в символ его духовного состояния. Адуев – один их тех, «каких везде – легион».

Сюжет Александра Адуева по отношению к образу храма как символу сакральной России оказывается профанным, несостоятельным. Герой изменяет своим «младенческим верованиям», оттого он и застревает в культурно-мифологическом пространстве «бездны-омута». Этой измены автор не прощает герою, деформируя его «возрастной» портрет в категориях эстетики безобразного: герой *лысеет, стареет и толстеет*. На это указывает и трансформация образа «райского сада» в сюжете Александра Адуева, вызванная изменой ему: душа героя пустеет и дичает, как сад (в его душе «было дико и пусто,

как в заглошшем саду») и деревенеет, как и душа дяди. В последнем разговоре с Адуевым-старшим Александр даже не называет имени своей «богатой невесты», лишь сообщая, что она «дочь Александра Степаныча», дающего за ней «пятьсот душ и триста тысяч денег» (1, 336). Темы, завершающие роман, – «богатое приданое», «презренный металл», «издержки», просьба об одолжении денег знаменуют собой финальную стадию измелчания и опошления героя, изменившего Слову.

Но ни прагматические убеждения Петра, стремящегося к философии комфорта, ни «карьера и фортуна» двойника-племянника, обеспечивающие ему покой, связи и достаток, не состоятельны с точки зрения автора «Обыкновенной истории». Не случайно мифологические образы и мотивы в этом романе, проявляющиеся, как правило, в ироническом контексте, и призваны, на наш взгляд, обнаружить эту несостоятельность. Племянник всего лишь копирует путь своего дяди, поддавшегося в свое время миру соблазнов и искушений.

ЛИТУРГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ «ФРЕГАТА “ПАЛЛАДА”»: ОБНОВЛЕНИЕ АВТОРА И РОЖДЕНИЕ РОМАНА

«Фрегат “Паллада”» является, на наш взгляд, одним из недостаточно изученных в русской классике произведений. Как правило, эта книга «трактруется специалистами в рамках узколитературных»¹: то как победа реализма над романтизмом, то как явление стиля и композиции.

Действительно, исследователи по-разному определяли жанровую специфику «Фрегата “Паллада”», видя за авторским обозначением текста как «очерков путешествия» художественную структуру куда более сложного порядка. Стоит заметить, что И.А.Гончаров называл «Фрегат “Паллада”» по-разному: и «путевыми записками» и «дневником своих воспоминаний», и «литературным отчетом о путешествии» и просто книгой².

С точки зрения формы повествования – это «письма», подчас «письма в письмах», то есть с усложненной эпистолярной структурой, позволяющей «фантазии» литератора свободно парить в созданном с ее помощью картине-повествовании. Свободная форма «письма» не ограничивала Гончарова в возможностях проявления его «артистической, созерцательной натуры»³, родственной, как считал Гончаров, музыканту-импровизатору:

«Эпистолярная форма не требует подготовительной работы, планов, поэтому в ту же минуту удовлетворяет природной страсти – выразаться! Ни лиц не нужно, ни характеров, ни деталей, ничего, что задерживает и охлаждает резвое течение мысли и воображение! Нужен только корреспондент и какой-нибудь интересующий меня сюжет, мысль. Что бы ни

¹ Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. СПб., 2012. С. 144.

² Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 т. М. : Художественная литература, 1977 – 1980. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте. Т. 7. С. 389.

³ Цит. соч. С. 388.

было: этого и довольно! Я сажусь, как музыкант за фортепиано, и начинаю фантазировать, мыслить, ощущать, словом, жить легко, скоро и своеобразно – и почти так же живо и реально, как и в настоящей жизни!

И насилиу оторвусь от бумаги, как импровизатор-музыкант от своего фортепиано!»⁴.

За эпистолярной формой как внешним видом литературной отделки «проглядывали» и «записки», и «летопись», и «дневник», и самые разнообразные очерки (исторические, научно-популярные, пейзажные) и «чисто художественные главы»⁵.

«Истоки жанра» «Фрегата “Паллада”» нередко видят в «литературном путешествии» – «исторически сложившемся жанре описания литератором («современным поэтом») собственного путешествия»⁶. Считается, что жанр «литературного путешествия» «пришел в русскую литературу из Европы»⁷ в XVIII веке.

В качестве одного из прецедентных текстов отечественной путевой прозы называют, в частности, пушкинское «Путешествие в Арзрум», в котором воплотился некогда данный семнадцатилетним Пушкиным совет своему лицейскому другу Федору Матюшкину, отправлявшемуся в кругосветное путешествие, как надо вести журнал. Пушкин советовал избегать «излишнего разбора впечатлений» и «не забывать всех подробностей жизни, всех обстоятельств встречи с разными племенами и характерных особенностей природы»⁸. По мысли

⁴ Цит. соч. С. 391-392.

⁵ Орнатская Т.И. История создания «Фрегата “Паллада”» // Гончаров И.А. «Фрегат “Паллада”». Очерки путешествия в двух томах. Серия «Литературные памятники». Л.: Наука, 1986. С.765-76.

⁶ Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. СПб., 2012. С. 158.

⁷ Там же.

⁸ Орнатская Т.И. История создания «Фрегата “Паллада”» // Гончаров И.А. «Фрегат “Паллада”». Очерки путешествия в двух томах. Л.: Наука, 1986. С. 778.

Т.И. Орнатской, в этих словах заключена «реформа» «жанра путешествий», которую осуществил в своем «Путешествии...» и сам Пушкин, а вслед за ним и Гончаров в своей путевой прозе⁹.

Действительно, гончаровскому «Фрегату...» присуще богатство впечатлений, но это свойство, на наш взгляд, уже никак не связано с «марлинизмом» как фактом ушедшей в прошлое эстетики романтизма. Художник-реалист, составляющий окончательный текст «Фрегата...» в 1879 году, не боялся прослыть романтиком. Простота, краткость и точность пушкинского реализма, несмотря на безусловный авторитет Пушкина для Гончарова, оказываются для его времени уже недостаточными.

Русская реалистическая литература второй половины XIX века устремлялась к литературе «большого эпоса», и жанр «путешествий» как нельзя кстати способствовал этим поискам, прокладывая дорогу дящемуся, как сама жизнь, слову.

Истоки жанра «литературного путешествия» обнаруживаются уже в древнерусской словесности, в его связи с паломнической традицией. Жанр «хождений» претерпел в процессе своего становления и развития существенные трансформации. От цели взыскания «Небесного Иерусалима» сознание паломника с течением времени обратилось к поиску «земного рая» или мира Культуры, существенно отклонившись от маршрута «сакральной географии»¹⁰. Сам паломник при этом превратился в путешественника по собственной воле или, как определял Гончаров причину своего путешествия, "по казенной надобности" вокруг света: "для обозрения наших североамериканских колоний"¹¹. Именно здесь, в соотношении гончаровского

⁹ Там же. С. 779.

¹⁰ Гуминский В.М. Паломническая традиция в русской литературе путешествий // Теория Традиции: христианство и русская словесность. Ижевск. 2009. С. 69.

¹¹ Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 т. М. : Художественная литература, 1977 - 1980. Т. 7. С. 393.

«Фрегата...» с паломнической традицией могут быть найдены ключи понимания, позволяющие существенно углубить и расширить представления о жанровом, мировоззренческом и поэтическом своеобразии этой книги.

Нам кажется важным и стремление некоторых исследователей увидеть в этой книге Гончарова поэтические особенности романного повествования. Так, В.А.Недзвецкий называет «Фрегат “Паллада”» «романом», основываясь на том, что воспроизведенная в нем «картина мира» является не только эмпирической, но сотворенной «посредством фантазии художника». По определению ученого, «Фрегат “Паллада”» – это «роман географический», поскольку «его хронотоп аналогичен не внутриобщественному и локальному, но всемирному пространству и процессу, а «действующими лицами» выступают народы, страны и целые континенты»¹². Этот термин Недзвецкий наследует у Бахтина, применяющего его к античной литературе.

Вслед за Недзвецким мы также называем «Фрегат “Паллада”» романом, но не «географическим», потому что метафизика его повествования значительно шире эмпирии «географии».

«Эпистолярный роман», роман-путешествие, роман-обозрение, роман-созерцание – вот эти жанровые определения более соответствуют этому произведению Гончарова.

Отметим также, что Е.А.Краснощекова рассматривает «Фрегат “Паллада”» в сопоставлении с романным контекстом творчества Гончарова и обращает свое внимание на наличие общих антиномий, мировоззренческих мотивов и связей, благодаря чему «очерки путешествия» получили в гончарововедении более глубокое измерение¹³.

¹² Недзвецкий В.А. Фрегат «Паллада» Гончарова как «географический роман» // Материалы межд. конф., посвященной 180-летию со дня рождения И.А.Гончарова. Ульяновск, 1994. С. 136.

¹³ Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. СПб., 2012. С. 143-144.

Структура «Фрегата “Паллада”» задается параметрами рождественской церковно-временной рамочной конструкции: повествование начинается с упоминания о празднике Рождества и заканчивается им. Таким образом, время начала и конца рождающегося Текста-Путешествия Гончарова сакрализуется как Рождественское. Путешествие от Рождества к Рождеству, то есть в онтологически линейное, храмово-литургическое время, предопределяет рождение новых сакральных смыслов, связанных с Рождеством Христовым. В главе «Русские в Японии» гончаровский путешественник сообщает о Рождественском сочельнике и о праздновании Рождества:

«Рождество у нас прошло, как будто в России. Проводив японцев, отслушали всенощную, вчера обедню и молебствие. <... > Эйноске, видя всех в парадной форме, спросил, какой праздник. Хотя с ними избегали говорить о христианской религии, но я сказал ему (надо же приучить их понемногу ко всему нашему): затем сюда приехали.

Кажется, недалеко время, когда опять проникнет сюда Слово Божие и водрузится крест, но так, что уже никакие силы не исторгнут его. Когда-то?... (3, 145-146).

Не однажды в повествовании путешественник высказывает надежду на принятие народами Христа. Именно с христианством связана гончаровская идея просветленного бытия. Она звучит в главе «Ликейские острова», в повествовании о ликейцах, доведших свою жизнь «до крайней степени материального благосостояния», но вдруг остановившихся у рубежа, где лишь «начинается царство духа», пребывая в состоянии «младенческого сна». Ликейцам предстоит выбор:

«...у одних дверей стоит религия, с крестом и лучами света, и кротко ждет пробуждения младенцев; у других – «люди Соединенных Штатов», с бумажными и шерстяными тканями, ружьями, пушками и прочими орудиями новейшей цивилизации...» (3, 198).

Помимо Рождества, гончаровский путешественник привлекает внимание читателя и на других православных праздниках, на Покрове, Крещении, Страстной неделе и Пасхе. О Пасхе сообщается в двух главах. Из главы «От мыса Доброй Надежды до острова Ява» читатель узнает о шторме во время Страстной недели, в результате чего «в Страстную Среду не могло быть службы в нашей церкви» (2, 251), зато остальные дни и первый день Пасхи «прошли спокойно». Гончаров отмечает удивительное совпадение: в день Пасхи обитатели фрегата «были на меридиане Петербурга». Пасхальная служба не изображается, но упоминаются особые обстоятельства в связи с ней:

«Кажется, это в первый раз случилось – служба в православной церкви, в южном полушарии, на волнах, после только что утихшей бури» (2, 251).

В главе «От Манилы до берегов Сибири» путешественник делает запись о говении моряков во время Страстной недели и о Пасхе:

«Сегодня 11-е апреля – Пасха; была служба как следует: собрались к обедне со всех трех судов; потом разгавливались. Выписали яиц из Нагасаки, выкрасили и христосовались» (3, 307-308).

Внутри внешней рождественской литургической структуры повествования начинают сюжетно развиваться и вызревать пасхальные смыслы.

Нередко описываются воскресные службы на фрегате. Так, Гончаров упоминает о необыкновенном, торжественном утре, 1 марта, когда после обедни адмирал читает морской устав Петра Великого. За литургическим воспоминанием следует историческое. Упоминаются молебны в связи с памяtnыми датами, связанными с августейшими особами. К примеру, путешественник сообщает о молебне в честь Дня рождения великого князя Константина Николаевича:

«Когда, после молебна, мы стали садиться в шлюпки, в эту минуту, по свистку, взвились кверху по снастям свернутые флаги, и люди побежали по реям, лишь только русский флаг появился на адмиральском катере... Вместе с гимном «Боже, царя храни» грянуло троекратное ура. Все бывшие в шлюпках японцы, человек до пятисот, на минуту оцепенели, потом, в свою очередь, единодушно огласили воздух криком изумления и восторга» (3, 41).

В «Дневнике» путешественника упоминается и о молебне 25 сентября 1853 года по случаю годовщины выхода фрегата на Кронштадтский рейд (3, 64).

Воскресные службы, если они не связаны со значимыми праздниками и памятными российскими историческими датами, подробно не изображаются, но лаконичные сведения о них не случайны. Особенно это проявляется в главах о Японии:

«Вечером была всенощная накануне Покрова, После службы я ходил по юту и нечаянно наткнулся на разговор мичмана Болтина с сигнальщиком Феодоровым, тем самым, который ошибся и, вместо повестки к зоре, заиграл повестку к молитве» (3, 67).

Путешественник показывает себя ревнителем церковной службы, отмечая тот факт, что японцы привозят провизию не ко времени и мешают тем самым проведению всенощной:

«Сегодня суббота: по обыкновению привезли провизию и помешали опять служить всенощную» (3, 67).

«Литургическая структура» во «Фрегате “Паллада”» непосредственно связана с авторским мировосприятием. Гончаровский путешественник являет себя, прежде всего, христианином. Ожидая отплытия фрегата, надеясь избавиться в путешествии от «скуки», автор-путешественник вместе с тем опасается не вернуться домой:

«Увижу ли я опять эти главы и кресты?» – прощался я мысленно, отваливая в четвертый и последний раз от Английской набережной» (2, 19).

«Главы и кресты» – это точка отсчета, ментальный ориентир гончаровского автора-путешественника, то «Свое», которое он будет сравнивать с «Чужим». В начале повествования он словно оправдывается перед многочисленными вопрошателями за свое путешествие («разве я не вечный путешественник, у которого нет семьи и постоянного угла» (2, 39)), а затем находит замечательный ответ, нужный, прежде всего, ему самому: «...я только выехал, а не уехал» (2, 39).

Гончаровский путешественник отказывается «собирать впечатления», напротив, как терпеливый и гостеприимный хозяин он обещает ожидать их как дорогих, но не обязательных гостей:

«Если путешествуешь не для специальной цели, нужно, чтобы впечатления нежданно и незванно сами собирались в душу; а к кому они так не ходят, лучше не путешествуй» (2, 44).

Гончаровский путешественник постигает чужую жизнь через «вглядыванье, вдумыванье». В конце концов, он приходит к мысли о путешествии как «усовершенствованном воспитании» (2, 45).

На первых страницах «Фрегата...» появляется образ о. Аввакума – судового священника, оставившего дневниковые записи о походе. О. Аввакум (в миру Честной Дмитрий Семенович) являлся архимандритом петербургской Александро-Невской лавры, был одним из образованных представителей современного Гончарову монашества, востоковедом и синологом, переводчиком¹⁴. О. Аввакум – один из замечательных героев книги, символизирующих мир «Своего», обитателей «Русского Фрегата». Он спокоен, скромн, ревностен к вере и потому не теряет трезвости ума. Так, он советует Гончарову, заинтересовавшемуся в буддийской кумирне материалом, из которого сделана свеча, погасить ее, так как индиец, видя интерес гостя, тут же зажигает и подает ему:

¹⁴ Гончаров И.А. «Фрегат “Паллада”». Очерки путешествия в двух томах. Серия «Литературные памятники». Л.: Наука, 1986. С. 793.

«Плюньте, бросьте: это он хочет, чтобы вы идолу свечку поставили!» (2, 285).

О. Аввакуму присущ добродушный юмор, он предстает как цельная живая многогранная личность.

Его образ получает дальнейшее углубление в очерке «Через двадцать лет», написанном, о чем свидетельствует его название, спустя годы после путешествия. В этом очерке образ о. Аввакума получает евангельское углубление:

«Он жил в своем особом мире идей, знаний, добрых чувств – и в сношениях со всеми нами был одинаково дружелюбен, приветлив. Мудреная наука жить со всеми в мире и любви была у него не наука, а сама натура, освященная принципами глубокой и просвещенной религии. Это давалось ему легко: ему не нужно было уметь – он иным быть не мог. Он не вмешивался никогда не в свои дела, никому ни в чем не навязывался, был скромн, не старался выставить себя и не претендовал на право даже собственных, неотъемлемых заслуг, а оказывал их молча и много – и своими познаниями, и нравственным влиянием на весь кружок плователей, не поучениями и проповедями, на которые не был щедр, а просто примером ровного, спокойного характера и кроткой, почти младенческой души.

В беседах ум его приправлялся часто солью легкого и всегда добродушного юмора» (3, 435). Одна из самых показательных историй о глубине и христианской природе этой личности – эпизод о появлении в близкой видимости фрегата судна, которое приняли за неприятельский пароход. Оказалось, что это было «китоловное судно, поймавшее кита и вытапливающее из него жир», а «неприятель все не показывался»:

«Бегают нечестивый, ни единому же ему гонящу!» – слышу я голос сзади себя.

Это отец Аввакум выразил так свой скептический взгляд на ожидаемую встречу с врагами. Я засмеялся, и он тоже» (3, 436).

Знаменитая фраза, произнесенная о. Аввакумом, проис-

ходит, как известно, из Книги Притчей Соломоновых. В контексте цитаты из Священного Писания невольно возникает сравнение о. Аввакума со знаменитым израильским царем Соломоном – воплощением мудрости. Главным качеством этой большой личности была евангельская любовь ко всем. По замечанию автора, «он сам лично не имел врагов» и был тоже «всеми любимый» (3, 434).

В этом очерке Гончаров сообщает о кончине о. Аввакума в Александро-Невской лавре спустя годы после путешествия: сюжет этого «иконического» героя оказывается в подлинном смысле пасхальным.

В несколько другом ключе – вестовой Фаддеев, «ловкий, как кошка», ничему не удивляющийся и не теряющийся в любой ситуации, весельчак из Костромы, вступающий на чужие земли, как на свою – один из ярких обитателей Русского Корабля.

Рождественский сочельник и всенощная накануне Рождества, упомянутые в первой главе, – «маленький эпизод», «вершок необъятного» пространства грандиозного Пути гончаровского путешественника. В начальных английских главах автор-путешественник движется «из храма в храм, из музея в музей» (2, 49), от Британского музеума – в церковь св. Павла «по случаю похорон» влиятельного английского лорда Веллингтона. «Хаотический» принцип «осматривания» мира согласно путеводителю для гончаровского путешественника утомителен и чужероден: ему нравится жить и смотреть на все неофициально. Чужие храмы гончаровский путешественник воспринимает эстетически, как в Англии, например, увидев Вестминстерское аббатство:

«Меня поразил готический стиль в этих колоссальных размерах. Я же был во время службы с певчими, при звуках великолепного органа. Фантастическое освещение цветных стекол в стрельчатых окнах, полумрак по углам, белые статуи великих людей в нишах и безмолвная, почти недышащая толпа молящихся» (2, 46).

Во «Фрегате “Паллада”» не так много иконических мотивов, но все они значимы. Так, Гончаров подробно описывает благоговейное отношение корейцев перед образом Спасителя в каюте:

«Корейцы увидели образ Спасителя в каюте; и когда на вопрос их «кто это», успели кое-как отвечать им, они встали с мест своих и начали низко и благоговейно кланяться образу» (3, 298).

Лондонскую картинную галерею Гончаров сравнивает с «прихожей» «нашего Эрмитажа», обращая внимание из трех сотен картин на «Снятие с Креста» Рембрандта и на два-три пейзажа Клода.

О картине на сюжет «Снятие с Креста» речь пойдет в главе о Маниле, став для ценителя живописи эстетическим утешением на фоне плохой тагальской живописи. В одном из залов католический монах показывает Гончарову прекрасную небольшую картину на известный сюжет и сообщает, что она прислана из итальянского монастыря.

В дальнейшем чисто эстетическое восприятие увиденного и услышанного будет уступать место ассоциативному, вначале в связи с рождением художественных образов, а затем в связи с воспоминаниями о России, о родном. Услышав звук колокола по пути в Манилу, путешественник оживает:

«Давно я не слышал благовеста. Густые и протяжные звуки разнеслись по рейду и смолкли. У меня на душе зашевелилось приятное чувство любопытства; в воображении поднялись из праха забвения картины католического юга. Мне захотелось вдруг побывать в древнем монастыре, побродить в сумраке церковей, поглядеть на развалины, рядом с свежей зеленью...» (3, 222).

Недосягаемая из Петербурга Манила лежит перед глазами путешественника, а из Манилы кажется уже недосягаемым Петербург.

В Маниле путешественник изображает церкви, монастыри, множество монахов на улицах города, живо интересуется религиозной жизнью. С юмором передает свой разговор с французской. На вопрос, много ли монахов в Маниле, собеседница с искренней непосредственностью отзывается: «Только их одних и видно, сударь» (3, 227). В главе о Маниле во множестве встречаются описания церквей и монастырей, католических епископов, иезуитов. В отличие от архитектуры тагальская живопись так раздражает путешественника-эстета, что он не удерживается от признания:

«Никакой терпимости, никакого снисхождения нет в чело-
веке, когда оскорблено его эстетическое чувство» (3, 258).

Гончаров отмечает отсутствие в церквях испанцев и, напротив, присутствие в небольшом количестве лишь испанок, наряду с метисами, тагалами да заезжими европейцами (3, 261). Проповеди католических миссионеров кажутся путешественнику неискренними:

«Проповедники говорили с жаром, но этот жар мне показ-
зался поддельным; манеры и интонация голоса у всех заучен-
ные» (3, 262).

Несмотря на райскую природу Манилы, путешественник признается в письме: «...ни за что не остался бы я жить среди этой природы!» (3, 275).

В общем аспекте «Фрегат “Паллада”» – это не только текст-плавание, но и текст-путешествие, так как Гончаров возвращался в Петербург сухим путем через Сибирь из-за поломки военного парусника, приобретающей символическое значение: «Русский Корабль» нуждался в срочном ремонте. Наряду с главами «Русские в Японии», «Шанхай», главы о Сибири исследователи относят к «чисто художественным»¹⁵, что, на наш взгляд, весьма спорно.

В «Предисловии...» к изданию «Фрегата “Паллада”» 1879 года Гончаров называет Корабль – «маленьким русским ми-

¹⁵ Орнатская Т.И. Цит. соч. С. 766 .

ром», «плавающим жилищем», «домом». «Русский корабль», представляющий собой «Россию в миниатюре» в «путевых записках» Гончарова, отправляющийся на «поиски заветного жизнеустройства как для себя, так и для других народов», Недзвецкий называет центральным героем¹⁶.

Образ корабля восходит к Священному Писанию. Ноев ковчег – первый образ в Ветхом Завете, прообразующий церковь Христову, спасающую всех, кто вошел в нее. Форма корабля как Ноева ковчега является одной из ранних в церковной византийской архитектуре. Новый Завет наследует сотериологический смысл образа корабля, с которого Христос, к примеру, в Евангелии от Иоанна (Ин., 6:23), обращается со словом проповеди к народам: вне Христа невозможно достичь пространства спасения – Небесного Иерусалима. Спаситель восходит в корабль с учениками, оставляет их для молитвы и возвращается к ним, идя по морю и спасая Петра, дерзнувшего пойти по волнам (Мф., 14:22-33). Находясь на корабле, он повелевает ветрам утихнуть (Лк., 22-25). Корабль, море, тонущий Петр, испугавшиеся ученики – все эти образы глубоко символичны. Если корабль – это Церковь Христова, то море и шторм символизируют человеческую жизнь с ее событиями. Всякий раз, когда ученики, забыв имя Христа, испытывают растерянность и страх, Спаситель напоминает им: «Азь есмь, не бойтесь» (Мф., 14:22-33; Мк., 6:45-51).

«Военный парусник» у Гончарова является символом Дома-Почвы, противостоящим топосу Чужбины-Океана, воплощающим в себе, помимо других значений (к примеру, Хаоса), идею Верности Дому-Почве:

«Увижу новое, чужое и сейчас в уме прикину на свой аршин. Я ведь уж сказал вам, что искомый результат путешествия – это параллель между чужим и своим. Мы так глубоко вросли корнями у себя дома, что, куда и как надолго бы я ни заехал, я всюду унесу почву родной Обломовки на ногах, и никакие океаны не смоют ее!». (2, 70).

¹⁶ Недзвецкий В.А. Цит. соч. С. 134.

Родная почва противостоит океану как метафоре стихий и страстей, как природных, так и социальных. Эту мысль Гончаров развивает в третьей главе, в форме письма к В.Г. Бенедиктову:

«Ведь бури, бешеные страсти не норма природы и жизни, а только переходный момент, беспорядок и зло, процесс творчества, черная работа – для выделки спокойствия и счастья в лаборатории природы...» (2, 128).

Вслед за этим размышлением в авторской медитации-эпифразисе совершенно органично возникает образ Южного Креста, неоднократно появляющийся в тексте как мотив смиренного Величия и Покоя:

«...звезды и звезды, и между ними скромно и ровно сияет Южный Крест! ...Под кораблем разверзается пучина пламени, с шумом вырываются потоки золота, серебра и раскаленных углей...Вы...вперяете неподвижный взгляд в небо: там наливается то золотом, то кровью, то изумрудной влагой Конопус, яркое светило корабля Арго, две огромные звезды Центавра. Но вы с любовью успокаиваетесь от нестерпимого блеска на четырех звездах Южного Креста: они сияют скромно и, кажется, смотрят на вас так пристально и умно» (2, 128-129).

Процесс вглядывания в «чудеса, миры и огни» вызывает у путешественника Гончарова ощущение творческого бессилия, осознание невозможности передать красоту Божьего мира на человеческом языке, поэтому он обращается к адресату своего письма с призывом облечь в слова Невыразимое:

«Берите же, любезный друг, свою лиру, свою палитру, свой роскошный, как эти небеса, язык, язык богов, которым только и можно говорить о здешней природе, и спешите сюда, а я вижусь в своем бессилии и умолкаю!» (2, 130).

И хотя финал письма насыщен романтическими образами, на самом деле на протяжении всего повествования Гончаров депозитизирует их, в частности, в этой главе сугубо романтическими выступают образы луны и океана. Это вовсе не оз-

начает, что Гончаров объявляет войну всему романтическому и чувствительному. Однако в этом повествовании Гончарова уже проявляется восторг не романтика, а реалиста, оттененный юмористическими или реалистическими деталями.

Из дневникового отношения к увиденному, по мысли Гончарова, «не могло выйти ни какого-нибудь специального, учебного... ни даже сколько-нибудь систематического описания путешествия с строго определенным содержанием. Вышло то, что мог дать автор: летучие наблюдения и заметки, сцены, пейзажи – словом, очерки» (2, 8).

Все эти перечисленные Гончаровым жанровые формы органично входят в текст «Фрегата “Паллады”», формируя тем самым его неповторимую поэтику. Обратим внимание на эпитет «летучие» в отношении «наблюдений» и «заметок». «Путешествие» – «плавание» отражается с точки зрения «полета» автора «над океанами», то есть пространством «чужого». Оттого при всем интересе к новому, к чужому обитатели фрегата стремятся вернуться на него. Так, во время осмотра города Устера один из путешественников, П.А.Зеленый, восклицает:

«Скучный город Устер!...домой хочу, на фрегат...» (2, 228).

Герой распевает русские песни, тщательно перечисляемые Гончаровым, так что в главе «На мысе Доброй Надежды» можно выделить песенный сюжет, образуемый из песен Зеленого. Здесь и «Ненаглядный ты мой, как люблю я тебя», и «У Анто-на дочка», и «Близко города Славянска, на верху крутой горы» и многие другие. Путешествуя по африканским горам и ущельям, Зеленый сравнивает чужие «пропасти» со своими:

«И что за пропасти: совсем нестрашные...этаких у нас, в Псковской губернии, сколько хочешь!» (2, 211).

Однако, чужие пропасти все же оказываются страшнее, именно потому, что они, прежде всего, «чужие», на что не без иронии указывает гончаровский путешественник своему спутнику:

«Что, – спросил я у Зеленого, – есть в Псковской губернии такие пропасти?». «Страшновато!» – шептал он с судорожным, нервическим хохотом, косясь пугливо на бездну» (2, 216).

В описании ландшафтов, натюрмортов, интерьеров нередко появляется библейская образность, придающая повествованию космический масштаб:

«Взглянешь вниз, в бездну, футов на 200, на 300, и с содроганием отвернешься: взглянешь наверх, а там такие бездны опрокинуты над головой. Все эти массы истерзаны как будто небесным гневом и разбросаны по прихоти нечеловеческой фантазии» (2, 216).

Конечно, «Фрегат “Паллада”» можно отнести к романному жанру классического типа с известной долей условности. В творческом контексте он занимает положение *«между»*: «Обыкновенной историей» и «Обломовым». В этом плане «Фрегат “Паллада”» выступает как *предроман*, в котором соединяются свойства романа-путешествия, и романа-миросозерцания, поскольку автор вовлекает своего читателя в увлекательный процесс постижения миров реальной и ирреальной природы в соответствии со своей «артистической, созерцательной натурой»:

«Гончаров писал не морские пейзажи и жанровые картинки из жизни экипажа корабля. Его книга претендовала на большее. Это своего рода философия жизни и современной цивилизации»¹⁷.

Сравнивая гончаровского героя-путешественника с карамзинским и с «рядовыми искателями приключений в дальних странах», Е.А.Краснощекова говорит о бросающейся в глаза «пассивности» первого¹⁸. В отличие от карамзинского путешественника – почитателя европейской Культуры, гончаровский «русский путешественник» погружен «в воспоминания о покинутой родине».

¹⁷ Мельник В.И. Гончаров. М.: Вече, 2012. С. 150.

¹⁸ Краснощекова Е.А. Цит. соч. С. 165.

Воспоминания о родине образуют особый сюжет, являющийся во «Фрегате “Паллада”» едва ли не центральным. Можно сказать, что сюжет путешествия преобразуется в *сюжет возвращения*, настолько сильны в нем ностальгические мотивы, воспоминания о родине Гончарова-путешественника. Жажда «чудес, поэзии» довольно быстро сменяется желанием поскорее закончить путешествие и вернуться домой. Во время путешествия таким родным домом является Русский Фрегат. Ментально на родине путешественник оказывается и благодаря воспоминаниям о России.

Знакомство с чужой страной всякий раз завершается обращением к родному дому, поэтому путешественник с радостью «прощается» с увиденными странами и цивилизациями:

«Прощайте, роскошные, влажные берега: дай Бог никогда не возвращаться под ваши деревья, под жгучее небо и на болотистые пары! Довольно взглянуть один раз: жарко, и как раз лихорадку схватишь!» – заключает в конце главы-письма «От мыса Доброй Надежды до острова Явы» Гончаров.

Родное связывается Гончаровым с Севером, он восхищается южной роскошью природы, но прощается с ней без всякого сожаления. В повествование о Сингапуре неожиданно врывается ностальгический мотив:

«...мне вдруг захотелось туда, в ту милую страну, где...похолоднее». <...> Нет, Индия не по нас!...

Я рад, что был в Сингапуре, но оставил его без сожаления; и если возвращусь туда, то без удовольствия и только поневоле» (2, 292-293).

Любимым словом путешественника в конце глав становится слово «прощай!»: «Прощай, Бонин-Сима!» (2, 319) – без грусти прощается он с островами.

В первую главу о Японии Гончаров включает «Дневник», который он называет «журналом заключенного» и восклицает: «Здесь почти тюрьма» (3, 66). Обитатели Русского Фрегата вынуждены были пробыть несколько месяцев в Нагасаки, успев

из-за нарочитой нерешаемости дел, сходить в Китай, а затем вновь вернуться в Японию. При ощущаемой напряженности повествования главы о Японии отличаются всеми оттенками комического. На любой вопрос и предложение с российской стороны японские представители отвечали одной и той же фразой: нужно «послать в Едо», ставшей метафорой бюрократического церемониала, рассчитанного на то, что «гости утомятся и уйдут» (3, 69).

Пребывание в Японии стало проверкой на терпение обитателей Русского Фрегата, острые ситуации преодолевались незаурядной выдержкой командования военного парусника и юмористическим отношением моряков к подобной ситуации, хотя однажды путешественник в сердцах проговаривается: «Хоть кого из терпения выведут» (3, 73).

В самом начале главы о Шанхае мысли путешественника надолго останавливаются на сухопутном путешествии по России с «колокольчиком», заглушающим ветер. Радостью для путешественников становятся поездки на лодках к скалам:

«Вчера даже с корвета поехали на берег пить чай на траве, как, бывало, в России, в березовой роще» (3, 93).

В главе о Маниле путешественник, сетуя об отсутствии движения фрегата из-за штиля, признается, что так могут надоесть и «морская поэзия» и «тропическое небо, яркие звезды», и вспоминает об изменчивости майских петербургских ночей, сравнивая их с настроением ребенка» (3, 221). Упоминаний о петербургских местах становится все больше и в связи с самыми обыкновенными вещами: явлениями архитектуры, ландшафта, предметами обихода.

«Мост игрушечной постройки» в Маниле через воды вызывает в памяти образы мостов на петербургском театре и Черной речке (3, 239).

Наконец, тоска по родине проявляется со всей стихийной силой в главе «От Манилы до берегов Сибири», завершающей повествование о непосредственном путешествии по морю:

«Меня, кажется, прихватила немного болезнь, которую немцы называют Heimweh. Просто домой хочется. Даст ли Бог сил выдержать! Прелесть того, что манило вдаль – новизны, утратилась; впереди только беспокойства и неизвестность» (3, 280-281).

Все чаще путешественник упоминает о конце путешествия. Простившись с Фрегатом и перебравшись на шхуну «Восток», он не сходит, как другие, на берег, в Петровское зимовье:

«Мне так хотелось перестать поскорее путешествовать, что я не съехал с нашими, в качестве путешественника на берег в Петровском зимовье и нетерпеливо ждал, когда они воротятся, чтоб перебежать Охотское море, ступить, наконец, на берег твердой ногой и быть дома» (3, 331).

Путешественник жадно вглядывается в берег, отыскивая кровлю и сравнивая потенциального путешественника с Улиссом, возвращающимся на Итаку. Вначале взору открывается скромный русский горный северный пейзаж с березняком и соснами, скромными домиками, сравниваемыми со сказочной избой на курьих ножках, а за ними, так же скромно «возникал *зеленый купол церкви с золотым крестом*» (курсив наш – Г.М.) (3, 333). Путешественник прощается с морем «с благодарностью, с любовью, почти со слезами» пушкинской поэтической строкой: «Прощай, свободная стихия! в последний раз...» (3, 342), как бы вслед за Пушкиным прощаясь с романтическими мечтами.

«Романизация» «Фрегата...» с ярко выраженным ностальгическим сюжетом поддерживается «литургической структурой», образуемой литургическими мотивами. Вся книга – хвала Творцу за дивно устроенный мир и его божественную красоту. Гончаровского путешественника привлекают «не Париж, не Лондон и не Италия», как это происходило с русским путешественником-европейцем, а «Бразилия, Индия... светлые чертоги божьего мира» (2, 13). Путешественник Гончарова стремится не в настоящее и будущее, а в прошлое, к истокам

цивилизации, где «человек, как праотец наш, рвет несеянный плод, где рыщет лев, пресмыкается змей, где царствует вечное лето» (2, 13), чтобы «воскресить мечты», «расшевелить воспоминания», «обновиться» (2, 13).

В этом фрагменте возникает образ «мудреца и поэта», сумевшего «озарить» «таинственные углы» мира, к которому он пошел не с «детским толкованием», а «с компасом, заступом, циркулем и кистью, с сердцем, полным веры к творцу и любви к его мирозданию» (2, 13).

Образ «мудреца и поэта» – для Гончарова идеал художника. В статье, посвященной картине И. Крамского «Христос в пустыне», написанной Гончаровым после посещения выставки «передвижников» в 1874 году, писатель размышлял о необходимости у художника веры и таланта при изображении «священных предметов», о том, что христианству принадлежали почти все «гении искусства»:

«Одно оно, поглотив древнюю цивилизацию и открыв человечеству бесконечную область духа – на фундаменте древней пластики, воздвигло новые и вечные идеалы, к которым стремится и всегда будет стремиться человечество. Что ни делай разрушители, скептики и философы, но они не уничтожат в человечестве религии и с ней стремления к идеалам, а чище и выше религии христианской – нет»¹⁹.

Рафаэля, Рубенса, Тициана, Рембрандта Гончаров называет примерами органического соединения в их творчестве веры и таланта, в силу чего они становятся ориентирами для последующих художников. Гончаров относит автора картины «Христос в пустыне» И. Крамского именно к тем художникам, кто божественный предмет увидел в отражении своей фантазии и освятил «своим чувством веры». По мнению Гончарова, современным реалистам, придерживающимся одной исторической правды «без примеси чувства веры», «стоит воздержаться от

¹⁹ Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 т. М. : Художественная литература, 1977 - 1980. Т. 8. С.71.

изображения священных сюжетов, которые у них всегда выйдут нереальны, то есть неверны»²⁰. Сам Гончаров, безусловно, является художником слова, соединившим в себе талант и веру христианина.

На первый план во «Фрегате...» выступает сфера «несушественного», «мелочей жизни», быта и нравов, отражающих глубинное и сущностное бытие народов с его духовными смыслами.

Однако, в сибирских главах заметно, как меняется тональность и принципы повествования: оно становится детализированным, эпическим, неспешным. Поначалу путешественникам приходится столкнуться с трудностями пути на водных и горных переправах, почти полным безлюдием на протяжении десятков верст по сибирской пустыне; затем, когда попадают «русские станции», где можно найти хлеб, овощи, молоко, рыбу и говядину, настроение меняется, а само повествование, изображающее продвижение к центру России, становится динамичнее.

Гончаров всегда включает в повествование заметки о храмах, являющиеся своеобразными храмовыми экфрасисами-миниатюрами.

В слободах встречаются деревянные церкви и часовни, как, например, в Амгинской слободе:

«В слободе есть деревянная церковь во имя Спаса Преображения. Священников трое; они объезжают огромные пространства, с требами» (3, 364). Еще одну Преображенскую церковь Гончаров упоминает в конце путешествия, на пути к Иркутску, в слободе Витима. Описание слободы свидетельствует о соответствии названия церкви плодам деятельности в этой слободе:

«Витима – слобода, с церковью Преображения, с сотней жителей, с приходским училищем, и ямщики почти все грамотные...Они сеют хлеб» (3, 412).

²⁰ Там же. С. 75.

В связи с конфессиональным аспектом повествование неожиданно обогащается юмором:

«Теперь пост, и в Витиме толпа постников, окружившая мою повозку, утащила у меня три рыбы, два омуля и стерлядь, а до рябчиков и другого скоромного не дотронулись: грех!» (3, 412).

События-встречи, связанные с возвращением Гончарова через Сибирь, способствовали осознанию Гончаровым спасительного пути развития России, ее духовной миссии, символами которой в сибирских главах стали преосвященный Иннокентий (в миру – Иван Евсеевич Попов-Вениаминов), епископ Камчатский и Алеутский, впоследствии ставший митрополитом Московским и Коломенским, матрос Сорокин и многие более скромные личности – настоящие богатыри духа, русские патриоты, подлинные герои²¹.

Гончаров отмечает, что, несмотря на скудость, печальность и пустынную сибирской земли, отсутствие возможности выращивать хлеб и какие бы то ни было земные плоды, якуты и другие народности приобщены христианству, и это приносит плоды духовные:

«Все они христиане, у всех медные кресты, все молятся... всюду здесь водружен крест, благодаря стараниям Иннокентия и его предшественникам» (3, 353).

При отсутствии у якутов многих слов в языке, в том числе «хлеб» и «плод», Преосвященный переводит Евангелие на якутский язык, как прежде перевел его на алеутский.

Следуя примеру Преосвященного, священник Хитрово составляет грамматику якутского и тунгусского языков, переводит Евангелие на тунгусский язык. Вместе с Хитрово уже десять лет живет в Якутске еще один священник-миссионер Запольский. Оба семейные, но «постоянно разъезжают по якутам» за тысячу и более верст, и в сорокаградусные морозы и в пургу, совершают требы и обращают.

²¹ Мельник В.И. Цит. соч. С. 173.

Другим примером жертвенной христианской любви в повествовании Гончарова является отставной матрос Сорокин – «тоже герой в своем роде», «маленький титан». Он создал на реке Мая процветающее хозяйство, приносящее прибыль от возделывания суровой земли и, несмотря на то, что он семейный человек и «живет полным домом», он «жертвует всю свою землю церкви и переселяется опять в другое место, где, может быть, сделает то же самое» (3, 388). Гончаров верит, что вслед за Сорокиным явится «легион героев», причем ни сам герой не считает свой поступок чем-то особенным, ни все вокруг:

«Никто о Сорокине не кричит, хотя все его знают далеко кругом и все находят, что он делает только, «как надо» (3, 388).

В создании Сибири (именно так Гончаров и пишет: «они создали, выдумали Сибирь» (3, 381) участвуют все основные сословия России: «дворяне, духовные, купцы, поселяне», а сам Гончаров ощущает себя «свидетелем» «химически-исторического процесса, в котором пустыни превращаются в жилые места, дикари возводятся в чин человека, религия и цивилизация борются с дикостью и вызывают к жизни спящие силы» (3, 381).

Гончаров удивляется появлению хлебопашества на берегах якутских рек – Май, Амги, Алдана. Вид хлебных полей у Амги, словно переносит его на волжские берега:

«...передо мной раскинулись поля, пестреющие хлебом. «Ужели это пшеница?» – с изумлением спросил я, завидя пушистые, знакомые мне золотистые колосья. «Пшеница и есть, – сказал мне человек, – а вон и яровое!» (3, 3, 387).

Хлебопашество и разведение овощей являются, по замечанию Гончарова, «созданием свежим», к которому и переселенцев и якутов приобщает «здешнее начальство» не силой, а печением, и это чувствуют местные люди:

«Все сделано для нас, – говорят они, – а где не родилось ничего – значит, и не родится никогда» (3, 388).

Хлеб является одним из символов Христа, его божественной Плоти, даруемой Спасителем человеку, поэтому в сибирских главах в упоминаниях о хлебе и хлебопашестве прочитывается не столько предметный символ, относящийся к хозяйственной деятельности народа и его быта, сколько сакральный – зримый символ христианства.

Гончаров отмечает благотворный характер влияния на народы, в том числе и на русский, отсутствие вина, формирующий «русский самобытный пример цивилизации», основанный на христианском трезвении и созидательной деятельности: «От берегов Охотского моря до Якутска нет ни капли вина» (3, 389). По юмористическому замечанию Гончарова, путешественникам тоже пришлось совершить «путь этот по образу древних, очень патриархально, довольствуясь водой» (3, 389), вливаясь в эту самобытную цивилизацию. Гончаров внимательно всматривается в результаты труда русских миссионеров и переселенцев, преобразующих «непроходимые болота» и горы и невольно иронически сравнивает их с «неусыпными трудами» «столичных чиновных львов»:

«Сколько трудов, терпения, внимания – на таких пространствах, куда никто почти не ездит, где никто почти не живет! Если б видели наши столичные чиновные львы, как здешние служащие (и сам генерал-губернатор) скачут по этим пространствам, они бы покраснели за свои *неусыпные труды* ... (А может быть, и не покраснели бы!)» (3, 362).

Рассматривая примыкающие к «Фрегату “Паллада”» очерки и статьи Гончарова, Е.А.Краснощекова обращает внимание на поэтизацию Гончаровым таких исторических фигур, как генерал-губернатор Восточной Сибири Н.Н.Муравьев-Амурский – «цивилизатор-преобразователь» и Александр Второй – «великая фигура современного героя»²².

Помимо этих выдающихся исторических личностей, людей-титанов, миссионеров-священников, Гончаров изображает

²² Там же. С. 225-226.

и самых обыкновенных людей, жертвующих личным комфортом ради блага ближнего.

К концу книги, в частности, в главе «Из Якутска» повествование становится ощутимо радостнее: вдали сияют *«главы церквей в Якутске»* (курсив наш – Г.М.) – первом, как замечает Гончаров, «после двухлетних странствий» русском, хотя и провинциальном городе. И хотя ему не хватает садиков и палисадников, яблонь, акаций и заборов, но из окон на путешественника выглядывали «ласковые лица», и ему становится «весело» (3, 377), что отражается и на повествовании, в котором появляется заметно больше интонаций, сравнений, эпизодов с юмористической окраской. Размышляя о кочевом характере якутов, Гончаров сравнивает их с русскими:

«У них большей частью две юрты: летняя и зимняя. Этак, пожалуй, и мы с вами кочующий народ, потому что летом перебираемся в Парголово, Царское Село, Ораниенбаум» (3, 376).

Привыкая к «неодолимому пути», он убеждает в письме своего адресата, что этот путь совсем не неодолим, везде есть жизнь: станции, лошади, пища, сравнивая его с перемещением по Петербургу:

«А пугаться нечего: вы едете безопасно, как будто идете с Морской на Литейную» (3, 385).

Первым, кто предстает перед читателем в этой главе, – это скромный станционный смотритель, как потом он сам представляется, дворянин Плотников. По описанию Гончарова, «старик лет шестидесяти пяти, в мундире станционного смотрителя, со шпагой» (3, 365). Гончаров создает образ смиреннейшего человека, благоговеющего перед другой личностью, деликатного и дельного, жертвующего лучшим ради ближнего. Несмотря на приглашение к чаю и затем к ужину, он берет лишь «самый маленький кусочек сахара», от которого на блюде еще и возвращает оставшийся кусочек.

И подобных ему жителей сибирской пустыни, встреченных путешественником на пути домой, множество.

Таков, более энергичный тип исправника К.П.Атласова, нашедшего к утру восемнадцать необходимых лошадей. Не надеясь на нарочного, он отправляется по пути следования путников, чтобы самому убедиться, исполнено ли его приказание:

«Все готово, – сказал он, – везде будут лошади, – и, не отдохнув получаса, едва выслушав изъявления нашей благодарности, он вскочил на лошадь и ринулся в лес, по кочкам, по трясине, через пни, так что сучья затрещали» (3, 386).

Путников в Олекме радушно и бескорыстно принимает «добрый купец» со своей матерью, решительно отказываясь от платы за свои услуги:

«Мы ради добрым людям, – говорили они, – ни за что не возьмем: вы нас обидите». Мы немало смеялись над madame К., которая в уверенности, что возьмут деньги, командовала в доме, требуя того, другого» (3, 409).

Отдавая дань героям, отправляющимся в Сибирь за славой, Гончаров с нескрываемой симпатией пишет о тех, кто вынужден ехать по казенной надобности, об их ежедневных титанических подвигах:

«А кто знает имена многих и многих титулярных и надворных советников, коллежских асессоров, поручиков и майоров, которые каждый год ездят в непроходимые пустыни. К берегам Ледовитого моря, спят при 40 градусов мороза на снегу – и все это *по казенной надобности?* (курсив автора). Портретов их нет, книг о них не пишется, даже в формуляре их сказано будет глухо: «Исполняли разные поручения начальства» » (3, 395).

По отношению к другим народностям, в делах примирения чиновники действовали «лаской и подарками» (3, 395) и имели успех.

К финалу книги у путешественника растет ощущение безграничности России: «Свет мал, а Россия велика», оттого в ней «нет путешественников, все проезжие» (3, 400). Это заключение словно подводит итоги странствованию Гончарова. Нужно было объехать весь свет, чтобы убедиться в величии и безмерности России, узнать о своей любви к ней.

Впадая в тон якутам, гончаровский путешественник соответственно и завершает главу о Якутске: «Пора, однако, *шибко* (курсив автора) пора!» (3, 402).

В самой лаконичной последней главе «До Иркутска» путешественник называет свой сухопутный путь по Сибири *особой жизнью*:

«Еду я все еще по пустыне и долго буду ехать: дни, недели, почти месяцы. Это не поездка, не путешествие, это особая жизнь: так длинен этот путь, так однообразно тянутся дни за днями, мелькают станции за станциями, стелются бесконечные снежные поля...» (3, 404).

Путешественник с юмором изображает любителей дороги, перемещений и переездов, не относя себя к таковым.

В силу лаконичности главы в ней не слишком много ярких историй и портретов, но две истории из них – выдающиеся. Первая – рассказ о женщине, заступающейся за своего мужа, по-видимому, не стремящегося помочь путешественнику с лошадьми:

«Когда я записал и его имя в книжку за нерадение, она ужасно начала хлопотать, чтоб мне изладить коней; сама взнуздывала, завязывала упряжь, помогала запрягать, чтоб только меня успокоить, чтоб я не жаловался на мужа, и делала это с своего рода грацией» (3, 411).

Вторая история – о ямщике-несчастливце Дормидоне, сравниваемого путешественником с ветхозаветным Иовом. Несмотря на все человеческие скорби, выпавшие на его долю, Дормидон не унывает, возит проезжих, работает. И хотя не раз Дормидон лишился жены, детей и семьи, он не стал нелюдимым и мрачным. Награда Господа за терпение Дормидона скромнее, чем Иова, но он имеет сына-наследника Васютку и сохраняет радостную веру. Путешественник невольно сравнивает себя со страдальцем: «А мы-то: палец обрежем, ступим неосторожно...» (3, 412).

Многочисленные портреты русских переселенцев, представителей сибирских народностей учат терпению и любви.

Чем дальше от Якутска, тем больше становится русской речи, русских станций, старинных названий, данных, по замечанию путешественника, казаками при освоении Сибири:

«Слава Богу! Все стало походить на Россию: являются частые селения, деревеньки...Летают воробьи и грачи, поют птухи, мальчишки свищут, машут на проезжающую тройку, и дым столбом идет вертикально из множества труб – дым отечества! Всем знакомые картины Руси!» (3, 414).

Гончаров отмечает отсутствие следов крепостного права в Сибири – это «самая заметная черта ее физиономии» (3, 414).

Въезд путешественника в Иркутск оказывается символически сакральным: в самую заутреню Рождества Христова.

В очерке «Через двадцать лет» Гончаров измеряет грандиозную экспедицию на военном паруснике Одиссеей и Энеидой, вмещающуюся в них, но неизмеримо превосходящую греческий и римский эпос по злоключениям и испытаниям:

«...ни Эней с отцом на плечах, ни Одиссеей не претерпели и десятой доли тех злоключений, какие претерпели наши аргонавты...» (3, 445).

Оглядываясь на свое путешествие с расстояния двадцати лет, Гончаров советует читателям при случае «идти (помните, «идти», а не «ехать») на корабле в отдаленные страны», потому что «награды» грандиозны. Плавание, по мнению писателя, разовьет память, воображение, ум, и, кроме того, «введет плователя в тесное, почти семейное сближение с целым кругом моряков, отличных, своеобразных людей и товарищей» (3, 447).

Не имеющий семьи, примеряющий в начале плавания на себя статус «вечного путешественника», Гончаров в процессе путешествия обретает настоящую семью, с членами которой он постоянно общается и не расстается (4, 445).

Наверное, не случайно два последующих романа и отличаются ярко выраженными идеалами семейственности, поэзией семейного родового начала, что писатель на личном опыте русского путешественника испытал их ценность.

Находясь в центре жизни Русского Корабля, на пути к цели пересекающего моря и океаны, а затем наблюдая в Сибири преобразование снеговых пустынь, Гончаров приобретает оптимистический взгляд на будущее России. При условии верности России своему предназначению – страны, родившейся во Христа и призванной стать примером истинного христианского просвещения для других стран и народов, Россия, как полагал Гончаров, способна преодолеть любые природные и социальные катаклизмы.

В процессе же повествования «рождается» во-первых, форма предромана, выросшая из паломнической традиции и рожденных в ее лоне жанров: путевых дневников, записок. А из внутренней памяти о паломнической традиции образуются и особые свойства повествования во «Фрегате...», такие, как храмово-литургическая образность (рождественская структура и литургические мотивы), иконичность (о. Аввакум, архиепископ Иннокентий). Известно, что во «Фрегате...» портретные главы превалируют над описательными. «Фрегат “Паллада”» изобилует портретами настоящих русских героев.

«Сибирские главы», связанные со встречей с преосвященным Иннокентием и священниками-миссионерами, несущими в «снеговые пустыни» Слово Божье и просвещающими обитающие там народы, можно назвать «апостольскими»: в них автор-путешественник изображает подвижников-просветителей, настоящих апостолов веры, возвращающих «Творцу плод от брошенного Им зерна» (3, 381). Путешествие Гончарова, благодаря серьезному опыту жизни, оказывается не напрасным и получает высокий духовный смысл: только ради осознания плодов русской миссии стоило отправиться в путь. «Сибирская Русь» оказывается образом Рая: окруженная «океанами снегов» Сибирь покоряется пламенной деятельности «русских миссионеров», принесших туда Евангелие и на своем примере явивших евангельский образ жизни.

Во-вторых, духовно «обновляется» сам писатель, уяснивший в результате путешествия «Русский путь» развития цивилизации, вытекающий из православно-христианских истоков:

«Под чужим небом он еще более выучился ценить русскую природу, посреди новых впечатлений он мечтал о поэзии нашего всенедневого быта, между людьми отдаленных племен мечтал он о русском человеке, рисовал воображением образы русского человека»²³.

А.В.Дружинин называет Гончарова «романистом-поэтом», «живописцем современной жизни», влекомым «поэзией нашего всенедневого быта». Мы бы добавили: не только «поэзией нашего всенедневого быта», но и стремлением уяснить подлинные духовные цели России, ее миссии по отношению к себе и миру.

В третьих, «Фрегат “Паллада”» как предроман Гончарова стал авторским опытом «свободной» повествовательной импровизации и мирозренческой глубины, превосходящим путевые записки, а тем самым подготовившим появление последующих за ним романов «Обломов» и «Обрыв» – подлинных национальных шедевров.

²³ Дружинин А.В. Русские в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов. Из путевых заметок И.А.Гончарова. СПб., 1855 // Современник, 1856. № 1. С. 26.

«ОБЛОМОВ»: СЕРДЦЕ-ХРАМ ПУТЕШЕСТВЕННИКА-СОЗЕРЦАТЕЛЯ

В знаменитом романе И.А. Гончарова Россия-Обломовка, казалось бы, никак не связана с *образом корабля*. Тем не менее, эта связь есть и осуществляется она, прежде всего, через главного героя этого романа Гончарова – Илью Ильича Обломова – *путешественника-созерцателя*. Его тяготение к «дивану» символизирует на самом деле насыщенную динамику внутренней жизни героя, независимость и достоинство, верность своему «Дому»¹.

Национальную доминанту образа Обломова отмечали уже самые первые критики романа:

«Он дорог нам как человек своего края и своего времени, как незлобный и нежный ребенок, способный, при иных обстоятельствах жизни и ином развитии, на дела истинной любви и милосердия... Он дорог нам по истине, какую проникнуто все его создание, по тысяче корней, которыми поэт-художник связал его с нашей родной почвою. И наконец, он любезен нам как чудак, который в нашу эпоху себялюбия, ухищрений и неправды мирно покончил свой век, не обидевши ни одного человека, не обманувши ни одного человека и не научивши ни одного человека чему-нибудь скверному»².

Несмотря на физическую статику и неприятие к реальному перемещению, Обломов созерцательно динамичен. На вопрос литератора Пенкина: «Что ж вы читаете?» Обломов отвечает: «да все путешествия больше». Однако тут же отказывает-

¹ Анненский И. Гончаров и его Обломов. Режим доступа: // http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0420.shtml. (дата обращения: 24.05.2020)

² Дружинин А.В. «Обломов». Роман И.А.Гончарова // Возвращенная критика XIX века. Антология. Ижевск: Издательство «Удмуртский университет», 2009. С. 227-228.

ся ехать в Екатерингоф на «гулянье»: одно дело – ментальное «путешествие», а другое – сиюминутное. На все тот же вопрос о чтении, но уже заданный Обломову Штольцем, Илья Ильич указывает на «Путешествие в Африку».

В контексте двухлетнего морского путешествия на «Фрегате “Паллада”» Гончарова ответы его героя имеют скрытый глубокий смысл. Перед читателем предстает не домосед, а бывший путешественник, многое повидавший и уже вернувшийся в свою Итаку. Реальному путешествию alter ego Гончарова Обломов (не случайно его считают самым автобиографичным героем) предпочитает путешествие созерцательное, к сердцевине духа русского человека.

Указание на Африку здесь тоже знаменательно: Гончаров во время своего путешествия хотел найти Праотечество, нечто древнее, исконное, «младенчество человечества», поэтому и вектором его духовных устремлений было в большей степени Прошлое, чем Современное.

Европейские пути при всей любви к европейской культуре Гончаров (да и многие другие чуткие деятели русской культуры того времени) считал уже пройденными. Об этом он прямо высказался во «Фрегате “Паллада”», высоко ставя ответственность русской миссии за новокрещенные народы, не позволяя распространиться винному откupu после Якутска:

«В этой мере начальства кроется глубокий расчет – и уже зародыш не Европы в Азии, а русский самобытный пример цивилизации, которому не худо бы поучиться некоторым европейским судам, плавающим от Ост-Индии до Китая и обратно»³.

По ходу повествования Гончаров подчеркивает нелюбовь героя к *физическому движению*:

³ Гончаров И. А. Собр. соч. : в 8 т. М. : Художественная литература, 1977 – 1980. Т. 3. С. 389.

«Он не привык к движению, к жизни, к многолюдству и суете... в лодку он садился с неверною надеждою добраться благополучно до другого берега»⁴.

Иронически, «едко», «с досадой» реагирует «добряк» Обломов на совет доктора отправиться за границу или хотя бы изменить образ жизни на подвижный:

«- Наконец, – заключил доктор, – к зиме поезжайте в Париж и там, в вихре жизни, развлекайтесь, не задумывайтесь: из театра на бал, в маскарад, за город с визитами, чтоб около вас друзья, шум, смех...

- Не нужно ли еще чего-нибудь? – спросил Обломов с худо скрытой досадой.

Доктор задумался.

- Разве попользоваться морским воздухом: сядьте в Англии на пароход да прокатитесь до Америки...

<...>

- Хорошо, хорошо, непременно исполню, – едко отвечал Обломов, провожая его» (87).

На Париж, Англию, Америку – векторы западной цивилизации Обломов реагирует с несвойственным ему раздражением. И это понятно, потому что речь идет не о пространственном перемещении, а о цивилизационном выборе. Обломов, в отличие от своих сограждан отказывается следовать на Запад, но выказывает интерес к Африке, Персии – к пути на Восток.

Вначале студент университета, затем чиновник, Обломов отказывается от деятельности в пользу «лежанья», бывшего для него «нормальным», а не болезненным или сонным состоянием героя и, соответственно, от «фрака» в пользу «халата»:

«На нем был халат из персидской материи, настоящий восточный халат, без малейшего намека на Европу, без кистей, без бархата, без талии, всегда поместительный, так что и Обломов

⁴ Гончаров И. А. Собр. соч. : в 8 т. М. : Художественная литература, 1977 – 1980. Т. 4. Далее роман «Обломов» цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте. Здесь С. 62.

мог дважды завернуться в него... Халат имел в глазах Обломова тьму неоцененных достоинств: он мягок, гибок; тело не чувствует его на себе; он, как послушный раб, покоряется самомалейшему движению тела» (8).

«Персидским халатом» Обломова Гончаров сигнализирует об отказе инерционного воспроизведения европейского «героя во фраке» – наследника Петровских реформ, героя русского романа. В описании халата Обломова подчеркивается его отдельность от европейской культуры: «халат» героя – «без малейшего намека на Европу», «поместителен», «мягок» и «гибок». «Халат», в отличие от фрака, не сковывает движений героя, становится, по сути, его вторым телом, слушающимся своего обладателя. «Халат», по замечанию Волкова, вышел из моды, что говорит об Обломове как о герое, сознательно отказывающемся от нее. «Халат» оказывается вещью, отодвинутой в прошлое и простирающейся в будущее. У халата есть свой сюжет, своя драматическая история, он «переживает» и своего обладателя: Обломову не удастся избавиться от него.

Помимо фрака, Обломов отказывается от жилета и галстука как символов официальной жизни, предпочитая «простор и приволье». Именно в первых главах, изображающих «посетителей» Обломова, обнаруживается контраст между ними и хозяином «дома». Так, в ответ на восторг Волкова по поводу приемов в доме князя Тюменева:

«- Ах, какой дом! Нынешнюю зиму по средам меньше пятидесяти человек не бывало, а иногда набиралось до ста!..» Обломов отвечает реакцией ужаса: « – Боже ты мой! Вот скука-то должна быть адская!» (21).

Скучны Обломову и «разговоры обо всем» и «об искусствах»:

«Век об одном и том же – какая скука!». Вместе с тем Обломов не безучастен, он радуется успехам своего бывшего сослуживца Судьбинского, но сочувствует его невозможности принадлежать самому себе, вынужденному «адски работать» даже «после обеда»:

«Он испытал чувство мирной радости, что он с девяти до трех, с восьми до девяти может пробыть у себя на диване, и гордился, что не надо идти с докладом, писать бумаг, что есть простор его чувствам, его воображению» (27).

Мировоззрение Обломова проясняется в разговоре с модным литератором Пенкиным – сторонником «реального направления» в литературе, суть которого – обличение «падшего человека». Обломов вступает с ним в спор, не разделяя его злых слов и презрительного смеха в отношении «падшего человека», стремления «извергнуть» его из гражданской среды:

«Вы одной головой хотите писать! – почти шипел Обломов. – Вы думаете, для мысли не надо сердца? Нет, она оплодотворяется любовью... Извергнуть из гражданской среды... Это значит забыть, что в этом негодном сосуде присутствовало высшее начало; что он испорченный человек, но все человек же, как вы сами. Извергнуть! А как вы извергнете его из круга человечества, из лона природы, из милосердия Божия? – почти крикнул он с пылающими глазами» (27).

В этом эпизоде Гончаров изображает «другого» Обломова, в котором читателю становится заметна «вулканическая работа пылкой головы» и «гуманного сердца» героя. И хотя пафос благородного негодования Обломова Пенкин тут же снижает восклицанием: « – Вон куда хватили!», и Обломов, осознавая бессмысленность спора, зевает и «медленно» ложится на диван; тем не менее, христианское мировоззрение героя обнаруживается в полной мере.

Комментируя сцену диалога с Пенкиным, Ю.Н. Говоруха-Отрок тонко замечает, что Обломов «смотрит на человека не с точки зрения гуманности, он смотрит на него с любовью», что «любовь составляет основу его существа. Во всех столкновениях с жизнью его натура проявляется именно любовью⁵.

⁵ Говоруха-Отрок Ю. Н. И.А.Гончаров // Говоруха-Отрок Ю. Н. Во что веровали русские писатели. Литературная критика и религиозно-философская публицистика. СПб.: Росток, 2012. Т. I. С. 533.

Весьма показательно, что критик даже обращается к знаменитому первому посланию ап. Павла к Коринфянам, в котором отражено представление о подлинной христианской любви, видя в Обломове ее исполнителя:

«Он “терпит, милосердствует, не завидует, не ищет даже своего, не радуется неправде, но сорадуется правде”. Таков он везде: в отношениях к Захару, к Тарантьеву, к Ольге, к Штольцу. Никто никогда не слышит от него слова ропота: он кроток, как голубь, это замечает даже Штольц»⁶.

Неточность и неполнота передачи критиком этого знаменитого отрывка (1 Коринф. 13: 4-7) не искажают его главного смысла. Цитата из Писания получает эмоциональное звучание. В этом диалоге прочитывается ментальная антиномия «голова» – «сердце», за которой узнаются Запад – Россия.

В шестой главе первой части Гончаров погружает читателя во внутренний мир Обломова, ощущающего себя не «исполнителем чужой, готовой мысли», а творцом и исполнителем «своих идей», в течение нескольких лет неутомимо работающего над планом устройства имения, живущего в мире высоких помыслов, плачущего над «бедствиями человечества» и «безыменными страданиями», воображающего себя «непобедимым полководцем», «мыслителем», «великим художником». Он часто устремляет «печальный взгляд в окно, к небу, с грустью провожает глазами солнце», в «горькие минуты» встанет с постели на колени и начнет молиться жарко, усердно, умоляя небо отвлечь как-нибудь угрожающую беду» (68).

Описание этой насыщенной внутренней жизни Ильи Ильича Гончаров завершает замечанием о том, что о ней «никто не знал» и не мог ее видеть, включая Штольца, которого «никогда не было в Петербурге». Это означает, что только авторское знание Обломова можно считать полным. Получается, что почти все герои судят об Обломове только с внешней стороны: он почти никому не раскрывается до конца. В этой главе Обло-

⁶ Там же. С. 533.

мов предстает человеком-идеалистом, соизмеряющим жизнь с Высшим Началом, милосердием Божиим, но в мире Обломова это никому не интересно. От главы к главе свойство милости и доброты Обломова будет неизменно сопровождать его образ. Мечты Обломова об устройстве имения, о творческом отношении к жизни скрывают глубинные авторские мысли о России. Вместе с героем автор размышляет об идеальном устройстве Отечества.

Обломов – герой векового семейно-родового предания. Дух древнего аристократизма ощущается в каждой черте героя. Он живет по церковному календарю, как жили поколения древних русских князей и царей. Важно, что Ольгу как раз это и не устраивает:

«А с тобой мы стали бы жить изо дня в день, ждать Рождества, потом масленицы...» (374).

В ответ на риторический вопрос Захара по поводу женитьбы Обломова на Ольге: «Стало быть, свадьба-то после Рождества будет?», Обломов устраивает сцену возмущения. Лишь однажды, в пору влюбленности в Обломова Ольга едет помолиться о нем в Смольный, потому что Обломов «указал ей эту церковь с реки» (347).

В сюжете Обломова из «трех главных актов жизни»: родин, свадеб и похорон, присущих жителям Обломовки, выделяются два: *рождение и смерть*.

«Свадьба» в представлении Обломова является воплощением суеты, изменой миру покоя и веселья. Собственно, Обломова вынуждают «съехать с квартиры» из-за предстоящей свадьбы хозяйского сына. Узнав об этом от Захара, Обломов «с досадой» отвечает: «Ах, ты, боже мой! ...Ведь есть же этикие ослы, что женятся!» (18). Эта фраза Обломова словно предопределяет исход будущих отношений с Ильинской.

Как антипод Ольги Агафьи Матвеевна живет в согласии с временем церкви: «Из главных героев только Агафья Матвеевна важнейшие акты своей жизни переживает в церкви»,

«только эта героиня любит истинно христианской любовью в романе»⁷. Агафья Матвеевна любит Обломова безусловно, ничего от него не требуя, оттого ее оценка героя ближе всего к авторской.

Ее жизнь с Обломовым образует семейное единство в согласии с церковным временем:

«На масленице и на Святой вся семья и сам Илья Ильич ездили на гулянье кататься...» (481).

Как только Обломов переезжает в дом Агафьи Матвеевны и знакомится с ней и ее детьми, он становится на удивление деятельным и решительным, проявляя неподдельный интерес к семейству вдовы. Его притягивает к себе «земная красота», хозяйственность и чистота Агафьи Матвеевны:

«Чиновница, а локти хоть бы графине какой-нибудь; еще с ямочками» – подумал Обломов» (309).

Он с радостью занимается с детьми хозяйки, проявляя в этих занятиях инициативу, читает книги. Любовь Обломова к детям и их взаимная к Обломову – одного качества: она совершенно искренняя. В отношении к детям обнаруживаются лучшие свойства души Обломова: заботливость, ответственность, бескорыстие. Любовь детей к Обломову свидетельствует и о вечно детской душе героя, сохранившего незлобие и кротость евангельского ребенка. Известно, что одним из биографических прототипов образа Обломова является крестный отец Гончарова – Николай Николаевич Трегубов⁸, которого под именем Петра Андреевича Якубова Гончаров изобразил в очерке «На родине». Честность, доброта, любовь к детям, чистота – все эти качества Трегубова свойственны и Обломову. В очерке Гончаров говорит о влиянии крестного отца на воспитание детей в их семье:

«Зато Петр Андреевич Якубов, заступивший нам место отца, был отец-баловник... Баловство не до глупой слабости,

⁷ Мельник В.И. Гончаров. М.: Вече, 2012. С. 233.

⁸ Мельник В.И. Там же. С. 40-43.

не до излишества – также необходимо в детском воспитании. Оно порождает в детских сердцах благодарность и другие добрые нежные чувства. Это своего рода практика в сфере любви и добра. Сердце, как и ум, требует развития»⁹.

Предметом поэтизации и символизации становятся привычки, манера поведения, неуловимые черты личности Трегубова-Якубова, включая и пристрастие к халату:

«Он не выходил из халата и очень редко выезжал из пределов своего имения»¹⁰.

«Покой и мирное веселье» на Выборгской побеждают его тяготение к Морской. Кстати, приход, с которым связана церковная жизнь Агафьи Матвеевны, посвящен Рождеству. В этот храм Агафья Матвеевна прибегает к ранней обедне, чтобы подать записки о здравии Ильи и помолиться:

«...бежала в церковь, подавала бумажку в алтарь, помянуть за здравие, потом отходила в угол, *бросалась на колени и долго лежала, прижав головой к полу...*» (выделено мной – Г.М.) (384).

В описании молитвы Агафьи Матвеевны Гончаров акцентирует внимание на неэстетизме выражения ее религиозных чувств, роднящих ее с простым народом. Изображение молитвенной позы Агафьи Матвеевны подобно изображению в «Обыкновенной истории» молящихся в храме старух за богослужением во время всенощной, куда отказывается войти Александр Адуев:

«Церковь была почти пуста: крестьяне были на работе в поле; только в углу у выхода теснилось несколько старух, связанных белыми платками. Иные, пригорюнившись и опершись щекой на руку, сидели на каменной ступеньке придела и по временам выпускали громкие и тяжкие вздохи, бог знает, о грехах ли своих, или о домашних делах. *Другие, прижав к земле, долго лежали ниц, молясь*» (выделено мной – Г.М.)¹¹.

⁹ Гончаров И. А. Собр. соч. : в 8 т. М. : Художественная литература, 1977 – 1980. Т. 7. С. 269.

¹⁰ Там же. С. 275.

¹¹ Гончаров И. А. Собр. соч. : в 8 т. М. : Художественная литература, 1977 – 1980. Т. 1. С. 309.

В отличие от Ольги, в Агафье Матвеевне нет самолюбия и рефлексии о том, как она выглядит со стороны. Весь смысл ее существования в служении людям. Обломов неоднократно призывает ее отдохнуть, перестать работать, но Агафья Матвеевна только коротко отвечала: «Бог труды любит!» (477). Агафья Матвеевна царствует в кухне, ее движение автор не раз сопровождает глаголом «*плавает*», уподобляя кораблю.

Она самоотверженно служила неласковому мужу чиновнику, самозабвенно – Обломову, а после его смерти она продолжает быть «живым маятником в доме», не знает жалости к себе, забывает о том, что она помещица и могла бы жить независимо, для себя, но трудится для семьи брата. Каждую неделю Агафья Матвеевна приходит на могилу мужа, в кладбищенскую церковь, где молится и плачет. Она отказывается от предложения Штольца жить всем вместе в деревне, несмотря на то что Штолец берет на воспитание их сына, Андрея: «Где родились, жили век, тут надо и умереть» (496).

Кроме автора никто не смог ни разглядеть, ни оценить по достоинству духовной стороны ее личности. Как и Обломов, Агафья Матвеевна была слишком проста и не интересна для окружающих ее людей.

В отличие от Обломова и Агафьи Матвеевны, Ольга и Штолец оказываются *вне храмового пространства*. Любовное чувство между ними вспыхивает вне России, в Париже, а после свадьбы они селятся в одном из морских городов, что символизирует идею вечного движения героев, противоположную обломовской идее устойчивости и почвы. «Море» для топоса Обломовки и для Обломова как ее наследника – вызов и катастрофа, измена предназначению атмосфере «покоя и мирного веселья».

В финале романа в разговоре Штольца и Ольги об Обломове неожиданно возникает *образ океана* как пространства зла и лжи, которому противостоит *сердце Обломова*. Причем вначале гимна Обломову Штолец высоко отзывается и об его уме,

который, по его характеристике, не меньше других, но «зарыт, задавлен он всякою дрянью и заснул в праздности».

Это важное замечание, показывающее разрыв ума и сердца, утрату целостности личности, означает, что не весь Обломов спит, но только его «ум», связанный с волевой, деятельной стороной души.

Гимн Штольца посвящен сердцу Обломова, которое «дороже всякого ума», оно «честное» и «верное», именно оно предмет особой любви всех, кто сумел его оценить:

«Это его природное золото; он невредимо пронес его сквозь жизнь. Он падал от толчков, охлаждался, заснул, потеряв силу жить, но не потерял честности и верности. Ни одной фальшивой ноты не издало его сердце, не пристало к нему грязи» (473).

Среди качеств, отмечаемых в Обломове Штольцем, неоднократно называются «честность, верность, чистота». В дальнейшем эти свойства лишь углубляются, и возникает образ героя, наделенный «*иконическими*» чертами, создающими как проекцию образа агиографического, восходящего к первообразу, так и непосредственно проекцию самого первообраза. В приведенном фрагменте визуальным маркером иконического образа является метафора «*золото*». Сердце Обломова – «*золото*», оно высветлено до степени святости.

В следующем фрагменте в описании свойств личности Обломова просвечивает скрытый, предельно лаконичный сюжет агиографического героя, уже стяжавшего божественную статику благодати, оттого и не любит Обломов «движение», ведущее от соблазна к соблазну, от греха к греху:

«Не обольстит его никакая нарядная ложь, и ничто не совлечет на фальшивый путь; пусть волнуется вокруг него целый океан дряни, зла, пусть весь мир отравится ядом и пойдет навыворот – никогда Обломов не поклонится идолу лжи, в душе его всегда будет чисто, светло, честно» (473).

В этом фрагменте проявляется мотив пути, звучавший в романе «Обыкновенная история». И если Александр Адуев никак не может найти верный путь, то для Обломова проти-

воестествен ложный путь. Несмотря на то, что вокруг Обломова находится «океан дряни, зла», сердце героя символизирует *храмовый корабль спасения*: в сердце героя как скинии-храме «чисто, светло, честно»:

«... Это хрустальная, прозрачная душа; таких людей мало; они редки; это перлы в толпе! Его сердца не подкупишь ничем; на него всюду и везде можно положиться...никогда не встречал сердца чище, светлее и проще; многих любил я, но никого так прочно и горячо, как Обломова. Узнав раз, его разлюбить нельзя» (473 – 474).

Помимо углубления и расширения «иконических» свойств сердца Обломова – хрустальности, прозрачности, его сравнения с перлом – жемчугом, в этом гимне о друге Штольц выделяет его неподкупность, надежность, чистоту, светлость и простоту – качества богочеловеческие. Невозможно положиться на человека, он изменчив, а на сердце Обломова «всюду и везде можно положиться» – это *гипербола устойчивости*. Именно это свойство сердца Обломова вызывает к нему прочную и горячую любовь людей, такую, что его «разлюбить нельзя».

Как отклик на гимн Штольца об Обломове в воспоминании Ольги «воскресло кроткое, задумчивое лицо Обломова», его нежный взгляд и покорность. Слово «воскресло» воиконовляет образ Обломова как первообраз, включая его в христоцентричный контекст.

По замечанию В. И. Мельника, «в окончательной редакции «Обломова» все религиозные акценты сняты или, вернее сказать, скрыты. Если бы все евангельские дары Обломова были освящены в романе именем Христовым, то перед нами был бы совсем иной образ, очевидно, напоминающий князя Мышкина из романа Достоевского «Идиот». Не случайно работая над образом князя Мышкина, Достоевский записал: «Обломов – Христос»»¹².

¹² Мельник В.И. Гончаров и православие. Режим доступа: <https://flibusta.com.ua/dokumentalnye-knigi/biografii-i-memuary/page-54-45246-vladimir-melnik-goncharov-i-pravoslavie.html>. (дата обращения: 15. 12. 2019)

Однако прямого уподобления Обломова Мышкину в «Подготовительных материалах» к роману «Идиот» мы не нашли.

Тем не менее, образ Христа неоднократно возникает в связи со «Сном Обломова» в рукописных редакциях и подготовительных материалах к «Преступлению и наказанию». Эти факты заслуживают тем более особого внимания и осмысления, что чаще в критике воспроизводится отрицательное высказывание Достоевского об Обломове из «Записной книжки» писателя 1864-1865 гг:

«...Обломов. Русский человек много и часто грешит против любви; но и первый страдалец за это от себя. Он палач себе за это. Это самое характеристичное свойство русского человека. Обломову же было бы только мягко. Это только лентяй, да еще вдобавок эгоист. Это даже и не русский человек. Это продукт петербургский. Он также и барич, но и барич-то уже не русский, а петербургский...»¹³.

Однако, в девятом томе академического издания сочинений Достоевского, содержащего материалы и варианты романа «Идиот», в примечаниях приводится разговор Достоевского с наборщиком М. А. Александровым, которому Достоевский подарил новое издание романа:

«Впоследствии, когда «Идиот» был уже давно мною прочитан, однажды в разговоре коснулись И. А. Гончарова и я с большою похвалою отозвался об его «Обломове», Федор Михайлович соглашался, что «Обломов» хорош, но заметил мне:

- А мой идиот ведь тоже Обломов.

- Как это, Федор Михайлович? – спросил было я, но тотчас спохватился. – Ах да! Ведь в обоих романах герои – идиоты.

- Ну да! Только мой герой лучше гончаровского... Гончаровский идиот – мелкий, в нем много мешанства, а мой идиот – благороден, возвышен»¹⁴.

¹³ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990. Т. 20. С. 204.

¹⁴ Достоевский Ф.М. Цит. соч. Т. 9. С. 419.

Впервые эти воспоминания наборщика о 1872-1881 годах были опубликованы в журнале «Русская старина» за 1892 год, в №5. Воспоминания свидетельствуют о том, что отношение Достоевского к Обломову на протяжении его жизни менялось, не было одинаковым и уж тем более однозначно отрицательным. Достоевский «постоянно возвращался» к этому образу, «задумывая роман о писателе (февраль 1870 г.), он стремился включить в него «поэтическое представление вроде Сна Обломова, о Христе»¹⁵.

Разговор Достоевского с наборщиком самым естественным образом поднимает новую и интересную проблему восприятия «христианской ипостаси» образа Обломова в сопоставлении его с князем Мышкиным¹⁶. Попытка ее решения представлена К. Бланк, обратившей внимание на то, что оба героя – «идиоты», «младшие братья» из русских сказок, «иванушки-дурачки»; на связь героев со святоотеческой традицией, с исихазмом, на их неподверженность тщеславию, суетности, сребролюбию¹⁷. Ленъ является комической чертой Обломова, но она, по мысли К. Бланк, «не оттеняет его христианские добродетели», он осмеян и не знает себе цены, как и Мышкин, что позволяет считать Обломова одним из его прототипов¹⁸.

Действительно, внутренний мир Обломова – идеален и аскетичен, но о нем, кроме автора так же, как и о духовной стороне жизни Агафьи Матвеевны, не догадывается никто. С внешней стороны, его воспринимают как добряка-ленивца, добровольно погибающего в «яме, в болоте».

¹⁵ Отрадин М. Проза И.А.Гончарова в литературном контексте. СПб: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1994. С. 147.

¹⁶ Бланк К. Мышкин и Обломов // Роман Ф.М.Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых. М.: 2001. С. 472-481.

¹⁷ Бланк К. Цит. соч. С. 473-479.

¹⁸ Бланк К. Цит. соч. С. 480-481.

Пространство обитания Обломова сравнивается также с могилкой, с норой крота и мыши, с гробом, формирующим внутренне аскетический идеал героя:

«С летами волнения и раскаяние являлись реже, и он тихо и постепенно укладывался в простой и широкий гроб остального своего существования, сделанный собственными руками, как старцы пустынные, которые, отворачиваясь от жизни, копают себе могилу» (481).

В этом описании, отмеченном агиографическим мотивом, Обломов предстает как монах-отшельник, житель пустыни, устремленный к жизни «будущего века».

В поэтике полного имени героя *Илья Ильич Обломов* заключается своеобразный парадокс. «Удвоение» автором имени героя (*Илья Ильич*) закрепляет в сознании читателей образ богатыря – *Ильи Муромца*, закончившего свою жизнь в монастыре и стяжавшего святость. Монашеская святость как раз в большей степени связана не с внешней деятельностью, а с внутренней борьбой воина Христова со своим «ветхим человеком». Результатом этой борьбы является *кроткое* сердце героя. Однако фамилия *Обломов* намекает, скорее, на сословную, дворянскую, чем на национально-родовую поврежденность героя (что-то в нем *сломалось, обломилось именно как в дворянине, человеке древнего рода*). Гончаров сравнивает своего героя с языческим мудрецом Платоном, воспитанным «не как гладиатор для арены, а как мирный зритель боя» (480); а сам мир героя – с «Илиадой русской жизни», заснувшей колдовским сном.

А.В. Дружинин, как мы помним, называл Обломова «чудачком»¹⁹, вкладывая в этот эпитет значение идеальности героя, близкой к святости юродства. И мы никак не можем согласиться с мнением, что «преувеличенный акцент на наивной мудрости и простоте Ильи Ильича способен завести в дебри несураз-

¹⁹ Дружинин А.В. Цит. соч. С. С. 227.

ностей»²⁰. Во всяком случае, дружининское прочтение образа Обломова нам кажется более убедительным.

Обломов, как известно, умирает во сне, время года не уточняется, но из описания Гончаровым могилы героя становится понятно, что это время весны или начала лета:

«Ветви сирени, посаженные дружеской рукой, дремлют над могилой, да безмятежно пахнет полынь. Кажется, сам ангел тишины охраняет сон его» (492).

Символичны и жесты Обломова «на одре смерти», на котором он кротко покоился, «как на ложе сна»: «только голова немного сдвинулась с подушки да рука судорожно прижата была к сердцу, где, по-видимому, сосредоточилась боль и остановилась кровь» (492). Могила Обломова упоминанием об ангеле тишины, возможно, сопоставляется с церковью, находящейся рядом. Прижатая к сердцу рука – своеобразный образ-символ *России сердечной*: подлинный русский герой всегда испытывает сердечную боль за весь мир, всем и всему сострадающий.

Но Обломов отказывается от борьбы со злом, к которой призван христианин. Видя «меру душевной красоты русского человека из образованного класса» и «начала народные, начала христианские» в душе Обломова, являющейся залогом будущего развития, Ю. Н. Говоруха-Отрок говорит о ее неразбуженности, о томлении героя «потребностью деятельной любви»²¹.

Надежды автора романа связаны с Андреем Ильичом – сыном Обломова и Агафьи Матвеевны. От отца Андрей наследует сердце, от матери – жертвенность и труд, от друга – апостольское имя:

«...поведу твоего Андрея, куда ты не мог идти...и с ним будем проводить в дело наши юношеские мечты» (491).

²⁰ Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2012. С. 285.

²¹ Говоруха-Отрок Ю.Н. Цит. соч. С. 533.

В конце романа в мысленном разговоре с Обломовым Штольц сообщает, что Обломовка теперь «не в глуши» и через четыре года станет станцией дороги, по которой хлеб Обломова будет доставляться к пристани, а прежняя Обломовка «отжила свой век!».

Таким образом, мотивы России как *храмового корабля спасения* в финале романа связаны с авторскими надеждами на будущее. Сердце-храм Ильи Ильича оказывается залогом будущего развития России. Герой не смог реализовать волевую силу души, но смог сохранить верное, честное, чистое и светлое *сердце-храм*, ту почву Обломовки-России, которую не смогут смыть «никакие океаны».

«ОБРЫВ»: ВОЗВРАЩЕНИЕ В ХРАМ В СЮЖЕТАХ ЖИЗНИ И ИСКУССТВА

Из трех романов Гончарова именно в «Обрыве» в большей степени акцентированы храмово-литургические мотивы. Образ храма-корабля как символа России, являющийся центральным образом «Фрегата “Паллада”», трансформируется в «Обрыве» в образ *лодки* или проходящих мимо берега Малиновки-России судов, отражая тем самым присутствие в сюжете романа противостоящих друг другу цивилизационно-природных топосов: суши (почвы) и воды (океана). В «Обыкновенной истории» сюжет Александра Адуева связан с топосом воды как бездны (хаоса, стихии), поэтому герой дезориентирован в пространстве и не видит прямого пути. Символом inferнальной бездны-стихии в «Обыкновенной истории» выступает Нева, заключающая в себе, как и Петербург, стихию фантастичности и иллюзорности. В «Обломове», напротив, Илья Ильич направляется топосом почвы и следует прямым путем, не изменяя своим идеалам и ценностям. Он путешествует не географически, а пневматически, духовно, как созерцатель-визионер.

В этом плане «Обрыв» можно назвать самым сухопутным или почвенным романом Гончарова. «Русский корабль» в последнем романе Гончарова давно прибыл в родную гавань после кругосветного путешествия, повидав чужие миры и цивилизации, поэтому ему некуда спешить, его не манят грандиозные цели. Его целью в «Обрыве» является Берег русской жизни, или Русские Берега, символическая значимость которых нашла отражение в фамилии главной героини романа – Татьяне Марковне Бережковой.

Русские Берега метафорически выступают в «Обрыве» Кораблем спасения, ограждающим Россию от греха и соблазна, ведущих к катастрофе, символически обозначенной в романе пространственным образом Оврага, наделенного inferнальными смыслами.

По свидетельству И.А.Гончарова, план «Обрыва» родился у него в 1849 году, на Волге, когда он «после четырнадцатилетнего отсутствия, в первый раз посетил Симбирск, свою родину»:

«Старые воспоминания ранней юности, новые встречи, картины берегов Волги, сцены и нравы провинциальной жизни – все это расшевелило мою фантазию»¹.

Симбирские впечатления и истории, на наш взгляд, подчас являются ключом к прочтению некоторых «загадочных мест» «Обрыва». Так, знаменитый сон Татьяны Марковны о «щепке на снегу» связан с образом блаженного Андреюшки, Андрея Ильича Огородникова, о котором, конечно же, знал Гончаров.

Воспроизведем фрагмент из романа «Обрыв»:

«- Видите же и вы какие-нибудь сны, бабушка? – заметил Райский.

- Вижу, да не такие безобразные и страшные, как вы все.

- Ну, что, например, видели сегодня?

Бабушка стала припоминать.

- Видела что-то, постойте... Да: поле видела, на нем будто лежит ... снег.

- А еще? – спросил Райский.

- А на снегу щепка ...

- И все?

- Чего же еще? И слава богу, кричать и метаться не нужно!» (6, 162).

«Кричать и метаться» – это реплика Татьяны Марковны на сон, рассказанный ей Райским, о целящемся в него из ружья Волохове. Бабушка советует молиться на ночь, чтоб «чепуха не лезла в голову».

Образ блаженного Андреюшки был памятным для симбирян, о почитании которого сообщает в первых строках био-

¹ Гончаров И. А. Собр. соч. : в 8 т. М. : Худож. лит., 1977 – 1980. Т. 6. С. 453. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте.

графии о Гончарове Ю. Лощиц². По рассказам современников Гончарова, молчальник Андреюшка общался с симбирянами символически: если человеку предстояла смерть, подавал *щепку* или горсть земли, а если ожидала прибыль, то – денежку. О духовной связи семьи Гончаровых с этим удивительным святым подробно и полно написал В. Мельник³:

«Особенно часто простаивал он в снежных сугробах ночи перед алтарем Вознесенского собора, который находился на большой Саратовской улице, то есть прямо около дома Гончаровых. Там его не раз заставлял стоящим в снегу священник В.Я.Архангельский, который и был духовником блаженного»⁴.

Однако мы не согласимся с выводом В.И.Мельника о том, что Гончаров нигде, в том числе и в романе «Обрыв» не говорит о «живой легенде Симбирска»⁵. Сон Татьяны Марковны в символическом виде через образ «щепки» и воспроизводит, на наш взгляд, образ блаженного Андреюшки. Образ «щепки» является иконическим: со щепками в руках блаженный Андреюшка Симбирский изображается на иконах. В метафорическом смысле образом «щепки» святой напоминает о бренности земной жизни, необходимости покаяния, о вечности. Сон Бабушки предвещает «падение» Веры, подготовленное ее духовным «отщепенством» от коренных основ русской жизни. Интересно, что Татьяну Марковну этот сон несколько не пугает. Она передает его в простоте, иронически обращаясь к Райскому: «...слава богу, кричать и метаться не нужно!» (6, 162).

«Крик» и «смятение» – это реакция Райского в его «страшном сне» о Волохове. Выход из «пограничной» ситуации Татьяна Марковна связывает с Богом и покоем в Нем.

Волга в «Обрыве» выступает сакральным символом-гидронимом, знаменуя собой природную и национальную стихию

² Лощиц Ю. Гончаров. М.: Молодая гвардия. 1986. С. 5.

³ Мельник В. И. Гончаров. М. : Вече, 2012. С. 48-51.

⁴ Мельник В. И. Цит. соч. С. 49.

⁵ Мельник В. И. Цит. соч. С. 50.

русской жизни. Нева, изображенная в первой части романа, имеет совершенно другую семантику. В «Обыкновенной истории» Нева, как мы помним, принадлежит миру демоническому и сама является источником демонических сил.

Как один из центральных символических пространственных образов «Обрыва» Волга входит в сюжетные линии главных героев романа, словно собирая их вокруг себя. Само действие второй – пятой частей романа словно распределяется между двумя ее берегами. Татьяна Марковна, Вера, Райский достойны ее величия, словно измеряются ею:

«Райский бросил взгляд на Волгу, забыл все и замер неподвижно, воззрясь в ее задумчивое течение, глядя, как она раскидывается по лугам широкими разливами.

Полноводье еще не сбыло, и река завладела плоским прибрежьем, а у крутых берегов шумливо и кругами омывала подножия гор. В разных местах, незаметно, будто не двигаясь, плыли суда. Высоко на небе рядами висели облака» (5, 182).

Райский оказывается проводником поэтического взгляда на Волгу, он цитирует отрывок из стихотворения И. И. Дмитриева «К Волге» (1794):

«О Волга пышна, величава,
Прости, но прежде удостой
Склонить свое вниманье к лире
Певца, не знакомого в мире,
Но воспоенного тобой...» (5, 163).

У Дмитриева Волга выступает воспитательницей певцов-художников. Поэтический взгляд Райского на Волгу в дальнейшем обогащается новыми смыслами. Все они связаны с изменением его взгляда на жизнь, с его пробуждением и взрослением.

Марфенька оценивает Волгу в связи с красотой противоположного Малиновке берега:

«Как там хорошо, на берегу! <...> Там бездна цветов» (5, 182).

Марфенька боится водной стихии, опасается переезда на

лодке через Волгу. В сюжете Марфеньки Волга играет роль инициационного пространства: в связи с замужеством она преодолевает свой страх и переезжает через Волгу, в дом к своему мужу.

Вера не боится ни Волги, ни оврага, она часто ездит на лодке к своей подруге-попадье на другой берег Волги, демонстрируя свой независимый нрав. Вера обретает зрелость в результате своего грехопадения, искупая нарушение духовных законов покаянием и страданиями.

Иные, мудрые отношения с Волгой у Татьяны Марковны, она сознает ее силу как Божьего творения и пытается найти решение своих проблем, заглядывая в нее как бездну своей души. Волга оказывается зеркалом души, окном в богоустроенный мир.

Волга описывается в романе в ее разных состояниях: в половодье, во время грозы, в мирное течение. Со стихией русской реки соотносится психологическое и духовное состояние героев. Волга изображается как русская река жизни, безопасная и тихая для тех, кто живет в согласии с духовными законами. Гончаров проявляет свое отношение к герою через его соприкосновение с рекой. Волга, с первых страниц знакомства читателя с Марком Волоховым, словно «наказывает» героя, не принимает его. Марк на рыбацкой лодке попадает «в тину»:

«Марк почти по пояс был выпачкан в грязи, сапоги и панталоны промокли насквозь» (5, 263).

Сюжетная линия Марка Волохова, начавшись с мотива грязи, в дальнейшем обрастает мотивами зоологизма, воровства, подлости, моральной нечистоплотности. Вместо двери Марк выпрыгивает в окно, и Райский думает о нем: «Не любит прямой дороги!»⁶ (5, 284). Мотив поиска прямого пути, никак не

⁶ Об инферальной природе образа Марка Волохова см. в частности: Гродецкая А.Г. Бестиарный код нигилиста Марка Волохова в «Обрыве» // Пушкинские чтения 2015. XX. Санкт-Петербург, 2015. С. 156-162.

дававшегося ему, как мы помним, характерен и для Александра Адуева.

Образ Волохова соединяет в себе и ветхозаветные и новозаветные аллюзии. В эпизоде кражи яблок из сада Татьяны Марковны он предстает ветхозаветным змеем-искусителем, подающим Вере-Еве краденое яблоко. Между тем, он обвиняет в краже Веру, оправдывая кражу фразой из Прудона («собственность – это кража» (6, 168)): «вы воруете их у меня» (6, 167). Главные свойства Волохова – воровство и обман, идеологически им сакрализованные. Вместо Христа в качестве «божественной истины» он предлагает Прудона, литературу Гомера и Пушкина редуцирует до Вольтера, называя себя «новой грядущей силой», гордясь, что жители Малиновки видят в нем Пугачева и Степана Разина. Нескрываемое раздражение у Волохова вызывает вера в Бога, он допытывается у Райского, не «верующий» ли он? Волохов не упускает случая, чтобы не посмеяться над религиозными чувствами: «Не были ли вы сегодня у всеобщей?» (6, 70), – «холодно» спрашивает он у Райского. Отвечая на упреки Веры о нежелании принять ее ценности, Волохов вновь иронически высказывается о богослужении:

«Вас смущала резкость во мне, – я сдерживаюсь... Не бражничать, не ссориться, меня не слышать. Пожалуй, скоро ко всеобщей пойду...» (6, 176).

В ухаживаниях за Верой он опускается до цинизма и пошлости: «Скоро ли это воздержание кончится? Вы, должно быть, боитесь Успенского поста?» (6, 172).

До встречи с Волоховым Вера слышала, что он стрелял в Нила Андреича и травил одну даму собакой, поэтому при знакомстве с ним Вера просит его уйти и больше не являться. Волохов же ассоциирует Веру с яблоком и «жадно следит за ней глазами», мечтая о ее краже: «Вот если б это яблоко украсть!» (6, 170). Образ Марка Волохова соединяет в себе самые отрицательные свойства ветхозаветной, новозаветной, славяно-ми-

фологической, историко-культурной, природной образности. В среде бабушки его называют «безбожником, беспутным, бездомным», но не презирают его, а напротив, дают кров, еду и тепло, за которые он отплачивает черной неблагодарностью. В плане литературной типологии Волохов предваряет появление образа Ставрогина, уже напрочь лишённого чего-то человеческого, главного беса русской литературы. Знаменательно, что за «Обрывом» (1869) в следующем году появляются «Бесы». Среди образов, выявляющих «звериную» природу Волохова, чаще всего, упоминается образ *волка*, фонетически и семантически проступающий в его фамилии. В поведении героя-оборотня, помимо «волчьих» и «змеиных» свойств, обнаруживается сходство с собакой:

«Сжавшись в комок, он сидел неподвижен: ноги, руки не шевелились, точно замерли, глаза смотрели на все покойно или холодно.

Но под этой неподвижностью таилась зоркость, чуткость и тревожность, какая заметна иногда в лежащей, по-видимому покойно и беззаботно, собаке. Лапы сложены вместе, на лапах покоится спящая морда, хребет согнулся в тяжелое, ленивое кольцо: спит совсем, только одно веко все дрожит, и из-за него чуть-чуть сквозит черный глаз. А пошевелись кто-нибудь около, дунь ветерок, хлопни дверь, покажись чужое лицо – эти беспечно разбросанные члены мгновенно сжимаются, вся фигура полна огня, бодрости, лает, скачет...» (5, 264).

В портрете Волохова обращает на себя внимание бледность, большой выпуклый лоб и бледно-русые волосы, «закинутые густой гривой на уши и на затылок» (5, 264). Густая грива рождает ассоциацию со львом. Именно за эту прическу, за вихорь волос Савелий называет его «взлызастым» (6, 68).

В манере поведения Волохова уже при первом взгляде на него Райский замечает «дерзкое лицо»; улыбку, выразившую «не то досаду, не то насмешку, но не удовольствие»; «взгляд се-

рых глаз был или смелый, вызывающий, или по большей части холодный и ко всему небрежный» (5, 264).

Волохов не просто хищник, он хитер и безжалостен и поэтому нередко сравнивается с лисой. Такой богатый ряд образов-символов, указывающих на героя, говорит о давно произошедшем в нем расчеловечивании. В финальной сцене с Верой, в 12 главе четвертой части романа даже разнообразие звероподобных личин Волохова уходит на второй план и выступает лишь сущность зверя:

«Он поднял ее на грудь себе и опять, как зверь, помчался в беседку, унося добычу...» (6, 267).

Эту правду о себе Волохов осознает уже после катастрофы: «...в памяти у ней останется ловкость лисы, злость на все лающей собаки, и не останется никакого следа – о человеке» (6, 381).

Общение с Марком оказывается «заразным» и для Веры: она утрачивает покой и жизненный порядок, перенимая ряд зверо- и бесподобных свойств Волохова, ведущих к безродности и утрате личности.

Как и у Волохова, в ее внешности обнаруживаются цыганские черты, пряди ее волос оказываются «в беспорядке», в поведении проявляются черты исступления и сумасшествия, в речи прорывается злоба, раздражение. Перед свиданием с Волоховым она находится в полубессознательном состоянии, разбрасывает свои вещи по полу. В сравнениях Райского Вера в пору ее общения с Волоховым уподобляется змее, хищнице, убийце, хищной птице, кошке, мышке. В письме Райскому Вера просит направить посылку для Волохова на имя дьячихи *Секлетей Бурдалаховой*, в фамилии которой проступает образ «вурдалака», «упыря», присущий русской романтической литературе от Гоголя до А.Толстого.

Роман «Обрыв» представляет собой континуум образов русской и мировой культуры. Одним из влиятельных литера-

турных образов в «Обрыве» является образ ундины/русалки⁷. Из всех женских образов *русалочьи* черты наиболее резко проявляются в жене Леонтия Козлова, Ульяне Андреевне. Однако и у Веры Райский замечает «русалочный» (бездонный, таинственный, манящий) взгляд. Стихия воды для нее оказывается естественной, родной: она часто ездит к подруге на лодке, на другую сторону Волги. Экспансия русалочьего пространства на мир Малиновки чревата для нее утратой топоса, что, собственно, и происходит в финале романа. Марфенька уезжает к мужу, бабушка с Верой – в *Новоселово*. В пространстве, оскверненном бесами, жить невозможно. Намечаемый Бережковой переезд в Новоселово является знаком начала новой жизни героинь.

«Русалочье» выступает в романе знаком исключительно бевсовского нечистого мира, содержащего в себе апостасийные процессы. Нет и тени присутствия идеального, жертвенного образа Г.-Х.Андерсена. «Русалочьей» нечистотой и иступленностью заражены многие женские образы в «Обрыве»: помимо Ульяны и Веры, Марина, Полина Карповна. Марина – своеобразный двойник Веры. Как представительница культурного слоя Вера несет за Марину ответственность. Вслед за «падением» и болезнью Веры, «падает» и заболевает Марина. А вслед за покаянием Веры, и Марина просит у Савелия прощения и обещает исправиться.

Романтические образы античной и славяно-мифологической природы в романе «Обрыв» скомпрометированы, преодолевается и сама «раздвоенность» гончаровского идеала Красоты на античный (внешний, телесный) и христианский (внутренний, духовный) полюсы, поэтому мы имеем здесь не

⁷ См. работы: Фаустов А. Об одном неявном способе авторского подключения к традиции: «Русалочий» миф в «Обрыве Гончарова // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1993. С. 105-113; Молнар А.И. Русалки в произведениях И.А.Гончарова и М.Ю.Лермонтова //Русская литература. 2016. №4. С. 94-107.

диалог⁸, а спор и конфликт. За «античной» красотой скрывается или красота формы (Беловодова) или порочность (Ульяна).

После свидания с Волоховым в обрыве Вера возвращается под дождем:

«Совсем рассвело. Пошел мелкий дождь, стало грязно» (6, 276).

Духовное просветление Веры исподволь подготавливается природным: ее свидание с Волоховым происходило ночью.

Присущий Волохову мотив физической и нравственной грязи в последней главе четвертой драматически звучит в связи с Верой. Возвратившись в свою комнату, Вера снимает промокшую одежду и «*грязные ботинки*». Общение с бесовским миром приводит к перениманию его свойств. Вместе с тем, эта деталь свидетельствует о внешней нечистоте героини, подавая надежду на ее внутреннее очищение.

В связи с падением Веры в ее сюжете появляется образ *то-нущей ладьи* как метафоры жизненной катастрофы:

«Она немного отдохнула, открыв все Райскому и Тушину. Ей стало будто покойнее. Она сбросила часть тяжести, как моряки в бурю бросают часть груза, чтоб облегчить корабль. Но самый тяжелый груз был на дне души, и ладья ее сидела в воде глубоко, черпала бортами и могла, при новом, ожидаемом шквале, черпнуть и не встать больше» (6, 314).

Пытаясь через любовь к себе вывести лже-апостола Марка из оврага в храм на горе, Вера едва остается живой. Мир на «горе» для беса Волохова – это мир смерти. На доводы Веры Волохов отвечает: «Э! мы опять за то же! Опять с горы потянуло мертвым воздухом!» (6,176).

Действительно, чтобы воскреснуть, нужно умереть.

⁸ См.: Тарковская Н.А. Диалог античных и христианских мотивов в романе И.А.Гончарова «Обрыв» // Автореферат дис. на соискание уч. ст. канд. фил. наук. Кострома, 2006.

Проблематика и поэтика романа пропитаны православными смыслами, на многие из которых указал в своих работах В. И. Мельник⁹. По мнению исследователя, важной темой «Обрыва» является «тема доверия Богу»¹⁰. Само имя Вера воплощает собой основное субстанциональное свойство русского народа – веру во Христа. Не случайно, среди возможных названий будущего «Обрыва» Гончаров рассматривал заглавие «Вера»¹¹. В романе же Гончаров знакомит читателя с фрагментами романа Райского «Вера», но ни романа о сестре, ни ее портрета Райский закончить не может.

Первоначальное название, по сути, и не ушло из романа. Ведь символическое название «Обрыв» намекает не столько на пространственную специфику inferнального топоса, сколько на причину, приведшую героиню к катастрофе: на трагический «обрыв» ее духовных связей с родным миром. В основе сюжета последнего романа Гончарова лежит трагическая субстанциональная ситуация: православная вера русского человека оказывается у метафизического «обрыва», у «последней черты». В этом смысле романы «Обрыв» и «Бесы» типологически близки. Различие в изображении исторической и духовной катастрофы у двух классиков заключается в том, что у Гончарова «беснование мира» локализовано в национальных границах, а у Достоевского оно эти границы перерастает, достигая вселенского апокалиптического масштаба.

В романе «Обрыв» Гончаров предстает как исторический оптимист, ему важно показать путь выхода России из катастрофизма.

⁹ См. его работы: *Мельник В. И. Гончаров и православие*. М. : Дарь, 2008. 544 с; *Мельник В. И. Гончаров*. М. : Вече, 2012. 452 с.

¹⁰ *Мельник В. И. Гончаров*. М. : Вече, 2012. С. 267.

¹¹ Краснощекова Е. В. *Гончаров. Мир творчества*. СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2012. С. 407.

Совершенно справедливо Н. Н. Старыгина отмечает «главенствующее место» религии в «духовном мире» Веры¹², наличие молитвы и исповеди в религиозном опыте героини¹³.

Топосу «обрыва/оврага» как пространства грехопадения противопоставлены часовня с ликом Спаса, деревенская церковь, Волга и цветущие русские берега и сады, прообразующие и ветхозаветный Рай и новозаветный Иерусалим.

Почти все главные образы соотносятся с евангельскими. В имени Марфенька содержится прямое указание на одну из сестер Лазаря из Вифании. Отсутствие второй сестры Марии восполняется в романе Гончарова не сущностью, но лишь именем героини Веры, изменившей своему евангельскому предназначению – «сидя при ногу Иисусову, слышаше слово Его» (Лк, 10, 38-42). Основной сюжет Веры соответствует сюжету другой евангельской Марии – «блудницы у ног Христа», сюжет которой Кирилов еще в Петербурге предлагал Райскому вместо портрета «олимпийской богини»:

«Сделайте молящуюся фигуру!.. поставьте ее на колени, просто на камне, набросьте ей на плечи грубую мантию, сложите руки на груди ... и тогда сами станете на колени и будете молиться...» (5, 132).

По сути, Кирилов «предсказывает» будущие испытания Веры. Настоящее искусство, по Кирилову, сродни монашескому подвигу. Оно тоже требует труда, аскезы, жертвы и любви. Слова Кирилова об искусстве соединяются с произвольно переданными им словами из Евангелия:

«...отдайте искусству все, молитесь и поститесь, будьте мудры и, вместе, просты, как змеи и голуби... Пусть вас клянут, презирают во имя его – идите: тогда только призвание и служение совершатся, и тогда будет “многа ваша мзда”, то есть

¹² Старыгина Н. Н. «Душа в мятущихся страстях» // Материалы Межд. конф., посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 1998. С. 200.

¹³ Там же. С. 203.

бессмертие... Отдайте ваше имя нищим и идите вслед за спасительным светом творчества... А искусство не любит бар, оно тоже выбирает “худородных”...» (5, 134).

На первый взгляд, Кирилов призывает Райского следовать не за Христом, а за искусством, обращаясь к масонской символике и сравнивая общество художников с «каменщиками». В действительности же речь идет об искусстве спасительном, отвергающем культ наслаждения. Отсюда и апелляция к евангельскому слову и сюжету «блудницы у ног Христа» – самом достойном предмете настоящего искусства.

Свое отношение к искусству и к тем идеалам, которым оно должно следовать, Гончаров проясняет в своих статьях об «Обрыве». «Серьезное искусство», по мнению Гончарова, «требуется всей жизни» (6, 460), оно «не может изображать хаоса, разложения, всех микроскопических явлений жизни; это дело низшего рода искусства» (6, 457). В отношении к искусству между позициями дилетанта-артиста Райского и художника-аскета Кирилова Гончаров выбирает золотую середину. Художников, улетающих «на высоты», «забывая землю и людей», как Кирилов, забывают «земля и люди». Не отрицая значения науки в открытии нового, Гончаров вместе с тем подчеркивает, что «в нравственном развитии дело состоит не в открытии нового, а в приближении каждого человека и всего человечества к тому идеалу совершенства, которое требует евангелие, а это едва ли не труднее достижения знания» (6, 440-441).

«Хаос» и «порядок», по Гончарову, – это неотъемлемые силы развития жизни, где под «хаосом» понимаются новые веяния современности, а под порядком «основы русской коренной жизни». «Лучшие надежды России» связаны с «молодым поколением», которому предстоит «упрочить и обеспечить навсегда новый порядок в России, выведя окончательно из хаоса и приведя в одно стройное гармоническое целое эти обильными волнами вторгшиеся в русскую жизнь новые стихии» (6, 437). Слова о «новых стихиях-волнах», вторгшихся в рус-

скую жизнь, Гончаров произносит именно в связи с романом «Обрыв».

Всем героям «Обрыва», которым симпатизирует Гончаров, присущ сюжет Пробуждения к истинной жизни, не возможной вне Христа. Самый прямой путь, приносящий радость и счастье, лежит через послушание Бабушке, символизирующей «основы русской коренной жизни». Этим путем идут «божьи младенцы» Марфенька и Викентьев. Символично, что сама их свадьба приходится на осень – время начала нового церковного года – индикта; а также время созревания плодов природных и духовных – плодов послушания. Марфенька последовательно и неуклонно возрастает в меру своего физического и духовного возраста.

Самым драматичным оказывается сюжет Веры, справедливо назвавшей себя не мудрой девой, всегда имеющей «елей» для брака с Христом, а «мудреной». Мудрость Вера приобретает через подвиг и жертву Бабушки, взявшей на себя ее вину. Подлинным Искупителем, конечно, является Христос: «трагическая старуха» следует Его заповедям.

Попытки Веры до своего падения обратиться к Богу за помощью в борьбе со своей страстью не приносят успеха, поскольку ее собственная воля, истощенная маловерием, оказывается слабой и не искренней, а принять благодатную волю Бога у нее недостает мудрости и решимости. Ее горделивая надежда через любовь к себе очеловечить «волчью» сущность Марка приводит ее к собственному падению и духовной катастрофе. Лишь на некоторое время в процессе неравной борьбы с волчьим нравом Марка она обретает покой, черпая его в молитвах перед ликом Спасителя в деревянной часовне.

Душа Веры после падения сравнивается с «запущенным храмом». До падения, как она ни старается найти свое место в храме, ее сердце и душевные силы отданы влечению к «оврагу», оттого она и не получает ни ответа, ни благословения от Бога: нельзя служить двум господам. Бог молчит, потому

что Он ждет ее выбора и решимости отторгнуть зло, воплотившееся в «овраге» – месте ее падения. Только после личной катастрофы она совершает безусловный выбор, и только тогда преображается храм ее души, и Бог отвечает ей подлинной любовью через ее ближних:

«Вере становилось тепло в груди, легче на сердце. Она внутренне вставала на ноги, будто пробуждалась от сна, чувствуя, что в нее льется волнами опять жизнь, что тихо, как друг, стучится мир в душу, что душу эту, как темный, запущенный храм, осветили огнями и наполнили опять молитвами и надеждами. Могила обращалась в цветник» (6, 339).

В этом фрагменте храмово-литургические мотивы (храм, молитва) соединяются с пасхальными: Гончаров показывает переход героини от небытия (сна) к жизни с сопутствующими ей и омывающими ее от греха волнами жизни, теплотой, легкостью, миром, светом, надеждой.

Признание Бабушки, искупающее грех Веры, обозначило цель ее жизни:

«Стало быть, ей, Вере, надо быть бабушкой в свою очередь, отдать жизнь другим, и путем долга, нескончаемых жертв и труда, начать “новую жизнь”, не похожую на ту, которая стащила ее на дно обрыва ... любить людей, правду, добро...» (6, 339).

Еще одним сущностным символом романа является *мотив крестного знамени*, довольно часто звучащий на протяжении всего повествования. Попеняв бабушке за неудачно выбранную для общего чтения назидательную книгу, Вера на ее вопрос, чем же она может ее уберечь, неожиданно просит: «Перекрестите меня!» (6, 120).

Помимо природного, исторического времени в романе его сюжет подчиняется течению литургического времени: он движется от Успения Божией Матери к Рождеству Христову.

Из образа Веры в пятой части романа исчезают все звероподобные образы, вместе с гордостью она освобождается от

всего «русалочьего», инокультурного и иноприродного христианскому образу. Финальным аккордом образа Веры является увиденный в ней Райским образ лилии:

«Кротость и грусть тихо покоились на ее лице, и вся стройная фигура ее была полна задумчивой, нежной грации и унылого покоя.

«Это – лилия! Где прежняя Вера? Которая лучше – та или эта?» – думал он, протягивая ей в умилении руки.

Она подошла к нему, не прежним ползучим шагом, не с волнующимся при походке станом, а тихой, ровной поступью» (6, 362).

«Змеиные» характеристики замещаются христоподобными: тихостью, кротостью, покоем. В описаниях образа Спаса, как мы помним, не однажды повторялся эпитет «задумчивый». Теперь и Вере присуще это свойство. «Лилия» является образом чистоты, она нередко появляется на Богородичных иконах и в иконографии ангелов.

Основные события в Малиновке происходят в течение полугода и охватывают лето и осень. Пик событий, связанных с историей взаимоотношений Веры с псевдо-апостолом Марком, приходится на Успенский пост, о котором читатель узнает из иронически-лукавых слов Марка, обращенных к Вере: «Вы, должно быть, боитесь Успенского поста?» (6, 172).

Значит, и падение Веры приходится на Успение Божией Матери. Возможно, еще и поэтому в романе почти нет Богородичных мотивов.

Татьяна Марковна произносит примечательную фразу после того, как она узнает от Райского о беде с Верой: «Поздно послала она к бабушке, – шептала она, – Бог спасет ее!» (6, 316).

Бабушка является в романе своеобразным символом образа Богородицы. Татьяна Марковна просит о помиловании Веры у Господа словно от лица Божией Матери:

«Милосердствуй над ней! – молилась она почти в исступлении, – и если не исполнилась еще мера гнева твоего, отведи его от нее...» (6, 341).

Обнаруживается еще один момент, связанный с Успением. В финале романа выясняется, что сплетню о любви Тита Никоныча к Татьяне Марковне рассказала «помещавшаяся от пьянства нищая», всегда стоявшая «на паперти у Успенья» (6, 404). Значит, упоминание об Успенском посте в «Обрыве» не случайно, о чем свидетельствует храмовый пространственный образ. «Грех» Татьяны Марковны и Веры соотносится с Богородичным праздником, со временем Сна-Успения Божией Матери. Ясно, что в церковном плане эта мотивация не верна, но в художественном смысле объяснима.

Обращение Татьяны Марковны и Веры к одной и той же иконе Спасителя в часовне в разное время придает роману христоцентричное измерение:

«Между рощей и проезжей дорогой стояла в стороне, на лугу, уединенная деревянная часовня, почерневшая и полуразвалившаяся, с образом Спасителя, византийской живописи, в бронзовой оправе. Икона почернела от времени, краски местами облупились; едва можно было рассмотреть черты Христа: только веки были полуоткрыты, и из-под них задумчиво глядели глаза на молящегося, да видны были сложенные в благословение персты» (6, 122).

Гончаров изображает икону глазами художника Райского, потому в ее описании преобладают искусствоведческие подробности: византийское письмо, материал оправы, состояние иконы. Вместе с тем Райский отмечает и главную функцию иконы, ее молитвенное предназначение и момент, который мог заметить только молящийся: «задумчиво» глядящие на него глаза Христа. А это уже говорит о духовной перемене, совершившейся в герое, которому «трезвон у Спаса» (речь идет о третьей части романа) мешает спать. К вере Райский отно-

сится так же, как к жизни и искусству: с ленью и без постоянства. Но он способен понять и оценить веру как единственный источник спасения и любви в грешном и изменчивом мире. В отличие от Александра Адуева, Райский не избегает храма. В первой части романа Гончаров сообщает об университетских годах Райского в Москве, ходившего по воскресеньям «в Никитский монастырь к обедне» (5, 86).

События в «Обрыве» завершаются временем, близким к Рождеству, символизирующим Время Пробуждения героев для жизни во Христе. Икона Спасителя в деревянной часовне сюжетно объединяет как раз три образа: Веры, Бабушки и Райского. Если Вера сознательно идет в часовню, чтобы там помолиться и получить помощь и указание свыше, то Бабушка оказывается там как бы бессознательно и говорит только о своем грехе:

«Она, как раненый зверь, упала на одно колено, тяжело приподнялась и ускоренными шагами, падая опять и вставая, пронеслась мимо, закрыв лицо шалью от образа Спасителя, и протонала: «Мой грех!» (6, 321).

Бабушка приносит покаяние природе (саду, цветнику, лесу, полям, Волге). И в этом покаянии она сама уподобляется природным образам: орлице, раненому зверю. Бабушка спускается в «овраг» и поднимается в гору, принимая на себя чужую греховность как личную и избывая ее в процессе своего странствия-покаяния.

В финале романа Райский видит три величавые фигуры: «природу, искусство, историю». Образ Бабушки в большей мере связан с природой и историей, поскольку именно в нем воплощается «исполинская бабушка» Россия. Что касается искусства, то Бабушку Райский представляет в виде «бронзового монумента», вставшего с пьедестала, великой статуи, пролежавшей тысячелетия в земле, но сияющей вечной красотой великого мастера», хранящей величие духа среди труда и горя. Получается, что само искусство в лице Райского восхищается ею, изображая ее как вечную идею.

Образ Бабушки является персонификацией не только Русской, но и Священной истории. Райскому она видится то в образе древней еврейки, иерусалимской госпожи, родоначальницы племени, то в образе новгородской Марфы, то в образах русских цариц, боярынь и княгинь, оказывающихся в водовороте истории и теряющих все, кроме духа и силы.

Райский пробуждается к истинной жизни и находит прямой путь, открывшийся ему в Малиновке-России, через страдание к ближним:

«Думал ли я, что в этом углу вдруг попаду на такие драмы, на такие личности? Как громадна и страшна простая жизнь в наготе ее правды и как люди остаются целы после такой трескотни! А мы там, в куче, стряпаем свою жизнь и страсти, как повара – тонкие блюда!..» (6, 325).

В своем последнем романе Гончаров сообщает об изменении Русской Глубинки. Она освобождена у Гончарова от романтической идилличности и периферийности и оказывается в эпицентре борьбы добра и зла.

В какой-то степени Райский поначалу ближе Александру Адуеву, нежели Обломову: он бросается от одного увлечения к другому, погружаясь в «омут неизвестности» и «омут мыслей». Метания Райского проявляются в частой «перемене мест», свидетельствующей о его духовном скитальчестве. Сюжет Райского начинается в Петербурге, затем в Москве; развивается и достигает своего апогея в Малиновке и завершается в Риме, хотя ментально герой остается в России. Райский ищет истинного пути как в жизни, так и в искусстве, причем последний дается ему тяжелее всего. Комическим вещным символом непостоянства героя является его «чемодан», который он просит своего слугу Егорку то унести на чердак, то принести в комнату.

На протяжении романа Райский бросается от занятий музыкой к портретной живописи, а от нее к писательству. Если Марк зовет Веру к встрече «в обрыве», то Борис – на «высокую гору». В процессе работы над романом у Райского возникает сомнение, а сможет ли он верно показать драму Веры:

«Ну, как я напишу драму Веры, да не сумею обставить пропастьми ее падение, – думал он, – 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!.. (6, 414).

Мысль об ответственности соединяется с природной ленью Райского и останавливает работу над романом «Вера»: Райский *лениво* обмакивает перо в чернильницу, *лениво* пишет, а вскоре и *засыпает*. Своей созерцательной силой души, неравнодушием и теплотой он ближе Обломову, чем Адуеву. «Сон», пусть в его случае и артистический, тяготеет над ним.

Угадывают судьбу Райского Марк и Вера, но каждый по-своему. Марк язвительно называет его «неудачником» и говорит Леонтию Козлову, что он не закончит ни бумажный, ни жизненный роман. Однако концом подлинного романа является, как известно, его принципиальная незавершенность, подобная самой жизни. Вера же думает о непрактичности Райского с грустью, любовью и пониманием:

«...куда он теперь денется и куда денет свои досуги, «таланты», которые вечно будет чувствовать в себе и не сумеет ни угадать своего собственного таланта, ни остановиться на нем и приспособить его к делу» (6, 418).

Своей непрактичностью Райский еще в большей степени подобен Обломову: он также абсолютно бескорыстен.

Райскому не удастся завершить не только роман, но и портрет Веры и все на тех же основаниях: принципиальной метафизической незавершенности, если понимать образ Веры как воплощение русской религиозности – православной веры.

Привидевшаяся Райскому во сне статуя побуждает его заняться скульптурой: «...я – пластик, язычник, древний грек в искусстве», – сообщает он в письме Кирилову. (6, 415). Письмо другу является в большей степени письмом к самому себе, формой самоубеждения: «Да, скульптор... Я только сейчас убе-

дился в этом, долго не понимая ... отчего мне и Вера, и Софья, и многие, многие – прежде всего являлись статуями!» (6, 416).

Райский сообщает Вере о своей желаниии сделать ее статую из мрамора, просит Кирилова помочь ему стать «на новый путь, на путь Фидиасов, Праксителей, Кановы» и отправиться в Рим, где «искусство – не роскошь, а труд, наслаждение, сама жизнь!» (6, 416).

Лишь в финале романа Райский отказывается от дилетантского отношения к искусству, при котором творчество воспринимается им как экстаз и наслаждение. Эстетическое начало в Райском доминирует над духовным почти до самых последних страниц романа.

Что касается мифа о Пигмалионе и мотива ожившей статуи, то в финале романа Райский освобождается и от ложных представлений о Красоте и претензий на особый статус художника как творца, а не инструмента в руках Божиих. Райский продолжает фантазировать об искусстве, но в действительности он сам является материалом в руках Гончарова. В процессе романа автор освобождает героя от стереотипов мысли и поведения.

Одним из символов православной веры, в частности, православного храма является образ камня, выступающий строительным материалом при создании скульптуры. Если образ Бабушки видится Райскому в образе статуи из бронзы (металла), то образ Веры он мечтает воплотить из мрамора (камня). Эту задачу за Райского осуществляет Гончаров, открывая в вербальных средствах отечественной литературы безграничные возможности словесной пластики.

Кроме того в «Обрыве» Гончаров ставит проблему ответственности художника за свои эксперименты в процессе оживления и развития «статуи». Призыв Райского к любви-страсти, обращенный к его музам, оказывается небезопасным. «Обрыв» является выдающимся романом-разоблачением любовной страсти в ее гуманистическом понимании. «Оживление»

Софьи Беловодовой заканчивается довольно безобидно: античная богиня «немного вышла из своего «олимпийского спокойствия» и похудела» (6, 216). «Ложный шаг» в отношении пошлого графа Милари «преувеличен» ее тетками. Однако, не без влияния Райского графиня увлеклась графом, пусть и «не покидая гостиной» (6, 220). Символом едва уловимого процесса оживления Софьи Беловодовой является *фарфоровая кукла*, со злостью разбитая ее отцом на камине.

Трагически заканчивается «любовная история» для влюбившейся в Райского Наташи, «Перуджиниевской фигуры». По определению Райского, Наташа – это «чистый и светлый образ, простодушно и бессознательно живший и любивший» (5, 117), ставший жертвой любви к художнику. Визуальным символом-прототипом Наташи является небесный образ Мадонны, созданный художником итальянского Возрождения.

На противоположной стороне трагизма оказываются Полина Карповна Крицкая и Ульяна Андреевна Козлова суть комические подобию литературных и мифологических образов. Они не меняются и к финалу романа, окаменевают во лжи и пошлости.

Первая встреча Райского в его родовой усадьбе происходит с Марфенькой.

По отношению к ней он выступает как пошлый искуситель с набором культурных стереотипов. Марфенька спасается своим неведением, цельностью и целомудрием. Ее человеческая и духовная пластика выточена из камня. Марфенька не статуя, ее не надо оживлять, она олицетворение евангельского образа послушания, верности Богу. Не случайно Райский воспринимает ее в свете образов *солнечного луча, тепла и света*. В ее отношении к природе, миру и людям в большей степени, чем в других персонажах, проявляется связь с народом. Музыкальной темой Марфеньки является песня «Ненаглядный ты мой, как люблю я тебя!», которую она то и дело напевает. Кстати, эту песню во «Фрегате “Паллада”» поет в разных странах и землях один из

героев-путешественников, Зеленый, тем самым сохраняя связь с Родиной. Для дворовых людей Марфенька свой человек: она сострадает им как себе, помогает, лечит, ухаживает. В случае с Марфенькой Райский сам призывает ее оставаться статуей. В представлении же Марфеньки быть статуей – значит оказаться неблагодарной и бесчувственной:

«- Вы такой добрый, так любите нас. Дом, садик подарили, а я что за статуя такая!..

- И будь статуей! Не отвечай никогда на мои ласки, как сегодня...» (5, 260).

В случае с Ульяной Козловой Райский не смог избежать своего «оврага». Его претензии на нравственное учительство оказываются посрамленными. Падение Райского предваряет падение Веры, «развитием» которой он безуспешно стремится руководить, внушая ей идею любви-страсти, но заболевая любовью сам. Когда же статуя «оживает», он оказывается не в силах остановить страсть Веры, справедливо выговаривающей Райскому:

«Вы меня учили любить, вы преподавали страсть, вы развивали ее...<...> Ну вот она – любуйтесь!..» (6, 226) и тут же спрашивающей «учителя»: «Научите же теперь, что мне делать?» (6, 228).

Райский молниеносно, не задумываясь, отвечает, испытывая страх за Веру и раскаяние за свои слова: «Бабушке сказать...» (6, 228). Признание Райского обнаруживает пустоту и ложность искусственных теорий, беспомощных перед подлинной жизнью и безжалостных к оступившимся.

Только осознание своей жестокости приводит Райского к раскаянию за свой романтический стереотип поведения: он бросает в окно возвратившейся из оврага Вере *букет померанцевых цветов*, предназначенный для *невесты*, и чуть не убивает ее своим поступком:

«На полу лежал большой букет померанцевых цветов, брошенный снаружи в окно.

Она, кинув беглый взгляд на него, побледнела как смерть и, не подняв цветов, быстро подошла к окну. Она видела уходившего Райского и оцепенела на минуту от изумления. Он обернулся, взгляды их встретились.

- Великодушный друг... «рыцарь»... – прошептала она и вздохнула с трудом, как от боли, и тут только заметив другой букет на столе, назначенный Марфеньке, взяла его, машинально поднесла к лицу, но букет впал у ней из рук, и она сама упала без чувств на ковер» (6, 277).

Показательно, что в момент семейных испытаний Райский забывает о своих талантах и проявляет себя как сын и брат. В конце романа его внимание привлекает уже не Марк, а Тушин. Он восхищается его красотой души, «ясной и великой», его талантом быть человеком, причем не самому сделавшим себя «таким», а созданным «природою» (6, 385).

Идеальный герой Гончарова открывает в себе главные родовые свойства, способствующие человеческому предназначению. Таковы, помимо «чистого самородка» Тушина, послушливая Марфенька, сам Райский и смирившаяся Вера, и, конечно, Бабушка.

Вернувшись в Петербург, Райский с особым жаром увлекается скульптурой, ходит ради изучения работ Витали в Исаакиевский собор, «вглядываясь в приемы, в детали». За границей Райский, переезжая из одной страны в другую, «набираясь вечной красоты природы и искусства», вместе с тем чувствует, что «три самые глубокие его впечатления, самые дорогие воспоминания, бабушка, Вера, Марфенька – сопутствуют ему всюду». Он видит их в картинах природы («седой вал на море», «снежная вершина горы в Альпах» напоминают ему бабушку) и в живописных полотнах западных мастеров:

«...седая голова бабушки» «выглядывала из портретов Веласкеса, Жерар-Дова», «Вера из фигур Мурильо, Марфенька из головок Грёза, иногда Рафаэля...» (6, 421).

В приведенных цитатах интересен следующий момент: Райский не отождествляет любимые образы с портретами западных мастеров, напротив, из них-то и «выглядывают» любимые образы, словно обладая собственной бытийностью.

Бабушка как *мудрая мать* для своих внучатых племянниц прообразует образ Богородицы, молящейся и заступающейся за весь человеческий род. Она сама вводит по преданию грешников в Рай. Иконические образы Бабушки, Марфеньки и Веры выступают из живописных полотен западных мастеров, обнаруживая более древний источник своего происхождения, иконический. Этот пример – один из распространенных в отечественной словесности случаев «иконизации» портрета, картины¹⁴, свидетельствующих о ее верности своему «иконному сакральному инварианту»¹⁵.

В Англии Райский был подавлен «грандиозным оборотом общественного механизма жизни», в Париже увидел не только Лувр, но и «вечную оргию» жизни, наконец, в Риме он записался и работал в мастерской, но уже «везде, среди этой артистической жизни, он не изменял своей семье, своей группе, не вращался в чужую почву, все чувствовал себя гостем и пришельцем там» (6, 422).

Духовный переворот с Райским происходит стремительно, он фиксируется Гончаровым буквально в последних абзацах романа. Из художника-артиста Райский превращается в художника-почвенника, стремящегося унести «в свою Малиновку» впечатления западной красоты. За горячо звавшими Райского образами более всего его влекла к себе «еще другая, исполинская фигура, другая великая «Бабушка» – Россия» (6, 422).

Как видим, два сверхсюжета романа: сюжет жизни и искусства обогащаются исключительно христианскими смыслами.

¹⁴ Есаулов И. А. Экфрасис в русской словесности нового времени: икона и картина // Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М. : Круг, 2004. С. 147.

¹⁵ Цит. соч. С. 135.

В «Обрыве» И.А.Гончаров убедительно показал, что если «Русская жизнь» при определенных обстоятельствах и выйдет из «родных берегов», то последствия ее катастрофических «обрывов», приносящих горе и страдания, будут врачеваться одним коренным средством – покаянием, обуславливающим ее возвращение в храм.

А подлинно национальное искусство, по мысли Гончарова, возможно лишь при условии верности «родным берегам». Обогатившись лучшим из знакомства с иными берегами, оно должно вернуться в храм народной души, хранящий святыню веры.

II.
ОНТОЛОГИЯ ЮМОРА
В «ОБЛОМОВЕ» И.А. ГОНЧАРОВА

Категория комического привлекала внимание философов еще с античных времен. Практически все обзоры о ней начинаются с апелляции к «Поэтике» Аристотеля, в которой он дал определение комедии и смешному:

«Комедия ... воспроизведение худших людей, но не в смысле полной порочности»; «смешное есть часть безобразного: смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдание и ни для кого не пагубное»¹.

Как показывают исследования, этой проблемой интересовался не только Аристотель, но практически все значительные фигуры античного мира. Для Аристофана «истинный смех» – это «смех над ложью, средство восстановления истины»². Комический модус в той или иной степени присутствует практически в любом диалоге Платона, передающем сократовскую иронию.

Проблеме комического посвящены работы А.Ф.Лосева, М.М.Бахтина, В. Проппа, Д.С.Лихачева, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко, Л.В. Карасева³ и многих других современных исследователей⁴.

¹ Аристотель Поэтика // Мыслители Греции. От мифа к логике. Сочинения. М., Харьков, 1998. С. 704.

² Сычев А.А. Природа смеха или Философия комического. Саранск: Изд-во Морд. ун-та, 2003. С. 11.

³ Лосев А.Ф. Ирония // Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития // <http://psylib.org.ua/books/lose008/index.htm>. (дата обращения: 8.11.2021); Бахтин М.М. Творчество Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // <https://www.litmir.me/br/?b=53048&p=1>. (дата обращения: 5.11.2021); Пропп В. Проблемы комизма и смех//https://royallib.com/read/propp_vladimir/problemi_komizma_i_smeha.html#0. (дата обращения: 9.11.2021); Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. С-Пб: Алетейя, 1977. С. 342-403; Лихачев Д.С., ПанченкоА.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 296 с.

⁴ Гришанова Е.В. Категория комического в истории философской мысли античности // Научный потенциал. 2015. № 1 (18). С. 3-6.

Восприятие смеха в языческой культуре античности и последующем за ней христианстве различно, поскольку *смех* – по замечанию Д. С. Лихачева, прежде всего, «мировоззрение»⁵. «Для эллина смех – благо, для христианина – зло»⁶, «язычеству остается смех, а христианство получает слезы»⁷. Вместе с тем «христианство одухотворило смех»⁸, оно «соединило улыбку с той тихой, особой радостью, которая ведома человеку, помышляющему о Боге»⁹. Смех бывает разной природы: связан не только со злом, но и с добром. В каждом конкретном контексте он будет проявлять свою аксиологию. «Подлинный смех» рождается на стыке блага и зла, как ответ блага на зло»¹⁰. В древнерусских пародиях Д.С.Лихачев отмечал разделенность мира на настоящий и не настоящий, «кромешный»¹¹. «Подлинный смех» обнаруживает свою бытийность в настоящем мире, и тогда «он связан со светом» и «освещает зло, принуждая его к отступлению», и тогда «граница зла отодвигается смехом»¹². Смех не однороден: «в христианстве в целом, равно как и в русском православии, смех относили к атрибутам дьявола и осуждали, а улыбку считали выражением светлой радости и причастности тайне спасения»¹³.

⁵ Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. С-Пб: Алетейя, 1977. С. 342-403.

⁶ Карасев Л.В. Философия смеха. М., 1996. С. 48.

⁷ Цит. соч. С. 49.

⁸ Цит. соч. С. 59.

⁹ Цит. соч. С. 51.

¹⁰ Цит. соч. С. 60.

¹¹ Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. С-Пб: Алетейя, 1977. С. 351.

¹² Карасев Л.В. Философия смеха. М., 1996. С. 60.

¹³ Токарева М.А. Традиции смеха и улыбки в русской и западной культурах // Вестник Моск. ун-та. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2005. №3. С. 96.

По замечанию С.С.Аверинцева, «смех» в русской культуре рифмуется со словом «грех»: «Где смех, там и грех»¹⁴. Русская культура относится к смеху «как неуправляемой, а потому опасной «стихии»»¹⁵.

Сложнее дело обстоит со смехом в западно-европейской культуре, что вызывает разность трактовок. Так, в творчестве Рабле (1494-1553) – французского писателя эпохи позднего Возрождения, отразившего многообразные проявления «карнавального смеха» как феномена «народной смеховой культуры», Бахтин видит положительное явление, связанное, в его понимании, со стремлением человека к духовной и интеллектуальной свободе¹⁶.

В отличие от Бахтина, Лосев, напротив, указывает на «сатанинскую» природу смеха Рабле, означающего, по мысли философа, проявление «гибели» эстетики Ренессанса, связанной с идеей человеческого самоутверждения¹⁷. Лосев видит в творчестве Рабле «пример жесточайшего разоблачения стихийно-артистического самоутверждения человека в эпоху Ренессанса»¹⁸.

Говоря о христианской традиции в связи с соотношением смеха и свободы, Аверинцев замечает: «...в точке абсолютной свободы смех невозможен, ибо излишен», поэтому «Христос никогда не смеялся»¹⁹.

¹⁴ Аверинцев С.С. Бахтин и русское отношение к смеху // Аверинцев С.С. Связь времен. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. С. 360.

¹⁵ Цит. соч. С. 361.

¹⁶ Бахтин М.М. Творчество Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // <https://www.litmir.me/br/?b=53048&p=1>. (дата обращения: 5.11.2021).

¹⁷ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения // <http://psylib.org.ua/books/lose010/refer.htm>. (дата обращения: 8.11.2021).

¹⁸ Там же.

¹⁹ Аверинцев С.С. Бахтин, смех и христианская культура // Аверинцев С.С. Связь времен. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. С. 346.

В Апостоле нигде не говорится о смехе, но о радости, духовном веселье, противостоящем унынию:

«Всегда радуйтесь. Непрестанно молитесь. За все благодарите» (1 Фес. 5: 16-18).

Вслед за Апостолом в святоотеческой литературе одной из развиваемых идей в православии является идея радости во Христе.

Радость у святых отцов и есть *духовный смех души*, которую можно познать с помощью *блаженного, благодатного плача*²⁰. Причем *радость* и *плач* соединяются в одно понятие: *радостотворного плача*:

«Если ничто так не согласно со смиренномудрием, как плач, то, без сомнения, ничто столько не противится ему, как смех»²¹.

Смех же без меры, «безвременный смех» связан с «блудом, тщеславием, наслаждением (пищею)», вызывается этими страстями²² и поэтому оценивается в святоотеческом наследии как грех.

Из святых отцов, напрямую негативно не выражавших отношение к смеху, нередко называют св. Иоанна Златоуста:

«Не смех – зло, но зло то, когда он бывает без меры, когда он не уместен... способность смеха внедрена в нашу душу для того, чтобы душа иногда получала облегчение, а не для того, чтобы расслаблялась»²³.

Одним из первых, кто обратил внимание, на характерные для гончаровского эпоса аспекты смешного, был К.Н.Леонтьев²⁴, отметивший «добродушный и примирительный харак-

²⁰ Лествичник И., преп. Лествица. М., 2002. С. 111.

²¹ Цит. соч. С. 106.

²² Цит. соч. С. 227.

²³ Златоуст И, св. Творения. Беседа 15. <https://svyatye.com/chitat/Sviatitel-Ioann-Zlatoust-Polnoe-sobranie-tvorenii-Tom-12-Chast-1>. (дата обращения: 30.09.2021).

²⁴ Леонтьев К.Н. Анализ, стиль и веяние // [http:// az.lib.ru/l/leontxew_k_n/text_0130oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/l/leontxew_k_n/text_0130oldorfo.shtml) (о юморе Гончарова). (дата обращения: 30.09.2021).

тер» юмора писателя:

«Ни желчи, ни злобы, ни придинок, а просто сама жизнь со всею полнотой ее и с тем равновесием зла и добра, которое доступно в ней чувству здравомыслящего человека»²⁵.

Леонтьев, отмечая «тонкий и добрый характер комизма, юмора и насмешки» Гончарова, объявил его «совершенной новостью» в нашей литературе и весьма примечательно назвал гончаровский юмор «елейным», принадлежащим «к жизни круга высшего и богатого». По характеристике Леонтьева, и сам автор находился под влиянием этого «весьма правдивого и почтенного» чувства²⁶. И. Анненский увидел в «Обломове» присутствие «радости бытия, поэзии и прозы жизни» «в ее личных и национальных и мировых формах»²⁷.

Обобщая мнения критиков-предшественников, М.В.Отрадин пришел к примечательному выводу о том, что «комическое в художественной системе И.А.Гончарова, точнее всего, можно определить, как юмор»²⁸. Вместе с тем ученый, на наш взгляд, слишком гиперболизирует влияние юмористического пафоса на романский мир Гончарова. Мы никак не можем согласиться с его утверждением, что с романа «Обломова» в художественной системе Гончарова «власть юмора становится абсолютной»²⁹. В «Обрыве» юмор, скорее, убывает по сравнению с «Обломовым». Сильнее же, разностороннее и субстанционально выразительнее юмор проявляет себя

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Анненский И.Ф. Гончаров и его Обломов // Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 265.

²⁸ 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.

²⁹ Цит. соч. С. 116.

именно в «Обломове». Вместе с тем, мы видим, что категория комического и проблема юмора и иронии становятся в современном гончароведении одними из обсуждаемых³⁰.

Обратимся теперь к выявлению присущих «Обломову» аспектов комического.

Юмористический пафос первой части романа формируется, на наш взгляд, непосредственно авторской интонацией:

«В Гороховой улице, в одном из больших домов, народонаселения которого стало бы на целый уездный город, лежал утром в постели, на своей квартире, Илья Ильич Обломов»³¹;

«Лежанье у Ильи Ильича не было ни необходимостью, как у больного или как у человека, который хочет спать, ни случайностью, как у того, кто устал, ни наслаждением, как у лентяя: это было его нормальным состоянием» (8);

«Не дай бог, когда Захар воспламенится усердием угодить барину и вздумает все убрать, вычистить, установить, живо, разом привести в порядок! Бедам и убыткам не бывало конца: едва ли неприятельский солдат, ворвавшись в дом, нанесет столько вреда» (71).

Главными объектами юмористического пафоса автора являются Обломов и Захар, вне его – Штольц и Ольга. Образ Агафьи Матвеевны автор намеренно «упрощает», но он от этого не теряет своей ценности и глубины. В духе легкой иронии автор повествует о гостях Обломова во второй главе первой части романа, сатирически – о Тарантьеве и Мухоярове.

³⁰ См.: Гродецкая А.Г. «Пафос середины»: ирония и автоирония у Гончарова // Гончаров: живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И.А.Гончарова. *Bibliotheca slavica savariensis*. Szombathely, 2013. Т. 13. Р. 38-47; Ермолаева Н.Л. О своеобразии юмора И.А.Гончарова // Вестник Ивановского ун-та. «Гуманитарные науки». Филология. Вып. 1. 2012.

³¹ Гончаров И. А. Обломов // Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1979. Т. 4. В дальнейшем текст романа цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте. Здесь С. 7.

Однако и юмористический пафос романа не однороден и присущ лишь первой части романа. Примечательно, что А.А. Григорьев уже и в первой части романа увидел не юмор, а авторскую иронию, направленную на «обломовщину» и неуместно проявившуюся, по его мнению, в знаменитом «Сне Обломова»:

«Для чего в самом «Сне» – неприятно резкая струя иронии в отношении к тому, что выше штольцевщины и адуевщины»³².

Если сравнить авторскую эмоциональность первой части романа с четвертой, последней, то контраст окажется разительным: от юмора, легкости и добродушия не останется и следа. Четыре части «Обломова» представляют собой равновесие комического и трагического, последовательное движение от смеха и веселья к печали и слезам. Рассмотрим последовательно некоторые аспекты комического во всех четырех частях романа.

Первая часть романа – самая юмористическая, фон которой, как мы показали, формируется непосредственно интонацией автора. Но Илья Ильич Обломов вовсе не юмористический, а *осмеиваемый* персонаж, поэтому он бывает и комичен, и трагичен. Не случайно в нем обнаруживаются черты Дон-Кихота, Пиквика, Мышкина – образов «прекрасного человека» в мировой художественной литературе. Обращаясь к знаменитым героям произведений Сервантеса и Диккенса, Достоевский при создании образа Мышкина сумел прикоснуться к *тайне юмора*:

«...из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон Кихот. Но он прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон. Пиквик Диккенса (бесконечно слабейшая мысль... но все-таки огромная) тоже смешон

³² Григорьев А.А. И.С.Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо» // И.С.Тургенев и его деятельность // http://az.lib.ru/g/grigorjew_a_a/text_0620.shtml. (дата обращения: 6.11.2021).

и тем только и берет... Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному – а, стало быть, является симпатия и в читателях. Это возбуждение сострадания и есть тайна юмора»³³.

Обломов в романе осмеивается практически всеми, благодаря чему в читателях возникает *сострадание* к герою. Совмещением в Обломове комических и трагических свойств автор добивался многомерной глубины образа. Особенности юмора в романе «Обломов» непосредственно связаны с ценностями Православия. Все другие аспекты вытекают из его аксиологии, им определяются и представляют собой своеобразную онтологию юмора.

Конфессиональные аспекты

В мирочувствии Обломова юмор предстает как феномен *сборности*, как благодатное свойство и чувство, связанное с неосуждением людей, с добротой, теплотой и весельем, с милосердным отношением к миру и человеку, со связью всех со всеми. Если в смехе нет сочувствия и сострадания, такой юмор Обломов отвергает. Показателен его разговор с литератором Пенкиным, сторонником «реального направления в литературе», которому вменяется задача суда над обществом и человеком.

В речи Пенкина *смех* уподобляется физиологизму, желчи, презрению, наказанию: «до смеха похоже», «желчное гонение на порок», «смех презрения над падшим человеком», «надо карать», «извергнуть из гражданской среды, из общества» (29). Видимому *грубому смеху и злости* сторонников «реального направления» Обломов противопоставляет «невидимые слезы», намекая на авторский плач Гоголя. Сам Обломов смеется, не считая «Сна Обломова», только в последней, одиннадцатой

³³ Достоевский Ф.М. Полное собрание соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1985. Т. 28. Кн. 2. Письма 1860-1868. С. 251.

главе первой части, завершающейся приездом Штольца. Чаще же Обломову на протяжении всего повествования свойственны слезы (подчас «сладкие», райские), ему присущ тихий «задумчивый взгляд» и печальная улыбка.

Единственным предметом иронии, унижения и нравственного бичевания Обломова служит он сам. Самоирония, как правило, рождает у Обломова чувство стыда. Именно этим чувством завершается уже первая глава романа: « – Уж кто-то и пришел! – сказал Обломов, кутаясь в халат. – А я еще не вставал – срам да и только!» (19). По мысли С.С.Аверинцева, «если есть смех, который может быть признан христианским...», – «то это самоосмеяние, уничтожающее привязанность к себе»³⁴.

Лицо Обломова вспыхивает «целым пожаром стыда» после выяснения отношений с Захаром, сравнившим его с «другими» (100).

Смех как феномен единства проявляет себя в девятой главе, где Обломовка предстает как *царство добродушия, веселости и расслабленности*.

Глава построена по апофатическому принципу: свойства «мирного уголка» – Обломовки, в который входят несколько деревень, проясняются не через утверждение, а через отрицание. Обломовка – не такова, как места, отличающиеся «грандиозным, диким и угрюмым ландшафтом». В ней все тихо, мирно и спокойно, – все не так, как хотелось бы *поэту и мечтателю*.

Календарный цикл Обломовки начинается с описания весны, затем повествование останавливается на времени Крещения, «снега и мороза»; вновь весны и лишь затем лета, грозового Ильина дня:

«Радостно приветствует дождь крестьянин» (103). Обломовке присуща *природная и космическая радость*, находящая отзвук в человеческом сердце: дождь «весело запрыгает, точно крупные и жаркие слезы внезапно обрадованного человека»;

³⁴ Аверинцев С. С. Бахтин, смех и христианская культура // Аверинцев С.С. Связь времен. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. С. 248-349.

солнце с ясной улыбкой любви»; «вся страна улыбается счастьем в ответ солнцу» (103).

Легкость и веселье составляют атмосферу детства Илюши: вместе с няней они весело хохочут, а сам он всегда «бодрый, свежий и веселый». *Образ матери* глубже, он наполнен теплыми слезами, радостью и молитвой.

Смех в *Обломовке* является воплощением полнокровной и цельной русской жизни, объединяющим всех вокруг себя. В этом смысле Гончаров предстает непосредственным наследником Пушкина. В «Барышне-крестьянке» есть выразительная авторская ремарка о смехе помещика Берестова, передающая ощущение цельности и полноты русской жизни:

«Один Иван Петрович был как дома: ел за двоих, пил в свою меру, смеялся своему смеху и час от часу дружелюбнее разговаривал и хохотал»³⁵.

Собственно, во «Сне Обломова» присутствует только одна сцена, изображающая смех – это общий хохот над Лукой Савичем, расшибшим бровь при катанье на салазках, но она по истине грандиозна и космична:

«...хохот разлился по всему обществу, проник до передней и до девичьей, объял весь дом, все вспомнили забавный случай, все хохочут долго, дружно, *несказанно*, как олимпийские боги» (133).

Повод для смеха чисто детский: над падением во время зимней забавы. В общий хохот вовлекается весь обломовский мир: и смеющиеся, и осмеиваемый Лука Савич и проснувшийся Илюша.

Сравнение обломовцев с олимпийцами выступает у Гончарова в чисто православном контексте, как проявление единства, соборности. Не случайно, Лосев отдавал предпочтение античной иронии с присущей ей «органической», «стихийной объективностью», «жизненностью», что, как считал философ,

³⁵ Пушкин А.С. Собр. соч. : в 10 т. М., 1981. Т. 5. С. 106.

«делает ее значимой и для современности», в отличие субъективизма романтической иронии. Ценность античной иронии, по мысли Лосева, еще и в том, что ее целью является «достижение высших ценностей», а не игра, характерная для романтиков³⁶.

Психологические аспекты

Смех преобразуется в личности Обломова в *радость* и *веселье*, соединяющихся в его душе с *добротой*. Результатом этого одухотворенного душой Обломова смеха является его *добрая улыбка*, ставшая уникальной особенностью его портрета, неповторимой чертой его облика и целостного образа: без *добротой улыбки* Обломов не представим, он сохраняет ее до самого конца:

«...ни усталость, ни скука не могли ни на минуту согнать с лица мягкость, которая была господствующим и основным выражением не лица только, а всей души; а душа так открыто и ясно светилась в глазах, в улыбке, в каждом движении головы, руки. И поверхностно наблюдательный, холодный человек, взглянув мимоходом на Обломова, сказал бы: «Добряк должен быть, простота!» Человек поглубже и посимпатичнее, долго вглядываясь в лицо его, отошел бы в приятном раздумье, с улыбкой» (7).

И поверхностный, и глубокий человек видели в Обломове доброту и простоту. Обломовская улыбка как дар передавалась душе, способной ее воспринять.

Улыбка Обломова подобна *детской*, и в этом сравнении проступает свойство искренности и неподдельной простоты Обломова, обнаруживающее у него отсутствие лукавства и лицемерия. Обломов – вечный евангельский ребенок. Свойства

³⁶ Лосев А.Ф. Ирония // Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития // <http://psylib.org.ua/books/lose008/index.htm>. (дата обращения: 8.11.2021).

«незловобности» и детской открытости подчеркивал в Обломове А. В. Дружинин: Обломов – «незловобный и нежный ребенок», он «оставил за собой чистоту и простоту ребенка»³⁷.

Однако у Обломова есть свое страшное испытание: когда его «мирное счастье» и «покой» находятся под угрозой. Именно тогда «добрая улыбка» Обломова сменяется «горьким смехом». Настоящий разлад Обломов испытывает во время подготовки к свадьбе с Ольгой. Он стремится «отодвинуть» это время, вытеснить предстоящее событие из своего сознания, ужасаясь своего «жениховства»:

«Ему живо представилось, как он объявлен женихом ... как он вдруг станет предметом любопытства... Потом, потом, по праву и обязанности жениха, он привезет невесте подарок...

- Подарок! – с ужасом сказал он себе и расхохотался горьким смехом.

Подарок! А у него двести рублей в кармане» (345).

В истории с Ольгой «добрая улыбка» на лице Обломова чередуется с «горьким смехом» и слезами, в отношениях же с Агафьей Матвеевной остается постоянной.

Ментальные аспекты

Одна из постоянных черт «обломовцев»: «добродушный юмор», присущий миру радости и довольства. Делясь со Штольцем «идеалом» своей жизни, Обломов рисует картину своего ближнего круга:

«В глазах собеседников увидишь симпатию, в шутке искренний, незловобный смех... Все по душе! Что в глазах, словах, то и на сердце!» (182).

Шутка и незловобный смех, объединяющие людей, превращают Обломовку в «Русскую Илиаду», в вечную Аркадию.

Тяготение русского человека к юмору, по мысли А.А.Григо-

³⁷ Дружинин А. «Обломов», роман Гончарова // http://az.lib.ru/d/druzhinin_a_w/text_0070.shtml. (дата обращения: 2.10.2021).

рьева, может иметь характер гиперболизма, критик отмечает бесстрашие русского человека перед «ножом анализа» и «бичом комизма»:

«Русский человек – так уж его Бог создал – не боится прилагать нож анализа и бич комизма к каким бы то ни было *видимым* явлениям. Мы вон даже к смерти, наименее комическому изо всех видимых явлений жизни, можем относиться с такою прямою взгляда, с какою относится к ней Толстой в одном из своих «Военных рассказов» и в очерке «Три смерти»; в ней самой даже можем равнодушно подмечать комические стороны... Комическое или по крайней мере отрицательное отношение ко всему составляет может быть высшее свойство нашего ума...³⁸.

Через юмор осуществляется внесловная связь всех со всеми. Общий хохот в Обломовке – одно из объединяющих начал народности: он долетает «до передней» и «до девичьей», охватывает «весь дом» (133), обломовцы заливаются «добродушным смехом» под влиянием «деревенского юмора» (135).

Юмор отменяет отношения господина и слуги, во время хохота все обломовцы превращаются в «олимпийских богов».

Юмором окрашены отношения Обломова и Захара, так что иногда трудно понять, кто господин, а кто слуга. Обломов ироничен по отношению к Захару, указывая на его недостатки, но легко мирится с ними; он по-своему любит Захара и заботится о нем. Когда Тарантьев советует отправить Захара в смиренный дом за то, что он отказывается дать ему примерить фрак Обломова, последний резко возражает: « – Да, вот этого еще недоставало: старика в смиренный дом!» (56). Несмотря на грубую напористость Тарантьева и уговоры Обломова, Захар не соглашается отдать «черный фрак» барина.

³⁸ Григорьев А.А. Граф Л.Н.Толстой и его сочинения. Ст. вторая. Литературная деятельность графа Л. Толстого: <http://grigoryev.lit-info.ru/grigoryev/kritika-grigorev/tolstoj.htm>. (дата обращения: 3.11.2021).

Захар – своеобразный *двойник* Обломова. Однако если Обломов воплощает поэтическую идею обломовского мира, то Захар – прозаическую, простонародную. Захар – своеобразный философ *внеэстетических начал* жизни. *Сор и беспорядок* как явления русской жизни в понимании Захара символизируют *жизненное богатство и многообразие*, а *чистота и порядок* как атрибуты немецкого образа жизни являются признаками *скудости и однообразия*:

«- Понимаешь ли ты, сказал Илья Ильич, что от пыли заводится моль? Я иногда даже вижу клопа на стене!

- У меня и блохи есть! – равнодушно отозвался Захар».

- Разве это хорошо? Ведь это гадость! – заметил Обломов.

Захар усмехнулся во все лицо, так что усмешка охватила даже брови и бакенбарды...

- Чем же я виноват, что клопы на свете есть? – сказал он с наивным удивлением. – Разве я их выдумал? <...>

- У меня всего много, – сказал он упрямо, – за всяким клопом не усмотришь, в щелку к нему не влезешь» (15).

Вся первая часть романа изобилует комичными ситуациями и сценами, связанными с Захаром. Почти во всех одиннадцати главах первой части романа Захар является их полноправным героем, наряду с Обломовым. В первой главе портретируются и Обломов, и Захар:

«В комнату вошел пожилой человек в сером сюртуке, с проехою под мышкой, откуда торчал клочок рубашки, в сером же жилете, с медными пуговицами, с голым, как колено, черепом и с необъятно широкими и густыми русыми с проседью бакенбардами, из которых каждой стало бы на три бороды» (11).

Как есть у Обломова вещь-двойник, его знаменитый *персидский халат*, входящий в целое образа героя, так есть такая вещь и у Захара:

«Захар не старался изменить не только данного ему Богом образа, но и своего костюма, в котором он ходил в деревне. Платье ему шилось по вывезенному им из деревни образцу. Серый сюртук и жилет нравились ему и потому, что в этой по-

луформенной одежде он видел слабое воспоминание ливреи, которую он носил некогда, провожая покойных господ в церковь или в гости; а ливрея в воспоминаниях его была единственную представительницею достоинства дома Обломовых» (11).

Неотъемлемой частью образа Захара являются и его знаменитые «прыжки» со своей лежанки с «ворчаньем цепной собаки» по зову Обломова.

Захару полностью посвящаются седьмая и десятая главы. В восьмой и одиннадцатой повествование равномерно распределено между Обломовым и Захаром, в знаменитой девятой главе, называемой «Сном Обломова», наряду с главным героем, изображается и предыстория его слуги – Захара Трофимыча – юного Захарки.

В портретной седьмой главе, посвященной Захару, комически изображаются все его недостатки: тяга к выпивке и сплетням; стремление утаить барские деньги от сдачи, неопрятность, неловкость:

«У Обломова в кабинете переломаны или перебиты почти все вещи, особенно мелкие, требующие осторожного обращения с ними, – и все по милости Захара» (71).

Как правило, из свойств Захара, присущих Обломову, называют его вечную дремоту и лень, но забывают отметить еще одну родственную черту: «Несмотря... на наружную угрюмость и дикость, Захар был довольно мягкого и доброго сердца» (76).

Как и Обломова, его любили дети. Восьмая глава, предваряющая «Сон Обломова», – апогей комизма в романе, изображающая многочисленность переходов от смеха к слезам и наоборот.

В одной из первых комичных сцен осмеивается неловкость Захара, пытающегося с подносом в руках поднять упавшую булку:

«- Ну-ка, подними! – с насмешкой говорил Илья Ильич. – Что ж ты? Зачем дело стало?» (81).

Захар в какой-то степени раним: он всерьез обижается на Обломова за прозвание его «ядовитым»:

« – Да что это, Илья Ильич, за наказание! Я христианин: что ж вы ядовитым-то браните? Далось: ядовитый! Мы при старом барине родились и выросли, он и щенком изволил бранить, и за уши драл, а этакого слова не слыхивали, выдумок не было! Долго ли до греха!» (82).

Наконец, комичная «патетическая сцена» следует после его сравнения Обломова с «другими»:

«Захар потерял решительно всякую способность понять речь Обломова; но губы его вздулись от внутреннего волнения; патетическая сцена гремела, над головой его...» (95).

«Патетическая сцена» несколько раз прерывается просьбой Обломова, обращенной к Захару, «дать квасу», которым, кстати, Захар предлагает разбавить и засохшие чернила. Внезапное сближение поэзии и прозы у Гончарова вызывает смех, нейтрализует книжный романтический пафос. Можно сказать, что это одно из свойств гончаровской поэтики.

Вся десятая глава, показывающая общение Захара с дворней, состоит из комических диалогов. Вначале Захар плетет об Обломове сущие небылицы:

«Сегодня напустился – срам слушать! А за что? Кусочек сыру еще от той недели остался – собаке стыдно бросить – так нет, человек и не думай съесть! Спросил – «нет, мол», и пошел: «Тебя, говорит, повесить надо, тебя, говорит, сварить в горячей смоле надо да щипцами калеными рвать; кол осиновый, говорит, в тебя вколотить надо!» (148).

Но как только кучер насмешливо высказывается об Обломове, Захара как будто задевают «за живое», и барин в его рассказе предстает совсем другим человеком:

«Да тебе, – говорил он, – обращаясь к кучеру, – и во сне не увидеть такого барина: добрый, умница, красавец! А твой-то точно некормленная кляча! Срам посмотреть, как выезжаете

со двора на бурой кобыле: точно нищие! Едите-то редьку с квасом. Вон на тебе армячишка: дырки-то не сосчитаешь!..

Надо заметить, что армяк на кучере был вовсе без дыр» (150).

Отношения с Захаром проясняют характер Обломова. Уже первая сцена общения Обломова с Захаром воспроизводит типичную ситуацию бездействия героя: Обломов решает взяться за дело и зовет Захара, но проходит какое-то время и Обломов «погружается в задумчивость» и забывает, зачем он требует слугу к себе:

«- Звал? Зачем же я это звал – не помню! – отвечал он, потягиваясь. – Поди пока к себе, а я вспомню» (12).

На протяжении первой главы Обломов несколько раз зовет Захара и не может вспомнить, для чего, на ходу придумывая мелкие поводы: то просит найти вчерашнее письмо от старосты, то носовой платок. Эта ситуация повторяется вплоть до третьей части романа, в которой Обломов в связи с намечающейся женитьбой на Ольге никак не может решиться на необходимые действия. Внутренний драматизм Обломова, его нежелание изменяться, проявляются в комичном призыве Захара к себе и непонимании, для чего он его позвал:

«- Что ты? – спросил он угрюмо.

- Ведь вы велели стоять! – сказал Захар.

- Поди! – с нетерпением махнул Обломов. Захар быстро шагнул к двери.

- Нет, постой! – вдруг остановил Обломов.

- То поди, то постой! – ворчал Захар, придерживаясь рукой за дверь». (328).

Культурные аспекты: юмор и литература

Для Обломова смех в литературе над человеком и человечеством уместен только сквозь «невидимые слезы»:

«Протяните руку падшему человеку, чтоб поднять его, или горько плачьте над ним, если он гибнет, а не глумитесь. Люби-

те его, помните в нем самого себя и обращайтесь с ним, как с собой, – тогда я стану вас читать и склоню пред вами голову...» (30).

Обломов, по сути, напоминает заповедь Христа: «Поступайте с другими так, как бы вы хотели, чтобы поступали с вами».

В нравах Обломовки Гончаров видит Илиаду русской жизни, изображенную не Гомером, а «нашими гомеридами», в ее обитателях – «наших Ахиллов и Улиссов», Илью Муромца и Алешу Поповича, героев русской сказки, «неслыханную красавицу» Милитрису Кирбитьевну.

Показательно, что Гончаров сравнивает Обломовку с миром Древней Греции, а не с позднейшими эпохами и населяет ее «нашими» героями, среди которых Илья Муромец и Алеша Попович – герои Крещеной Руси. Не случайно главный герой носит имя знаменитого богатыря, подвиги которого связаны и с былинным эпосом и со святоотеческим преданием (преп. Илья Печерский).

Книга в мире обломовцев – вещь, предназначенная «для развлечения, от скуки и от нечего делать», поэтому из «небольшой кучки книг», отец Обломова – Илья Иванович – выбирал «что попадетя»: «Голиков ли..., Новейший ли Сонник», «Хераскова Россияда, или трагедии Сумарокова», или ...третьегодичные ведомости...» (139). Названные книги относятся к светской беллетристике, развлекательному жанру, ориентированному на вымысел, развлечение, фантазию, порождающих «мечтательство», что не было свойственно обломовцам.

Тихую и невыразительную природу Обломовки автор противопоставляет эффектным литературным картинам Вальтера Скотта в «швейцарском или шотландском вкусе» (105). Обломовцы видели подлинную поэзию в природе и жизни. Для Обломова «жизнь есть поэзия». Не случайно Штольц называет Обломова поэтом: « – Да ты поэт, Илья!», и Обломов не отказывается от этого прозвания, он только уточняет: – Да, поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия. Вольно людям иска-

жать ее!» (181). Обломов понимает жизнь через категорию возвышенного. Искажение поэтического – комично. Понимание Обломовым жизни как поэзии через возвышенное превращает его в трагического персонажа. Однако трагизм Обломова снимается его самоосмеянием, смирением и простотой. Обломов и принадлежащие к миру обломовцев персонажи (Захар, Агафья Матвеевна) далеки от западной культуры, от мечтательства и фантазий. Не подвержен фантазиям и Штольц, но на других, западно-прагматических основаниях, нежели обломовцы. Ольга же, напротив, «фантазерка» и мечтательница, как она сама себя называет, ассоциируется с образами западной культуры, с романтическими идеалами. В воображении Обломова Ольга предстает то Корделией Шекспира, то разгневанной богиней, то *Casta Diva* Беллини; ее образ перекликается с миром музыки Шуберта. Он не связан с какой-то конкретной культурной эпохой и в силу этого эклектичен. Ольга не подвергается ни авторской иронии, ни осмеянию других персонажей.

В отличие от Ольги Агафья Матвеевна сравнивается с предельно земными природными образами, чаще имеющими непосредственное отношение к православной традиции. Собственно, и смех в «Обломове» имеет онтологическое оправдание только в связи с ней.

Герои романа в отношении к смеху

Рассмотрим отношение героев романа к смеху и смешному. Если Обломову присущи в большей степени слезы, то Штольцу – смех: он смеется звонким хохотом, покатывается со смеха, умеет рассмешить мать, рассказывая «так бойко, так живо» (156), смешит Ольгу, рассказами об Обломове. Штольц плачет единственный раз при собственных проводах, откликаясь на эмоции незнакомой ему русской женщины:

«Андрей подъехал к ней, соскочил с лошади, обнял старуху, потом хотел было ехать – и вдруг заплакал, пока она крестила

и целовала его, в ее горячих словах послышался ему будто голос матери, возник на минуту ее нежный образ» (164).

К концу романа Штольц выступает судьей «обломовщины», сгубившей его друга, рассказывая своему полному приятелю-литератору «с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами» (496), в котором угадывается автопортрет Гончарова, историю о гибели друга. В полемику с отрицательной оценкой «обломовщины» вступил, как известно, А.А.Григорьев:

Как только вы ... станете, как анатомическим ножом, рассекать то, что вы называете Обломовкой и обломовщиной, бедная обиженная Обломовка заговорит в вас самих, если только вы живой человек, органический продукт почвы и народности. Пусть она погубила Захара и его барина, – но ведь перед ней же склонялся в смирении Лаврецкий, в ней же обретает он новые силы любить, жить и мыслить»³⁹.

Григорьев оспаривает штольцовское отношение к «обломовщине», одобряемое автором, и явно не разделяет его иронии.

«Добрая улыбка» Обломова и его радостное восприятие мира и людей противопоставлены «злобному и грубому смеху» одного из самых неприятных персонажей в романе, «взяточника в душе», как его определяет Гончаров, – Михея Тарантьева, злобного и пошлого, язвительного и саркастичного. Он говорит отрывисто, речь его часто переходит в крик, он «багровеет от злости», если с ним не соглашаются. Он оскорбляет тех, кто ниже его по социальной иерархии: Захар для него «образина», «старый дурак», «старый пес». Он приносит в тихий мир Обломова шум и «трескотню», являясь совершенно иноприродным ему существом. Вполне закономерно,

³⁹ Григорьев А.А. И.С.Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо» // http://az.lib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0620.shtml. (дата обращения: 6.11.2021).

что Тарантьев в конце концов изгоняется из дома Обломова, когда грубость и наглость Тарантьева переходит все пределы терпимости. В сцене пощечины Тарантьеву Обломов проявляет решительность и гнев, грозя убить обидчика, «как собаку». Тарантьев так вопит и кричит, что прохожие останавливаются. Изгнание Тарантьева сопровождается «собачьим лаем»: «Собака скакала на цепи и заливалась лаем» (452). Сравнение героя с цепной собакой очевидно: в портрете Тарантьева человеческое настолько приглушено, что в его чертах на первый план выступают признаки животного мира. Он не улыбается и не смеется, даже хохот, свойственный все-таки человеку, проявляется у него эпизодически.

Ольга: От улыбки к усмешке, подавление улыбки

Вторая часть романа посвящена развитию отношений Обломова и Ольги. Символом образа Ольги является ее многозначительная *улыбка*. Ее культурный статус антонимичен. С одной стороны, «в христианстве в целом... и в русском православии... улыбку считали выражением светлой радости и причастности к тайне спасения», с другой стороны, улыбка – «атрибут западной культуры»⁴⁰.

В случае с Ольгой улыбка не является формальным культурным жестом, она всегда содержательна и искренна, хотя впервые на лицо Ольги улыбка «является» с приходом всегда ее смешавшего западника Штольца. У Обломова, в отличие от Штольца, как раз не было желания рассмешить Ольгу. Глядя на него, Ольга смеется непроизвольно, подобно девочке, увидевшей, как Обломов от смущения «захватил ... кучу сухарей, бисквитов, кренделей» (194) и не знал, что с ними делать. Для Штольца Ольга – ребенок. Дети тянутся к себе подобным. Для

⁴⁰ Токарева М.А. Традиции смеха и улыбки в русской и западной культурах // Вестник Моск. ун-та. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2005. №3. С. 196.

Ольги-ребенка Обломов тоже большой ребенок, веселый объект для наблюдения, ей нравится подсмеиваться над ним, находясь под влиянием Штольца от «смешных рассказов» о «лежаньи» Обломова, надетых им разных чулках:

«Он взглянул: улыбка так и ползает у ней по лицу, то осветит глаза, то разольется по щекам» (197).

Обломову насмешки Ольги не приятны, но он увлекается ей словно против своей воли:

«Она – злое, насмешливое создание! – подумал Обломов, любуясь против воли каждым ее движением» (201).

Вместе с тем Обломова привлекает *улыбка* Ольги, сравниваемая им с *книгой*:

«Улыбку можно читать, как книгу; за улыбкой эти зубы и вся голова...как она нежно покоится на плечах, точно зыблетса, как цветок, дышит ароматом...» (202).

В дальнейшем улыбка Ольги отождествляется с ее любовью к Обломову, улыбка является символом любви к нему, воплощением радости и жизни:

« – Умрете ... вы, – с запинкой продолжала она, – я буду носить вечный траур по вас и никогда более не улыбнусь в жизни» (247).

В словах Ольги о «жизни и любви как долге, обязанности» Обломов слышит голос Корделии – младшей дочери Короля Лира из одноименной пьесы Шекспира. Ему кажется, что эти убеждения Ольге кто-то «внушил» так как они требуют личного опыта и глубины, которых у Ольги нет в силу ее возраста.

С улыбкой Ольги связана и найденная Обломовым цель жизни:

«Жизнь, жизнь опять отворяется мне ... вот она в ваших глазах, в улыбке, в этой ветке в Casta Diva...все здесь...» (239).

Однако прозрение Обломова возникает почти одновременно с иллюзией о тождестве цели жизни и улыбки. Серьезным испытанием для Ольги становится «прощальное письмо» Обломова, в котором он, первым поняв, что Ольге нужен не он,

а «другой», выразил эту мысль в письме к ней. Обломов боится, что при встрече с этим «другим», своим подлинным “женихом”, Ольга, взглянув на Обломова, осознает свою ошибку и «захохочет!» (253). Обломова страшит не смех над ним, а разочарование Ольги, ее будущая личная катастрофа.

Улыбка Ольги сменяется слезами, и в сцене объяснения с Обломовым некогда «кроткая» Ольга предстает оскорбленной богиней «гордости и гнева, с сжатыми губами, с молнией в глазах» (267). Увидев лицо «смущенного» Обломова, она *«подавляет»* улыбку, осознавая свою власть над ним.

В дальнейшем улыбка Ольги будет претерпевать едва заметные, но существенные изменения, означая этапы развития любовного романа вплоть до его краха, пророчески ощущаемого Обломовым. Любовь как болезнь с «тревогами и волнениями» не может длиться вечно. Образ библейского воина Иисуса Навина, остановившего движение солнца и луны, приходит ему на память как укор: Обломов понимает, что для него такие подвиги не под силу. Предчувствие конца отношений у Ольги выражается в ее нервических расстройствах: беспричинном страхе и слезах; сама ее улыбка становится «странной, бессознательной», «как будто под влиянием грезы» (275), «жаркой», приводящей к «изнеможению», с которой она «не может сладить». Возникает ощущение, что «улыбка» словно отделяется от Ольги, Обломову кажется, что он «где-то видал эту улыбку»: «...он припомнил какую-то картину, на которой изображена женщина с такой улыбкой... только не Корделия» (275).

Представления Обломова об Ольге как Корделии, олицетворяющей собой идею «любви и жизни как долга, обязанности», жертвенности, со временем меняются: Ольга им не соответствует.

В финале второй части Ольга еще улыбается «веселой», «легкой» улыбкой, но она постепенно вытесняется в третьей части «усмешкой», превращаясь в формальный культурный жест, форму светского этикета. На улыбку Ольги Обломов отвечает

«улыбкой согласия», обещая приехать в театр, но ехать «вечером, по грязи, в этакую даль!» (316) ему явно не хочется. Ухаживание за Ольгой, необходимость тратить деньги на театр и последующая женитьба требуют от Обломова дел и средств, а у него на это не хватает желаний и сил. Всеобщая «улыбчивость» в сцене разговора Обломова с Ольгой и бароном обнаруживает скрытый эмоциональный разлад между ними:

«И она опять улыбнулась, и он улыбнулся, глядя на нее, и с улыбкой просил барона; тот, тоже с улыбкой, взялся послать за билетом»; «И окончательно улыбнулась, как улыбалась, когда была совершенно счастлива» (316).

Решительное объяснение Ольги с Обломовым происходит в предпоследней главе третьей части. Обломов признается в своей неспособности к делам и жалеет, что «нет Андрея», способного все «уладить». Именно в этот момент Ольга «усмехается»:

«...у ней усмехнулись только губы, а не сердце: на сердце была горечь» (370).

Казалось бы, Ольга тем самым уподобляется Агафье Матвеевне в ее склонности к «усмешке». Однако «усмешка» Ольги имеет совсем другой смысл – окончательного разочарования в любимом. С «усмешкой» Ольга утрачивает доброту. Ей становится дурно в то время, когда Обломов все еще пребывает «в избытке радости и мечтанья» (370). Надежды Ольги на способность Обломова к деятельности ради нее разрушились, и она не щадит его, полагая, что если Обломов не может «жить для нее», значит, он умер. В любовном крахе Ольга всецело винит Обломова: «Камень ожил бы от того, что я сделала» (373).

Гончаров сравнивает ее в этот момент с «каменной статуей», отмечая «внутреннюю жизнь» каждой ее черты, окованной «точно льдом, насильственным спокойствием и неподвижностью» (372).

Драма Ольги в том, что она не способна любить настоящего Обломова, предлагающего ей взять его, «как он есть». Ольге

нужен «будущий Обломов», которого она «выдумала» вместе со Штольцем. По мнению И. Анненского, Ольга «влюбилась ... не в Обломова, а в свою мечту», она «миссионерка», «девушка с большим запасом здравого смысла, самостоятельности и воли»⁴¹.

Символично, что ее «горькие» самолюбивые слезы, излившиеся из глаз «безотрадно, холодными потоками», Гончаров сравнивает с *осенним дождем*. Ольга отвергает *кротость, честность и голубиную нежность* Обломова, прося дать ей «чего-то еще», что ей недостает, но «чего» она и сама не знает. Отказ Ольги от качеств Обломова, символизирующих ценности православного мира, означает отказ от себя. Ее фамилия красноречиво указывает на ее принадлежность миру своего жениха, но Ильинская отвергает его. Отказ Ольги от Ильи знаменует собой не личную драму русской девушки, а куда более глубокую, ценностную, метафизическую: в этом смысле Ольга отказывается не столько от Обломова, сколько в его лице от Жениха. Само имя «Ольга» соответствует смыслу ее предназначения, которому она изменяет. Первая ассоциация, возникающая в связи с ее именем, это святая равноапостольная великая княгиня Ольга. В «Степенной книге царского родословия» она означает первую ступеньку святости. Не случайно от княгини Ольги, а не от ее внука Владимира ведется повествование в «Степенной книге». Само имя «Ольга» является по происхождению древнескандинавским и означает «святая». В тропарях Ольга прославляется как «богомудрая». В дополнительном тропаре 4 гласа святая Ольга воспевается как невеста, последовавшая Христу, «Бессмертному Жениху», а в «похвальном слове» жития как «богосиянная русская звезда», «светящаяся лучами заря», «пресветлая свеча», «богонасажденная и боговозвращенная лоза», «души благолепие», «добровольная

⁴¹ Анненский И.Ф. Гончаров и его Обломов // Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 275.

труженица», «премудрая»⁴². Ольга Ильинская воплощает собой тип одухотворенной, сияющей красоты. В ее портретных характеристиках доминируют «световые мотивы». Тем не менее, Ильинская оставляет свое предназначение, обесценивая его в приговоре Обломову: «А нежность...где ее нет!» (375).

«Жестокое» слово Ольги, исполненное «яду», с опозданием осознаваемое ею, «уязвляет» Обломова:

«...внутри оно будто обожгло его, снаружи повеяло на него холодом. Он в ответ улыбнулся как-то жалко, болезненно-стыдливо, как нищий, которого упрекнули его наготой» (375).

Эту улыбку Обломова Гончаров называет «улыбкой бессилия». С этого момента в сюжете Ольги начинает звучать мотив холода, жестокого «ядовитого» слова, а в сюжете Обломова – мотив незащитности, тепла, заботы об Ольге. Она плачет горькими слезами, Обломов – горячими, она о себе и крахе своих самолюбивых мечтаний, он – о ней, о ее страданиях; разрыв отношений с Ольгой приводит Обломова к горячке и болезни.

После разрыва с Обломовым Ольга утрачивает прежние качества смеха: в отношениях со Штольцем она «уже не смеялась по-прежнему громким, детским, серебряным смехом, а только улыбалась сдержанной улыбкой» (405). В любовном сюжете Ольги со Штольцем ее улыбка перестает иметь символическое и онтологическое значение.

Новизну и глубину любовного сюжета Ольги и Обломова А.В.Дружинин видит в его связи с комическим элементом:

«Его бесподобная, насмешливая, бойкая Ольга с первых минут сближения видит все смешные особенности героя, не обманываясь нисколько, играет ими, почти наслаждается ими и обманывается только в своих расчетах на твердые основы характера Обломова. Все это поразительно верно и вместе с тем смело, потому что до сих пор никто еще из поэтов не оста-

⁴² Степенная книга царского родословия // Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 2003. Т. 12. XVI век. 624 с.

навливался на великом значении нежно-комической стороны в любовных делах, между тем как эта сторона всегда существовала, вечно существует и выказывает себя в большей части наших сердечных привязанностей»⁴³.

Дружинин высоко оценивает и образ Агафьи Матвеевны, которой, по мнению критика, «все будет прощено за то, что она много любила». Вместе с тем, Дружинин считает, что именно Пшеницына – «злой ангел» Ильи Ильича, загубивший его, ввергнувший «в зияющую пучину на миг оставленной обломовщины»⁴⁴.

Иначе оценивает образ «изломанной» Ольги А.А. Григорьев: «Ольга, из которой под старость, если она точно такова, какою, вопреки многим грациозным сторонам ее натуры, показывает нам автор, выйдет преотвратительная барыня с вечною и бесцельною нервною тревожностью, истинная мучительница всего окружающего, одна из жертв бог знает чего-то. Я почти уверен, что она будет умирать, как барыня в «Трех смертях» Толстого... Уж если между женскими лицами г. Гончарова придется выбирать непременно героиню, – беспристрастный и не потемненный теориями ум выберет, как выбрал Обломов, Агафью Матвеевну, не потому только, что у нее локти соблазнительны и что она хорошо готовит пироги, – а потому, что она гораздо более женщина, чем Ольга»⁴⁵.

Вторит А. Григорьеву в оценке Ольги как «наводящей не меньшую тоску», чем Штольц, «жеманной, бессердечной пе-

⁴³ Дружинин А. «Обломов», роман Гончарова // http://az.lib.ru/d/druzhinin_a_w/text_0070.shtml. (дата обращения: 2.10.2021).

⁴⁴ Дружинин А. Там же.

⁴⁵ Григорьев А.А. И.С.Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо» // http://az.lib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0620.shtml. (дата обращения: 6.11.2021).

тербургской» барышни Ю. Н. Говоруха-Отрок⁴⁶, считающий, что «призывы» Штольца и Ольги поднять Обломова с дивана «были нищенски ничтожны, пошлы и плоски»:

«Куда его звали и Ольга, и Штолец? В сутолоку обыденной жизни, к деятельности ради деятельности, к устройению нравственного и материального комфорта...»⁴⁷.

Итак, мы видим, что сюжет романа Ольги с Обломовым отличается быстрой сменой образов: вначале романа Ольга стремится предстать как *Casta Diva*, как спасительница «спящей души» Обломова. Затем в ее словах о любви как «долге», «обязанности» Обломов слышит речи дочери короля Лира – Корделии. Когда ее мечта о «переделке» Обломова рушится, она превращается в оскорбленную богиню. Если в начале романа с Обломовым она видит себя в роли Пигмалиона, стремящегося оживить Галатею-Обломова, то в финале отношений Гончаров сравнивает ее с каменной статуей. Претензии Ольги на роль скульптора, творца также оказались неосуществимыми. В финале романа Ольга предстает хоть и плачущей, но все-таки каменной статуей, ожидающей своего оживления и воплощения.

Все исторические и культурные архетипы, в которых она видела себя, оказались неосуществимыми. Образ Ольги Ильинской сплетен из культурных ожиданий времени, поэтому он многократно трансформируется, колеблется.

Агафья Матвеевна: от усмешки к радости

Роман Обломова с Агафьей Матвеевной начинается с третьей части и развивается параллельно его роману с Ольгой. Но если отношениям Ольги с Обломовым сопутствует *улыбка*, то

⁴⁶ Говоруха-Отрок Ю.Н. И.А.Гончаров // Во что веровали русские писатели? Литературная критика и религиозно-философская публицистика. С-Пб: Росток, 2012. С. 531.

⁴⁷ Там же. С. 533.

отношениям Агафьи Матвеевны – *усмешка*. Если объектом наблюдения при знакомстве с Ольгой является Обломов, то в случае с Агафьей Матвеевной объектом наблюдения оказывается она, а Обломов находится в позиции «наблюдателя». Агафья Матвеевна *усмехается* уже при первой встрече с Обломовым: «Он успел увидеть какую-то женщину, с голой шеей и локтями, без чепца, белую, довольно полную, которая *усмехнулась* (курсив мой – Г.М.), что ее увидел посторонний человек» (300).

Усмешка в данном случае вызвана смущением Агафьи Матвеевны. Впоследствии ее природная стыдливость находит подтверждение в тексте: на платье она накидывает «воскресную шаль», а голову покрывает чепцом, входит «робко», «останавливается» и на Обломова смотрит «застенчиво», руки прячет под шаль.

Стыдливость как проявление целомудрия и совестливости души – одно из присущих и самому Обломову свойств, сближающих его с Агафьей Матвеевной, поэтому усмешка Пшеницыной его несколько не смущает:

«У ней простое, но приятное лицо...должно быть, добрая женщина» (302). Оценка Обломовым Пшеницыной совпадает со значением антропонима «Агафья» («от греч. «хорошая», «мудрая»).

В дальнейшем *усмешка* Агафьи Матвеевны обнаруживает спектр самых различных значений, красноречиво свидетельствующих о цельности и глубине ее души. В разговоре с Обломовым она *простодушно* усмехается, не умничая и не боясь признаться в незнании чего-то. Простодушные присуще и Обломову. Бессчетное количество раз в тексте в отношении Агафьи Матвеевны появляются слова «усмешка» и «усмехнулась». Возникает ощущение, что Гончаров вовлекает читателя в разгадывание тайны *усмешки* Агафьи Матвеевны.

В ответ на вопрос Обломова: «У вас цветы: вы любите их?» (302), Агафья Матвеевна вновь «усмехается» и дает ответ, вызывающий у читателя «улыбку»:

«...нам некогда цветами заниматься. Это дети с Акулиной ходили в графский сад, так садовник дал, а ерани да алоэ давно тут, еще при муже были» (303).

В ответе Агафьи Матвеевны обнаруживается интересная деталь: если Ольге присущи цветочные и музыкальные образы, в частности, образ сирени, музыка Беллини, Шуберта, то в мире Агафьи они отсутствуют.

Так же равнодушно Агафья Матвеевна относится и к книгам, чем выказывает свое абсолютное сходство с обломовским миром.

Ольга соответствует романтическому образу, на нее влияют внешние впечатления: природа, искусство, книги, душевные чувства. Она раскрывается через них. Реализм изображения Агафьи Матвеевны обусловлен агиографической традицией, то есть природой церковной, а не светской литературы. Именно в соответствии с его церковной природой он в меньшей степени психологичен, чем образ Ольги. Кроме того, в отличие, от динамичного картинного образа Ольги, образ Агафьи статичен, причем статика характерна и для ее внутреннего мира. В силу этих свойств ему в большей степени присуща иконичность, чем живописность изображения образа Ольги.

Гончаров неоднократно возвращается к *усмешке* Пшеницкой:

«На всякий же вопрос, не касавшийся какой-нибудь положительной, известной ей цели, она отвечала усмешкой и молчанием»; «усмешка у нее была больше принятая форма, которою прикрывалось незнание, что в том или другом случае надо сказать или сделать» (303-304).

Как видим, усмешка Агафьи Матвеевны соединяется с *молчанием*, выступает как реакция на незнание ею чего-то и душевная растерянность. Усмешка героини помогает увидеть в ней отсутствие лицемерия и лести, стремления понравиться, что сразу же привлекает Обломова. После водворения Обломова на Выборгской стороне интерес к Агафье Матвеевне про-

является все сильнее, а усмешка Пшеницыной обогащается другими смыслами и их нюансами. «Славный кофе», водка «на смородинном листу» вызывают в Обломове благодарность и желание поближе «взглянуть» на Пшеницыну. В ответ на это она «усмехается» «за дверью», а безыскусность ее речи и поведения располагают к себе Обломова:

«Какая она...простая, – подумал Обломов, а есть в ней что-то такое...И держит себя чисто!» (310).

В отличие от «сложной» и «изломанной»⁴⁸ Ольги, *просто-та и чистота* Пшеницыной привлекают Обломова, эти качества присущи и ему самому. Автор намеренно деэстетизирует, «упрощает» образ Пшеницыной, чтобы выявить ее глубину. «Подлинная» Пшеницына не открывается недоброму взгляду, в том числе и штольцевскому.

В ответ на реплику Обломова: « – Вы все за работой!» (319), Агафья Матвеевна «усмехается» и «заботливо» принимается «вертеть ручку кофейной машины». Пшеницына «усмехнулась и немного застыдилась», услышав комплимент Обломова ее рукам и совет выйти замуж. Она не знает себе цены, полагая, что «с детьми» ее никто не возьмет.

Существует большой пласт научной литературы, демонстрирующей влияние живописных прототипов голландских и фламандских мастеров на вербальный портрет Агафьи Матвеевны, предстающей в образе «Кухарки» и «Молочницы»⁴⁹.

«Усмешка» Агафьи Матвеевны является своеобразным символом ее романа с Обломовым. На ухаживания Обломова она

⁴⁸ Григорьев А.А. Граф Л.Н.Толстой и его сочинения. Ст. вторая. Литературная деятельность графа Л. Толстого: <http://grigoryev.lit-info.ru/grigoryev/kritika-grigorev/tolstoj.htm>. (дата обращения: 3.11.2021).

⁴⁹ Бемиг М.И. И.А.Гончаров о живописи // И.А.Гончаров : материалы межд. конф., посв. 185-летию со дня рожд. И.А.Гончарова. – Ульяновск, 1998. С. 230-233; Мальцева Т.В. Агафья Матвеевна Пшеницына: портрет в дверном проеме // Вестник Ленинград. Гос. ун-та им. А.С.Пушкина. – С.-Пб., 2010. Т. 1. №2. С. 300-305.

«усмехается», и в этой реакции проявляется ее стыдливость и вместе с тем симпатия к нему, выражаемая через «хозяйскую заботливость»: она берется за штопанье его чулков, привлекая к этому делу свою дочь Машу. Восприятие Обломовым Агафьи Матвеевны в отличие от Ольги предельно приземленное, сниженное, снисходительное. В нем много простодушного юмора: она нравится ему как «хозяйка», обладательница прекрасных рук и локтей; он смотрит «на нее с таким же удовольствием, с каким утром смотрел на горячую ватрушку» (341). Наконец, Агафья Матвеевна сообщает о починке халата Обломова, несмотря на его нежелание:

«- Ну, все равно, пусть вымоют: может быть, наденете когда-нибудь...к свадьбе!» – досказала она, усмехаясь и захлопывающая дверь» (341).

В этом случае «усмешка» может означать разные смыслы: неосознанную иронию Агафьи Матвеевны по поводу свадьбы с Ильинской, готовясь к которой Обломов бессознательно ухаживает за Пшеницыной, словно его ухаживания происходят в какой-то другой реальности, так что они никак не смущают его совесть. Другой смысл «усмешки» связан с авторским знанием: может подразумеваться будущий брак Обломова с Пшеницыной, в итоге все-таки ставшей его женой.

Обратим внимание и на «дверь» – важный пространственный символ, сопровождающий любовный сюжет Обломова и Пшеницыной. Часто герои общаются через *полуотворенную дверь*, она присутствует в их разговоре: Обломов находится в своей комнате, а Пшеницына в кухне. Обломов стремится в своих ухаживаниях оставить Агафью Матвеевну в своей комнате, усадить ее, но она всегда ссылается на свои хозяйственные хлопоты. Агафья Матвеевна не остается с Обломовым и «захлопывает» дверь, словно говоря о завершении их отношений. Обломов первым открывает «заветную дверь». Если с Ольгой связаны «волненья да тревоги», образ «широкой, шумно-несущейся» реки, воспринимаемой им как «бо-

лезнь», «горячка, скаканье с порогами, с прорывами плотин, с наводнениями»; то в жизни с Агафьей Матвеевной Обломов видит «мирное счастье и покой» (342). Вместо визита к Ольге он совершает визит «к хозяйке», где «пил кофе и ел горячий пирог и к обеду посылал Захара на ту сторону за мороженым и конфетками для детей» (343).

После расставания с Ольгой, после болезни и страданий Обломова, на его лицо возвращается «добрая улыбка», а к Агафье Матвеевне – «усмешка» в ответ на «шутки» Обломова, часто остававшегося в ее комнате:

«- Что это как у вас проворно ходит игла мимо носа... Вы так живо снизу поддеваете, что я, право, боюсь, как бы не пришили носа к юбке».

Она усмехнулась» (389).

«- Скажите, что если б я вас... полюбил?

Она усмехнулась» (390).

«А если я поцелую вас? – шепнул он...

- Теперь не Святая неделя, – сказала она с усмешкой» (390).

Это последняя в романе «усмешка» Агафьи Матвеевны. В эпизодах ухаживания Обломова и его любовного объяснения Агафья Матвеевна ведет себя просто и с достоинством. Показательно, что любовное чувство связывается в ее представлении с праздником Пасхи, с воскресением:

«- Ну, поцелуйте же меня!

- Вот, Бог даст, доживем до Пасхи, так поцелуемся, – сказала она, не удивляясь, не смущаясь, не робея, а стоя прямо и неподвижно, как лошадь, на которую надевают хомут» (390).

Несмотря на сниженность сравнения, автор передает отношение Агафьи Матвеевны к любви как труду, жертвенному подвигу, готовности нести бремя любви, соответствующее евангельскому смыслу: «Иго Мое благо, и бремя Мое легко есть» (Мф., 11:30).

Что касается образов культуры, то и сходство с Корделией, воплощающей собой идею жертвенной любви и служе-

ния ближнему, обнаруживает как раз Агафья Матвеевна, а не Ольга.

В истории с Обломовым Агафья Матвеевна оживает и преображается. До любви к Обломову она двигалась в доме «как хорошо устроенная машина», когда же Обломов становится «членом ее семейства», Агафья Матвеевна все делает «с огнем», «с силой», «с наслаждением», живет «полно и разнообразно», перейдя под «сладостное иго» любви-заботы об Обломове. Агафья Матвеевна освобождается от автоматизма и оживает для любви.

Она берет на себя бремя всех финансовых забот в трудное для семьи время, когда ее «братец» и Тарантьев доводят Обломова почти до нищеты. И в этих трудных обстоятельствах она сохраняет «веселое лицо», ничего не говоря о денежных проблемах Обломову и «не срамит хозяина» (434), закладывает не его вещи, а свое приданое: жемчуг, серебро и даже салоп, чтобы приготовить Илье Ильичу достойный обед.

Годы жизни с Обломовым одухотворяют лицо Агафьи Матвеевны: оно «постоянно высказывало одно и то же счастье, полное, удовлетворенное и без желаний», а в глазах «светились кротость и только хозяйственная заботливость» (478). После смерти Обломова она, уже «барыня» и «помещица», соглашается служить семье брата. В ее глазах появляется «внутренний смысл», все внешнее, кроме сына Андрюши, словно умирает для нее. Во время свидания с сыном она оживает, ее глаза наполняются «радостным светом» и заливаются «слезами воспоминаний» (495). При изображении скорбящей по Обломову Агафьи Матвеевны Гончаров «использует те лейтмотивные образы, что ранее связывались с Ольгой (лучи, свет, душа, мысль...)»⁵⁰.

⁵⁰ Краснощекова Е. А. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. С.-Пб., 2012. С. 337.

Так завершается своеобразная история «усмешки» Агафьи Матвеевны, наполненной многими онтологическими и экзистенциальными смыслами. Добавим, что Агафья не единственная героиня романа, которой присуща выразительная *усмешка*. Усмехается Захар, его жене Анисье тоже свойственна «добродушная усмешка». Эти герои принадлежат к миру народной жизни, в отличие от Ольги и Штольца, ассоциирующихся по преимуществу с миром западной культуры.

Смех в конце романа преобразуется в слезы по герою. «Поток горячих слез» по Обломову привлекает к Пшеницыной и Ольгу:

«...и та заплачет вместе с нею, а Андрей, взволнованный, поспешно уйдет из комнаты» (496).

В итоге два «романа» Ольги и Агафьи с Обломовым соединяются в финале романа Гончарова в один. «Улыбка» и «усмешка» поглощаются «горячими слезами» и рожают эффект не катарсиса, но умиления.

Последняя глава романа завершается рассказом о встрече Штольца и его друга-литератора с Захаром. В этой главе, по сути, высказываются два противоположных мнения о ценности жизни Обломова. Первое принадлежит Захару, убежденному, что Обломов «на радость людям жил» (курсив мой – Г.М.), что больше «не нажить такого барина», и напоминает Штольцу о любви Обломова к нему («А вас-то как любил!»). Простодушное восклицание Захара звучит как невольный авторский упрек Штольцу. Любовь исключает осуждение, а Штолец судит своего друга. Именно после этих слов верный слуга Обломова от разговора со своими собеседниками, для которых он просто «старик», «тип нищего», чью историю нужно записать и «перепродать с барышом», внезапно обращается к Богу: «помяни, Господи, его душеньку во Царствии Своем!» (499). Этим неожиданным обращением Захара к Богу автор намекает читателю на милосердие не человеческого, но Божьего суда, исходящего из любви и всепрощения.

Штольц приглашает Захара посмотреть на сына Обломова Андрюшу, который, по словам Агафьи Матвеевны, «весь в покойника!» (493). Сходство наследника с Обломовым рождает в читателе надежду, что и сыну Обломова удастся прожить жизнь «на радость людям».

Штольц же, отдавая дань уму, чистоте и ясности души Обломова, его благородству и нежности, считает, что Обломов «пропал ни за что» и что причина этому «обломовщина».

Перечисленные же Штольцем высокие качества души Обломова тем не менее произрастают на почве «обломовщины», являясь ее неотъемлемыми родовыми чертами. Если следовать логике Штольца, эти «прекрасные качества» даны сами по себе, отдельно от «обломовщины».

Нам же простота объяснения жизни Обломова Захаром кажется более убедительной.

Наконец, в финале романа «Обломов» упраздняются и авторское юмористическое повествование, и юмор сюжетных ситуаций и диалогов, и остается беспримесный эпос, передающий феномен божественной радости о герое и мире, радости, соответствующей евангельскому благовестию.

Научное издание

Галина Владимировна Мосалева

**ХРАМОВАЯ ТЕТРАЛОГИЯ И.А.ГОНЧАРОВА:
ИСТОКИ ПОЭТИЧНОСТИ**

Монография

Корректурa: Г.В. Мосалева

Компьютерная верстка: А.Н. Зеленина

Подписано в печать 13.03.2023. Формат 60x84/16.

Усл. печ. л. 7,96. Усл. изд. 5,88.

Тираж 300 экз. Заказ № 416.

Издательский центр «Удмуртский университет»

426034, Ижевск, Ломоносова, 4Б, каб. 021

Тел.: + 7 (3412) 916-364, E-mail: editorial@udsu.ru

Типография Издательского центра «Удмуртский университет»

426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2.

Тел. 68-57-18