

# ГОНЧАРОВ : ЖИВАЯ ПЕРСПЕКТИВА ПРОЗЫ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ О ТВОРЧЕСТВЕ  
И. А. ГОНЧАРОВА



SZOMBATHELY  
2012



SZÉCHENYI TERV

**BIBLIOTHECA SLAVICA SAVARIENSIS**  
Tomus XIII

# BIBLIOTHECA SLAVICA SAVARIENSIS

Tomus XIII



Szerkesztőbizottság:

**Gadányi Károly**

**Jankovics Mária**

**Mojszejenko Viktor**

A kötetet szerkesztette:

**Molnár Angelika**

A kötet gondozásában részt vettek:

**Fresli Mihály**

**Pozsgai István**

**Selmeczi János**

HU ISSN 1218-2680

A kiadvány a TÁMOP-4.2.2.B-10/1-2012-0018 számú projekt támogatásával készült a Palatia Nyomda Kft. közreműködésével

**BIBLIOTHECA SLAVICA SAVARIENSIS**  
Tomus XIII

**Гончаров: живая перспектива прозы**

*Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова*

Szombathely

2013



## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i> .....	8
<b><u>Единство произведений И.А. Гончарова</u></b>	
Недзвецкий В.А. Слово о И.А. Гончарове.....	10
Лоскутникова М.Б. Иван Гончаров как аналитик литературы.....	23
Гродецкая А.Г. «Пафос середины»: ирония и автоирония у Гончарова.....	38
Доманский В.А. Петербургский текст в романах И.А. Гончарова.....	49
Казакова С.К. К вопросу о функции мотива окна в трилогии И.А. Гончарова.....	58
Кочетова В.Г. Пейзаж в художественном мире И.А. Гончарова.....	68
Карасев Л.В. Внутреннее и внешнее: О «движении чувства» у Гончарова.....	84
Ермолаева Н.Л. О культуре героя в поздних очерках И.А. Гончарова.....	92
Кибальник С.А. Роман Гайто Газданова «Полет» как гипертекст русского классического романа XIX века.....	101
Черюкина Г.Л. И.А. Гончаров в кругу собратьев по перу: концептосфера творчества.....	112
<b><u>«Обломов»: поэзия любви и поэтика романа</u></b>	
Ковач Арпад «Живое согласие» (Смысловой масштаб симпатии в романе «Обломов»).....	124
Котельников В.А. «Вечно женское» как жизненная и творческая тема Гончарова.....	160
Холкин В.И. «Кристаллизация» любви как нарушение порядков жизни (Андрей Штольц, Ольга Ильинская, Илья Обломов).....	178
Рёриг Эстер Нарративные модусы любви в одном из отрывков романа Гончарова «Обломов».....	184
Двнятина Мила Система наименований главных и второстепенных персонажей в романе И.А. Гончарова «Обломов».....	196
Васильева С.А. Квас как символ русской жизни в романе И.А. Гончарова «Обломов».....	208
Ларин С.А. «Нарушение воли» (К функции алкогольных мотивов в романе И.А. Гончарова «Обломов»).....	213
Бишицки Вера «Какое безобразие этот столичный шум!» Топосы «тишина», «покой» и «шум» в романе «Обломов» и потребность в «идеальной тишине» в жизни И.А. Гончарова.....	230
Папперт Марианн Природное пространство – Идиллия? (По роману И.А. Гончарова «Обломов»).....	237
Склизкова А.В. Хоббиты и обломовцы как разновидности персонажей идиллического хронотопа.....	243
Павлович Павле The images and metaphors of space in Goncharov's "Oblomov".....	248
<b><u>«Обломов»: текст романа в культуре и мире читателя</u></b>	
Штембергер Мартина Обломов в Париже: Метаморфозы персонажа во французской литературе 1920-х годов.....	261
Кафанова О.Б. Иван Гончаров и Эжен Сю: вариации на тему лени.....	284

<b>Кононова Н.О.</b> Гончаровский аллюзии в «Драме на охоте» Чехова.....	295
<b>Ч. Йонаш Эржебет</b> Параллелизмы реплик Обломова и Иванова И.А. Гончарова и А.П. Чехова (Проблемы речевого воздействия в коммуникации).....	303
<b>Янкович Мария</b> Некоторые особенности венгерских переводов романа И.А. Гончарова Обломов.....	318
<b>Теллингер Душан</b> «Обломов» и «Фрегат ”Паллада”» на фоне творчества И.А. Гончарова.....	330
<b>Войводиц Ясмينا</b> Телесные элементы в экранизации фильма Н. Михалкова «Несколько дней из жизни И.И. Обломова».....	342
<b>Шарапова М.Э.</b> Андрей Иванович Штольц. Образ русского немца в книге и на экране.....	354
<b>Бабичева Ю.Г.</b> Основные аспекты и направления рецепции романа И.А.Гончарова «Обломов» в современном англо-американском литературоведении (К методологической проблеме изучения произведений отечественной классической литературы за рубежом).....	364
<b>Шелмеци Янош</b> Goncharov's "Oblovov" in the American Criticism.....	372
<b>Бишицки Вера</b> Вместе с Обломовым в 21-й век (О восприятии нового перевода «Обломова» в Германии и других немецкоязычных странах).....	379
<b>Бартфан Река</b> О рецепции Гончарова в немецкоязычных странах.....	385
<b>Райхлина Е.Л.</b> Об изучении романа И.А. Гончарова «Обломов» в современной школе.....	392
<b><u>«Обрыв»: история создания текста и мотивика</u></b>	
<b>Гуськов С.Н.</b> О некоторых мотивах критики «Обрыва».....	397
<b>Калинина Н.В.</b> Из комментария к роману «Обрыв»: Художник Райский.....	405
<b>Багаутдинова Г.Г.</b> «Ненаписанный роман» Бориса Райского: опыт реконструкции («Обрыв» И.А.Гончарова).....	416
<b>Молнар Ангелика</b> Игра в страсть в романе И.А. Гончарова «Обрыв».....	425
<b>Рипинская Е.В.</b> Мотивная структура романа: символическая интеграция vs семантическая дифференциация (И.А. Гончаров. «Обрыв»).....	438
<b>Няголова Наталия</b> Деформация скульптуры в творчестве И.А. Гончарова, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова.....	452
<b>Маршалова И.О.</b> Мотивы бестиальных масок в романах «Обрыв» И.А. Гончарова и «Москва» А. Белого.....	460
<b><u>«Фрегат ”Паллада”»</u></b>	
<b>Отрадин М.В.</b> Между «созерцанием» и «действием»: повествование в книге И.А. Гончарова «Фрегат ”Паллада”».....	469
<b>Балакин А.Ю.</b> «Избегал фактической стороны...» (Еще о проблеме документальной достоверности книги И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”»).....	477
<b>Няголова Марияна</b> Кросс–культурная проблема в произведении И.А. Гончарова «Фрегат ”Паллада”».....	488
<b>Троян Анна</b> Южный крест или небольшие четыре звезды? (Несколько замечаний к «Фрегату ”Палладе”» И.А. Гончарова).....	494

**Филологические сообщения о наследии Гончарова**

<b>Мельник В.И.</b> И.А. Гончаров и эпоха императора Николая I.....	502
<b>Никё Мишель</b> Работа Андре Мазона над монографией об Иване Гончарове (по его неизданным письмам 1910-1912 гг. к русским ученым).....	511
<b>Денисенко С.В.</b> Из наблюдений над рукописью «Необыкновенной истории» И.А. Гончарова.....	521
<b>Пожгаи Иштван</b> Совпадение двух годовщин.....	525
<b>Рёриг Эстер</b> Hermia – Вестник Гончарова. Рецензия. (Molnár Angelika. Goncsarov hármaskönye. Budapest, Argumentum, 2012. - 340.o.).....	530

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Международная научная конференция «Романы Гончарова в литературе XIX–XX вв.», посвященная 200-летней годовщины со дня рождения великого русского писателя Ивана Александровича Гончарова, была проведена нами 14 сентября 2012 года, в городе Сомбатхей. Она оказалась уникальной, так как ни в Венгрии, ни в соседних странах не было подобных научных мероприятий. Однако мы включились в ряд торжеств, проводимых в России в этом юбилейном году. Разумеется, самые крупные празднования прошли в родном городе писателя, в городе Ульяновске, в июне, но были конференции, встречи и торжественные вечера также и в Москве, в Санкт-Петербурге, организованные МГУ, ИРЛИ РАН, Российского фонда культуры и т.д.

Мы чрезвычайно рады, что, несмотря на все сложности, нам все-таки удалось должным образом отметить юбилей писателя, тем более, что творчество Гончарова в нашей стране хотя и известно в кругу филологов, широкую популярность еще не имеет. К сожалению, многие из наших коллег и исследователей творчества Гончарова по разным причинам не смогли лично присутствовать на конференции, но текстами своих докладов, присланных нам, выразили свое духовное участие в ней. Побуждаемые целью сохранить в письменном виде и распространить весть о нашем мероприятии как можно шире, мы решили издать сборник материалов конференции в нашем периодическом издании *Bibliotheca Slavica Savariensis*. Идея была поддержана ответственными редакторами журнала, и труды могут выйти в свет. На основании тесных связей и сотрудничества с российскими гончароведами и другими иностранными русистами, мы пригласили также и их к публикации.

Можно надеяться, что благодаря труду наших сомбатхейских коллег и авторов-переводчиков тематического раздела Филологического журнала Венгерской академии наук, посвященного исследованиям поэтики писателя, а также зарубежных и венгерских авторов настоящего сборника, интерес к творчеству Гончарова возрастет не только в Венгрии, но и в других странах. Еще раз хочется выразить благодарность всем участникам конференции и сборника. Следует надеяться, что настоящий сборник будет способствовать подъему интереса к творчеству этого крупного романиста как в кругу любителей, так и исследователей классической литературы.

Ангелика Молнар

*Единство произведений И. А. Гончарова*



**В. А. Недзвецкий**

(Москва, Россия)

## СЛОВО О И. А. ГОНЧАРОВЕ

**Abstract:**The article deals with the ontological (universal) level of the main characters of the novels of Goncharov. It also investigates the archetype, the folklore and mythological structures of the novels.

**Keywords:** Goncharov, novel, archetype, folklore, mythological structures.

Иван Александрович Гончаров принадлежит к тем загадочным писателям-классикам, подлинные заслуги которых перед отечественной и мировой литературой сознавались и признавались не в одночасье, а лишь с прошествием немалого времени...

В этом нет вины читателей его знаменитой романной «трилогии», очерков, а также уникального литературного путешествия под названием «Фрегат «Паллада»», с их эпической широтой, глубоким психологизмом, сочетанием сочной живописной изобразительности с подспудной музыкой и комическим одушевлением, а также, люющим, «как мастерский изустный рассказ» (В.Белинский), чистым и выразительным русским языком.

Всё это гончаровских читателей покорило сразу и навсегда. Вот два свидетельства тому. В самом начале марта 1847 г. в свет выходит третий номер «Современника» с литературным дебютом Гончарова – его «Обыкновенной историей». И уже через две недели В. Белинский сообщает В.П. Боткину: «Повесть Гончарова произвела в Питере фурор – успех неслыханный. Все мнения слились в ее пользу» (БЕЛИНСКИЙ 1956: 352). А вот сообщение Александра Дружинина о восприятии россиянами романа «Обломов» (1859): Он «победоносно захватил собою все страсти, все внимание, все помыслы читателей. В каких-то пароксизмах наслаждения все грамотные люди прочли “Обломова”. <...> Без всякого преувеличения можно сказать, что в настоящую минуту во всей России нет ни одного малейшего <...> заштатнейшего городка, где бы не читали “Обломова”, не хвалили “Обломова”, не спорили об “Обломове”» (ДРУЖИНИН 1991: 111).

Пройдет еще десять лет и сам романист таким фактом пояснит огромное впечатление от его «Обрыва»: в Петербурге за очередными книжками «Вестника Европы», в котором по частям печатался этот роман, люди приходили в журнальную редакцию с таким же нетерпением и регулярностью, как они ходят «в булочную».

В замедленном признании истинной художественной мощи гончаровского творчества повинна уже та ожесточенная идейно-политическая борьба в

России 1860-х годов, через призму которой в немалой мере воспринимались романы и И. Тургенева, и Ф. Достоевского, и Л. Толстого, но более всего такие шедевры нашего юбилея, как «Обломов» и «Обрыв».

«Капитальнейшая вещь», при этом значения не злободневного, а «невременного» (непреходящего) – так, прочитав «Обломова» квалифицируют его Лев Толстой и Иван Тургенев. И это совершенно справедливо, ибо роман этот сразу же пополнил собою *основной капитал* литературной русской классики, созданной А. Пушкиным, М. Лермонтовым и Н. Гоголем.

Между тем несколько поколений и дооктябрьских, и в особенности советских исследователей «Обломова» судили о нем не в духе Л. Толстого и И. Тургенева, а по статье Николая Добролюбова «Что такое обломовщина?». Но «мужицкий демократ» и революционер Добролюбов вовсе не стремился рассмотреть и оценить эту гончаровскую «вещь» в ее эстетической целостности и художественной ценности. Он лишь воспользовался текстом романа (и отдадим ему должное: *для своей цели* очень умело) для дискредитации своих *реальных* политических противников – дворянских либералов, обвиненных им в гражданской никчёмности и бесполезности для радикального преобразования наличного общественного строя России на том основании, что в качестве бар-помещиков, живущих, трудом не собственным, а своих крепостных крестьян, они и лично заинтересованы в сохранении этого строя. Досталось от Добролюбова и заглавному герою «Обломова». Критик счел «большой неправдой» тот гончаровский пассаж об Илье Ильиче, в котором он назван «хрустальной, прозрачной душой», человеком с «честным, верным сердцем», «перлом в толпе».

Однако именно эти качества Обломова акцентирует в нем, оспаривая Добролюбова, в своей статье 1920-х годов «Обломов и обломовщина» один из талантливых представителей первой русской эмиграции Николай Осипов. И дополняет их глубоким уважением Ильи Ильича к семейному началу и радостям «семейного быта», материнству и отцовству, задушевной дружбе, половой любви, а также общению человека с природой, его потребности «углубления в себя». Наконец, – и не чуждым Обломову «касанием к мирам иным», к абсолютным ценностям» – «божественной тишины» и любви (ОСИПОВ 2012: 182-183). Все это Осипов, в противовес концепту «обломовщина», получившему в русском языке, подобно словам «военщина», «деревенщина», оттенок негативный, наименует положительным понятием «обломовство», справедливо отмечая, что Добролюбов был «совершенно слеп» (ОСИПОВ 2012: 182-183) к нему.

А вот заголовки наиболее громких критических статей, сопровождавших выход в свет «Обрыва». Самый трудоемкий и любимейший роман Гончарова, явившийся, по его признанию, художественным *средоточием* всех его «идей,

понятий и чувств добра, чести, честности, нравственности, веры», словом, «всего, что <...> должно составлять нравственную природу человека» (СТАСЮЛЕВИЧ 1912: 12), и от начала до конца одухотворенный «апофеозом женщин, потом родины России, наконец, Божества и любви» (ГОНЧАРОВ 1980: 338), был Николаем Шелгуновым именован «Талантливой бесталанностью», М.Е. Салтыковым-Щедриным – «Уличной философией», а Марией Цебриковой – произведением с «псевдо-новой героиней». Не жаловали «Обрыв» и советские его исследователи, усматривая в нем то мнимое «идейное поправление» писателя, то даже плод якобы оскудевшего к старости таланта. И это говорилось о романе, равновеликом «Воине и миру» Л. Толстого и «Братьям Карамазовых» Ф. Достоевского, а, по убеждению немецкого слависта Вальтера Рема, ставшего непревзойденной вершиной едва ли не всей мировой литературы XIX века (РЕНМ 1963: 23).

Многолетняя заниженность творческих заслуг Гончарова поддерживалась и устойчивым, но совершенно неверным определением самой природы его художественного дарования. Имею в виду трактовку автора «Обломова» как всего лишь «несравненного мастера жанра», «художника фламандской школы» (АЙХЕНВАЛЬД 2012: 129, 130). Восходящая еще к В.П. Боткину и С.А. Венгеру, она в XX веке особенно усердно пропагандировалась Юлием Айхенвальдом в его «Силуэтах русских писателей» (АЙХЕНВАЛЬД 1904). Жанристом по преимуществу, т.е. живописцем быта, устоявшихся нравов, всевозможных жилищ с их интерьерами, а также людей «с несложным психическим миром» Гончаров, утверждал Ю. Айхенвальд, оставался и в своих романах, и в картине трехлетнего путешествия по океанам и суше (т.е. во «Фрегате “Паллада”»): «...он, – заявлял критик, – объехал вокруг света, но *синтез света* не получился в его наблюдательной душе» (АЙХЕНВАЛЬД 2012:132).

Сам Гончаров решительно протестовал против этого взгляда на его творчество. «Иные, – с недоумением и горечью писал он в автокритической статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879), – не находили или не хотели находить в моих образах и картинах ничего, кроме более или менее живо нарисованных портретов, пейзажей, может быть, живых копий с нравов – и только. За что же тут хвалить? <...> Напрасно я ждал, что кто-нибудь и кроме меня прочтет между строками и, полюбив образы, свяжет их в одно целое и увидит, что именно говорит это целое? Но этого не было» (ГОНЧАРОВ 1980:102).

На деле Гончаров, вопреки Ю. Айхенвальду и его единомышленникам, – художник как раз с редкостной даже среди русских классиков синтезирующей и обобщающей способностью, что было подмечено еще философом Владимиром Соловьевым, считавшим, что в этом отношении

творцу «Обломова» среди русских писателей XIX столетия вообще нет равных.

Да, Гончаров с неподражаемой *рельефностью* рисует русский быт, провинциальный и столичный. Скажем больше – самое действие его романов, за исключением психологически насыщенных «поэм» и «драм» любви, обыкновенно не выходит за бытовые пределы. Герои Гончарова не стреляются, как Онегин, Печорин и даже гордый тургеневский «плебей» Базаров, на дуэли, не участвуют, как князь Андрей Болконский в исторических сражениях и в написании российских законов, не совершают, как центральные герои Достоевского, преступлений-переступаний через божескую мораль (принцип «Не убий»), не готовят, как «новые люди» Н.Чернышевского, крестьянскую революцию. Всё, что они делают, укладываются в рамки, по словам писателя, «простых, несложных событий», т.е. быта.

Но это лишь внешняя грань создаваемых Гончаровым фигур, сюжетов и конфликтов, так как гончаровский быт в конечном счете всегда буквально пропитан *бытием* в значении уже «коренных» и вечных, общерусских и всечеловеческих характеров, «образов жизни», оппозиций и коллизий, устремлений и идеалов. И *онтологическое углубление* быта Гончаров осуществляет всюду, независимо от того, изображает ли он патриархально-идиллическую усадьбу Грачи (или Обломовку), повседневные сцены провинциального города (в «Обрыве») или такие материальные и природные реалии, как *дом, роща, река, озеро, гора, переправа и мост, парк, часовня* на возвышенности или *беседка под крутым обрывом, различные цветы, даже кофейная мельница* Агафьи Пшеницыной или *чашка*, разбитая неловким Захаром на другое утро после окончательного расставания Обломова с Ольгой Ильинской.

А это значит, что верно понять *итоговый* масштаб гончаровских персонажей и олицетворяемых ими способов жить можно только с учетом тех архетипов-прообразов, которые писатель силой своей «творящей фантазии» (В. Белинский) и многолетнего труда должен был сначала отыскать (вспомним, что «Обломов» создавался около десяти, а «Обрыв» почти двадцать лет), чтобы затем ненавязчиво, но убедительно для читателя *совместить* со своими героями, в своем *начальном* виде, действительно, всего лишь бытовыми или, по определению Гончарова, «местными» и «частными».

Для решения этой сложнейшей художественной задачи Гончаров обращается сразу к нескольким ресурсам, особенно заметным в романе «Обломов», на который я поэтому и буду в основном ссылаться.

Это, во-первых, отечественный фольклор. Из русских сказок и былин Гончаров черпает такие общеплеменные параллели к своему Илье Ильичу,

как *комический* Емеля-дурак (Иванушка-дурачок) и *героические* Еруслан Лазаревич и Илья Муромец.

«Вглядитесь попристальнее в Обломова, – писал критик Н.Д. Ахшарумов, – и вы увидите, что он недалеко ушел от Емели-дурачка. <...> И точно, что нужно Емеле <...> для полного счастья? Меду и молока вволю, красную шапку да красные сапоги, возможность совершать все отправления жизни, не *слезая* с теплой печи, да сверх того красивую бабу. Обломов больше развит, и потому идеал его сложнее; но если внимательно сверить его с идеалом Емели, то едва ли окажется какое-нибудь различие» (АХШАРУМОВ 1991: 147).

«Он, – сказано в романе об Илье Ильиче, любил вообразить себя <...> непобедимым полководцем, перед которым не только Наполеон, но и Еруслан Лазаревич ничего не значат» (ГОНЧАРОВ 1979: 68). Сказочный образ Еруслана впитал в себя черты и другого русского богатыря – Ильи Муромца, что «сиднем сидел цело тридцать лет», не владея ни руками, ни ногами, но, враз исцелившись, стал богатырствовать во славу земли русской. Перспектива если не геройств, то устройства «*нормальной жизни*», вопреки ее разным искажениям в Петербурге, открылась с любовью к Ольге Ильинской и для Ильи Обломова, в начале романа тоже бездействующего в возрасте 32 – 33-х лет отроду.

Следующий обобщающий ресурс для фигуры Обломова Гончаров находит в архетипах литературных, русских, как ассоциативно связанный с Ильей Ильичом, пришедшим в ужас от слов Захара, что «*свадьба – обыкновенное дело*», гоголевский Подколесин («Женитьба»), или западноевропейских, как шекспировский Гамлет и сервантесовский Дон Кихот (В «Обрыве» – и Дон Жуан, мольеровский Тартюф, библейские змей-искуситель и разбойник Варрава). Если с Гамлетом Обломова роднит мучительная для него дилемма «теперь или никогда!», «идти вперед или остаться» в прежнем неподвижно-апатическом состоянии, то с благородным идалго Сервантеса – общее обоим начало «в высшей степени идеалиста», «ищущего правды, встречающего ложь на каждом шагу, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающего и впадающего в апатию от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой природы» (ГОНЧАРОВ 1980: 318).

Новые, но в свой черед *генерализующие* его фигуру свойства Обломову придают переключки и параллели с прообразами легендарно-историческими, типа вавилонского царя Бальтазара (Валтасара) (как страшные для Бальтазара огненные слова «*мени – такел – фарес*»), снится Илье Ильичу во второй части романа слово *обломовщина*) и иудейского полководца Иисуса Навина (он однажды задержал ради полной победы своего народа над его врагами естественный ход солнца; Обломов станет постоянным жизненным солнцем для полюбившей его Агафьи Пшеницыной).

Очередным источником переключек Ильи Ильича с древними архетипами становятся в «Обломове» такие прообразы языческой античности, как древнегреческие философы *Диоген Синопский* и *Платон*. С первым Илья Ильич сходен и пребыванием целыми днями в зашторенной квартире на Гороховой улице, напоминающей своим замкнутым пространством Диогену *бочку*, и проповедью «осознанного возвращения к естественной природе», и предпочтением *покоя движению*. Обломовский пафос жизни как *созерцательного покоя* переключается и с платоновским идеалом (он обрисован в диалоге Платона «Теэтет») «истинного философа» как человека, сознательно чуждого всему практическому и деловому, достойному, считал этот философ, лишь вниманию и заботам рабов.

Есть в образе Обломова и черты, единящие его и с ветхозаветным пророком *Илиёй* и даже с *Иисусом Христом*. Илия обличал нечестиво живущих израильских царей Ахава, Охозию и их приспешников и, подобно другим иудейским пророкам, не раз бывал вынужден, «чтобы спасти свою жизнь», бежать в отдаленные пустыни. В начале романа Илья Ильич, отвергающий суетное существование своих петербургских визитеров («Где же тут человек? Где его целость? Куда он скрылся, как разменялся на всякую мелочь?») [ГОНЧАРОВ 1979: 176]), также выступает перед ними в роли своеобразного обличителя и пророка. Но, вслед за своим святым покровителем, не находит с их стороны понимания, оправдывая горькую библейскую истину «нет пророка в отечестве своем», и в конце концов уединяется на малолюдной окраине Петербурга. Где его, как сидонская вдова пророка Илию, будет опекать вдова Выборгской стороны Агафья Пшеницына.

Словами «Не обольстит его никакая нарядная ложь <...> – никогда Обломов *не поклонится идолу лжи*» (ГОНЧАРОВ 1979: 473) из итоговой гончаровской характеристики Ильи Ильича (она дана устами Штольца при полном согласии с нею Ольги Ильинской) в роман вводится довольно прозрачная аллюзия Ильи Ильича на Богочеловека, так ответившего Дьяволу, сулившему Ему все царства мира и всю славу их только за один *поклон* ему: «...Отойди от Меня, сатана; ибо написано: “Господу Богу твоему поклоняйся, и Ему одному служи”» (Мф. 4, 10).

Названные сопряжения-переключки (по Л. Толстому, «сцепления») Ильи Ильича с его архетипичными подобиями не исчерпывают его образа. Но и их вполне достаточно, чтобы Обломов, оставаясь типом русского человека своего времени, вместе с тем стал интересным и близким и каждому из нас сегодня, и людям других наций и эпох. Чтобы и они находили нечто обломовское в себе и свое в Обломове.

И ныне это происходит все чаще и чаще. Ибо, как еще в 1932 году отмечал британец Эрнст Рис, «тайные следы Обломова существуют в каждом

человеке, где бы он ни находился» (RHYNS 1932). «Мы, – спустя тридцать лет вторил ему американец Феликс Рив, – рассматриваем Обломова как символ <...> некоторых наших желаний и части нашего общего, реального состояния» (REEVE 1966: 38) Называя Обломова (как ранее Владимир Соловьев) «самым монументальным героем», талантливый американский славист Виктор Приттчет продолжал: он живет и в «английской душе», о чем свидетельствует «пристрастие к Обломову американской молодежи. Студенты ему завидуют (он так независим, ему “наплевать” на всю житейскую суету сует), студентки в него влюбляются (он прелесть!)» (ИВАСК 2012: 393).

Смысл фигур в той же мере общероссийских, как и всечеловеческих, благодаря ряду *мифологических и литературно-архетипных* параллелей и обертонов получают в «Обломове» и его положительные герои – Ольга Ильинская и Андрей Штольц. У первой это сопоставления ее с древнегреческими грациями-харитами (от *греч.* «милость, доброта»), с шекспировской Корделией («Король Лир»), однажды и с героиней Тициановой «Кающейся Магдалины», а также – по нравственному контрасту – с жестокими героинями баллад Шиллера «Кубок» и «Перчатка», а по драматизму любви – с заглавной героиней оперы В. Беллини «Норма», наконец, – по каритативно-христианскому отношению к возлюбленному – с Дантовой Беатриче («Божественная комедия»). К античной греческой легенде об ваятеле Пигмалионе и созданной им скульптуре прекрасной девушки, на которой он женился, когда – в ответ на его мольбу – олимпийские боги ее под именем Галатеи оживили, восходят перипетии двух любовных сюжетов «Обломова»: «изящная поэма любви» (Гончаров) Ольги и Ильи Ильича и – завершившаяся гармоническим браком любовь Штольца и Ольги. Только в романе Ольги с Обломовым его участники в сравнении с лицами античной легенды *поменялись местами*: в роли Пигмалиона выступила Ольга, долго, но в итоге все же безуспешно пытавшаяся душевно и духовно оживить Илью Ильича, страдающего жизнеобязнью и отвращением ко всякой практической деятельности.

И современные автору «Обломова», и *советские* его толкователи в целом не одобряли Андрея Штольца. Между тем верный и заботливый друг Ильи Ильича *задуман* романистом как *гармоническая личность*, призванная вместе с этим своим назначением в романе указать его читателям и *ненасильственный* путь к гуманизации всей российской жизни. В натуре Штольца, самое имя которого намекает на святого покровителя России Андрея Первозванного, органично слились жизнеспособные элементы разных национальных культур и ментальностей. От отца немца, управляющего дворянским имением, он унаследовал навыки упорного труда, чувство долга, умение полагаться на собственные силы; мать, русская

дворянка с поэтической душой, передала ему свою духовность. Благотворную роль сыграли в формировании Андрея его яркие *эстетические* впечатления от портретной галереи в соседнем княжеском «замке», а также учеба в Московском и немецких университетах. В итоге, утверждает Гончаров, в личности Штольца была преодолена человеческая ограниченность как немецкого бюргерства (*западного человека* в целом), так и патриархального русского барства (*человека восточного*).

Ведь не знающий разлада между умом и сердцем, сознанием и волей, словом и делом, Штолец ищет в своей жизни (а в «крымской» главе романа и обретает) «равновесия [т.е. гармонии. – *В.Н.*] практических сторон [человеческого бытия. – *В.Н.*] с тонкими потребностями духа» (ГОНЧАРОВ 1979: 164).

При этом главнейшей из этих духовных потребностей Штолец считает гармоничные *любовь* и *семью*, ибо, неколебимо верит он, только стремление людей к ним гарантирует гуманные результаты уже и любой их практической (экономической, гражданской, политической и т.д.) деятельности.

Так понимал общественную миссию любви и сам автор романной «трилогии» на «Об...», один из выдающихся мировых психологов-аналитиков и философов этой первейшей и важнейшей человеческой связи-симпатии.

Здесь творец «Обломова» прямой предшественник и Владимира Соловьева с его замечательным трактатом «Смысл любви» (1892), и таких его последователей, искавших гармоничную *норму* «отношений обоих полов между собою» (Гончаров), как В. Розанов, Д. Мережковский, Н. Бердяев, П.Флоренский, Б. Вышеславцев, С. Франк и др.

У гончаровских героев то или иное понимание ими задачи любви выступает главным способом их авторской характеристики, а «претрудная школа» любви – основной *жизненной школой*. «Она, – писал об Ольге Ильинской уже помянутый нами Н.Д. Ахшарумов, – проходит с ним [Ильёй Ильичом. – *В.Н.*] целую школу любви <...> со всеми малейшими фазами этого чувства: тревогами, недоразумениями, признаниями, сомнениями, объяснениями, письмами, ссорами, примирениями, поцелуями и т.д. Давно никто не писал у нас об этом предмете так отчетливо и не входил в такие микроскопические наблюдения над сердцем женщины <...>, и надо отдать автору полную справедливость, все это выточено до последней возможности» (АХШАРУМОВ 1991: 163).

И недаром, так как любовь у Гончарова – в прямом и точном смысле основополагающее начало бытия, при этом не только индивидуального, семейного и общественного, но и природно-космического. «Вы, – отвечал романист в середине 1860-х годов самой близкой из своих корреспонденток, – правы, подзревая меня <...> в вере во всеобщую, всеобъемлющую любовь

и в то, что только эта сила может двигать, управлять волею людской и направлять ее к деятельности и прочее. Может быть, я сознательно и бессознательно, а стремился к этому огню, которым греется вся природа...» (ГОНЧАРОВ 1980: 314). Вот и друг Обломова Штольц «...выработал себе убеждение, что любовь с силою Архимедова рычага движет миром; что в ней лежит столько всеобщей, неопровержимой истины, сколько лжи и безобразия в ее непонимании и злоупотреблении» (ГОНЧАРОВ 1980: 454).

Согласно христианству, *истиной* является сам *Богочеловек* и Его *благовест* («Иисус сказал ему: Я есмь и истина и путь и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня». [Ин. 14, 16]). Гончаров был в равной мере и православным христианином, и наследником высоких светских ценностей европейской культуры. Начала, восходящие к обоим этим источникам, он соединил в своей *истине* любви как чувства с мощным каритативным началом (от *лат. caritas* – участие, сострадание, помощь, жалость). Именно *с участия* к хорошему, но слабому (или духовно заблудшему) человеку и желания вернуть его к полноценной жизни зарождаются сердечные чувства Ольги Ильинской к Обломову и Веры к Марку Волохову. Это не означает, что героини и герои Гончарова чужды страстного физического влечения к своим возлюбленным (его испытает и Ольга Ильинская в 11-ой главе второй части «Обломова», и Вера в «Обрыве») или их обожения, как, например, Агафья Пшеницына в ее отношении к Илье Ильичу.

В своей концепции Эроса Гончаров вообще синтезировал отдельные элементы и чувственного пафоса Соломоновой «Песни Песней», и идеального томления Платона по своей небесной половине, и убеждение Данте «Любовь – та сила, что движет Солнце и другие светила», и романтическую трактовку любви как «космической силы, объединяющей в одно целое человека и природу, земное и небесное, конечное и бесконечное» (Л. Фризман). Однако акцент на каритативно-духовной доминанте любви позволяет Гончарову естественно ввести в ее границы и *этическое* начало *долга*. И тем самым устранить то противоречие между жадой человеком личного счастья и его обязанностью служить людям (народу, нации, всему человечеству), которое оказывалось *неразрешимым* и поэтому *трагическим* для центральных героев И. Тургенева.

Как показал «Обрыв», на пути человека к *такой* любви его, однако, подстерегают целый ряд ее искажений или ошибок, наиболее полно изображенных писателем именно в этом романе, в итоге оказавшемся в русской и мировой литературе своеобразным «эпосом любви».

Начинает этот ряд любовь, подчиненная условно-кастовым понятиям петербургского света. Выросшая в его среде красавица Софья Беловодова постоянно сравнивается с *холодной* мраморной статуей. Тщетно пытается

Борис Райский пробудить ее сердце, не больше успел в этом и итальянец графи Милари. Нежной, преданной, но изначально жертвенной была любовь к Борису Райскому простой петербургской белошвейки Наташи, уже по этой причине обреченной на потерю взаимности, а с нею и самой жизни. Глубокой, пронесенной через всю жизнь, но не перешедшей в брак и поэтому *односторонней* показана любовь Тита Никоновича Ватутина и «женщины доброго старого времени» Татьяны Марковны Бережковой. Для Марфеньки любить – значит *выйти замуж*, при этом с одобрения и благословения *Бабушки* (Татьяны Бережковой) Тани. Особый вид любви представлен увлечениями Бориса Райского. Человек по преимуществу не этический а *эстетический*, Райский тем не менее ищет в возлюбленной «*сочетание красоты форм с красотой духа*». Однако, во всем управляемый фантазией, он так же легко увлекается, как и охладевает к очередному «предмету» своего поклонения. Как крайние «злоупотребления чувства любви» изображены в «Обрыве» «почти слепая страсть» провинциального учителя Леонтия Козлова к его неверной супруге Ульяне и «дикая, животная, но упорная» страсть дворового мужика Савелия к его жене Марине, «этой крепостной Мессалине».

Названные виды любви характеризуют в «Обрыве» не одно современное общество, но и основные периоды европейской истории: древнейший языческий (он сигнализирован *вожделениями* Марины-Мессалины); дохристианскую греко-римскую цивилизацию (представлена холодно-мраморной Софьей Беловодовой и, напротив, грубо чувственной и не ведающей стыда Ульяной Козловой); рыцарское средневековье (оно оживает в *платоническом поклонении* «русского маркиза» Тита Ватутина *Прекрасной даме* – Татьяне Бережковой). «Мещанский» (так он от общеславянского слова *мисто* – город назван в «Обрыве») роман Марфеньки и чиновника Викентьева олицетворяет *бюргерский* любовно-семейный уклад; любовь «бедной Наташи» относительно недавнюю эпоху *сентиментализма*, а увлечения Райского – *романтизма*. Наконец, эротической позицией Марка Волохова в романе представлен и европейско-русский *позитивизм* 1860-х годов.

Так история отношений любви превращается у Гончарова в историю духовно-нравственной культуры человечества, а также историю его нравственно-этического совершенствования или, напротив, деградации (которую мы, в частности, наблюдаем и в нынешнее российское время, когда слово «секс» чуть ли не вытеснило – по крайней мере для сформированных нашим шоу-бизнесом молодых людей великое понятие – «**ЛЮБОВЬ**»).

*Заканчивая* это слово о выдающемся отечественном романисте, нельзя хотя бы парой тезисов не коснуться такого уникального в ряду европейских *литературных путешествий* произведения, как «Фрегат “Паллада”». Дело в

том, что это вовсе не простое собрание путевых и нравоописательных очерков кругосветного путешествия, совершенного Гончаровым в 1852-1855 годах сначала на военном корабле от Кронштадта до берегов Японии, а затем сухопутным путем от тихоокеанского побережья России до Петербурга. В действительности перед нами четвертый гончаровский, к тому же своеобразнейший роман, именно – «*географический*» (термин М. Бахтина).

У него свой герой и свой сюжет. Это русский корабль с четырьмястами обитателей на борту, т.е. Россия в миниатюре, в преддверии великих реформ 1860-х годов бороздящая мировой океан не ради некоего золотого руна (установления торговых и дипломатических отношений с Японией), а для *поиска* в открывшейся ей «картине мира» чаемого ею *гармонично-гуманного* «образа жизни» в его социально-внутренних и межнациональных (межконтинентальных) отношениях, а также в связях с природой и мирозданием. И – конкретно представленного такого же склада *личностями* и их *семействами*.

И люди, *близкие* к этому гончаровскому идеалу, на страницах «Фрегата “Паллада”» есть. Таков в Южно-африканской Капской колонии мистер Бен, крупный геолог, палеонтолог и строитель дорог, в равной мере и страстный путешественник, охотник, и незаурядный певец, человек, одинаково развитый научно и творчески, физически и эстетически. Ему подстать в Сингапуре китайский купец Вампоа, обладатель не только большого финансового состояния, но и прекрасного дома и сада с огромным разнообразием флоры и фауны. Тот и другой, в показе Гончарова, – своего рода иноземные *реальные* Штольцы.

Кстати, о «Штольцах под русскими именами», которых Гончаров надеялся со временем *вживе* увидеть и в своем отечестве. Подобно «тургеневским женщинам», появившихся, по верному наблюдению Л. Толстого, среди русских людей лишь *после* повестей и романов И. Тургенева, они в свой черед – не без воздействия названного положительного героя «Обломова» – действительно сформировались в России последней трети девятнадцатого столетия. Не таковы ли, в самом деле, отечественные патриоты-предприниматели Павел Третьяков, Иван Сытин, Козьма Солдатенков, Савва Морозов и Савва Мамонтов?..

Не последовательным продвижением русского корабля от одной страны к другим, а *авторскими* переходами от тех или иных *односторонних* жизненных укладов к укладам более *целостно-цельным* и *творческим* определена и композиция «Фрегата “Паллада”», подчиненная алгоритму *тезис – антитезис – искомый синтез*. Вот писатель, обобщая множество бытовых примет Англии, характеризует господствующий в ней «образ жизни» как *меркантильно-делаческую суету* с неизбежной для нее бездушной рационализацией (механистичностью) жизненных отправления и

узкой специализацией людей. Этот способ существования сменяется прямо противоположным ему *сонно-неподвижным* житьем-бытьем на острове *Мадера*, этакой общеевропейской Обломовки. Затем эти полярные тезис и антитезис «снимаются» как будто позитивным жизненным синтезом, достигнутым на родине мистера Бена – в Южно-африканской колонии. Но вскоре выясняется, что до подлинно гармоничного бытия ее жителям весьма далеко уже потому, что их благополучие и жизненный комфорт достигается ценой постоянного насилия над коренными африканцами.

Аналогично структурированы во «Фрегате...» «образы жизни» и трех главных стран противоположной Атлантике тихоокеанской акватории: Японии, китайского Шанхая и Кореи. Как бы навсегда застывшая в повседневной и государственно-бюрократической рутине *сонно-ленивая* Япония рифмуется в этом своем жизненном качестве с атлантической Мадерой; а китайский Шанхай, где все и вся «вертится вокруг торговли», а человек превращен лишь в средство для ее капиталов, – с Англией. Однобоким укладам первой и второго, на первый взгляд, позитивно противостоит Корея с ее рослым, физически сильным («атлеты») и в своей массе деятельным населением. Однако свойственная корейцам *нетерпимость и враждебность к иноземцам*, непосредственно наблюдаемая Гончаровым, не позволяет ему увидеть и в их существовании гармоничный жизненный синтез.

И все-таки писатель находит тот земной край, где он, такой синтез, по меньшей мере эмбрионально уже дает знать о себе. Такова в изображении Гончарова *Сибирь* с жизнедеятельностью ее русских *землепроходцев, купцов и православных миссионеров*, совместно обустроивающих ее огромные просторы, а коренным ее народам несущих вместе с хлебом насущным и хлеб духовный. И со своей стороны усваивающих добротные ценности местных культур (прежде всего языки коренных народов, в особенности якутский, наиболее распространенный в Восточной Сибири).

Обрисованная в сибирской части «Фрегата “Паллада”» гончаровская «норма» межэтнических и межнациональных отношений, на наш взгляд, остается актуальной и плодотворной и сегодня. Ведь главное ее условие – не абсолютизация чьего-то жизненного уклада (английского или южно-африканского, японского или корейского и т.д.) и тем более не подавление или ассимиляция якобы «низших» из них («нецивилизованных») «высшими» («цивилизованными»), а умение *интегрировать* ради благоденствия всего человечества культурные достижения *всех* племен и народов: деловых и созерцательных, рациональных и эмоциональных, цивилизованных и «естественных», северных и южных, западных и восточных.

Надо ли говорить о том, насколько этот гончаровский идеал межнациональной семьи гуманнее всего того, что человечество в этом плане

придумало за минувшие с момента публикации «Фрегата “Паллада”» 150 лет?..

Еще недавно, задумываясь над тем, как на фоне величайших русских и западноевропейских писателей-классиков выглядит И.А. Гончаров, некоторые исследователи именовали его, вместе с Д. Григоровичем, А.Писемским, «художником *второго ряда*». Думаю, сейчас, в дни двухсотлетия писателя очевидно – это глубочайшее заблуждение! В действительности один из великих творцов и новаторов мирового *социально-универсального* (или *экзистенциального*) романа, Иван Александрович Гончаров давно и по праву занимает подобающее ему место в ряду таких «вечных спутников» (Д. Мережковский) культурного человечества, как Данте, Сервантес, Шекспир, Гёте, Байрон, Бальзак, Флобер, Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский.

### Литература

- АЙХЕНВАЛЬД 1904 = АЙХЕНВАЛЬД Ю.И. Силуэты русских писателей. СПб, 1904, Берлин, 1923.
- АЙХЕНВАЛЬД 2012 = АЙХЕНВАЛЬД Ю.И. Гончаров // Мастер русского романа И.А.Гончаров в литературной критике русского зарубежья. Москва, Центр Книги Рудомино, 2012. С. 126-146.
- АХШАРУМОВ 1991 = АХШАРУМОВ Н.Д. Обломов. Роман И. Гончарова. 1859 // Роман И.А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Л., Изд-во Ленинградского Ун-та, С. 143-166.
- БЕЛИНСКИЙ 1956 = БЕЛИНСКИЙ В.Г. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 10. М., 1956.
- ГОНЧАРОВ 1979 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов // Собр. соч.: В 8 томах. Т. 4., М., 1979.
- ГОНЧАРОВ 1980 = ГОНЧАРОВ И. А. Статьи, заметки, рецензии, письма // Собрание сочинений: В 8-и томах. Т. 8., М., 1980.
- ДРУЖИНИН 1991 = ДРУЖИНИН А.В. «Обломов». Роман И.А. Гончарова // Роман И.А.Гончарова «Обломов» в русской критике. Л., 1991. С. 106-125.
- ИВАСК 2012 = ИВАСК Ю.И. О Гончарове // Мастер русского романа И.А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья. Москва, Центр Книги Рудомино, 2012. С. 392-393.
- ОСИПОВ 2012 = ОСИПОВ Н.Е. Обломовщина и обломовство (Заметки психиатра) // Мастер русского романа И.А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья. М., Центр Книги Рудомино, 2012. С. 159-231.
- СТАСЮЛЕВИЧ 1912 = ГОНЧАРОВ И.А. Стасюлевичу М.М. 9/21 июля 1868 г. // Стасюлевич М.М. и его современники в их переписке. СПб., 1912.
- REEVE 1966 = REEVE F. The Russian Novel. New York, McGraw Hill, 1966.
- REHM 1963 = REHM W. Gontcharov und Jacobsen oder Langeweile und Schwermut. Göttingen, 1963.
- RHYS 1932 = RHYS E. Introduction to «Oblomov» by I.A. Goncharov. H.6. L., 1932.

**М. Б. Лоскутникова**  
(Москва, Россия)

## ИВАН ГОНЧАРОВ КАК АНАЛИТИК ЛИТЕРАТУРЫ

**Abstract:** Goncharov's views on the problems of literature as an art phenomenon are systematized in this article. Goncharov developed the thought of V.G. Belinsky about art as the "thinking in the images" and he actualized the value of plastic feature for skill of an artist. In his articles Goncharov analyzed the relation between the truth of art and the truth of life as well as the problem of objectivity in the art and of the laws of realism. The concepts on the *classic* style of his contemporary Russian prose and the two manifestations of this style – plastic and analytical ones – were formulated in the writer's consciousness. Goncharov showed the significance of the structurally composite architecture and stylistics of a novel.

**Keywords:** Ivan Goncharov, laws of literature (as an art form), architectonics, classic style.

Гончароведение – обширная область науки. Сумма публикаций произведений Ивана Гончарова и работ, посвященных анализу его жизненного пути и творчества, «насчитывает около 7000 позиций (не считая текстов инсценировок и статей о театральных и кинематографических постановках)» (РОМАНОВА 2011: 235). Однако литературно-критические статьи Гончарова, как правило, остаются на периферии исследовательских интересов. При этом внимание в абсолютном большинстве случаев сосредоточено на тех автокомментариях, которые писатель дал к своим романам. Деятельность же Гончарова в качестве аналитика литературы как словесного вида искусства остается в тени.

В силу этого *целью* данной статьи является изучение ключевых положений в теоретических высказываниях писателя по вопросам эстетики и поэтики литературно-художественных феноменов. *Конкретика задач* настоящей работы состоит в выявлении и систематизации тех представлений Гончарова, которые напрямую соотносятся с позициями современного теоретического литературоведения.

Литературно-критические и литературно-аналитические статьи Гончарова относятся к последнему периоду его жизни и творчества – к 1870-1880-м годам, когда писатель принял окончательное решение отказаться от создания четвертого романа. Указывая на «*последовательную связь*» своих романов «Обыкновенная история», «Обломов» и «Обрыв», Гончаров отмечал, что у него «раскидывался и четвертый период, захватывавший и современную жизнь», но роман не был написан, поскольку, по убеждению писателя, «творчество требует спокойного наблюдения уже установившихся и

успокоившихся форм жизни, а новая жизнь слишком нова» (ГОНЧАРОВ 1972: 465, 457)<sup>1</sup>.

В гончароведении признано, что «своеобразие творческой личности И.А. Гончарова непосредственно сказалось и в его критическом наследии», и это наследие невелико: «при жизни писателя было опубликовано лишь около десяти статей и заметок» (КРАСНОЩЕКОВА 1981: 5). Особый интерес современников Гончарова вызвали статья «Мильон терзаний» (1872), посвященная анализу комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», а затем книга «Четыре очерка» (1881), в которую вошли работа «Литературный вечер», уже упомянутая статья «Мильон терзаний», затем «Заметки о личности Белинского» (статья, выросшая из письма А.Н. Пыпину, который собирал материалы для биографии критика) и наконец, впервые опубликованная двумя годами раньше работа «Лучше поздно, чем никогда» (в название которой Гончаров вынес народную мудрость, в романном творчестве вложенную им в уста главной героини романа «Обрыв» Веры в момент ее решительного объяснения с Марком Волоховым). Статьи «Предисловие к роману “Обрыв”», написанная в 1869 году, и «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”», написанная в середине 1870-х годов, были впервые опубликованы через много лет после смерти автора, соответственно в 1938 и 1895 годах.

Главными особенностями литературно-критических трудов Гончарова признаны их *«последовательная полемичность»*, направленная на сокрушение уже устоявшихся мнений, а также *«очень личная и исповедальная интонация»*, присущая также гончаровским дневниковым записям, эпистолярной и мемуаристике (КРАСНОЩЕКОВА 1981: 5; НЕДЗВЕЦКИЙ 2000: 335). Целеполагание своих размышлений как писателя и литературного критика (а также профессионального цензора!) Гончаров объяснил самым незамысловатым образом: «мне случается почти всегда верно определить значение литературных произведений других» (447).

### ***«Мышление образами» и пластическое мастерство художника***

В своих статьях Гончаров размышлял об эстетических проблемах художественной словесности, о природе творческого осмысления действительности и двух его основных вариантах – таланте пластическом и таланте аналитическом, о стилевой организации целого и ее особенностях.

В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров начинает выстраивать свои суждения с обращения к авторитету В.Г. Белинского, сославшись на его программное высказывание о том, что искусство «мыслит образами», которое было сделано русским критиком под влиянием идей Г.В.Ф. Гегеля. Писатель

---

<sup>1</sup> Статьи цитируются по данному изданию с указанием страниц в скобках.

горячо поддерживает эту позицию, подчеркнув: «мы видим это на каждом шагу, во всех даровитых романистах» (446). Вслед за тем Гончаров, очертив основной посыл, определяет проблемное поле: «Но как он [художник] мыслит – вот давнишний, мудреный, спорный вопрос!» (446).

Размышления над этим вопросом составляют зерно теоретико-методологических и общеэстетических погружений писателя в его литературно-критических работах. Гончаров указывает, что среди тех, кто сосредоточивается на этой проблеме, нет единства мнения: «Одни говорят [что художник мыслит] – сознательно, другие – бессознательно» (446), и продолжает: «Я думаю, и так и эдак», – «смотря по тому, что преобладает в художнике, ум или фантазия и так называемое сердце» (446).

Развивая свои суждения, Гончаров приходит к выводу: художник «работает сознательно, если ум его тонок, наблюдателен и превозмогает фантазию и сердце. Тогда идея нередко высказывается помимо образа», при этом «если талант не силен, она [идея] заслоняет образ и является тенденцией» (446). Поэтому, считает Гончаров, часто «у таких сознательных писателей ум досказывает, чего не договаривает образ – и их создания бывают нередко сухи, бледны, неполны; они говорят уму читателя, мало говоря воображению и чувству», и в результате такие авторы «убеждают, учат, уверяют, так сказать, мало трогая» (446-447). Более того, «писать художественные произведения только умом», по мнению Гончарова, означает «все равно, что требовать от солнца, чтобы оно давало лишь свет, но не играло лучами» (485).

Но есть совершенно иные художники, у которых «при избытке фантазии» и при, как посмеивается Гончаров, «относительно меньшем против таланта – уме» работа осуществляется на других основаниях: «образ поглощает в себе значение, идею; картина говорит за себя» (447). Да и «что такое ум в искусстве?» – задается вопросом писатель и в ответ формулирует основное положение своей эстетики и поэтики: «Это уметь создать образ» (485).

В статье «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”» Гончаров уточнит: «прямая цель пластического искусства – изображать» (530). Писатель подчеркивает: «Художник – тот же мыслитель, но он мыслит не посредственно, а образами» и постоянно повторяет: художник работает «умом и фантазией» (525). В представлении Гончарова, писатель-пластик перестает быть таковым, «если удалится от образа и станет на путь мыслителя, умника или моралиста и проповедника»: «Его дело изображать и изображать» (526).

В программной статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров поэтапно размышляет о пластической природе мастерства в словесном искусстве. Обращаясь «к любопытному процессу сознательного и бессознательного творчества», он подчеркивает: «Я о себе прежде всего скажу, что я

принадлежу к последней категории, то есть увлекаюсь больше всего (как заметил обо мне Белинский [в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года»]) “своею способностью рисовать”» (447). Гончаров вспоминает, что Белинский в этой работе упрекнул его в том, что он «стал “на почву сознательной мысли”», и провозглашает свой творческий девиз: «Образы так образы: ими и надо говорить» (456).

Писатель раскрывает тайны пластического искусства: «*образ, портрет, характер*» видятся «*живыми*», и их надо видеть «в действии с другими [образами, портретами, характерами]», которые возникают «иногда далеко впереди», когда еще неясно, «как вместе свяжутся все пока разбросанные в голове части целого» (447). Гончаров демонстрирует рабочие моменты в своей лаборатории: «Я спешу, чтоб не забыть, набрасывать сцены, характеры на листках, клочках – и иду вперед, как будто ощупью» (447). Говоря о самом себе, Гончаров подчеркивал, что путеводной звездой для него всегда являлся «один образ и вместе главный мотив»: «он-то и ведет <...> вперед» (448). Это бесконечный творческий процесс, когда «лица не дают покоя, пристаю, позируют в сценах», когда слышны «отрывки их разговоров» (448). Писатель завершает описание своего труда, подчеркнув: «я это не выдумываю», поскольку «это все носится в воздухе» и художнику «только надо смотреть и вдумываться» (448).

Вспоминая муки собственного романного опыта, Гончаров говорит об умении «писать инстинктом», «глядя то в себя, то вокруг» (448). Это, в частности, связано с рождением образа Бориса Райского – героя романа с первоначальным названием «Художник»: «Груднее всего было мне вдумываться в этот неопределенный, туманный еще тогда для меня образ, сложный, изменчивый, капризный, почти неуловимый, слагавшийся постепенно, с ходом времени, которое отражало на нем все переливы света и красок, то есть видоизменения общественного развития» (448). И действительно, представления Райского о художническом инстинкте широко представлены по ходу развития действия, особенно во 2-й части романа (глава XIII).

Подробно рассматривая «художественный инстинкт» и практику, которая встает за этим понятием из эстетики В.Г. Белинского, писатель исходит из того, что «образы <...> инстинктивно руководили» его собственным «пером» (481). Гончаров свидетельствует: «во мне сказался необъяснимый процесс творчества, то есть невидимое для самого художника, инстинктивное воплощение пером-кистью тех или других эпох жизни, которых судьба поставила его участником или свидетелем» (481). Писатель восклицает: «Всего страннее, необъяснимее кажется в этом процессе то, что иногда мелкие, аксессуарные явления и детали, представляющиеся в дальней перспективе общего плана отрывочно и отдельно, в лицах, сценах, по-

видимому не вяжущихся друг с другом, потом как будто сами собою группируются около главного события и сливаются в общем строе жизни!» (482). В качестве средства сравнения творческого акта с природными животворящими фактами Гончаров использует понятия из естественнонаучного обихода: «Точно как будто действуют тут, еще не уловимые наблюдением, тонкие, невидимые нити или, пожалуй, магнетические токи, образующие морально-химическое соединение невещественных сил» (482).

«Художественный инстинкт», по определению писателя, – это сила, «не зависящая от автора», т.е. сила, которую «нельзя одолеть [в значении: обрести] <...> одним умом» (490). Гончаров писал: «Я не говорю о самих лицах, типах: они даются художнику даром, почти независимо от него растут на почве его фантазии. Труд его – только обработка, отделка их, группировка, участие в действии. <...> Ум разбивает, как парк или сад, главные линии, положения, придумывает необходимости, а приводит это в исполнение и помогает сказанный инстинкт» (490). «Художественный инстинкт», по Гончарову, «является при любви, при жажде автора к своей работе», т.е. с обретением вдохновения (490).

### ***Правда искусства и правда жизни.***

#### ***Объективность в искусстве и законы реализма***

Главное для писателя, по мнению Гончарова, развиваемому в статье «Лучше поздно, чем никогда», – «*правдивость изображения*», которая возможна только тогда, когда в системе его ценностей есть «*Sine ira* [без гнева] – закон объективного творчества» (469, 472). Однако эта объективная правда должна быть пропущена через душу художника, необходимо обязанного видеть то, что, возможно, еще не наблюдают другие. В этой связи Гончаров замечал о себе: «я не такой поклонник реализма, чтобы не допускать отступлений от него. В угоду реализму пришлось бы слишком ограничивать и даже совсем устранять фантазию, впадать, значит, в сухость, иногда в бесцветность, вместо живых образов писать силуэты» (477).

Образ, считал Гончаров, «живой, то есть правдивый, <...> всегда говорит о жизни, все равно о какой» (488). Противостоять этому могут либо тенденциозность, либо механическое копирование действительность, поскольку то и другое противоречит важнейшей норме, гласящей, что «в искусстве ум должен быть в союзе с фантазией» (488). Иными словами, если представлено нечто «на злобу дня», то «ничего, кроме претензий, то есть тенденций, не будет» (488). Тот же нулевой результат обнаруживается и при копировании: «Природа слишком сильна и своеобразна, чтобы взять ее, так сказать, целиком, померяться с нею ее же силами и непосредственно стать рядом; она не дастся. У нее свои слишком могучие средства. Из

непосредственного снимка с нее выйдет жалкая, бессильная копия. Она позволяет приблизиться к ней только путем творческой фантазии» (485).

Понятие *«художественной правды»* Гончаров формулирует, исходя из разницы в познании мира ученым и художником: «Ученый ничего не создает, а открывает готовую и скрытую в природе правду, а художник создает подобия правды, то есть наблюдаемая им правда отражается в его фантазии и он переносит эти отражения в свое произведение. Это и будет художественная правда» (484). Выводом к сказанному, по Гончарову, является «азбука эстетики», гласящая, что «художественная правда и правда действительности – не одно и то же. Явление, перенесенное целиком из жизни в произведение искусства, потеряет истинность действительности и не станет художественною правдою. Поставьте рядом два-три факта из жизни, как они случились, выйдет неверно, даже неправдоподобно» (484). Это происходит оттого, «что художник пишет не прямо с природы и с жизни, а создает правдоподобия их» – «в этом и заключается процесс творчества!» (484).

Художественную правду Гончаров прочно связал с реализмом, указав, что «реализм есть одна из капитальных основ искусства» (483). Реалистическое мастерство, в его понимании, предполагает два подхода к отражению действительности. Во-первых, требуется широта социального изучения жизни и обнаружение ее типических сторон. «Прежде всего, – писал Гончаров, – надо вспомнить и уяснить себе следующее положение искусства: если образы типичны, они непременно отражают в себе – крупнее или мельче – и эпоху, в которой живут <...>. То есть на них отразятся, как в зеркале, и явления общественной жизни, и нравы, и быт» (449). Вторым требованием к художнику-реалисту является необходимость погружения в психологические глубины характера. А это возможно лишь тогда, когда «художник сам глубок» (449). Достижению этой глубины способствует «сила рефлексии <...> в воображении» (449). Иными словами, Гончаров сформулировал идею современных представлений о реализме, который держится на двух китах – социально-историческом детерминизме и психологизме.

Эти требования актуализированы Гончаровым и в статье «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”». Художественный тип, в понимании писателя, – то, повторилось «во стольких экземплярах одного направления, воспитания, идей, понятий»; типы «изображают коллективные черты целых слоев общества, а слои, в свою очередь, изображают жизнь уже не индивидуумов, а целых групп общества» (513, 520). При этом произведения «никогда не произведут глубокого впечатления на читателя, если они не затрогивают вместе и самого человека, его психологические стороны» (512).

В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров называет реалистические инструменты, позволяющие телеологически обеспечить задуманное. Такими

«могучими орудиями искусства», по его убеждению, являются «фантазия, юмор, типичность, словом – поэзия» (486).

И как художник, и как критик Гончаров выступает против формирующегося у него на глазах натурализма («псевдореализма», «неореализма», в его терминологии). Натурализм внешне очень схож с реализмом. Однако псевдореалисты «отрицают в художественных поисках правды такие пособия, как типичность, юмор, отрицают всякие идеалы, не признают нужную фантазию и т.д.» (484). У них «есть холодная ирония, продукт, пожалуй, ума: они, кажется, ее только и допускают в искусстве! Но она никогда не заменит юмора» (485). Гончаров категорически отвергает лозунги следования, якобы, «одной природе», когда громогласно оповещается, что «не нужно вымыслов небывалого, преувеличений, ходуль, натяжек, словом, никакой лжи!» (483). Правду в этих словах Гончаров согласен видеть лишь в том случае, если «под вымыслом разумеют выдумки небывалого или невозможного в природе и в жизни» (483). Но такое уже бывало, когда «то же самое говорили и делали и до них, хотя бы в русской натуральной школе, опередившей появлением французскую» (483). Писатель возмущен тем, что натуралисты отвергают даже типичность и «замахиваются не на одну только так называемую “романтическую школу”, а на Шекспира, Сервантеса, Мольера!», и с иронической интонацией восклицает: «Кому какое дело было бы, например, до полоумных Лира и Дон Кихота, если б это были портреты чудаков, а не типы, то есть зеркала, отражающие в себе бесчисленные подобию – в старом, новом и будущем человеческом обществе?» (486). В завершение этой мысли Гончаров пророчествовал: век натурализма будет недолог, «если он откажется от пособия фантазии, юмора, типичности, живописи, вообще поэзии, и будет пробавляться одним умом, без участия сердца!» (486).

Художническая убежденность Гончарова состояла в том, что следует придерживаться *школы реализма* как «школы старых учителей» (488). «Общим учителем романистов» назван Диккенс, который в XIX веке «дал образец художественного романа», т.е. представил Англию – свою родину и ее культурные традиции – «в живых, бессмертных типах и сценах» (489). Писатель приветствовал «стремление к правде – и в искусстве и в жизни» (483). Это стремление, в его понимании, выразили в своем творчестве Гомер, Сервантес, Шекспир, Гете, а в русской литературе Фонвизин, Пушкин, Лермонтов, Гоголь.

Большое внимание Гончаров уделяет проблеме актуализации и установления интертекстуальных связей – «наследственного сродства» с «творческими типами художников, начиная с гомеровских, эзоповских, потом сервантовского героя, шекспировских, мольеровских, гетевских и прочих и прочих, до типов [героев] нашего Пушкина, Грибоедова и Гоголя

включительно» (482). С целью вписать созданный характер в тип уже сформировавшегося «вечного» героя перед художником открываются принципиально новые перспективы: «Этот мир творческих типов имеет как будто свою особую жизнь, свою историю, свою географию и этнографию <...>. Дон Кихот, Лир, Гамлет, леди Макбет, Фальстаф, Дон Жуан, Тартюф и другие уже породили, в созданиях позднейших талантов, целые родственные поколения подобию, раздробившихся на множество брызг и капель» (482). В силу этого новые «множества современных типов вроде Чичикова, Хлестакова, Собакевича, Ноздрева и т.д. окажутся разновидностями разветвившегося генеалогического дерева Митрофанов, Скотининых и в свою очередь расплодятся на множество других» (482). Так возникает «духовное сродство типов», хотя есть и типы «слишком местные, вышедшие из небольшого приволжского угла» (482, 483), т.е. не всегда широко известные.

### ***Становление и развитие русской литературы.***

#### ***Рождение классического стиля***

Всеопределяющее значение для русской литературы имеет, по убеждению Гончарова, творчество Пушкина. Еще в статье «Мильон терзаний» писатель настаивал: «Пушкин занял собою всю свою эпоху, сам создал другую, породил школы художников» (382). В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров подчеркивает, что многое и в его собственных романах взято «у нашего великого поэта Пушкина», «Пушкин <...> был наш учитель – и я воспитывался, так сказать, его поэзией» (453, 454). Рядом с именем *Пушкина* Гончаров ставит имена *Гоголя* и *Лермонтова* и настаивает, что «школа пушкинско-гоголевская продолжается доселе, и все мы, беллетристы, только разрабатываем завещанный ими материал», что «черты пушкинской, лермонтовской и гоголевской творческой силы доселе входят в нашу плоть и кровь, как плоть и кровь предков переходит к потомкам» (454).

Обращаясь к пушкинской эпохе, Гончаров сопоставляет фигуры Пушкина и Лермонтова. При этом писатель идет тем путем, каким прошел в своих романах: соединяя композиционными средствами имена двух великих авторов, он поддерживает это сопоставление речевой фигурой сравнения. Так, Лермонтов, «фигура колоссальная» – он «весь, как старший сын в отца, вылился в Пушкина» (454). Гончаров актуализирует мысль, высказанную им еще в статье «Мильон терзаний»: «Пушкин – отец, родоначальник русского искусства, как Ломоносов — отец науки в России» (454). Действительно, в Пушкине «кроются все семена и зачатки, из которых развились потом все роды и виды искусства во всех наших художниках, как в Аристотеле крылись семена, зародыши и намеки почти на все последовавшие ветви знания и науки» (454). Гончаров считает, что «у Пушкина и у Лермонтова веет один

родственный дух, слышится один общий строй лиры, иногда являются будто одни образы» (454). Вместе с тем писатель видит и разницу между пушкинским и лермонтовским талантами, солидаризируясь с В.Г. Белинским: «у Лермонтова, может быть, [эти образы] более мощные и глубокие, но зато менее совершенные и блестящие по форме, чем у Пушкина» (454). Объяснение таким особенностям Гончаров усматривает в «разнице в моменте времени»: «Лермонтов ушел дальше временем, вступил в новый период развития мысли, нового движения европейской и русской жизни и опередил Пушкина глубиной мысли, смелостью и новизной идей и полета» (454).

Одну из главных заслуг Пушкина Гончаров находит в художественном отражении социально-психологических типов. «Дело не в изобретении новых типов», – писал Гончаров (подчеркнув: «да коренных общечеловеческих типов и немного»), а в том, «как у кого они выразились, как связались с окружающею их жизнью и как последняя в них отразилась» (455). Пушкин в Татьяне и Ольге «дал нам вечные образцы, по которым мы и учимся бессознательно писать, как живописцы по античным статуям»: Ольга – «характер положительный», Татьяна – «идеальный», т.е. «один [тип] – безусловное, пассивное выражение эпохи, тип, отливающийся, как воск, в готовую, господствующую форму», «другой – с инстинктами самосознания, самобытности, самодеятельности» (455). Черты таких женщин Гончаров отметил в «Грозе» Островского и в своем романе «Обрыв».

В результате, как аналитик искусства, Гончаров высказывает глубочайшую мысль по поводу факта рождения классического стиля в определенной национальной литературе, в том числе в русской: такой стиль должен быть культурно-исторически подготовлен. Действительно, «нива искусства» в России до Пушкина и Лермонтова «была <...> пуста, не возделана, и отдельные, хотя великие явления в ней – были случайности»; «только огромные таланты Пушкина и Лермонтова являлись отдельными яркими звездами, а кругом их почти никого. То же и в живописи и в ваянии»; «Не было почвы, кружков, общества <...>. Не было частной инициативы; самобытная русская художественная сила, сквозь обломовщину, не могла прорваться наружу» (460, 461). С появлением Пушкина, а потом Лермонтова и Гоголя русская литература началась как полноценное национальное классическое явление.

Рассуждая о характере влияния Гоголя, Гончаров сближает его с Пушкиным и высказывает мнение, что «сам Гоголь объективностью своих образов, конечно, обязан Пушкину же», что «без этого образца и предтечи искусства Гоголь не был бы Гоголем, каким он есть», что «прелесть, строгость и чистота формы» у Гоголя те же, что и у Пушкина, а разница заключается «в быте, в обстановке и в сфере действия», при этом «творческий дух один», но у Гоголя – «перешедший в отрицание» (454).

Безусловное признание Гоголя связано для Гончарова с тем, что, как он пишет в статье «Предисловие к роману “Обрыв”», именем Гоголя справедливо «назван период, продолжающийся поныне до гг. Слепцова, Успенского, Решетникова и других – в беллетристике, с Белинского до Добролюбова – в критике и публицистике» (503). Однако «путь отрицания» лично Гончарову не был близок, и он с прискорбием замечал, что «русская беллетристика, со времен Гоголя, все еще следует по пути отрицания в своих приемах изображения жизни, – и неизвестно, когда сойдет с него», и задавался вопросом: «сойдет ли когда-нибудь и нужно ли сходить?» (495).

С творчеством Гоголя, а затем Островского Гончаров связывает прежде всего сатирическую грань реализма. В представлении писателя, «после Гоголя мы в искусстве не сошли с пути отрицания, между прочим, и потому, что художнику легче даются отрицательные образы» (479). Однако гоголевский опыт необходим русской литературе: «Какой отрадной теплотой дышат его [Гоголя] создания от этого юмора, под которым прячутся его “невидимые слезы” и которого нет у псевдореалистов» (485). Любимая Гончаровым метонимия сердца как любви определяет, в его понимании, многие таланты, в том числе, как это, на первый взгляд, ни парадоксально, в сатире. Образы Гоголя в «Мертвых душах» он характеризует как «дышащие жизнью», написанные «живыми красками» (486). Образы другого сатирика и «другого огромного таланта» – Островского – также, по убеждению Гончарова, не могли быть созданы «без любви к каждому камню Москвы, к каждому горбатому переулку, к каждому москвичу, шевелящемуся в своей куче сора и хлама, <...> без этой любви, которая сквозит в его изображениях царей, Мининых, Брусковых, их жен, детей, свах и прочих» (486). И определяется это тем, что в пьесах Островского «вся Великая Россия <...> писалась фантазией, юмором и любовью», фигуры «воссоздавались художнической поэтической кистью, а не просто копировались с жизни» (486).

### ***Пластическая и аналитическая линии классического стиля в русской прозе***

Русская литература, по мысли Гончарова, создана на глубоких нравственных основаниях – благодаря «участию сердца» (486), поскольку только идея любви всеобъемлюще характеризует русские таланты. В художественном воплощении эта идея принимает разнообразные формы – пластические и аналитические.

Так, Тургенев, как и сам Гончаров, следует по пути *пластического* изображения. В «Записках охотника» Тургенев дал «ряд живых миниатюр крепостного быта» в «тонких, мягких, полных» традициях «классической простоты и истинно реальной правды» (487). Создание «очерков мелкого

барства, крестьянского люда и неподражаемых пейзажей русской природы» оказалось, в понимании Гончарова, возможным лишь в силу того, что Тургенев «пропитался любовью к родной почве этих полей, лесов», «сохранил в душе образа страданий населяющего их люда» (487).

С идеей любви в литературе Гончаров связал и фигуры Л. Толстого, Достоевского и Салтыкова-Щедрина. Но их творчество, и особенно Достоевского и Салтыкова-Щедрина, покоится, как прозорливо указал писатель, на иных поэтических твердых, нежели творчество художников-пластиков. Это главным образом *аналитические* таланты. Достоевский и Салтыков-Щедрин – таланты «особые, не входящие в этот [обозначенный выше] круг» авторов (487). Но даже такие «своеобразные таланты, как Достоевский и Щедрин, не могли бы силою одного холодного анализа находить правды жизни – один в глубокой, никому, кроме его, недостигаемой пучине людских зол, другой в мутном потоке мелькающих перед ним безобразий», если бы не присущая им «своя любовь» (487). Эта любовь проявляется в том, что «один содрогается и стонет сам – содрогается от ужаса и боли его читатель, точно так же, как этот читатель злобно хохочет с автором над какой-нибудь “современной идиллией” или внезапно побледнеет перед образом “Иудушки”» (487). Гончаров убежден, что «под этой мрачной скорбью одного и горячей злобой другого кипят свои “невидимые слезы”, прячется своя любовь, которая, вместе с другими силами творчества, лежит в основе талантов всех этих звезд первой величины» (487). В этом и состоит объективная «истинная “правда” в искусстве!» (487), – восклицает Гончаров.

В Толстом Гончаров видел органическое слияние двух начал – пластического и аналитического. Он писал: «Граф Лев Толстой – бесспорно, великий реалист, в лучшем смысле слова»; он пишет, в понимании Гончарова, пластически, т.е. «пишет, конечно, с натуры, особенно в последнем своем произведении» – в романе «Анна Каренина» (487). Толстой «по-своему понял, о чем хлопочут новые реалисты, и, обладая тем, чего им недостает, преподавал манеру, как можно и нужно творчески, силою фантазии, стать очень близко к природе и правде» (487). Эта пластичность не исключает аналитизма в изображении, т.е. «все это не мешает строгой объективности в нем [в Толстом], как, например, теплый воздух и игра солнечных лучей не мешают верности рисунка в пейзаже» (487).

Так, предвосхищая выводы литературоведческой науки XX-XXI веков, Гончаров со знанием дела выявил вслед за феноменом Пушкина факт двух линий развития классического стиля в русской литературе. Если в реалистическом творчестве Пушкина пластичность и аналитизм шли рука об руку, то в дальнейшем в русской прозе (а Гончаров вел речь главным образом о ней) сформировались две линии развития – пластическая и аналитическая. В следовании требованиям первой нашли свое место таланты, созидающие

художественный мир как живое наблюдение за людьми, природой, красками бытия, формами совместного существования всех и всего. Эти характеристики таланта Гончаров видел в прозе Лермонтова, Тургенева, отчасти Толстого, в пьесах Островского. Телеология в режиме второй линии классического стиля, проявившейся в произведениях Достоевского, Салтыкова-Щедрина и также отчасти Толстого, выразилась в пульсации мысли, в стремлении концептуально-подчеркнутого освещения человека и действительности.

**«Здание романа» как организация художественного целого.**

### **Вопросы стилистики**

Теоретические рассуждения в статьях Гончарова выявляют в нем *мышление художника-романиста*. В самом деле, в работе над созданием художественного целого автору необходимо видеть всю «конструкцию», чтобы добиться единой композиционно-архитектонической организации произведения. В связи с этим Гончаров, указывая, в частности, на самое масштабное свое произведение – роман «Обрыв», писал: «Всего более затрудняла меня архитектоника, сведение всей массы лиц и сцен в стройное целое» (457). В процессе работы любого автора важен «план» – и только он позволит рассмотреть будущее «здание романа» (461, 490). Поэтому *архитектоника произведения* – это «невидимый, но громадный труд», и «одной архитектоники, то есть постройки здания, довольно, чтобы поглотить всю умственную деятельность автора: соображать, обдумывать участие лиц в главной задаче, отношение их друг к другу, постановку и ход событий, роль лиц, с неусыпным контролем и критикою относительно верности или неверности, недостатков, излишества и т.д. Словом – *c'est une mer à boire!* [Так же трудно, как выпить море!]]» (490).

Работа художника-пластика проявляется в том, что выражается «прежде всего не мысль, а то лицо, тот образ, то действие», которое возникает «в фантазии» (495). Упрощение образа, в том числе как сокращение объема текста, способно обернуться тем, что не возникнет «ни одной живой и полной фигуры, законченного портрета», а явятся «сухие рисунки, силуэты, эскизы карандаша» (495). Зачем, задает вполне риторический вопрос Гончаров, художнику-пластику карандаш, если у него – в том числе как говорили о самом Гончарове – «есть кисть?» (459).

На первое место в системе требований Гончарова к искусству выходят требования художественности. И себя, в частности, писатель обвиняет в том, что первая часть романа «Обрыв» с фигурами Софьи Беловодовой и Наташи ему не удалась: «Это скучное начало, из которого вовсе нехудожественно выглядит замысел» (463). Причину этого Гончаров объясняет своей «торопливостью», тем, что «смотрел дальше в глубину романа, не

останавливаясь подолгу на <...> аксессуарных явлениях» (464), т.е. не разрабатывал детали. Иными словами, Гончаров актуализирует вопрос о «головном» подходе к изображению и о следовании за прототипами. И поскольку «там, в Софье и Наташе, было сочинение», писатель посчитал первую часть своего романа неудавшейся; а «тут», т.е. во второй и последующих частях романа (в изображении Малиновки), он «писал с живых лиц» (464), в силу чего добился успеха.

Гончаров подчеркивал роль личного опыта в «творческом поведении» писателя (выражение М.М. Пришвина). О себе Гончаров писал: «*То, что не выросло и не созрело во мне самом, чего я не видел, не наблюдал, чем не жил, – то недоступно моему перу! У меня есть (или была) своя нива, свой грунт, как есть своя родина, свой родной воздух, друзья и недруги, свой мир наблюдений, впечатлений и воспоминаний, – и я писал только то, что переживал, что мыслил, чувствовал, что любил, что близко видел и знал, – словом, писал и свою жизнь и то, что к ней прирастало*» (492). Эту мысль Гончаров связывал с самим существом литературного творчества, с основой основ художественного освоения действительности, с тем, с чем живет каждый автор.

Эта характерология творческого акта свойственна, по мысли писателя, прежде всего художникам-романистам. Роман, согласно убеждениям Гончарова, – это синтетический жанр, который «захватывает все: в него прячется памфлет, иногда целый нравственный или научный трактат, простое наблюдение над жизнью или философское воззрение» (485). Но чтобы стать фактом искусства, роман должен стать «картиной жизни» (485). Знание жизни, непосредственные наблюдения позволяют художнику создать «рамы», или «картины» (465), как их называл писатель. В статье «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”» мысль писателя о том, что «все уходит в роман, в рамки которого укладываются большие эпизоды жизни, иногда целая жизнь», что роману подвластны «низшие роды» искусства – «карикатура, эпиграмма, летучая сатира» (525, 526) опирается как на безоговорочные свидетельства на романы Вальтера Скотта, Диккенса, Теккерея, Пушкина, на произведения Гоголя.

В качестве аналитика искусства, и прежде всего его пластических форм, Гончаров выдвинул тезис о том, что жизнь поддается верному изображению романиста только тогда, когда «*наслоилась в типы*». «Рисовать <...> трудно и, по-моему, – писал он, – просто нельзя с жизни, еще не сложившейся, где формы ее не устоялись, лица не наслоились в типы» (479). Эту мысль писатель проводил и в статьях «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”» и «Предисловие к роману “Обрыв”», утверждая, что искусство может изображать «только устоявшуюся жизнь в каком-нибудь образе», чтобы «люди повторились в многочисленных типах»; что поскольку «серьезное»

искусство «не диорама» и оно «объективно смотрит на жизнь» и «не терпит никакой лжи и натяжек», то «оно откажется озарять своим светом новорожденные черты» (527, 514). Только временная дистанция, с точки зрения писателя, обостряет зрение.

В понимании Гончарова, огромное значение имеет также стилистика произведения – достаточно вспомнить его программное указание в статье «Милльон терзаний» на *«художественное наполнение языка»*, которое должно напоминать «исполнение отличным оркестром образцовой музыки, где безошибочно должна быть сыграна каждая музыкальная фраза и в ней каждая нота» (411). Иными словами, телеологическое исполнение художественной ткани и стилистические приемы достижения цели не подвергались Гончаровым сомнению.

\*\*\*

Таким образом, очевидно, что в статьях Гончарова нашло место не только толкование актуальной проблематики его собственных романов и уточнение его нравственно-политических и художественно-эстетических приоритетов. Огромный пласт в работах составляют размышления писателя о природе искусства и о его специфике как «мышлении образами», о правде в искусстве в ее соотношении с правдой жизни, об объективно-реалистической картине мира в русской и мировой художественной практике. Гончаров вглядывается в процессы становления и развития русской литературы и приходит к мысли о рождении ее классических форм.

В творчестве Пушкина, и прежде всего в его прозе, к которой апеллирует Гончаров, пластические формы художественного мировидения слиты воедино с глубоким аналитизмом, который получает дальнейшее движение в прозе Лермонтова. Творчество Гоголя, ознаменовавшее в русской литературе *«путь отрицания»*, Гончаров связал с сатирой. Однако и этот путь «утверждения от противного» является в русской литературе выражением любви к миру и человеку.

Зрелость творческой жизни Гончарова пришлась на формирование двух линий развития классического стиля русской литературы. Себя, в том числе в качестве «ученика» Пушкина, Гончаров однозначно расценивает как художника-пластика. Особенности пластического мастерства он видит в *«бессознательной»*, *«инстинктивной»* ориентации своего творчества и творчества ряда современников (таких как Тургенев, Островский) на создание *«живых образов»*, *«картин»*, *«лиц»*. В осмыслении проблемы того, как именно происходит процесс «мышления образами», писатель актуализирует идеи творческой фантазии и требований типизации в изображении – чтобы характеры *«наслоились»*. С именами Достоевского, Салтыкова-Щедрина и отчасти Толстого Гончаров связал аналитическую линию классического стиля в русской прозе, вместе с тем подчеркнув, что

«холодный аналитизм» (в том числе «мрачная скорбь» и «горячая злоба») неразрывно связан с той же любовью к миру и человеку, что и в творчестве других русских авторов.

Мировая и русская романистика, находящаяся в центре внимания Гончарова, вызвала у писателя поток размышлений о законах творчества – о структурно-композиционной организации художественного целого, о мотивной интертекстуальности, о той телеологии стилевой и стилистической работы, которая позволяет создать «здание романа».

### Литература

- Гончаров 1972 = Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 6 т. / Под общ. ред. С. Машинского. Т. VI. Москва, 1972.
- КРАСНОЩЕКОВА 1981 = КРАСНОЩЕКОВА Е.А. Критическое наследие И.А. Гончарова // И.А. Гончаров–критик. Москва, 1981.
- НЕДЗВЕЦКИЙ 2000 = НЕДЗВЕЦКИЙ В.А. Эпистолярный жанр в творчестве и в жизни Гончарова // И.А. Гончаров: Новые материалы и исследования. Москва, 2000.
- РОМАНОВА 2011 = РОМАНОВА А.В. «Обломов» с акцентом // Обломов: константы и переменные. Санкт-Петербург, 2011.

**А. Г. Гродецкая**  
(Санкт-Петербург, Россия)

## «ПАФОС СЕРЕДИНЫ»: ИРОНИЯ И АВТОИРОНИЯ У ГОНЧАРОВА

**Abstract:** The article investigates diverse forms and functions of irony and auto-irony in Goncharov's prose, presented at all textual levels. It was repeatedly written on the "hybridism" of Goncharov's style, on its excessive *objectivity*. These features are substantially defined by irony, which assumes in his texts an automatic character, getting close to a parodic effect. The article traces its presence on the levels of narration, characters and plot.

**Keywords:** Russian novel, Goncharov, poetics, irony

«Однажды, на Индийском океане, близ мыса Доброй Надежды, Гончарову пришлось испытать сильный шторм», — так начал свой очерк о Гончарове (1890) Д.С. Мережковский. И далее он цитировал автора «Фрегата "Паллада"»: «Шторм был классический, во всей форме. В течение вечера приходили раза два за мной сверху звать посмотреть его. <...>. Они думали, что я буду описывать эту картину. <...> – Какова картина? – спросил меня капитан, ожидая восторгов и похвал. – Безобразия, беспорядок! – отвечал я, уходя, весь мокрый, в каюту переменить обувь и белье» (ОТРАДИН 1991: 173). Вслед за Мережковским ту же сцену с видимым удовольствием повторил в статье «Путешествие по морю с Дон Кихотом» (1935) Томас Манн (МАНН 1961:176). Очевидно, что обаяние сцене придает ироничный и самоироничный образ повествователя-путешественника.

Самоирония, самопародирование, как и самоуничижение, – устойчивые и характерные особенности писательской манеры Гончарова. Автопародирование у Гончарова возникает рано: уже в повести «Лихая болезнь» (1838) присутствуют пародийный двойник автора – Никон Устинович Тяжеленко, не сходящий с дивана предшественник Обломова с достаточно «говорящей» фамилией. Автопародийный портрет повествователя, повторяющий многие черты главного героя романа, возникает в эпилоге «Обломова» – это «литератор, полный, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными, глазами» (ГОНЧАРОВ 1998: 489).<sup>2</sup> На склоне лет в очерке «Лучше поздно, чем никогда» всеми признанный романист напишет о себе самоуничижительно и без малейшей иронии: «На

---

<sup>2</sup> Об автопортретности в «Обломове» см.: РОМАНОВА 2002.

глубину я не претендую, <...> и современная критика уже замечала печатно, что я неглубок» (ГОНЧАРОВ 1980: 107).

Л.С. Гейро в большой статье «Судьба Гончарова», посвященной горьким (несправедливо горьким с ее точки зрения) и болезненно-трагическим моментам судьбы писателя, высказала мысль о «самотравестировании» у Гончарова как «чисто художественной реакции на жизненные невзгоды» (ТНЕРГЕН 1994: 41). Исследуя эпистолярный писателя, Мильтон Эре был вынужден признать: «Примеры гончаровского самоуничужения столь многочисленны, что если их воспроизвести во всем объеме, они неизбежно скажутся депрессивно и на образе автора, и на его читателях» (ЕНРЕ 1973: 55).<sup>3</sup> И он же писал о гончаровской иронии: «Шутливость – или, лучше сказать, ирония – была искуснейшей защитой Гончарова, его приемом удаления на безопасную дистанцию от боли и страсти. <...> С помощью иронии и игры воображения Гончаров дистанцировался от бремени собственных эмоций» (ЕНРЕ 1973: 35-36). Стоит отметить, что о сатирическом и комическом (или шутливом) элементах в гончаровских текстах написано достаточно много, ирония писателя – вопрос далеко не однозначный (ср.: ТНЕРГЕН 1994: 16).

Не только в пародийных автопортретах и многочисленных самотравестирующих признаниях находит выражение гончаровская ирония, ее формы исключительно многообразны. Стилую писателя адекватно, пожалуй, определение «пародичность», предложенное Ю.Н. Тыняновым, т. е. «применение пародических форм в непародийной функции», вне прикрепленности к литературному объекту (см.: ТЫНЯНОВ 1977: 284-302, 484). Этот гибкий внутренний компонент художественной структуры текста проявляется у Гончарова на разных его уровнях. Под автоиронией я имею в виду и самоиронию Гончарова, и повествовательную иронию в целом, приобретающую у него характер *автоматизма*, когда легкая, подчас едва уловимая ироническая или пародическая подсветка присутствует внутри авторского повествования, когда благодаря ей любая констатация не остается окончательной, когда размывается, оказывается «не равным себе» ни субъект, ни объект повествования. При этом ирония у Гончарова отнюдь не является доминирующим и всепроникающим элементом текста, у него есть персонажи, на которые авторская ирония не распространяется, как Лизавета Александровна в «Обыкновенной истории» или Ольга Ильинская в «Обломове». Да и Штольц в четвертой части романа почти полностью освобождается от авторского иронического соприсутствия, постоянно ощущавшегося в двух первых частях. Отсюда и колеблющееся, нетвердое авторское к нему отношение, не просто не сводимое к однозначности, но

---

<sup>3</sup> Перевод автора статьи.

допускающее противоположные, взаимоисключающие ракурсы, а вместе с авторским – и отношение читательское. Есть у Гончарова и фрагменты повествования, совершенно лишенные оттенка иронии, отдающие и сентентивностью, и резонерством. О неровности, «расщепленности», «интерферентности», «диффузности» гончаровского стиля достаточно много писали (см.: БУХАРКИН 1979; БУХАРКИН 1992; МАРКОВИЧ 1982а; МАРКОВИЧ 1982б). «Роман, – замечает, например, об «Обломове» Л.В. Чичерин, – расщепляется, он двустилен. Между совсем разными стилями не установлено связи. <...> При всем разнообразии, при всех контрастах, в цельном произведении есть единство поэтически определенного взгляда на мир, единство стиля». И об «Обрыве»: «В “Обрыве” нет цельности, это роман с задатками сильной реалистической бытовой иронии, которая вполне совмещается с истинным трагизмом. Но не мирится с примесью банальной патетики» (ЧИЧЕРИН 1977: 164-165, 169). Отсутствие цельности романного стиля у Гончарова П.Е. Бухаркин объясняет (как и большинство исследователей) «чрезмерной объективацией авторской позиции, которая оборачивалась уклончивостью и релятивизмом. В конце концов вопрос о положительном начале в романе <<Обломов>> до конца ясным так и не становился» (БУХАРКИН 1992: 133). «В двойственности стилистической манеры Гончарова, – пишет Ю.В. Манн, – в значительной мере скрывается эффект объективности, причем это относится ко всем трем его романам, хотя и проявляется по-разному» (ТНIEРГЕН 1994: 90).<sup>4</sup> Двуголосое слово Гончарова, по наблюдениям В.М. Марковича, совмещает внутри объективного авторского повествования две речевые позиции, делая его «диалогическим». Более того – гончаровский нарратив отличается «обилием “рассеянной” чужой речи и образуемых ею гибридных конструкций, смешивающих или сталкивающих различные речевые манеры и смысловые кругозоры в пределах единого высказывания». В авторском повествовании часты и сложные «гибридные конструкции, где дваакцентность и двустильность высказывания выражены более тонко, смягченно и без какой-либо соотнесенности с разными субъектами речи. Иногда образуются почти чеховские стилевые “стыки” – иронические по существу, но исключаящие использование явной иронии, возникающие благодаря незаметному исчезновению иерархии совместившихся стилей» (МАРКОВИЧ 1982а: 86, 90-91). И тот же исследователь видит «безысходность» диалогической динамики

---

<sup>4</sup> Ср. также: «В “Обломове” почти невозможно вычлнить “чистое” авторское слово. В повествовании через стилевую диффузность дается одновременно не одна, а по крайней мере две точки зрения на событие, поступок героя. <...> В речи гончаровского повествователя обычно очень трудно вычлнить тот словесный ряд, с которым могут быть напрямую связаны авторские интенции. Этим, в частности, очевидно объясняется тот уже отмеченный факт, что “объективная” проза Гончарова не поддается стилизации» (ОТРАДИН 1992: 96-97).

гончаровского повествования: ни с одной из «разноречивых интенций, которыми “населено” двуголосое слово <...> не отождествляется полностью авторская или читательская позиция. При этом очень значительна роль повествовательной иронии, которая ни одной из различаемых здесь смысловых инстанций не позволяет остаться равной себе, обрести непоколебимую твердость (а тем самым – и право на безусловную читательскую солидарность)» (МАРКОВИЧ 1982а: 95).

Особым качеством авторской объективности, даже сверхобъективности, определяется и оригинальность гончаровской иронии. Рассуждая об иронии, в целом присущей романному эпосу, Томас Манн как будто имел в виду специфическую объективность Гончарова, когда писал: «...объективность и ирония? Что между ними общего? Разве ирония не прямая противоположность объективности? Разве она не проявление в высшей степени субъективного взгляда на вещи?... <...> Объективность – это ирония. <...> бог дали, бог дистанции, объективности – бог иронии» (МАНН 1961: 277-278). Если ирония, по Томасу Манну, предполагает дистанцию и отстраненность, то и комическое как таковое, по А. Бергсону, не допускает переживания, оно «для полноты своего действия требует как бы кратковременной анестезии сердца» (БЕРГСОН 1992: 12).

Специфику гончаровского текста трудно выявить, «поймать за хвост», как заметил А.В. Дружинин, «поймавший» Гончарова на «фламандстве». «Мне удалось поймать за хвост сущность таланта Гончарова...» – записал он в «Дневнике», однако до «поймки», работая над статьей о «Фрегате “Паллада”», там же признался: «Гончаров не поддается разбору...» (Дружинин 1986: 358, 357).<sup>5</sup> У Гончарова, по известному замечанию Ин. Анненского, — «*minimum* личности» автора, «личность Гончарова тщательно пряталась в его художественные образы»; «трудно в сглаженных страницах, которые он скупно выдавал из своей поэтической мастерской, разглядеть поэта» (АННЕНСКИЙ 1979: 253, 252).

Объективность повествовательной манеры, невыраженное, «сглаженное» субъективное начало, безоценочность или, точнее, сознательный и продуманный релятивизм в оценках создают своего рода загадку Гончарова. Русский читатель воспитан на суждениях резких, порой резких до крайности, и к умеренности, как правило, нетерпим. Яркие свидетельства этой нетерпимости к гончаровскому «бесстрастию» оставила радикальная критика начиная с Белинского. По словам Писарева, например, к вопросам общественной и частной жизни Гончаров «подходит развязно», «ко всякому

---

<sup>5</sup> Ср. суждение М.А. Протопопова о художественном таланте Гончарова: «...его красота чувствуется, его сила не подлежит сомнению, но анализу и определению он поддается с большим трудом» (ОТРАДИН 1991: 187). Ср. также мнение современного исследователя: «Обаяние гончаровской прозы нелегко расшифровать» (КРАСНОЩЕКОВА 1997: 339).

увлечению он относится с легким и вежливым оттенком иронии; он скептик, не доводящий своего скептицизма до крайности; <...> бесстрастно и беспристрастно осматривает он положение <...>, становясь поочередно на точку зрения каждого из действующих лиц, не сочувствуя особенно сильно никому и понимая по-своему всех» (ОТРАДИН 1991: 85). Чернышевский вообще считал, что Гончаров «не понимал смысла картин, которые изображал» (ЧЕРНЫШЕВСКИЙ 1949: 872), Салтыков-Щедрин, один из самых «ядовитых» критиков, с раздражением отметил, что у Гончарова «не употреблено ни одного слова в его собственном значении» (САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН 1971: 80). Обличителями гончаровской бесстрастности выступили не только радикалы. Ап. Григорьев назвал «Обыкновенную историю» произведением «сухим до безжизненного догматизма», все гончаровские сочинения – «сухо резонерскими постройками», а само дарование художника – «чисто внешним <...>, без глубокого содержания, без стремления к идеалу» (ГРИГОРЬЕВ 1990: 180). И даже Дружинин, автор сверхсочувственных рецензий, утверждавший, что Гончаров благодаря его «мирному», «спокойному», «фламандскому» отношению к действительности «опередил едва ли не всех своих товарищей по перу», не мог не отметить свойственной писателю «уклончивости» (ДРУЖИНИН 1988: 133).

Авторская позиция у Гончарова, не декларируемая, но отчетливо дистанцированная от всех заявленных в тексте позиций, дает о себе знать, как замечает В.М. Маркович, «в особой легкости обращения с материалом и приемами изображения, в многообразной (и достаточно очевидной) игре повествовательными стилями, вообще – в постоянной близости к той грани, за которой происходит обнажение условности» (МАРКОВИЧ 1982а: 95-96).

Пародичны (и комичны), например, описания любви-страсти в «Обломове»: «Страсть! всё это хорошо в стихах да на сцене, где, в плащах, с ножами, расхаживают актеры, а потом идут, и убитые, и убийцы, вместе ужинать... Хорошо, если б и страсти так кончались, а то после них остаются дым, смрад, а счастья нет! Воспоминания – один только стыд и рвание волос» (ГОНЧАРОВ 1998: 204). Или: «Он <Обломов> с ужасом побегал бы от женщины, если она вдруг прожжет его глазами или сама застонет, упадет к нему на плечо с закрытыми глазами, потом очнется и обовьет руками шею до удушья... Это фейерверк, взрыв бочонка с порохом; а потом что? Оглушение, ослепление и опаленные волосы!» (ГОНЧАРОВ 1998: 204).

Здесь происходит смешение и растворение «высокого» не просто в «низком» и «бытовом», но в комически вещественном и комически телесном. При этом смешение стилистических и эстетических планов имеет место целиком в сфере авторского повествования: Обломов по отношению к себе и своим переживаниям не ироничен, и в данном случае в процитированных фрагментах нет элементов несобственно-прямой речи. Подобные целиком

пародичные фрагменты составляют автономный текст в тексте, повествование в повествовании, и таких «отступлений», подчиненных собственным законам стилистического построения, у Гончарова очень много. Данный тип повествования современная нарратология определяет как «имперсональный» (см.: НАГОРНАЯ 1998: 28-29), а слово в нем определяется как «несобственно-авторское».

Отмечу некоторые приемы автоиронии, представляющиеся мне характерными и достаточно «выработанными» (Гончарову вообще свойственна устойчивость и повторяемость литературных приемов).

Повествование у Гончарова цитатно, и цитирование у него не пародийно, а именно пародично. С цитатой писатель обращается вольно, создавая большое количество шуточных, иронических, игровых парафраз. Цитата, как правило, полностью отрывается от исходного контекста, освобождается от исходного смысла и включается в контекст, ей заведомо чуждый, чаще всего сниженный, в итоге превращаясь в фигуру речи, в элемент словесной игры.

Два примера из пушкинской «Полтавы». Строка: «Как будто в гробе, тьмы людей / Молчат...» – цитируется в английской главе «Фрегата “Паллада”»: «Едешь в вагоне, народу битком набито, а тишина, как будто “*в гробе тьмы людей*”, по выражению Пушкина» (ГОНЧАРОВ 1997: 49). «Выражение Пушкина» не только комически снижается контекстом – укороченное, оно и вовсе обесмысливается. Показателен и скрытый пушкинский текст в «Сне Обломова». «...И вечер тепел там, и ночь душна» (ГОНЧАРОВ 1998: 101) – сказано об Обломовке. Парафраз, в данном случае очень вольный, отсылает к строфе из «Полтавы» (песнь вторая): «Тиха украинская ночь. / Прозрачно небо. Звезды блещут», заканчивающейся стихами: «И летней, теплой ночи тьма / Душна, как черная тюрьма». Если у Пушкина «ночь душна» для Мазепы перед казнью Кочубея, то Гончарову важен словесный рисунок, собственно поэтизм (пушкинский). При такого рода цитировании оттенок автоиронии, шуточно-игровое остранение возникает неизбежно, само же описание, как заметил (по другому поводу) В.М. Маркович, «демонстрирует реальность скорее словесную, чем предметную» (МАРКОВИЧ 1982а: 89). Подобных примеров можно привести множество. Сходным образом в словесном рисунке Гончарова используются и мифологические, античные, библейские мотивы. Кроме того, обращение писателя к одним и тем же цитатам, изречениям, фразеологизмам, как правило, хрестоматийным, их автоматическое, из текста в текст, повторение, также создает эффект автоиронии, в иных случаях, вероятно, и невольной. Пародическое и комическое цитирование, ироническое обыгрывание поэтических и мифологических мотивов – лишь частный случай общего принципа травестирования «высокого», принципа, который выдерживается Гончаровым с исключительной последовательностью.

Автоирония реализуется не только на повествовательном уровне, но и на уровне композиционно-конструктивном, и наиболее отчетливо в разного рода фабульных и образных «симметризмах», в рефренах, «зеркальных» ситуациях, присутствующих во всех гончаровских текстах. Эффект симметрии создают, например, повторяющиеся в романах писателя парные персонажные конструкции, как антитетические (образ–противообраз), так и дублетные (двойничество).<sup>6</sup>

Исследователями природы комического давно определены художественные функции приема дублирования. О повторе как отступлении от живого и индивидуального к механистическому и косному и в итоге – к эстетизации реального, к превращению его в эстетический объект писал А.Бергсон (БЕРГСОН 1992: 26-30, 50-53). Последнее неизбежно приводит к объективации авторской позиции, к дистанцированию автора, к превращению его из соучастника и сопереживателя событий в их отстраненного наблюдателя. «Дело в том, – рассуждает Бергсон, – что подлинно живая жизнь не должна бы никогда повторяться. Там, где имеется повторение, полное подобие, мы всегда подозреваем, что позади живого действует что-то механическое. <...> строгая согласованность ведет к тому, что формы сами на наших глазах превращаются из мягких в твердые, все затвердевает, становясь автоматическим» (БЕРГСОН 1992: 29). Собственно, на этом построена поэтика живого (индивидуального) и мертвого (повторяющегося, механического) у Гоголя, чью традицию Гончаров во многом и продолжает. Объектом повествования у него, как и у Гоголя, становится мертвое «позади живого», при этом механистичность распространяется у Гончарова и на субъективную часть повествования.

Комизм сдвоенных персонажей (гоголевские Бобчинский и Добчинский) и шире – комизм дублирования рассматривал и В.Я. Пропп, писавший: «...любое повторение любого духовного акта лишает этот акт его творческого или вообще значительного характера, снижает его значение...» (ПРОПП 1999: 48-50). И дублирование, и симметрия любого рода (как по принципу сходства, так и контраста) не обесценивает, разумеется, в гончаровской прозе изображаемого явления, однако создает определенную схему («мертвое позади живого»), которая подспудно ведет к «снижению значения» явления, создает оттенок «легкости обращения с материалом», о которой уже шла речь выше.

«Симметризмы» в «Обыкновенной истории» в достаточной степени исследованы (см.: ПРУЦКОВ 1962: 37-38; МАРКОВИЧ 1982а: 84-85 и др.). Позиции дяди и племянника здесь находятся в отношениях полного равновесия. Они, конечно, не Бобчинский и Добчинский, тем не менее герои,

---

<sup>6</sup> О поэтике контраста см., например: ЕНРЕ 1973: 195-219, ТАБОРИССКАЯ 1974.

постоянно спорящие и друг без друга не существующие, очевидно составляют не лишнюю внутренней иронии дублетную пару. Количество парных конструкций достигает предела в «Обломове». Здесь главные пары (организованные по принципу контраста и подобия) – Обломов/Штольц, Ольга/Агафья, Обломов/Захар; кроме того, в отношении дублетности вступают Обломов/Алексеев, Тарантьев/Мухояров, Агафья/Анисья. Сдвоенную пару представляют Обломов/Агафья – Захар/Анисья. Не раз отмечалось, что Выборгская сторона, где обретает покой Илья Ильич, повторяет Обломовку, а крымская резиденция Штольца, где и он обретает покой, реализует идиллические мечты Ильи Ильича.

Преимущественно на парных конструкциях стилистически строится и «Сон Обломова». О «благословенном уголке» говорится: «...нет там моря, нет высоких гор»; нет «скал и пропастей», нет ничего «дикого и грандиозного». Далее: «Ни страшных бурь, ни разрушений»; «не наказывал Господь той стороны ни египетскими, ни простыми язвами»; нет там «ни львов рыкающих, ни тигров ревущих»; «тишина и мир лежат на полях» и т. д. Даже определения в «Сне» парны: «солнце там ярко и жарко светит», река бежит, «шаля и играя»; «правильно и невозмутимо совершается там годовой круг». Замечательно, что и сама Обломовка – не что иное, как пара: деревни Сосновка и Вавилонка, «в одной версте друг от друга <...> были наследственной отчиной рода Обломовых и оттого известны были под общим именем Обломовки» (ГОНЧАРОВ 1998: 105). Одиночные же явления выступают как нарушение этой благословенной и гармонической парности.

Симметризмы у Гончарова относятся к числу приемов травестирования и самоотраствирования (автоиронии), сам способ описания явления или персонажа строится по преимуществу на со- или противопоставления – приеме до известной степени механистичном, «художественно элементарном» (А.В. Чичерин).

Элементы условности, или ироничности («легкости обращения с материалом») очевидны и на уровне сюжета. Так, в «Обыкновенной истории» младший Адуев, пройдя этапы романтического прекраснотушия, разочарования и апатии (вплоть до цинизма в истории с Лизой), в финале полностью уподобляется Адуеву-старшему, превращается в его полную копию, в двойника. Сюжет замыкается, из поступательного он преобразуется в циклический, «круглый», эпилог (гневно отвергнутый Белинским) по сути обесценивает «искания» героя и его предполагаемый сюжетом «романа воспитания» внутренний рост. Круг механически замыкается, и мы в конце романа имеем то, что имели в его начале. Налицо эффект авторского неучастия, или отстранения. Финальное завершение романа близко приему инверсии в классической комедии, когда «действующие лица обмениваются

ролями, создавшееся же положение обращается против того, кто его создал» (сцена с «обокраденным воров») (БЕРГСОН 1992: 63).

Инверсивной, механистической (и достаточно искусственной), неожиданно «игровой», превращающей в условность романное действие развязкой заканчивается и «Обломов». Рассказчиком истории Ильи Ильича оказывается не кто-нибудь, а Штольц. Это Штольц в эпилоге романа, после встречи с опустившимся Захаром на могиле Ильи Ильича, – опрокидывая любую психологическую и художественную логику – пересказывает «апатическому» литератору сказку «Сна Обломова», комедию «жалких слов» Обломова и Захара, «поэму любви» с Ольгой, Штольц живописует бытие в «золотой рамке» на Выборгской стороне, со смородиновой водкой, горячими ватрушками и соблазнительными локтями хозяйки. «И он рассказал ему <литератору> что здесь написано», финальная фраза романа (ГОНЧАРОВ 1998: 493). Внимание, читатель, – автор шутит, автор иронизирует. Здесь, как, впрочем, и – в иных случаях, гончаровская инверсия (внезапная смена ролей) близка романтической иронии, той иронии, которая «допускает не только насмешку над объектом, но и романтическую насмешку над самой идеей объективности мира» (ЛОТМАН 1975: 23).

«Диффузности» стиля, возникающей во многом благодаря авторской иронии, соответствует у Гончарова и «диффузность» жанра: жанровая природа произведения и тип повествования неразрывно связаны («жанровый тип повествования» – см.: НАГОРНАЯ 1998), а иронией размываются основные жанровые константы. Не случайно в научной литературе до сих пор нет однозначного ответа на вопрос, светская ли повесть «Счастливая ошибка» (1839) или пародия на светскую повесть, физиологический ли очерк «Иван Савич Поджабрин» (1842) или пародия на физиологию. Совершенно внежанровой является «книга путешествий» «Фрегат “Паллада”»: в отчете об экспедиции повествование по преимуществу пародично. Так, в главе третьей книги «Фрегат “Паллада”» («Письмо к В.Г. Бенедиктову») постоянно звучат антиромантические декларации автора, однако яркая живопись главы (как и многих иных фрагментов повествования) – именно «бенедиктовская», без каких бы то ни было пародийных акцентов. Две противоположные оценки прозвучали сразу после публикации «Сна Обломова»: Дружинин считал, что Гончаров в своей картине Обломовки «ласково отнесся к жизни действительной», Ап. Григорьева возмутила в «Сне» «неприятно резкая струя иронии» (см.: Дружинин 1988: 451; Григорьев 1990: 178). Вопрос о жанре «Сна», а следовательно и об авторской интенции, судя по многочисленным публикациям последнего времени, остался дискуссионным. Одни склонны видеть в нем идиллию (см.: Ляпушкина 1996; ROTHE 1979; KLEIN 1994), другие – антиидиллию, мнимую идиллию или пародию на идиллию. Последняя точка зрения, в частности, убедительно представлена работами

Микаэлы Бёмиг (БЕМИГ 1994). Очевидно, что во всех случаях жанрово-стилевое единство текста размывает авторская пародичность, автоироничность, повествовательное самотравестирование.

Характер гончаровской иронии породил широкий спектр оценок как в прижизненной критике, так и у современных исследователей. Пишущие о юморе Гончарова прежде всего отмечают его добродушие и мягкость, а если речь идет об иронии, то о «диккенсовской», сочувственной, хотя она может быть (закономерно) и холодно отрезвляющей. Проблема еще и в разноречивом понимании самой иронии. Тот же Ап. Григорьев определял ее так: «Ирония есть нечто неполное, состояние духа несвободное, несколько зависимое, следствие душевного раздвоения, следствие такого состояния души, в котором и сознаешь ложь обстановки, и давит вместе с тем обстановка...» (ГРИГОРЬЕВ 1990: 332). «Ирония – пафос середины... Она и мораль ее, и этика, – писал Томас Манн. – <...> Благодатная трудность середины, ты и свобода и оговорка!» (МАНН 1960: 604).

Спасая от нравоучительности, от пафоса, публицистического и любого иного, в не меньшей мере спасая от идиллического умиления нравоописанием и «рисованием» жизни, автоирония – как анестезия – обеспечивает Гончарову благодатную и трудную срединность, трудную и благодатную авторскую объективность.

## Литература

- АННЕНСКИЙ 1979 = АННЕНСКИЙ И.Ф. Книги отражений. / Издание подгот.: Н.Т.Ашимбаева, И.И. Подольская, А.В. Федоров. М., 1979.
- БЕМИГ 1994 = БЕМИГ М. «Сон Обломова»: Апология горизонтальности // И.А.Гончаров: Материалы междунар. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 1994. С. 26-37.
- БЕРГСОН 1992 = БЕРГСОН А. Смех. М., 1992.
- БУХАРКИН 1979 = БУХАРКИН П.Е. Стиль «Обыкновенной истории И.А. Гончарова // Вопросы русской литературы. Львов, 1979. Вып. 1 (33). С. 69-76.
- БУХАРКИН 1992 = БУХАРКИН П.Е. «Образ мира, в слове явленный»: (Стилистические проблемы «Обломова») // МАРКОВИЧ 1992. С. 118-135.
- ГОНЧАРОВ 1980 = ГОНЧАРОВ И.А. Статьи, заметки, рецензии, письма. // Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1980.
- ГОНЧАРОВ 1997 = ГОНЧАРОВ И.А. Фрегат «Паллада» Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2. СПб., 1997.
- ГОНЧАРОВ 1998 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов // Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т.4. СПб., 1998.
- ГРИГОРЬЕВ 1990 = ГРИГОРЬЕВ А.А. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990.
- ДРУЖИНИН 1986 = ДРУЖИНИН А.В. Повести. Дневник / Изд. подгот. Б.Ф. Егоров, В.А.Жданов. М., 1986.
- ДРУЖИНИН 1988 = ДРУЖИНИН А.В. Прекрасное и вечное. М., 1988.

- КРАСНОЩЕКОВА 1997 = КРАСНОЩЕКОВА Е.А. Иван Александрович Гончаров: Мир творчества. СПб., 1997.
- ЛОТМАН 1975 = ЛОТМАН Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975.
- ЛЯПУШКИНА 1996 = ЛЯПУШКИНА Е.И. Русская идиллия XIX века и роман И.А.Гончарова «Обломов». СПб., 1996.
- МАНН 1960 = МАНН Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. М., 1960.
- МАНН 1961 = МАНН Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1961.
- МАРКОВИЧ 1982а = МАРКОВИЧ В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века: (30–50-е годы). Л., 1982.
- МАРКОВИЧ 1982б = МАРКОВИЧ В.М. Чужая речь и взаимодействие речевых манер в романе Гончарова «Обыкновенная история» // Филол. науки. 1982. № 2. С. 58-66.
- МАРКОВИЧ 1992 = МАРКОВИЧ В.М. (ред.) От Пушкина до Белого: Проблемы русского реализма XIX-начала XX века: Межвуз. сб. СПб., 1992. С. 118-135.
- НАГОРНАЯ 1998 = НАГОРНАЯ Н.М. Нарративная природа романистики И.А. Гончарова // И.А. Гончаров: Материалы междунар. конф., посвящ. 185-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск, 1998. С. 25-32.
- ОТРАДИН 1991 = ОТРАДИН М.В. (сост.) Роман И.А. Гончарова в русской критике: Сб. статей. Л., 1991.
- ОТРАДИН 1992 = ОТРАДИН М.В. «Трудная работа объективирования»: (Юмор в романе И.А. Гончарова «Обломов») // МАРКОВИЧ 1992. С. 80-101.
- ПРОПП 1999 = ПРОПП В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1999.
- ПРУЦКОВ 1962 = ПРУЦКОВ Н.И. Мастерство Гончарова-романиста. М.-Л., 1962.
- РОМАНОВА 2002 = РОМАНОВА А.В. В тени Обломова: (Автор и герой в сознании читателя) // Русская литература. 2002. № 3. С. 53-70.
- САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН 1971 = САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е. Собр. соч.: В 20 т. Т.9. М., 1971.
- ТАБОРИССКАЯ 1974 = ТАБОРИССКАЯ Е. М. Анализ оппозиций как средство изучения авторского сознания: (На материале романа И.А. Гончарова «Обломов») // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1974. Вып. 1. С. 101-117.
- ТЫНЯНОВ 1977 = ТЫНЯНОВ Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- ЧЕРНЫШЕВСКИЙ 1949 = ЧЕРНЫШЕВСКИЙ Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 13. М., 1949.
- ЧИЧЕРИН 1977 = ЧИЧЕРИН А.В. Очерки по истории русского литературного стиля: Повествовательная проза и лирика. М., 1977.
- KLEIN 1994 = KLEIN J. Gončarovs Oblomov: Idyllik im realistischen Roman // THIERNEN 1994. S. 217-245.
- EHRE 1973 = EHRE M. OBLOMOV and his creator: The life and art of Ivan Gontcharov. Princeton, 1973.
- ROTNE 1979 = ROTNE H. Ivan Gontscharov. «Oblomov» // Der russische Roman / Hrsg. B. Zelinsky. Düsseldorf, 1979. S. 111-133.
- THIERNEN 1994 = THIERNEN P. (hrsg.) Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung: Beiträge der I Intern. Gončarov-Konferenz. Bamberg, 8-10 Oktober 1991. Köln; Weimar; Wien, 1994.

**В. А. Доманский**  
(Санкт-Петербург, Россия)

## ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ В РОМАНАХ И. А. ГОНЧАРОВА

**Abstract:** The text of St. Petersburg is unique for Goncharov in contrast to other Russian writers, but it is also connected to Pushkin's heritage, for instance in the comparison of the theme of the city to the subject of the estate, as was the case in the novel "A Common Story". In "Oblomov" Goncharov encompasses the inferior Vyborg side of St. Petersburg with its old fashioned way of life. The theme of St. Petersburg has attained new features in the "The Precipice" by serving as a framework for a Don Juan type of novel about the artist Raisky. This haughty Petersburg is cool and arrogant. But at the same time it is also a residence of artists and actors, as Goncharov's personage Kirilov, who are working hard to ripen their skills.

**Keywords:** The text of St. Petersburg, the structural levels of the text, center and inferior, the Vyborg side, ethno sphere, the cultural sphere of the city

Среди множества работ о петербургском тексте практически отсутствуют исследования об этом тексте в творчестве И.А. Гончарова, за исключением небольшого подраздела в монографии Е.А. Краснощековой (КРАСНОЩЕКОВА 1997: 62-67), хотя действие в трех его романах, преимущественно («Обыкновенная история», «Обломов») или частично («Обрыв») происходит именно в Петербурге. Видимо, это связано с тем, что петербургский текст в его произведениях достаточно мозаичен. Автор явно не является урбанистом, а в большой степени певцом усадьбы или дачи со всеми их топосами.

Если попытаться реконструировать петербургский текст Гончарова, то в нем без труда можно обнаружить большинство вычленяемых в ряде исследований основных структурных уровней: мифологический, геодезический и метеорологический, уровни топонимики и архитектурных топосов и, наконец, уровень культуросферы (ТОПОРОВ 1995; ЛОТМАН 1984; ДОМАНСКИЙ 2010: 245-253).

В романах Гончарова проспекты, улицы, площади, набережные, каналы, мосты, памятники создают пространственно-пластический образ города и сами являются своеобразными художественными персонажами. Целостный образ города как некой *системы* задают четыре главные подсистемы, которые мы встречаем в петербургских текстах и других русских писателей: *проспект (улица) – площадь – парк (сад) – река (канал) с набережной* (КАГАН 1996: 258). Знаковыми являются сообщаемые автором сведения об архитектуре и топонимах Петербурга. Знание специфики каждого района, в котором поселяются его герои, позволяет понять их социальный статус, имущественное положение, род занятий, семейное положение. Поэтому

прочтение текста Петербурга в произведениях Гончарова – это во многом и раскрытие семантики его топонимов. Большею частью он не дает никаких комментариев, описывая тот или иной район или улицу, но для его современников одного упоминания о нем было достаточно, чтобы включилась цепь ассоциаций, которые у современного читателя уже отсутствуют.

В романе «Обыкновенная история» петербургский текст впервые заявлен на уровне мифологии. Причем миф о Петербурге здесь амбивалентен. Для провинциалов-домоседов (а к ним можно причислить и мать Александра Адуева, Анну Павловну) Петербург, в отличие от усадьбы, предстает как место несвободы, одиночества человека в равнодушном мире, где он обречен на нужду и трудности. Поэтому, обращаясь к своему сыну, который отправляется в столицу, она со слезами на глазах произносит: «– Что ты найдешь в Петербурге <...> Ты думаешь, там тебе такое же житье будет, как здесь? Э, мой друг! Бог знает, чего насмотришься и натерпишься: и холод, и голод, и нужду – все перенесешь» (ГОНЧАРОВ 1997: 177).

Для юного провинциала Александра Адуева, мечтавшего о славе, «колоссальной страсти, которая не знает никаких преград» (ГОНЧАРОВ 1997: 179), столичный город, наоборот, являлся в воображении «землей обетованной»: здесь можно будет реализовать себя на поприще государственной службы в пользу отечества. «Всего же более мечтал он о славе писателя. <...> Перед ним расстилалось множество путей, и один казался лучше другого. Он не знал, на который броситься» (ГОНЧАРОВ 1997: 180). Дополняет представление Александра Адуева о Петербурге как о городе невиданных возможностей «женский» взгляд на столицу, который выражен в письме его тетушки к Петру Ивановичу. В нем Петербург предстает как город роскоши с «прекрасными домами и магазинами» (ГОНЧАРОВ 1997: 197).

Реальный Петербург возникает перед взором читателя в описании первых дней пребывания в нем героя-романтика. Здесь, несомненно, отразилось и восприятие города самим автором. Особенно унылое, безрадостное впечатление производит на Александра Адуева отсутствие простора, перспективы: «Он подошел к окну и увидел одни трубы, да крыши, да черные, грязные кирпичные бока домов... и сравнил с тем, что видел, назад тому две недели, из окна своего деревенского дома. Ему стало грустно» (ГОНЧАРОВ 1997: 203).

Большой город с его «однообразными каменными громадами» «наводит тоску» в сердце юного провинциала. И автор пытается подробно описать внутреннее состояние своего героя при помощи синтаксически удлинённой фразы, повторов, использования метафоры «каменного мешка»: «...дома, дома и дома, камень, все одно да одно... нет простора и выхода взгляду: заперты со всех сторон, – кажется, и мысли и чувства людские также

заперты» (ГОНЧАРОВ 1997: 204). Создается впечатление, что Петербург глубоко чужд Адуеву, и он начинает тосковать по «вольному воздуху» провинции, ее тишине, неподвижности и «благодатному застою» (ГОНЧАРОВ 1997: 205).

Но стоило герою вырваться из этого «каменного мешка» однообразных доходных домов, маркирующих Петербург, в которых селился чиновный люд, выйти к Адмиралтейской площади, как совсем другие, возвышенные чувства переполнили его сердце: «Он вдруг застыдился своего пристрастия к тряским мостам, палисадникам, разрушенным заборам. Ему стало весело и легко. И суматоха, и толпа – все в глазах его получило другое значение. <...> Замелькали опять надежды, подавленные на время грустным впечатлением; новая жизнь отверзла ему объятия и манила к чему-то неизвестному. Сердце его сильно билось» (ГОНЧАРОВ 1997: 206). В отличие от пушкинского «бедного Евгения», который, подавленный горем, бросает горький упрек Медному всаднику, персонаж Гончарова, глядя на скульптуру императора Петра на вздыбленном коне, ощущает прилив новых сил, мечтает о «благородном труде, о высоких стремлениях». И он теперь «преважно выступает по Невскому проспекту, считая себя гражданином нового мира» (ГОНЧАРОВ 1997: 206). Перед взором героя возникает другой Петербург – город великолепных дворцов, непревзойденных архитектурных ансамблей и памятников, духовная столица России, приведенная в неуклонное движение бурной энергией Петра.

В культурном пространстве петербургского текста Гончарова постоянно возникает диалог разных текстов, а вместе с тем создается некий лирический текст. Об этом поэтическом обаянии Петербурга-Ленинграда, его духовно-эстетическом воздействии на реципиента очень хорошо в свое время сказал К.И. Чуковский: «Ленинград – самый лирический город в России. В нем каждый закоулок – цитата из Пушкина, из Некрасова, из Александра Блока. Его Медный всадник существует не только на площади, но и во множестве сонетов, романсов, новелл и поэм» (ЧУКОВСКИЙ 1942: 43).

Н.П. Анциферов отметил в гончаровском тексте еще две черты, характерные, по его мнению, взгляду писателя на Петербург и имеющие свою традицию в русской литературе. Это «бюрократический характер <...> и общий характер жизни – безжизненная суматоха» (АНЦИФЕРОВ 1991: 66). «Безжизненную суматоху» Адуев ощутит сразу же, окунувшись в городскую толпу: «Он вышел на улицу – суматоха, все бегут куда-то, заняты только собой, едва взглядывая на проходящих, и то разве для того, чтоб не наткнуться друг на друга» (ГОНЧАРОВ 1997: 203). Бюрократический характер жизни во всех ее деталях откроется перед юным Адуевым лишь тогда, когда он поступит на службу в департамент. Процесс создания бумажной продукции служащими департамента, лишенный духовного начала,

«оживляющего разума» герой сравнивает с работой завода его дяди: «И каждый день, каждый час, и сегодня и завтра, и целый век, бюрократическая машина работает стройно, непрерывно, без отдыха, как будто нет людей, – одни колеса да пружина» (ГОНЧАРОВ 1997: 227).

Если обыденная жизнь Александра Адуева происходит в административной части города и районах чиновничьего Петербурга – Гороховской улицы или Литейного проспекта, то его любовь к Надиньке разворачивается совсем в другом его топосе. Это районы, прилегающие к Неве, острова с их дачными домами и садами, ночной Невой, где под сводами темного сада, возле сонных вод неподвижной Невы герои встречаются, мечтают о счастье, клянутся в бесконечной любви. Автор романа дает удивительное описание белых петербургских ночей, полных очарования, неги и тайны: «Наступила ночь... нет, какая ночь! Разве летом в Петербурге бывают ночи? Это не ночь, а... тут бы надо было выдумать другое название – так, полусвет... Все тихо кругом. Нева точно спала; изредка, будто впросонках. Она плеснет легонько волной в берег и замолчит. А там откуда ни возьмется поздний ветерок, пронесется над сонными водами, но не сможет разбудить их, а только зарябит поверхность и повеет прохладой на Наденьку и Александра или принесет им звук дальней песни – и снова все смолкнет, и опять Нева неподвижна...» (ГОНЧАРОВ 1997: 260).

Но у Гончарова первая любовь имеет свои фазы развития и заканчивается разрывом и следующей за ним мемориальной фазой. Она тоже порождает поэзию – поэзию разочарований, и романтический Петербург белых ночей передает ее. Первым это открыл Пушкин в своем «Евгении Онегине», описывая прогулки Автора с разочарованным, замкнутым в себе, «угрюмым» Онегиным. Ностальгические воспоминания героя о своих прежних очарованиях оказываются созвучными состоянию души Александра Адуева, пережившего неудачу в любви:

Как часто летнею порою,  
Когда прозрачно и светло  
Ночное небо над Невею  
И вод веселое стекло  
Не отражает лик Дианы,  
Вспомня прежних лет романы,  
Вспомня прежнюю любовь,  
Чувствительны, беспечны вновь,  
Дыханьем ночи благосклонной  
Безмолвно упивались мы!  
Как в лес зеленый из тюрьмы  
Перенесен колодник сонный,

Так уносились мы мечтой  
К началу жизни молодой.  
(ПУШКИН: Евгений Онегин VI, 24)

Описывая душевное состояние своего героя, Гончаров неоднократно цитирует отдельные строки из пушкинского романа. Адуев даже объясняет Лизавете Александровне причину своей угрюмости и равнодушия к жизни строчками из «Онегина»: «*Кто жил и мыслил, / тот не может в душе не презирать людей*» (ГОНЧАРОВ 1997: 414). Именно эти строки в пушкинском тексте предшествуют приведенной выше «ностальгической» онегинской строфе.

Уезжая в свое имение и прощаясь с Петербургом, герой Гончарова опять вспомнит роман Пушкина. Ему кажется, что он испытывает те же чувства, что и разочарованный и опустошенный пушкинский герой: «...я утратил жизненные силы и состарился в двадцать девять лет; а было время... Прощай, прощай, город, *Где я страдал, где я любил, / Где сердце я похоронил*» (ГОНЧАРОВ: 1997: 425).

На последних страницах «Обыкновенной истории», изображающих перерождение главного героя в реалиста, прагматика, романтический Петербург полностью исчезает с ее страниц. Остается лишь деловой, бюрократический, который и погубил романтика, превратил его жизнь, полную возвышенных порывов и высоких устремлений, в «обыкновенную историю».

В романе «Обломов» присутствует та же оппозиция: Петербург – усадьба, дача. Но если в первом романе центральным является мотив возвращения провинциала в Петербург и вытеснения провинции и ее топоса столицей, то в «Обломове», наоборот, активным становится мотив невозвращения провинциала в усадьбу из Петербурга. Вместе с тем топос усадьбы постоянно присутствует. Иными словами, мы встречаемся с героем, не подчинившимся бюрократическому характеру жизни и суете Петербурга, для которого реальная жизнь в городе менее значима, чем виртуальная жизнь в деревне, к которой он постоянно возвращается в своем сне и мечтах.

Текст Петербурга в романе «Обломов» довольно объемный. Его мифологический уровень заявлен в «Сне Обломова». Для земляков героя столичный город, как и земли «французов или немцев», являлся краем ойкумены, за которыми «начинался для них, как для древних, темный мир, неизвестные страны, населенные чудовищами, людьми о двух головах, великанами...» (ГОНЧАРОВ 1998: 104).

Реальные топонимы Петербурга в романе представлены главным образом двумя его районами – местами обитания главного героя – Гороховой улицей и Выборгской стороной, двумя островками его неподвижного существования

посреди бурного океана жизни большого города. Этот большой город, с его топонимикой, архитектурой, этносферой, культуросферой является контекстом основного действия и вводится автором различными способами.

В первой части перед читателем при появлении «визитеров» Обломова возникает мир светских франтов, продажных литераторов и журналистов, безликих канцелярских служащих, службистов и дельцов. Для героя Гончарова рассказы «визитеров» являются своеобразной утренней устной газетой: он удовлетворяет свое любопытство, но этот мир его не трогает. Он не более чем виртуальный. Во второй части романа Андрей Штольц с головой погружит его в жизнь петербургского общества рангом повыше. Здесь отсутствует авторская негативная оценка этого общества, но Обломов, утомленный бесконечными визитами, разговорами, суетой, подвергает остракизму жизнь всего петербургского света, не видя в нем духовного начала: «Не нравится мне эта ваша петербургская жизнь! <...> – Все, вечная беготня взапуски, вечная игра дрянных страстишек, особенно жадности, перебиванья другу друга, сплетни, пересуды, щелчки друг другу...» (ГОНЧАРОВ 1998: 172). Миру дворцов и департаментов герой Гончарова противопоставляет усадебную идиллию, которую он ежедневно рисует в своих мечтах.

Вместе с тем созданный автором образ Петербурга не сводится только к его обломовской оценке. Из отдельных топонимов, упоминаемых улиц, «Морских и Конюшенных», авторских уточнений по ходу действия романа, возникает другой Петербург – культурный – с его дворцами и оперным театром, Летним садом и Невою, город жизненного комфорта. В том и заключается секрет обломовского невозвращения в деревню, что он свою Обломовку пытается создать в Петербурге, вместе с тем пользуясь удобствами столичного города.

Особое значение в петербургском тексте «Обломова» имеет топоним Летнего сада как место последней романтической встречи героев. Ко времени действия в романе этот сад, созданный в регулярном стиле, сохранив классическую планировку, принял вид пейзажного парка. Поэтому встреча в знаменитом городском саду Петербурга должна была возродить угаснувшие чувства любви Обломова, вызвать у него поэтическое восприятие мира. Опустевший осенний сад рождает лирическую грусть и сладкие воспоминания в душе Ольги, которые для нее созвучны с мотивами поэтической книги В. Гюго «Осенние листья»: «Ах, как здесь хорошо: листья все упали, feuilles d'automne <...>» (ГОНЧАРОВ 1998: 329). Но напрасны душевные порывы Ольги, Илья вновь погрузился в свою лень и апатию и неохотно отправляется к месту свидания. Об этом красноречиво говорит его внутренний монолог: «"И в самый обед: нашла время!" – думал он, направляясь, не без лени, к Летнему саду» (ГОНЧАРОВ 1998: 328).

Изображение аристократического центра Петербурга в романах Гончарова напоминает в некоторой степени картины Карпаччо и Беллини, выполненные в жанре венецианского пейзажа. На них реалистически точное отображение города, как видим, во многих местах приукрашено налетом романтики.

Но в романе «Обломов» имеется и другой Петербург. Гончаров одним из первых в русской литературе в текст динамично развивающегося столичного города включил враждебный ему топос захолустья. Его маркирует Выборгская сторона с ее застывшими формами бытия, где жизнь, по мысли писателя, «менялась с такой медленною постепенностью, с какой происходят геологические изменения нашей планеты» (ГОНЧАРОВ 1998: 374).

Гончаров тщательно прописывает этот топос захолустья, соединяя в своем описании «сельский пейзаж» с жанровыми сценками. «Мир и тишина покоятся над Выборгской стороной, над ее немощными улицами, деревянными тротуарами, над тощими садами, над заросшими крапивой канавами, где под забором какая-нибудь коза, с оборванной веревкой на шее, прилежно щиплет траву или дремлет тупо, да в полдень простучат щегольские, высокие каблуки прошедшего по тротуару писаря, зашевелится кисейная занавеска в окошке и из-за ерани выглянет чиновница, или вдруг над забором, в саду, мгновенно выскочит и в ту же минуту спрячется свежее лицо девушки, вслед за ним выскочит другое такое же лицо и также исчезнет, потом явится опять первое и сменится вторым; раздается визг и хохот качающихся на качелях девушек» (ГОНЧАРОВ 1998: 468-469).

Этот мир окраинного Петербурга, захолустья в его деталях и мелочах с любовью и добрым юмором прописанный автором, можно соотнести с картинами фламандских мастеров, не случайно А.В. Дружинин в своей рецензии «Обломов. Роман И.А. Гончарова, 2 том. СПб., 1859» (ДРУЖИНИН 1859: 1-25) поместил целый трактат о фламандстве писателя. Фламандство Гончарова – это и способ изображения жизни в ее опозитизированных мелочах, и философия жизни. В «Обломове» фламандские картины придают целостность и завершенность ушедшей исторической эпохе, а вместе с тем передают, по мнению Д.С. Мережковского, «античную любовь к будничной стороне жизни» (МЕРЕЖКОВСКИЙ 1897: 389). Поэтому изобилие, достаток в этой сфере и вечное спокойствие, отсутствие борьбы и лишений являлись главными характеристиками «века золотого», рамой в которую стремилось вписать себя человечество. Такой век словно наступает для Обломова в финале романа: «Илья Ильич жил как будто в золотой раме жизни, в которой, точно в диораме, только менялись обычные фазы дня и ночи и времен года; других перемен, особенно крупных случайностей, возмущающих со дня жизни весь остаток, часто горький и мутный, не бывало» (ГОНЧАРОВ 1998: 472). Но фламандство, материальность и вещественность жизни в ее

устоявшихся формах, стало, по существу повторяющимся обрядом, что привело, в конечном счете, к гибели Обломова.

Новые черты приобретает петербургский текст и в «Обрыве». Он является своеобразной рамкой действия в романе о Дон Жуане от искусства, художнике Райском, который начинается «петербургской» главой и завершается петербургскими страницами, где описывается возвращение героя из провинции в столицу. Перед читателем возникает светский, холодный, чопорный Петербург, в котором даже человеческие страсти, как у Софьи Беловодовой, сдержаны и обдуманно. Это пример аполлонического начала в любви. Софьей можно восхищаться как прекрасной статуей, но в ней нет чувственности, жизни. Еще один вариант любви связан с образом Наташи, бедной девушки, судьба которой напоминает историю «Дамы с камелиями» Александра Дюма или «Бедной Лизы» Карамзина.

Вместе с тем Петербург в «Обрыве» – это и город артистов, художников, которые, подобно Кирилову, чтобы добиться успеха, должны в неустанном труде годами осваивать и шлифовать свое ремесло. Такой Петербург не для романтиков, подобных Райскому, который не приучен к такому труду, и ему хочется результата и славы немедленно. Райский уезжает из Петербурга в деревню, где может чувствовать себя гением среди непрофессионалов, но вынужден постоянно возвращаться в столицу, потому что творчество требует высоких образцов не только в природе, но и в искусстве.

Таким образом, петербургский текст Гончарова по-своему оригинален и не имеет аналогов в русской литературе; в то же время в нем многое связано с пушкинской традицией и сложившимся в эпоху романтизма противопоставлением города усадьбе. Вместе с тем каждый его роман вносит свои штрихи в конструирование этого текста и требует отдельного рассмотрения.

## Литература

- АНЦИФЕРОВ, 1991 = АНЦИФЕРОВ Н.П. «Непостижимый город...». Ленинград, 1991.  
ГОНЧАРОВ 1997 = ГОНЧАРОВ И.А. Обыкновенная история // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. I, СПб., 1997.  
ГОНЧАРОВ 1998 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. IV, СПб., 1998.  
ГОНЧАРОВ 2004 = ГОНЧАРОВ И.А. Обрыв. // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. VII, СПб., 2004.  
ДОМАНСКИЙ 2010 = ДОМАНСКИЙ В.А. Городской текст и его структурные уровни // ДОМАНСКИЙ В.А. и др. Литература в синтезе искусств. Монография. В 3 т. Т.1. Сад и город как текст. Санкт-Петербург, 2010.  
ДРУЖИНИН 1859 = ДРУЖИНИН А.В. «Обломов. Роман И.А. Гончарова, 2 том. СПб., 1859» // Библиотека для чтения, № 12. Отд. IV. 1859.

- КАГАН 1996 = КАГАН М.С. Град Петров в истории русской культуры. Санкт-Петербург, 1996.
- КРАСНОЩЕКОВА 1997 = КРАСНОЩЕКОВА Е.А. И.А. Гончаров: мир творчества. Санкт-Петербург, 1997.
- ЛОТМАН 1984 = ЛОТМАН Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Труды по знаковым системам. XVIII. Тарту, 1984.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ 1897 = МЕРЕЖКОВСКИЙ Д.С. Вечные спутники. Санкт-Петербург, 1897.
- ПУШКИН 1995 = ПУШКИН А.С. Полн. Собр. соч.: в 17 т. т. 6. Москва, 1995.
- ТОПОРОВ 1995 = ТОПОРОВ В.Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы (Введение в тему.) // ТОПОРОВ В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- ЧУКОВСКИЙ 1942 = ЧУКОВСКИЙ К.И. Ленинград // Великий город. Л., 1942.

**С. К. Казакова**  
(Москва, Россия)

## К ВОПРОСУ О ФУНКЦИИ МОТИВА ОКНА В ТРИЛОГИИ И.А.ГОНЧАРОВА

**Abstract:** A detailed text analysis demonstrates a clearly expressed symbolic nature of window descriptions in Goncharov's trilogy. A view from the window (balcony, gallery, etc.) contains key information about a character – his/her life perception, outlook and prospects. Changes in the window views of a particular character mark important stages in the plot development. The window motif may also be interpreted as a symbolic border. In this case it signifies a way of communication between an individual and reality – it shows a degree of his/her life openness and integration into the environment.

**Keywords:** Russian literature; I. Goncharov; poetics; window as a symbol in literature and arts

Живописность прозы – отличительная черта творчества Ивана Александровича Гончарова (1812-1891). Литературные критики разных поколений, начиная с современников писателя, неоднократно отмечали мастерство его кисти. Не спорил с этим и сам Гончаров. Для исследователей его творчества несомненный интерес представляет анализ «живописных приемов» писателя в сопоставлении с изобразительными и выразительными возможностями собственно живописи. Этим подходом определяются некоторые методологические особенности данной статьи. В качестве объекта для исследования в статье взят мотив *окна* в трилогии Гончарова «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв».

В изобразительном искусстве мотив окна обладает богатыми смысловыми возможностями. Изображение окна (а также балюстрады балкона, галереи, колоннады и т.п.) выполняет функцию границы – оно устанавливает определенные отношения между внутренним и внешним пространством, выстраивает смысловую оппозицию, важную для раскрытия замысла произведения. Мотив окна используется в различных жанрах изобразительного искусства. Особый смысл он приобретает в портретной живописи, где используется для характеристики модели. Выбор художником вида за окном имеет важное значение для портретной концепции в целом и представляет интерес для анализа. Попробуем подойти к тексту Гончарова с аналогичных позиций.

В романе «Обыкновенная история», в первой же главе, Гончаров дает подробное описание пейзажа, который открывается с балкона усадебного дома в деревне Грачи. Вид из дома представлен в трех вариантах: сначала –

словами автора, затем – хозяйкой имения, помещицей Анной Павловной Адуевой и, наконец, глазами ее сына, Александра Федоровича Адуева.

Если сравнить Гончарова с живописцем, то сначала он действует как пейзажист. Авторское описание вида с балкона создает у читателя ощущение простора и широты возможностей: «на далекое пространство раскидывался сад», «бежали в разные стороны дорожки», «плескалось в берега озеро», в котором отражалось темно-синее небо, а к темному лесу примыкали нивы (ГОНЧАРОВ 1997: 177).

Затем Гончаров выступает как портретист, расставляющий акценты пейзажного фона на портретах персонажей. Помещицу Адуеву он представляет как рачительную хозяйку – ее замечания о красоте полей сопровождаются видами на урожай ржи, пшеницы и гречихи; взгляд на разросшийся лес рождает мысль о дровах и дичи; озеро («что за великолепие! истинно небесное!») – это караси, ерши, окуни («одну осетрину покупаем»). В соответствии с создаваемым образом, в портрет Адуевой Гончаров добавляет сельский стаффаж («коровки и лошадки») (ГОНЧАРОВ 1997: 177).

В портрете Александра доминирует мотив дороги – он собирается в столицу. Адуева, пытаясь остановить сына, прельщает его описаниями красот родного края. Юноша не слушает мать. Взор и мысли молодого человека устремлены вдаль, туда, где «между полей, змеей вилась дорога и убегала в лес, дорога в обетованную землю, в Петербург». Спустя некоторое время сцена повторится: «Александр слушал [мать] с некоторым нетерпением и взглядывал по временам в окно, на дальнюю дорогу». Повтор закрепляет знаковый характер эпизода: молодое поколение не слышит старших и рвется из дома, в новую жизнь (ГОНЧАРОВ 1997: 182).

Рисую вариации одного и того же вида из дома, Гончаров выявляет возможности, которые персонажи могут реализовать в своей жизни. Различное восприятие героями внешнего мира воплощается в нюансах пейзажа, открывающегося им из окна.

В первой главе значения видов из окна не требуют особого осмысления читателем. Описания ландшафтов как бы комментируют то, что и так ясно из текста. Очевидно, что Адуева – хорошая хозяйка; мы также знаем, что Александр Адуев отбывает в столицу, поэтому все его мысли – о дороге.

Наглядность в использовании описания вида из окна как характеристики персонажа дает основания предположить, что в первой главе романа Гончаров не просто использует значимую деталь (вид из окна), но программно декларирует авторский прием и рассчитывает на формирование определенных ожиданий читателя. Видимо, автор предполагает, что в дальнейшем читатель будет обращать особое внимание на описание вида из окна как на один из ключей к пониманию сущности литературного персонажа – его жизненного горизонта и отношений с внешним миром.

Приехав в Петербург, молодой Адуев снимает комнату в одном доме с дядей, Петром Ивановичем Адуевым. «Комната превеселенькая, – рекомендует дядя, – окнами немного в стену приходится, да ведь ты не станешь все у окна сидеть» (ГОНЧАРОВ 1997: 201). Мы понимаем, что течение жизни Александра отныне принимает новое направление. Его взгляд из окна теперь частично упирается в стену, и молодому человеку предстоит искать выход из жизненного тупика.

Немаловажно, что оценка вида из окна комнаты Александра исходит из уст дяди. Сам он живет по соседству, и вряд ли панорама из его квартиры намного отличатся от описанной. Адуев-старший, очевидно, ценит хороший вид из окна, но по каким-то причинам отказывает себе в этом удовольствии (возможно, из экономии, возможно, оттуда удобно добираться до завода). Вид на стену – это «духовный аскетизм» делового человека, подчинившего свою жизнь интересам службы и предпринимательства.

В романе «Обыкновенная история» Гончаров использует вид из окна не только для портретов главных героев произведения. Например, автор обращает внимание читателя на вид из комнаты Юлии Тафаевой. В юности она писала сочинение о восходе солнца, хотя «из своего окна [ей] было видно только, как солнце заходило за дом купца Гирина» (ГОНЧАРОВ 1997: 361). Вряд ли стоит воспринимать смысл детали буквально – трудно вообразить, что Юлия вообще никогда не наблюдала восхода солнца. Гончаров-живописец демонстрирует владение символическими элементами в портрете. Прозаический пейзаж за окном в качестве фона заостряет образ девушки, живущей придуманными, гипертрофированными чувствами. Этот образ соотносится с мыслью Гончарова о том, что женщины его времени «учились только воображать и чувствовать и не учились мыслить и знать» (ГОНЧАРОВ 1955: 25).

Таким образом, уже в первой книге трилогии Гончаров реализует знаковые возможности мотива окна, который он использует для кодирования важной информации о литературном персонаже.

В романе «Обломов» описания вида из окна намечают важнейшие вехи в жизни главного героя. Илья Ильич Обломов, лежа на диване в петербургской квартире на Гороховой, видит известковую стену дома, которую днем светило «обливало ослепительным блеском» и за которую «закатывалось по вечерам в виду Обломова» (ГОНЧАРОВ 1998: 74).

Переездом на Выборгскую сторону начинается новый этап существования героя. Предваряя краткое описание обстановки в доме хозяйки, вдовы Пшеницыной, Гончаров перечисляет открывающиеся из помещений ландшафты: «кабинет и спальня обращены были окнами во двор, гостиная к садику, а зала к большому огороду, с капустой и картофелем» (ГОНЧАРОВ 1998: 305).

После разрыва с Ольгой Обломов впадает в оцепенение, погружается во мрак и хаос; происходящее за окном ускользает от его сознания: «он видел и не видал, как хозяйка и Акулина пошли на рынок, как мелькнул пакет [братца хозяйки] мимо забора» (ГОНЧАРОВ 1998: 371). Придя в себя, еще с трудом осознавая действительность, Обломов подходит к окну. «Снег валил хлопьями и густо устилал землю». «Снег, снег, снег!», – твердил он, бессмысленно глядя на снег, густым слоем покрывший забор, плетень и гряды на огороде. – Все засыпал! – шепнул потом отчаянно, лег в постель и заснул свинцовым, безотрадным сном» (ГОНЧАРОВ 1998: 372). Снег в окне – последнее, что видел Илья Ильич, впадая в горячку. Значение этого пейзажа, скорее, символическое, чем психологическое (т.е. связанное с настроением героя). Снежный покров – это окончательный разрыв героя с его прежней жизнью, точнее с попыткой другой жизни.

Когда Обломов вновь примирился с внешним миром, все враждебное удалилось из его жизни, а в доме Пшеницыной воцарились изобилие и полнота хозяйства, вид из окна засвидетельствовал ничем не омрачаемое счастье: «В окна с утра до вечера бил радостный луч солнца, полдня на одну сторону, полдня на другую, не загораживаемый ничем благодаря огородам с обеих сторон» (ГОНЧАРОВ 1998: 470).

Вид солнца в окне, созерцаемый, очевидно, с дивана, встречается в тексте романа в третий раз незадолго до описания удара, поразившего Илью Ильича. «Дешево отделившись от жизни», Обломов ведет тихое, немудреное существование. Изредка закипает еще у него воображение, восстают «забытые воспоминания и неисполненные мечты», но он быстро успокаивается, «задумчиво глядя, как тихо и покойно утопает в пожаре зари вечернее солнце» (ГОНЧАРОВ 1998: 473).

Последний раз вид из окна домика Пшеницыной возникает уже после смерти Обломова. Новые застройки изменили знакомую улицу – кругом возводились дачи, а между ними «возвышалось длинное, каменное казенное здание, мешавшее солнечным лучам весело бить в стекла мирного приюта лени и спокойствия» (ГОНЧАРОВ 1998: 483).

Таким образом, анализ пейзажа в окне приобретает особое значение для понимания ключевой фигуры прозы Гончарова – Ильи Ильича Обломова. В описаниях вида из его окон (на Гороховой – стена соседнего дома; у Пшеницыной – садик, двор, огород) нет ни широты горизонта, ни грандиозных панорам. Но, очевидно, это только часть заложенного автором смысла. Если согласиться, что Гончаров сознательно использует мотив окна для кодирования ключевой информации о герое, то образ Ильи Ильича получает следующую интерпретацию.

Все виды из окна Обломова (за исключением снежного пейзажа в момент расставания с Ольгой) объединены идеей солнечного света в разных

трактовках. Сначала – это залитая солнцем стена; затем – беспрепятственный свет целый день; наконец – пожар вечерней зари. Четвертая композиция (после смерти Обломова) – интерьер без героя и почти без солнца. Описание, данное Гончаровым, фактически визуализирует русскую поговорку «свет в окне». Возникает вопрос: нет ли здесь прямого указания автора на то, что солярный мотив является *главным* в образе Обломова?

Гончаров проводит Обломова по пути, выстроенному в соответствии с логикой мифа: герой совершает внутреннее путешествие от точки отсчета (солнечных – хотя и пыльных – окон с видом на стену) через испытание и очищение (белый снег) к обретению внутренней гармонии (свет целый день); после чего круг замыкается и Обломов угасает, оставив потомство и добрую память по себе. Бытийный цикл завершен; с точки зрения архетипической схемы, можно считать, что жизненное предназначение Обломова – нести свет близким – выполнено.

Возможно, в романе принципиальное значение имеет соотнесение трех линий: реальное, но не реализованное географическое путешествие Обломова (за границу); воображаемое путешествие в землю обетованную («Сон...»); наконец, состоявшееся *внутреннее* путешествие к обретению солнечного света.

Выделяя в повествовании несколько знаковых «снимков» Обломова «на фоне окна», Гончаров, по существу, предлагает способ пластической фиксации течения времени по принципу стоп-кадра. В живописи подобному подходу к отражению взаимодействия времени и пространства соответствует идея полиптиха или цикла.

В отношении Ольги и Штольца вид из окна обозначается автором в момент их решающего объяснения за границей. Разговор происходит во время путешествия по Швейцарии, в комнате Ольги, у окна, обращенного на озеро (ГОНЧАРОВ 1998: 410). Возможно, автор подчеркивает, что широкая жизненная перспектива открывается обоим только в совместной жизни. Оставшись одна после долгого разговора, Ольга (уже невеста) открывает окно, наслаждается ночной прохладой. Она долго всматривается вдаль, на озеро. С точки зрения семантики распахнутое окно – это принцип построения отношений героини с внешним миром, ее открытость для жизни и нового счастья.

Следующий этап в судьбе героев – жизнь на южном берегу Крыма – характеризуется новым пейзажем: «с галереи [дома] было видно море, с другой стороны – дорога в город» (ГОНЧАРОВ 1998: 446). Гончаров не описывает панораму подробно, а только называет ее. Вид с галереи – это знак, рассчитанный на символическое восприятие читателя.

Оба мотива – и море, и дорога – в литературной традиции соотносятся с темой жизненного пути. Как знаки восприятия действительности

персонажами романа море и дорога могут означать оппозиции «природа – цивилизация», «свобода – упорядоченность», гармонично присутствующие в жизни Штольца и Ольги. Кроме того, упоминание морского побережья, где поселились герои, возвращает читателя к первой части романа, главе «Сон Обломова». Там море – дикое и грандиозное – смущает сердце широтой картины, неразгаданностью содержания, необъятной, спящей силой. Напротив, вид на море из дома Штольцев не производит гнетущего впечатления, не рождает мыслей о ничтожности человека, потому что хозяева по-иному относятся к жизни, не боятся ее.

Итак, в романе «Обломов» Гончаров широко использует вид из окна как живописный фон портретных циклов, снятых в ключевые моменты жизни героев. Дополнительный материал для анализа и сравнения персонажей дают переключки или повтор деталей этого «фона» в разных портретах (стена, солнце, море).

В романе «Обрыв» Гончаров последовательно обращается к описанию окна как элементу портрета. Этот прием получает дальнейшее развитие, становится более разнообразным, приобретает дополнительные функции и системность. Гончаров использует мотив окна для характеристики более широкого круга персонажей. Открывающийся вид может быть подробным и живописным, а может быть едва намечен лаконичным штрихом, но в его описании, как правило, выявлен характерный акцент. Интерес представляет авторский принцип отбора деталей при изображении вида из окна.

Помещица Татьяна Марковна Бережкова, бабушка Райского, «любила видеть открытое место перед глазами, чтоб не походило на трущобу» (ГОНЧАРОВ 2004: 58) (здесь по контрасту вспоминаются персонажи первых двух частей трилогии – те, из чьих окон выглядывала стена). С одной стороны перед окнами домика Татьяны Марковны «пестрел большой цветник»; с другой, обращенной к дворам, «как на ладони» было все хозяйство Малиновки. Вид из окна роднит Бережкову с Адуевой – обе хорошие хозяйки, обе видят красоту и ценят пользу. Однако характеристика Бережковой этим не исчерпывается, и Гончаров возвращается к ее окнам через несколько страниц: «Распорядившись утром по хозяйству, бабушка <...> садилась у окон и глядела в поле, смотрела за работами, смотрела, что делалось на дворе, и посылала Якова или Василису, если на дворе делалось что-нибудь не так, как ей хотелось» (ГОНЧАРОВ 2004: 66). Через много лет, объясняя образ Бережковой в статье «Лучше поздно, чем никогда», Гончаров подчеркнет ее властный характер: «И всех и все в доме она блюдет зорким оком и видит из одного окна – свою деревню, поля, из другого – сад, огород, людские. Ничто не шевельнется в деревне без ее спроса, воли и ведома» (ГОНЧАРОВ 1986: 317).

Дворня Бережковой тоже «отражается» в окнах. Молчаливая, бесконечно преданная барыне Василиса, весь век сидела перед окном, задумчиво глядя на дрова и копошащихся кур; «она не уставала от этого вечного сиденья, от этой одной и той же картины из окна» (ГОНЧАРОВ 2004: 60).

О жителях города также рассказывают виды из их жилищ. Тит Никоныч, известный с молодости своим смелым, открытым характером, купил себе маленький домик «с тремя окнами на улицу» (ГОНЧАРОВ 2004: 67) (взгляд из окна на улицу как символ открытости жизни уже появлялся в тексте ранее – в спорах Райского с Софьей Беловодовой).

В окна дома старой княгини весело заглядывала зелень из сада, и Райский «видел расчищенную дорожку, чистоту, чопорность и порядок» (ГОНЧАРОВ 2004: 80). А «какой обширный дом, какой вид у предводителя [дворянства] из дома!» (ГОНЧАРОВ 2004: 81).

У Леонтия Козлова, учителя гимназии, однокашника Райского, по замечанию последнего, «тесная рамка»: «в глазах, вблизи – все вон этот забор, вдали – вот этот купол церкви...» (ГОНЧАРОВ 2004: 206). Таким и предстает этот персонаж в романе – влюбленный в своих древних греков чудак, который не видит и не знает жизни, влачит жалкое, скудное существование и при этом сохраняет трогательную наивность и чистоту сердца.

Марк Волохов снимал комнатку в избушке огородника: два окна выходили в поле, два к огородам. Марк жил в той горнице, что смотрела в поле. Причем, как выяснится позже, именно в поле, а не к саду выходило то окно большого дома, через которое Вера общалась вечером с Марком. Тот же знак повторит Гончаров при описании первой встречи Марка и Веры: Волохов бросит ей провокационный упрек: «А я думал, что вы любите поле и свободу!» (ГОНЧАРОВ 2004: 519). Возможно, Гончаров рассчитывает на ассоциацию с выражением «поле деятельности» (в упоминавшейся выше статье «Лучше поздно, чем никогда» есть фраза, относящаяся к Волохову: «Он и пошел бы на это поле работать...» (ГОНЧАРОВ 1986: 321); можно также предположить отсылку к выражению «перекати-поле», подразумевающую «неукорененность» персонажа в жизни.

Для характеристики самой Веры Гончаров выстраивает цепочку из окон-знаков, смысл которых раскрывается читателю не сразу. Интрига начинается, когда Райский-студент в сопровождении маленькой Верочки попадает в большой усадебный дом. Старый быт характеризуют окна, «затянутые пылью и плесенью», так что в зале «вместо двух светов было двое сумерек» (ГОНЧАРОВ 2004: 75). В противоположность нижним залам и гостиним комнаты второго этажа «походили на кельи, отличались сжатостью, уютностью и смотрели окнами на все стороны». В них была видна «кайма синего неба», мелькала зелень, шевелились люди. При очевидности

противопоставления большого дома (как хранителя старого уклада) и новой жизни за его стенами смысл образа окон «на все стороны» еще не до конца понятен.

Приехав в Малиновку через много лет, Райский вновь попадает в старый дом. На этот раз его интересует комната Веры. Читателю становится яснее, что означали окна на разные стороны – из верхних комнат видны не только поля, деревня, сад, но также обрыв и даже кладбище. Читатель знает, что Вера сама выбрала старый дом – устанавливается определенное соответствие между личностью героини и тем, что она видит в окне.

Через некоторое время Райский опять забирается в большой дом. Тогда мы узнаем, что в доме есть только одна комната с видом на реку (угловая) – туда маленького Бориса водила мать смотреть на Волгу и Заволжье. И именно в этой комнате обосновалась Вера – она любит смотреть на Волгу, обрыв, лес и сад. С помощью мотива окна характеристика героини получает свое знаковое оформление – тема судьбы становится проблемой выбора.

«Разбросанной» артистической натуре Бориса Райского соответствует различное видение пейзажей из окон. То они созвучны экзальтированному восприятию юного художника: «Какие виды кругом – каждое окно в доме было рамой своей особенной картины!» (ГОНЧАРОВ 2004: 57). То мешают будущему писателю, если в окна доносится песенка, хлопают двери, «пестрят поля и отвлекают глаза и мысль от тетрадей» (ГОНЧАРОВ 2004: 299). А то, перед взором впавшего в задумчивость Бориса, предстает в окне «темная звездная ночь» (ГОНЧАРОВ 2004: 279).

В романе «Обрыв» Гончаров усиливает акцент на функцию окна как границы, которая характеризуется большей или меньшей проницаемостью. При этом степень «прозрачности» границ поддается регулированию, что означает различные принципы построения отношений с внешним миром. Можно, например, опустить или поднять шторы (так, чопорные тетки Софьи Беловодовой затемняют ее комнату, а Райский, напротив, уговаривает открыть портьеру и выглянуть на улицу; художник Кирилов призывает Бориса не шутить с искусством, завесить окна и работать). Можно закрыть и зашторить окно во время непогоды (Татьяна Марковна, Марфенька), или напротив, отворить его и «смотреть грозу» (Вера); можно захлопнуть форточку, чтобы избавиться от звуков виолончели (Райский). Наконец, через окно можно просто влезть в дом или вылезти наружу, как это делает Марк Волохов, бесцеремонный нарушитель границ чужих жилищ и жизней.

Чтобы обозначить ситуацию, когда взаимодействие персонажа с внешним миром отличается особой напряженностью или даже дает сбой, Гончаров заставляет своих героев «метаться» между окнами. Так, в день именин Марфеньки бабушка «подходила то к одному, то к другому окну, задумчиво смотрела на дорогу, потом с другой стороны в сад, с третьей на дворы»

(ГОНЧАРОВ 2004: 628). Или, например, Козлов – когда в ожидании возвращения жены он перебрался в Малиновку, в старый дом, то «совался к окнам, отыскивая то самое, из которого видна московская дорога» (ГОНЧАРОВ 2004: 699).

В романе «Обрыв» Гончаров использует не только взгляд в окно из помещения, но также наоборот – снаружи внутрь. Через распахнутые окна домов Райский наблюдает жизнь простодушных обитателей провинциального города, видит, чем они занимаются, что читают и чем трапезничают. С одной хорошенькой головкой в окне Райский даже общается. Окно Веры, напротив, долго остается для Райского непроницаемым, «только лиловая занавеска чуть-чуть колышется от ветра» (ГОНЧАРОВ 2004: 299). Закрытые ставни серого домика – первое, что замечает Райский, отправляясь навестить заболевшего Леонтия Козлова.

Таким образом, мотив окна представляет собой один из важнейших элементов характеристики персонажей трилогии, поскольку воплощает принципы их отношений с реальной действительностью. Образ окна приобретает символическое значение границы и одновременно канала связи между внутренним пространством героя и внешним миром. При этом писатель тщательно отбирает детали изображения окна для придания им знакового характера без потери бытовой достоверности. Гончаров-портретист, развивая вслед за Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем принцип выразительности человеческой внешности, включает в характеристику личности окружающую ее среду. С точки зрения построения портретного образа можно сказать, что для Гончарова, наряду с внешностью героя, принципиальную роль играет фон портрета.

Значение мотива окна в трилогии выходит за рамки исключительно портретных задач. Этот прием выполняет системную функцию в том процессе, который сам Гончаров называл архитектурной, т.е. постройкой здания. Выстроенные автором на протяжении всей трилогии параллели, повторы, переключки в описаниях видов из окна устанавливают отношения лиц друг к другу, отмечают ход событий, развитие замысла и т.д.

Анализ мотива окна в прозе Гончарова может дать новые оттенки в трактовке персонажей трилогии, в решении вопроса о единстве трех романов, а также в изучении особенностей художественного языка писателя (например, приемов типизации), но это тема дальнейшего исследования.

## Литература

- ГОНЧАРОВ 1955 = ГОНЧАРОВ И.А. Мильон терзаний // ГОНЧАРОВ И. А. Собрание сочинений: в 8-и тт. Т.8. М., 1955. С. 7-40.
- ГОНЧАРОВ 1986 = ГОНЧАРОВ И.А. Лучше поздно, чем никогда // ГОНЧАРОВ И.А. Очерки. Литературная критика. Письма. Воспоминания современников /Сост., вступ. ст., прим. Т. В. Громовой. – М., 1986. С. 289-344.
- ГОНЧАРОВ 1997 = ГОНЧАРОВ И.А. Обыкновенная история. // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т.1. СПб., 1997. С. 172-469.
- ГОНЧАРОВ 1998 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т.4., СПб., 1998.
- ГОНЧАРОВ 2004 = ГОНЧАРОВ И.А. Обрыв. // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т.7., СПб., 2004.

**В. Г. Кочетова**  
(Бийск, Россия)

## ПЕЙЗАЖ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ И. А. ГОНЧАРОВА

**Abstract:** The article provides the classification of landscapes in Goncharov's works; it is noted that static landscapes prevail over dynamical ones in the author's stories and this fact is bound up with Goncharov's outlook, his understanding of the norm in life and nature. It traces back the emotional and psychological evolution of landscape in Goncharov's novels. It is investigated that mainly landscapes make up the background, the subject, the estimated and aesthetic functions in the stories and the essays (both early and late).

**Key words:** landscape, nature, classification, functions

И.А. Гончарова не относят к числу классиков литературного пейзажа, как И.С. Тургенева или А.П. Чехова. По замечанию В. Гречишникова, писателю порой и вовсе отказывали в наличии в его произведениях пейзажа «в стилистическом смысле этого понятия», заменяя его определением «жанровые картины» (ГРЕЧИШНИКОВ 1929: 32). Возможно, этими причинами объясняется тот факт, что данный аспект творчества писателя мало исследован. Монографий о роли пейзажа в прозе Гончарова на русском языке нет<sup>7</sup>. В той или иной степени природоописаниям романиста уделяется внимание при характеристике персонажей или в ряду типологических разборов пейзажей писателей XIX века, но, насколько нам известно, попыток классифицировать пейзажи И.А. Гончарова, проследить их эволюцию, сделано не было. Эти вопросы, наряду с выделением основных принципов описаний природы и систематизацией функций пейзажей в творчестве писателя, станут основными в настоящем исследовании.

В трактовке понятия пейзажа исследователи занимают обыкновенно две противоположные по отношению друг к другу позиции. Под пейзажем понимают либо только собственно изображение природы, либо толкуют данное понятие слишком широко. Последнее особенно заметно в искусствоведческих работах. «Пейзаж является отображением находящейся вне человека действительности, им преобразуемой», – писал видный исследователь пейзажа А. Федоров-Давыдов (ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ 1953: 4-5). Сходные суждения находим у А.Н. Бенуа, включавшего в понятие пейзажа «все, что мир вообще, все, что не обладает человеческим разумом, его страстями и душой» (БЕНУА 1912: 11). В таком случае не разграничиваются

---

<sup>7</sup> Этой теме посвящена работа на немецком языке: LOFF Ulrich M. Die Bildlichkeit in den Romanen I.A. Gontscharovs. Munchen, 1977.

пейзаж и интерьер. В данной работе мы принимаем определение Л.М.Щемелевой, примиряющее, как нам кажется, столь противоположные воззрения на предмет исследования: «Пейзаж – (франц. *pay sage*, от *pa ys* – страна, местность), один из содержательных и композиционных компонентов художественного произведения: описание природы, шире – любого незамкнутого пространства внешнего мира» (ЩЕМЕЛЕВА 1987: 272).

Возможны различные классификации пейзажей (ПИГАРЕВ 1972; ЭПШТЕЙН 1990):

- по времени года, суток: зимний, весенний; утренний, ночной и т.д.;
- типу местности: степной, морской, горный, урбанистический и т.д.;
- степени масштабности: локальный, панорамный, космический и т.д.;
- тематической обобщенности: национальный и экзотический;
- характеристики для того или иного жанра: эпический, лирико-психологический, исторический, философский, социально направленный, пейзаж-жанр и т. д.;
- эстетической функции, эмоциональной окрашенности, психологической содержательности: идеальный, бурный, унылый.

Последний подход представляется более продуктивным в отношении пейзажей Гончарова. Классификацию картин природы именно на таком основании задает сам писатель, давая соответствующие эпитеты своим пейзажам и элементам пейзажей: *«наивно улыбающаяся природа», «смеющиеся долины», «угрюмые громады»*... На наш взгляд, в зависимости от доминирующего в них настроения, эмоциональной тональности, пейзажи Гончарова можно классифицировать следующим образом:

1. Пейзажи, изображающие спокойное состояние природы:

1) *описание «улыбающейся» природы, или «идеальный» пейзаж* (ЭПШТЕЙН 1990: 130). Сюда относятся ясные, солнечные, играющие красками, умиротворяющие пейзажи. Например, описание природы усадеб в трех романах. «С одной стороны Волга с крутыми берегами и Заволжьем. <...> Воздух свежий, прохладный, от которого, как от летнего купанья, пробегает по телу дрожь бодрости. <...> Сад обширный около обоих домов... с темными аллеями, беседкой и скамьями. <...> Перед окнами маленького домика пестрел на солнце большой цветник. <...> Около дома вились ласточки, свившие гнезда на кровле; в саду и роще водились малиновки, иволги, чижи и щеглы, а по ночам щелкали соловьи», – такой предстает усадьба Райского в «Обрыве» (ГОНЧАРОВ 1979б: 61-62).

Пейзажи этой группы «живописны», нарисованы яркими, сочными красками. Зеленый, желтый, синий, белый, красный – основные цвета, используемые Гончаровым в их изображении. «Дальше из окна видно, как золотится рожь, белеет гречиха, маковый цвет да кашка, красными и розовыми пятнами, пестрят поля...» (ГОНЧАРОВ 1979б: 302);

2) *«унылый», или «угрюмый» пейзаж* – описание увядающей осенней природы, серых дождливых дней: «Цветы завяли... и перед домом, вместо цветника, лежали черные круги взрытой земли, с каймой бледного дерна, да полосы пустых гряд... Роща обнажалась все больше и больше от листьев. Сама Волга почернела, готовясь замерзнуть» (ГОНЧАРОВ 1980а: 347), – а также выжженной солнцем пустынной местности, наводящей скуку своей безжизненностью и однообразием. Такие пейзажи во множестве встречаем в описаниях островов Зеленого Мыса, Мыса Доброй Надежды, Манилы, Кореи, Сибири в путевых очерках Гончарова «Фрегат “Паллада”». «Скудная зелень едва смягчает угрюмость пейзажа. Сады из кедров, дубов, немножко тополей, немножко виноградных трельяжей... – вот и все. Голо, уединенно, мрачно» (ГОНЧАРОВ 1978а: 133).

Сюда относится и незамысловатый, невзрачный среднерусский пейзаж: «Глядя на эту картину, Александр начал постигать поэзию серенького неба, сломанного забора, калитки, грязного пруда и трепака» (ГОНЧАРОВ 1977: 313). Основоположником пейзажа этого типа является Пушкин в таких произведениях, как «Граф Нулин», «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...», «Евгений Онегин». С 30-40-х годов бедный пейзаж получил в русской литературе широкое распространение. Он был связан с социальными мотивами и имел семантику серости, бедности, беспросветности, часто был проникнут обличительным содержанием. В произведениях Гончарова социальная окраска пейзажа отсутствует;

3) *«величественный» пейзаж* – изображение гор и пропастей, смущающих душу наблюдателя своей угрожающей мрачностью. Встречаются подобные пейзажи только в очерках «Фрегат “Паллада”». В повестях и романах, учитывая характер местности центральной части России, Гончаров изображает лишь «смеющиеся» холмы. Горные пейзажи выполнены в основном в серой и черной цветовой гамме. «Зеленые холмы и овраги сменились дикими каменными утесами, черными или седыми... Горы близко теснились через ущелье друг к другу. Солнце не достигало нас... Представьте себе над головой сплошную каменную стену гор, которая заслоняет небо, солнце и которой не видать вершины» (ГОНЧАРОВ 1978а: 215);

4) *«лирический» пейзаж*. Как правило, это изображение ночной природы, вызывающей у героев истому, пробуждающее в душе все неясное, смутное, порой темное. Ольгу Ильинскую охватывает «лунализм любви» в один из душных преддождливых вечеров, когда «деревья и кусты смешались в мрачную массу; в двух шагах ничего не было видно; только беловатой полосой змеились песчаные дорожки» (ГОНЧАРОВ 1979а: 273). У Райского разыгрались «кровь и нервы» от сестринских прикосновений Марфеньки в сумерки, на фоне сверкавших сквозь ветви деревьев звезд, темной массы леса

и шума листьев. Вера признается Райскому, что «страсть рвет ее», в темной аллее при косвенных лучах «выплывшей на горизонт луны». На фоне ночного пейзажа происходят объяснения в любви. Так, Наденька, очарованная красотой петербургской ночи, отвечает на поцелуй Александра, а Викентьев и Марфенька под впечатлением от пения соловья понимают, что любят друг друга. Созерцание природы ночью будит воображение, погружает в поэтические думы. «Океан в золоте или золото в океане, багровый пламень... На этом пламенно-золотом, необозримом поле лежат целые миры волшебных городов, зданий, башен, чудовищ, зверей – все из облаков» (ГОНЧАРОВ 1978а: 127).

2. «*Бурный пейзаж*, изображающий стихии природы: грозы, бури, шторма и просто волнения на море. Это динамический вид описания природы у Гончарова, т.е. его основой является изображение переходных состояний: детально показан процесс изменений в природе, связанных с наступлением катаклизма. Например: «...за Волгой небо обложилось черными тучами, на дворе парило, как в бане; по полю и по дороге кое-где вихрь крутил пыль... издали доносился глухой рокот грома... Вдруг блеснула молния и над деревней раздался резкий удар грома» (ГОНЧАРОВ 1980а: 94).

Грозы и бури для Гончарова – это нарушение обычного порядка, нормы в природе, крушение опор. «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...» (ГОНЧАРОВ 1978а: 128). Хрестоматийным стал пример описания шторма во «Фрегате “Паллада”». Рассказчик долго не хотел идти смотреть на «*хваленый шторм*», а когда все-таки вынужден был пойти, то ничего, кроме досады, не испытал. «– Какова картина? – спросил меня капитан, ожидая восторгов и похвал. – Безобразие, беспорядок! – отвечал я, уходя весь мокрый в каюту переменить обувь и белье» (ГОНЧАРОВ 1978а: 251).

Любование, упоение бурей свойственно лишь романтическим героям Гончарова – Вере и Райскому. Райский отправляется гулять в грозу, движимый артистическим чувством посмотреть на нее вблизи, Вера, по словам Марфеньки, «отворит окно и сядет смотреть грозу...» (ГОНЧАРОВ 1979б: 259).

Представленная классификация отражает диспропорцию в соотношении статического и динамического пейзажа у Гончарова, связанную, в свою очередь, с мировоззрением писателя, его пониманием нормы в природе и жизни человека.

В произведениях писателя преобладают статические пейзажи, в которые не вносит динамики даже образ реки. В «Обыкновенной истории» ночная Нева точно спит, в «Сне Обломова» река выпускает из себя по сторонам резвые ручьи, но под журчание их «*сладко дремлется*», в «Обрыве» постоянный

эпитет Волги – «задумчивая». Роль реки здесь скорее замыкающая, охранительная: она отграничивает «благословенный уголок» (остров, на котором находится дача Любецких, Выборгскую сторону, ставшую для Обломова аналогом родной Обломовки, усадьбу Райского Малиновку) от остального мира.

Пейзажи писателя преимущественно строятся по перспективно-панорамному принципу (ПИГАРЕВ 1972: 12). Для них характерны стройность композиции, четкое деление планов. Наблюдение ведется, как правило, с некоторого расстояния. «Направо утесы, налево утесы, между ними уходит в горы долина, оканчивающаяся песчаным берегом, в который хлещет бурун. Пониже дороги, ближе к морю, в ущелье скал, кроется как будто трава – так кажется с корабля» (ГОНЧАРОВ 1978а: 112). Написаны картины природы в основном широкими красочными мазками, посредством крупных, бросающихся в глаза деталей. Перспектива в них неглубока, они всегда ограничены либо лесом, либо горами: «А там нивы с волнующимися, разноцветными хлебами шли амфитеатром и примыкали к темному лесу» (ГОНЧАРОВ 1977: 39), «Волга задумчиво текла в берегах, заросшая островами, кустами, покрытая мелями. Вдали желтели песчаные бока гор, а на них синел лес...» (ГОНЧАРОВ 1979б: 74).

Если сравнивать пейзажи Гончарова с живописью, то, пожалуй, наиболее велико сходство с картинами, написанными масляными красками. Но для пейзажей «Фрегата “Паллада”» больше подходит сравнение с декорацией, где все прихотливо расставлено творческой фантазией «природы-художницы». «Природа – нежная артистка здесь. Много любви потратила она на этот, может быть самый роскошный, уголок мира. Местами даже казалось слишком убрано, слишком сладко. Мало поэтического беспорядка, нет небрежности в творчестве, не видать минут забвения, усталости в творческой руке...» (ГОНЧАРОВ 1978а: 260). «Холмы, как пустая декорация, поднимались из воды и, кажется, грозили рухнуть, лишь только подойдешь ближе» (II, 89), «Гора вдали, как декорация, зеленела сверху до подошвы» (ГОНЧАРОВ 1978а: 188), – отмечает рассказчик при взгляде на природу Мадеры и Капской колонии. «Что это такое? Декорация или действительность? Какая местность!» (ГОНЧАРОВ 1978б: 13) – вопрошает он, глядя на берега Японии. «Все будто размерено, расчищено и красиво расставлено, как на декорации или на картинах Вато» (ГОНЧАРОВ 1978б: 191), – сказано далее о природе Ликейских островов. Подобных примеров находим во «Фрегате “Паллада”» множество. Появляются своеобразные «текстильные» метафоры: представление горизонта «в виде довольно грязной занавески», сравнение облака с простыней, покрывающей небо, а тучи с исполинской ширмой.

Помимо изображения катаклизмов в природе, внезапных изменений погоды, в динамике дается Гончаровым только процесс наступления ночи

(утренних зорь «я никогда не вижу», – признается рассказчик во «Фрегате “Паллада”»). Примеры такого пейзажа находим в «Сне Обломова» и очерках «Фрегат “Паллада”». «А солнце уж опускалось за лес; оно бросало несколько чуть-чуть теплых лучей... Потом лучи гасли один за другим; последний луч оставался долго; он, как тонкая игла, вонзился в чашу ветвей; но и тот потух. Предметы теряли свою форму; все сливалось сначала в серую, потом в темную массу...» (ГОНЧАРОВ 1979а: 117-118).

Анализируя во «Фрегате “Паллада”» и «Обломове» национальную ментальность вообще и русскую в особенности, писатель не мог обойти вниманием вопрос о влиянии «географического фактора» на формирование национального характера и, следовательно, специфике русского пейзажа. Для того, чтобы неповторимые черты последнего обозначились наиболее ярко и выпукло, он подается в контрасте с экзотической природой. А собственные эстетические принципы в изображении природы обозначаются Гончаровым в отталкивании от традиции романтизма с его поэтикой эффектного и необычного. Таким образом, можно выделить в произведениях Гончарова *национальный* и *экзотический* разновидности пейзажа.

На основе сопоставления с экзотической природой в «Сне Обломова» Гончаров стремится создать обобщенный образ родной природы, определить ее своеобразие. Писатель поэтизирует красоту обычного, непритязательного, не поражающего воображение и не вызывающего поэтический восторг пейзажа Обломовки, который осмыслен как национальный. Все грандиозное, яркое, дикое на его фоне воспринимается как необычное, чуждое, враждебное. Грозным и страшным горам здесь противопоставлен «ряд отлогих холмов, с которых приятно кататься, резвясь, на спине или, сидя на них, смотреть в раздумье на заходящее солнце» (ГОНЧАРОВ 1979а: 102). Угрюмости моря – река, которая «бежит весело, шая и играя». Далекую недосыгаемому небу – небо, сравниваемое с «надежной родительской кровлей». «Эта природа как бы сориентирована на человека, является модулем этого мира», – отмечает М.В. Отрадин (ОТРАДИН 1994: 77). Русская природа изображается как «ряд живописных этюдов, веселых, улыбающихся пейзажей», компонентами которых выступают «песчаные и отлогие берега светлой речки, подбирающийся с холма к воде мелкий кустарник, искривленный овраг с ручьем на дне и березовая роща...». Национальный пейзаж представлен как идеальный, полностью гармонирующий с природой человека.

Гончаров словно бы продолжает начатую Пушкиным полемику с художественными принципами романтизма («*иные нужны мне картины*»). Вызов романтической традиции, эстетическим штампам в изображении природы еще явственнее, чем в «Обломове», звучит во «Фрегате “Паллада”», «...поскольку к середине 50-х годов, когда создавалось это произведение,

последним оплотом уходящего романтизма оставался в русской литературе жанр «путешествий»», – пишет Т.В. Орнатская (ГОНЧАРОВ 1986: 786). «“Ну, что море, что небо? Какие краски там? – слышу я ваши вопросы. – Как всходит и заходит заря? Как сияют ночи? Все прекрасно – не правда ли?” Хорошо, только ничего особенного: так же, как и у нас в хороший летний день... Нужно ли вам поэзии, ярких особенностей природы – не ходите за ними под тропики: рисуйте небо везде, где его увидите» (ГОНЧАРОВ 1978а: 108).

Исходная посылка Гончарова: «Напротив, я уехал от чудес: в тропиках их нет. Там все одинаково, все просто. Два времени года, и то это так говорится, а в самом деле ни одного: зимой жарко, а летом знойно; а у вас там, на ”дальнем севере”, четыре сезона, и то это положено по календарю, а в самом деле их семь или восемь», – сходна с позицией, заявленной в трактате О. Сомова «О романтической поэзии»: «Где же она [природа – В.К.] разнообразнее как не в России? Несколько зон опоясывают ее пространство, несколько климатов являются в ней, изменяя постепенно вид земли с ее произведениями...» (СОМОВ 1823: 94). Однако романтики в русской природе ищут эффектного, необычного, причудливого, их привлекают прежде всего красоты Кавказа, Финляндии. Гончаров же и в тропиках в «праздничном и поразительном» стремится увидеть свое, привычное: «Для северного глаза все было поразительно; обожженные утесы и безмолвные пустыни, грозная безжизненность от избытка солнца и недостатка влаги, и эти пальмы, вросшие в песок и безнаказанно подставляющие вечную зелень под сорок градусов жара. Может быть, оттого особенно и поразительно, что и у нас есть свои пустыни, и сухость воздуха, и грозная безжизненность, наконец вечная зелень сосен, и даже сорок градусов» (ГОНЧАРОВ 1978а: 113). Или: «Вспомните наши ясно прохладные осенние дни, когда где-нибудь в роще или длинной аллее сада гуляешь по устанным увядшими листьями дорожкам... <...> Здесь тоже, хоть и тридцать два градуса широты, а погода, как у нас. Только вечернее небо, перед захождением и восхождением солнца, великолепно и непохоже на наше» (ГОНЧАРОВ 1978б: 68).

Полемизируя с художественной концепцией романтизма, Гончаров утверждает эстетическую равноценность неяркого русского пейзажа впечатляющему экзотическому, представляет его в равной мере достойным поэтического описания: «Все находило почетное место в моей фантазии, все поступало в капитал тех материалов, из которых складывается нежная, высокая, артистическая сторона жизни. Раз запечатлевшись в душе, эти бледные, но полные своей задумчивой жизни образы остаются там до сей минуты, нужды нет, что рядом с ними теснятся теперь в душу такие праздничные и поразительные явления» (ГОНЧАРОВ 1978а: 108). Наблюдая закат в Сингапуре, рассказчик восторженно восклицает: «Какой пожар на

горизонте! В какие краски оделись эти деревья и цветы! Как жарко дышат они! Ужели это то солнце, которое светит у нас?» Но этот всплеск эмоций сменяется ностальгическими воспоминаниями о далекой «милей стране»: «Я вспомнил косвенные, бледные лучи, потухающие на березах и соснах, остывшие с последним лучом нивы... <...> – и мне вдруг захотелось туда, в ту милую страну, где... похолоднее» (ГОНЧАРОВ 1978а: 292).

Этот мотив в некоторой степени найдет продолжение в последнем романе Гончарова: «Часто, в часы досуга от работ и отрезвления от новых и сильных впечатлений раздражительных красок юга – его (Райского – В.К.) тянуло назад, домой. Ему хотелось бы набраться этой вечной красоты природы и искусства, пропитаться насквозь духом окаменелых преданий и унести все с собой туда, в свою Малиновку...» (ГОНЧАРОВ 1979б: 422).

Для романтиков истинно прекрасной была только дикая, первозданная природа, не тронутая рукой человека. Гончарову, напротив, приятнее вид населенной местности, возделанной природы. Глядя на берега Японии, рассказчик замечает: «Но с странным чувством смотрю я на эти игриво созданные, смеющиеся берега: неприятно видеть этот сон, отсутствие движения» (ГОНЧАРОВ 1978б: 15). «Я опять не мог защититься от досады, глядя на места, где природа сделала с своей стороны все, чтоб дать человеку случай приложить и свою творческую руку и наделать чудес, и где человек ничего не сделал», – развивает он далее свою мысль (ГОНЧАРОВ 1978б: 42).

Традиционно как экзотический, цветущий, вольный воспринимался в русской литературе пейзаж южных окраин России – Кавказа и Крыма. Однако, объединяемые своей противоположностью по отношению к равнинным русским пейзажам, Кавказ и Крым «глубоко различны по своему художественному колориту» (ЭПШТЕЙН 1990: 167). По замечанию М.Н.Эпштейна, Кавказ – место романтическое, Крым – классическое. Классичность, т.е. отчетливость, осязаемость ему придают мягкая лепка гор, ясность очертаний, солнечная прозрачность воздуха. Поэтому значимым представляется тот факт, что именно в Крыму, на южном его берегу поселяются Ольга и Штольц: «Они поселились в тихом уголке, на морском берегу. <...> Сеть из винограда, плющей и миртов покрывала коттедж сверху донизу. С галереи видно было море, с другой стороны – дорога в город» (ГОНЧАРОВ 1979а: 452-453). Природа Крыма с ее соразмерностью и успокоенностью соответствует их поиску гармонии в жизни.

Особо следует сказать о *городском* пейзаже у Гончарова. Он представлен в двух противопоставленных друг другу вариантах: *столица* и *провинциальный город*. Авторская оценка того и другого неоднозначна.

В «Обыкновенной истории» Петербург предстает как нечто давящее, угнетающее, запирающее «и мысли и чувства людские», противопоставленное живой жизни провинции с ее вольным воздухом,

простором (характерно сравнение петербургских домов с «колоссальными гробницами»). В столице – однотипность, голый камень, в провинции – разнохарактерность, разнообразие построек, окруженных садами и палисадниками. Но, с другой стороны, различие между Петербургом и провинциальным городом проходит по линии «деятельность, порядок – неподвижность, застой, безалаберность» (дом, который «того и гляди, развалится или сгорит от самовозгорания» [ГОНЧАРОВ 1977: 66], разрушенный забор, тряский мост, пыльная и грязная улица).

Антиномия «столица – провинция» развивается далее в путевых очерках «Фрегат “Паллада”». В физиономии провинциальных городов мира писатель отмечает те же черты, что и в российских: «такие же длинные заборы, длинные переулки без домов, заросшие травой, пустота, эклектизм в торговле и отсутствие движения» (ГОНЧАРОВ 1978б: 228). Модулем столичного города в произведении выступает Лондон с его плотно стоящими к друг другу домами, обилием магазинов, государственных учреждений, деятельной жизнью.

В «Обломове» граница между Петербургом и провинцией сглажена. Выборгская сторона хоть и является частью столицы, но со своими «заборами, с травой и засохшими колеями из грязи» (ГОНЧАРОВ 1979а: 299), безжизненной тишиной не имеет ничего общего с тем образом Петербурга, который был создан в первом романе писателя. И в петербургской суете, «вечной беготне взапуски» Обломов видит только пустоту, мертвый сон ума и сердца.

В «Обрыве» столица и провинция как бы меняются местами. По приезде в родные места Райский воспринимает уездный город как кладбище, употребляет по отношению к нему метафору спящего или мертвого человека: «Растворенные окна зияли, как разверстые, но не говорящие уста; нет дыхания, не бьется пульс. Куда же убежала жизнь? Где глаза и язык у этого лежащего тела? Все пестро, зелено, и все молчит» (ГОНЧАРОВ 1979б: 184). Однако в ходе событий выясняется, что здесь больше жизни, драм, страстей, содержания, чем в Петербурге.

Тема неподвижности, окостенения, рутинности петербургской жизни звучит и в очерке «Май месяц в Петербурге» в описании большого доходного дома: «Какой же вывод сделать из всего этого? – Ровно никакого. Прошел один, другой и третий май месяцы... Их сменили летние жары, потом осенние непогоды, зимние морозы и так далее. Дом стоит все на том же месте...» (ГОНЧАРОВ 1980б: 207).

Таким образом, в оппозиции «столица – провинция» на протяжении творчества писателя наблюдается смещение акцентов, отражающее изменения в социально-исторической концепции писателя. Если в более ранних произведениях «ум» писателя на стороне столицы, ему импонирует ее

деловитость, а «сердце» – на стороне провинции, где он находит больше человечности, то в «Обрыве» и симпатии свои, и прогрессивные чаяния писатель целиком переносит на последнюю.

В качестве важнейших функций пейзажа и пейзажных деталей в произведениях И.А. Гончарова можно выделить следующие:

- *обозначение места и времени действия*;
- *психологическую*: пейзаж создает в произведении необходимую эмоциональную атмосферу, аккомпанирующую внутреннему состоянию героев;
- *характерологическую*: соответствие определенных картин природы тем или иным персонажам подчеркивает существенные стороны их характеров;
- *сюжетную*: природные явления могут направлять течение событий в произведении;
- *оценочную*: в изображении пейзажа присутствует косвенная авторская оценка героев и описываемых событий;
- *метафорическую*: пейзажи и пейзажные детали используются в качестве метафоры жизненных или психологических явлений и процессов;
- *символическую*: описание природы может содержать какие-либо скрытые аналогии, некий дополнительный смысл, не тождественный образу;
- *эстетическую*: пейзаж в художественном произведении ценен сам по себе, как объективно существующая и отраженная искусством категория прекрасного.

Функции пейзажа у И.А. Гончарова, как правило, определяются жанром произведения. Однако и в романном творчестве писателя роль и место пейзажей меняются.

В ранней повести Гончарова «Лихая болезнь» (1838) пейзажные описания выполнены в пародийном ключе. Объектом пародии в произведении является сентиментально-романтическое отношение к природе. Природа воспринимается героями идеализированно и описывается с помощью характерных для литературы сентиментализма и романтизма устойчивых словесных формул: «лазурь неба», «аромат цветов», «водный ток», «злак полей», «небесный свод не затуманен пылью» (ГОНЧАРОВ 1977: 357), «дремучий лес», «величественный холм» (ГОНЧАРОВ 1977: 366). Но тут же автор посредством рассказчика разоблачает надуманность этих описаний, несоответствие их действительности. Озеро, «которое то трепещет от ветра, как кисейное покрывало, то замирает и лежит неподвижно, гладкое и блестящее, как зеркало», оказывается всего лишь большой лужей; «мрачная бездна», которая «не одно живое существо погребла в себе», – оврагом с останками животных; «просторный и дремучий» лес состоит из семидесяти одного дерева; а «величественный холм» вышиною «аршина в полтора».

Объективный взгляд на природу рассказчика оттеняет излишнюю восторженность по отношению к ней семейства Зуровых.

В повести «Счастливая ошибка» (1839) всего одно пейзажное описание. Оно включено в авторские рассуждения о сумерках и способствует созданию романтической атмосферы. Пейзаж строится по характерному для романтического стиля принципу контраста: свет противопоставляется тьме, а человек – природе: «...свет борется со тьмою; иногда крупный снег вступает в посредничество, угождая свету своею белизною и увеличивая мрак своим облаком. Но человек остается праздным свидетелем этой борьбы...» (ГОНЧАРОВ 1977: 380).

В очерке «Иван Савич Поджабрин» (1842) развернутых пейзажных описаний вовсе нет. Фигурирует лишь деталь пейзажа – дождь, «один из тех петербургских дождей, которым нельзя предвидеть конца» (ГОНЧАРОВ 1977:429). Она выполняет фоновую и сюжетную (усиливает комизм ситуации) функции в бытовой сценке Ивана Савича с дворником.

В романах писателя картины природы тесно связаны с душевным состоянием героев. В начале романа «Обыкновенная история» (1847) с безмятежностью душевного настроения Александра гармонирует описание летнего утра в Грачах. Когда же он, во всем разочаровавшись и растратив силы, возвращается в свою усадьбу, его грустным размышлениям созвучно изображение солнечного заката: «Солнце уже 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» (ГОНЧАРОВ 1977: 309). Природа родного края помогает ему успокоить сердце и исцелить душу: «Беззаботно, без тягостной мысли, с дремлющим сердцем и умом и с легким трепетом, скользишь взглядом от рощи к пашне, от пашни к холму и потом погружаешь его в бездонную синеву неба» (ГОНЧАРОВ 1977: 313). Равнодушие Александра к видам усадьбы через полтора года – сигнал появления скуки, тоски по Петербургу: «Он сиживал молчаливо у окна и уже равнодушно глядел на отцовские липы, с досадой слушал плеск озера» (ГОНЧАРОВ 1977: 314).

Яркая экзотическая природа, открывающаяся перед взором путешественника во «Фрегате “Паллада“» (1855), является благодатной почвой для создания красочных, живописных и разнообразных пейзажных картин. Однако Гончаров-художник не ограничивается простыми зарисовками пейзажа с натуры. Природа, по мысли писателя, «слишком сильна и своеобразна, чтобы взять ее, так сказать, целиком, померяться с нею ее же силами и непосредственно стать рядом; она не дастся. <...> Из непосредственного снимка с нее выйдет жалкая, бессильная копия» (ГОНЧАРОВ 1980в: 142). Поэтому он стремится приблизиться к ней «путем творческой фантазии», постичь артистические мечты природы, проникнуться

великолепием и стройностью ее замысла. То он видит, как невидимая рука чертит воздушные картины: «На этом пламенно-золотом, необозримом поле лежат целые миры волшебных городов, зданий, башен, чудовищ, зверей – все из облаков» (ГОНЧАРОВ 1978а: 127), то волны представляются ему «толпой диких зверей», «терзающих, в ярости, друг друга. Точно несколько львов и тигров бросаются, вскакивают на дыбы, чтоб впитаться один в другого, и мечутся кверху...» (ГОНЧАРОВ 1978а: 307), то фантазия рисует ему заснеженный сибирский лес в виде природной декорации «Нормы»: «Взошел молодой месяц и осветил лес, чего тут нет? Какой разгул для фантазии: то будто женщина стоит на коленях, окруженная малютками, и о чем-то умоляет: все это деревья и кусты с нависшим снегом; то будто танцующие фигуры; то медведь на задних лапах; а мертвецов какая пропасть!» (ГОНЧАРОВ 1978б: 409).

В романе «Обломов» (1859) развернутые пейзажные описания сконцентрированы преимущественно в «Сне Обломова». Пейзаж Обломовки является одним из компонентов формирования характера главного героя. На это обратил внимание Д.С. Мережковский: «Он [И.А. Гончаров – В.К.] следит, как мягкие степные очертания холмов, как жаркое «румяное» солнце Обломовки отразилось на мечтательном, ленивом и кротком характере Ильи Ильича» (МЕРЕЖКОВСКИЙ 1908: 44). В трех других частях романа в основном встречаются одиночные пейзажные детали, обозначающие место действия: парк, роща, сад, река – или состояние природы: «в конце августа пошли дожди», «снег валил хлопьями и густо устилал землю».

Фазы жизни человека рассматриваются у Гончарова согласно натурфилософской традиции в круговороте природы. «И на Выборгской стороне, в доме вдовы Пшеницыной, хотя дни и ночи текут мирно, не внося буйных и внезапных перемен в однообразную жизнь, хотя четыре времени года повторили свои отправления, как в прошедшем году, но жизнь все-таки не останавливалась, все менялась в своих явлениях, но менялась с такою медленною постепенностью, с какою происходят геологические изменения нашей планеты: там потихоньку осыпается гора, здесь целые века море наносит ил или отступает от берега и образует приращение почвы» (ГОНЧАРОВ 1979а: 379).

Параллель между жизнью природы и жизнью человека проходит через весь роман. В минуты счастья возникает единение, согласие между человеком и природой. «В лесу те же деревья, но в шуме их явился особенный смысл: между ними и ею водворилось живое согласие» (ГОНЧАРОВ 1979а: 240), – говорится об Ольге. Нарушение диалога с природой свидетельствует об определенном эмоциональном кризисе героя. Ольга, мучимая тревожными вопросами («Куда же идти? ...ужели ты совершила

круг жизни?..»), «спрашивала глазами небо, море, лес... нигде нет ответа: там даль, глубь и мрак» (ГОНЧАРОВ 1979а: 462).

В изображении душевного состояния героев используется образный параллелизм: «И уже не выбраться ему, кажется, из глуши и дичи на прямую тропинку. Лес кругом его и в душе все чаще и темнее; тропинка зарастает более и более; светлое сознание просыпается все реже и только на мгновение будит спящие силы» (ГОНЧАРОВ 1979а: 99), – или: «Слезы текли не как мгновенно вырвавшаяся струя от внезапной и временной боли, как тогда в парке, а изливались безотрадно, холодными потоками, как осенний дождь, беспощадно поливающий нивы» (ГОНЧАРОВ 1979а: 374-375). В разговоре со Штольцем Обломов следующим образом характеризует свою жизнь: «Она не была похожа на утро, на которое постепенно падают краски, огонь, которое потом превращается в день, как у других, и пылает жарко, и все кипит, движется в ярком полудне, и потом все тише и тише, все бледнее, и все естественно и постепенно гаснет к вечеру. Нет, жизнь моя началась с погасания» (ГОНЧАРОВ 1979а: 186). Символом угасания героя становится образ заходящего солнца, на которое он так любит смотреть.

Все происходящее с героями через взаимосвязь с природным циклом облекается в форму непреложного закона жизни. Как природа имеет свои фазы, так и жизнь человека должна постоянно находиться в движении от одного этапа к другому. Искусственная остановка ее свободного течения приводит к дисгармонии, искажению нормы развития человеческой личности, что и происходит с Обломовым. «От утра (юности) герой прямо перешел к вечеру (старости), миновав день – самый плодотворный этап» (КРАСНОЩЕКОВА 1997: 245).

В «Обрыве» (1869) очень велика степень детализации пейзажей усадьбы Малиновки: «Подле огромного развесистого вяза, с сгнившей скамьей, толпились вишни и яблони; там рябина; там шла кучка лип... Подле сада, ближе к дому, лежали огороды. Там капуста, репа, морковь, петрушка, огурцы, потом громадные тыквы, а в парнике арбузы и дыни...» (ГОНЧАРОВ 1979б: 61). Писатель как будто стремится подробнее запечатлеть в своем произведении детали разрушающихся дворянских гнезд.

Надо отметить некоторое однообразие пейзажей в «Обрыве». Это объясняется отчасти ограниченностью изображаемого пространства, отчасти тем, что пейзажные детали способствуют созданию картины неизменяемости усадебного мира с точки зрения Райского: какой он увидел Малиновку юношей, такой он видит ее много лет спустя, изо дня в день. «Кругом все та же наивно улыбающаяся природа, тот же лес, та же задумчивая Волга, обвевал его тот же воздух» (ГОНЧАРОВ 1979б: 285). Меняется восприятие Райского – меняется пейзаж.

Борьба Веры со своей страстью к Марку происходит на фоне лунного пейзажа, построенного по принципу контраста и способствующего созданию драматической атмосферы: «Аллеи представлялись темными коридорами, но открытые места, поблекший цветник, огород, все пространство сада, лежащее перед домом, освещались косвенными лучами выплывшей на горизонт луны» (ГОНЧАРОВ 1980а: 222).

Элегическая тональность осенних пейзажей в конце романа аккомпанирует душевному состоянию обитателей Малиновки и созвучна авторской грусти по поводу разрушения патриархального поместного уклада. «На всем лежал какой-то туман. Даже птицы отвыкли летать к крыльцу <...> Цветы завяли <...> Сама Волга почернела, готовясь замерзнуть» (ГОНЧАРОВ 1980а: 347).

В «Обрыве» становится еще более тесной, гармоничной связь человека и природы. Вера объясняет Райскому свое душевное состояние влиянием наступившей осени (пытаясь, правда, таким образом скрыть настоящую причину своего недуга): «Какая драма! Нездорова, невесела, осень на дворе, а осенью человек, как все звери, будто уходит в себя. <...> Когда кругом все делается мрачно, бледно, уныло, – и на душе становится уныло...» (ГОНЧАРОВ 1980а: 232). Марфенька тоже воспринимает себя частью естественного мира: «Я вся вот из этого песочку, из этой травки» (ГОНЧАРОВ 1979б: 253).

Героини настолько близки природе, органично слиты с ней, что отождествляются в восприятии Райского с духами природных стихий. Марфенька уподоблена сильфу – светлomu, чистому духу воздуха: «Она надела на голову косынку, взяла зонтик и летала по грядкам и цветам, как сильф, блестя красками здоровья, веселостью серо-голубых глаз и летним нарядом из прозрачных тканей. Вся она казалась сама какой-то радугой из этих цветов, лучей, тепла и красок весны» (ГОНЧАРОВ 1979б: 176). Вера долгое время является в фантазии Райского русалкой – духом воды, загадочным, скрытным, хитрым: «Его мучила теперь тайна: как она, пропадая куда-то на глазах у всех, в виду, из дома, из сада, потом появляется вновь, будто со дна Волги, вынырнувшей русалкой, с светлыми, прозрачными глазами, с печатью непроницаемости и обмана на лице, с ложью на языке, чуть не в венке из водяных порослей на голове, как настоящая русалка!» (ГОНЧАРОВ 1980а: 75).

Характерны для поэтики романа лейтмотивные сравнения героев с теми или иными животными, птицами, имеющие символический подтекст. Марк Волохов сравнивается с волком, что подчеркивает звериную, хищническую сущность его идей: «Он, во имя истины, развенчал человека в один животный организм, отнявши у него другую, не животную сторону» (ГОНЧАРОВ 1980а: 310). Идеологический антипод Волохова – Тушин отождествляется с медведем. Символическое значение медведя связано с силой, смелостью,

стойкостью, надежностью. Марфеньку Вера называет бабочкой. «Вот она кто! – говорит она Викентьеву, указывая на кружащуюся около цветка бабочку. – Троньте неосторожно, цвет крыльев пропадет, пожалуй и совсем крыло оборвете» (ГОНЧАРОВ 1980а: 143).

Вера не сопоставлена однозначно с каким-либо одним животным. В описании ее облика то упоминается «мягкий, неслышимый, будто кошачий шаг», она ласкается «как кошка» около бабушки, «как кошечка, лукаво» взглядывает в глаза Райского, «как кошка» перешагивает за дверь; то Райский называет ее «змеей», в ее образе проступают змеиные черты: «уползла в темную аллею», «ползущий шаг», «скользила может быть, как змея, с обрыва вниз, сверкая красотой»; то она «как птица» упархивает в рощу, ее тонкие пальцы впиваются в плечо Райского «как когти хищной птицы» и т. д. Такая неоднозначность связана, вероятно, с загадочностью этого образа для Райского (Веру мы видим чаще всего именно его глазами), ореолом таинственности, окружающим героиню почти до развязки.

В связи с образом Райского устойчиво упоминание о змее: «он, как змей, убирался в ее цвета», «она... не подозревала, какой змей гнезвился в нем рядом с любовью», «ответные его ласки были не ласки брата, а нежнее; в поцелуй прокрадывался какой-то страстный змей...». Подобно библейскому змею, Райский искушает встречающихся ему на жизненном пути женщин, зовет их к другой жизни, к страсти.

В очерках Гончарова 70–80-х годов встречаются главным образом одиночные пейзажные детали, выполняющие функцию фона. Даже в очерках «Поездка по Волге» и «Май месяц в Петербурге», сами заглавия которых заставляют предположить наличие в них ряда ярких пейзажных зарисовок, некоторым образом обманывают читательские ожидания. В первом находим всего одно лаконичное описание Волги: «Волга была уже настоящая, величественная, широкая Волга, по берегам являлись села, по реке движение, пейзажи бесконечные и разнообразные» (ГОНЧАРОВ 1980б: 28). Во втором очерке время года лишь заявлено, но в конкретных образах природы не реализуется.

Подытоживая сказанное, отметим, что в ранних повестях, очерке «Иван Савич Поджабрин», путевых очерках «Фрегат “Паллада”» и очерках последнего периода творчества писателя пейзажи выполняют преимущественно фоновую, сюжетную, оценочную и эстетическую функции. В романах же в изображении природы просматривается движение в сторону все большей эмоциональной насыщенности и психологизации, к сближению жизни человека и природы.

## Литература

- БЕНУА 1912 = БЕНУА А. История живописи всех времен и народов: В 4 т. Т. 1. Санкт-Петербург, 1912.
- ГОНЧАРОВ 1977 = ГОНЧАРОВ И.А. Обыкновенная история. Произведения 1832-1848 // Собр. соч.: В 8 т. Т.1. М., 1977.
- ГОНЧАРОВ 1978а = ГОНЧАРОВ И.А. Фрегат «Паллада» т.1 // Собр. соч.: В 8 т.Т.2., М., 1978.
- ГОНЧАРОВ 1978б = ГОНЧАРОВ И.А. Фрегат «Паллада» т.2. // Собр. соч.: В 8 т. Т.3., М., 1978.
- ГОНЧАРОВ 1979а = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов // Собр. соч.: В 8 т. т.4. Москва, 1979.
- ГОНЧАРОВ 1979б = ГОНЧАРОВ И.А. Обрыв. ч.1-2 // Собр. соч.: В 8 т. Т.5., М., 1979.
- ГОНЧАРОВ 1980а = ГОНЧАРОВ И.А. Обрыв. ч.3-5 // Собр. соч.: В 8 т.Т.6., М., 1980.
- ГОНЧАРОВ 1980б = ГОНЧАРОВ И.А. Очерки, автобиографии, воспоминания. «Необыкновенная история» // Собр. соч.: В 8 т. Т.7., М., 1980.
- ГОНЧАРОВ 1980в = ГОНЧАРОВ И.А. Статьи, заметки, рецензии, письма // Собр. соч.: В 8 т. Т.8. М., 1980.
- ГОНЧАРОВ И.А. 1986 = ОРНАТСКАЯ Т.И. История создания «Фрегата «Паллада»» // Гончаров И.А. Обломов. Ленинград, 1986.
- ГРЕЧИШНИКОВ 1929 = ГРЕЧИШНИКОВ Вл. Пейзаж в романах Гончарова //Рус. яз. в совет. шк., 1929. №5.
- КРАСНОЩЕКОВА 1997 = КРАСНОЩЕКОВА Е. И.А. Гончаров: Мир творчества. Санкт-Петербург, 1997.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ 1908 = МЕРЕЖКОВСКИЙ Д. Гончаров. // МЕРЕЖКОВСКИЙ Д. Вечные спутники. Достоевский, Гончаров, Майков. Санкт-Петербург, 1908.
- ОТРАДИН 1994 = ОТРАДИН М.В. Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. Санкт-Петербург, 1994.
- ПИГАРЕВ 1972 = ПИГАРЕВ К. Русская литература и изобразительное искусство (Очерки о русском национальном пейзаже сер. XIX в.). Москва, 1972.
- СОМОВ 1823 = СОМОВ О. О романтической поэзии. Санкт-Петербург, 1823.
- ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ 1953 = ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ А. Русский пейзаж XVIII-н.XIX в. Москва, 1953.
- ЩЕМЕЛЕВА 1987 = ЩЕМЕЛЕВА Л.М. Пейзаж. // Литературный энциклопедический словарь. Москва, 1987.
- ЭПШТЕЙН 1990 = ЭПШТЕЙН М.Н. «Природа, мир, тайник Вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. Москва, 1990.

**Л. В. Карасев**  
(Москва, Россия)

## ВНУТРЕННЕЕ И ВНЕШНЕЕ: О «ДВИЖЕНИИ ЧУВСТВА» У ГОНЧАРОВА

**Abstract:** The article analyzes how Goncharov portrays the division of human feelings or emotions. The feature is that human feelings and love are presented as fluid powers entering the human soul and going out of it. Therefore, the characters are presented as vessels flowing into each other.

**Keywords:** Goncharov's novels, ontological poetics, internal, external.

*«Он насильно обнял меня и исчез»*  
(Гончаров: «Поездка по Волге»)

Назвать эти заметки более точным образом я не смог; иначе название вышло бы слишком длинным. «Внутреннее» – это человеческая душа, сердце. «Внешнее» – окружающий человека мир. С «движением» и «чувством» дело обстоит сложнее. Обычно, когда говорят «движение чувства», то имеют в виду движение, которое происходит внутри человеческой души. Иначе, движение чувства и есть движение души.

У Гончарова картина несколько иная: человек представляет собой нечто вроде «сосуда» или «объема», в который извне, из внешнего мира входит какое-либо чувство или впечатление, а затем с такой же легкостью может из него выйти. Иначе говоря, это не «движение души» в собственном смысле слова, то есть не изменение душевного состояния внутри личности, а движение чего-то постороннего *внутри души, сквозь душу*. Штольц в «Обломове» дает пример «накопительного» типа: он собирался «донести *сосуд жизни* до последнего дня, не пролив ни одной капли напрасно» (ГОНЧАРОВ 1998: 163). Алексеев, заживавший к Илье Ильичу, напротив, был настолько открыт людям и обстоятельствам, что не имел уже почти ничего собственного, личного. Сквозь него проходило все, и ничто в нем не задерживалось.

Вообще все три романа Гончарова, если искать в них некую общую устроительную идею или метафору, объединяются именно в теме «сообщающихся сосудов», взаимных душевных влияний и перетеканий. В «Обыкновенной истории» дана почти карикатурно подчеркнутая перемена, которая происходит в обоих главных персонажах – Адуеве и его племяннике Александре. Сколько от одного убывает, столько в другом прибывает. «Романтик» Александр и «циник» дядя по ходу движения сюжета полностью

меняются ролями. В «Обломове» картина более размытая, однако очевидно, что всякое появление Штольца оказывает действенное влияние на Обломова. Он как будто всякий раз просыпается и впитывает в себя бодрость и живость Штольца. Что касается Штольца, то он, хоть и против своей воли, «прощает» Обломова, тем самым, впуская в себя обломовскую правду, позволяет ей существовать рядом, подле своей. В «Обрыве» – множество взаимоперетеканий и влияний. Райский называет себя «зеркалом жизни», но, по сути, он, скорее, «сосуд», в который втекают и вытекают потоки женских чувств. Он поочередно будит «спящих красавиц», и при этом сам «засыпает» все крепче и крепче, теряя ощущение реальности. Обо всем этом, включая важную тему «объятий» (объятия как внешнее выражение и условие душевных взаимоперетеканий), я подробно писал в книге «Вещество литературы». Теперь же, мы возьмем рассказы и очерки Гончарова, чтобы посмотреть, как названный мотив или, если изъясняться в терминах онтологической поэтики, «исходный смысл» «взаимоперетекания» проявляет себя в этих небольших по объему и отличающихся друг от друга по жанру сочинениях.

В повести «Счастливая ошибка» чувства Елены и Адуева (эта фамилия возникает и в «Обыкновенной истории») описываются как раз в таком ключе. Как пишет Гончаров, Елена, встретив Адуева, «охотно уступила действию [здесь и далее в цитатах курсив мой. – Л.К.] прекрасного, нового для нее чувства» (ГОНЧАРОВ 1997: 78). Такое впечатление, что Елены, как личности нет: есть некий объем, в который может войти какое-то впечатление или прежде неведомое чувство, а сама Елена может лишь заметить подобного рода движение.

То же самое можно сказать и об Адуеве. «Тогда вы как будто разрешили за меня задачу счастья», – говорит он Елене. Сам же Адуев неподвижен, он ждет, наблюдает за тем, какое чувство войдет в него и окажет свое действие. «Я жадно вслушивался в утешительные слова, впивался взорами в ваши глаза...». (ГОНЧАРОВ 1997: 75) И в итоге ему показалось, что эти глаза сказали: «Люби меня, и тебе откроется целый мир блаженства, я создам тебе счастье и разделю его с тобою» (ГОНЧАРОВ 1997: 74). Перед нами лексика подчеркнутой пассивности, и хотя это лишь фантазия Адуева, тем не менее, фантазия вполне созвучная той, что владеет самой Еленой.

Важна здесь и тема разделения жизни, понятая как объединение жизней двух влюбленных: ведь «разделить» с кем-то жизнь, значит объединить обе жизни в единое целое. Само собой все это вещи расхожие, романтические, однако в случае Гончарова это не просто «общее место» и не просто «романтизм». За этим стоит глубокое внутреннее ощущение (во многом неосознанное) того, что стихия чувства существует как бы отдельно, сама по себе, свободно переливаясь в человеческие души, смешиваясь, освобождаясь.

В «Обломове», например, осознающий это Штольц, целенаправленно «влияет» на Ольгу: «Как мыслитель и художник, он ткал ее разумное существование» (ГОНЧАРОВ 1998: 454). И когда процесс завершился, «два существования, ее и Андрея, слились в одно русло» (ГОНЧАРОВ 1997: 452). Дело дошло до того, что Штольц с Ольгой даже «думали вдвоем».

Героиня «Счастливой ошибки», как кажется, предчувствовала нечто в этом роде заранее: «Свет [речь идет об «обществе» – Л.К.] не наполнял *пустоты* ее сердца; суетность ошибкой втеснилась в душу; она сама нетерпеливо ждала, когда кончится период девичества и настанет эпоха супружества» (ГОНЧАРОВ 1997: 82). Здесь снова видим ту же картину – пустой объем сердца, внешнее воздействие влияние («не наполнял», «втеснилась в душу»), и, наконец, пассивное ожидание того, когда одни обстоятельства сменятся другими.

Похожим образом описана и сцена окончательного примирения и соединения Елены и Адуева: «У обоих из глаз выглядывало счастье; недолго оставались они в бездействии, невидимая электрическая нить, проведенная от взоров ко взорам, укорачивалась... они зажмурились, а уста сошлись» (ГОНЧАРОВ 1997: 97). Опять-таки: как будто описаны действия, но по сути, никаких самостоятельных действий нет, а есть некая объективная, отдельная сила, которая воздействует на людей, не требуя от них никаких действий (для сравнения у Л.Н. Толстого в «Войне и мире» в описании встречи Пьера с Элен дан пример противоположного свойства: Элен «грубым движением головы перехватила его губы и свела их с своими»). В стихотворении Гончарова «Тоска и радость» – такое же понимание «самостоятельного» движения чувства. Человек – сам по себе, а непрощенные гости-чувства – сами по себе.

Зато случается порой –  
Иной в нас демон поселится:  
То радость пламенной струей  
*Без зова в душу протеснится*  
(ГОНЧАРОВ 1997: 22)

Иначе говоря, даже приятное и желанное чувство радости описано как внешняя сила, которая, не спрашивая человека, входит в пустое пространство его души. В «Счастливой ошибке» о чувстве было сказано: «втеснилась в душу»; здесь – это чувство, которое незванно «в душу протеснится».

А в маленьком (в пару страниц) сочинении «Упрек. Объяснение. Прощение», написанном в связи с отъездом за границу Евг.П. Майковой, названный принцип изложения мысли вообще становится ведущим. Жанр сочинения, несмотря на серьезность темы, легкий, игровой, однако самый

смысл «втекания-вытекания» душевных движений настолько важен для Гончарова, что он не отказывается от него и здесь. «Любовь в мою душу незаметно *вкралась*, постепенно *упрочилась*...» (ГОНЧАРОВ 1997: 532). Как видим, «ключ» все тот же: есть некое пустое место внутри человека, и туда свободно и независимо от его воли или желания «вкрадывается» и даже «упрочивается» чувство. Евгения уехала: в этой ситуации можно было бы сказать, что возлюбленный о ней вспоминает, думает, тоскует и пр., иначе говоря, действует самостоятельно. Но нет, сказано так: «Ваш отъезд *поглощает* все мои мысли» (ГОНЧАРОВ 1997: 533), то есть мысли не сами улетает из головы или сердца и устремляются туда, куда устремился их предмет, а предмет тянет их за собою.

Далее лирический герой – в терминах языка «пустоты-наполненности» – рассуждает следующим образом: «...Мне ли *толкаться* в Ваше сердце? Оно *так занято, так полно*. Оно, как светлый храм, сияет негаснущим огнем: там совершается вечное служение на алтаре любви и дружбы. Жрецы избраны, поклонников тьма с богатыми приношениями. Они предупредили меня, пришельца с бедной лептой. *Толпа непроходимая и невыходимая: кто раз попал – не выходит!*» (ГОНЧАРОВ 1997: 533). Как будто есть намек на собственное усилие и движение, но тут же все пропадает, уступая место бездействию: «...Мне ли толкаться...». Пустое сердце возлюбленной нынче полностью занято другими. И более того, хоть они и сами туда попали, но выйти назад не могут.

И в конце сочинения: «Прощайте, но возвратитесь, возвратитесь скорее – и дайте *мне занять* в Вашем внимании такое *место*, какое занимает старая, давно прочитанная, ветхая книга...» (ГОНЧАРОВ 1997: 533). Опять таки – не «услышьте меня», а дайте мне «занять место», то есть найдите в своем сердце пустой, еще не занятый другими, уголок.

В письме к Н.А. и Е.П. Майковым от 23 июля 1843 г. Гончаров писал: «В течение недели я еще могу как-то помириться с мыслию, что Вы за границей, но едва настанет воскресенье – я с утра начинаю сильно чувствовать, что Вас нет: Вы оставили страшную *пустоту*».

«Пустота» – это не обязательно плохо. Например, у Платонова, для которого тема «объемов и переливаний» так же очень важна, «пустота» осмысливается как свобода, как возможность движения и заполнения (первоначальный вариант подзаголовка к роману «Чевенгур» имел название «Путешествие с пустым сердцем», а не с «открытым», как это осталось в окончательной редакции). В этом смысле можно сказать, что в пустоте есть потенция будущего бытия, пустота чревата возможностями рождения и осуществления. Для Гончарова «сердце» – это и есть изначально пустое место, куда могут входить и выходить различные чувства и впечатления. В очерке «Пепиньерка», где представлен тип светской девушки в возрасте от

шестнадцати до двадцати лет, «душа» или «сердце» юного существа трактуется как раз таким образом. Гончаров пишет о том, как девушка создает свой внутренний мир, «подмешивая в него мелькающие перед ней образы, отрывочные чувства и скудные опыты, заимствованные *из внешнего*: оттого она более мечтательница» [ГОНЧАРОВ 1997: 522]). «Внешнее» как источник для «внутреннего» столь важно, что Гончаров даже не поясняет каким-либо дополнительным и напрашивающимся здесь словом, что это именно за «внешнее». Похожим образом в очерке «Хорошо или дурно жить на свете?», Гончаров, описывая вторую половину жизни человека, в которой ум и сердце сходятся вместе, называет ее «эстетической»: «в ней *простор* сердцу, *открывающемуся* тогда для нежных впечатлений, простор сладким думам...» (ГОНЧАРОВ 1997: 507).

Или нечто противоположное: «Грубая кора, облегающая ум и сердце, не дает пробиться наружу мыслям и чувствам со всеми их нежными, неуловимыми оттенками» (Из письма В.Ф. Шаховской – 8 февраля 1844 г.).

В повести «Поездка по Волге» Гончаров описывает художника Ивана Ивановича Хотькова, чей характер и способ существования напоминает об Алексееве (обломовском соседе). Другое дело, что в Хотькове принцип «втекания-вытекания» доведен до возможного предела. Это тип существа, которое пропускает мир сквозь себя или, сказать вернее, мир сам проходит сквозь него, подобно тому, как в дырявый сосуд втекает и вытекает вода. Вот подробный портрет Хотькова: «Встреча с ним – настоящий праздник. На все он отзовется, все поймет, всему посочувствует, печально задумается над вашим горем – и поможет, если (в рифму) может, но он редко может – зато непременно *разделит* ваше удовольствие. Когда он подойдет и поговорит с вами минут пять, вы чувствуете, что как будто и *не расставались* с ним, а когда он уйдет – и *все с ним уйдет*, как будто никогда не знавали его. Пользуйтесь им, когда он тут, берите от него все, что можете, *он все отдаст* – и *сам возьмет все*, что может, у вас, у другого. Но не надейтесь, что он сохранит и вас самих и все, что вы дали, – в памяти, – он *растеряет все* тут же по дороге. Друзей у него не бывает, но приятели все: вы отойдете, думая, что вот он, *разделив*, унес с собой какую-нибудь вашу мысль, намерение или дал обещание, или взял с вас, что вы обеспечили себе его прочно, что мысль и обещание пустят в нем корни – нет: все это до встречи – с другим. Этот *другой сейчас заменит вас*» (ГОНЧАРОВ 1954: 467).

В этой характеристике все дано так явно, так подчеркнуто, что комментировать сказанное нет особого смысла. Хотьков проносится сквозь жизнь, жизнь проносится сквозь него: он не меняется по ходу повествования, и к концу истории ведет себя так же, как и в начале. На новом месте Хотьков «со всеми перезнакомился, кто попадал под руку, успел побывать в гостях в двух-трех семействах и всюду успевал» (ГОНЧАРОВ 1954: 489).

У Гончарова, как я уже говорил, объятия играют особую роль: это не просто проявление дружеских или любовных чувств, но нечто более важное и значимое. Объятие имеет для него некий онтологический статус, это событие, в процессе которого люди передают друг другу нечто важное, сущностное. Иначе говоря, объятия выступают как внешнее проявление внутреннего, невидимого процесса перетекания – из сердца в сердце – различных душевных движений.

В диалоге из «Обыкновенной истории», где Александр обращается с просьбой к своему дяде «обнять его», как будто схвачена самая суть дела. «– Обнимите меня. – Извини, не могу. – Почему же? – Потому что в этом поступке разума, то есть смысла, нет (...) вот если б ты был женщина – так другое дело: там это делается без смысла, по другому побуждению» (ГОНЧАРОВ 1997: 216). В данном случае, Александр рад тому, что, возможно, он и дядя таки смогут «слиться душами», и дядя даст ему «место в сердце». Однако дело не в конкретном чувстве, а в той общей силе, которая заставляет героев Гончарова так часто заключать друг друга в объятия, в желании в прямом смысле слова передать чувство, слиться с кем-либо в единое целое.

В повести «Поездка по Волге» «сквозной» человек Хотьков также готов обнять всякого: чувства постоянно переполняют его – отсюда и потребность в их излитии. Рассказчик не может назвать Хотькова ни другом, ни даже приятелем, он напрямую говорит ему грубые вещи, однако потребность художника в изъявлении чувств совершенно неуправляема: «Он насильно обнял меня и исчез» (ГОНЧАРОВ 1954: 480). При следующей встрече – «он бросился ко мне, жал руки, обнимал» (ГОНЧАРОВ 1954: 481). Совсем, как у Александра из «Обыкновенной истории», признававшегося: «Чувство, дядюшка, просится наружу, требует порыва, излияния...».

Объятия – как универсальный способ самоосуществления себя в других. Без объятий нет полноты жизни, это последний и самый важный знак дружбы и приязни.

Объятия снова отворятся,  
И снова в них падут друзья,  
(«Утраченный покой», ГОНЧАРОВ 1997: 25)

В повести-воспоминании «На родине» – снижение темы, но «объятия» все же на месте. Добравшись до станции и намаявшись под солнцем, Гончаров просит ямщика спрятать его в тень. «Он ввез меня под навес постоянного двора напротив станции. Я чуть было не обнял благодетеля» (ГОНЧАРОВ 1954: 229).

Собственно и самый способ творческого усилия у Гончарова схож со своеобразным объятием; создаваемый образ становится той формой, которую

временно принимает автор. Можно сказать, что образ «обнимает» писателя, и это позволяет писателю вжиться в него в полной мере. Я ставил нередко в кожу Райского своих приятелей из кружков 40-х, 50-х и 60-х годов, – и как многие подходили к этому типу, нередко и сам *влезал в него* и чувствовал себя в нем, как впору сшитом халате» (Из письма к Д.Н.Цертелеву 16 сент. 1885 г.). Или о манере мыслить и изъясняться: «Белинский никогда *не влезал в кожу Хлестакова*» (Из письма К.Д. Кавелину 25 марта 1874 г.)

В «Обломове» халат вообще сделался эмблемой: «обнимаемая» Илью Ильича, он отгораживает его от течения жизни. Однако не только в «Обломове» есть такой образ: в только что упоминавшейся повести «На родине» тоже есть персонаж, который «не выходил из халата».

Человек, чувство – это почти всегда что-то в чем-то, не отдельное от «внешнего», но постоянно с ним сообщающееся. Рассказывая о характере Якубова («На родине»), Гончаров не просто перечисляет его черты, а указывает на источник их происхождения, то есть на то, как, каким образом из мира «внешнего» те или иные соображения и настроения попали внутрь человека. Попали и обосновались внутри его существа, сделавшись стержнем его личности. Перечисляя черты характера Якубова, автор говорит, что все это Якубов «вынес» из своей военной морской службы и «сохранил до гроба» (ср. со Штольцом, который собирался «донести сосуд жизни до последнего дня»).

В фельетоне «Письма столичного друга к провинциальному жениху» – немало места отдано рассуждениям о переходе внешних, как называет их Гончаров, «наружных условий» в состав человеческой личности. «Порядочный человек есть тесное, гармоническое сочетание наружного и внутреннего, нравственного умения жить. Первую роль в нем играет, разумеется, нравственная, внутренняя сторона этого умения. Наружная есть только помощница, или, лучше, форма первой» (ГОНЧАРОВ 1997: 477). Ситуация, напоминающая ту, что сложилась в отношении «объятий»: внутреннее чувство или побуждение выражается во внешней форме, которую составляют объятия. Вообще, рассматривая разные категории людей (франт, светский лев, человек хорошего тона, порядочный человек), Гончаров создает своеобразную «матрешку». В этой иерархии один тип человека как бы обхватывается другим: франт может только франтом, но светский лев может быть и львом и франтом. «Человека хорошего тона (...) ни франтом, ни львом назвать нельзя: как лев не есть уже франт, хотя он и заключает в себе все условия франтовства, так точно и человек *хорошего тона* не есть уже лев, хотя и имеет все средства быть им» (ГОНЧАРОВ 1997: 473). Что касается «порядочного человека», то он «есть непременно вместе и человек хорошего тона. Он даже может быть иногда и львом, но это чисто случайно» (ГОНЧАРОВ 1997: 477). «Порядочный человек» – это верх иерархии; он есть

форма, потенциально способная обхватить, включить в себя все перечислявшиеся типы (разве что за исключением франта). Оттого Гончаров и пишет, что «порядочность» – как свойство личности – есть «гармоническое сочетание *наружного и внешнего*», тогда как франт всегда ориентирован только на внешние, «наружные условия».

Внутреннее и внешнее всегда рядом. Одно немислимо без другого. Идет ли речь о любовных похождениях Углицкого или о воздействии науки на умы студентов («На родине»). В первом случае, сказано: «Все это стало в провинции *выходить наружу* (...) шило стало прокалывать мешок» (ГОНЧАРОВ 1954: 303) (лексика более чем показательная). Во втором случае («в Университете»), предмет совсем другой, но способ его осмысления и представления также связан с переходом одного в другое, внутреннего во внешнее: «она [наука – Л.К.] с университетской кафедры *изливается* широким и Сжатая в учебных классах, как река в тесных берегах, вольным потоком. Между профессором и слушателями устанавливается *живой ток* передачи жадному вниманию их ее откровений, истин, гипотез» (ГОНЧАРОВ 1954: 196).

Как видно из последнего примера, это вся та же идея или тема «сообщающихся сосудов», которая столь выразительно представлена как в романах Гончарова, так и в его рассказах и очерках. Особая настойчивость в проведении этого принципа, показывает, что это не случайное настроение писателя, а глубоко прочувствованная мысль или, иначе, мысль, сделавшаяся чувством. Как только перед автором вставала задача изложить мысль, связанную с взаимным сообщением людей или передачей чувств от одного человека к другому, само собой являлся тот образный и лексический строй, разбором которого мы и занимались в этих заметках. Вряд ли эта потребность связана с каким-либо философским влиянием, то есть с чем-то продуманным, теоретическим; скорее, речь здесь идет о психологическом свойстве, о чем-то природном, составившим – наряду с прочими вещами – самый характер Гончарова и отозвавшимся – более чем очевидным образом – во многих его сочинениях.

## Литература

- Гончаров 1954 = Гончаров И.А. Очерки, повести, рассказы и воспоминания // Собр. соч.: В 8 т. Т.7. Москва, 1954.
- Гончаров 1997 = Гончаров И.А. Обыкновенная история. Стихотворения. Повести и очерки. Публицистика. 1832-1848 // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т.4, СПб., 1997.
- Гончаров 1998 = Гончаров И.А. Обломов. // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т.4, СПб., 1998.

**Н. Л. Ермолаева**  
(Иваново, Россия)

## О КУЛЬТУРЕ ГЕРОЯ В ПОЗДНИХ ОЧЕРКАХ И. А. ГОНЧАРОВА

**Abstract:** The article reveals I.A. Goncharov's attitude to the problem of culture in his contemporary society. Analyzing his late essays ("Literaturny Vecher" / "Literary Soiree"), series of essays "Slugi starogo veka" ("Servants of Old Century") the author of the article states that in these works, as in many other works of the writer, sociological characteristic of a literary character is most frequently replaced by the characteristic of his/her personal culture.

**Keywords:** Goncharov's time, secular upbringing, classical education, relationships of common people and educated society, culture of a character, literature for common people, new trends in the creative work.

В гончаровскую эпоху, эпоху перемен в жизни русского общества, необычайно актуальной оказывается проблема культуры. И.А. Гончаров особенно обострённо осознаёт её значимость как в отношении ко всему обществу, так и к отдельной личности: для него эта проблема начиналась с самого себя. Мальчику из купеческой семьи стоило немалых трудов воспитать в себе качества, соответствовавшие представлениям о «порядочном человеке», черты которого в людях «порядочного» общества – в дворянах – закладывались с младенческих лет. Об этом с большой горечью Гончаров писал из кругосветного плавания своему приятелю И.И.Льховскому 22 июля 1853 года: «Преимущества Ваши состоят между прочим и в том, что Вы сознательно воспитывались и сохранили в себе, по прекрасной ли своей аристократической натуре, или по обстоятельствам, первоначальную чистоту – этот аромат души и сердца, а я, если б Вы знали, сквозь какую грязь, сквозь какой разврат, мелочь, грубость понятий, ума, сердечных движений души проходил я от пелён и чего стоило бедной моей натуре пройти сквозь фалангу всякой нравственной и материальной грязи и заблуждений, чтоб выкарабкаться на ту стезю, на которой Вы видели меня, всё ещё грубого, нечистого, неуклюжего и всё вздыхающего по том светлом и прекрасном человеческом образе, который часто снится мне и за которым, чувствую, буду всегда гоняться так же бесплодно, как гоняется за человеком его тень. Я должен был с невероятными трудами создавать в себе сам собственными руками то, что в других сажает природа или окружающие...» (ГОНЧАРОВ 1955: 285).

Не разделяя пристрастий демократически настроенной части интеллигенции, недворянин Гончаров всегда был на стороне светского, дворянского воспитания и образования. Во «Фрегате "Паллада"» он скажет:

«Светское воспитание, если оно в самом деле светское, а не претензия только на него, не так поверхностно, как обыкновенно думают. Не мешая ни глубокому образованию, ни даже учёности, никакому специальному направлению, оно вырабатывает много хороших сторон, не даётглохнуть порядочным качествам, образует весь характер и, между прочим, учит скрывать не одни свои недостатки, но и достоинства, что гораздо труднее. То, что иногда кажется врождённою скромностью, отсутствием страсти – есть только воспитание. Светский человек умеет поставить себя в такое отношение с вами, как будто забывает о себе и делает всё для вас, всем жертвует вам, не делая в самом деле и не жертвуя ничего... Всё это, кажется, пустяки, а между тем это придаёт обществу чрезвычайно много по крайней мере наружного гуманитета» (ГОНЧАРОВ 1953: 48)<sup>8</sup>. Гончаров видит свою эпоху через культуру человеческой личности, героев своих произведений он характеризует не столько приметамисоциальными, сколько культурными. В поздних очерках писателя это особенно очевидно.

Поздние очерки Гончарова представляют собой довольно пёстрое явление, до сих пор недостаточно изученное<sup>9</sup>. Исследователи не склонны вписывать их в литературный процесс эпохи. В.А. Недзвецкий, например, пишет, что для них «малопродуктивны сопоставления с жанрово-однородными произведениями шестидесятников (Н. Успенского, В. Слепцова, А. Левитова, Ф. Решетникова, Гл. Успенского), писателей-народников (П. Засодимского, Н. Наумова, Н. Златовратского), как и... Салтыкова-Щедрина в силу уже значительных мировоззренческих отличий романиста от этих авторов» (НЕДЗВЕЦКИЙ 1992: 145). Чаще всего учёные соотносят поздние очерки с литературой натуральной школы, хотя ещё А. Г. Цейтлин заметил, что «Май месяц в Петербурге» близок одновременно и «Ивану Савичу Поджабрину», и произведениям раннего А. П. Чехова (ЦЕЙТЛИН 1950: 299).

На наш взгляд, значимость поздних произведений Гончарова определяется не только их художественными достоинствами, которые неоспоримы, но и новыми тенденциями, обозначившимися в творчестве писателя, для которого, вопреки бытующему мнению, последние десятилетия жизни не были годами молчания. Он много размышлял о современной ему литературе, прекрасно

---

<sup>8</sup> В цитатах сохранены орфография и пунктуация источника.

<sup>9</sup> Видимо, по этой причине можно встретить различное толкование смысла одного и того же произведения в работах одного автора. Очерк «Уха», например, в статье В.И. Мельника «Народ в творчестве И.А. Гончарова (К постановке вопроса)» истолковывается как «происшествие в духе ренессансной новеллы» (Русская литература. 1987. № 2. С.59), а в статье «О последних новеллах И.А. Гончарова (проблема религиозного смысла) // И.А. Гончаров. Материалы междунар. науч. конф., посв. 195-лет. со дня рожд. И.А. Гончарова. (Ульяновск, 2008. С.244) и в книге «Гончаров и Православие: Духовный мир писателя» (М., 2008) – как произведение, в котором «скорее всего, речь может идти совсем не об авантюрном любовном приключении, но о... проповеди».

улавливал тенденции её жанрового и идейного развития, в своих немногих и «незнаменитых» произведениях этим тенденциям соответствовал, а некоторым осознанно противостоял.

В очерке «Литературный вечер», в «Необыкновенной истории», как и в романе «Обрыв», Гончаров особенно заинтересованно говорит о духовной жизни современного общества, о его отношении к духовным ценностям, к личности и творчеству художника. Писатель видит, что с утратой уважительного отношения к образу жизни аристократии в 1860–1870-е годы общество теряет и уважение к серьёзному классическому образованию, нравственному воспитанию. Гончаров связывает эту проблему с образом Марка Волохова. В романе «Обрыв», в статьях «Предисловие к роману “Обрыв”», «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”», «Лучше поздно, чем никогда» писатель противопоставляет Марка истинным героям эпохи, к каким относит Герцена и Белинского. В «Заметках о личности Белинского» романист не случайно защищает великого критика от упреков мемуаристов в малой образованности.

О современном состоянии литературы, духовной и бытовой культуре человека высказывается герой очерка «Литературный вечер» Чешнёв, прототипом которого принято считать Ф. И. Тютчева, но за которым стоит сам автор: «Давно пора было поднять копьё против буйного натиска на всё то, чем живёт и держится общество. <...> На человеческие приличия, уважение к человеческому достоинству, сдержанность, обуздание диких страстей – и вместе с этим, конечно, и на соответствующие формы общежития, на утончённость нравов, так же, как на чистый вкус и здравые понятия... в искусствах! Словом, протест против всякой расшатанности и растрёпанности в людском обществе, против всякого звероподобия! <...> Человечество долгим и трудным путём достигало этих результатов, а тут вдруг явилось поколение, которое хочет стереть всё добытое тысячелетиями... И что оно поставит на это место?» (ГОНЧАРОВ 1954: 166). Гончаров отстаивает классическое образование как необходимый фундамент для каждого культурного человека. Об этом также говорит его герой: «Пусть волчица и не кормила Ромула и Рема, а всё-таки нельзя не выучить этой фабулы, – заметил Чешнёв, – вы без всего этого в жизни и шаг не сделаете! Пожалуй, забыть можно, но узнать нужно. Эти предания слились с историей. Мало ли вы выучиваете такого, что вам не понадобится потом в жизни; но всё изученное входит в плоть и кровь вашего нравственного, умственного и эстетического образования! Без этой подкладки древних классиков, их образцов во всём – смело скажу, человек образованным назваться не может» (ГОНЧАРОВ 1954: 176).

Как следствие невнимания к классическому образованию, падения общей культуры Гончаров рассматривает то, что происходит в современном ему

театре. В статье «Опять “Гамлет” на русской сцене» он сожалеет о том, что «нравы высшего по образованию, европейско-русского общества остаются почти неприкосновенными, ожидающими своего комика и трагика» (ГОНЧАРОВ 1955: 198), что таким актёрам, как А.А. Нильский, сейчас нечего играть на сцене, так как его талант не соответствует тем амплуа, которые предоставляет современная драматургия. В статье «Миллион терзаний» Гончаров говорит о «порче вкуса» публики, о низкой актёрской культуре: «Большинство артистов не может также похвастаться... верным художественным чтением. <...> С русской сцены всё более и более удаляется это капитальное условие» (ГОНЧАРОВ 1955: 78). Русские актёры не умеют верно читать пьесы Грибоедова, Мольера, Шекспира, Шиллера, «новые исторические драмы, как “Смерть Иоанна Грозного”, “Василиса Мелентьева”, “Шуйский” и др.» (ГОНЧАРОВ 1955: 78). В обеих статьях Гончаров высказывает опасения за судьбу русского театра и в этом смысле непосредственно сходится с А.Н. Островским, который на протяжении всей своей жизни был обеспокоен репертуаром театров, вопросами воспитания и образования актёров.

В очерке «Литературный вечер» разворачивается спор вокруг романа из светской жизни. При его чтении присутствуют профессор, журналист, чиновник – светские люди. Каждый из них представляет определённый тип культурного сознания, в большинстве своём они далеки от народа, придерживаются в разной степени консервативных убеждений. На их фоне выделяется смелостью суждений выразитель демократических, радикальных взглядов некто Кряков, названный в начале очерка газетным критиком. Его идейная позиция близка бунтарю Марку Волохову. Гончаров в речи Крякова вкладывает то политическое, идейное и общественное содержание, которое отражает сознание культурного типа «новых людей» 1860-х годов, нигилистов.

Этому типу соответствует и поведение героя. Не привыкший к комфорту, к общению в свете, герой смущён присутствием в богатом доме, где всё говорит об изысканном вкусе хозяина: «жал в руках серую мягкую шляпу и, по-видимому, не знал, что с собой делать» (ГОНЧАРОВ 1954: 116), задел ногой за щипцы камина, которые упали с грохотом. Крякова возмущает содержание романа по той причине, что в нём обойдена жизнь трудящегося люда. Как только после окончания чтения герой начинает высказывать своё откровенное мнение об услышанном и оказывается, что оно расходится с мнением окружающих, некоторые из них желают дать ему «урок приличия» (ГОНЧАРОВ 1954: 145). Однако герой отказывается ему следовать и говорит всё смелее и смелее. Присутствующих возмущает его дерзкое поведение, свидетельствующее, с их точки зрения, о недостатке культуры бытового общения. На Крякова смотрят «брезгливо» (ГОНЧАРОВ 1954: 156), ему

указывают на то, что «нравы обозначаются... очень живо и натурально» «при отсутствии воспитания» (ГОНЧАРОВ 1954: 165). «Живое обозначение нравов» в образе Крякова подтверждается авторскими сравнениями: «как бульдог» (ГОНЧАРОВ 1954: 158), «рычал, как лев» (ГОНЧАРОВ 1954: 168), окружающие сравнивают Крякова с невоспитанным медведем (ГОНЧАРОВ 1954: 167), с «паршивой» и «заблудшей» овцой (ГОНЧАРОВ 1954: 183). Появление «звериных» черт в облике Крякова – свидетельство несоответствия поведения героя правилам приличия. Именно поэтому на его приглашение к себе один из гостей, «приятель Булгарина и Греча», после ухода Крякова заявляет: «Ещё приглашает к себе!.. Кто поедет к такому уроду, куда-нибудь в трущобу, на чердак!» (ГОНЧАРОВ 1954: 183). И все вместе решают поручить родственнику хозяина дома студенту Мите завезти Крякову их карточки, таким способом желая продемонстрировать, что сами они соблюдают правила приличия даже в отношении к тому, кто несравненно ниже их и на социальной лестнице, и по уровню культуры.

Один Чешнёв, идейный оппонент героя на протяжении всего вечера, говорит, что для него Кряков – загадка, и оказывается прав. Очень скоро открывается, что Кряков – это актёр, специально приглашённый Митей для того, чтобы развлечь публику. Актёр даёт ей урок, наглядно доказывая, что «порядочность есть везде, она бывает и под армяком» (ГОНЧАРОВ 1954: 159): денежный сбор за своё представление он жертвует в пользу славян (действие происходит во время войны на Балканах), и светские гости Уранова вынуждены признать, что этот честный труженик морально превзошёл их.

Создавая в последние годы жизни очерки «Слуги старого века», «Уха», «Превратность судьбы», писатель сталкивается с двумя новыми проблемами: народ как герой литературы и предназначенность литературного произведения народному читателю. Проблема культуры в его творчестве обретает новый разворот.

В июле 1887 года Гончаров получил приглашение Л.Н. Толстого участвовать в создании произведений для народа, но от этого приглашения отказался. О причинах отказа писатель сообщал Толстому в письме от 2 (14) августа 1887 года и в предисловии к циклу «Слуги старого века»: он никогда не испытывал особых симпатий к народу [в данном случае имеется в виду крестьянство – *Н.Е.*] и не писал о нём, потому что не знал народ, не жил в усадьбе, не имел крепостных и не занимался сельскохозяйственными работами. Кроме того, в очерке «Валентин» из того же цикла, основываясь на наблюдениях за своим слугой, с великим удовольствием читавшим произведения, которые он не понимал, Гончаров делает во многом неожиданные для создателей народных книг выводы: «Я тут убедился в том, что наблюдал и прежде: что простой русский человек не всегда любит понимать, что читает. Я видел, как простые люди зачитываются до слёз

священных книг на славянском языке, ничего не понимая, или понимая только “иные слова”, как мой Валентин. Помню, как матросы на корабле слушали такую книгу, не шевелясь по целым часам, глядя в рот чтецу, лишь бы он читал звонко и с чувством. Простые люди не любят простоты» (ГОНЧАРОВ 1954: 197).

Гончаров был принципиально не согласен с Толстым в необходимости писать специально для народа, как когда-то, в 1850-е годы, был не согласен с В.Н. Майковым в том, что нужно писать для детей<sup>10</sup>. Свои поздние очерки писатель не рассчитывал на узкий круг читателей. В его представлении, всякая узкая предназначенность произведения означает его тенденциозность. Такую тенденциозность он видел в народных рассказах Толстого. Однако в письме к Толстому Гончаров с похвалой отзывался о его народных рассказах «Чем люди живы», «Два старика», «Три старца», о пьесе «Власть тьмы»: в них писателя привлекли мастерство Толстого и нравственная тенденция: «Их и не простой народ прочтёт сквозь слёзы: так прочёл их я – и точно так же прочли их, как я видел, женщины и дети... Такие любовью писанные страницы есть лучшая, живая и практическая исповедь и толкование главной евангельской заповеди» (ГОНЧАРОВ 1955: 497). Видимо, симпатия Гончарова к таланту Толстого породила и творческую рефлексию. Он много размышлял над предложением писателя и, хотя отказался от него, в художественном творчестве на него ответил такими произведениями, как «Слуги старого века», «Уха» и «Превратность судьбы».

В цикле «Слуги старого века» самый актуальный для народных рассказов Толстого вопрос: отношения народа и образованных сословий – из сферы социальной Гончаров переводит в сферу личностной и бытовой культуры и нравственности. В очерке «Валентин» слуга писателя (рассказчик представлен в цикле как автор «Обломова») выглядит комически<sup>11</sup> по причине завышенной самооценки, право на которую не даёт ни внешность, ни личностная культура: «низенького роста, плешивый», у него «маленький, едва заметный, величины и цвета вишни, нос, голубые, без всякого оттенка глаза и яркий старческий румянец на щеках. <...> Он вошёл, поклонился, кокетливо шаркнул ножкой, которую тотчас поднял немного, прижал к другой ноге» (ГОНЧАРОВ 1954: 189-190). Комичны манеры, одежда героя: «шмыгал... по комнатам, как воробей, ступая на одну ногу легче, нежели на другую, едва касаясь ею пола... чтоб придать своей походке некоторую грацию... был кокетлив, носил розовые и голубые шейные косынки, вышитые манишки с розовой подкладкой, цветные воротнички. В кармане он

---

<sup>10</sup> См. об этом в письме Гончарова В.Н. и Ек.П. Майковым от 9 (21) августа 1860 года.

<sup>11</sup> О комическом в цикле см.: БАГАУТДИНОВА 2008.

держал миниатюрное зеркальце с гребёнкой, и я зачастую заставлял его, что он глядится в него и старается собрать жидкие космы волос с затылка и висков воедино. Проходя мимо зеркал в моих комнатах, он непременно поглядится в них и иногда улыбнётся» (ГОНЧАРОВ 1954: 190). Такое поведение героя, конечно, не соответствует ни нравственной норме, ни строгим понятиям о приличии.

В очерке изображаются конфликтные отношения между баринном и слугой, возникшие в результате вмешательства повествователя в сферу интеллектуальных, культурных интересов и понятий Валентина, который по ночам читает стихи В. А. Жуковского, не понимая их смысла, но комически декламируя и жестикулируя при чтении. Барин пытается объяснить ему прочитанное, и тогда обнаруживаются непомерные амбиции слуги, его чувство превосходства над баринном. Защищая собственное убеждение: стихи не обязательно понимать, а смысл того, что содержится в «Покалице» [Апокалипсисе – *Н.Е.*], не может быть понятен человеку, к какой бы среде он ни принадлежал, – слуга становится агрессивен, он задаёт баринну «едкие» вопросы, смеётся над ним визгливым, «пронзительным» смехом, «не на шутку» сердится, насмешливо поучает его. При этом Валентин опирается на культурный опыт и знания той среды, в которой воспитан: он склонен доверять народной мудрости больше, чем хозяину, образованному человеку, писателю. В подтверждение своей уверенности он рассказывает притчу: «Полноте, грех, сударь!.. Дьякон или священник всю жизнь церковные книги читают – кому бы и понимать, как не священству? А вот никто не понимает. Один только святой схимник был: он в киевских пещерах спасался, тот понимал. Один! Все допытывались от него, и сам митрополит уговаривал, да никому не открывал. Перед кончиной вся его братия три дня на коленях молила открыть, а он не открыл, так и скончался. А вы – понимаете!» (ГОНЧАРОВ 1954: 195). Валентин с пренебрежением и высокомерием относится к произведениям русских писателей, доступным народному пониманию. По поводу одного из таких стихотворений А.С. Шишкова он брезгливо замечает: «Это каждый мальчишка поймёт или деревенская баба!» (ГОНЧАРОВ 1954: 193).

Гончаров смеётся над любовными похождениями Валентина. В них в большой степени раскрывается внутренний мир этого недалёкого и амбициозного человека, всегда и во всём подчёркивающего собственное превосходство над людьми своего круга. Герой этот являет собой своеобразный тип «мещанина во дворянстве», внешне напоминающего «сатира». Он убеждён, что простые горничные и швеи «за честь должны считать» (ГОНЧАРОВ 1954: 198) знаки внимания с его стороны, его «канплименты» в их адрес, «благородное и деликатное» обращение с ними. Эти качества характера Валентина возмущают и отталкивают от него

женщин. Их культурный уровень отражается в речи. Образ девушки с растрёпанной косой автор создаёт в нескольких репликах. Она жалуется барину на Валентина: «Да вот сейчас, когда я мимо ваших дверей по лестнице шла, он подкараулил – и цап меня за шею, хотел обнять ... Да не таковская: я не далась, попяtilась. Вон извольте посмотреть: коса у меня свалилась, и платок с шеи... Не прикажите ему озорничать! Я живу скромно, все знакомые мои и в доме здесь тоже меня знают честной, аккуратной девушкой: могут, пожалуй, подумать, что я нарочно слушаю его “канплименты”...» (ГОНЧАРОВ 1954: 199). Культура хозяйки прачечного заведения открывается в её письме: «“Милостивый Государь, – читал я, – Ваш лакей Валент самый низкий мужчина: он всё таскается под окнами у нас и какетничает с моими мастерицами, мешает им и делает разные низости: вон какую записку он подал Лизе – извольте прочитайте. Мы просим вас унять его. Если он не перестанет какетничать, ходить под окна и бросать записки – я тогда приду сама и раздеру ему *всю* лицо. Готовая ко услугам Анна Прохорова прачешная хозяйка”. Под фразой: “раздеру *всю* лицо” – была другая зачёркнутая редакция: “раздеру ему поганую харю”. Должно быть, эта фраза показалась ей грубою относительно меня и она из учтивости смягчила её» (ГОНЧАРОВ 1954: 200).

Автор постоянно вводит в цикл свидетельства культурного противостояния барина и слуги. Вот, например, тетрадка Валентина с названием «Сенонимы», в которой рядом поставлены слова «конституция и проституция», «нумизмат и кастрат» (ГОНЧАРОВ 1954: 196), или письмо героя к очередной его избраннице: «О милое творенье, прости мне восхищенье, Лизок, голубочка, ангел, чмок, чмок тебя. Приди, серафима моя, на второй двор под ворота. Принесу гостинцев много, много и подарочек, чмок! чмок!» (ГОНЧАРОВ 1954: 200). Повествователь выступает в очерке как носитель высокой культуры, он не только смеётся над Валентином, но и сочувствует ему, видит положительные черты его характера (трезвость, честность, исполнительность) и драматичные стороны его личности.

В других очерках цикла («Степан с семьёй», «Антон») Гончаров показывает возможность взаимопонимания между бариним и слугой. Честность, совестливость, доброжелательность, проявленные с обеих сторон, помогают преодолеть существующие культурные и социальные преграды между героями. Основанием для сближения барина и слуги может служить и общая вера: рассказчик с удовлетворением отмечает, что Степан и всё его семейство – верующие люди. Вера воспринимается автором в качестве залога их нравственности. Однако главной преградой на пути к пониманию и мирному сосуществованию становится общий порок слуг – пьянство.

В цикле «Слуги старого века» слуги помещены Гончаровым в бытовую обстановку: на фоне быта протекает их жизнь, раскрываются и, как правило,

бытом ограничиваются их духовные запросы, жизненные устремления. Среди слуг особого авторского внимания заслуживает лишь один – мечтающий об освобождении из крепостной зависимости Матвей. Через глубочайшее сочувствие этому смешному и жалкому человеку Гончаров передаёт ощущение собственной духовной причастности к его жизненным устремлениям. Интересно, что и на бытовом уровне в культурном отношении между ними есть равенство: слуга угощает барина своими припасами, приготовленными для пасхального стола, и автор с удовольствием отмечает их прекрасный вкус. И хотя Матвей – католик, человек иной веры, он говорит вместо «генерал» «винерал» и у него «своеобразная» орфография («Он признавал буквы ять и ы, но никогда не употреблял их, где надо...» [ГОНЧАРОВ 1954: 231]), хотя он «не мог входить» в другие интересы писателя, кроме материальных, повествователь «благословлял случай, пославший» ему «такого друга – слугу» (ГОНЧАРОВ 1954: 234). Возвышая образ героя, Гончаров использует в очерке сравнение его с Дон Кихотом.

Казалось бы, последний очерк цикла «Слуги старого века» – о возможности для человека образованного и его слуги стать истинными друзьями, проявляющими друг к другу взаимную симпатию, уважение и доверие, однако этот факт – скорее исключение из правила, чем явление, подтверждающее его. Возможность духовного единения людей разной культуры для Гончарова по-прежнему проблематична.

Заключая, хотела бы сказать о том, что заинтересованность в вопросах культуры человека и литературного героя, особенно ясно высказавшаяся в поздних очерках Гончарова, была подготовлена всем творчеством писателя, предпочитавшего характеристику личностной культуры персонажа характеристике социологической.

## Литература

- БАГАУТДИНОВА 2008 = БАГАУТДИНОВА Г.Г. Комическое как средство выражения авторской позиции в «Слугах старого века» И.А. Гончарова // И.А. Гончаров: Материалы междунар. науч. конф., посв. 195-лет. со дня рожд. И.А. Гончарова. Ульяновск, 2008. С. 253-260.
- ГОНЧАРОВ 1953 = ГОНЧАРОВ И.А. Фрегат «Паллада» // Собр. соч.: В 8 т. Т.2-3. Москва, 1953.
- ГОНЧАРОВ 1954 = ГОНЧАРОВ И.А. Очерки, повести, рассказы и воспоминания // Собр. соч.: В 8 т. Т.7. Москва, 1954.
- ГОНЧАРОВ 1955 = ГОНЧАРОВ И.А. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма // Собр. соч.: В 8 т. Т.8. Москва, 1955.
- НЕДЗВЕЦКИЙ 1992 = НЕДЗВЕЦКИЙ В.А. Гончаров – романист и художник. М., 1992.
- ЦЕЙТЛИН 1950 = ЦЕЙТЛИН А.Г. И.А. Гончаров. М., 1950.

**С. А. Кибальник**  
(Санкт-Петербург, Россия)

## РОМАН ГАЙТО ГАЗДАНОВА «ПОЛЕТ» КАК ГИПЕРТЕКСТ РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО РОМАНА XIX ВЕКА

**Abstract:** Gayto Gazdanov's novel "The Flight" (1939) is regarded in the article as a hypertext of a special type of Russian classical novel, in which a family drama of the main character (a rationalist) is portrayed (first of all "An Ordinary Story" and "Oblokov" – that is a sort of Goncharov's meta-novel). Not the dual (as it is usually regarded) but the threefold structure of this meta-novel is consciously transformed in "The Flight". Gazdanov's intertextual strategy is directed mainly towards the rehabilitation of the active Goncharov's rationalist (Piotr Aduiev, Andrey Shtoltz) which in Goncharov's works is accused in coldness and heartlessness. The 20<sup>th</sup> century author of Goncharov's hypertext is trying to see behind classical literary schemes a real complexness and elusiveness of reality.

**Keywords:** novel, hypertext, classical, rationalist, intertextual, strategy

К сожалению, при изучении русской классической литературы XIX века нередко ощущается определенная недооценка изучения ее мета- и гипертекстов. Между тем они открывают смысловой потенциал классического произведения и позволяют более четко очертить его художественные границы. Однако, это происходит только при условии сосредоточенности на авторской стратегии и смыслах интертекстуальности.

Рассмотрение романа Гончарова только в парадигме классического русского романа XIX в., с моей точки зрения, способствует воспроизводству некоторых может быть, не совсем верных представлений о художественной природе его романов. Например, художественный мир «Обыкновенной истории» часто характеризуется как диалогический, что синонимично понятию: бинарный – и такая сюжетно-образная структура считается сохранившейся в русской литературе вплоть до чеховской «Дуэли» (МАНН 1987: 57, ГОНЧАРОВ 1997: 708). Между тем Гончаров, с нашей точки зрения, является одним из первооткрывателей тернарной сюжетно-образной структуры, действительно сохраняющейся, хотя и в видоизмененной форме еще и в «Дуэли» Чехова. Суть этой структуры заключается в том, что оба находящиеся в диалогическом конфликте героя оказываются неправы, а трагическую неосуществимость идеала воплощает все понимающая, но страдающая героиня (у Чехова место такой героини занимает все понимающий и всем стремящийся помочь доктор Самойленко).

Как известно, гипертекстуальность – это отношение, при котором один текст прививается к другому тексту (за исключением комментария). В

противоположность метатекстуальности оно предполагает между двумя или несколькими текстами отношение не включенности, а прививки (ПЬЕГЕ-ГРО 2008: 56). Роман Гайто Газданова «Полет», опубликованный в 1939 году, представляет собой гипертекст не вообще русского классического романа XIX века, а определенного его типа – прежде всего романа, в центре которого лежит семейная драма героя-рационалиста. Конкретно для газдановского «Полета» ближайшими гипотекстами оказываются «Анна Каренина», а также «Обыкновенная история» и «Обломов» – то есть своего рода метароман Гончарова. Впрочем, гипертекстуальность «Полета» носит и более широкий характер; в частности, она связана также и с метароманом Тургенева (см.: КИБАЛЬНИК 2011: 125-138).<sup>12</sup>

В настоящей работе будет рассмотрен другой частный аспект этой общей темы, а именно: «Роман Гайто Газданова “Полет” как полемическая интерпретация метаромана Гончарова». При этом под метароманом Гончарова имеется в виду драма героя рационалистического склада, деятельного, умного и правильно обо всем рассуждающего, который, однако, вследствие нехватки каких-то важных душевных качеств не в состоянии составить счастье любимой женщины. Следовательно, это драма не Александра Адуева и Обломова, а Петра Ивановича, Штольца и одновременно в какой-то степени Алексея Александровича Каренина.

При этом в случае в «Полетом» имеет место не факультативная, а необходимая интертекстуальность, т.е. такая, какую, по характеристике М.Риффатера, читатель «не может не замечать в силу того, что интертекст оставляет в тексте неустранимый след, некую формальную константу, играющую для читателей роль императива и управляющую расшифровкой данного сообщения в его литературном аспекте» (цит. по: ПЬЕГЕ-ГРО 2008: 57). Общие отсылки к «Обыкновенной истории» и «Обломову» имеют в «Полете» отчетливый, даже нарочитый характер; вдобавок они подкреплены конкретными референциальными сигналами, отсылающими к сюжетно-образной структуре романов Гончарова.

Эту «необходимую» гончаровскую интертекстуальность в общей форме уже сформулировала Т.О.Семенова: «Ещё один литературный “треугольник“, к которому отсылает текст Газданова, – Пётр Иванович Адуев, его жена Лизавета Александровна (таково и полное имя героини Газданова) и его племянник Александр из “Обыкновенной истории“ Гончарова. Так, в отношениях Лизы и Серёжи повторяется пылкая доверительность взаимоотношений Лизаветы Александровны и Александра, “искренние

---

<sup>12</sup>Автор единственной работы о классическом интертексте «Полета» Т.О. Семенова необоснованно включает в круг гипотекстов «Полета» также «Войну и мир» и «Грозу» Островского (СЕМЕНОВА 2001), хотя частные интертекстуальные связи с этими произведениями в романе, безусловно, есть.

излияния“ и эмоциональность которых поначалу противопоставлены у Гончарова холодной разумности и рассудительности Петра Ивановича. Знаменитые споры Петра Ивановича с Александром о необходимости именно рационального подхода к жизни повторяются в беседах Сергея Сергеевича с влюбчивым и наивным Фёдором Слётовым. “Разбросанные“ же по всему роману описания Сергея Сергеевича составлены, главным образом, из скрытых цитат, взятых у Гончарова из описаний Петра Ивановича» (СЕМЕНОВА 2001).

В «Обыкновенной истории» эта схема осложнена существованием двойников: так, Юлия Тафаева безусловный двойник Александра, а умная, расчетливая Надинька в какой-то степени похожа на Петра Ивановича. В напечатанном почти столетие после «Обыкновенной истории» (1847) газдановском «Полете» эта схема, естественно, осложнена. В центре ее аналогичный гончаровскому треугольник: Сергей Сергеевич – его любовница и одновременно сестра его жены Лиза, которая в романе как правило именуется «тетя Лиза», поскольку она часто оказывается в повествовательном поле ее племянника Сережи, а то и «Елизавета Александровна» (поскольку ее имя-отчество полностью совпадают в именем-отчеством гончаровской героини) – и, наконец, сам этот племянник Сережа. Родственные отношения внутри гончаровского треугольника «Обыкновенной истории», таким образом, немного изменены, но все же узнаваемы. Впрочем, поскольку Сергей Сергеевич не дядя, а отец Сережи, а Лиза не его жена, а сестра его жены и в недалеком прошлом любовница, то роман между тетей и племянником оказывается небольшой изменой по отношению к Сергею Сергеевичу. Помимо этого, образная структура «Полета» более разветвленная и сложная: у Сергея Сергеевича есть жена Ольга Александровна и друг Слётов, представляющий собой совершенно несомненного двойника Ольги Александровны («он был похож на Ольгу Александровну свои характером и своей неисчерпаемой верой в любовь с большой буквы» [ГАЗДАНОВ 2010: 339]).

На первый взгляд, в «Полете» сохраняется гончаровский треугольник: герой-резонер Сергей Сергеевич – наивный и романтический настроенный Сережа (только не племянник, а сын его) – и страдающая от своего двусмысленного положения в этой семье и, наконец, делающая его еще более двусмысленным, соблазнив своего племянника Сережу, «тетя Лиза». У Газданова, следовательно, оказываются реализованными некоторые художественные интенции романа, отмечавшиеся еще в его прижизненной критике (в частности, в рецензии Л.В. Бранта, в которой подчеркивалось, что симпатия и внутреннее родство между Александром Адуевым и Лизаветой Александровной могли перерасти в нечто большее (см.: ГОНЧАРОВ 1997:724). И это несмотря на то, что Газданов сознательно заостряет возрастную

разницу между этими героями, значительно увеличив ее до 15 лет (ГАЗДАНОВ 2010: 299), между тем как Лизавета Александровна лишь незначительно старше Александра Адуева.

При этом в романе Гончарова сохраняются и имеют референциальный характер целый ряд указаний на красоту и обольстительность газдановской «тети Лизы»: «– Папа, а ты обратил внимание, какая у нас тетя Лиза красавица?», «и вошла Лиза, в очень открытом черном платье, с голой спиной, обнаженными – прохладными, подумал Сережа, – руками и низким вырезом на груди. Глаза ее казались больше, чем обычно, под прямыми ресницами, и возбужденная улыбка была не похожа не всегдашнюю» (ГАЗДАНОВ 2010: 298, 300) – опирающихся на ряд аналогичных сцен у Гончарова: «Александр все еще сидел, опершись головой на руки. Кто-то дотронулся до его плеча. Он поднял голову: перед ним молодая, прекрасная женщина, в пеньюаре, в чепчике *a la Finoise*. – *Ma tante!* – сказал он. Она села подле него, поглядела на него пристально, как только умеют глядеть иногда женщины, потом тихо отерла ему платком глаза и поцеловала в лоб, а он прильнул губами к ее руке. Долго говорили они», «В другой раз не пускала его в театр, а к знакомым решительно почти никогда. Когда Лизавета Александровна приехала к ней с визитом, Юлия долго не могла притти в себя, увидев, как молода и хороша тетка Александра. Она воображала ее так себе теткой: пожилой, нехорошей, как большая часть теток, а тут, прошу покорнейше, женщина лет двадцати шести, семи, и красавица!» (ГОНЧАРОВ 1997: 309-310, 370, 371).

Другие трансформации в структуре образов связаны с тем, что «тетя Лиза» в самого начала обрисована как героиня (также как и Сергей Сергеевич) рационалистического склада, а вот ее сестра Ольга Александровна и друг Сергея Сергеевича Слётов, страстно отдающиеся то одному, то другому любовному увлечению, представляют противоположный полюс. При этом, постоянно упрекая Сергея Сергеевича в отсутствии сердца и неспособности к настоящей любви, они оба живут за его счет (напомню, что Петр Иванович только один раз, и только Александру дает денег – да и то взаймы), своей неразборчивостью в любовных связях, дискредитируют всякую идею свободного чувстоизъявления и вызывают у читателя сугубо юмористические ассоциации: «–Что такое ценность вообще, ценность чувств, в особенности, чем она определяется? Его исключительностью, его, если хочешь, единственностью. От него идут разветвления во все концы, во все закоулки твоей личной жизни. А ведь у тебя там живого места нет. – Все единственно, все неповторимо. Сережа – Но ты-то все равно тот же самый. – Нет, – серьезно сказал Слетов. – Я постоянно возрождаюсь. – Знаешь, Федя, тебе бы анекдоты рассказывать» (ГАЗДАНОВ 2010: 342).

Здесь мы подходим к первому из способов сюжетно-образной трансформации метаромана Гончарова, который использует Газданов. Способ этот затрагивает существенные стороны метаромана Гончарова: герой-романтик или герой-«золотое сердце» дискредитируется в этом метаромане как тем, что он говорит, так и в особенности тем, что делает, а герой-практик – тем, что он, по мнению автора и других героев, испытывает недостаточно сильные чувства, при том, что слова и действия его, в общем, безукоризненны. Между тем у Газданова поведение героев существенным образом корректирует представление о них, высказанное автором и другими героями.

Постреалист XX века Газданов в качестве одной из своих нарративных стратегий делает как раз подчеркивание важности и объективности совершаемых человеком поступков и одновременно изображение субъективности и даже произвольности истолкования движимых им мотивов. Так, у самого Гончарова Петр Иванович, не находящий в своем сердце и «следа страсти», испытывает, тем не менее, «необходимость» в Лизавете Александровне и готов ради нее многим пожертвовать, по крайней мере, в финале романа (см.: ГОНЧАРОВ 1997: 460, 456). Недоверие к словам в сравнении с делами, и в особенности недоверие к авторскому голосу, который в поэтике романа XX в., как правило, уже не имеет метанарративного характера, очевидно, вызывало у Газданова недоумение по отношению к настойчивому стремлению повествователя «Обыкновенной истории» снизить образ Петра Ивановича Адуева.

Если Александр без неназойливого, хотя и по виду равнодушного наставничества Петра Ивановича и в особенности Обломов без деятельной заботы о нем Штольца просто не смогли бы устоять на ногах, то в газдановском «Полете» все без исключения главные и еще масса второстепенных героев романа безбедно существуют только благодаря щедрости и, пожалуй, чрезмерной снисходительности Сергея Сергеевича. Однако если у Гончарова все это дано на фоне постоянного критического авторского комментария по отношению к Штольцу и Петру Ивановичу, то у Газданова, у которого повествовательная инстанция автора, как и у всякого писателя XX в., естественно, сужена, все время раздаются критические ремарки в адрес Сергея Сергеевича со стороны других, им же благодетельственных героев (здесь в какой-то степени начинает уже действовать психологическая логика Достоевского, согласно которой именно благодеяние-то и нельзя простить).

В этом и заключается второй способ полемической трансформации Газдановым метаромана Гончарова: критика в адрес главного героя, будучи целиком переведенной из области авторского и субъектно-геройного в только субъектно-геройное повествование, естественно, теряет авторитетность.

Гончаровское не раз повторенное в отношении Петра Ивановича: «Он понимал все тревоги сердца, все душевные бури, но понимал – и только. Весь кодекс сердечных дел был у него в голове, но не в сердце. В его суждениях об этом видно было, что он говорит как бы слышанное и затверженное, но отнюдь не прочувствованное. Он рассуждал о страстях верно, но не признавал над собой их власти, даже смеялся над ними, считая их ошибками, уродливыми отступлениями от действительности, чем-то вроде болезней, для которых со временем явится своя медицина» (ГОНЧАРОВ 1997: 314) – под пером Газданова превращается в бесконечные упреки-уколы со стороны Лизы, Ольги Александровны, Слетовы: «– Ты говоришь о хорошем отношении. Я, Сережа, говорю о любви», «– Я больше так жить не могу, ты понимаешь? Все всегда очень мило, всегда шутки, всегда этот всепрощающий ум – и полное отсутствие страсти, крови, желания», «– Нет, нет, не стыдно, у тебя вместо души железо, ты этого никогда не поймешь», «– Машина ты, а не человек, – сказала Ольга Александровна со вздохом. – Довольно милая машина, но машина» (ГАЗДАНОВ 2010: 319, 344).

В других случаях этот субъектный критицизм рассеивается, как дым, попадая в иное повествовательное поле: «Он [Сережа, сын Сергея Сергеевича – С.К.] знал, что мать называла его машиной, что, когда Лиза говорила о нем, у нее, сквозь всегдашнее ее спокойствие, чуть-чуть сквозила либо насмешка, либо раздражение. Что они могли иметь против этого очаровательного человека, с которым никогда не было скучно и который всегда на все соглашался?» (ГАЗДАНОВ 2010: 394).

Наконец, третий способ интертекстуальной полемики Газданова заключается в том, что герой-рационалист не пассивно принимает всю эту критику, а в какой-то момент поднимается до протеста, отказываясь принять на себя все те обвинения в недостаточной душевности, которые более-менее спокойно воспринимают Петр Иванович и Штольц (они тоже иногда защищают правомерность своей жизненной позиции, но практически никогда не переходят в наступление).

Иногда этот протест принимает форму саркастической самозащиты: «– Знаешь, Сережа, у тебя в лице есть что-то мертвое. – Ты же по мужским лицам не специалист, Федя. – Нет, Сережа, я не шучу. Знаешь, вот эта твоя всегдашняя улыбка, точно ты постоянно чему-то рад, – это как в музее восковых фигур. Веселые такие глаза и слишком правильные зубы, как с рекламы для пасты, что-то уж очень неестественное. – Что делать, природа обидела. – Да нет, наоборот. Но чего-то тебе не хватает. – Сердца, Федя, сердца. – Это тоже верно. – Ну, хорошо. Спокойной ночи, пока что. И подумать, что в эту минуту Лили, быть может... – Не говори мне о ней, ее нет. – Да, Федя. Жизнь кончена, спокойной ночи. – Спи, если можешь. Я не могу. Но уж через полчаса Слетов хрипел и вскрикивал во сне, потом поднимался

на постели и открывал глаза, но ничего не было видно, все было темно, и только издали слышался заглушенный звук струящейся воды: Сергей Сергеевич принимал ванну» (ГАЗДАНОВ 2010: 348). А иногда газдановский герой поднимается до откровенной полемики: «– Нет, нет, не стыдно, у тебя вместо души железо, ты этого никогда не поймешь. Глаза Сергея Сергеевича вдруг сделались задумчивыми, и потом он сказал фразу, настолько поразившую Слетова, что тот поднял голову и внимательно посмотрел на Сергея Сергеевича. – А тебе, Федя, никогда не приходило в голову, что это неверно? Слетов опустил голову, и когда он поднял ее, на лице Сергея Сергеевича была уже прежняя, давно знакомая, радостная улыбка. – Сегодня концерт Шаляпина, – сказал он, – пора собираться. Едем, Федор Борисович» (ГАЗДАНОВ 2010: 344).

В особенности открытой эта полемика становится в отношении Лизы по мере того, как приоткрывается тайна ее любовной связи с Сережей: «– Вот, Лиза, ты некоторых вещей не можешь понять, тут для тебя стена. – И эти вещи имеют ценность? – Общего порядка, Лиза, общего порядка. Ты понимаешь, что личных упреков я тебе не мог бы делать, ты слишком совершенна. Лиза насмешливо на него посмотрела. Полные губы Сергея Сергеевича были раздвинуты в восторженной улыбке. – Хорошо, какие же вещи? – Вот, ты решительно ничем не могла бы поступиться для других. Доводя «до», получилось бы: если бы на путь твоего счастья, выражаясь торжественно, кто-либо стал... – Сергей Сергеевич вытянул вперед правую руку и дернул указательным пальцем незримую чашечку воображаемого револьвера» (ГАЗДАНОВ 2010: 351).

И, наконец, она принимает форму окончательного и открытого контрнападения: «– То есть как? Неужели ты действительно неспособна от этого отказаться? Какая же тогда цена твоей любви? – Не говори о любви, ты ее не знаешь. – Я слышал это много лет от тебя и от твоей сестры. Я ее не знаю – наверное, потому, что любить в твоём представлении значит приносить все в жертву чувственности. Ничто не существует – ни любовь настоящая, ни забота о том, кого ты любишь, ни его интересы, ни твои обязательства, ни стыд – ничего! И даже возможность отрешиться на какое-то время от этого физического томления, чтобы понять какую-то необходимую частицу справедливости. Да, в этом смысле я любви не знаю, действительно. Я не бросил бы на произвол судьбы дом, жену и сына – только потому, что мне приятно проводить время с любовницей. Но настоящую любовь знаю я – а ты ее не знаешь. Леля лучше тебя, она бы меня поняла. Она чувственная и легкомысленная, но у нее прекрасное сердце, и она десять раз принесла бы себя в жертву, если бы это было нужно. А ты неспособна даже это сделать. – Я не могу все это слышать! – закричала Лиза. – Ты не имеешь права говорить это мне, ты вообще не имеешь права говорить

что бы то ни было. Я тебя давно ненавижу, – сказала она с силой, – потому что ты – машина, автомат, потому что ты неспособен понять ни одного человеческого чувства. Разве ты не видишь, как все пустеет вокруг тебя? Леля ушла, я ушла, Сережа ушел. Ты требуешь от меня этой жертвы – это значит моей жизни! Да, для тебя такая жертва легка, конечно. – Все, что ты говоришь, несправедливо, Лиза, – ответил из темноты его медленный голос. – Разве ты знаешь, что такое страдание, жертвы, несчастье? Ты не имеешь об этом отдаленного представления, и ты считаешь не заслуживающими ни внимания, ни сожаления всех, кто не похож на тебя, ты никогда не сделала ни одного усилия, чтобы их понять – вроде этого несчастного Егоркина, который, однако, при всей его наивности и том, что он *ridicule* (смешон), представляет из себя большую человеческую ценность, чем ты. Я тебя очень хорошо знаю. – Это ты мне говоришь такие вещи? – Смотри, Лиза, что для тебя важнее всего? Алчность и эгоизм. Что тебе, если несчастный и доверчивый мальчик исковеркает всю свою жизнь из-за тебя? Об этом ты не думаешь. Зато ты приятно проведешь время – до тех пор, пока не встретишь кого-нибудь, кто тебе понравится больше Сережи, – и вот тогда-то ты от него откажешься с необыкновенной легкостью, эту жертву ты, конечно, принесешь» (ГАЗДАНОВ 2010: 478).

Самое интересное, что при повторном прочтении романа бросается в глаза, что Сергей Сергеевич с самого начала воспринимался как герой рационалистического склада только по недоразумению. Поскольку, если отвлечься от его характеристик из уст других героев, то он постоянно оказывается псевдорационалистом. Так, с самого начала в его удачной судьбе и деловой деятельности играли особая роль удача и интуиция: «он был – широкий, небрежный и великодушный – в делах умен и, в сущности, осторожен, и то, главным образом, что всю жизнь ему сопутствовала слепая удача», «Он никогда не задумывался над важными решениями; они с самого же начала казались ему ясными и исключаящими возможность ошибки, которая была бы просто очевидной глупостью. Он понимал все так быстро, что отсюда у него образовалась привычка не кончать фраз» (ГАЗДАНОВ 2010: 301, 304-305). А рационалистические обоснования своего права на счастье, авторские характеристики как не меняющейся, твердой и идущей к своей цели несмотря ни на что оказывается как раз тетя Лиза: «существование Лизы было лишено каких бы то ни было неправильностей», «Тетя Лиза отличалась ото всех тем, что в ней ничего не менялось», «ее ответы никогда не удовлетворяли Сережу, потому что в них не хватало чего-то главного, может быть, этой уютности и теплоты» (ГАЗДАНОВ 2010: 296, 297, 299).

За ним также все преимущества умения обращаться и привлекать на свою сторону простые сердца – например, художника Егоркина, чувствующего себя весьма неуютно в присутствии Елизаветы Александровны. Это

противопоставление содержит отчетливые отсылки к временному гармоническому союзу романтика Александра с представителем простого сознания Костяковым – функционально близкого к отношениям между газдановскими Сережей и художником Егоркиным. Это соответствие подчеркивается прямыми референциальными сигналами в виде упущенной во время рыбной ловли Александром Адуевыми все же пойманной героем Газданова, хотя бы с его собственных слов, огромной щукой: в одном случае десяти – «щука фунтов в десять» (ГОНЧАРОВ 1997: 395), а в другом – пятнадцатифунтовой: «Уж я на что не специалист и то однажды щуку в пятнадцать фунтов поймал» (ГАЗДАНОВ 2010: 402).

Полемическую интерпретацию метаромана Гончарова у Газданова венчает финальная трагическая развязка. Сережа пытается покончить жизнь самоубийством, а аэроплан, на котором собираются едва ли не все главные герои романа (за исключением Ольги Александровны и Слетова) лететь к нему Лондон, падает в Ламанш, и все его пассажиры погибают. Прилетевшая следующим аэропланом Ольга Александровна утешает оставшегося в живых Сережу. О тете Лизе более не сказано ничего, а заключительные строки романа отданы признательной памяти о Сергее Сергеевиче: «Был холодный и ветреный день, было около двух часов пополудни – и в кабинете Сергея Сергеевича в Париже Федор Борисович слетов, которому только что позвонили по телефону, сидел, опустив голову на письменный стол Сергея Сергеевича, и плакал навзрыд, как ребенок» (ГАЗДАНОВ 2010: 490).

Таким образом, интертекстуальная стратегия Газданова направлена на реализацию смыслов интертекстуальности, заложенных в сознательной трансформации сюжетно-образной структуры метаромана Гончарова, и связана главным образом с тенденцией к реабилитации деятельного метагероя, творящего добро, и с освобождением его от несколько огульных, какими они выглядят в гипотексте, т.е. прежде всего в «Обыкновенной истории», обвинений его в чрезмерном рационализме и недостаточной сердечности.

Актуализация этих смыслов интертекстуальности сопутствует иному, как раз менее рационалистическому и менее определенному взгляду на вещи, свойственному современному человеку. Так, тайна поведения Сергея Сергеевича в конечном счете формулируется следующим образом: «Весь опыт его жизни убеждал его в том, что нет или почти нет вещей, на которые можно было бы положиться, что политические взгляды, государственные принципы, личные достоинства, моральные базы и даже экономические законы – это он знал наверное – суть условности, по-разному понимаемые различными людьми и сами по себе почти лишенные какого-либо содержания. И оттого, что он это знал, происходила его широкая терпимость ко всему, его одобрение многих явно не заслуживающих одобрения вещей,

словом, то, что приписывалось его великодушию, щедрости и идеальному характеру и что в самом деле было результатом неуверенности» (ГАЗДАНОВ 2010: 468).

С нашей точки зрения, Т.О. Семенова напрасно отказывает в некотором метанарративном значении следующего финального пассажа, предшествующего изображению заключительной катастрофы (СЕМЕНОВА 2001): «И так же, как за видимым полукругом неба скрывается недоступная нашему пониманию бесконечность, так за внешними фактами любого человеческого существования скрывается глубочайшая сложность вещей, совокупность которых необъятна для нашей памяти и непостижима для нашего понимания. Мы обречены, таким образом, на роль бессильных созерцателей, и те минуты, когда нам кажется, что мы вдруг постигаем сущность мира, могут быть прекрасны сами по себе – как медленный бег солнца над океаном, как волны ржи под ветром, как прыжок оленя со скалы в красном вечернем закате, – но они так же случайны и, в сущности, почти всегда неубедительны, как все остальное» (ГАЗДАНОВ 2010: 487-488). В конечном счете реабилитация гончаровского героя-практика опирается у Газданова на его собственную, программную убежденность в том, что «область логических выводов, детская игра разума, слепая прямота рассуждения, окаменелость раз навсегда принятых правил – исчезают, как только начинают действовать силы иного, психического порядка – или беспорядка – вещей» (ГАЗДАНОВ 2010: 716-717).

Таким образом, роман Гайто Газданова «Полет» представляет собой гипертекст, в частности, такого типа русского классического романа, в центре которого лежит любовная и семейная драма героя-рационалиста (отчасти «Анна Каренина», «Обломов» и прежде всего «Обыкновенная история» – то есть своего рода метароман Гончарова). Тернарная, а не бинарная, как ее принято рассматривать, и вдобавок осложненная двойниками сюжетно-образная структура «Обыкновенной истории», в «Полете» подвергнута еще большему усложнению и сознательной трансформации. В романе Газданова оказываются реализованными некоторые внутренние художественные интенции «Обыкновенной истории», благодаря чему роман Гончарова становится предметом его сознательной полемической интерпретации. При этом интертекстуальная стратегия Газданова направлена главным образом на реабилитацию деятельного метагероя, которому в гипотексте Гончарова со стороны других героев и автора предъявлены обвинения в душевной черствости.

Переживший «апофеоз беспочвенности» человек XX века, отказываясь от некоторого схематизма художественного мышления автором русского классического романа, стремится увидеть за ними подлинное многообразие и многосторонность реальности, меняющейся в зависимости от оптики

восприятия и не сводимой ни к каким абстрактным схемам и жестким обобщениям.

### **Литература**

ГАЗДАНОВ 2010 = ГАЙТО ГАЗДАНОВ Собр. соч.: В 5 т. Т.1. М., 2009.

ГОНЧАРОВ 1997 = ГОНЧАРОВ И.А. Обыкновенная история. Стихотворения. Повести и очерки. Публицистика. 1832-1848 // Полн. собр. соч: В 20 т. СПб., 1997.

КИБАЛЬНИК 2011 = КИБАЛЬНИК С.А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб., 2011.

МАНН 1987 = МАНН Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987.

ПЬЕГЕ-ГРО 2008 = ПЬЕГЕ-ГРО Н. Введение в теорию интертекстуальности. М., 2008.

СЕМЕНОВА = СЕМЕНОВА Т.О. "... Мир, который населён другими". Идея децентрации в творчестве Г.И. Газданова 1920-30-х годов // Studia Slavica (Opole) 2001, № 6.

**Г. Л. Черюкина**  
(Ростов-на-Дону, Россия)

**И. А. ГОНЧАРОВ В КРУГУ СОБРАТЬЕВ ПО ПЕРУ:  
КОНЦЕПТОСФЕРА ТВОРЧЕСТВА**

**Abstract:** The content of the article is the part of a scientific research of creativity of the most considerable Russian author in the context of a literary dialogue. It comprises one of the general problems of art anthropology in the writer's creative works. The author of the article uses new methods to analyse and perceive the literary text on the level of poetics. Thus the understanding of the specific content is extended to works by Goncharov, Dostoevsky, L. Tolstoy, Leskov.

**Keywords:** literary dialogue, «living life», art anthropology, genesis and typology.

Обращение к творчеству И.А. Гончарова с точки зрения сравнительно-типологических связей с другими писателями, в первую очередь, его современниками, весьма актуально и для исследования – предмет весьма благодатный. Близкие по масштабности, но обладающие собственной знаковостью в истории русской и мировой литературы, в этом ряду выделяются Ф.М. Достоевский, Н.С. Лесков и, конечно же, Л.Н. Толстой. В творчестве названных писателей мы обнаруживаем, с одной стороны, множество общих точек соприкосновения, с другой – слишком по-разному складываются концептуальные связи, создающие картину человека и мироздания в целом. Ведь и мироощущение героев произведений этих авторов, как и их собственное, различное.

Для любого достоевсковеда тавтологическое сочетание *«живая жизнь»* является четкой аллюзией на одно из самых сложных произведений Ф.М.Достоевского *«Записки из подполья»*, предшествующее романам великого «пятикнижия» писателя. Именно там впервые появляется это понятие и в дальнейшем творчестве постепенно разворачивается в колоссальную философско-религиозную панораму, выстраивая своеобразную духовную вертикаль одоления смерти и выхода из «подполья» к свету, к вере, к «живой жизни».

Вполне уместно предположить, что Подпольный принадлежит исключительно профаническому плану произведения и выполняет лишь функцию провокатора по отношению к другим действующим лицам *«Записок из подполья»*. По всей вероятности, именно этот тип героя выявляет в своем исследовании П.Х. Тороп: «Человек, принадлежащий только к профаническому миру самосознания, не знает самого себя, не может поэтому понимать и окружающий мир... В этом профаническом мире персонажи

Достоевского находятся в иерархических отношениях, и место их иерархии зависит от их близости к границе и к другому, сакральному миру» (ГОРОП 1984: 149). В свете такой интерпретации образа Подпольного отношения героя (а вернее, антигероя) с проституткой Лизой становятся еще более ясными, впрочем, как и с офицером. Но подпольный человек, безусловно, не «проснувшаяся совесть». В финале «Записок...» четко определен новый тип, который будет развиваться в дальнейшем творчестве писателя: «Мы даже и человеками быть тяготимся, – человеками с настоящим, собственным телом и кровью; стыдимся этого, за позор считаем и норючим быть какими-то небывальными общечеловеками. Мы мертворожденные, да и рождаемся-то давно уж не от живых отцов, и это нам все более и более нравится. Во вкус входим. Скоро выдумаем родиться как-нибудь от идеи» (ДОСТОЕВСКИЙ 1972-1990: 5, 179).

Но было бы несправедливо по отношению к Достоевскому полагать, что все его творчество – плод «жестокого таланта» (известное определение Н.К.Михайловского, ставшее для литературоведов своеобразным парафразом). Ведь логика творчества писателя неизбежно приводит к появлению образов Алеши Карамазова и старца Зосимы, вся жизнь которых и есть та «живая жизнь», о смысле которой так много думают и переживают герои-идеологи Достоевского. Да и для самих «бунтарей» и богоотступников, от Родиона Раскольников до Ивана Карамазова, распахиваются двери в «живую жизнь». Другое дело, каков будет их собственный выбор, войдут ли они в нее? Это право, а вместе с тем, и ответственность автор оставляет за самим героем, за человеком.

Вовлечение в сферу исследования творчества нескольких авторов в русле литературного диалога, неизбежно приводит к вопросу, ставшим «вечным» для литературоведов. Конечно же, имеется в виду неухающий спор о Ф.М.Достоевском и Л.Н. Толстом.

Когда речь заходит о художественной метафизике человека, тем более в попытке ее выявления в творчестве различных писателей, автоматически возникает необходимость определения четких концептов, которые могут быть заявлены как опорные в общей художественной концепции этих авторов. Что же касается героев Достоевского и Толстого, то их собственная личностная и творческая масштабность определяет содержание ключевых понятий, связанных с воплощением главных идей. Одним из таких понятий становится жизнь, суть которой стремятся уразуметь для себя герои произведений. Жизнь как категория обретает философский статус и становится главным концептообразующим компонентом, вокруг которого сосредотачиваются все остальные концепты, которые в свою очередь одновременно становятся и дополнением (приложением), и содержательным наполнением этого понятия. В зависимости от своеобразия психологического

типа героя оно получает типологически разное смысловое значение. По всей вероятности, здесь нужно учитывать и собственно авторское понимание жизни. Более того: любой профессиональный «читатель», взявшийся исследовать данную проблему, изначально исходит из собственных представлений и в процессе работы с художественным текстом, даже при максимальном стремлении к объективному анализу, вряд ли сможет удержаться от субъективной интерпретации определенных жизненных ситуаций героев Достоевского и Толстого. Но эта субъективность видится полезной с точки зрения расширения возможностей расшифровки наиболее глубоких смысловых пластов художественного произведения.

Для нас важно обнаружить в литературном диалоге Достоевского и Толстого переключки по ключевым позициям, определяющим концепцию героя в их творчестве. Исходить нужно, в первую очередь, из авторских целевых установок. Для Достоевского важно «найти человека в человеке». Конечно же, это не означает, что для Толстого снимается подобный вопрос. Но для героев Толстого, как и для самого автора, всегда оставалась более приоритетной проблема поиска и обретения смысла жизни. Это основа формирования образа положительного героя Толстого. Достоевский же, как видится, выбирает своим апологетом Алешу Карамазова, который в споре с братом Иваном высказывает самую сокровенную для писателя мысль: «Я думаю, что все должны прежде всего на свете жизнь полюбить.– Жизнь полюбить больше, чем смысл ее? – Непременно так, полюбить прежде логики, как ты говоришь, непременно чтобы прежде логики, и тогда только я и смысл пойму» (ДОСТОЕВСКИЙ 1972-1990: 14, 210).

Духовный путь становления героя Толстого всегда лежит через «лабиринт сцеплений» и прочно связан с «диалектикой души». Еще одна особенность любого героя Толстого: он всегда социально обусловлен и является частью социума, а соответственно его собственная жизнь мыслится как общественно значимая. Не то у Достоевского. Герой Достоевского предельно автономен. Автор сознательно углубляется в метафизику человека и создает образ героя по миметическому принципу. В связи с этим мир как социум в сознании героя Достоевского не столько объект живого взаимодействия с ним и рефлексии (что является обязательным для героев Толстого), сколько предмет провокации, порождающей всевозможные идеи. Поэтому живое и полезное общение с миром для главных героев Достоевского (в первую очередь, для героев-идеологов) всегда видится в перспективе, после их духовного преображения. В художественном пространстве произведений Достоевского оно воплощено, пожалуй, лишь в образе старца Зосимы из «Братьев Карамазовых». Конечно, можно говорить еще о двух эпизодических персонажах из этого же романа – его умирающем брате Маркеле и его же

ночном посетителе Михаиле, который опять-таки обретает душевный покой и осознание, что «жизнь есть рай», только перед смертью.

Феномен смерти в художественных концепциях человека Достоевского и Толстого также является опорным, и предельной границей для обоих писателей является самоубийство. Но и оно осмысливается авторами по-разному. Толстой, известный своей склонностью к суициду, не так часто реализует эту ситуацию в жизни своих героев. Из ранних произведений это «Записки маркера», активно присутствует мотив самоубийства в романе «Анна Каренина», в позднем рассказе «Дьявол» и, конечно же, в драме «Живой труп». Художественный мир Достоевского перенасыщен самоубийствами. При этом у нас нет свидетельств, что сам Достоевский когда-либо помышлял о самоубийстве. Но это вполне объяснимо. Его жизненный опыт включил в себя и опыт близкой смерти, когда он был приговорен к казни. По всей видимости, этот факт сыграл положительную роль в его дальнейшем осознании индивидуальной человеческой жизни как абсолютной ценности. В мире Толстого самоубийство героев не оправдывается, но обвиняются не столько самоубийцы, сколько социум и общественные законы, и писанные и неписанные, которые так или иначе вынуждают героев совершить этот крайний шаг. Для героев Достоевского жизнь – это прежде всего время, когда человеку предоставляется возможность максимально постичь Истину и приблизиться к ней. Именно поэтому в позднем творчестве писателем актуализируется и становится одной из ключевых фраз из Апокалипсиса «времени уже не будет».

Теперь остается определить, в чем же главное созвучие и различие в диалоге двух литературных титанов. Как видится, ответ кроется в мировосприятии писателей, а соответственно их героев. Мир и жизнь в художественной концепции этих авторов находятся в разных соотношениях. У Толстого это почти абсолютное совпадение, и поэтому жизнь его героев всегда часть жизни вообще. Мир героями Достоевского принимается лишь тогда, когда они способны привести к полной гармонии свою собственную, внутреннюю жизнь.

Главный герой «Записок из подполья» Достоевского, тоскующий по «живой жизни», фактически определил основную не только для своей эпохи проблему. Это вечная тема, постоянно порождающая философские вопросы, требующие, как правило, немедленных ответов. Это и создает диалогическое пространство, в которое вовлекаются все новые и новые оппоненты. В их числе можно назвать и Н.С. Лескова.

В своей работе «Морфология сказки» В.Я. Пропп, рассматривая особенности волшебной сказки, указал на доминанту функций персонажа в развитии сюжета (ПРОПП 1969). Но к волшебной сказке, о специфике повествования которой говорит В.Я. Пропп, все-таки близки лишь повести

Лескова, и именно в них мы обнаруживаем максимальное сближение эпической функции героя, на поступках которого держится вся повествовательная линия. Самым показательным в этом отношении, конечно же, является «Очарованный странник», где каждый поступок Ивана Флягина является очередным толчком к дальнейшему действию, а следовательно – и к развитию сюжета. Причинно-следственные связи, устанавливающиеся между поступками героя и дальнейшими событиями, носит характер predeterminedности, и каждая новая жизненная ситуация становится для героя очередным испытанием, которое он должен пройти. Ведомый по жизни странник Лескова обретает наибольшую значимость не с точки зрения проявления личностных начал, противопоставляющих его миру окружающему, а как носитель коллективного, национального сознания, что прежде всего сближает его с былинным героем. Такая масштабность образа главного героя меняет не только представление читателя о самом Иване Северьяныче, но и восприятие жанровой сущности данного произведения. Очевидное тяготение повествования к героическому эпосу связано, прежде всего, со спецификой сознания героя, аккумулирующего в себе многовековой опыт, при этом не претендующее на саморефлексию. Передача функции повествователя персонажу оказывается еще одним удачным художественным приемом автора, создающим целостную картину жизни не одного человека, а всего народа. Личный жизненный опыт героя лишь раскрывает постепенно все стороны этой жизни и дает представление о большинстве «канонических» установок в связи с традиционными и приоритетными национальными ценностями. Каждый эпизод и новый сюжетный ход становятся не просто констатацией события в жизни героя, а экспозицией народной жизни в историческом и внеисторическом срезе. Подобные тенденции прослеживаются в большинстве рассказов и повестей писателя, особенно поздних, где художник явно тяготеет к притчевой и легендарной основе повествования.

С укрупнением жанра в творчестве Лескова связаны и изменения самого героя, причем не только в поведенческой мотивации, но и в сюжетной функции. Вряд ли можно говорить о смене проблемно-тематических приоритетов, но смещение художественных акцентов очевидно. Герой как носитель определенных традиционных нравственных ценностей не утрачивает своего значения в воспоминаниях, хрониках и романах писателя, но меняется суть его сознания, мировосприятия, явно усиливается личностное начало, а в связи с этим расширяется типологический ряд самого эпического героя. Это расширение объяснимо в первую очередь желанием автора глубже осветить самые болевые точки современности и связать ее с традиционными представлениями о мире и человеке. Прослеживается очевидная взаимосвязь жанровых изменений со спецификой сознания

эпического героя, и роман, как самый крупный жанр, в этом отношении наиболее показателен. Воспоминания же и хроники могут рассматриваться как переходный, связующий жанровый пласт в творчестве писателя. Об этом свидетельствуют авторские и речевые характеристики героев, в которых, с одной стороны, сохраняется связь героя с вечными сюжетами и образами, а с другой, – возрастает их личный авторитет и значимость их собственной оценки культурно-исторических явлений. Так, в хрониках самыми масштабными персонажами предстают протоиерей Савелий Туберозов, помещица Марфа Андреевна Плодомасова («Соборяне») и княгиня Варвара Никаноровна Протозанова («Захудалый род»). Их авторитетность неоднократно подтверждается не только отношением к ним окружающих людей, но и их ролью в разрешении ключевых сюжетных ситуаций. За ними автором закрепляется определенный статус как на персонажном уровне, так в идейном звучании произведения. В названных хрониках Лескова вызывают особый читательский интерес весьма колоритные фигуры дьякона Ахиллы Десницына из «Соборян» и дворянина Рогожина Доримедонта Васильевича из «Захудалого рода». По своей психологической организации, а следовательно, в поведенческой мотивации эти герои очень близки. Представляя собой крайне экзальтированный, непредсказуемый тип, оба персонажа становятся неотъемлемой частью повествования и олицетворяют собой безудержную стихию их бессознательного начала. Зачастую именно они являются катализаторами сюжетного движения в хрониках и соединяют повествовательный и мифопоэтический уровни в произведениях, тем самым придавая особый жанровый колорит хроникам Лескова.

С усилением личностного начала в сознании эпического героя Лескова обнаруживается дальнейшее дистанцирование героя от окружающей среды, четче обозначаются конфликтные моменты, что на уровне жанра ведет к возникновению так называемой «романной ситуации». Вполне отчетливо это прослеживается в завершенных романах Н.С. Лескова – «Некуда» и «На ножах». Группировка персонажей, интриги, определяющие направление и динамику сюжетных линий, вставные эпизоды (например, легенда об испанском дворянине в романе «На ножах») и многое другое – все так или иначе связано в первую очередь с сознанием героев романов, их самооценкой и ролью в осуществлении авторского замысла. В романах Лескова гораздо шире представлены диалоги, часто выходящие на уровень споров между героями, каждый из которых является носителем определенного сознания, своей собственной правды, не совпадающей с правдой собеседника. За счет этого повышается и степень психологизма именно романного героя Лескова, чего нельзя сказать о герое малой и даже средней эпике писателя.

На фоне, а вернее, внутри рассмотрения обозначенной проблемы в творчестве его современников, собратьев по перу, художественная

реальность И.А. Гончарова представляет собой явление уникальное. Общего много: вроде, и культурно-исторический контекст тот же, и темы вполне традиционные. Со всеми автор нашел «общий язык», но в тоже время сумел сохранить неповторимое своеобразие своего «романного мира». Как и Достоевский, Гончаров начинает свою писательскую карьеру в четких традициях натуральной школы, но вряд ли мы «выудим» формулу *человека* из его романов; его герои, как и герои Лескова, – странники жизни, правда не столько «очарованные», сколько удивляющиеся ее неожиданностям; они такие же земные и понятные, как герои Л.Н. Толстого, но не столь обремененные поиском смысла жизни.

Его героям не нужно искать «живую жизнь» – они уже помещены самим автором в ее контекст. Правда, в этом огромном пространстве окружающей действительности еще нужно сориентироваться и понять основные законы жизни, правила, нарушение которых зачастую приводят героев к разочарованиям и даже к душевным драмам. Мир Гончарова – это мир мечтателей, во многом идеализирующих саму реальность. Но это не мешает многим из них быть по-настоящему счастливыми. Одним из самых ярких примеров может служить судьба Марфеньки и Викентьева, взаимная любовь которых в романе «Обрыв» видится почти нереальной идиллией в человеческих отношениях. Да и образ самого известного персонажа писателя – Ильи Обломова – полон покоя и земного довольства. Недовольны его жизнью окружающие его люди, но он-то ею вполне доволен! Из жизни он не выпадает, он всегда в курсе происходящего вокруг него. Ведь уже с первых страниц романа «Обломов» мы знакомимся не только с главным героем, но и с рядом второстепенных действующих лиц, которые сами по очереди приходят к нему, создавая реально живую атмосферу в доме.

Вообще в произведениях И.А. Гончарова трудно найти несчастных героев. Разве что Леонтий Козлов после того, как от него сбегает его жена Ульяна. Но это и есть одна из любовных драм, ставшая результатом нарушения правил «живой жизни».

Сразу нужно сказать, что обозначенная проблема не ограничивается системой персонажей, хотя она наиболее прозрачна по сравнению с другими пластами поэтики. Читатель, погружаясь в художественный мир Гончарова, оказывается не столько безучастным наблюдателем, сколько арбитром словесных битв и острых ситуаций, возникающих в ходе повествования. Логика событий вполне вписывается в общую логику жизни героев, но зачастую оказывается для них откровением, причем далеко не самым приятным. Значимую функцию в романах выполняют время и пространство, во многом определяя тип сознания большинства персонажей и уклада их жизни.

Так, например, уже в первом романе, «Обыкновенная история», читателю предлагается довольно широкий топонимический ряд, в котором самым значительным образом является, конечно, Петербург. Антитезой Петербургу предстает деревня Грачи, которую покидает юный Александр Адуев в поисках нового счастья. В «Обыкновенной истории» традиционная для Гончарова оппозиция «столица – провинция» более чем очевидна. Но стоит обратить внимание на еще один «райский уголок», столь дорогой сердцу главного героя до свершения определенных событий. Это дача Любецких, где состоялись нежные свидания Александра и Наденьки, первой петербургской возлюбленной Адуева. Вся история пребывания героя в Петербурге – это постепенное превращение эмоционального, не в меру экзальтированного провинциала в рассудительного делового человека, который вполне вписывается в контекст столичной жизни. Но любопытно то, что, уже усвоив и приняв «правила игры» Петербурга в первые два года («Кто бы узнал нашего провинциала в этом молодом человеке с изящными манерами, в щегольском костюме?» [ГОНЧАРОВ 1952: 63]), после знакомства с Наденькой Любецкой герой возвращается к своему прежнему сугубо романтическому восприятию жизни, теряет голову и полностью отдается во власть эмоций. Далеко не так проста Наденька, отвечающая взаимностью на чувства Александра, но не утратившая при этом рассудительности. Показателен эпизод первого приезда Адуева на дачу Любецких, когда при встрече между ними состоялся традиционный диалог влюбленных, где даже капля молока, попавшая на букашку, имеет значение. Наденька предстает нежным ангелом в глазах Адуева: «Бедненькая! посмотрите: она умрет, – говорила Наденька с грустью, – что я сделала? – Она несла несколько времени букашку на ладони, и когда та зашевелилась и начала ползать взад и вперед по руке, Наденька вздрогнула, быстро сбросила ее на землю и раздавила ногой, промолвив: “Мерзкая букашка!”» (ГОНЧАРОВ 1952: 89). Однако этот момент может шокировать читателя, но не Александра Адуева, по-прежнему горячо верящего в искренность чувств к нему Наденьки и в «вечную любовь». Образ дачи обретает в контексте романа особый смысл. Изначально он предстает островком счастья, каким осталась в памяти героя его собственная деревенька, где не нужно было играть и притворяться, где любой порыв души казался уместным и единственно правильным. В конечном же итоге именно на даче Любецких Адуев получил самый жестокий урок жизни в Петербурге. Такой разворот событий становится неожиданностью не только для Александра, но и, вполне возможно, для читателя.

Драматизм любовной ситуации, сложившейся в жизни героя «Обыкновенной истории», явно маркирован образом Петербурга. Ведь в романе «Обрыв» автором создается схожая ситуация между двумя юными созданиями и счастливо разрешающаяся женитьбой Викентьева на

Марфеньке. Малиновка, родовое поместье Райского, становится для влюбленных не идеальным, а реальным пространством, где их счастье видится бесконечным. Если сравнивать Малиновку и дачу Любецких, можно даже предположить, что создавая образ Малиновки, автор сознательно прибегает к приему зеркального отражения, в котором дача Любецких оказывается всего лишь «зазеркалем», то есть искусственно созданным миром, существующим лишь в сознании влюбленного Адуева. В реальности же это часть Петербурга с его жесткими, а порой и жестокими правилами, понимание и выполнение которых страхует от разочарования.

Самым известным и, пожалуй, самым спорным остается образ Обломова, главного героя романа, названного его фамилией. Парадокс здесь возникает изначально: заявленный в рамочном тексте как главное действующее лицо, Илья Ильич до последнего остается самым инертным, а чаще всего просто не способным к какой-либо активной деятельности персонажем. Однако стоит задуматься, так ли это. Можно ли определять и ограничивать человеческую деятельность исключительно поступками, связанными с рациональным сознанием или эмоциональным состоянием?

Мир человека состоит не только из окружающей среды. Скорее наоборот: его внутренний, душевный мир определяет уровень и степень общения героя с миром внешним. В случае с Обломовым не идет речи о его замкнутости и одиночестве. Он постоянно либо находится в мыслительном процессе, иногда напряженном, либо с кем-то общается. Новости сами поступают к нему, вызывая в герое вполне адекватную реакцию. Уже первое утро Обломова, описанное в романе, дает определенное представление о круге общения и забот героя: «Илья Ильич проснулся, против обыкновения, очень рано, часов в восемь. Он чем-то сильно озабочен. На лице у него попеременно выступал не то страх, не то тоска и досада. Видно было, что его одолевала внутренняя борьба, а ум еще не являлся на помощь. Дело в том, что Обломов накануне получил из деревни, от своего старосты, письмо неприятного содержания» (ГОНЧАРОВ 1953: 10). Как выяснится позже, ни «внутренняя борьба», ни попытка призвать на помощь «ум» не дадут в результате ничего. Но независимо от степени активности самого Ильи Ильича, проблема на определенном этапе перестает быть для него актуальной, и он вновь погружается в сладостную негу своих мечтаний. Есть жизнь героя, которая его вполне устраивает, и единственное, что вносит диссонанс в размеренное существование – это вторжение в его собственный мир чужих мнений, убеждений, устремлений и порывов. Энергичнее всех оказывается Штольц, и именно ему удастся-таки выманить друга из его берлоги. Знакомство с Ольгой Ильинской и внезапно вспыхнувшее сильное чувство, почти приведшее их под венец, тоже оказывается бесплодным и является лишь временной переменной в эмоциональном и даже интеллектуальном состоянии

героя, выводя его из статического душевного состояния и стимулируя к совершению конкретных поступков, в том числе к чтению.

А теперь обратимся к роману «Обрыв». Хотя «сам Гончаров считал, что герой "Обрыва" Райский – "сын Обломова", развитие того же типа на новом историческом этапе, в момент пробуждения общества» (ЛОТМАН Л.М. 1983: 197-198), по своей психологической организации к Обломову гораздо ближе оказывается другой персонаж – Леонтий Козлов. И опять возникает парадокс – ведь Козлов представлен как самый читающий не только в этом произведении, но и во всем творчестве писателя, притом что большинство персонажей в романах Гончарова являются активными читателями.

Если рассматривать проблему взаимосвязи Ильи Обломова и Леонтия Козлова в системе образов-перевертышей, то такая авторская заданность видится вполне логичной. Противопоставить эти персонажи можно только на основании их потребности в чтении литературы. В остальном же они очень похожи. Правда, Леонтий Козлов женат на Ульяне и боготворит ее. Однако это не меняет исхода его любовных отношений. Жена сбегает от него, так как он, подобно Обломову, не способен адаптироваться в мире реальном и живет, по сути, в своем собственном мире книг. После побега жены с героем происходит, пожалуй, самая главная метаморфоза: он утрачивает интерес к чтению. Обломов же, освобождаясь от своеобразной тирании Ольги и необходимости насильственного чтения, получает жену в лице заботливой Агафьи Матвеевны Пшенициной и даже становится отцом. В итоге образ Леонтия Козлова оказывается в определенном смысле перевертышем Ильи Обломова и их генетическая литературная связь становится еще более прочной.

Количество и статус образов-перевертышей в романном мире И.А.Гончарова наверняка не исчерпывается приведенными примерами и их ряд может быть расширен в ходе дальнейших наблюдений. Но уже имеющиеся находки свидетельствуют о том, что Гончаров-художник использует в своем творчестве самые различные средства для создания единого континуума, определяющего образные взаимопроникновения и взаимоиллюстративность.

Возвращаясь к проблеме литературного диалога о человеке И.А. Гончарова с другими писателями, в свете вышесказанного необходимо указать на типологический принцип взаимоотражений образов в творчестве различных авторов. Конечно, выявленный принцип «перевертывания» в произведениях Гончарова – это не «двойничество» в системе образов Достоевского. Однако в этом тоже дают о себе знать типологические связи. Но в отличие от Достоевского, Гончаров расширяет представление о масштабности не столько человеческой личности, сколько самой жизни, реальной, «живой». В процессе анализа художественных текстов романов И.А. Гончарова

выясняется многообразие представленных в них человеческих типов и характеров и глубинная взаимосвязь самых разных пластов и элементов поэтики, обуславливающее невероятное богатство красок и оттенков, создающих особый художественный мир. И в этом мире доминантой остается, конечно же, человеческая личность, вокруг которой формируется концептосфера творчества писателя.

### **Литература**

- ГОНЧАРОВ 1952 = ГОНЧАРОВ И.А. Обыкновенная история // Собр. соч.: В 8 т. Т.1. Москва, 1952.
- ГОНЧАРОВ 1953 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов // Собр. соч.: В 8 т. Т.4. Москва, 1953.
- ДОСТОЕВСКИЙ 1972-1990 = ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Ленинград, 1972-1990.
- ЛОТМАН Л.М. 1983 = ЛОТМАН Л.М. И.А. Гончаров. // История русской литературы: В 4 т.:Т.4. Ленинград, 1983.
- ПРОПП 1969 = ПРОПП В.Я. Морфология сказки. Москва, 1969.
- ТОРОП 1984 = ТОРОП П.Х. Симультианность и диалогизм в поэтике Достоевского // Структура диалога как принцип работы семиотического механизма: Труды по знаковым системам: Выпуск XVII. Гарту, 1984.

***«Обломов»: поэзия любви и поэтика романа***



**Арпад Ковач**  
(Будапешт, Венгрия)

«ЖИВОЕ СОГЛАСИЕ»  
(СМЫСЛОВОЙ МАСШТАБ СИМПАТИИ В РОМАНЕ «ОБЛОМОВ»)

**Abstract:** The interpretation discusses the central problem of the novel "Oblomov" as the poetic manifest of the ontologically approached sympathy. It examines the prose language presenting modes of nature, body, action, word, sound, music, painting, writing, confession and dream with special regard to the potentials of narrative, metaphorical, symbolic and language semantics. The article attempts to explore Goncharov's art theory and poetic views on the basis of the writing devoted to paintings such as Raphael's *Sistine Madonna* as well as Kramskoy's *Christ in the Desert*.

**Keywords:** apathy, sympathy, poesis, beauty, truth, love; the subject of dream and language in the novel; Cordelia, Norma, Madonna; poetics, narration, poetic image, metaphor, symbolic reference, index, figure, character, type.

«– У сердца, когда оно любит, есть свой ум, <...>»  
(Иван Александрович Гончаров)

Роман есть жанр с интенцией развернуть в сюжет не только историю действующего лица, но также и мир поступка, свойственный возникшему вслед за непредсказуемым – уникальным и единичным – свершением, какими являются, к примеру, «приключения» Дон Кихота, «скандалы» Печорина, «преступление» Раскольникова, «самоубийство» Анны Карениной и т.д.

Такой единичный «противоположный»<sup>13</sup> поступок свойствен, в том числе, и Обломову – это неожиданный *отказ-письмо* Ольге в момент апогея любви; а также свойствен Ольге в форме «внезапных перемен» (184)<sup>14</sup> после первой встречи с героем. Следует уточнить: речь идет об отказе Ольге, а не любви. До этого, а также и после этого положения Обломов является не инициатором своих поступков, а страдающим лицом чужих установок на действие, в том числе, Штольца, Ольги, Пшеницыной и других. Только инициативный поступок способен развить свой мир, в котором событием является становление субъекта этого мира. Обломов осваивает модель поступка в акте действия под влиянием любви. Штолец и Ольга владеют концептом поступка предварительно: они прежде чем любить уже имеют

---

<sup>13</sup> Слово применяется Достоевским в «Идиоте» для определения своеобразия поступков Мышкина. Ср. Достоевский 1973; Ковач 1985.

<sup>14</sup> Ссылки даются в скобках по изданию: Гончаров 1987. Курсив в цитатах мой – А.К.

готовое представление о том, что такое любовь. Программа поведения у них опережает живой опыт страсти и симпатии.

### **«Любовь без конца» как событие**

В отличие от обычного представления и понятия о страсти, в случае романа мы должны говорить о *сюжетном понимании* любви, поддающегося осмыслению в плане смыслового мира (т.н. «фикции»), порожденного нарративом. Это с одной стороны. Однако с другой стороны, неизбежно рассматривать роман в качестве прозаического дискурса как языкового произведения. Ибо как раз этот дискурс ответствен за построение семантической модели «противоположного» поступка. Эта модель зиждется на базе метафорической дигрессии, то есть на инновации значения слов, применяемых в повествовательном тексте. Результатом подобной метафорической аттракции является, например, словообразование «обломовщина» с его непрозрачным смысловым потенциалом, который разворачивается во взаимодействии этой формы с такими как *лень, лежание, сон, воображение, сердце, писание, жизнь, поэзия, хрусталь* и т.д.

В русском языке до появления этого слова уже существовали: *лом, обломок, ломать*. В романе разворачивается история слова: лексему, словарную единицу Гончаров превращает в имя собственное, затем в отвлеченное понятие и даже в термин («идею»). В критической литературе же превращается это фигуративное обозначение («поэтический знак» в словаре Яна Мукаржевского) в однозначное понятие на службе разных идеологий.

Значения, соотносимые с лексемой более-менее известны нам. Однако имя главного лица семантически непрозрачно: читатель знакомится предметом означивания в процессе рассказа о жизни героя: история героя и история возникновения его имени идут об руку. Штольц, пытаясь объяснить явление, называет его «обломовщиной», и с этой точки зрения приписывает герою – его поступкам, словам, атрибутам – значение. Его рассказ поэтому оказывается параболой, аллегорической конструкцией, которая должна оправдать штольцевское объяснение – завершенное и ценностное – данного понятия. К тому же, следует не забывать, что роман представлен не в форме устного рассказа, а являет собой *письменный дискурс*, который служит новым медиумом передачи слов, и, разумеется, порождению новых значений.

Гончаров повествует о трех сюжетах любви, а именно, о «предварительной», о «будущей» любви и той, которую реализует Обломов – «любовь без конца», то есть сиюминутно-непрерывную, текущую, становящуюся, незавершенную. «Любовь без конца» представляет собой становление личности, для которой любовь есть самоцель: субъект этого

становления *любит любовь*, а значит – больше своей жизни. Любовь в этом плане сближается с жизнью, проявленной в свершении «противоположных» актов, то есть не редуцируется к чувственности или долгу. Если для Штольца жизнь есть долг, а потому и любовь есть долг – отчасти так думает и Ольга –, то для Обломова жизнь есть опыт, а любовь одно из самых достоверных свидетельств о сущности, о смысле жизни. И более того: о смысле существования.

Тип предварительной и будущей любви разворачивается и завершается на протяжении общего сюжета романа как две формы реализуемой взаимосвязи коэзистенции двух лиц. Та сензибельность, которая характеризует Обломова, не может реализоваться в плане действия – ни с Ольгой, ни с Пшеницыной. Как событие, как акт присутствия в жизни, мотивированный сензибельностью Обломова, остается незавершенным в рассказе о нем. После смерти героя и после рассказа Штольца, в сущности, и начинается подлинная жизнь любви, если признать, что ее нельзя исчерпать словами, понятиями, идеями; если на основании толкования романа признать, что любовь не только чувство влечения, но и явление жизни, которая в ней ярче всего проявляет свою сущность, а вместе с тем сущность личности, тоже. Именно это явление – именно феномен любви – осмысливается и в дефиниции Штольца, и в догадках Ольги, а также и в повествовании субъекта письменного текста. Но любовь как проявление живой жизни – а не просто взаимоотношения двух лиц – может быть осмыслена только лишь в регистре поэтического языка. Однако тем самым рассказ, письменная запись внедряется в мир литературной жизни, и в конце концов, в историю культуры. О культуре любви написано множество замечательных книг. Среди них мы находим фундаментальное исследование, которое происхождение жанра романа объясняет культурой любви (ROUGEMONT 1972).<sup>15</sup>

Книга Гончарова, может быть, ярче всех других произведений мировой литературы свидетельствует об исходной ситуации, о том, какая любовь вызывает к жизни именно романский дискурс. Анализ романа меня убедил в том, что явление любви становится предметом романа как раз тогда, когда она недостижима; когда господствует в жизни не удовлетворение, а переживание отсутствия чувства; когда чувство влечения наталкивается на

---

<sup>15</sup> Рассматривая в 4 части своего труда соотношение любви и литературы начиная с бретонского романа, автор излагает свои размышления в плане онтологической базы этой тесной связи, убедительно аргументируя мысль о том, что как раз в романе любовь перестает быть просто темой рассказывания – она оказывается здесь конститутивным принципом модели мира и культуры поведения. Идею «деятельной любви», то есть любви как принципа поступка, побуждающего становление личности в чувственном существовании индивида, на самом высоком уровне поэтического творчества демонстрирует роман «Обломов».

сопротивление, в силу чего будет сопровождаться особым настроением, самоощущением, самоотчетом. У Обломова таким настроением, которым определяется удвоением ментальной жизни героя, а точнее, взаимодействием страсти и страха. Таким положением является особая диспозиция – *тоска по любви*. Тоска, которая в ситуациях предчувствия кризиса любви сильнее владеет его поведением, чем влечение к Ольге.

Вот почему впоследствии раздваивается в понимании Обломова и образ Ольги. Страсть вызывает непосредственное присутствие женщины – ее эстетически маркированная фигура, пространственная и телесная. Страх и страдание же наступают в ситуациях отлучки, то есть тогда, когда Обломов не видит Ольгу и по данным памяти строит ее виртуальный образ самостоятельно, как скульптор перед тем, как начать лепить фигуру модели или же живописец, когда делает серию эскизов для задуманной картины. Отсутствие телесно существующего, видимого и слышимого явления, эта нехватка и вызывает у Обломова тоску, усиливающую чувство дефицита. Обломов в этом положении себя, свое присутствие в жизни считает неполноценным, а не просто одиноким. Но в этой тоске скрывается уже зародыш воли, хотения понять причины указанной двойственности: почему наступает повторно диспозиция страха и как раз параллельно развитию, разгару, апогею взаимоотношения с Ольгой? Нехватка как причина тоски, тоска как мотив понимания через посредство построения образа возлюбленной в воображении, приводит наконец к самоотчету, изложенному в письме к Ольге. Акт письма, то есть словесное изложение симптомов кризиса любви, конечно, служит получению нового опыта о жизни вообще. В этой языковой деятельности субъект писания осваивает свой язык, на котором может быть построен дискурс любви, служащий к тому же конфессией, самоотчетом. Неслучайно, что Ольга так взволнованно восхищается этим сочинением, тогда как можно было бы ожидать, напротив, разочарование и раздражение.

Первая тематизация любви разворачивается в отношениях Обломова с Ольгой, вторая – Ольги со Штольцем. Любовь-испытание не реализуется в сюжете, она присутствует в жизни Обломова потенциально, в качестве предмета тоски. Обломов, несмотря на счастливые мгновения, на часы «радостной любви», нередко ощущает *gore* – глаза и уши наслаждаются пространственным образом девушки, а когда это явление не находится перед ним, то есть присутствует она в душе мужчины, этот образ исчезает, и выстраивается «видение», субстратом которого является уже не пространственная форма девушки и эстетические качества, представленные репрезентациями глаз, лица, жестов – а слова Обломова, цитирующие слова Ольги и сопоставляющие эти знаки с репрезентациями деталей телесного присутствия. Этот ряд репрезентаций порождает иную диспозицию, а

именно, диспозицию тревоги. Тихая радость и тихая горесть идут об руку. На уровне чувств ощущается однозначное влечение, однако в плане переживания этого положения чувство удваивается – на утверждение и на сомнение.

Излагая письмо, Обломов открывает несоответствие между визуальным и аудитивным присутствием Ольги в его жизни, с одной стороны, и между семантикой вербальной модели, выстроенной в языковом произведении писания, с другой. Письмо и служит транслитерации пространственных проявлений любви, переводу единиц чувственного опыта в план словесных обозначений в рамках личного дискурса, где им присваивается системность, а следовательно, и смысл. Этот перевод побуждает героя к новой интерпретации поведения в ситуации любви, неизбежной для освоения мира поступка.

Дело в том, что в жанровой модели романа поступок является потенциальным текстом, который эксплицирует смысл свершения данного действия тогда, когда разворачивается в сюжет смысловая программа, закодированная в поступке. Этот сюжет не конкретизируется в плане повествования, а включается в текст романа через опосредование персонального дискурса героя. Как субъект, рожденный актом письма, Обломов выступает не в качестве влюбленного человека, а в ранге интерпретатора *смысла любви*, то есть сущности ее онтологической природы. Вопрос о том, «разве можно меня любить?» или другой, «люблю-ли я?» – заменяется фундаментальной проблемой: почему существует любовь и какова ее природа?

Очевидно, в этом кризисном положении Обломов стремится не к достижению счастья или быстрому удовлетворению желания. Он приступает к проблематизации явления любви в существовании; он хочет понять *назначение любви* в отношениях человека с человеком, в своей и чужой жизни. То есть, выступает как автор, а не герой сюжета любви и новых метафорических образований, служащих семантической инновации непродуктивных фигур, особенно тропов и фразеологизмов сентиментального письма, а также классицизма.

Роман Гончарова, однако, идет дальше, способствуя установлению различия между существованием и жизнью. Пребывание индивида в пространстве и времени не покрывает жизнь в целом, поскольку жизнь предполагает присутствие субъекта в акте свершения поступка, в котором открываются презентации *я* перед *другими*, и наоборот. Особенно сильны проявления этой презентации в случае двусторонней взаимосвязи, и конечно, в такой пограничной ситуации, как любовь. Поэтому отношение к другому оказывается самой сильной презентацией *жизни*, самых витальных форм ее проявления, в том числе, побуждений к самопониманию, которые

предполагают не только эротическое отношение к другому, но также ощущение своего я в этом двустороннем освещении. Это прекрасно показано Гончаровым, когда первую встречу Ольги с Обломовым представляет в качестве «начала жизни»: «<...> жила и чувствовала жизнь только с Обломовым» (9). К эмпирической «жизни», существованию присоединяется – через опосредование слов и поступков Обломова – переживание жизни, то есть транспозиция чувства на окружающий мир, и далее, даже на космическую и интеллигибельную сферы. Саморефлексия через это множество опосредований приводит героиню к новой диспозиции, а именно, к положению «покоя», самому значительному показателю жизненного мира Обломова, укорененного в поэзии Пушкина.

Ольга каждое проявление, каждую деталь существующего мира воспринимает в качестве дубликата своего настроения, своего «чувства жизни». Переход от чувства к выражению и значению наступает позже, когда в акте исполнения арии Нормы она осваивает релевантный переживанию любви язык музыки, и осознает катартическую силу этого языка искусства на неожиданно резком изменении поведения Обломова.

После разных «внезапных перемен» в Ольге, в ситуации апогея любви и самого проникновенного общения с Обломовым, наступает «покой», который осмысляется автором как новое настроение, как диспозиция обостренной впечатлительности. То есть, наступает событие перехода от (эгоцентрической) непосредственной внутренней жизни к опосредованию чувств через внешние впечатления – от природы и искусства, прежде всего.

Теперь искусство, музыку, театр, книгу Ольга начинает воспринимать как то, что имеет «какую-то связь с ее жизнью». То же самое в отношении впечатлений от природы: лес имеет для нее «особый смысл»; птички не просто щебечут, «а все что-то говорят, все отвечает ее настроению». В снах появляются виды и сюжеты, которые «что-то ей рассказывают», что-то непонятное и с которыми она сама разговаривает, «силится говорить с ними» и «тоже говорит что-то непонятное» (186). Открывается перед ней мир как книга, текст которого читать она не в состоянии; как текст без кода. Все это свидетельствует о том, что отсутствует у Ольги свой личный дискурс, способствующий самопониманию.

Таким путем она начинает воспринимать себя через посредство знаков, тропов, сюжетов, текстов. Перед нами разворачивается событие перехода от существования к жизни, – вот где уместно говорить о «начале жизни». В результате коммуникации со вселенной и уподобленным ей существованием, наконец, перед Ольгой открывается «живое согласие» и присущий ему «особенный смысл». Теперь героиня поняла «<...>, что она только что начала жить» (186).

Ольга сосредоточена на своих впечатлениях от мира, тогда как Обломов – исключительно на личности Ольги: «А Обломов же, лишь проснется утром, первый образ в воображении образ Ольги, во весь рост, с веткой сирени в руках». Покуда Ольга разговаривает с природой (даже в присутствии Обломова), ее друг «мысленно разговаривал с Ольгой» (187).

Однако наступает переворот, и именно с тех пор, как она в первый раз пела ему. Эффекты визуальной модели здесь сменяются влиянием звуковой; детали обаятельного внешнего вида – сигналами из внутренней жизни. Одновременно к манифестации покоя присоединяется голос тревоги. Начиная с этого момента Обломов все чаще и сильнее будет ощущать озабоченность, натиск диспозиции тревоги, а в результате делает новое открытие о любви как кризисной ситуации жизни в целом. Любовь оказывается в этом прозрении фундаментальным испытанием, средой экзистенциального опыта: «Любовь – претрудная школа жизни!» (187). Кроме интенсивной взаимной самоотдачи двух лиц, она является свидетельством не только чувства, но также и жизни самой. Она заключает в себе момент трансцендентальный, будучи самой интенсивной интерперсональной формой присутствия человека в мире, но к тому же еще – свидетельство о смысле жизни. Вскоре наступит потребность в языке этого смысла; в языке – согласно словам Обломова – «идеала любви».

### ***Герой наличного времени и проблема апатии***

Обломов не является «героем нашего времени». Он герой времени своего личного присутствия в жизни, понимаемой как деятельная любовь, как симпатия в действии.

Самым очевидным своеобразием центрального персонажа в романе является трактовка поступка, известная в критическом восприятии как «недееспособность», «непродуктивность» – эквиваленты лени, сна, мечтательства. И действительно, Обломов лицо, в поведении которого продукт действия никогда не совпадает с его мотивом.

На самом деле однако при этом не учитывается основной принцип романного искусства – представить человека текущего момента, человека в процессе свершения поступка, *субъекта чистой актуальности*. Гончаров подходит к поступку изнутри, в аспекте акта, ибо в свершении поступка происходит воплощение субъекта с побуждением выражения поступка, а также времени длительности этого воплощения.

С точки зрения темпоральности акта-поступка следует понимать время – вслед за Бл. Августином – как 1) прошлое настоящего момента; 2) как будущее настоящего момента и наконец, 3) как моментальное настоящее – сиюминутное, которое минует, но еще не минуло. Лежание и лень являются символическими средствами представления фигуры Обломова во времени –

присутствия, воплощающегося скорее в темпоральной длительности, в формах специализации и детализации этой особой длительности – скорее здесь, чем в сюжете.

Именно такая, текущая действительность считается реальной для темы романа у Гончарова – прошлое и будущее являются конструкциями. Они всегда формируются представлением и воображением, созданных «рассказами о» них. Вопрос: «Вы *будете* *бывать?*» (18) – этот вопрос для героя романа нерелевантен. Ответ Обломова – «лежать» – включает в себе иноказательное сопротивление этой фикции.

Соответственно выглядит построение пространственной структуры сюжета. Обломовка как пространство абсолютного прошлого не является местом, то есть ситуацией действия героя. Там действует патриархальный социум. Господствует особая репрезентация этого покойного мира, соответствующая эпическим и нравоописательным (ЛИХАЧЕВ 1979) жанрам. В них господствует не язык Обломова и не язык романа. Однако следует отличить от рассказываемого мира и слова язык наррации, то есть дискурса сна, свершающейся в речевой зоне Обломова. Эта речь превращает эпическое, сказочное, идиллическое и нравоописательное типы повествования в предмет романного дискурса. Как факт сиюминутного акта, абсолютного настоящего, никому другому не доступного, дискурс сна подается Гончаровым в качестве *ответа* на вопрос о причине отсутствия самостоятельности.

Не является действующим лицом Обломов также и в петербургском социокультурном пространстве. Ни в жизни петербургских институтов, салонов или департаментов, ни в зоне литературной жизни очеркистов господствующего направления – натурализма. Однако актуально он чрезвычайно активно действует на границе этих двух пространств – абсолютного заверченного прошлого и неподвижного настоящего, будущее которого представлено зонами деятельности Штольца как представителя ненаступившей, воображаемой действительности. Лозунг речевой стратегии этого статического персонажа звучит постоянно без изменений: «жизнь есть долг».

Ни эстетизированные формы уклада в Обломовке, ни современная форма уклада («среды») относительно Петербурга, ни этическая репрезентация должностования действительности не могут стать формой идентичности Обломова: ни чистая культура, ни чистая обыденность, равно как и чистая, то есть формальная (нормативная) этика.

Когда мы рассматриваем роман с точки зрения реакций Обломова на эти альтернативы, то находим всегда один и тот же ответ: апатию, основное проявление которой в поведении героя – сон. Возникает вопрос: на каком

основании, при каком семантическом сдвиге сон может быть метафорой апатии?

Значение слова *пафос* нельзя сводить к страсти; оно включает в себя также признак – *переживание страсти*, то есть субъектное отношение к небезразличному подходу действующего и переживающего свое дело человека. Отсюда следует: апатия есть отказ от этой нерerefлектированной – не проверенной «языком сердца» (Пушкин) или «порядком сердца» (Паскаль) – страсти и субъектности.

Закрывая сонные глаза, Обломов отказывается от своих страстей, вызванных визуальными эффектами внешнего мира всех трех пространств. Он, напоминая Акакия Акакиевича, старается не смотреть на «виды и чины», чтобы исключить из горизонта восприятия видимости, превращающие вещи – по мнению Гончарова – в «идолы». Обломов решительный противник симулякров.

Когда же он ощущает безответность при проявлении страсти, падает уже не в апатию, а в тревогу. Эту диспозицию никак не назовешь равнодушной. Как симпатия, так и апатия есть у героя Гончарова проявление неиндифферентного отношения к другому, себе и к своему делу.

Итак, то, что называется в романе «умом сердца», имеющего свои особые непровержимые доводы, отличные от «логики разума», не что иное, как установка на деятельную любовь при участном присутствии в жизни. Именно такую жизнь уподобляет Обломов поэзии. Она проявляется не только в этой своеобразной деятельности и впечатлительности, но также и в красоте, побуждающей субъект к поэтическому творчеству.

Вот почему слово Обломова направлено против литературного натурализма, лишённого принципов поэзии («без претензии на поэзию» литература становится «голой физиологией»), и подчиненного изображению среды, заедающей человека или превращающей его в утилитариста или нигилиста. Об этом он говорит «вдруг воспламенившись», вовсе не с апатией. Мысль и слово должны быть участными: «Вы думаете, что для мысли не надо сердца. Нет, она оплодотворяется любовью <...>. Любите его, помните в нем самого себя и обращайтесь с ним, как с собой, – тогда я стану вас читать <...>» (25).

Без этого обращения «жизни-то и нет ни в чем: нет понимания ее и сочувствия» (25). В поле семантики симпатии включается акт поэтического смыслосозидания, которое реализуется через посредство сочувствия предмету повествования, в противном случае не может состояться понимание жизни, а без смысла она оказывается онтологически неполной. Очевидно, что в свете романной интерпретации Гончарова жизнь есть воплощение смысла, раскрывающегося в поэзии через «язык сердца».

Обломов, обращает это требование и к себе самому. Он не находит прямого ответа на вопрос: «Отчего же я такой <...>». Не такой, как *другие*. «Веки у него закрылись совсем». Стремится выговорить, но не удается, нет слов, нет языка: «Вместо слова послышался еще вздох <...>» (78). Заторможен язык других, который внушает, что ты должен жить, как другие, «жить как следует». Перед тем, как начать жить по своему – не как другие, а как влюбленный в жизнь – Обломов видит сон, который одолевает его «ленивый поток мыслей» именно тогда, когда наступает нехватка слов для выражения этих неполных мыслей, наступает кризис чистого разума, лишающий его идентичности. Сон как язык символических форм, воспроизведенный повествованием излагает предысторию романного героя – как воспитанника быта и культуры в Обломовке, а также как прозрение героя в свою судьбу в настоящем.

Второй ответ дается в плане петербургской языковой модели среды. В первом случае как полная независимость от окружения, во втором как полная зависимость от «заботы».

Третий ответ на кризис идентичности уже не идеологический, а экзистенциальный, предлагаемый в форме нарративного опосредования самопонимания, которая выстраивает двуфазисную модель опыта поступка. С одной стороны, через рассказ об истории любви, а с другой – через дискурс любви. Это история, которая произошла однажды – только с ним, Обломовым. Когда он говорит, что жизнь есть поэзия, создает радикальную метафору. Поэзия – действие, такое действенное, учащее присутствие в действительности, когда жизнь в качестве бытия представляет собой самоцель. Жизнь в плане поэтического освоения не является просто лишь возможностью дружбы, любви, карьеры, власти, счастья. Нет, в романе Гончарова жизнь воспринимается как цель существования.

Именно поэтому самым сильным вызовом для Обломова оказывается встреча с Ольгой, так как ее явление, видимая, пространственная форма этого персонажа заключает в себе – кроме фигуры привлекательной женщины – эстетическую ценность: красоту как источник поэзии. Точнее, обаяние, то есть гармонию внешнего сложения, уподобленного Гончаровым красоте природы, но воплощенной в произведении искусства<sup>16</sup>. Свидетельство тому – высокий рост, гордая шея, длинные пальцы, энергичная рука, сжатые губы, молниеносные глаза, а также, сирень, луна, зонтик (Ольга боится солнечного луча. Атрибутом ее лица является, как и у Ольги Лариной, красная и круглая луна с неопределенным светом). Все эти

---

<sup>16</sup> Эффект эстетической репрезентации – согласно Канту – возникает тогда, когда в явлениях природы воспринимающий находит формы художественного творчества, или же наоборот, когда в художественном произведении выявляются образные формы природы.

детали оптической модели персонажа складываются в систему, воплощенную в окаменевшем виде человека, который уподобляется писателем – согласно точке зрения Обломова – пластическому произведению: это «статуя грации и гармонии» (151). Ольга любит свою власть, порожденную обаянием ее явления как властью над человеком, лежащим у ее ног, когда она – как статуя – сидит на скале, расположенной на верхушке горы, куда с трудом стремится подняться ее жертва.

Элементарная чувственность, страсть-желание возбуждается в Обломове всегда при встрече с Ольгой, когда он видит ее фигуру и слышит ее голос. Когда же он остается один – без оптических и вокальных впечатлений, вызываемых фигурой возлюбленной; когда кончается «очей очарованье»<sup>17</sup> и наступает момент беспокойства, тревоги и тоски, он засыпает. Но в романной интерпретации этот «сон» оказывается миром настоящей – деэстетизованной – реальности, ибо закрывая глаза, Обломов исключает из своего кругозора именно симулякры «пышной» – эстетизированной – действительности, с одной стороны, а с другой – совершает переход к пробуждению. Следовательно, при этом реализуется событие перехода от представления и понятия к внутренней речи, как сфере, управляемой диспозицией тоски и нехваткой слова для выражения этого настроения. Сон, таким образом, оказывается крайне активным нефеноменальным – собственно экзистенциальным – модусом присутствия в жизни. Во сне господствуют акты дешифровки кажимостей и идолов так называемой действительности и индивидуальных репрезентаций мира в воображении. Сон как фундаментальная метафора исключительно деятельной «лени» служит перекодировке понятия апатии в обозначение главного микросюжета внутренней жизни Обломова, повторяющегося перехода от чувственного опосредования опыта к сопереживанию, страданию и состраданию, а значит, к модусам симпатии. Но в этом случае данная метафора присваивает апатии новый, неожиданный смысл, которого нет в концепте этого знака в бытовом употреблении. И в самом деле, данный смысловой комплекс есть продукт поэтической семантики, порожденной уникальным творческим языком лишь одного текста – поэтического кода текста романа «Обломов».

Гончаров главную особенность Обломова передает выражением «бездонная лень» (160). Но это не лень в бытовом смысле, а «противоположная» всем нашим понятиям и знаниям о ней: она беспредельная, какой не бывает в повседневном опыте, то есть, так или иначе, неопределенная, даже таинственная. Поскольку лень, градуируя, переступает границу бездеятельности и включается в план события перехода ко сну, и ото сна к пробуждению, получается микросюжет с фазисами

---

<sup>17</sup> Слова Пушкина из элегии «Осень».

прозрения. Сон – промежуточное состояние, канал, через который свершается прозрение. Во сне исключаются эффекты «идолов», пышных репрезентаций внешней действительности. Это подчеркивается таким образом, что функция сна локализуется на глазах героя – именно они «сонные». Отсюда вытекает запрет на действие оптических репрезентаций сознания и вместе с тем возбуждение работы воображения. Поэтому пробуждение ото сна всегда означает начало перевода образов воображения на язык внутренней речи, то есть интерпретация смысла. Лень, переходящая в сон, коротко выражаясь, служит *арепрезентации* интеллекта. В результате получается, что сознание не может создать синтез представлений о впечатлениях. Отсутствие синтеза ведет к конфликту «образов», а в креативном воображении к созданию фиктивных лиц, предметов и событий. Таким образом порождается не изображение действительности, а проникновение к ее глубинной – не пространственной, а временной – структуре. Как мне думается, такое различие руководит мыслью Гончарова, когда он говорит о соотношении двух категорий повествовательного искусства – «изображения действительности» и «формы жизни». К этой проблеме еще придется мне вернуться ниже.

### ***Субъект личного рассказа в исповеди***

Как уже говорилось, сон в поэтическом строе романа есть зона перехода от оптической модели мира к темпоральной модели акта-поступка и одновременно к прозрению персонажа, в плане которого он улавливает начало, зародыш будущего, не любовь как живое событие, а – «потребность любви», ее идеал. Ольга как субъект несостоявшейся «будущей любви», появляется в роли супруги – жены Штольца, то есть как медиум реализации идеи, а не чувства; идеи, согласно которой «любовь есть долг» (192). Поэтому и пишет Обломов об отношении Ольги к нему как о «начале любви».

Прозрение строится на базе символов, начало которых заложено в сновидении, то есть в сфере, где Ольга представляется не оптическими знаками своей внешности, а в проявлениях внутренней жизни, переживания сильной страсти и нежной преданности Обломова. Опуская веки сонных глаз, Обломов, исходит из закрытости своей пространственной данности; перешагнув ее пределы, он покидает свое, замороженное грацией Ольги и внушаемого штольцевской «обломовщиной» понимания *я*, находя центр своих поступков за пределами эмпирического пространства, границы которого определены двумя локусами – дома постелью, у Ольги вершиной горы, ярких символов безволия и своеволия. Сон таким образом оказывается средой переходного состояния, мостом для перехода к диспозиции,

мотивирующей вдруг «противоположный» поступок, выполненный актом писания.

Лицо этого экстатического положения реализуется в следующем (после трехкратного признания Ольги) сюжетном положении (гл. X). Погруженный в анализ этого странного, несколько механического выражения и тона, он как будто засыпает. Но на самом деле совершает переворот: на этот раз во сне он не спит и не видит сон, а пробуждается, открывая для мысли «заботу». В поиске смысла воспроизводит не слова и не голос своего «идола», а сопровождающий высказывание взгляд Ольги, кажущийся теперь даже более убедительным, чем восторженный голос и пение: «<...> еще на нем покоились последние лучи ее глубокого взгляда. Он *дочитывал* в нем смысл, определял степень ее любви и стал было забываться, как вдруг...» (194). Утром появляются «на лице следы бессоницы» (194), чтобы затем этот дефицит признаков «обломовщины» восполнить исключением забвения; чтобы пресуществить следы памяти в смысл. Поскольку смысл не исчерпывается функцией поступков, жестов, форм, выражений, одежды, а должен быть *дочитан*, Обломов приступает к акту писания, то есть переводу смыслов на свой личный язык и превращению текста своей исповеди в послание. Письменный текст пресуществляет смысл в языковое произведение, которое тем самым становится открытым для чтения. В прочтении же (Ольги) еще раз оказывается возможным дочитывать смысл, то есть открыть не только значение слов, но также субъектное отношение автора к этим значениям. Этой двойственности соответствует двуступенчатая интерпретация письма, данная Ольгой – апатичное и симпатичное прочтение.

Следовательно, письмо Обломова Ольге свидетельствует о новой позиции героя. Как автор текста письма, он не переживает ситуацию человека страсти, а изображает охваченного властью страсти человека и новое свое отношение к этому чувству. В этом минус-сне, продолженном во внутренней речи и кончающимся исповедью, совершается переход от переживания страсти к *пониманию любви* как фундаментального положения человека в бытии. Метафора сна превращает апатию в отрицание некоторой нехватки, в отрицание нормативного (этического и эстетизованного) понимания любви – как влечения и как долга. Идеи, под властью которой субъект страстной любви превращается в объект «женской тактики» и даже в жертву женского «деспотизма». К политической коннотации этих слов присоединяется еще один тип означивания, в свете которого любовь воспринимается на подобие «поединка» (182).

В прозрениях Обломова же любовь есть подлинное проявление жизни под влиянием действительного, равнодушного участия в ней человека. Не формально-нормативного подчинения себя и другого какой-нибудь ценности, а событием воплощения ценности в актах сопричастности. Вот что

называется в романе *симпатией*, метафорой которого является «чистое сердце» Обломова, уподобленное хрустали, противопоставленной сирени.

Раньше Обломов не может принять мир, и прежде всего себя самого, и как раз по причине неверного самопонимания как результата нехватки личного дискурса. Это подчеркивает Гончаров введением мотива зеркала: прежде чем написать письмо, герой рассматривает свое лицо в зеркале, получая отражение, вид внешнего человека – ленивого, оторванного от господствующей в его настроении тоски по любимому существу, вместо присутствия которого повторяется в ушах пустой след знака, сильно стучащий дубль голоса трижды произнесенного – «Люблю». Вместо обозначения чувства этот знак оказывается индексом отсутствия носителя чувства. Самой Ольги, источника страсти здесь нет.

Язык, в котором открылся смысл любви, воплощаемый в звуках ее голоса, исполняющего молитву Нормы в своей неповторимой двойной интонации, демонстрирует скрытую полемику силы и кротости, смеха и слез: «глаза искрились и заплывали слезами» (154). Эта внутренняя полемика разрешается, с одной стороны, в иносказательном конфликте *огня* и *воды*, а с другой, на уровне языка прозы, – то есть в словесном воспроизведении музыкального произведения, где снимается противопоставление крайностей. Именно это живое взаимодействие силы и нежности, огня и воды, страсти и страдания, пробуждения и сна демонстрируют звуки в голосе певицы, чем и объясняется чрезмерно сильный эффект, отражающийся на лице слушающего героя: «сердце жаждало жизни» (154). Обломов не только наслаждается музыкой и пением, как Штольц, а осмысляет природу музыки, которая способствует взаимодействию и согласию крайностей, побуждая к акту симпатии – *со-гласию голосов*. Не гармонии пропорций и внешних следов присутствия, а какого-то непостижимого сензualmente опыту и разуму плана бытия. Музыка и найденный в ней язык личной идентичности Ольги, говорят Обломову о том, что полная любовь – за пределами страсти и эроса – заключается в том, что через беззаветную преданность к другому личность находит возможность принять жизнь в целом, – обретает «жажду жизни». Следовательно, принять ее со всеми противоречиями, радостями и заботами, деятельностью и бездеятельностью, снами и пробуждениями, страстями и страданиями. Понимание смысла песни приводит Обломова к самопониманию, а релевантное самопонимание – к приятию своей испорченной жизни.

Как свидетельство формирования личного языка героя и субъекта этого текста, письмо возникает как раз в момент пошатнувшегося самопонимания, в ситуации отсутствия инкарнированной в жизни любви, ибо только любовь в действии, так сказать *жизнь любви* может служить основой верного самоощущения. В зеркале же отражается тело как сома без семы. Реакция

Ольги передается мотивом слез. Получив письмо, она сначала видит в нем ту же хитрую тактику силы, которую сама применяет по отношению Обломова. Ей кажется, что ее возлюбленный хочет наслаждаться ее слезами, хочет измучить ее.

От неприятия Обломова Ольга вдруг переходит к приятию, от слез вдруг к улыбке, и дает – отрицая мотив хитрости – новую интерпретацию возникновения письма, говоря о необходимости текста: «вы не спали ночь, писали все для меня», «в письме, как в зеркале видна, ваша нежность, забота обо мне» – то есть мотивы за «что полюбила, за что забываю вашу лень... апатию...» (206). В этом толковании текст оценивается не как сообщение, а как акт воплощения любви: отвлекаясь от прямого содержания, Ольга раскрывает смысл речевого акта как самодеятельности автора, как событие действующей симпатии к ней. Ольга принимает Обломова в этот момент, восполняя дефицит идентичности своего возлюбленного: она принимает неприятие, благодаря тому, что удается ей открыть основной мотив письма, а именно, что в момент изложения текста Обломов не может принять себя самого и, воспринимая – в свете интерпретации Штольца – свою жизнь губительной, не хочет принять жертвы от своей возлюбленной. А значит, письмо как поступок есть обращение к адресату, манифестация желания быть услышанным. Он провоцирует живые звуки отвечающего голоса – живого согласия. В этом ответе письмо понимается не как свидетельство бездеятельности, мечтательности, сомнамбулической нерешительности, а как документ акта безусловной преданности и заботы.

В зависимости от того, «наполнялся ли этот час присутствием Ольги» (187), то есть интенсивным воздействием любви на поток текущей жизни, Обломов побуждается к самодеятельности или лишается воли к ней. Любовь за пределами страсти и есть явное свидетельство симпатии, господствующей в жизни. То же самое переживает и сама героиня под влиянием первых аффектов любви. Ольга открывает себе новый опыт о мире. Она начинает жить «в своей новой сфере», «жизнь ее наполнилась» в результате чувства контакта с смысловой наполненностью универсума (186): «В лесу те же деревья, но в шуме их явился особенный смысл: между ними и ею водворилось живое согласие. Птицы не просто трещат и щебечут, а всё что-то говорят между собой; и все говорит вокруг, все отвечает ее настроению; цветок распускается, и она слышит будто его дыхание» (186).

Полюбив Обломова и поняв через то природу симпатии, Ольга находит то же обоснование жизни, «живое согласие» (186) как в личном, так и в универсальном плане, в силу чего оказывается возможным диалог с миром и с самим собой. Она догадывается: не только ее жизнь укоренена в мироздании, но и мироздание обретает свой смысл, воплощаясь в жизни этой, в том числе и этой, личности.

### **Метафорика симпатии и символический намек**

Широко известно воззрение Гончарова, согласно которому в искусстве вообще образ должен соответствовать харатеру. Гораздо реже цитируется второй тезис писателя, который сводится к утверждению о том, что в плане прозаического дискурса повествование должно соответствовать «форме жизни» как проявлению пути к истине. Истина не может быть доступна мысли через посредство системы типов. Она наиндивидуальна и непрерывно находится в становлении, в силу чего в поэтическом искусстве она презентуется историей, а еще точнее, событием внутри сюжетной системы. Поэтому, кроме образов персонажей существует форма взаимодействия этих персонажей, воплощающаяся как в сюжете, так и в семантике текста. Вот почему Гончаров не довольствуется иконичностью романной модели мира. Он говорит о «символических намеках», то есть об индексальной модели, и именно по отношению к операциям освоения «форм жизни». Она в романе конституируется в процессе наррации, словесной передачи непрерывных и незавершенных актов становления личности.

Наряду с изображением Гончаров употребляет понятие *рисование*: «Рисую, я редко знаю в ту минуту, что значит мой образ, портрет, характер, я вижу только его живым перед собою <...>» (ГОНЧАРОВ 1981б: 153). Образ не дается готовым, а слагается в акте писания, то есть тогда, когда писатель видит не только тождество образа и характера (барина, лакея, предпринимателя, любовника, падшей женщины и т.д.), но также видит соответствие характера с жизнью: «верно ли я рисую». А для этого неизбежно видеть «его в действии с другими». Кроме образа у персонажа есть и сюжетное лицо – человек самостоятельности и субъект неповторимой жизненной истории. «У меня всегда есть один образ и вместе главный мотив: он-то и ведет меня вперед – и по дороге я нечаянно захватываю, что попадется под руку, то есть что близко относится к нему» (ГОНЧАРОВ 1981б: 153). Главный мотив – к примеру: *шинель* у Гоголя, *халат* у Гончарова, *закат* у Достоевского – в соотношении с персонажем составляет то, что Гончаров называет образом (верным характеру: человеку безусловной службы, лени, прозрения). Писатель в прозе захватывает близкое к главному мотиву, а также близкое к отношению героя к этому мотиву. Именно это достигается операцией «символических намеков».

Первый такой индекс в «Обломове» – «мягкость». Семантически *мягкость* расширяет смысловое поле *лени*, способствуя в дальнейшем переходу к *кротости* и *покою*, то есть в конце концов, к пониманию «идеала» Обломовым, смысл которого может быть проявлен только лишь в поэтическом дискурсе как творческой языковой манифестации «формы жизни». Когда этой формой управляет симпатия, мы имеем дело с красотой.

Таким образом *лень* через посредство *мягкости* обретает свойство красоты. На это указывает Гончаров уже на первой странице своего повествования: «грация лени». Поскольку же «грация» устойчивый признак красоты Ольги, *мягкость* переносится в сферу ее атрибутов, а именно, на «сильный голос», так как он не только сильный, но и «девический», свойственный чистому существованию. Мягкость как главная черта «образа» обретает функцию символического намека тогда, когда отсылает не только к характеру персонажа, а параллельно и к произведению искусства тоже. Вот например, когда в трактовку фигуры Обломова включается текст Шекспира и Беллини. Фигурально говоря, Ольгу с постоянно сжатыми губами и молниями в глазах делает мягкой, кроткой, нежной – а значит, прекрасной – поэзия музыки, управляющая звуками ее голоса. Впоследствии этот атрибут переносится и на двуголосое бытовое слово: ее голос звучит «с добротой, так мягко, что вынула жало из сарказма» (154). Совершенно ясно, что не грация и гармония внешнего вида гарантируют полную красоту, а акт самопонимания и самовыражения через посредство произведения искусства. Этот акт становится событием – и сюжетным мотивом, так как способствует пробуждению любви воспринимающего песню Обломова, а через то и регенерации жизненных сил.

Звуки личной интонации, опозитизированные музыкальной упорядоченностью, будут характеризовать высказывания Ольги и впредь, конечно, как свидетельство ее любви к Обломову. Правда, будут меняться вместе со становлением субъектности (самопонимания) героини. В плане поэтики следует учесть, что в этой тональности заложена возможность второй ступени мягкости, заложен симптом наступающего будущего: «но в звуках этих таился уже зародыш грусти» (154). Сюжет грусти свидетельствует о возрастании силы этой диспозиции в зависимости от отдаления Ольги от Обломова и достигнет своего апогея в жизни со Штольцем, в существовании по правилам нормативной этики. В момент надвигающегося кризиса – как свидетельствует об этом финал общей жизни, описанный в VIII главе части четвертой – «грусть будет тревожить все больше, больше» (358). Кажущаяся «хрустальной» (360) брачная жизнь открывается теперь через эту диспозицию неожиданно с обратной, противоположной стороны: превращаясь в «туманную грусть», наводящую «грозные сны», этот сюжет кончается глубокой тоской Ольги по Обломову.

Итак, чувство, выражающееся в *голосе*, демонстрирует «силу», звуки, воспроизводящие сегменты поэтического дискурса, «мягкость», чему соответствует «дрожь» у Ольги и «трепет», как сигнал пробуждения «чистой души», у Обломова. Здесь музыка превращается в мотив самовыражения Обломова, в инспирацию поиска исповедального слова. Это слово в его речевой практике звучит впервые: «я чувствую <...> любовь» (159). Это слово

*любви*, а не слово о любви, где чувство заменяется понятием, а слово превращается в оболочку этого понятия, уподобленную в романе халату.

Следовательно, в функции символического намека оказывается также *халат* Обломова. Как и другие упомянутые предметные детали, халат является эквивалентом главного мотива – лени, которая разворачивается в двух аспектах повествования: а именно, по отношению к душе и по отношению к телу. Неопределенность характеризует тело, на все части которого перенесены свойства неопределенности, которая метафоризируется мягкостью и отсутствием цвета. Однако рассказчик это уже присваивал душе Обломова, которую презентует в романе лицо героя. Главное свойство души, «задумчивость» сообщается при помощи внешних проявлений: «С лица беспечность переходила в позы тела, даже в складки шлафрока» (7). Итак, телесная и вещная детализация служит метафорическому замещению неощутимых глазами свойств менталитета, внутренней жизни героя. Мягкость превалирует над всеми деталями, будучи «господствующим выражением не лица только, но и души». Фигуративно выражаясь, тело под пером писателя превращается не в выражение осязаемой материальной формы, а манифестацией неощутимой жизни лица как личности, скрывающейся за фигурой *типа* ленивого человека. Если тело и шлафрок внушают «беспечность», то *лицо* – напротив тому – характеризуется открытостью и светом как свойствами души. Беспечность, безраличие, бледнота, дремота обнажают диспозицию типизированной апатии, тогда как мягкость соотносится с открытостью и светом луча.

Но рассказчик эту двойственность объясняет не «изображением» – не объективной картиной рассказываемого мира, не верностью образа характеру, а двумя противоположными подходами: для поверхностного, то есть безучастного взгляда обнаруживается тип, тогда как для глубокого, то есть участного – личность. Первый судит по деталям неопределенности тела, второй по размышлению и пониманию природы – уж чрезмерно нереалистичной, беспредельной – неопределенности: «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).

Апатичный видит «бездонную лень», симпатичный – «грацию лени». Симпатия видит симпатию, которая «открыто и ясно светилась в глазах». Свет в глазах эквивалент определенного душевного свойства, а именно, чистоты, уподобляемой хрустали.

В функции символического намека выступает эта деталь тогда, когда Гончаров название одежды переносит – совершенно немотивированно – на слово, а именно на слово Ольги о своем чувстве: «– Люблю, люблю,

люблю». В повторе заключается ирония, которую слушающий улавливает, называя высказывание шуткой. В результате этого безобразного слова в толковании Обломова все «покрывается общим, собирательным понятием «люблю», как старым <...> –Халатом?». Этот симулякр, этот безреферентный языковой сигнал (знак понятия) подвергается деконструкции, осуществленной при помощи голоса Обломова: «Лю... блю! – произнес Обломов» (191). Не только слово, но также и исповедь оказывается одеждой: «Она *одевала* изливания сердца в те краски <...>»; она старается «явиться в прекрасном *уборе* перед глазами своего друга» (193).

### **«Лень» как пафос**

Облыв по виду, нежный в душевном плане, мягкий по языковому значению, оказывается *медленным* по значению действия. В этих признаках мы опознаем тематизацию самых древних форм исторической семантики слова, при том в разных языках. К перечисленным следует добавить еще такие: «кроткий, спокойный, тихий» (ФАСМЕР 1986: 482-483). Полисемантический арсенал внутренней формы слова *лень* свидетельствует об «образности» этой языковой формы и о широкой продуктивности в предикации чрезвычайной сложности и непроницаемости человеческого поведения.

Семантический потенциал *лени*, развернутый через посредство значения *медленный*, тематизируется в действиях Обломова, реализуя торможение, задержку восприятия вещей и событий внешнего мира. Обломов долго времени, можно сказать темпорализирует вещи, разлагая взглядом их на слои, аспекты, формы, детали, частицы. Он старается понять целое через множество деталей, которые для него – под влиянием задержанного восприятия – проявляют свою целостность. Детали в этом аспекте не просто части целого, но знаки целого как универсума, как бесконечного – осязаемые для человека члены неощутимого бесконечного. Но ведь это тоже знак симпатии – соучастия в жизни каждой песчинки, сигнализирующей о бытии в целом. Это любовь, которая проникает не только в канву жизни, но и демонстрирует элементарную жажду к существованию и небезразличность к бытию.

Именно такое отношение к себе ощущает Ольга в качестве безусловной преданности ей. Она остро чувствует, что «<...> ей принадлежит первая и главная роль в этой симпатии, что от него можно было ожидать только глубокого впечатления, страстно-ленивой покорности <...>» (181). Гончаров нашел исключительно удачное определение для амбивалентности смысла *лени* – она может быть свидетельством простого равнодушия, и, совершенно напротив, проявлением страстной заинтересованности тоже.

В результате заторможенного восприятия возникает также некий, почти абсолютный вид присутствия во времени, когда действующее лицо или субъект восприятия находится в «вечной гармонии с каждым биением пульса» (181). Романное время – это время акта, в котором проявляется жизнь в целом. Здесь время не является «нравоописательным» как в эпическом прошлом Обломовки; речь идет о времени «глубокого впечатления» – впечатления, превращенного в сюжетное событие, как нарративное построение жизненного контекста этого впечатления. Это событие растянуто на созревание любви вплоть до перехода от страсти к симпатии, отмеченного изложением письма. Ибо в этом тексте уже предпринимается созидание смысла указанного различия. Здесь возникает проблема отношения любви к назначению жизни («идеалу»). Перед Обломовым стоит вопрос: как жить в положении неполной любви?

### ***Образ, тип, лицо в поэтике Гончарова***

Полюбив Ольгу, Обломов свершает дополнительный акт – стремится к осуществлению идеала любви в своей жизни. Признаки этого идеала он улавливает в выражениях лица Ольги: «улыбка, симпатичная к нему» (159). В отличие от альтернативной, апатичной улыбки, переходящей в издевательство над человеком, эта кроткая улыбка соответствует тому образу, который он носит в мечтах – это «идеал, как воплощение целой жизни, исполненной неги и торжественного покоя, как сам покой» (159). Осмысляя силу субъекта песни, от которой – вызывая трепет – начинает бить сердце, он находит влияние звуков «девического голоса», через которые пробирается целомудрие кротости. Кротость, покой и его символ – «тихо мерцающий луч симпатии» (159) – все эти мотивы характеризуют в поэтическом универсуме Гончарова и в его поэтических взглядах Пречистую Деву в трактовке искусства, прежде всего у Рафаэля.

Гончаров оставил нам замечательную, оригинальную и глубокую содержанием статью с размышлениями об этом восприятии красоты – красоты как поэзии. Постараюсь коротко воспроизвести ход мысли автора статьи «"Христос в пустыне". Картина г. Крамского».

Прежде всего следует подчеркнуть, что слово *идеал* – как в статье, так и в романе – употребляется Гончаровым не в качестве философского термина, не со значением абсолюта, совершенного проявления сущности или существа. Ход мысли Гончарова скорее всего отсылает к *эйдосу*, по обозначению писателя, к «образу». В тексте статьи и в других трактатах смысл этого концепта передается через посредство метафорической модели, состоящей из семантики символических намеков: тихая, покойная, кроткая. Они являются устойчивыми атрибутами Пречистой Девы, указанные Гончаровым на картине Рафаэля «Сикстинская Мадонна». Непорочность, смирение,

таинственный трепет, мягкие, нежные черты лица, кроткие лучи в глазах, пальцы охраняющей и обнимающей руки – все это служит демонстрации необъяснимой, но существующей в жизни в каждой женщины безусловной взаимной преданности, превосходно выявленной в изображении девы-матери и младенца. Гончаров выделяет в интерпретации взаимосвязь двух лиц, а не принцип родства, и находит ее онтологической – здесь господствует безусловная, «таинственная и неразрывная связь этих двух существ между собой» (ГОНЧАРОВ 1981в: 109).

Эту безусловную связь мы не в состоянии обосновать разумом, и тем не менее она присуща и ощутима в каждом отдельном случае, в любви матери к младенцу и младенца к матери. Этот онтологический модус присутствия в мире, когда безусловная участность находит себе ответную реакцию, Гончаров воспринимает в качестве «идеала любви», то есть вездесущей ее модели во все времена. Писатель понимает эту взаимосвязь – «любовь без конца» – как априорную данность и мощный потенциал, без которого нет человеческого существования. Правда, этот потенциал всегда должен актуализировать своим поступком конкретное лицо в конкретной (неповторимой) ситуации. Христос сюжетов «Священного Писания» каждый раз, снова и снова воплощает в своих поступках и словах эту модель взаимоотношения между людьми. Таким образом безусловная преданность превращается в текст обоснования бытия, в текст, через который создается и понимание существования и превращение его в культуру. Толерантность – кротость и понимание – не может основаться на догмах (свободы, либерализма, разумного эгоизма, например), а только лишь на симпатии, коренящейся в вездесущем и очевидном опыте, моделью которого является взаимосвязь матери и сына. Ввиду этого она – благодаря религиозному опыту и искусству – превращается в метафору любой формы коэзистенции людей. Рожденный кротостью производит дискурс кротости. Вера, таким образом, есть не разумное признание абсолюта или религиозная ценность, а повседневный, жизненный праксис, реальная, а не воображаемая – ожидаемая и желанная – совершенная действительность.

Итак, то, что писатель называет «образом», на самом деле есть трехърусная модель жизни, которая состоит из 1) материального элемента манифестации значения в знаковой среде (слово, звук, жест, краска, камень, снимок), 2) индексальной отсылки к другому элементу данного произведения и 3) символического намека на произведение иного вида искусства. Так например, *долг* как понятие (обязанность); **долг Ольги** как индекс другого, немотивированного значения (любовь) и *долг* как семантическое поле сравнения чувства Ольги и Корделии.

Следует однако выделить еще один аспект, который оказывается совершенно очевидным в плане личного дискурса самого автора. Дело в том,

что трехъярусная модель, реализующаяся в тексте статьи Гончарова, может воплощаться в высказываниях, которые – выполняя функцию энтимемы – отсылают к неманифестированной части семантики. Сигналы такой скрытой семантики могут, однако, быть маркированы в тексте другого произведения. Так, когда Гончаров красоту характеризует в статье словами *покойный, нежный, кроткий*, на самом деле отсылает своего читателя одновременно и к «Сикстинской Мадонне» и к роману «Обломов». Однако, слова, применяемые им в статье и повторяющиеся в той же функции в тексте романа – эти слова взяты из «Евангелия», где красота и святость нерасторжимы.

На картине Рафаэля изображается один момент из целой истории жизни – страдания, смерти и воскресения Христа. Этот момент превращается в мотив, то есть в необходимую единицу в силу того, что Гончаров процитированными выше атрибутами красоты – словами из «Священного Писания» – отсылает читателя к непредставленным на полотне остальным эпизодам сюжета. Поэтому картина, изображающая Деву Марию с младенцем, становится поэтической моделью красоты и одновременно индексом целого сюжета, исходное положение – начало – как раз и представлено при помощи этого художественного изображения. Красота есть проявление смысла всей жизни этих персонажей – смысла, порожденного приемом двойного уподобления: с одной стороны, матери сыну, а с другой – сына матери. Не совершенство этих фигур в отдельности, не исключительное мастерство художника является источником поэзии красоты, а взаимодействие форм, черт, жестов, красок, внушающих, по Гончарову, «кротость», «покой», «нежность» на портрете обоих персонажей. Именно они отсылают нас к целому изложению сюжетной истории этих лиц, развернутой в библейской наррации, где смысл каждого эпизода, каждого рассказа и каждой параболы генерируется тем же мотивом поступка – мотивом участного присутствия в жизни другого. То, что Гончаров находит у Рафаэля свидетельством красоты как внешнего проявления «любви в красках», можно найти в каждом событии, поступке, жесте, детали, слове в рассказах «Евангелия».

В романе – как несакральном произведении – красота симпатии манифестируется гораздо более сложным путем, так как проявления красоты часто вырываются из жизни в качестве репрезентации несоответствующих ей ценностей – таких, как прекрасное, страшное, высокое, долг, польза и т.д.

Манифестирующаяся в событии взаимной участности реальность – самоотдача, стимулирующая самоотдачу другого – есть опыт, который поддается только искусству в лучших его проявлениях. И именно потому, что данное взаимоотношение актантов генерирует новый модус присутствия

в мире, а именно, красоту, без которой человеческое существование невозможно.

Здесь теоретические взгляды Гончарова соприкасаются не только с проблематикой романа, но и с отношением писателя к реализму. Обсуждая этот сложный вопрос, я нашел множество переключек между текстом романа и критическими статьями автора, прежде всего в плане таких категорий как «образ», «воображение», «тип», «лицо», «идеал», «красота» (в жизни и в искусстве) и т.п.

Начиная с самых первых критических оценок роман Гончарова воспринимался как пример объективного метода повествования и реалистического искусства. При этом под объективностью понимали – вслед за Белинским – миметический тип «изображения действительности» (повествования), а под реализмом предметную детализацию «образа» персонажа (метонимическую дискретность текста), который становится художественным в том случае, если «образ верен характеру» (иконическая модель предмета); словом, когда персонаж оказывается типом (национальным, культурным, социальным, психическим и т.д.).

Сам Гончаров, однако, воспринимает поэзию в качестве своеобразного *понимания жизни*, – не модели действительности, а модели опыта, доступного специфически рассказыванию. Так как в сюжетной дешифровке опыта, где явления жизни улавливаются в момент перехода к самовыражению в языковом знаке и высказывании, неизбежно раскрывается смысл опыта этого акта-становления, то есть мысль действующего лица о жизни-событии. А в таком, порождающем личную мысль событии – акта пресуществления жизни в текст – всегда обнаруживает искусство наррации пути, ведущие к *истине*. Гончаров пишет по поводу этого вопроса: «Художник – тот же мыслитель, но он мыслит не непосредственно, а образами» (ГОНЧАРОВ 1981а: 92). Образность, порождаемая тропами и фигурами поэтической речи, способствует дестабилизации понятийных категорий в тексте (функцию логических значений, догм, сентенций, идеологий): «Оно так же, как наука, учит чему-нибудь, остерегает, убеждает, изображает *истину*, но только у него другие пути и приемы: эти пути – чувство и фантазия» (ГОНЧАРОВ 1981а: 92). Учит, но не непосредственно сентенциями, а через посредство повествования о событии, в котором конституируется невоплощенный еще в действительности мир с точки зрения небезразличного, субъектно заинтересованного отношения к истине. Как показывает роман «Обломов» – не любовь, а основание, онтологическая природа, «начало любви». Тем самым поэзия понимает любовь как персональное – не безразличное к смыслу жизни и другому – присутствие в мире.

Разумеется, Гончаров понимает жизнь в свете практики поэтического творчества, а значит шире, чем реалисты-типисты (Писемский, Григорович). С одной стороны он, конечно, утверждает, что есть действительность эмпирическая, устоявшаяся, завершенная, поддающаяся непосредственному воспроизведению, а потому и типизации; но с другой стороны, он подчеркивает, что завершенной действительностью не исчерпывается предмет поэтической модели жизни, так как она действительность воспроизводит вместе с еще нереализованным в ней измерением; здесь необходимо считаться «со всеми последствиями, словом – осветить все глубины жизни, обнажить ее скрытые основы и весь механизм» (ГОНЧАРОВ 1981а: 94). С последствиями включается в понятие жизни горизонт будущего данной, ощутимой и воспринимаемой «здесь» эмпирической реальности, а потому должно учитывать заданную в свершении актуального поступка реальность, присутствующую – хотя и скрыто, в глубинах, «в зародыше» – уже в настоящем; она еще «не сложилась в определенную физиономию», служащую источником типа. Не непосредственная, эмпирическая действительность является предметом искусства, а *становление жизни* в сфере несложившейся действительности, которая и является предметом поэтического творчества. Автор статьи воспроизведение жизни представляет не только с точки зрения соответствия образа – уже существующему – *характеру*, но также как соотношение истории героя с истиной, которое не может раскрываться в укрощенном восприятии человеческого опыта через посредство типов.

Правда, не желая исключить очеркистов из сферы литературы, Гончаров может сказать: «Истинное произведение искусства может изображать только устоявшуюся жизнь в каком-нибудь образе <...>» (ГОНЧАРОВ 1981а: 94). Однако, следует отдавать себе отчет, что под «устоявшимся» здесь понимается вовсе не завершенная современность, а действующая за её пределами устойчивая на большой дистанции «форма жизни», не материальная, а сигнализирующая о смысле, свидетельствующая о себе в полном размере, оставляющая «прочный след» о становлении целого в плане истории. А для этого нужно, конечно, «большое время»: «Только то, что оставляет заметную черту в жизни, что поступает, так сказать, в ее капитал, *будущую основу*, то и входит в художественное произведение, оставляющее прочный след в литературе» (ГОНЧАРОВ 1981а: 94) (Курсив мой. – А.К.).

Согласно этому соображению, прежде чем обратиться к объяснению характера своей Ольги, Гончаров проводит различие между Ольгой и Татьяной Лариной пушкинского романа. Различает он «положительный» (реалистический) и «идеальный» (поэтический) аспект в подходе к персонажам: Ольга представляет позитивный тип, верный «оттиск» своего времени; Татьяна же является «идеальным» лицом, поскольку ее образ

незавершен, не соответствует какому-то определенному характеру этого времени. Она не подвергается типизации: ее явление не может быть исчерпано образом молодой русской девушки или ролью светской дамы, княгини; ни письмом к Онегину, ни обращенным к нему монологом и т.д. Ее демонстрирует история, темпоральный модус присутствия в жизни, движущейся к моменту, где жизнь становится предметом искусства поэзии, стихотворного романа. Поэтому она в конце романа становится для автора «моей Музой». Сюжет этой истории демонстрирует становление личности вопреки совершенно объективному образу деревенской барышни, влюбленной девицы, жены светского человека, законодательницы балов и т.д.

«Один – безусловное пассивное выражение эпохи, тип, отливающийся, как воск, в готовую, господствующую форму. Другой – с инстинктами самосознания, самобытности, самодеятельности. Оттого первый ясен, открыт, понятен сразу (Ольга в «Онегине», Варвара в «Грозе»). Другой напротив, своеобразен, *ищет сам своего выражения и формы*, и оттого кажется капризным, таинственным, малоуловимым» (ГОНЧАРОВ 1981б: 159-160) (Курсив мой. – А.К.). Эту типологию Гончаров распространяет на всю русскую литературу предыдущего периода, и считает гениальным открытием Пушкина. В отличие от «Онегина», в романе Гончарова, мы видим, что Ольга Ильинская совершает «переход к сознательному замужеству», представляя таким образом реалистический «образ» современной женщины с завершенной судьбой. Мы видим, следовательно, тип. Однако следует добавить, что Ольге (как и Татьяне) удастся пробудить в герое любовь, выявляя тем самым действительную ценность личности, динамический переворот в его отношении к жизни.

Мое предположение сводится к тому, что Гончаров совершил радикальную инновацию в поэтике русского романа – соединил в структуре одного персонажа два аспекта романного понимания назначения женщины: так сказать двух Лариных в истории одной личности.

Как жена Штольца Ольга реализует программу положительного типа, соответствует характеру переходного времени – быть покровительницей дома и семьи, очага «труда, знания, энергии, словом, силы». Силы Ларов. Но природа этой силы такова, что она, в конце концов, не может пробудить Обломова к жизни (160). Порыв страсти пережил Обломов с Ольгой, однако пробуждение жизненных сил, нет. Обломов представляет гораздо более эффективную силу: апатия вызывается у него в результате того прозрения, что чувственное влечение к женщине не способствует воли к подлинной жизни; что страсть – если не побуждает работу воображения и творчества, то есть в ней не воплощается красота и истина жизни – такую страсть можно «задушить и утопить в женитьбе» (160). Долг, обязанность, этический аспект

деятельности не исчерпывают жизнь как сферу перехода от психобиологической и социокультурной функций – к духовной. Любовь – в качестве нетривиальной инспирации духа – является свойством «идеального» лица. В понимании Гончарова, это лицо обретает статус субъекта поэзии в самой жизни, а следовательно, в его восприятии, оно существует не только в плане страсти и побуждения к действию, а сверх того еще и в плане поэзии, как инспирация «картины пробуждения» (161).

Эта инспирация, заключенная в любви и способствующей транспозиции чувства за пределы страсти или нежности, характеризует и Обломова и Райского. В среде типов данной эпохи их образы демонстрируют перед нами не определенный характер, а субъект этого исхождения из себя, этого трансцендирования как новую участную «форму жизни» в наиндивидуальном плане. Гончаров пишет: «Райский, собственно, по натуре своей безличное лицо, форма, непрерывно отражающая мимоидущие явления и ощущения жизни и окрашивающая в колорит того или другого момента <...> Художники все такие <...>» (ГОНЧАРОВ 1981а: 96). «Форма жизни» – это форма непрерывного становления, в акте конституции явлений и ощущений данного – неповторимого – момента с его неповторимой диспозицией и выражением в каком-то дискурсе. Райский любит Веру и одновременно любит созидать в воображении идеальную фигуру возлюбленной: «За наружной красотой он <...> видел в ней и красоту внутреннюю, как воображал последнюю <...>» (ГОНЧАРОВ 1981а: 96). О восприятии роли воображения в прозе Гончарова я намерен рассказать в следующей части статьи.

### ***Корделия, Норма и Пречистая Дева***

Воображение в восприятии Гончарова есть прежде всего способность, которую человеческий поступок может реализовать в двух направлениях. С одной стороны, создавать фиктивный или фантастический мир, то есть ментальную «картину», нередко генерирующую «идолы» сознания, а с другой, служить инспирации творчества через посредство сопоставления несопоставимого, открытия аналогии там, где нет никакого очевидного сходства. В последнем случае мы – вслед за Аристотелем – говорим о воздействии продуктивной метафоры на работу интеллекта, усматривая в ней источник творческого воображения. В отличие от странных конфигураций представлений в фантазии, метафора порождает языковую модель прозрения благодаря семантической инновации слов, применяемых в тексте повествования.

Относительно романа есть воображение персонажа, управляющее его чувствами и мыслями по мотивам желания; и есть воображение, вызывающее к жизни потребность высказывания, пресуществленного в прозе в текст о

воображении. Сравнивая Ольгу с Корделией в свете слов самовыражения героини, Обломов стремится понять природу отношения своей возлюбленной к нему самому. Ирония, скрытая в этом сравнении, возможна на том основании, что слово героя идентифицирует его с королем Лиром, то есть, с отцом Корделии. В этой интерпретации любовь есть чувство, свойственное отношению дочери к отцу, вопреки его несправедливого поступка. После пения Ольги, когда ее образ отождествляется с Нормой возникает иное воображение, заставляющее Обломова сделать заключение: «Только не Корделия».

Воображение побуждается либо понятием о любви, либо желанием, либо поэзией. Параллель понятию долга – Корделия; страсти и страдания – Норма; поэзии – Рафаэлева Мадонна. Дочь, Премудрая Дева и Пречистая Дева – три вида девственности в интерпретациях Гончарова. Любовь как преданность, любовь как премудрость, любовь как непорочность.

Переживанию страсти искусство присоединяет «образ» воображаемой страсти, то есть понимание, заинтересованное не переживанием чувства просто, а значением этого состояния для всей жизни в целом. В этом смысле говорит Обломов о любви как о воплощении «целой жизни», называя это «идеалом любви». В этом случае он встретил бы во взгляде Ольги не любопытство, не любование властью над ним, а «кроткий, тихо мерцающий луч симпатии» (159); «луч такой зрелой страсти», который знаком и самой Ольге: «как будто она сердцем переживала далекую будущую пору жизни, и вдруг опять потухал этот мгновенный луч, опять голос звучал свежо и серебристо». (Серебро атрибут Нормы, связанный с Дианой и луной.)

Целомудренная Дева! Серебришь ты дивным взором  
Вековой сей бор священный.  
Обрати к нам лик нетленный,  
Ясным светом озари.

Целомудренная Дева, укроти страстей горенье,  
И умерь пыл дерзновенный  
На земле покой блаженный,  
Как на небе, водвори.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Casta Diva, che inargenti  
queste sacre antiche piante,  
a noi volgi il bel sembiante  
senza nube e senza vel...

Tempra, o Diva,  
tempra tu de' cori ardenti  
tempra ancora lo zelo audace,  
spargi in terra quella pace  
che regnar tu fai nel ciel...

Главный мотив арии Нормы связан с желанием превзойти господство страсти над человеком («укроти»). В «Обломове» кротость повторяется именно в этом смысле. В романе мгновенный, *кроткий луч* является атрибутом сердца; он противопоставлен *молнии* и *огню*, господствующему мотиву взгляда властной женщины: «Глаза загорелись». Это тот же испытующий взгляд, которым руководит страсть Ольги, сообщающаяся через посредство сознания силы, а не через воображение или поэзию. Всматриваясь пристально в лицо Обломова, проверяя влияние своего пения, Ольга торжествовала, «любуясь этим выражением своей силы» (159). На лице Обломова «сияла заря пробужденного» к жизни, преодолевшего апатию человека. Но Ольга видит иное, а именно то, что отражается в зеркале – дубликаты ее лица; то, что видно извне для торжествующего взгляда: «Она мгновенно оставила его руку и изменилась в лице. Ее взгляд встретился с его взглядом, устремленным на нее: взгляд этот был неподвижный, почти безумный; им глядел не Обломов, а страсть» (159). Но в отличие от зеркала, слово Обломова сообщает другой смысл: «– Нет, я чувствую... не музыку... а... любовь! – тихо сказал Обломов <...> Ольга поняла, что у него слово вырвалось, что он не властен в нем и что оно – истина» (159). Ольга наслаждается своей властью, Обломов же выражает заложенную в любви волно-к-истине.

Дело в том, что музыкальное произведение искусства как творческое отношение к человеку через посредство его любви, открывает не силу влюбленного, а *силу любви* как явления жизни, которая захватывает человека независимо от его разума и воли, то есть демонстрирует безусловность этого «идеала». Идеальное лицо (как Татьяна) жертвует своей страстью и другими интересами (самоволием), чтобы проявить и внушить онтологическую природу любви, независимую от желания, объяснения и хотения человека. Но этот онтологический аспект любви ракрывается полнее всего в искусстве, и прежде всего в поэзии.

В реализме существует требование релевантного соотношения между образом и характером. Каждая деталь должна воспроизводить свойственный предмету аспект или признак. Мне уже пришлось говорить о том, что Гончаров этим не удовлетворяется, хотя для него это искусство, но не поэзия. Поэзия сверх того еще каждую осязаемую деталь превращает в индекс, в «символический намек» на невидимое целое, творимое именно воображением, в литературе поэтическим языком, продуктивной или радикальной метафорой. Путем опосредования через языковое произведение, через текст, свершается переход от работы воображения к его источнику – к диспозиции поступка, которую Гончаров называл «тоном» и усматривал в нем элементарное выражение нетривиального жизненного опыта, глубокого «впечатления».

Так например, по поводу «Сикстинской Мадонны», картины, которую Гончаров считал самым полным выражением «идеала любви», говорится о том, что следует различать историческую правду и правду поэтическую (ГОНЧАРОВ 1981в). Сюжет нетривиальной связи матери и ребенка, известный из «Святого писания», был воспроизведен разными художниками множество раз, и как ни удивительно, среди них нет двух одинаковых картин. Гончаров объясняет это, обращаясь к анализу картины Крамского, следующим образом: «Художник пишет не один сюжет, а и тон, которым освещается этот сюжет в его фантазии» (ГОНЧАРОВ 1981в: 113). В фантазии существует не сюжет, а целая системы сюжетных возможностей на основании следов памяти о библейском тексте и произведений живописи: «В воображении все можно представить себе, тем более, что эта живая и подвижная способность в секунду, незаметно для сознания, дает три, четыре или более оттиска различных лиц и множество выражений, которым не мудрено слиться в впечатлении в одно лицо. Не надо забывать ограниченных условий живописи, о котором сказано выше: о времени, о моменте и о невозможности слить на холсте чувственные проявления мысли, чувства, воли в одно совокупное выражение, которое давало бы понятие в целом о Христе как божестве» (ГОНЧАРОВ 1981в: 111).

Выбирая повторяющуюся схему действия и освещая сюжет в неповторимом тоне, – единичном и единном, – живописец стремится выразить то, что характерно «не в одном моменте, а в целой его жизни» – разумеется сюжет жизненной истории Христа (ГОНЧАРОВ 1981в: 111). В отличие от понятия в целом о божественном характере Христа, картина демонстрирует – выбирая из множества возможных – один «оттиск». Н будучи лишенным возможности сюжетосложения, наррации, художник в каждой детали, каждой черте, каждом цвете должен проявить свойство целого, «целой жизни». Поэтому каждая предметная деталь здесь неизбежно превращается в «символический намек». Камни, тень, шкала серого цвета, фигура человека, его лицо и особенно глаза выражают одну и ту же диспозицию, которая господствует в конце истории этого лица, а именно, тоску. Первое испытание и последнее испытание сюжетно расходятся как начало и как конец истории страдания. Однако то, что называет Гончаров «тоном», способствует уподоблению двух микросюжетов и проявлению смысла уподобления: человека находим в соотношении со скалами, заполняющими пространство отсутствующего мира, уподобленного пустыне. Он должен превратить камни в хлебы – задача сверхъестественная, хотя и заманчивая, однако конечно, рискованная, потому что в предложении под вуалью положительного поступка заложена возможность искушения. Итак, картина изображает кризисную ситуацию, а тяга решения и вызывает тоску. Точно также в конце истории эта тоска возникает под давлением решения

экзистенциального – отклонить или принять страдание и смерть? То, что оформляет первый микросюжет, повторяется во всех других, не воспроизведенных на данном полотне, но присутствующих в системе деталей как в зародыше, в функции индекса.

Здесь мы находим объяснение тому тоже, при каких условиях может воплотиться образ Девы Марии в фигуре простой матери. Ибо в понимании Гончарова рафаэлева дева «все же не божество, а идеал женщины, под наитием чистой думы, с кроткими лучами <...> в этом кротком лице» (ГОНЧАРОВ 1981в: 109).

Чистота заключается в том, что вместе с рождением младенца в мире появляется еще одно подобие божества; появляется в бытии заключенное в этой наступающей жизни возможность невысказанного слова, неповторимое подобие «высшей мудрости», что и схватывает и «будет идеализировать художник»; изображать в каждом отдельном случае как «неразрывную связь» матери и ребенка, каждой матери и каждого ребенка за пределами сферы святости. Открытая евангельским повествованием истина вездесущна, она присуща жизни в ее целом. Таким воплощенным в каждом младенце потенциальным словом об искре подобия является как библейский, так и поэтический дискурс.

Поэзия открывает ее каждый раз на базе нового единичного и личного опыта. Поэтому она должна обращаться к иным приемам и жанрам, чем те, в которых реализован аллегорический дискурс «Евангелия». Поэзия в искусстве не выражает мысль в форме учения, а намекает на нее как на незавершенное становление смысла. Воздействие коренится в том, что поэтическое слово связано не с понятием или аналогией предмета, а взаимодействием предметов или лиц разных категорий сознания; здесь матери и ребенка.

Дева родила сына, в истории которого заключена мысль о подобии очевидно несходных существ. Это свидетельствует о таком чувстве, которое вообще лежит в основе «нормального» – по Гончарову – взаимоотношения между человеком и человеком. Поскольку природа связи матери с младенцем представлена на картине Рафаэля как «идеал» любой человеческой взаимосвязи, как модель неиндифферентного присутствия в жизни, искусство, изображение, образ становятся носителем такого мира, который мы находим привлекательным, который нам нравится, а потому считаем такой мир красивым. Безусловная преданность одному (сыну) по модели поэзии рождает субъект безусловной преданности каждой единице, каждому лицу и каждой песчинке, а через такое исчерпывающее множество каналов, также и к целому – всему мирозданию. Но подчеркну еще раз: только потому, что каждая деталь оказывается символическим намеком на это невыраженное и непостижимое целое: «Улыбка, взгляд – объятие, поза ее,

поза младенца, поза каждого пальца обнимающей руки или взгляд ее и его взгляд, когда он на ее руках, – вся эта самая тонкая, самая грациозная и нежнейшая идеализация лучшего из человеческих чувств» (ГОНЧАРОВ 1981в: 109).

Все детали и система в целом стимулируют воспринимающего увидеть, как ярко «выражена таинственная и неразрывная связь этих двух существ между собой. Красота матери отражается на ребенке и красота ребенка на ней!» (ГОНЧАРОВ 1981в: 109). Когда чувство влечения, превзойдя свой мотив, укорененный в желании, становится *выраженным* на лице (во взгляде, в позах, в жестах, деталях), а выражение это *означенным* при помощи знаков (красок, света, тени, форм, перспективы), и далее, воспринятым другим лицом, то есть *прочитанным*, тогда чувство пресуществляется в текст, в дискурс чувства, и ему присваивается смысл и ценность. В данном случае смысл об онтологической природе «неразрывной связи» как антропологической субстанции. То, что сообщается младенцу его матерью, картина сообщает зрителю. Красоту демонстрирует не совершенство (гармония пропорций) женской фигуры, а взаимность, «живое согласие». Рождающий ребенка вместе с тем порождает красоту – тему для искусства. Между ними, между жизнью и между поэзией – очевидно – тоже господствует «неразрывная связь» – они друг друга предполагают в качестве онтологической необходимости. Такую необходимость «живого согласия» созидает творческое воображение Обломова, «поэта в жизни»: «Оба образа сходились, сходились и сливались в один» (161).

### ***Слово в прозе, тональность голоса и звуки музыки***

Слово как воплощение истины и слово как замещение понятия – различные ценности. В романе это расхождение между смыслом и значением проявляется с исключительной ясностью прежде всего в эпизодах пения Ольги.

Если внушаемый зеркальной репрезентацией вид выражает власть страсти над человеком, то есть собственную власть Ольги, воспринимающей этот вид, то слово Обломова – невольное слово – напротив, манифестирует смысл воздействия поэтической модели страсти, смысл сообщаемый музыкальным произведением и освоенный не глазами, а голосом Ольги, служащим медиумом воплощения ее диспозиции. А именно: ее отношения к своей страсти. При помощи содействия своего голоса Ольга покидает свое место в пространстве и перемещает свой субъектный центр – через посредство звуков – в чувственный мир Обломова и Штольца. *Голосом* она выражает свою идею страсти (долг), однако, *звуками* она воспроизводит поэтические элементы музыкального произведения, таким образом сообщая свое настроение другим: через выражение – самовыражение.

Штольц, «целуя каждый палец у нее», демонстрирует признание технического искусства: он любит в Ольге «актрису», которую репрезентируют руки, играющие на музыкальном инструменте, то есть именно то, чему сопротивляется Обломов. Он, улавливает в сильном голосе неожиданную мягкость, а значит, в звуках опознает симптомы того же трепета, который он сам ощущает под воздействием пения – «дрожь чувства». Он находит там персональное отношение Ольги к исполнению, в пении находит язык любви, уподобляющий ее со сложностью жизненного опыта. В этом опыте любви перед ним раскрывается как страсть, так и страдание – как сила, так и кротость, как звук, так и тишина, как самостоятельность, так и бездеятельность. Все эти амбивалентные конфигурации служат обоснованию метафоризации сна как условия пробуждения. Симпатию вызывает равнодушное отношение Обломова к этим антиномиям человеческого существования.

Здесь роман наталкивает читателя на осмысление онтологической основы жизни. Без этой взаимосвязи страсть превращается в орудие владения и самолюбия. Штольц так и думает, Обломов же точно видит это: «Вот Штольц другое дело; ум, сила, умение управлять собой, другими, судьбой. Куда ни придет, с кем ни сойдется – смотришь, уж овладел, играет, как будто на инструменте...» (171). Этот «сатанинский шепот самолюбия» отражается в ползающей по лицу, змеиной улыбке Ольги при крепко сжатом положении – непоющих – губ. Штольц уверен, что самолюбие «почти единственный двигатель, который управляет волей» (157).

Как мы видели, голос Ольги сильный, однако звуки мягкие. Вот почему может точно установить Обломов источник воздействия: «От слов, от звуков, от этого чистого, девического голоса билось сердце...» (154). Дрожь в голосе Ольги переносится в акте исполнения на диспозицию Обломова, на орган воли, на сердце. Порядок сердца – трепет как побуждение воли, воли к жизни. Отсюда двойная реакция: «В один и тот же момент хотелось умереть, и сейчас же опять сердце жаждало жизни <...>» (154). В этом фрагменте внутренней речи возникает слово, управляемое «порядком сердца» (воли к жизни через жертву страсти), слово, вытесняющее в акте высказывания Обломова речевую стратегию апатии. Молитва Нормы кончается признанием своей вины и принесением себя в жертву во имя «высшей мудрости». Она нарушила обет целомудрия ради возлюбленного по мотивам страсти. Теперь же жертвует своей страстью ради иной, спиритуальной ценности – чистоты.

Пение делает Ольгу на минуту кроткой, равно как молитва Нормы способствует обретению власти над неодолимой страстью: «Целомудренная Дева, укроти страстей горенье, <...>». Музыкальное произведение, демонстрируемое голосом Ольги, преобразуется в лирическую исповедь певицы, субъекта поэтической манифестации смысла любви. В акте

произношения она осваивает язык музыки и смысл вокального опыта жизни: музыка становится – правда, на мгновение – дискурсом личного настроения, страсти в ее взаимодействии со страданием. И именно в положении восприятия, возникновения поэтической реакции, Обломов идентифицирует свое настроение с этим персональным языком любви, служащим самопониманию в целом, а не только пониманию смысла любви; язык музыки, демонстрирующий смысл вокального опыта человека, сообщаемый голосом Ольги, способствует прозрению – побуждает «пробуждаться от звуков»<sup>19</sup>.

Репрезентация любви через понятие порождает воображение, которое оказывается побуждающим фактором чувства. Не опыт любви опережает ее понимание, а идея (аналогия с долгом), перенесенная из сферы служебных институтов. Любить – значит заставить исполнять задачу. Эту прекоцепцию символизирует в дискурсе зеркало, противопоставленное хрустали как атрибута Обломова. Гончаров дает знать о роли воображения в развитии страсти. Зараженный страстью уподобляет себя сумасшедшему, свидетельствуя об экстатическом по отношению к своему *ego* положении акцента личности: «– Еще бы вы не верили! Перед вами сумасшедший, зараженный страстью! И в глазах моих вы видите, я думаю, себя как в зеркале» (193).

Зеркало оказывается метафорой сумасшедшего, а последний эквивалентом жертвы страсти. В самом деле глаза для Ольги являются аналогом зеркала, в котором отражаются черты и краски, подвергнутые эстетизации под воздействием страсти Обломова – страсти, оживляющей окаменелый образ женщины. Он видит в каждой пластической черте проявление непокоримой для Обломова силы: «”Боже мой! Как он любит! Как он нежен, как нежен!” И любовалась, гордилась этим поверженным к ногам ее, ее же силою, человеком!» (188). В пафосе любования воплощается «нежная симпатия» Ольги, однако – тому асимметрично – и «женская тактика» вообще (189). Гончаров противопоставляет ему пафос сопереживания как переживания «своего» существования в жизни другого и существования «другого» в «моей» жизни.

В отличие от этого зеркалоподобного глаза взгляд Обломова уподобляется хрустали, символа симпатии и метафоры «чистой души», аналога нечувственного восприятия другого: «Он наводил взгляд, как зажигательное стекло, и не мог отвести» (188). Зажигательное стекло – метафора действия, а

---

<sup>19</sup> Среди метафор этих проявлений силы голоса, если отвлечься на секунду от мягкости звуков, мы находим параллель с мифологическими мотивами грозы и молнии. Исчерпывающий анализ функции этих мотивов дает в своей новаторской книге по поэтике Гончарова венгерская исследовательница творчества романиста, Ангелика Молнар: Молнар 2012.

не вида. Оно служит фигуративным выражением качества души: «душа чистая и ясна, как стекло». Равно как и другой эквивалент чистоты: «Их всех связывала одна общая симпатия, одна память о чистой как хрусталь, душе покойника» (379). Совершенно очевидно, что стекло заменяется более сложным вариантом модели чистоты – камнем, так как Гончаров стремится определить душу с источником – зажигательным стеклом – симпатии. Хрусталь чистая, прозрачная и совершенная форма с проявленной своей структурой является – как например, «магический кристалл» в «Онегине» – символом произведения искусства высокого ранга. Не проявляя сопротивление свету и пропуская лучи сквозь прозрачный материал, излучает «полифонию цветов», умножая число аспектов предмета, а собирая фотоны в луч, в световую энергию, она способна зажечь другой материал. Поэтому символ хрустали представляет собой абсолютную чистоту и неповредимую крепкость.

Ольга в разгаре любви следит за Обломовым «испытующим взглядом», затем как бы только отражения лица в одноаспектном зеркале. Напротив тому, Обломов – носитель «краткого луча» – через источник этого луча, то есть через *хрусталик*<sup>20</sup> своего глаза всегда строит в воображении «чистый», спиритуальный образ, поэтизируя свою возлюбленную, стараясь уловить за внешней грацией фигуры внутреннюю красоту человека. Этот спиритуальный – поэтический – образ всегда проходит не только сквозь конструкции воображения, но и через трансляцию образов воображения на язык внутренней речи и повествовательной прозы. В этом дискурсивном плане реализуется не «образ», «вид», «видение», а *смысл* этих аспектов как

---

<sup>20</sup> Хрусталик как часть глаза имеет вид прозрачной, двояковыпуклой эластичной линзы. В отличие от хрустали и увеличительного стекла его характеризует принадлежность живому организму со способностью действовать – принимать участие в работе глаза, как органа визуального освоения мира, так и в выражения диспозиции, душевной устремленности лица. Таким образом оказывается мотивированной связь между «чистой душой» и ее романной метафорой, «хрусталью». Поскольку «линзы» хрусталика *мягкие* (эластичные), имеют общее с основным признаком Обломова свойство. Слово *хрусталь* генетически связан с формой *хруст*. Это говорит о том, что внутренняя форма образовалась под воздействием звуко-подражательного слова. Хрустит вещь, когда ломается на *обломки*. Поэтому можно предположить, что имя героя содержит в себе отсылку к хрусталику как той части глаза, через который весь человек может выражаться – через «обломок» весь Обломов. Он предстанет перед читателем таким, если последняя метафора в тексте – метафора смысла «чистой души» покойника, воспроизведенной в повествовании о жизненной истории лица – откроется для толкования в плане соотношения с «именем» героя, пресуществленным в заглавие поэтического произведения. В таком прочтении могут выявиться повторяющиеся в тексте обозначения признаков хрустали и обломка хрустали в презентации фигуры героя. Тем самым будут декодированы дискурсивные акты претворения этого мотива в символ дискурса. В манифестации своего эпигенеза данное образование предстанет в качестве сжатой семантической программы всего повествования.

базис личного понимания. Вот почему требуется здесь от субъекта «деятельная работа». Любовь как симпатия – сопереживание – предполагает неиндифферентное отношение к каждой мелочи, каждой детали, каждой форме, каждой краске, каждому жесту в акте их интерпретации, как и герой романа Гончарова, когда «<...> погрузился в созерцание ее профиля, головы, движения руки взад и вперед, как она продевала иглу в канву и вытаскивала назад. Он наводил на нее взгляд, как зажигательное стекло, и не мог отвести <...>. В нем была деятельная работа» (188).

Надобен учесть, что репрезентации в пространстве – «волшебные звуки» и «обаятельный свет» – в воображении Обломова развоплощаются и детализируются по новым законам. Отрывая от явления зрительные и звуковые детали, он строит свою, словесную, нередко творческую модель любимой девушки. И именно, этот освоенный слухом, взглядом и словом «человек» порождает в нем страсть и усиливает ее бурный рост. Вот почему наступает тревога в душе Обломова, когда этого явления нет перед ним и слово оказывается дисфункциональным: «Теперь, при вас, я уверен во всем: ваш взгляд, голос, все проникнуто истиной и симпатией. Вы смотрите на меня, как будто говорите: мне слов не надо, я умею читать ваши взгляды» (193). Чтобы кроме выделения деталей, освоить также и их значение, Обломов должен не только видеть и слышать, но к тому же еще и *читать*, а следовательно, угадывать слова, соответствующие этим деталям. Он в начале воспринимает эти доминанты пространственного явления Ольги, затем соединяет их в некоторое целое, чтобы получить смысл. Таким текстом оказывается «Король Лир»: « – Корделия! – произнес Обломов» (192). Говорит он так о своем прозрении после слов Ольги, при помощи которых происходит известное уже уподобление любви долгу. Но источником этой любви и ее смысла является не Обломов, а некоторая надличная инстанция: «– Жизнь – долг, обязанность, следовательно, любовь тоже долг: мне как будто бог послал ее, – досказала она, подняв глаза к небу, – и велел любить» (192). Тут важно подчеркнуть то, что сам Обломов оценил по нужному, а именно, что любовь, влечение под влиянием этого чувства не зависит от индивида, эту способность человек получает в дар, так и рождается с этой возможностью. Вопрос только в том, достанет ли «сил прожить и пролюбить всю жизнь...» (192).

Другое дело, кто «внушал» Ольге выраженное слишком категорически, утилитарное понимание жизни. Гончаров строит текст романа так точно, что нельзя сомневаться: «бог послал». Однако прежде чем испытать настоящую любовь, Ольга уже понимает, как ей кажется, смысл любви. Вот почему сопровождает высказываний Ольги о любви устойчивый акт глаз: «блуждая глазами в несущихся облаках» (191). Тогда как источником мысли героя является сама Ольга, присутствие человека, воплощающего в себе не только

предмет влечения, но и красоту – как любимое существо, так и идеал любви («<...> подумал Обломов, глядя на Ольгу страстно <...>» [191]).

Благодаря поэтичности романной прозы читатель «Обломова» обретает исключительно богатый арсенал средств, путей и методов интерпретации мира человеческого поступка. В частности он может убедиться: эрос за пределами либидо оказывается чрезвычайно транспарентным проявлением симпатии. Эрос питает не только самоотверженное отношение к другому человеку, но к тому же еще инспирирует работу мысли к расширению и углублению смысла назначения этого модуса наличного присутствия в мире. В том числе и работу поэтической мысли романиста. Опыт любви, пропущенный Гончаровым сквозь «хрусталь» романного дискурса, свидетельствует, несомненно, об онтологическом обосновании жизни и неисчерпаемого потенциала ее смысла.

### Литература

- ГОНЧАРОВ 1981a = ГОНЧАРОВ И.А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // И.А.Гончаров – критик. Москва, «Советская Россия», 1981. С. 90-101.
- ГОНЧАРОВ 1981б = ГОНЧАРОВ И.А. Лучше поздно, чем никогда // И.А. Гончаров – критик. Москва, «Советская Россия», 1981. С. 147-193.
- ГОНЧАРОВ 1981в = ГОНЧАРОВ И.А. «Христос в пустыне». Картина г. Крамского // И.А. Гончаров–критик. Москва, «Советская Россия», 1981. С. 102-114.
- ГОНЧАРОВ 1987 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. Роман в четырех частях. Издание подготовила Л.С. Гейро. («Литературные памятники») Ленинград, «Наука», Ленинградское отделение, 1987.
- ДОСТОЕВСКИЙ 1973 = ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Ленинград, «Наука», т. 8. 1973. С. 488.
- КОВАЧ 1985 = КОВАЧ А. Сюжетная функция повествовательных деталей («Противоположный жест» персонажа Достоевского) // КОВАЧ Арпад. Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра. Budapest, Tankönyvkiadó 1985. 213-229.
- ЛИХАЧЕВ 1979 = ЛИХАЧЕВ Д.С. Нравоописательное время у Гончарова: «Обломов» // ЛИХАЧЕВ Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Москва, «Наука», 1979.
- МОЛНАР 2012 = МОЛНАР А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова. Ульяновск, 2012. С. 278-283.
- ФАСМЕР 1986 = ФАСМЕР М. Этимологический словарь русского языка. Москва, «Прогресс», 1986. Т.2.
- ROUGEMONT 1972 = Denis de ROUGEMONT: L'amour et l'Occident. Libraire Plon, 1972.

**В. А. Котельников**  
(Санкт-Петербург, Россия)

«ВЕЧНО ЖЕНСКОЕ»  
КАК ЖИЗНЕННАЯ И ТВОРЧЕСКАЯ ТЕМА ГОНЧАРОВА

**Abstract:** The author shows the “Eternal Female” (unlike the “Eternal Feminine”) as a critically important theme of Goncharov’s life and creation. In his novels (first of all in “Obломov”) he discovers psychosomatic and mythological motifs which go back to the archaic sources of the “Eternal Female Essence”. This anthropological base of a female nature obtains the personification in the image of Agafia Matveevna. She forms a sphere which envelops Oblomov, whereas Olga creates a sphere that captures him.

**Keywords:** Gontcharov, “Eternal Female”, archaic sources.

Прежде чем обратиться к данной теме у Гончарова, необходимо напомнить о важном различии: собственно «вечно женское» – и его мистико-религиозные, философские сублимации, составившие, вместе с поэтическим их оформлением, представление о Вечной Женственности.

Култ Вечной Женственности сложился еще у Данте, продолжился в Средневековье, а в новое время был возобновлен немецкими романтиками, в частности, Новалисом. Как высшая цель духа Das Ewig-Weibliche увенчало финал второй части «Фауста», позднее же образ Вечной Женственности, знаменующий мистико-эротические устремления человека, был выдвинут символистами. Узаконивший в русской поэзии этот образ «новой богини» Вл.С. Соловьев показал его отличие от старого образа красоты – «Афродиты мирской» (в стихотворении «Das Ewig-Weibliche», 1898), тем самым отсылая к платоновской (в «Пире») антиномии: Ἀφροδίτη Οὐράνια (Афродита Небесная) – Ἀφροδίτη Πάνδημος (Афродита Общенародная).<sup>21</sup>

Для греков вторая Афродита как раз и олицетворяла «вечно женское» в его телесно-природном содержании, а именно – в любовных отношениях, в материнском предназначении (малоазийское происхождение культа Афродиты сближало ее с богиней-матерью и с Кибелой), в специфических семейно-родовых и общественных функциях женщины. На последующих стадиях европейской культуры «вечно женское» оставалось чрезвычайно важным аспектом миропонимания, оно получало различные выражения в искусстве – от натуралистических трактовок до моральной идеализации. Подчас такие выражения осложнялись неомифологическими и

---

<sup>21</sup> О возможных ассоциациях женских образов «Обрыва» с этими представлениями говорит В.А. Недзвецкий в статье «И.А. Гончаров и русская философия любви» (Недзвецкий 1993: 49-50, 55).

неоязыческими мотивами. Примечательно, что *Ἀφροδίτη Πάνδημος*, дочь Зевса, согласно Аполлодору, имела мать – Диону, рожденную Ураном и Геей, тогда как первая, *Ἀφροδίτη Οὐρανία*, матери не имела.<sup>22</sup>

Гончаров не без оснований снискал репутацию *великого знатока женщин*:<sup>23</sup> за литературными воплощениями многочисленных женских типов с выразительными подробностями их облика, характера, поведения (что занимает в его творчестве значительнейшее место) обнаруживается не только богатый и хорошо разработанный эмпирический материал, но и активный интерес писателя к тому антропологическому субстрату, который обозначается понятием «вечно женское».

Уже в «Обыкновенной истории» намечена в образе Лизаветы Александровны сфера «вечно женского» с ее «сердечной» доминантой. Отодвинутая основной проблематикой романа на дальний план, она в эпилоге все-таки выступает вперед и становится последней инстанцией, в которой получает нравственное освещение «адуевский» социально-психологический тип.

В «Обломове» сфера «вечно женского» предстает как фемальная, о б ъ е м л ю щ а я мужское начало, порождающая, продвигающая и завершающая его в себе сфера.

И наконец именно героини, персонажные версии «вечно женского» – Софья, бабушка, Вера, Марфинька, Ульяна Андреевна, Марина – составляют главенствующее содержание «Обрыва», а мужские персонажи – какое бы значение ни придавал им автор – фактически служат для сюжетного, этического и эстетического сопровождения этих версий в их разворачивании. Первоначальные импульсы названного интереса связаны у Гончарова с «материнской сферой»,<sup>24</sup> с сохранявшимся на протяжении всей жизни писателя его влечением к матери, которое хотя и не оставило достаточно отчетливых документированных следов, но получило экспрессивное художественное воплощение.

Судить о наполнении и эмоциональном тоне такого влечения можно по трижды возникающему в двух романах мотиву матери, который восходит, нужно полагать, к интимно-психическим источникам у самого автора.

---

<sup>22</sup> Также различая и противопоставляя эти древние ипостаси женского начала и приводя их истолкование В.С. Соловьевым, В.В. Розанов тем не менее понятием «Вечная женственность» обозначает (в «Людах лунного света») и содержание «вечно женского», в частности, «проявление повышенной самочности» (Розанов 1990: 38).

<sup>23</sup> Так аттестовал его – разумеется, следуя мнению отца и других близких Гончарову лиц – М.В. Кирмалов (КИРМАЛОВ 1969: 111).

<sup>24</sup> Е.В. Краснова ограничивает ее преимущественно морально-бытовым кругом и усматривает ее главное содержание в «бережной, неустанной женской заботе о сыне, муже, близких людях, безусловной, порой жертвенной любви к ним, наполняющей их жизнь душевным теплом и тихой радостью» (КРАСНОВА 2003: 193).

Первый раз – в сне Обломова (ГОНЧАРОВ 1998: 106-115), второй – в грезе его у Агафьи Матвеевны (ГОНЧАРОВ 1998: 479-480), третий – в воспоминании Райского (ГОНЧАРОВ 2004: 54). Первый и третий эпизоды связаны общей телесной деталью и общей чувственной окраской (усиленной в «Обрыве») отношений между сыном и матерью: Обломов «во сне затрепетал от радости, от жаркой любви к ней», с чем в авторском рассказе о детстве героя соотнесены «страстные поцелуи» матери (ГОНЧАРОВ 1998: 106); Райский вспоминает, как он слушал игру матери, «прижавшись щекой к ее груди, а после музыки, она всю дрожь наслаждения сосредоточивала в горячем поцелуе ему» (ГОНЧАРОВ 2004: 54). Во втором и третьем из названных эпизодов указано общее у двух персонажей происхождение образа матери с характерной для образов подсознательной памяти начальной неопознанностью. У Обломова «из глубины его воспоминаний возникает знакомый, где-то виденный им образ. Он добирался, когда и где слышал он это», пока не увидел гостиную в родительском доме и не узнал «покойную мать» (ГОНЧАРОВ 1998: 479-480); Райский «роется в памяти и смутно дорывается, что держала его когда-то мать», чья фигура постепенно «яснее и яснее оживала в памяти, как будто она вставала в эти минуты из могилы и являлась точно живая» (ГОНЧАРОВ 2004: 54).

В совокупности данных эпизодов отражается материнский компонент «вечно женского». Именно им задается и замыкается круг существования Обломова; именно он в «Обрыве», сливаясь с ранними художественными впечатлениями Райского, задает чувственно-эстетическую доминанту его мироотношения.

При этом материнский компонент актуализируется у Гончарова исключительно в направлении мужского персонажа. В «Обломове» и «Обрыве» значима только пара сын-мать (в том числе, с особым значением, пара Штольц и его мать). В «Обыкновенной истории» пассивная функциональность матери Александра замещается материнской в отношении к нему ролью Лизаветы Александровны. Все главные женские персонажи Гончарова находятся вне отношений к матери: в текущем повествовательном времени отсутствуют матери Ольги, Агафьи Матвеевны, Веры и Марфиньки, Софьи. Хотя мать Софьи и появляется ретроспективно, но лишь в парентально-репрессивной функции, которая, начиная с детства героини, вела к подавлению «вечно женского» в ней.

Ф о р м а проявлений «вечно женского», отношения к нему и выражения его в искусстве была одной из существенных проблем в жизни и в творчестве Гончарова. Его представления о такой форме были в очень большой степени зависимы от пластических канонов, сложившихся в классическом искусстве, и от нравственных норм, господствующих в русском традиционалистском обществе. В своем рациональном представлении о «нормальной» форме

«вечно женского»<sup>25</sup> он безусловно доверял культуре и традиции и не всегда доверял своей интуиции. Однако в «Обломове» он отчасти выступил за границы такого рационального представления.

Личное жизненно-практическое оформление «вечно женского» не далось Гончарову: ослабленность волевого импульса в этом направлении и, возможно, некоторые фобии мешали ему придать определенную, неколеблущуюся форму своему интимному и моральному отношению к реальной женщине – к «вечно женскому» в ней, влекущему и отпугивающему его одновременно. Кроме того, принимавшая подчас навязчивый характер рефлексия нередко внушала ему мысль о собственной неадекватности в отношениях с женщиной, а его слишком пристальный взгляд не мог не замечать внешние и внутренние несовершенства в объекте его эротического интереса. Эти свойства Гончарова или удерживали его от сближения, или вносили диссонанс в возникавшие отношения с женщиной, которые тогда представлялись ему «неправильными», деформированными, нарушающими каноническую для него форму. Зачастую он предпочитал оставаться на дистанции, дающей возможность воспринимать женщину только в нравственном и эстетическом свете, не допуская внесения телесно-чувственных оттенков в это восприятие.

Немногочисленные попытки Гончарова пренебречь упомянутыми выше препятствиями и решиться на сближение с женщиной нередко получали – в его восприятии – «безобразный» вид, что вызывало у него негативные реакции и самоосуждение. Так отзывался он о своих прежних опытах подобного рода в письме к С.А. Никитенко от 3-5 (15-17) июля 1866 г.: «А мир страстей и страстишек, Вам неизвестный или известный в одиночку, и разыгранный мною со всей их ядовитой раздражительностью и со всей, свински-животной болотностью, разыгранный за недостатком приволья, лучшего воздуха, более чистой и приличной сферы людей, понятий, чувств?» [ГОНЧАРОВ 1955: 351]). Они не только остались в мучивших его воспоминаниях, но повторялись в его жизни и позже, о чем сообщал Гончаров тому же адресату из Швальбаха 12 (24) июля 1868 г.: намереваясь окончательно расстаться с А.Н. (Аграфеной Николаевной С.), он все-таки опасался, что «еще недели две-три – и, пожалуй, старая погань расшевелится – ну, тогда уже шутка плохая» (ЕЖЕГОДНИК 1976: 194).

Нравственные драмы, интимно-психические конфликты такого рода разрешались в творческой практике. Хорошо известную ему эмпирию «вечно женского» Гончаров подвергал эстетической чистке, рациональному

---

<sup>25</sup> Ср. установившееся у римлян понятие *Venus normalis* («нормальная Венера») как определение естественного и узаконенного содержания и проявления «вечно женского», как отграничение их от области извращенных отношений между полами.

упорядочиванию и создавал своих героинь по законам литературного реализма в освещении традиционалистской морали. Так они преимущественно и воспринимались читателями в рамках классического гончаровского романа. Однако такая художественная работа Гончарова не всегда обходилась без осложнений. В структуре некоторых образов или в авторском слове подчас присутствовали свернутые психосоматические и мифологические сюжеты, ведущие к архаическим истокам «вечно женского». Подобные осложнения, почти не известные литературе 1850–1860-х годов, свойственны прежде всего роману «Обломов». Попробуем выявить их и указать на их роль в романе.

Попытку изобразительно воспроизвести телесную форму «вечно женского» предпринимает юный Райский, движимый безотчетным детским эротизмом – хотя Гончаров и избегает выделять и тем более заострять этот мотив в качестве основного.<sup>26</sup> Как и в воспоминании героя о матери, писатель здесь скрывает этот мотив за эстетическим восторгом и творческим действием. Однако очевидно, что прежде всего этим мотивом обусловлено страстное желание героя срисовать изображение женской головки, увиденное им на квартире учителя. Мотив обнаруживает себя в точно указанных Гончаровым деталях: в телесном возбуждении мальчика, в его непроизвольном движении приблизиться к «вечно женскому» путем вокальной трансвестии, когда он просит дать ему рисунок «нежно звучащим голосом девочки и с нервной дрожью верхней губы», в том, что «у него всякий раз ёкало сердце при взгляде на головку», наконец в последнем пароксизме чувственности, когда ночью, «вглядываясь в эти нежные глаза, следя за линией наклоненной шеи, он вздрогнул, у него сделалось такое замирание в груди, так захватило ему дыханье, что он в забытьи, с закрытыми глазами и невольным, чуть сдержанным стоном, прижал рисунок обеими руками к тому месту, где было так тяжело дышать» (ГОНЧАРОВ 2004: 51).

Гончаров не дал Райскому ни тогда, ни позже прийти к эстетически завершающему оформлению «вечно женского», герой остается с неразрешимым томлением по неосуществленной

---

<sup>26</sup> Подобный сюжет чувственного влечения мальчика к телесной форме «вечно женского» развертывается в рассказе Я.П. Полонского «Статуя Весны» (напечатан в 1859 г. в сборнике автора «Рассказы») и в поэме А.К. Толстого «Портрет» (1874). В первом эротический мотив явственно проступает в неудержимом желании Илюши поцеловать «милую головку», ласкать части разбившейся статуи, в томительном видении «белого тела богини» (все это послужило причиной цензурного запрета рассказа в 1853 г.). Не исключено, что рассказ был известен Гончарову и что впечатление от него отразилось в данном эпизоде биографии Райского. Во втором произведении эротический мотив, усиленный красотой живописи и цветов, управляет настроениями и поступками двенадцатилетнего героя, жаждущего, чтобы изображенная на портрете прекрасная женщина ожила и ответила на его любовь. Неосуществленные желания обоих героев разрешаются нервным потрясением и болезнью.

форме с толь сильно влекущего его содержания. В копировании им женской головки оказался ценным не художественный результат (которого не смог достичь Райский и до которого технически довел рисунок учитель), но сам визуально-кинетический акт воспроизведения формы, замещающий осязательное прикосновение к телесности «вечно женского».

Райский отвергает неорганичную, как он полагал, навязанную извне форму личности Софьи (*мертвую, каменную* форму, сложенную воспитанием из запретов и житейских правил), пытается возбудить в Софье энергию «вечно женского», страсть и добиться ее жизненного выражения. Ему показалось, что во втором варианте портрета он нашел *настоящую Софью* (ГОНЧАРОВ 2004: 128), вложил наконец вождеденное оргиастическое начало в облик *олимпийской богини*. Но это было иллюзорное, опять лишь в его воображении происшедшее событие. Аянов не узнает на портрете Софью, которая «*тут как будто пьяна*» (ГОНЧАРОВ 2004: 128), – таково реальное впечатление от того, что Райскому представлялось живописным воплощением страстной натуры. Художник Кирилов видит *искру* в написанном лице, но требует перенести ее в *молящуюся фигуру* иной картины и утверждает, что у Райского нет еще умения и терпения в художническом труде (ГОНЧАРОВ 2004: 130-131).

Райский надолго оставлен автором в драматичном положении Пигмалиона, легендарного царя Кипра, который отвергал местных жриц любви и воплотил женский идеал в статуе Галатее и теперь ждет ответа Афродиты на свою мольбу оживить статую. Расставшись последний раз с Софьей, Райский опять предается *артистическому сну*, и снова «снилась одна только творческая мечта», в которой «женская фигура, с лицом Софьи, рисовалась ему белой, холодной статуей, где-то в пустыне <...>. Она, обратив каменное лицо к небу, положив руки на колени, полуоткрыв уста, кажется, жаждала пробуждения» (ГОНЧАРОВ 2004: 149). Гончаров последовательно переносит в область невоплощенных желаний героя все искомые им разрешения жизненных и творческих коллизий: Райскому вновь лишь г р е з и т с я , что статуя ожила; он вновь видит свой нескончаемый с о н о Галатее (парафраз мифа очевиден в этом эпизоде). Но статуя обращается в прежнюю Софью, а Райскому остается занести и это видение в *программу будущего романа*, который тоже так и не получает завершения.

Гончаров стремился заглянуть в самые глубокие слои «вечно женского», спровоцировать и стимулировать эмотивные события в женщине, увидеть их проявления – однако не для осуществления деспотической мужской власти над личностью женщины,<sup>27</sup> а ради доставляющего ему наслаждение процесса

---

<sup>27</sup> Небесполезно было бы сравнить эти устремления Гончарова с тем, какую теорию познания женщины и овладения ее личностью создает Йоханн в «Дневнике обольстителя» С. Киркегора

эротизирующего познания,<sup>28</sup> которое представляет собой сложный психический акт. Подробное, проникающее в телесную и душевную сущность женщины познание у Гончарова одновременно и чувственное – во внутреннем его переживании, и художественное – в конечном словесном выражении – действие.

В эпистолярном общении с Е.В. Толстой он своему любовному влечению ею позволяет высказываться преимущественно в косвенных – иносказательных, шуточных, игровых – формах, оставаясь при этом на характерной для него дистанции *поклонения*,<sup>29</sup> *дружбы*, эстетического любования. Но в данном жизненном эпизоде такая дистанция ничуть не ослабляет действительного чувственного влечения к ней, которое выдает себя у Гончарова в слишком, пожалуй, настойчивом познавательном проникновении в женскую личность Толстой. Он испытывает наслаждение от настоящего «выпытывания», от многократно повторяемого проговаривания ее свойств и состояний (ума, красоты, грации, влюбленности, любви, страсти), хотя бы последние и были связаны с другим человеком.

В письме к Е.В. Толстой от 25 октября 1855 г. Гончаров придает своему познавательному интересу к женской личности корреспондентки более отвлеченный, литературный вид, сообщая о готовом плане *главы романа*, герой которого (откровенно тождественный автору) «мучительно <...> допытывается узнать героиню до самой маленькой веснушки на лице, до крошечного пятнышка на совести, чтобы любить ее или без сомнений, или прояснить их, и любить со всеми пятнышками и веснушками» (ГОЛОС МИНУВШЕГО 1913а: 230). За чем следует повествовательное развертывание сюжета отношений Гончарова к Толстой в известном отрывке «Pour и

---

и как осуществляет ее по отношению к Корделии. В связи с этим существенно и поведение самого автора по отношению к его невесте Регине Ольсен (KIERKEGAARD 1959; KIERKEGAARD 1927). Интересно, что П.Г. Ганзен, переведший в 1877 г. на датский язык «Обыкновенную историю» и ставший корреспондентом Гончарова (ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХИВ 1961: 37-105), предпринял и первые (весьма несовершенные) переводы на русский язык сочинений Киркегора. Они были напечатаны еще при жизни Гончарова: «Гармоническое развитие эстетических и этических начал в человеческой личности» (СЕВЕРНЫЙ ВЕСТНИК 1885), «Афоризмы эстетика» (ВЕСТНИК ЕВРОПЫ 1886). В ходе работы над этими переводами Ганзен сообщал Гончарову о Киркегоре, называя его писателем, «который говорит красноречиво и убедительно» (ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХИВ 1961: 73).

<sup>28</sup> Оно связано, с одной стороны, с тем психофизическим содержанием, которым наполняется для мужчины сближение с женщиной (ср. в церковнославянском *познавать* в значении «телесно совокупляться» с женщиной: *и познал он жену свою*), с другой же – через множество посредующих ступеней восходит к платоновскому эросу (познания) идей, ἔρως τῆς ἰδέας.

<sup>29</sup> На такую дистанцию было выведено им отношение к В.Л. Лукьяновой. В письме к ней от 29 ноября 1850 г. он уверяет в своем *смирненном поклонении* ее женским достоинствам, воздавая им здесь несколько преувеличенные похвалы, выдержанные в почтительно-комплиментарном тоне, и многократно изъявляя свою благодарность ей за внимание к нему (ОГОНЕК 1926: 10).

contre», где тот же герой, испытывая боль от *дружбы с нею*, признается: «Не могу же я в самом деле любоваться на нее, как Пигмалион на Галатею» (ГОЛОС МИНУВШЕГО 1913б: 226).<sup>30</sup> Однако жизненно-практической формы отношения к героине, к «вечно-женскому» в ней он так и не находит и остается *болен ею* с последним утешением: «смотреть на это изящное создание и воображать такие же внутренние совершенства» (ГОЛОС МИНУВШЕГО 1913б: 227).

В упомянутом письме Гончаров продолжает познавательное вторжение в женскую природу: «Знаете, как мне жаль, что я не видал Ваших слез никогда: мне недостает их для полноты очерка всей Вашей физиономии. Если б Вы были здесь, я готов бы был разобидеть Вас, чтоб Вы заплакали, чтоб поглядеть, как из Ваших глаз “сыплются эти перлы”, сказал бы поэт, и то восточный. <...> Чтоб не забывать никогда таких глаз, как Ваши, нужно изредка видеть их плачущими. Вы знаете — к чему проводник — слезы, но Вы не хлопотали о том, чтоб я не забывал Ваших глаз, оттого, конечно, никогда и не показывали слез» (ГОЛОС МИНУВШЕГО 1913а: 230).

Слезы, порожденные эксцессивным нервным состоянием женщины, действительно — «проводник» в недра «вечно женского». И если этот канал так и не открылся Гончарову к Толстой, то Обломову автор его открывает, тем самым как бы художественно компенсируя отсутствие его в своем опыте познания «вечно женского» в ту пору. Своим письмом Илья Ильич вызывает подобное состояние у Ольги, и когда он п о д с м а т р и в а е т его, он вдруг обнаруживает не известную еще ему сторону ее женской природы: «Обломов не видал никогда слез Ольги; он не ожидал их, и они будто обожгли его, но так, что ему оттого было не горячо, а тепло» (ГОНЧАРОВ 1998: 255).

Точна и важна эта «термометрия» психосоматического события в Обломове: внезапное соприкосновение с «горячим»<sup>31</sup> женским началом создает «обжигающий» эффект потому, что оно действует контрастно на уже остывающую, понижающуюся чувствительность героя к эксцессивным проявлениям «вечно женского».<sup>32</sup> Эмоциональный «ожог» оказывается

---

<sup>30</sup> Ср. развитие мотива Пигмалион – Галатея в «Обрыве», о чем говорится выше.

<sup>31</sup> Именно женские слезы создают здесь это качество: когда горе переживается глубоко и остро, *жгуче, горячо*, оно вызывает — прежде всего в женщине — *горючие слезы*; выражение подразумевает, что они могут *гореть, жечь* душу и тело.

<sup>32</sup> Гончаров еще раз, в эпизоде последнего объяснения персонажей, прибегнет к сравнению с ожогом, определяя ощущение Ильи Ильича, когда Ольга произносит ему окончательный приговор: «Слово было жестоко; оно глубоко уязвило Обломова: внутри оно будто обожгло его, снаружи повеяло на него холодом» (ГОНЧАРОВ 1998: 371). «Вечно женская» неудовлетворенность ограниченностью мужского волевого и психофизического напряжения выразилась у Ольги не только в разочаровании опустевшей перспективой отношений («<...> я любила в тебе то, что я хотела, чтоб было в тебе <...> Я любила будущего Обломова! <...> мне нужно чего-то еще, а чего — не знаю!» [ГОНЧАРОВ 1998: 370-371]), но и в карающем

мимолетным и поверхностным, теперь встреча с сокровенно женским не «зажигает» мужскую натуру в герое, она уже не разгорячает жар страсти, а порождает только внутренний прилив теплого душевного умиротворения, которое именно в этот критичный момент не случайно соотнесено Гончаровым с тихой жизнедеятельностью и *торжественным покоем* того заутра природы, где у к р ы л с я от Ольги Обломов (ГОНЧАРОВ 1998: 255). Здесь животнo-растительное окружение его, получающее тонкую эротическую окраску, укрупняется и детализируется автором в восприятии персонажа (движение муравьев, вползание шмеля в цветок, капли сока на липе, голос птицы, зовущей другую, танец бабочек, запах травы), чем, несомненно, намечается постепенное движение Обломова из личностно-социальной сферы Ольги в иную, более близкую к природной жизни сферу. С этим эпизодом заканчивается фазис *страсти* в отношении Обломова к Ольге.

Страсть – целенаправленное эротическое влечение на его максимальном психофизическом подъеме. Оно создает сосредоточенно-активную ф о р м у состояния и поведения человека, в которой актуализуются вышедшие из обыденных границ силы воображения, чувств, инстинкта. Выражающие страсть слова, жесты и поступки как относящиеся к цельному состоянию субъекта (человек целиком «охвачен страстью») образуют своего рода единство, что как раз и придало (хотя и ненадолго) остро личностную форму влюбленному Обломову и создало внутри романа художественную форму *поэмы*<sup>33</sup> – повествование о летней любви героя.

Обломов «поэмы» и Обломов других эпизодов романа существенно различны. Но не только в меру обнаружения разных моральных и психических свойств персонажа, преобладающих в тот или иной момент. В Обломове как будто выступают два разнородных и разнонаправленных субъекта, даже два разных антропологических типа.

Пробуждение страсти в Обломове Гончаров связывает с музыкально-голосовым оформлением «вечно женского». Именно в голосе женщины могут изливаться наиболее глубокие чувственные струи ее натуры, именно голос женщины может наиболее глубоко и длительно действовать на чувственность мужчины. Услышанные Обломовым в пении Ольги эмоциональные порывы звучали *не в песне, а в ее голосе* (ГОНЧАРОВ 1998:

---

несостоятельного мужчину горячем слове. Его действие Обломов ощутил как обжигающее по тому же контрасту с своей внутренней теплотой, прячущейся теперь, под воздействием наружного холода, еще глубже. Его *горячие слезы* при прощании и наступившая вслед за тем «горячка» – последние подъемы эмоциональной и физиологической температуры у Обломова, которыми оканчивается его отношение с «вечно-женским» в Ольге.

<sup>33</sup> «Поэма изящной любви кончена вся», – сообщил Гончаров И.И. Лъховскому 2 (14) августа 1857 г. о завершении соответствующих глав второй части, что означало также содержательную исчерпанность и завершенность развернутой внутри романа жанровой формы (ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХИВ 1951: 118).

201), в котором симптомы сильной, но пока не выявившейся вполне женственности сочетались с вирджинальными чертами («вспыхивал луч <...> зрелой страсти», и «опять голос звучал свежо и серебристо» [ГОНЧАРОВ 1998: 201]) – такое сочетание придает исключительную эротическую притягательность женщине. «Вечно женское» в Ольге достигло на мгновение почти экстатического напряжения – и такого же напряжения достигают чувства в Обломове: «Оба они, снаружи неподвижные, разрывались внутренним огнем, дрожали одинаким трепетом» (ГОНЧАРОВ 1998: 201). Однако Ольга быстро возвращается к душевному равновесию и разумному трезвому взгляду на ситуацию; Обломовым же все еще владеет прежнее состояние, его устремленный на Ольгу взгляд «был неподвижный, почти безумный; им глядел не Обломов, а страсть» (ГОНЧАРОВ 1998: 202).

Мелодия страсти в Обломове разыгрывается вплоть до его письма и эпизода с плачущей Ольгой. Обломов еще глядит на Ольгу *страстно* (ГОНЧАРОВ 1998: 243), когда она объясняет ему свое переживание и понимание любви в словах... *как будто Корделии* (ГОНЧАРОВ 1998: 243). Он еще признается ей, что он *сумасшедший, зараженный страстью!* (ГОНЧАРОВ 1998: 245), он еще спешит «предстать перед ней во всеоружии страсти, показать ей весь блеск и всю силу огня, который пожирал ее душу» (ГОНЧАРОВ 1998: 246), но Гончаров уже замечает, что «в огне страсти Обломова отразилось только одно мгновение, одно эфемерное дыхание любви» (ГОНЧАРОВ 1998: 246). Модуляции *страстной* мелодии в Обломове неуклонно смещаются от мажорных к минорным тональностям и постепенно затухают, а вместе с тем происходит изменение и в музыкально-эмоциональном настроении Ольги: «Она пела так чисто, так правильно и вместе так... так... как поют все девицы, когда их просят спеть в обществе: без увлечения. Она вынула свою душу из пения <...>» (ГОНЧАРОВ 1998: 246).

Слабое эхо угасающей страсти возникает в последнем желании Обломова, когда ему вдруг захотелось от решившей их судьбу Ольги «не гордости и твердости, а слез, страсти, охмеляющего счастья, хоть на одну минуту» (ГОНЧАРОВ 1998: 286). Под влиянием этого желания, под влиянием сомнения в ее любви и шевельнувшейся в нем *странной мысли* он говорит Ольге о *другом пути к счастью*, на котором «любовь не ждет, не терпит, не рассчитывает... Женщина вся в огне, в трепете, испытывает разом муку и такие радости, каких...» (ГОНЧАРОВ 1998: 286).

Он явно провоцирует «вечно женское» в ней, хотя и не верит, что Ольга может вступить на этот «ужасный путь», где «много надо любви, чтоб женщине пойти по нем вслед за мужчиной», не верит, что она готова или хотя бы способна «гибнуть – и всё любить» (ГОНЧАРОВ 1998: 286). Ольга твердо отказывается пожертвовать *своим спокойствием* (ГОНЧАРОВ 1998: 286) и решительно отвергает такой путь, «оттого что на нем... впоследствии

всегда... расстаются» (ГОНЧАРОВ 1998: 287), и утешает Обломова тем, что она хочет никогда не расставаться с ним.

Страсть пробудилась в Обломове в ответ на зов «вечно женского» – насколько непосредственно и свободно такой зов мог выразиться в Ольге. Страсть зашла далеко в нем и заставляла действовать вопреки вялости темперамента, ограниченности эротического интереса, что было свойственно ему до сих пор. Прежде он следовал вынесенным из родительского дома и раннего окружения представлениям о естественности, «нормальности» лишь брачной формы отношения к женщине, и в его грезах и снах «вечно женское» представляло ему всегда «как жена и никогда – как любовница» (ГОНЧАРОВ 1998: 202); прежде «он никогда не хотел видеть трепета в ней, слышать горячей мечты, внезапных слез, томления, изнеможения и потом бешеного перехода к радости» (ГОНЧАРОВ 1998: 203). Безудержное проявление страсти как стихийной силы пугало и отталкивало Обломова. «Он с ужасом побежал бы от женщины, если она вдруг прожжет его глазами или сама застонет, упадет к нему на плечо с закрытыми глазами, потом очнется и обовьет руками шею до удушья...» (ГОНЧАРОВ 1998: 204).

Ретроспективный пассаж (в начале VI главы части второй романа) строится как описание представлений героя о любви и страсти и передача прямых и косвенных его высказываний на эту тему. Среди последних появляется весьма экспрессивное суждение о нравственных последствиях страстей: «<...> после них остаются дым, смрад, а счастья нет! Воспоминания – один только стыд и рвание волос» (ГОНЧАРОВ 1998: 204). Очевидно, что такое суждение должно проистекать из остро пережитого личного опыта, однако в романе нет данных о подобном опыте у Обломова.<sup>34</sup> В содержащем это суждение абзаце (и в следующем за ним) происходит совмещение речевых субъектов персонажа и автора, и в тексте явственно проступает отсылка к личному опыту и мнениям Гончарова.

Еще в марте 1853 года во время плавания в Атлантических тропиках живописный вид умиротворенной морской стихии вызвал у писателя известное суждение о страстях: «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

---

<sup>34</sup> К ним, разумеется, не может быть отнесено упоминание героем его некогда случившегося романа. Судя по признанию самого Обломова, в том романе не было ни страсти, ни действительного чувства к женщине: «я <...> гаснул и губил силы с Миной: платил ей больше половины своего дохода и воображал, что люблю ее» (ГОНЧАРОВ 1998: 183). Данный эпизод биографии героя, несущий на себе явственный след характерологической заданности, был нужен автору для изображения типа, для изложения истории «обломовщины». В дальнейшем развертывании персонажа он никак не сказывается, и в отношениях с Ольгой нет ни малейшего намека на его опыт близости с женщиной.

лаборатории природы...» (ГОНЧАРОВ 1997: 122). Гончаров на себе испытал *ядовитое* действие *страстей и страстишек*, о чем вспоминал в цитированном выше письме к С.А. Никитенко (от 3-5 / 15-17 июля 1866 г.) и ей же писал 21 августа (2 сентября) 1866 г.: «Страсть всегда безобразна, красоты в ней быть не может, или она – не страсть» (ГОНЧАРОВ 1955: 362).

Наконец самый жесткий итог своим переживаниям страсти, в которые его ввергало (как он признавался) поклонение *красоте, особенно женской*, Гончаров подвел в письме к А.Ф. Кони от 11 июля 1888 г.: «...я пережил несколько таких драм – и выходил из них, правда, “небритый, бледный и худой”, победителем, благодаря своей наблюдательности, острому анализу и юмору. Корчась в судорогах страсти, я не мог в то же время не замечать, как это все вместе взятое глупо и комично. Словом, мучаясь субъективно, я смотрел на весь ход такой драмы и объективно и, разложив на составные части, находил, что тут смесь самолюбия, скуки, плотской нечистоты – и отрезвлялся, с меня сходило все, как с гуся вода. Но обидно то, что в этом глупом рабстве утопали иногда годы, проходили лучшие дни для свежего, прекрасного дела, творческого труда, для нормальной человеческой жизни! Я и печатно где-то назвал такие драмы – болезнями. Да, это в своем роде сифилис, который извращает ум, душу и ослабляет нервы надолго! Просто недостойно человека! Это вовсе не любовь, которая (т.е. не страсть, а истинное доброе чувство) так же тиха и прекрасна, как дружба» (ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО 2000: 522–523).

Тем не менее Обломов отдан писателем во власть страсти, чтобы на ее подъеме быть *з а х в а ч е н н ы м* Ольгой и вовлеченным в ее среду, – в верхнюю социальную страту, где человеческая природа поднята над своей стихийностью, нравственно и культурно проработана. Здесь «вечно женское» наделяется твердыми формами чувствования, мышления и поведения, и быстрое усвоение Ольгой этих форм начинается с того, что «она *вступила в сферу сознания*» (ГОНЧАРОВ 1998: 227), чему Гончаров придает решающее значение в развитии женщины и что должно сопутствовать ее телесному и душевному расцвету. Гончаров настойчиво наделяет Ольгу чертами совершенной женской личности, которых, в его представлении, недоставало большинству известных ему женщин: соединенные с красотой нравственная и умственная упорядоченность, твердая воля к добру и целеустремленность.

За время сближения с Обломовым «взгляд Ольги на жизнь, на любовь, на все сделался еще яснее, определеннее. Она увереннее прежнего глядит около себя, не смущается будущим; в ней развернулись новые стороны ума, новые черты характера. Он проявляется то поэтически разнообразно, глубоко, то правильно, ясно, постепенно и естественно. У ней есть какое-то упорство, которое не только пересиливает все грозы судьбы, но даже лень и апатию Обломова» (ГОНЧАРОВ 1998: 267). При этом Гончаров не допускает в героине

никаких признаков вирилизма: «Но внешней силы, резких приемов и наклонностей у ней нет. Настойчивость в намерениях и упорство ни на шаг не увлекают ее из женской сферы» (ГОНЧАРОВ 1998: 267).

В Ольге писатель предъясвляет образцовую по чистоте, полноте и гармоничности форму «вечно женского». В нее естественно вписывается реалистом даже такой обыденный момент, который связан с проявлениями гормональной активности в развивающемся женском организме: «Однако ж, как ни ясен был ум Ольги, как ни сознательно смотрела она вокруг, как ни была свежа, здорова, но и у нее стали являться какие-то новые, болезненные симптомы. Ею по временам овладевало беспокойство, над которым она задумывалась и не знала, как растолковать его себе» (ГОНЧАРОВ 1998: 268-269).<sup>35</sup> Но она преодолевает эти приступы *лунатизма любви* (ГОНЧАРОВ 1998: 269), как преодолевает свои сомнения в Обломове, неизбежные препятствия и осложнения в их отношениях.

Не упущен Гончаровым случай указать и на способность Ольги к экстагическим движениям «вечно женского» в ней. Хотя возникшее по ходу глубокомысленного разговора с мужем и в контексте авторского описания их *семейного счастья* такое движение выглядит скорее необходимой психологической деталью в общем рассказе, художественно рассчитанной вспышкой природно-стихийного огня в ровно освещенной картине жизни. Когда Гончаров прерывает диалог Штольца и Ольги и пишет, что «она, как безумная бросилась к нему в объятия и, как вакханка, в страстном забытьи замерла на мгновение, обвив ему шею руками» (ГОНЧАРОВ 1998: 262), это все-таки не находит убедительной поддержки в других проявлениях «вечно женского» героини.

Женские силы Ольги сосредоточены на двух целях: исполнение *д о л г а* и деятельное *ж и з н е у с т р о е н и е*, что весьма логично объясняет она Обломову: «Жизнь – долг, обязанность; – следовательно, любовь – тоже долг: мне как будто Бог послал ее, – досказала она, подняв глаза к небу, – и велел любить» (ГОНЧАРОВ 1998: 243). Цели Ольги – это те самые цели, к которым в общих и частных их постановках был направлен цивилизационный процесс Нового времени. Ольга в романе предстает как женщина современной цивилизации, и в этом качестве она продолжает, после расставания с Обломовым, осуществлять себя на путях Штольца, олицетворяющего мужское начало цивилизации.

Однако Гончаров не мог не показать, что дальнейшая жизнь Ольги и

---

<sup>35</sup> Это Гончаров растолковывает в письме к Е.А. и С.А. Никитенко от 16 (28) августа 1860 г.: «Это силы играют! Помните, я намекнул на это в Ольге: там они играли от другой причины – (но все же от сильного возбуждения организма), от рождающегося чувства любви; натура в известный период просыпается, обожженная жизнью, просит движения, жаждет деятельности и наслаждения» (ГОНЧАРОВ 1955: 352).

Штольца, посвященная все тем же целям, становится повторением самой себя, не открывает какой-либо новой лично-духовной, социокультурной перспективы. Небезразлична в этом смысле и та черта в образном развертывании «вечно женского» Ольги, что материнский компонент сведен здесь к минимуму. Вскользь сравнивает Гончаров добродушную насмешливость Ольги в отношении к Обломову с «комизмом матери, которая не может не улыбнуться, глядя на смешной наряд сына» (ГОНЧАРОВ 1998: 204), – в отличие от более серьезной роли Елизаветы Александровны как заместительницы матери Александра Адуева. И, кроме того, автор дает три беглых, незначащих упоминания о материнских заботах Ольги в ее семейной жизни (ГОНЧАРОВ 1998: 455, 457, 463).

В исполнении Ольгой *долга любви* реализуются волевые и властные интенции «вечно женского» в ней. Обломов не способен быть равноправным с у б ъ е к т о м в той верхней социальной страте, в которой находится Ольга и где она строит свою жизнь по разумному плану, где принимает решения о себе и о других. Поскольку Обломов нужен ей для ее целей (и их поддерживает рационально-просветительская программность романа), то он з а х в а ч е н ею без сопротивления и без собственной целевой инициативы с его стороны – захвачен весь и превращен в о б ъ е к т любовно-воспитательного воздействия. Порыв страстного влечения Обломова оказался слишком ограниченным и бесплодным выступлением его мужской индивидуальности, он не получил адекватного ответа у Ольги, был поглощен ее женской жизнеустроительной активностью и – в таких обстоятельствах – тем скорее подавлен нравственной рефлексией самого Обломова.

Оказавшись чуждым в верхней страте, пассивно обрывая все связи с ней и наконец с Ольгой, Обломов не вынужденно, а естественно, по коренным свойствам своей природы перемещается в нижнюю страту. Нужно заметить при этом, что данная страта, будучи нижней в социальном измерении, по моральному и культурному уровню ее наличного человеческого содержания, является нижней и в другом, весьма важном смысле – в смысле близости к субкультурной почве всех жизненных прорастаний, к архаическим процессам и формам существования, не подлежащим исчерпывающей рационализации и этической оценке.

Здесь «вечно женское» выступает прежде всего в своих природно-стихийных, первично-родовых, домоустроительных функциях, воплощением чего в романе становится Агафья Матвеевна. Ее бытовая среда выдвинута Гончаровым на первый план и обильно наполнена предметами и событиями, соответствующими реальному мещанско-чиновничьему быту той поры. Однако, все это наполнение очевидно складывается в три извечных основания, на которых зиждется жизненно-практическая деятельность женщины: пища, очаг, утварь. Продолжая могущее быть бесконечным

перечислительное описание хозяйства и запасов Агафьи Матвеевны, Гончаров, из-под легкого юмористического флера этой, несомненно, симпатичной ему картины, апеллирует к архаической классике жанра: «Надо перо другого Гомера, чтобы исчислить с полнотой и подробностью все, что скоплено было во всех углах, на всех полках этого маленького ковчега домашней жизни» (ГОНЧАРОВ 1998: 470). Естественно, что в этом царстве «кухня была истинным палладиумом деятельности великой хозяйки и ее достойной помощницы Анисьи» (ГОНЧАРОВ 1998: 470), и это именование отсылает к местопребыванию палладия – фигурки божества с копьем в правой и прялкой с веретеном в левой руке. Главным был первый палладий Афины в Трое, его, согласно мифу, Зевс послал родоначальнику троянцев Дардану в знак хранения города от бед. Вместе с ним Афина вручила Дардану и фигурки, получившие название пенатов (отождествляемых с ларами), которые стали семейными и родовыми хранителями дома, домашнего очага и запасов продовольствия. Сама Агафья Матвеевна – живая, деятельная и хранительная лара; как и та домашняя богиня, не нуждавшаяся в даре речи, чтобы исполнять свое предназначение, Агафья Матвеевна молчалива и тиха.

Существенно, что на своем *палладиуме* Агафья Матвеевна и Анисья царят совместно как единое «вечно женское», в котором стираются личные свойства, различительные черты: в домашних делах «взаимное влечение Анисьи и хозяйки превратилось в неразрывную связь, в одно существование» (ГОНЧАРОВ 1998: 377). Теперь уже не с огнем страсти, а с согревающим огнем домашнего очага связывается инстинктивное влечение героя к теплу «вечно женского», с которым не контрастирует, а гармонирует внутренне тепло Обломова: «Он сближался с Агафьей Матвеевной – как будто подвигался к огню, от которого становится все теплее и теплее, но которого любить нельзя» (ГОНЧАРОВ 1998: 383). На этом же образном языке Гончаров излагает событие телесной близости персонажей: «И так он подвигался к ней, как к теплому огню, и однажды подвинулся очень близко, почти до пожара, по крайней мере до вспышки» (ГОНЧАРОВ 1998: 384).

Влечение Обломова не имеет той личностной эротической формы, какая выработана в культурном круге и какую имела его страсть к Ольге. Но и не простое физиологическое вожделение движет им; в Агафье Матвеевне Обломов любит все «вечно женское», явившееся в такой естественной и деятельной полноте, что оно с несомненностью обещает ему полное, благополучное и долгое существование, продлеваемое и в потомстве. В ее «вечно женском» он любит самую жизнь, какой представляла она ему с детства – «идеал того необозримого, как океан, и ненарушимого покоя<sup>36</sup> жизни,

---

<sup>36</sup> О концепте «покой» у Гончарова см.: Котельников 2009: 141-145.

картина которого неизгладимо легла на его душу в детстве под отеческой кровлей» (ГОНЧАРОВ 1998: 382-383). Для того не нужно преклонения, любования, страсти, не нужно требовать ума, изящества, вкуса – чувство Обломова протекает по одним этими созданными культурой формами.

На первый взгляд, слишком обстоятельным кажется в романе авторский рассказ о возникновении и развитии любви Агафьи Матвеевны к Обломову. Он изобилует как будто даже избыточными подробностями ее несложных впечатлений и переживаний, рассуждениями Гончарова о них, хотя вся «любовь ее высказалась только в безграничной преданности до гроба» (ГОНЧАРОВ 1998: 382). Столь пристальное внимание писателя к простому «чувству Пшеницыной, такому нормальному, естественному, бескорыстному», остающемуся «тайною для Обломова, для окружающих ее и для нее самой» (ГОНЧАРОВ 1998: 382), свидетельствует о том, что Гончаров усматривал в таком чувстве героини и некий универсальный феномен, а не одно лишь типичное свойство женщины данного характера и общественного положения. Писатель видел здесь, как можно предположить, глубокое и цельное проявление «вечно женского».

Любовь Агафьи Матвеевны гораздо более активна, деятельна, чем любовь Обломова к ней, но она в еще большей степени лишена отчетливой личностной формы. Их сближение происходит не просто в более низкой социальной страте (сравнительно с той, в которой пребывают Ольга и Штольц), но в том слое этой страты, где в отношениях между мужчиной и женщиной сохраняется примат до-личностных, до-культурных форм (в частности, невербальных языков чувства). В Агафье Матвеевне они органичны, она проявляет себя в них естественно и произвольно. «Вечно женское» в ней, как и в женщине архаических эпох, раскрывается как телесное и вещественное вместилище родовой жизни с ее до-личным эросом, зачатием, рождением, кормлением, обереганием потомства, устройством дома; оно, как всегда, посвящено мужчине и ребенку.<sup>37</sup> Тот и другой сливаются в Обломове.

Поэтому для него «настоящее и прошлое слились и перемешались» (ГОНЧАРОВ 1998: 480), когда он, глядя в лицо Агафьи Матвеевны, видит свою мать. Соединение жены и матери в едином «вечно женском» отсылает к ведийскому сюжету «вечного возвращения»: «В том лоне, что некогда породило его, он предается наслаждению. Та, что была ему матерью, – снова жена; та, что жена, – снова мать» (УПАНИШАДЫ 1967: 228). Независимо от знакомства Гончарова с этим сюжетом, его интуитивная «археология» «вечно

---

<sup>37</sup> В таком направлении развешивает Л.Н. Толстой «вечно женское» в образе Наташи Ростовской-Безуховой: через ряд обнаружений стихийно-природного женского начала в героине ведя к выдвиганию в центр образа свойств «самки» в финале романа.

женского» могла привести его воображение к весьма близкому представлению.

Если Ольга захватывает Обломова, то Агафья Матвеевна охватывает его своим теплым и хранительным «вечно женским», и в этом лоне завершается существование героя. Образ Агафьи Матвеевны для самого Гончарова стал обозначением такого воплощения «вечно женского», к которому он тяготел и в котором он жизненно нуждался. Вместе со звуками материнского имени – Авдотья Матвеевна – он внес в него свои ранние впечатления от матери, а позднее прибавил ожидания, связанные с женской любовью, дружбой, помощью, опекой.

В письме к С.А. Никитенко от 29 мая (11 июня) 1868 г. он признается, что у него есть не одна Агафья Матвеевна, а несколько – все нужны ему, поскольку, пишет он, «я сам какое-то непонятное для меня собирательное существо в роде несколько» (РО ИРЛИ: Л. 57). (Как было сказано выше, в Обломове также как будто присутствуют несколько субъектов, несколько антропологических типов) Две из них – В.Л. Лукьянова и некая Елена – занимаются бытовой стороной его жизни. Лучшая его Агафья Матвеевна – сама С.А. Никитенко, о которой он говорит: «Вы – попечительница моей нравственной стороны (РО ИРЛИ: Л. 57). Наконец моя С – ая – нет это была моя не – Вера, а модель моей Веры, как часто употребляют художники натурщиц, но они умышленно; я – нет. Она моя погибшая Вера, как и другие, прежде ее! Но она живет еще в моей душе, уже не как идеал конечно, но и такую, какая она есть – она мне еще дорога и мила. Что если б она не лгала: ведь я бы любил ее – всегда просто, но сильно, бескорыстно. А требовать, чтоб не лгала, писала она – значит требовать честности – и стало быть – всего: и это правда. Но и она хороша, прекрасна: она – красота наружно, и притом богатая, даровитая натура, а такие натуры – не пропадают: это закон. Не оставляйте ее никогда, по дружбе хоть ко мне, любите ее и заставьте любить себя искренно. Может быть, и она даст когда-нибудь мне свою дружбу не для своих целей, не для соседа, а ради меня самого – и тогда уже мне больше никакой Агафьи Матв<еевны> не нужно. Все будут тут» (РО ИРЛИ: Л. 58). И прибавляет он в письме к тому же адресату от 12 (24) июля 1868 г.: «Да, это была бы, пожалуй, правда: он жива, разнообразна, недурна и могла бы быть самой подходящей Агафьей Матвеевной для такого Обломова, как я...» (ЕЖЕГОДНИК 1976: 194).

Но завершать этот сюжет собственный жизни так, как он был завершен им в романе, Гончаров не стал.

## Литература

Вестник Европы 1886 = Вестник Европы. 1886. № 5. С. 104-127.

- ГОЛОС МИНУВШЕГО 1913а. = Письма И.А. Гончарова к Е.В. Толстой // ГОЛОС МИНУВШЕГО. 1913. № 11. С. 215-235.
- ГОЛОС МИНУВШЕГО 1913б. = Письма И.А. Гончарова к Е.В. Толстой. Pour и contre // ГОЛОС МИНУВШЕГО. 1913. № 12. С. 222-230.
- ГОНЧАРОВ 1955 = ГОНЧАРОВ И.А. Избранные письма // Собрание сочинений: В 8 т. Т.8. М., 1955. С. 233-502.
- ГОНЧАРОВ 1997 = ГОНЧАРОВ И.А. Фрегат «Паллада». // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. II, СПб., 1997.
- ГОНЧАРОВ 1998 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т.IV, СПб., 1998.
- ГОНЧАРОВ 2004 = ГОНЧАРОВ И.А. Обрыв. // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т.VII, СПб., 2004.
- ЕЖЕГОДНИК 1976 = И.А. Гончаров. Письма к С.А. Никитенко // Ежегодник РО ПД на 1976 год. Л., 1978. С. 183-221.
- КИРМАЛОВ 1969 = КИРМАЛОВ М.В. Воспоминания об И.А. Гончарове // И.А.Гончаров в воспоминаниях современников. Л., 1969. С. 110-114.
- КОТЕЛЬНИКОВ 2009 = КОТЕЛЬНИКОВ В.А. Литературные версии критического идеализма. СПб., 2009.
- КРАСНОВА 2003 = КРАСНОВА Е.В. «Материнская сфера» в романах И. А. Гончарова // Материалы международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск, 2003. С. 186-194.
- ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО 2000 = Из эпистолярного наследия И.А. Гончарова // Литературное наследство. Т. 102. М., 2000. С. 327-573.
- ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХИВ 1951 = Гончаров И. А. Письма к И.И. Лъховскому // Литературный архив. Л., 1951. Т. III. С. 91-165.
- ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХИВ 1961 = Переписка И.А. Гончарова с П.Г. Ганзеном. 1878-1885. Предисл. и коммент. М.П. Ганзен-Кожевниковой // Литературный архив. Т. VI. М.- Л., 1961. С. 37-105.
- НЕДЗВЕЦКИЙ 1993 = НЕДЗВЕЦКИЙ В.А. И.А. Гончаров и русская философия любви // Русская литература. 1993. № 1. С. 48-60.
- ОГОНЕК 1926 = Гончаров И.А. Письмо к В.Л. Лукьяновой // Огонек. 1926. № 20. С.10-11.
- РОЗАНОВ 1990 = РОЗАНОВ В.В. Люди лунного света // Розанов В.В. Сочинения: В 2 т. Т.2. Уединенное. М., 1990. С. 3-92.
- РО ИРЛИ = Гончаров И.А. Письмо к С.А. Никитенко // РО ИРЛИ. Ф. 134. Оп. 8. №11. Л. 56-57 об.
- СЕВЕРНЫЙ ВЕСТНИК 1885 = Киркегор С. Гармоническое развитие эстетических и этических начал в человеческой личности // СЕВЕРНЫЙ ВЕСТНИК. 1885. №1. С. 109-143; № 3. С. 52-93; № 4. С. 20-57.
- УПАНИШАДЫ 1967 = УПАНИШАДЫ. М., 1967. С. 228.
- КИРКЕГААРД 1927 = Sören Kierkegaard und Regine Olsen. Briefe, Tagebuchblätter und Documente. München, 1927.
- КИРКЕГААРД 1959 = KIERKEGAARD S. Either/Or. Translated by David F. Swenson and Lillian Marvin Swenson. Volume II. Princeton, 1959.

**В. И. Холкин**

(Великий Новгород, Россия)

**«КРИСТАЛЛИЗАЦИЯ» ЛЮБВИ  
КАК НАРУШЕНИЕ ПОРЯДКОВ ЖИЗНИ  
(АНДРЕЙ ШТОЛЬЦ, ОЛЬГА ИЛЬИНСКАЯ, ИЛЬЯ ОБЛОМОВ)**

**Abstract:** This article attempts to examine some features of the existential role of chance and fate of the three main characters of the novel “Oblomov”. And, above all, in the main lobe of their life, which is love. As an inspiration, mutual love between Olga and Oblomov, and a complicated experience of feelings of love between Stolz and Olga. The basic premise of this little sketch is the assumption that crystallizing in a special way on both counts after the occasion, but, contrary to fate, the power of love not only irreversibly alter individually each of the characters, but also violates the natural order of life for them.

**Keywords:** case, fate, love, order of life, the transformation time.

*«Случай – величайший на свете романист»  
(Бальзак)*

Начну с известной цитаты. «Появление Обломова в доме не возбудило никаких вопросов, никакого особенного внимания ни в тётке, ни в бароне, ни даже в Штольце. Последний хотел познакомить своего приятеля в таком доме, где <...> нельзя ни задремать, ни опуститься, и где постоянно шёл живой современный разговор. Потом Штолец думал, что если внести в жизнь Обломова присутствие молодой, симпатичной, умной, живой и отчасти насмешливой женщины – это всё равно, что внести в мрачную комнату лампу <...>. Вот весь результат, которого он добивался, знакомя друга своего с Ольгой. Он не предвидел, что он вносит фейерверк, Ольга и Обломов – и подавно» (ГОНЧАРОВ 1998: 223).

Пожалуй, именно отсюда стоит вести отсчёт преобразования и смещения размеренного дотоле романного времени. Его окончательного слома и, перехода времени благоприятного случая и благого намерения Штольца – в не учтённое этим намерением время будущего и время судьбы, предположить которое Андрей не столько не утрудился, сколько не смог. Верный своей логике подвластности чувства разуму, он не сумел предположить сложности иноприродного существа женщины, иной логики её чувств, не осмелившись и на настоящее понимание личности Обломова. Для чего следовало лишь отвлечься от привычки её рационально педагогического восприятия, постараться углубить память вниманием к особенности строя его чувств и к подробностям общего с ним прошлого.

А потому именно с этого «жеста доброй воли» Штольца берёт начало исток преобразования малого времени самовольности человека, в большое время судьбы. Судьбы, что, остерегая личность Андрея Ивановича от рассудочной самоуверенности, внять такому повороту идеи «спасения» друга, так и не захотела. То есть, отказалась воспринять и освоить случай как угодный замысел и, в конце концов, им с тяжкими последствиями для порядков жизни, пренебрегла. Иными словами, наступает время, когда в жизни каждого из героев смыслы черт бытовых или житейских начинают углубляться, постепенно обретая смыслы, знаки и приметы экзистенциальные, в пределе – трагические. Когда, вопреки задуманной последовательности мер пробуждения Обломова – мер, после препоручённых им Ольге, обдуманно дружеское намерение Штольца неожиданно оборачивается «фейерверком», спалившим в итоге естественный для всех троих обычай жизни. Обычай, что до поры оберегался «всевидящей» судьбой, согласной с чутьём и умением души каждого из них следовать «своим» путём. Судьбой – как общей, тройственной, союз и дружество единящей – так и отдельной. Судьбой, что ведёт дорогой жизни не только слышащего её оклик человека, но и человека, старающегося согласить свободный выбор с её благоволением. Однако свободный выбор каждого из троих оказывается осложнённым, с одной стороны, чужой волей, а, с другой, потоком незнакомых, непредвиденных чувств, прорвавшим границу, как свободного выбора, так и чужой воли. Потоком, устремившимся в сторону от судьбы и разметавшим угодные ей порядки жизни, в которых центральное место занимает особость психологического устройства человека. Устройство, преодолеть которое, даже радостно поддавшись такому потоку, без существенных потерь для индивидуально естественного порядка вещей человеку не дано.

Так, душа Ольги, стремительно двигаясь рекой чувств, поочередно обретает в отношениях с Обломовым несколько явно отличимых друг от друга ролей и образов. Притом, что, по мере углубления его чувства, меняясь на последующие, предыдущие образы и роли неуклонно ступеньваются, а то и вовсе теряются в поле более сильном и обширном, нежели поле и пространство образов прежних. Дело идёт о напряжённо изменяющемся достоинстве и значении Ольги в мужской жизни Обломова. О движении образного смысла присутствия в ней женщины, её преобразующегося внутри добровольной роли своеобразной «опекунши», «воспитательницы» и «наставницы», образа. О том плотной неуклонности течения чувств, что пройдя через смысл и образ «наставницы» любимой, достигает своей полноты в образе просто любимой женщины – любимой страстно и вдохновенно.

И здесь, стоило бы повести речь о начавшемся, было так ладно совпадении поощряющего влияния случая, воли судьбы и свободы человеческого выбора. Судьбы – принявшей спервоначалу случай этой встречи как ей прилежащий и угодный. Свободы выбора, предполагавшего случай радостным подспорьем в укреплении начавшейся дружеской приязни. Более того, можно вполне определённо говорить не только о внезапности перерождения чувства их взаимного дружеского умиления в развившуюся полным цветом любовь, но и о решительной ей покровительствующем, жесте судьбы. Жесте, ясно говорящем о согласии жребия со свободой человеческой воли. Ибо, в зарождении и развитии любви, свобода воли – или безволия (что здесь едино) – только тогда плодотворна, когда она пребывает в непрерывном сопряжении с судьбой. Однако даже в этих, вполне развившихся за короткое лето в яркую жизнь, отношениях любви, всё же оставалась для Обломова желанная поначалу тень неравновесия, тень трепетно сознававшегося им наставничества и призора. Однако, идиллия согласия случая и судьбы длилась лишь до той поры, пока случай под влиянием судьбы не стал обретать черты требовательной логики. Логике поведения в тех полнокровно развившихся отношениях, когда внезапно стала вдруг перед Ильёй Ильичом тень перемены участи. Иными словами, изменения порядка вещей и «обстоятельств образа действия». Учесть же и принять её (эту тень и эту перемену) безоговорочно и всецело, как неизбежного спутника любви, Обломов – с его стихийно упорной защитой самобытности и самовольности – так до конца и не смог. Ибо принуждённое любовью и честью решение о будущей женитьбе не столько испугало его переменой бытовой, сколько переменой бытийной. Переменой или даже крушением собственных порядков жизни, понимаемых – в угоду чутко проницаемой судьбе – как единственно присущих всему складу личности Ильи Ильича. Напутственное назидание же, как своеобразное принуждение к перемене образа возможно для него лишь в дружеском расположении Штольца, в дружестве как таковом. Однако даже такое благое принуждение противоречит любви как свободе чувства или воле как свободе выбора.

Отсюда и сомнения Обломова в прямой верности пословицы «живи не как хочется, а как Бог велит», смысл которой является ему в мыслях не достаточно внятным. Ведь «хочется» – это значит услышать судьбу как свободу выбора. Как поощрение человека, сумевшего не только внять судьбе, но и сподобившегося в то же время свободно отстоять и осуществить себя и свой выбор. Но с другой стороны: «Надо идти ошупью, на многое закрывать глаза, не бредить счастьем, не смея роптать, что оно ускользает, – вот жизнь!» (ГОНЧАРОВ 1998: 247). Иначе говоря, всё равно двигаться вслед себе, своему (и только своему) строю чувств и устроению мышления. Жить, сличая движение с их образом и с их стилем, с естественными в своём существе и

свойствах, порывами и предпочтениями самого их хода и поведения. «мне к лицу покой, хотя скучный, сонный, но он знаком мне; а с бурями я не управлюсь» (ГОНЧАРОВ 1998: 252). Ибо судьба – это не только предназначенный смертному богами ход его индивидуальной жизни, но и самый путь этой жизни. Путь, что проложен усилиями личного воления человека и непреложностью волений самой судьбы, к которым личность, по возможной развитости душевных своих свойств, чутка и прозорлива. Иным словом, путь их многотрудного, в поисках равновесия, сложения.

В жизни же героев романа Гончарова происходит иное. Драматизм жизни и парадоксы поведения, постепенно проникая каждый их день, в конце концов, всецело овладевают самим их существованием. Проявляясь, прежде всего, в том, что гармоничного сложения волений личности и волений судьбы, озабоченной сохранением порядков жизни, в нём не возникает. Случай так и не стал одним из ладных составляющих их судьбы, одной из её плодотворных долей. Переиначив его роль, значение и смысл, судьба отвергла случай как чуждый и её воле и, опекаемым ею порядкам жизни.

Но, главное, случай, что привёл к разрушительной любви, исказил не только самоё любовь, но и жизненную участь Обломова, не став при этом и постоянной величиной в жизни Ольги. Для которой свобода движения внутри обволакивающей любви Штольца, свобода творения и движения собственных чувств была стеснена вкруговую. Последствия случая, приведшие героев в развившуюся до «фейерверка», но прерванную «по живому» любовь, что, так и не влившись в порядки судьбы, неизбежно нарушили и устройство порядков их жизни. Ибо устойчивость такого устройства напрямую зависит от их стремления к согласию с судьбой. Но, главное, последствия эти изменили сам естественный ход течения жизни их душ. Любовь здесь овладела жизнью всех троих и каждого самого по себе, придя и действуя как спорщик, одолевший в человеке чувство судьбы, того психологического пространства, где личность – вслед предназначению коренных своих свойств, их пристрастий и предпочтений – уже состоялась. Состоявшаяся же личность – это личность не только смелая и в себе уверенная, но и зорко внимающая судьбе, могущая предчувствовать некоторые скрытые возможности случая. С тем, чтобы суметь успешно предвидеть его, далеко не всегда внятно разделяющихся внутри себя на доли зла и блага, итоги.

Привыкший же поверять чувства рассудком и лишь после этого им вполне доверяться, – убеждённый долгим опытом дружбы в знании личности Обломова – Штолец не смог, поэтому ни предвидеть итог своей дружеской заботы, ни тем более его предчувствовать. И даже после свершения события любви-встречи Ольги и Обломова не захочет с его бытностью согласиться. И лишь спустя годы едва сможет, рассудительно истолковав и скрепив сердце, его принять. Да и то, обставив его условиями, как событие уже не только

бывшее, но, главное, оставшееся – по его мнению – далеко в прошлом. Именно отсюда его, граничащее с неверием, изумление при известии о любви Ольги к Обломову. Однако в его изумлении при этом известии нет, по сути, ничего неожиданного. Психологически оно вполне объяснимо. Он вводит Обломова в дом Ольги, имея в виду расшевелить того новым, прежде всего, нравственно и эстетически радостным знакомством. А по отъезде, стойко уверенный в своём в активном дружеском чувстве оставляет его на попечение Ольги. В плодотворности влияния молодой и воспитанной умной женской души которой на вялого, загибшего в косности жизни, своего друга, он не сомневается. Более того, вряд ли его бы так же изумило признание самого Обломова в безответной любви к Ольге.

Здесь к слову стоит сказать, что удивление своё ранней зрелостью личности Ольги и Обломов и Штольц выражают в сходных по смыслу словах. И всё же изумление поселяется в душе и разуме Штольца надолго прочно. Настолько прочно, что, не скудея в силе и настойчивости в течение долгого времени, превращается в раздумья над ролью случая и природой судьбы. Именно об этом свидетельствует его решение рассказать стороннему, в общем, человеку не столько историю жизни, сколько историю нарушений её первоначальных и законных порядков. Историю беззаконности случая, не поладившего с судьбой. Рассказать с тем, чтобы понять, наконец, самому, как же так вышло, что чутьё этих самый законных порядков изменило ему настолько, что он не сумел ни предвидеть поведения случая (что объяснимо), ни услышать громкого шёпота судьбы. В этой его раздумчивой повести нашлось место и попытке понять, отчего и сам он под влиянием повышенной кристаллизации любви-страсти изменил судьбе, нарушив порядки жизни и изменив памяти пути.

Да и для самой Ольги любовь скопилась в душе внезапно, как ливень. Внезапная любовь Штольца к Ольге это своего рода месть жизни, которой он не ожидал и которой (жизни и своему обычаю) он изменил. Для Ильи же Ильича любовь, словно воплощение мечтаний и грёз, в которое он с трудом и счастьем в чувствах всё же поверил. Но она же, эта счастливая любовь принесла в его жизнь и разрушение. Но не только ему одному. Это своего рода разрушение порядков жизни для всех. Потеря друг друга при упрямстве не уходящей из дружества прежней, полной взаимной приязни жизни, что терпит поражение от любви. Упрямстве и крепости череды своих ровно текущих дней, в которых каждый из них был не только уверен в другом, но и был верен состоявшемуся издавна уставу отношений. С вторжением и водворением в них иной любви, крепость эта обнаруживает слабость и нестойкость. Жизнь не в состоянии защититься от осадившей её любви. Штольц – это любовь, справившаяся со страстью и ставшая любовью-воспитанием чувств и любовью-назиданием мыслей. Ольга – это любовь-

свобода. Обломов – это любовь-радость и любовь-мука. Иначе говоря, каждый из них изменяет порядки своей жизни под воздействием любви, делает свой выбор под влиянием, случая, несвободы выбора и вопреки судьбе – «бредят счастьем». Но счастья так и не достигают. Хотя такое счастье – счастье равновесия, гармоничного схождения случая, судьбы, собственной воли, собственного выбора и свободы – любовь всем троим и сулила.

В этом нарушении порядков жизни сошлись (для каждого по-своему и, в конце концов, для всех троих – без чаемого блага) случай, судьба и душа. Так, в отличие от постоянно занятой раздумьями мысли, начавшая трудиться над неведомым прежде собранием чувств и вопросов, едва ринувшаяся освоить собственное преобразование и, по возможности, совладать с ним, перед самым новым течением жизни душа Обломова пасует. Она не выдерживает напряжения внезапной, незнакомой смелости и уходит в иное, менее трудное, но тоже по-своему новое для него состояние жизни. Уходит в те пределы оскудевшей, но всё же подлинной своей жизни, где душа просто принимает, берёт любовь, но не отдаёт её, не воздаёт полной, сообразной мерой – не трудится. Жизнь, убоявшаяся любви, постепенно берёт своё, однако любовь не уходит вовсе – она просто прячется на глубину души, помнящей, но испуганной. Штольц же, страстно и неожиданно полюбив, из свободного путешественника и предприимчивого дельца уже спустя малое время жизни и, с удовлетворением в душе оборачивается домохозяином, отцом семейства, превращается в заботливого, предупредительного мужа, внимательно воспитывающего жену, разрешающего все её сомнения и вопросы. Наибольшие же разрушения для души и жизни любовь приносит Ольге. Счастливая ею как свободой и творчеством, она получает от неё ошеломляющий, коварный удар, исцелением от последствий которого для жизни души, вновь становится любовь. Но ненадолго. Ибо занятая собственным спасением душа, незаметно даже для себя отдаёт за это счастливое спасение и свободу чувств, и всedневное самостоятельное творчество. Душа, уверовав в любовь как в судьбу настолько глубоко, что примется соглашать и отождествлять себя с ней, оказывается в недогляде у жизни, теряет её призор. Меж тем, любовь незаконна: её возникновение внезапно, а кристаллизация крепка и движение не уследимо.

## Литература

Гончаров 1998 = Гончаров И.А. Обломов // Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т.4. Санкт-Петербург, Наука. 1998.

**Эстер Рёриг**  
(Будапешт, Венгрия)

## НАРРАТИВНЫЕ МОДУСЫ ЛЮБВИ В ОДНОМ ИЗ ОТРЫВКОВ РОМАНА И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

**Abstract:** In my paper I analyse some pages of the novel from a narratological approach. The detail chosen shows a turning point in the life of Oblomov: he falls in love with Olga Ilyinskaya. This love occurs to him when he is listening to Olga interpreting the aria *Casta Diva*. The several modes of the narrator's evaluations make the reader understand that neither the hero's enthusiasm nor the feelings of Olga can reveal real love but a substitute.

**Keywords:** narratological approach, microanalyse, narrator, evaluation, love, *Casta Diva*

*Л. Цигалю*

В данной работе мы составим микроанализ сегмента текста, выбранного из главы 5 части II романа «Обломов» (Гончаров 1998: 194-202)<sup>38</sup>. В интересах охвата более широкой аудитории цитаты и ссылки на русском языке, по возможности, мы будем указывать в сносках. Поставленный нами вопрос заключается в определении приемов оценки, применяемых нарратором для представления главного героя романа в короткий, но решающий для него жизненный период. С точки зрения дисциплин нарратологии анализируемый текстовый отрывок является интересным, потому что, с одной стороны, наррация сейчас «на одно мгновение» сбрасывает с себя чрезвычайно сильно давящий идеологический груз («обломовщина»), с другой стороны, потому что нарратор, применяя разнообразные инструменты, раскрывает перед читателем эмоциональную задействованность главного героя.

### ***Теоретическая основа:***

#### ***нарратор, нарративные приемы, нарраторская оценка***

***Нарратор.*** Не случайно был сделан выбор на этой короткой части текста, описывающей коренной поворот в жизни главного героя. Критической литературой уже было определено, что здесь, в этом текстовом отрывке находится «поворотный момент» – или выражаясь иначе, единственное «событие» романа, любовь, потрясающие эмоции, которые выбивают главного героя, Обломова из его пассивности и выбранного самим собой

---

<sup>38</sup> Выбранный отрывок начинается со слов «В это время подошел Штольц...» до «...только усиленно поднималась и опускалась грудь» (Гончаров 1998: 202).

одинокства<sup>39</sup>. По нашему мнению, Обломов не является «местным» типом, а – как это утверждал Кропоткин (КРОПОТКИН 1955: 143) – поднимает общечеловеческие вопросы, как например *Гамлет* или *Дон Кихот*. Другая причина, по которой мы выбрали этот отрывок, заключается в том, что самый бессюжетный роман русской литературы<sup>40</sup> не то что допускает, а требует применение такого метода анализа, который делает ударение не на истории, а на методе ее изложения. Такая дисциплина считает создателем, главным организатором текста нарратора, анализируя таким образом функцию нарратора, потому что именно он является тем, кто оказывает влияние на читателя, ориентирует его (и не сама по себе излагаемая история). Образ нарратора, создающего эпический текст, формирующийся из различных элементов, специализированная литература рассматривала в связи с последним предложением романа. Отрадин<sup>41</sup> видит подтверждение истории замкнутого в самом себе Обломова (в действительности так никогда и не раскрывшегося) в том, что посредством «выжившего» Штольца и «литератора» репрезентируется история Ильи Ильича. А.А. Фаустов на основании внешней схожести Гончарова и «литератора» утверждает, что в действительности сам писатель и является нарратором более того, Обломов является альтер-эго Гончарова (ФАУСТОВ 1997: 71). Иштван Фрид говорит об «удвоенном повествовании»: «(рассказ Штольца передается литератором)» в письменном виде (FRIED 2006: 222). После чего устанавливает, что действует не единый, или точнее сказать, не единственный голос нарратора, и повествование «многогласие». Нельзя спрашивать с автора, что же имеет в виду под «говорящим» или под «многогласием», указанных в названии статьи, так как в анализе нет нарративных теоретических основ. В нарратологии не существует термин «говорящий», предполагая повествование в качестве написанного текста, в течение десятилетий сформировалась терминология в этой области литературоведения. Наррация включает в себя «литератора», писателя, появляющегося в конце «Обломова». Он сам представляется фикцией, но не он нарратор, потому что на это нет никаких указаний – как это позже заявляет Иштван Фрид: «Хотя литератор никогда не выходит на передний план, его роль, вероятно, значительно там, где нужно заглянуть за поверхность событий» (FRIED 2006: 229). Функционирование нарратора мы анализируем только в определенном

---

<sup>39</sup> «Фактором, «пробуждающим» Обломова к внешнему действию, является голос Ольги, ее пение.» (МОЛНАР 2012: 282).

<sup>40</sup> Один из лучших монографистов Гончарова, А.Г. Цейтлин пишет: «Действительно, "Обломов" – один из самых "бесфабульных" романов русской литературы». (ЦЕЙТЛИН 1950: 189).

<sup>41</sup> «...в определенном смысле, композиционно, сюжет «замкнут» сам на себя, ему так и не удается превратиться в «историю» (ОТРАДИН 1994: 95).

текстовом сегменте, и не разделяем мнение о том, что оно идентично появляющемуся в конце романа «литератору».

Ниже мы проанализируем следующие *нарративные модусы*: непосредственную (диалоги) и посредственную (внутренние монологи, свободную косвенную речь) формы речи героев романа, малочисленные, но важные описания, и способы прямой и косвенной оценки, наблюдаемых в этих формах. В центре нашего анализа стоит рассмотрение нарраторских оценок, так как даже при первом или поверхностном прочтении заметно, что данное значительное событие жизни главного героя подается достаточно сдержанным присутствием нарратора и даваемой им оценкой. Обобщая, мы намерены анализировать указанную в заголовке нашей статьи модусы оценки и повествования о появлении чувств – любви.

1. Различия между языковыми уровнями диалогов и внутренних монологов героев свидетельствуют о происходящей «переработке» повествования – оценки (возвышающей текст). Исследование текстовых вариантов позволяет сделать вывод о том, что Гончарову стоил много усилий процесс сгущения диалогов, речевых элементов, но не меньше сил было затрачено на облагороженные в поэтическом отношении внутренние диалоги для того, чтобы избежать общепринятых штампов, языковых клише. Способ повествования истории мы анализируем согласно следующему:

а) Когда и каким образом диалоги переходят из коллоквиального языка в поэтично-лирический опозитизированный язык внутренних монологов.

б) Мы рассматриваем в качестве эвиденции, что нарратор уже не сосредотачивается только на описываемый им мир, и всеми силами стремится к передаче чувств героев романа, что однако не исключает возможность проведения оценки.

2. Обобщая плотность, сжатость текста можно утверждать: драматичность создается практически полным пренебрежением временных скачков и описаний, сдерживающих настрой повествования. В связи с последним мы хотели бы отметить, что литературоведение раньше уже обратила внимание на то, что нарратор не детализирует центральный эпический момент анализируемого эпизода, арию *Casta diva*, не объясняет ее, а скорее концентрируется на чувственном воздействии, оказываемом этой арией. Это так и есть, однако намного больше уделялось внимание символике *Casta diva*, чем тому, посредством каких приемов встраивается данная ария настолько глубоко и многослойно в нарратив романа. Анализ мы размещаем на следующих двух основах: 1) на арию *Casta diva*, которая представляет собой нарративный элемент, который связывает трех героев романа, но скорее всего является генератором охватившей Обломова любви. Эта ария ведет к пониманию личности (а не атрибутики) Ольги Ильинской. 2) Второй основой является излучающая точка текста, наиболее важной языковой-поэтический

элемент, который произносится Ильей Ильичом: «Трудно быть умным и искренним в одно время, особенно в чувстве...» (ГОНЧАРОВ 1998: 201). В этой мысли Обломова скрывается понимание того, что человек неспособен видеть себя одновременно с внешней и с внутренней стороны – это подвластно только нарратору, и мы как раз и стремимся провести анализ данного утверждения.

**Нарраторские оценки и терминологические соображения.** Выше мы уже упомянули, что присутствие нарратора не подчеркивается, и само повествование объективное. Исходя из этого оценки не являются слишком заметными, не бросаются сразу в глаза, но представляют примеры проявлений как с дистанционно-иронической, так и сочувствующей точки зрения. На наш взгляд, оба модуса нарраторских оценок (сочувственный и дистанцирующий) требуется искать в точках зрения (в смене точек зрения), а также в форме передачи внешней и внутренней речи героев. До настоящего момента нет единой платформы в нарратологической терминологии, поэтому мы хотели бы заранее установить, что термин «точка зрения» или «фокусирование» мы используем в значении, употребляемом Жераром Женеттом. Сочувственную или дистанционно-ироническую передачу речи, мыслей, внутреннего состояния сознания героев мы анализируем терминами Доррит Кон (CONN 1978). И в конце также среди множества определений «свободной косвенной речи» мы принимаем и используем определение Ольги Мурвай (MURVAI 1980: 52).

**Анализ.** Мы находимся в интерьере одного из петербургских салонов, Штольц представляет Обломова Ольге Ильинской, хозяйке дома. Штольц предпринимает еще одну попытку для того, чтобы освободить друга от ига скуки. Он знает, что Ольга Ильинская часто исполняет арию *Casta diva* из оперы «Норма» композитора Беллини, и знает также и то, что Илья Ильич любит оперу Беллини, особенно эту арию.

Рассматриваемый ниже сегмент разделяется на три части.

I. Диалог перед прослушиванием музыки (ГОНЧАРОВ 1998: 194-196).

II. Пение Ольги и действия, происходящие в душе и чувствах Обломова (ГОНЧАРОВ 1998: 196-197). Части I и II связывает красивое, сжатое описание, которое – судя по текстовым вариантам –, было основательно переработано Гончаровым. Очевидно, что он хотел создать более «возвышенный» по сравнению с обыденным, но все же не настолько лирический язык, и это удавалось ему с трудом.

III. В этой части мы узнаем, что в качестве результата впечатлений от музыки Обломов влюбляется в Ольгу, и признается в этом; здесь разговор и музыка играют равноправные роли (ГОНЧАРОВ 1998: 197-202). Мы повторно подчеркиваем, что музыка имеет большое значение, что подробно описывается критической литературой.

**Часть I.** Как будто в салоне нет никого другого, нарратор фокусируется только на трех персонажах. Остроты, касающиеся «обособленности», «чужеродности» Обломова, инициируют общение. Но эти остроты не являются нарраторскими оценками, как Штольц, так и Ольга шутят о внешнем виде Ильи Ильича, предметом их шуток становится его праздноелюбие, пассивный образ жизни («– Вот что значит залежаться дома и надевать чулки...» – говорит Штольц [ГОНЧАРОВ 1998: 195]), после чего разговор обращается к музыке, и в этой теме главный герой вынужден защищаться, потому что ничем нельзя его заставить вести себя вежливо. Ни один из собеседников не имеет салонный вид в дворянском понимании смысла этого слова: разговор исчерпывается внешними деталями и мелкими остротами. Илья Ильич не способен соблюдать даже основные правила вежливости (не хочет говорить комплименты), его грубая несдержанность представляет его нонконформистом и даже провокативно-искренним собеседником. Нарраторская оценка – как раз тогда, когда Ольга комментирует следующие слова – стремится смягчить иронизирование Ольги («...бог знает что дала бы, чтоб не сказать этого» [ГОНЧАРОВ 1998: 195]). Язык общения не является изысканным, а скорее непосредственный, фамильярный и питается из повседневного словесного запаса. (В оригинале на русском языке это сильнее чувствуется, как например: ей-богу, грубиян, помилуй.)

Перед второй частью мы можем прочитать один описательный «переход», который частично дает почувствовать течение времени, а с другой стороны, создает «промежуточный» стиль между предшествующим повседневным, банальным разговором и последующей за ним лирической частью. В прежних текстах Гончарова переносы, переходы позволяют сделать вывод о том, что использование языка местами было слишком повседневным, местами слишком поэтическим, и автор испытывал трудности с нахождением равновесия. К сожалению, венгерский перевод не дает почувствовать в нужной мере баланс между повседневным и лирическим тонким языком, но главным образом недостает то, что переводчик не показывает читателю, что писатель ведет нас в пространство, которое нельзя назвать конкретным.<sup>42</sup> Это важно, потому что расположение Ольги ни во внешнем, ни во внутреннем пространстве дает оценку также и героине романа. Темой нашей работы не является анализ Ольги, но мы хотели бы отметить только то, что она является достаточно противоположной личностью, и неудача в любви между ними не может быть занесена только на счет Обломова. В действительности, в этом

---

<sup>42</sup> «Между тем наступил вечер. Засветили лампу, которая, как луна, сквозила в трельяже с плющом. Сумрак скрыл очертания лица и фигуры Ольги и набросил на нее как будто флёрное покрывало; лицо было в тени: слышался только мягкий, но сильный голос, с нервной дрожью чувства» (ГОНЧАРОВ 1998: 196).

коротком (переходном) отрезке мы не видим того, с какой точки зрения экспонируется Ольга, что просвечивает и что накрывает ее тенью, и где спрятан здесь рояль. Несмотря на непостоянство смены света-тени такая картина все равно красива, неуловимо трепещущая и ирреальная. Мы понимаем хорошо, что образ Ольги заволакивается, более того, «скрывается» тенью, и этот момент формируется с усиливающим повтором, с параллельностью мыслей: «сумрак», «покрывало», «тьень».

**Часть II.** Роль нарратора не ограничивается этой нарраторской переходной частью. В следующих двух абзацах во всезнающем повествовании можно прочесть, каким образом и какие именно крайние чувства вызвала Ольга, и какое влияние может оказать на аудиторию (общие субъекты и общие понятия, например: «билося сердце, дрожали нервы, глаза искрились и заплывали слезами» (ГОНЧАРОВ 1998: 196)). В третьем абзаце мы получаем сочувственное (консонансное) описание в психонаррации уже внутреннего состояния сознания самого Обломова (СОНН 1978)<sup>43</sup>, разбавленное легкой иронией («готовая на подвиг», «Он в эту минуту уехал бы даже за границу, если б ему оставалось только сесть и поехать ...» [ГОНЧАРОВ 1998: 196]). Когда Ольга поет *Casta diva*, в Обломове начинают происходить внутренние изменения – он изменяется в то время, как два других героя после арии продолжают надсмехаться над ним. Это означает, что они сами не понимают глубину музыки, или не слушали ее внимательно, предпочитая повышать свое настроение в насмешках насчет странности Обломова. Ария *Casta diva* перевернула чувства Обломова, и он стал относиться к Ольге совершенно по-другому, и смотрит на них с укором, потому что они не заметили произошедшего с ним изменения («Он с упреком взглянул на нее», «Обломов с упреком взглянул на Штольца» [ГОНЧАРОВ 1998: 197]). Из двух собеседников только в Ольге можно заметить какое-то продвижение чувств – по крайней мере, согласно следующей нарраторской оценке: «...вмешалась Ольга с добротой, так мягко, что вынула жало из сарказма» [то есть своего сарказма] (ГОНЧАРОВ 1998: 196). Из Обломова вырывается восклицание и он схватывает Ольгу за руку под влиянием арии Нормы, в противоположность этому Штолец умеет льстить, и не просто льстить: по очереди поцеловал Ольгины пальчики, что является самым

---

<sup>43</sup> Из данного произведения Кона ниже мы будем использовать категории описания сознания или внутреннего потока сознания героя (stream of consciousness). Цитированная внутренняя речь: "quoted monologue", свободная косвенная речь: "narrated monologue" (нарраторский монолог) и психо-наррация ("psycho-narration"), включающая в себя, в первую очередь, содержания сознания не языкового характера. Этот последний термин является неологизмом Кона. В системе Кона психонаррация имеет две формы: поддерживающая дистанцию, диссонансную и сочувствующую, консонансную – на которых мы позднее остановимся более подробно.

эротичным моментом всего отрывка, и за которым не следует нарраторская оценка. Читатель, однако, понимает, что той рукой, до которой Обломов не решался до сих пор дотронуться, Штольц вызывающе завладевает («Вот мой комплимент! — сказал он, целуя каждый палец у нее» [ГОНЧАРОВ 1998: 197]).

Сейчас, перед тем как подойти к концу второй части, мы вынуждены сделать отступление в сторону *Casta diva*, потому что раньше мы упомянули, что данная музыкальная вставка является одной из оснований нашей работы. Конкретно о музыкальном произведении нет, а только об оказанном им воздействии идет речь в наррации – это признанный и анализированный многими другими факт. Беллини восемь раз переписывал арию *Casta diva*. Ценность произведения заключается не в текстовой его части: эта ария выходит за пределы текста; мелодия, перегибы, растянутая и стремящаяся все выше голосовая молитва увлекает слушателя. В медленном музыкальном развитии жрица просит мира у богини луны, тогда как друиды ожидают от нее содействия в получении помощи к восстанию от небожителей. Видимость и действительность «расходятся», и как широко, если учесть, сколько законов нарушила Норма: обет девственности жриц, к тому же ее тайный любовник является одним из главарей вражеских римлян, которому она родила двух детей. Принадлежность, мораль, закон уничтожены одним чувством, – любовной страстью. Норма предает свой народ, веру, духовный сан. В этой романтической музыке чрезвычайно обострена разрушающая сила любовной страсти, которая в данном случае скрыта за видимостью спокойствия, мы ведь слышим мистическую, религиозную молитву. Обломов ранее объяснил Штольцу, почему для него так важна эта ария, и из следующего предложения выясняется, насколько глубоко затрагивает его душевный-чувственный-моральный кризис Нормы: «...как выплакивает сердце эта женщина! Какая грусть заложена в эти звуки!.. И никто не знает ничего вокруг... Она одна... Тайна тяготит ее; она вверяет ее луне...» (ГОНЧАРОВ 1998: 179). На этот момент Обломов схватывает из музыки всего лишь одиночество хранящего тайну человека. Пока еще не чувствует драму, то, как страсть и ложь вместе уничтожают жрицу. В своем исследовании о прозе Гончарова Михаил Отрадин пишет, что ария *Casta diva* является символом любовной страсти, непобедимых сил инстинкта. Он также акцентирует, что любовь возвышается над обязательствами, долгом Нормы. Нам любопытно, что означает «История любви Обломова и Ольги разнообразно соотнесена с оперным сюжетом» (ОТРАДИН 1994: 117). Отрадин не вдается в анализ проблемы, потому что его исследование не охватывает данный вопрос, и не занимается исключительно анализом этой оперной арии.

Как в наррации, так и в нарраторской оценки выясняется, что это чувство является иррациональным и неподконтрольным, это состояние, называемое «страстью», проявляется во внешних признаках: во взгляде, во взоре, а также

в нарраторской консонансной психонаррации. (Ниже вернемся к более подробному анализу этого момента.)

Число три, кажется, играет роль не только в анализируемом нами отрывке текста, но в связи с *Casta diva* мы должны упомянуть также и о числе три как о структурном элементе, влияющем на весь роман: развитие любовного треугольника Штольц–Ольга–Обломов где ярче, где слабее до самого конца пронизывает наррацию истории. Мы рассматриваем эти странные отношения только в указанном текстовом отрывке. Между Обломовым и Ольгой ария Нормы создает чувственно-эмоциональную и духовную связь. Сама Норма является участницей истории с тремя персонажами (Норма–Поллион–Адальджиза), и так как выше мы уже упомянули о том, что одной из опор романа является ария *Casta diva*,<sup>44</sup> поэтому мы хотели бы проанализировать ее более внимательно. Уже прозвучало высказывание о том, что в наррации о песне не упоминается содержательно, а скорее об оказанном влиянии – так как в этом заключается суть. Однако, нарратор косвенно, метонимически посредством слова «покрывало» указывает на текст арии в анализируемой выше части перехода, «связки», описания. Сохраняя и поддерживая это общепринятое мнение, что в арии главную роль играет звук, в молитве, направленной к богине, указывается что: «Обрати к нам лик прекрасный, / Без туч и без вуали» (русский перевод арии).

В «Обломове» это сформулировано следующим образом: «Сумрак скрыл очертания лица и фигуры Ольги и набросил на нее как будто флёрное покрывало...» (ГОНЧАРОВ 1998: 196) – точка с запятой в нарративном смысле означает паузу, паузный знак, и является средством привлечения внимания, обозначая то, что наррация приостановится на один момент. Мы потому и заостряем внимание на этой маленькой детали, что исследование неоднократно проводит параллель между Нормой и/или Богиней Луны и Ольгой и/или идеальной женщиной с точки зрения Обломова. В действительности же речь идет о том, что Ольга просто передает, транслирует эту «божественную» музыку, но сама не олицетворяет ту идеальную женщину, в отношении которой в Обломове вспыхивает страсть. Ангелика Молнар акцентирует «волшебную силу» голоса Ольги, более того, указывает на то, что слово «голос» является анаграммой имени Ольги, то есть голос и имя представляют собой синекдотически связанные элементы.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> «Обломовская Энциклопедия» посвящает ей целую статью: «Casta diva», in «Обломовская энциклопедия» <http://www.goncharov.spb.ru/obl.enc/> – в которой частично обобщается весь литературный корпус по этой теме, обогащая прежние выкладки множеством спорных и еще большим количеством интересных анализов. Все это мы в своей работе не указываем, потому что нашей целью не является анализ относящейся к теме критической литературы.

<sup>45</sup> См. «Слово "голос" также содержит в себе фонограмматические единицы имени "Ольга"» (МОЛНАР 2012: 282).

Исследователь творчества Гончарова проводит резкую разницу между жертвующей всем во имя любви Нормой и Ольгой. Пение Ольги только *побуждает* Обломова на то, чтобы он поверил, что Ольга способна на такую любовь. А в действительности – пишет Молнар – метонимия «звука» скоро превратится в метафору «долга», требований.<sup>46</sup> Только сейчас мы можем вернуться к мотиву «покрывала», потому что, на основании толкования Ангелики Молнар, можно сформулировать еще более ясно, что это «покрывало» в молитве Нормы «раскрывает» (в ней формируется желание ревелации), а в другом случае «покрывает», скрывает значительную разницу между видимостью (чувственная песнь Ольги: ее женская привлекательность) и действительностью (подстегивающее, требующее поведение). В другой отличной работе, раскрывающей более широкие взаимосвязи *Casta diva*, Наталья Николаевна Старыгина формулирует две интересные, с точки зрения нашего анализа, мысли: в связи с духовной жизнью Обломова она не только в арии, а еще и в (появляющемся позже в третьем отрывке) мотиве зеркала видит что-то наподобие раздельной линии (но не дубликацию!), которая четко разграничивает предвлюбленное и влюбленное состояние главного героя. Другим, для нас возможно более важным замечанием является то, что – в свободной трактовке – ошибка, самообман Ольги заключается в том, что она представляется спасителем Обломова, что она, маленькая неопытная молодая девушка выведет этого неуклюжего человека к правильному пониманию и образу жизни. Согласно мнению Старыгиной, эта любовь не сложилась по той причине, что Ольга не заметила того, что из *голоса* в конце концов она превратилась в деспота, а не в ангельскую диву.<sup>47</sup> Но наша задача не анализ процесса любви и ее конечного результата, так как наш анализ ограничивается всего лишь нарративом начальных моментов любви.

Части II и III соединены одним кратким описательным «переходом». После возвращения от Ольги, Обломов «не спал всю ночь: грустный, задумчивый проходил он взад и вперед по комнате; на заре ушел из дома, ходил по Неве, по улицам, бог знает что чувствуя, о чем думая...» (ГОНЧАРОВ 1998: 197). Отметим, что деепричастия последней фразы выражают взволнованность Обломова. В данном абзаце нарратор не пользуется возможностью передачи внутреннего состояния сознания, говорит как посторонний человек, сгущает течение времени, без анализа раздумчивого, беспокойного душевного состояния, сообщает только факты. Броджение по берегу Невы в какой-то

---

<sup>46</sup> См. «Однако возможность превращения голоса в логос в ходе сюжета не осуществляется, поскольку "голос с неба" для героя трансформируется в слово долг. Слово, отождествляющее любовь с долгом, не может приблизиться к Логосу» (МОЛНАР 2012: 282).

<sup>47</sup> «Но она не заметила, как "гордый, радостный трепет" (214) перерос в "деспотическое проявление воли" (250); любовь – в "долг" (254)...» (СТАРЫГИНА 2003: 98).

мере воспроизводит в нас начальные строфы Онегина, по усмотрению, можно воспринять в качестве сочувствующей (сравнивать одиночество Обломова с одиночеством Онегина нелегкая работа...) или иронической аллюзии (так как Онегин тоже расточивает себя).

**Часть III.** В предыдущей части мы намеренно не анализировали языковые элементы, охватывающие чувства, страсти, так как на наш взгляд, в этой III части текста диалоги двух героев и истолковывающие – оценочные комментарии нарратора несут дополняющий (добавочный) характер, временами контрапунктирующие, и предоставляют возможность для более подробного анализа второй опорной основы текста. Сущность этой основы заключается в том, что каким образом переносит эмоциональное состояние Обломов, вызванное кем-либо (Ольгой) или чем-либо (в данном случае музыкой), как это отражается на Ольге, и как передает это нарратор. Мы уже цитировали связанные с этим предложения Ильи Ильича («Трудно быть умным и искренним в одно время, особенно в чувстве...») (ГОНЧАРОВ 1998: 201). Под контрапунктом мы понимаем то, что Ольга и Илья Ильич, а также языковые регистры нарратора резко расходятся. Например, указанную выше, сформулированную на повседневном языке мысль Обломова нарратор переводит в поэтическую картину: «Он не успевает ловить мысли: точно стая птиц, порхнули они, а у сердца, в левом боку, как будто болит» (ГОНЧАРОВ 1998: 199).<sup>48</sup> Два эмоционально затронутых существа, с одной стороны, разговаривают коллоквиальным языком, набором клише, с другой стороны, нарратор репероэтизирует, возвышает этот дискурс, и как раз в этом текстовом отрывке можно выявить наиболее сильно нарраторскую оценку, сочувствующую Обломову и дистанцирующуюся от Ольги. Не Ольга, а Обломов способен на саморефлексию, и понимает даже и то, что язык не сможет выразить то сложное чувственно-душевное состояние, в которое он попадает. Например: «– Еще комплимент! Да какой...» (говорит Ольга). В ответ на это Обломов – с помощью вставки нарратора – реагирует таким образом: «Она затруднилась в слове. – Пошлый! – договорил Обломов, не спуская с нее глаз.» (ГОНЧАРОВ 1998: 201). Несмотря на это Илья Ильич искренне признается в своих чувствах Ольге: «Нет, я чувствую... не музыку... а... любовь! – тихо сказал Обломов» (ГОНЧАРОВ 1998: 202). Очевидно, что легче показать сочувствие нарратора к Обломову, чем раскрыть то, каким образом относится он к Ольге. Нарратор представляет Ольгу с внешней точки зрения, оживание ее мыслей, чувств, внутреннего состояния сознания (поток сознания) не наблюдается в тексте, за исключением одного момента: когда

---

<sup>48</sup>К сожалению, в венгерском переводе наблюдается некоторая некложесть, или лучше сказать смешание толкований в отношении к летящим птичьим стаям, и вследствие этого оригинальный русский текст в венгерском переводе много теряет из своей лиричности.

Ольга радуется про себя тому, что какое влияние оказала на мужчину, на Обломова: «Но она знала, отчего у него такое лицо, и внутренне скромно торжествовала, любуясь этим выражением своей силы» (ГОНЧАРОВ 1998: 202). Дальнейшее представление повествователем Ольги осуществляется посредством прямого цитирования ее речи. Однако данный салонный дискурс не возвышен и не интересен: частично дает щелчки Обломову, частично из-за упоминания Штольца (может быть произвольно) пробуждает в Обломове ревность. Как девушка-подросток, она испытывает свою женственность на мужчине, о котором знает только, что он скучает, лежит на диване и не интересуется ничем. Эту информацию она получила от Штольца, и воспользовалась ей неделикатным образом. Прямое цитирование речи Ольги имплицитно оценивает, согласно которой мир сознания и чувств героини не перерастает повседневную сферу. Это не означает то, что Ольгу не затронула встреча с Обломовым: просто не заметно качество, глубина и интенсивность ее чувств: нарратор не говорит об этом. Ольгу мы видим красивой и привлекательной, главным образом, с точки зрения Обломова, и в его мыслях. Интересно, что поддерживаемые словами нарратора – принимаемые также и за свободную косвенную речь – сравнениями риторические обломовские мысли-чувства не свидетельствуют ни о собственническом, ни о первичном сексуальном желании (определенные части тела даже не упоминаются): «...белизна, эти глаза, где, как в пучине, темно и вместе блестит что-то....! ....эти зубы и вся голова... как она нежно покоится на плечах, точно зыблется, как цветок, дышит ароматом...» (ГОНЧАРОВ 1998: 198). Внутренняя речь Обломова *посредством цитируемых внутренних монологов* («Она – злое, насмешливое создание!») – подумал Обломов, любуясь против воли каждым ее движением» [ГОНЧАРОВ 1998: 197]), вместе с уже упомянутым выше *свободной косвенной речью* («Боже мой, что слышалось в этом пении! Надежды, неясная боязнь гроз, самые грозы, порывы счастья...» [ГОНЧАРОВ 1998: 201]) и с консонансной (*сочувствующей*) *психонаррацией* («Он в самом деле смотрел на нее как будто не глазами, а мыслью, всей своей волей, как магнетизер, но смотрел невольно, не имея силы не смотреть...» [ГОНЧАРОВ 1998: 198]), с *реторизированным сравнением* языком («...он всё смотрел на нее, как смотрят в бесконечную даль, в бездонную пропасть, с самозабвением, с негой» [ГОНЧАРОВ 1998: 199]) транслирует нарратора. Это последнее сравнение посредством тонкой иронии, местами напоминает поэтические топоры романтической эпохи. Образы тоски, жажды свободы трудно сочетаются с выражением эмоциональной обязательности.

Язык романтизма звучит почти с гиперболической сжатостью в следующем высказывании всезнающего нарратора (характер которого распознается тем, что формулирует общепринятые истины в гномическом

настоящем времени), представляющего взаимную эмоциональную возбужденность Ольги и Обломова: «Оба они, снаружи неподвижные, разрывались внутренним огнем, дрожали одинаким трепетом; в глазах стояли слезы, вызванные одинаким настроением. Всё это симптомы тех страстей, которые должны, по-видимому заиграть некогда в ее молодой душе, теперь еще подвластной только временным, летучим намекам и вспышкам спящих сил жизни» (ГОНЧАРОВ 1998: 202). В этом абзаце всезнающая нарраторская оценка, связанная с Ольгой («которые должны, по-видимому заиграть некогда в ее молодой душе»), основательно подкрепляет наши прежние утверждения, кратко обобщая то, что затронутость обеих не одинаково интенсивная (их любовь не взаимная). Упомянутое много раз Ольгой «самолюбие» не достаточно для того, чтобы кардинально изменить жизнь другого человека, и мало для того, чтобы принять другого каким он есть, хотя Обломов именно это и будет просить у нее, и ничего другого.

### Литература

- ГОНЧАРОВ 1998 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов: Роман в четырех частях, // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 4. Санкт-Петербург, Наука, 1998.
- КРОПОТКИН 1955 = КРОПОТКИН П.А. Идеалы и действительность в русской литературе. [СПБ, 1907] / пер. с англ. В. Батурицкого под ред. авт. / Буэнос-Айрес, Сеятель, 1955.
- МОЛНАР 2012 = МОЛНАР А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова, Ульяновск, КТП, 2012.
- ОТРАДИН 1994 = ОТРАДИН М.В. Проза И.А. Гончарова в литературном контексте, Санкт-Петербург, Изд-во С.-Петербурга. Ун-та, 1994.
- СТАРЫГИНА 2003 = СТАРЫГИНА Н.Н. Образ *Casta Diva* как центр лейтмотивного комплекса образа Ольги Ильинской («Обломов» И.А. Гончарова) // И.А.Гончаров. Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск, КТП, 2003.
- ФАУСТОВ 1997 = ФАУСТОВ А.А. Авторское поведение в русской литературе. Воронеж, Изд. ВГУ, 1997.
- ЦЕЙТЛИН 1950 = ЦЕЙТЛИН А.Г. И.А. Гончаров, Москва, Изд-во АН СССР, 1950.
- COHN 1978 = COHN D. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978.
- FRIED 2006 = FRIED I. *Ki az *Oblomov* beszélője?* // *Puskintól Tolsztojig és tovább...* Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből 2., szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest, Argumentum, 2006.
- MURVAI 1980 = MURVAI O. *Szöveg és jelentés. A szabad függő beszéd szövegnyelvészeti vizsgálata.* Bukarest, Kriterion, 1980.

**Мила Двинятина**  
(Санкт-Петербург, Россия)

## СИСТЕМА НАИМЕНОВАНИЙ ГЛАВНЫХ И ВТОРОСТЕПЕННЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

**Abstract:** The naming system of characters in the Goncharov's novel of largely repeats the system used by Gogol. Giving the main characters "speaking" first and last names, as done by many Russian writers of the period of critical realism (Dostoyevsky, Ostrovsky), aims to make the names polysemantic and reflective of the personal qualities of the character. At the same time, when naming secondary characters, Goncharov only partially breaks from this classic principle. He, like Gogol, is captivated by this element of character names, which fills his novel with large quantities of secondary and tertiary characters with memorable names and surnames that often go beyond the novel's narrative and are included exclusively for the sake of colorful nomination.

**Keywords:** The naming system of characters, Russian literature of the 19th century, classicism, critical realism, Goncharov, Oblomov

Для исследователей творчества Гончарова, как и любого другого автора, впрочем, естественным представляется вопрос о системе персонажей и о способе их номинации в его романах, в частности в «Обломове». Обычно речь идет о трех главных героях – Обломове, Ольге и Штольце, интерпретация наименования которых традиционно вызывает некоторые разногласия. Гораздо меньше уделяется места исследованию номинации фоновых персонажей романа, представляющей для нас большой интерес.

Множество второстепенных и третьестепенных персонажей наполняют собой пространство текста, входя в роман только посредством имени, оставаясь вне романного действия, «за кадром». Гончаров использует тот же литературный прием, что и, скажем, Грибоедов в «Горе от ума». Конечно, для эпохи середины века система «говорящих имен» не является уже нормативной, как, например, для классицизма. Тем не менее, она часто применяется. Яркий и известный пример тому – Достоевский, в частности роман «Идиот», где фамилии героев отражают в том числе семантику названия животных, птиц (Барашкова, Лев Мышкин, Иволгин) и семантику «покрывания» (Рогожин, Епанчин), и где семантическая составляющая фамилий, так сказать, лежит на поверхности не завуалирована от читателя, легко объединяющего персонажей в сопоставимые ряды в том числе и по значению присвоенных им автором фамилий и имен (АЛЬТМАН 1975: 309; БЕЛОВ 1976: 27-31; ЕРМИЛОВА 1999: 54-80; МЕСТЕРГАЗИ 2001: 291-318; КАСАТКИНА 2001: 60-99).

Об этимологии всегда говорящих фамилий у Островского, поступающего гораздо более изощренно, полагаясь на прозорливость читателей и зрителей и на знание ими областных лексем, от которых зачастую образованы фамилии его героев, также написано довольно много, настолько, что эта тема стала излюбленной в школьных сочинениях (АШУКИН и др. 1983; ЖУРАВЛЁВА, НЕКРАСОВ 1986). Примеры интереса к классицистической системе номинации персонажей в эпоху критического реализма можно множить. Но в данном случае важнее отметить иной, пожалуй, наиболее значимый источник интереса к значимой номинации героев, который, как раз, продолжая работать с разветвленной системой номинации, отрицает семантическую адекватность названия персонажа рисуемому характеру.

Школу критического реализма справедливо принято называть «гоголевской». У Гоголя номинационная система персонажей чрезвычайно ярко выражена. Так, систему личного названия второстепенных персонажей, не появляющихся в действии отмечает В. Набоков: «У Гоголя особая манера заставлять "второстепенных" персонажей высказываться при каждом повороте пьесы (романа или рассказа), чтобы на миг блеснуть своим жизнеподобием <...> Прелесть в том, что все эти второстепенные персонажи потом так и не появятся на сцене» (НАБОКОВ 1993: 278).

Гоголь – признанный мастер номинации персонажей разного уровня. Но для него, главным является, кажется, сама стихия номинации, а не строгое соответствие прозрачного для читателя имени персонажа его душевным качествам, как это было в классицизме и как это оставалось у Островского и Достоевского.

Нельзя, впрочем, отрицать, что в номинации первостепенных героев Гоголь верен системе классицизма. Этимология и семантика фамилий Коробочки, Манилова, Собакевича, Плюшкина, Ноздрева и даже Чичикова – дань классицизму, соотношение фамилии с характеристикой ее носителя достаточно прозрачно. Но в номинации второстепенных и третьестепенных, «закадровых», «внесценических» персонажей Гоголь уделяет большее внимание непрерывному и обильному номинационному потоку.

Акакий Акакиевич Башмачкин, с его диминутивным суффиксом, делающим фамилию «жалкой» и «мелкой», сама семантика фамилии, раскрывающаяся в этимологии от «башмака» – как правило, старой, стоптанной, повседневной, дешевой обуви, подчеркивающей и приниженное состояние героя, находящегося в чиновничьей иерархии в самом низу социальной лестницы и акцентирующее лишний раз внимание читателя на его особой шаркающей походке, сутулой фигуре, статическом положении жертвы в любых ситуациях, наконец, двойная экспозиция имени Акакий – «незлобивый» – все это, разумеется, чистый классицистический канон. Но здесь же, в затянувшемся списке гипотетических имен для младенца,

который вот-вот станет неотвратимо, трагично и гротескно, именно Акакием, подобно отцу, таким фонвизинским Митрофаном, «подобным матери», на новый лад, Гоголь не в силах наделить каждое из предлагаемых в гротескной веренице имен хоть какой-то значимой семантикой. Моккий, Сессий, Хоздазат, Трифилий, Дула, Варахасий, Варадат, Варух, Павсикахий и Вахтисий – в круговерти неблагозвучных имен, из которых подходит наконец по-русски наиболее неблагозвучное, Гоголь забывает о том, что в имени должна быть уловлена соль характера и представлена недальновидному классицистическому читателю, который без подсказки автора, кажется, не в силах справиться с критическим разбором системы персонажей. Именно потому, вероятно, что имена в пассаже не несут отдельной семантики, Эйхенбаум в своей классической работе акцентирует внимание на фонетическом и ритмическом аспекте гоголевского подбора имен (ЭЙХЕНБАУМ 1969).

Гончаров ведет гоголевскую линию. Не Акакий Акакиевич Башмачкин, не Иван Иванович, тот, что в паре с Иваном Никифоровичем, не Балтазар Балтазарыч Жевакин, тщетно стремящийся наконец жениться, не Лука Лукич Хлопов и Антон Антонович Сквозник-Дмухановский из «Ревизора», не Петр Петрович Петух из второго тома «Мертвых душ», а точно такой же по способу номинации Илья Ильич Обломов является главным героем романа, повторяя постоянную у Гоголя идею одинакового имени и отчества. Настолько постоянную, что это дает возможность Тынянову в работе 1921 года утверждать, что герой Достоевского из «Села Степанчиково» Фома Фомич Опискин не что иное, как пародия на Гоголя (ТЫНЯНОВ 1977).

Здесь, прежде чем вернуться к теме наших размышлений о второстепенных героях романа «Обломов» и присовокупить к перечисленным лицам Алексея Алексевича Алексева, надо отвлечься на разговор о номинации героев главных.

Фамилия Обломов традиционно связывается разными учеными с разной этимологией. Не вдаваясь в подробности и не останавливаясь в данном случае на конкретных высказываниях исследователей, придерживающихся разных точек зрения, заметим, что обычно характер Обломова стараются привязать к трем основным возможным этимологическим семам.

Фамилия *Обломов* у одних отсылает, неочевидно на первый взгляд, к концепту «облако» и глаголу «обволакивать», связывающему фамилию героя с главным мотивом романа, мотивом сна, с диалектным словом «обломон» – сон (ОРНАТСКАЯ 1991: 229-230). Другой устойчивый этимологический вектор ведет к понятию «обломить», понятию судьбы героя, прерванной, надломленной, незавершенной. Наконец, третья трактовка фамилии связана с концептом «обломок», последний в роду, конечное звено в череде цивилизационных преобразований, в развитии рода.

Понятно, что все эти и возможные иные трактовки этимологии не отменяют одна другую и главного – желания автора найти яркий способ номинации героя, фамилию, дублирующую образ, фамилию, которая бы очевидно указывала читателю на ее «говорящий» характер, была бы нарочито «сделанной», искусственной, в природе не встречающейся, как, скажем, фамилия Раскольников у Достоевского (БУРМИСТРОВ 1977).

Интересно, что главным источником возможной этимологии все же остается словарь Даля, который парадоксальным образом сам ссылается на новообразование «обломовщина», а заодно старается дать как можно больше этимологических привязок интересующей нас фамилии. Желая найти у Даля этимологический корень фамилии Обломов, исследователь сталкивается с несколькими значениями ее возможного происхождения: 1. от существительного «обломок» – «обломыш, всякая отломанная от чего, или обломанная кругом вещь. Обломки старины, развалины» 2. от глагола «обламывать, обломать, обломить», имеющего также несколько значений: А.«ломать вокруг, пере/из/отломать», Б.«учить, приучать к какой работе, объезжать», глагол, не употребляющийся в однократной форме. В современном значении: «покорять», «подчинять», В. «обрушивать, одавить или осадить»; 3. от прилагательных «обломчивый» – «хрупкий, крохкий, ломкий по краям», «обломливый» /парень/ – «легко ко всему обыкающий, ловкий и смирный» (ДАЛЬ 1998б: 593). Любитель собирания, (редкие недоброжелатели говорят, и выдумывания), диалектных слов и выражений, кстати, Даль слово «обломон» в значении «сон» не фиксирует. Зато в продолжение статьи дает примечательный для нас пассаж, вводя понятие «обломовщины» в «Словарь живого великорусского языка», тем самым, декларируя широкое повсеместное употребление этого слова-понятия, подчеркнув его национальный характер: «Обломовщина, усвоено из повести Гончарова: русская вялость, лень, косность; равнодушие к общественным вопросам, требующим дружной деятельности, бодрости, решимости и стойкости; привычка ожидать всего от других, а ничего от себя; непризнание за собою никаких мирских обязанностей, по пословице: на других надеется, как на Бога, а на себя, как на черта» (ДАЛЬ 1998б: 593).

В отношении имени Обломова существует также несколько вариантов интерпретации. Во-первых, имя *Илья*, дважды повторенное, – родовое имя, как часто бывает не только у Гоголя, но и в самом романе Гончарова, где среди третьестепенных персонажей частотны наименования типа Фома Фомич, Иван Иваныч, Семен Семеныч. Во-вторых, имя *Илья* отсылает читателя к мифологическому плану произведения, соединяя образ Обломова с культом особо почитаемого народного бога-громовержца Ильи-пророка. *Илья-пророк* и суров и милосерден одновременно, его надлежит и бояться и любить, так как в его власти посылать дождь, и, следовательно, урожай, он

связан с культом плодородия. Неслучайным тогда выглядит союз Ильи Ильича и Пшеницыной в конце романа. Илья уже по имени привязан к земле, к первозданному идиллическому состоянию, к природе. Фамилии женских второстепенных персонажей вторят этой идее номинации, они связаны со стихией земли, плодородия, первобытной природной жизни, часто уподобляемой в романе жизни муравьев: в романе появляется некто Мурашина (от мурава – ‘трава’ и мураш – маленький муравей), на которой намеревается жениться Судьбинский, в финале романа – плодородная в прямом смысле слова связь Обломова с Пшеницыной. Кроме того, ссылаясь на народные календарные праздники, М.В. Отрадин, отмечает связь имени Илья с мотивом лени героя: «Бездеятельность, неспособность трудиться в Обломовке абсолютная. Не зря его зовут Илья Ильич. А в его родительском доме и в домике на Выборгской стороне Ильинская пятница – главный праздник года. В день Ильи Пророка работать считалось страшным грехом» (ОТРАДИН 1994: 138).

Полное имя Ильи Ильича свидетельствует о желании показать цикличность времени, характерную для обломовского мира. Связь отца с сыном, повторение первого в последнем, неизменность, дублетность имени показывает замкнутый характер обломовского мира на уровне имен, не говоря уже о связи такого двойного наименования с гоголевской традицией, да и с идеей жизнеподобия номинации. К тому же не стоит забывать о частотности имени Илья в классической русской литературе (МАРМЕЛАДОВ 1992).

Прием связи героев друг с другом посредством именованья в романе очевиден. Так, Ольга названа Ильинской, что, конечно, указывает на ее близость к образу Обломова. Ее фамилия и имя-отчество героя вместе составляют полный круг абсолютного созвучия трижды повторенного имени. Союз с Ольгой для Обломова и в глазах читателя, таким образом, предreshен с самого начала, когда и Обломов, и читатель вместе с ним узнает от Штольца об «Ильинской барышне». Кстати и инициальные буквы ее имени и его фамилии также ориентируют читателя на союз. Ольга Ильинская – Илья Обломов: инициалы героев зеркально отражают друг друга.

Залог счастливого будущего союза, созданный созвучием имен влюбленных, – это тот же прием, что использует Гоголь в «Старосветских помещиках». Пульхерию Ивановну и Афанасия Ивановича идентичность отчеств из супругов в читательском восприятии легко превращает в брата и сестру, еще больше укрепляя их идеальный, идиллический союз, уподобленный таким образом союзам древних богов или мифических царей.

Однако выстраивая идеальный любовный треугольник, Гончаров не забывает и о том, чтобы в сознании читателей Ольга Ильинская была связана и по мере чтения романа все больше и больше с другом главного героя, его,

как кажется сначала, положительным двойником, другим главным героем – Штольцем, *другим* в этническом, эстетическом и этическом аспектах.

Немецкая фамилия Штольц, сразу определяющая в сравнении с вереницей предшествующих ей русских имен, отчеств и фамилий четкую границу между чужим и своим мирами, о многом говорит русскоязычному читателю. Еще больше она говорит читателю, говорящему по-немецки. *Stolz*, -e – прилагательное, обозначающее ‘гордый’. А *Stolz* с прописной буквы воспринимается немецко-говорящим читателем прежде всего как отвлеченное существительное ‘гордость’, а уж потом как фамилия героя, тем более, что фамилия *Stolz* для немецкого языка искусственна точно так же, как для русского фамилия Обломов. Фамилия же *Stolze*, от прилагательного, встречается, но крайне редко.

Создавая персонаж, во многом долженствующий быть положительным антиподом Обломову как русскому национальному типу, Гончаров выбирает немца и наделяет его говорящей фамилией, этимология которой в концептуальной системе романа вполне очевидна. Гордый Штольц маркирует качество, приписываемое иностранцам стереотипным сознанием русских. Русскому человеку, согласно этим стереотипам, свойственно смирение, покорность, «обломливость», по Далю; иностранцу, иноземцу, чужаку – гордость.

Гордость немца и русская лень стоят одна другой, и обе из семи общих для христиан смертных грехов. Однако при попустительстве лени, русским сознанием гордость всегда воспринимается негативно. Ср. в том же далеком словаре статью о гордости: «Гордый – надменный, высокомерный, кичливый; надутый, выношенный, спесивый, зазнающийся; кто ставит себя самого выше прочих. <...> Гордость, гордыня, горделивость – качество, свойство гордого; надменность, высокомерие. <...> Гордиться – <...> / хвалиться чем, тщеславиться; ставить себе что-либо в заслугу, в преимущество, быть самодовольным». Затем Даль приводит русские пословицы и поговорки, противопоставляющие гордость (гордыню) смирению: «Гордым быть, глупым слыть. Гордым Бог противится, а смиренным дает благодать. В убогой гордости дьяволу утех. Во всякой гордости черту много радости. Смирение паче гордости» (Даль 1998а: 378).

Но достаточно подробный анализ полной выборки словоупотребления в романе, связанного с концептом «гордость» (САДУЛЛАЕВА 2000) показывает, что гордость в равной степени свойственна всем трем главным героям романа. Таким образом, мы видим, что главным принципом гончаровской номинации не является строгое следование героя за фамилией, желание уравнивать раскрываемый на страницах книги образ его наименованию. Гончаров, создавая героев, стремится выйти за рамки говорящих имен, во многом ломая им самим построенную традиционную систему.

В отношении же второстепенных персонажей Гончаров занимает промежуточное положение между условно гоголевской манерой неудержимой стихии поименования и условно классицистической системой поименования в строгом соответствии характера имени. Эта двойная система Гончарова логична внутри себя и, не противореча системе называния главных героев, в то же время не отягощает роман излишней фоновой информацией.

В фамилиях многочисленных приятелей Обломова, вереницей предстающих в первой части романа, явно прослеживается как авторская установка на языковую игру – элемент неудержимой писательской фантазии, так и желание раскрыть характер незначительного героя, скупыми методами письма, всего лишь дав верное, меткое имя вводимому персонажу. На одного второстепенного персонажа с говорящей фамилией приходится несколько с фамилиями либо нейтральными, либо связанными с той самой гоголевской системой стихийного наименования, упаковывающего второстепенных героев в удобные для восприятия ряды, у Гончарова в меру забавных, у Гоголя в абсолютно гротескные группы сходных лиц. Рассмотрим систему наименования второстепенных персонажей в «Обломове».

Первым в романном повествовании является к Обломову молодой фронт Волков. Казалось бы, Волков – совершенно нейтральная русская частотная фамилия, лишенная каких-либо коннотативных ассоциаций. Фигура Волкова в системе романа абсолютно незначительная, выпадающая из читательской памяти почти мгновенно. Однако, если думать, что принцип наименования персонажа раз и навсегда принят Гончаровым, не отступающим от него и раскрывающим перед читателем прием не сразу, а постепенно, характер Волкова через его «говорящую», или лучше сказать «заговаривающую здесь» фамилию Гончаров мастерски прочерчивает одним штрихом. «Волка ноги кормят», «рыщет, как волк», «с волками жить, по-волчьи выть» и так далее, русские пословицы богаты на волков. Знакомый Обломова Волков как раз из такой породы – посещающих все дома, всем интересующийся. Фамилия второстепенного персонажа не бросается в глаза, но начинает работать на предлагаемый образ, как только характеристика этого персонажа начинает раскрываться в ходе его диалога с Обломовым или монолога самого персонажа.

Верный принципам Гоголя, чье нагромождение личных имен второстепенных и третьестепенных лиц повествования, кажется, не обязательно четко связано с формируемым им сюжетом, а подвластно бурному фонтанированию следующих один за другим призрачных образов, мелькнувших на миг лишь примечательным именем или забавной фамилией, Гончаров не останавливается только на введении второстепенных

персонажей. Каждый вошедший герой второго ряда, вводит с собой, называя, массу персонажей третьестепенных, остающихся вне романного действия.

Так Волков рассказывает о семьях, в которых он постоянно бывает и куда зовет пойти Обломова: Горюновы, Тюменевы, Муссинские, Мездровы, Савинковы, Маклашины, Вязниковы – на первый взгляд лишь имитация благозвучных дворянских фамилий средней руки. Но в этом первом пассаже третьестепенных героев, приглядевшись, можно заметить некую связь между предположительной этимологией называемой фамилии и характеристикой ее носителей.

Предположительно фамилия Муссинских образована Гончаровым от слова музы или от прозвища Аполлона – Мусaget. Это прекрасно соотносится с тем, как описывает эту семью тот же Волков: «это такой дом, где обо всем говорят» (ГОНЧАРОВ 1979: 21). Мездровы, разумеется, происходят от мездра – ‘тонкий подкожный слой клетчатки у животных’, мездряк – ‘слабый человек, плакса’), и это опять-таки объясняется в характеристике «закадровых» персонажей, чувствительных интеллектуалов: «там уж об одном говорят, об искусствах; только и слышишь: венецианская школа, Бетховен да Бах, Леонардо да Винчи» (ГОНЧАРОВ 1979: 21). В таком случае, среди всех этих тонких ценителей прекрасного, романские Вязниковы легко ассоциируются с реальным и романским П.А. Вяземским. В седьмой главе «Евгения Онегина», как известно, Татьяна выезжает в свет, «У скучной тетки Таню встреть, / К ней как-то Вяземский подсел / И душу ей занять успел», – пишет Пушкин, традиционно для «Онегина» легко и неоднократно пересекая границу реального и условного литературного миров. Друзья первого посетителя Обломова сплошь творческие натуры, тогда как второй посетитель вводит другой ряд – чиновничий, с традиционной для середины века темой униженных и оскорбленных петербургских служаек русской литературы.

Второй посетитель Обломова в той же длинной первой сцене – некто Судьбинский. Он постоянным трудом добывается чинов и денег. Его фамилия, безусловно, отражение его характера. С Судьбинским, как запланировано у не отступающего от логики Гончарова, многократно повторяющего свой структурный прием, появляется в тексте ряд фамилий бывших сослуживцев Обломова. Все они показательно своей непримечательностью: Свинкин, Пересветов, Кузнецов, Васильев, Махов, Олешкин. Но и здесь, наравне с внешней обыденностью, непримечательностью, не заметить достаточно прозрачную этимологию некоторых из них, прямо ведущую к характеру персонажа, просто невозможно. Свинкин – некто, потерявший дело в департаменте и лишенный за это награды. Кажется, Гончаров вновь играет с фразеологией. Диминутивный суффикс делает фамилию чуть смешной, смягчая обычные

языковые клише, связанные в общем языковом сознании со свиньей. Оплошавший чиновник с уменьшительной фамилией – неясная, да, возможно, и неосознанная, отсылка к гоголевскому вечному Башмачкину.

Следующая фамилия Махов заставляет точно так же говорить о фразеологии, на сей раз вспомнив канцеляризм «подмахнуть» – ‘подписать дело, не вдаваясь в его детали’, либо устойчивое разговорное клише «сделать что-то одним махом» – ‘сразу, без проволочек’, либо, наконец, выражение «махнуть на все рукой» – ‘пренебречь своими обязанностями, не выполнить должного’. В расшифровке смысла фамилии задействованы все три названных компонента значения, связанные со сферой деятельности персонажа. Такое многообразие возможной этимологии говорящих имен и фамилий прослеживается на всем протяжении романа.

Но сцена лежания Обломова на диване и приема вереницы дневных посетителей не окончена. Третьим из них Гончаров делает поверхностного литератора, суетливого критика Пенкина. Тот же авторский прием – фразеологизмы и устойчивый ряд ассоциаций – «снимать пенки», «пенкосниматель», «накипь», «скакать по верхам» и др. и отображает сущность представленного героя – никчемность, поверхностность, любовь к получению легкой выгоды, кипучесть натуры и т.п.

Наконец в квартире Обломова появляется бесцветный Алексеев, о фамилии которого сам Гончаров подробно пишет в следующих выражениях: «Его многие называли Иваном Ивановичем, другие – Иваном Васильевичем, третьи Иваном Михайловичем. Фамилию его называли тоже различно: одни говорили, что он Иванов, другие звали Васильевым или Андреевым, третьи думали, что он Алексеев. <...> Весь этот Алексеев, Васильев, Андреев, или как хотите, есть какой-то неполный, безличный намек на людскую массу, глухое отзвучие, неясный ее отблеск» (ГОНЧАРОВ 1979: 31-33). Заметим, Иван Иванович Иванов или Алексей Алексеевич Алексеев – это отблеск и главного героя – Ильи Ильича.

Этот второстепенный здесь во всяком отношении Алексеев, точно так же, как и его предшественники, вводит ряд третьестепенных закадровых героев. Не обладая сам никакими индивидуальными чертами, он, однако же, полон мистического уважения к процессу наименования. Всех, кого он называет, он величает не иначе как по имени-отчеству, обычно прибавляя к этому и фамилию: Матвей Андрееч Альянов, Казимир Альбертыч Пхайло, Василий Семенович Колымягин, Овчинин, Алексей Логиныч и др.

Особую группу в романе занимают типы проходимцев, мелких жуликов, встречающихся во всех сферах жизни Обломова. Это его вороватый староста Прокофий Вытягушин (от глагола «вытягивать» – ‘постепенно вымогать’ / о деньгах, средствах); его настырный приятель Михей Андрееч Тарантьев (от «таран» – ‘машина для пролома стенных укреплений’, глагол «таранить» –

‘идти напролом’, в то же время имитирующая частотность, распространенность фамилии благодаря созвучию с Терентьев); кум Тарантьева Иван Матвеевич Мухояров (от «липнет, пристаёт как муха», «мухрыга, мухрыжник – плут, продувной обманщик» (Даль 1998б: 363), но в то же время: «мухояр» – ‘старинная азиатская ткань, бумажная с шелком или шерстью’ (Даль 1998б: 363), что вносит также интересный нюанс в классическую тему халата Обломова, сделанного как раз из сходной ткани и являющегося для героя тем же, чем любая вещь в интерьере «Мертвых душ» для характеристики их владельца, и, наконец, рекомендованный Тарантьевым новый управляющий в имение Обломова – Исай Фомич Затертый (от просторечного «затертый» – ‘бывший в употреблении’ – о вещи; ‘бывалый, потертый, поистаскавшийся’ – о человеке; или от глагола «затереть» – ‘замять дело, сгладить’ [Даль 1998а: 649]).

Тот же принцип работы с именами главных и второстепенных лиц Гончаров распространяет и на романную топонимику.

Родовая деревня Обломова, естественно, Обломовка. Деревня Штольца – Верхлёво. И снова разногласия интерпретаторов по поводу этимологии этого второго названия говорят о принципе гончаровской номинации – неявном многогранном жизнеподобном наименовании.

Одни говорят о том, что Верхлево связано с характерной для мифа оппозицией верх/низ (БЕМИГ 1994). Обломов и обломовцы, соответственно и Обломовка, занимают горизонтальную позицию, которой противостоит чуждая им вертикаль – Верхлево – от «верх». Думается, что эта интерпретация имеет под собой все основания, однако, на наш взгляд, возможно и ее дополнение. Предложим другую дихотомию: статики и динамики. Значимость ее в романе очевидна. Обломов не движется. Штолец постоянно в движении, как в физическом плане (разъезды), так и в духовном (поиски нового). Верхлево от ‘верх’, созвучно с ‘вертлево’, «*вертлявый*» – о человеке «суетливый, юловатый, непоседа, беспокойный, кто мечется, движется, вертится туда и сюда без надобности» (Даль 1998а: 182). Созвучия же в системе романа, постоянны и семантически мотивированны. И как в случае с именами собственными разногласия интерпретаций лишь подтверждают правило, о котором мы говорим.

Гончаров в системе номинации главных и второстепенных героев стремится к жизнеподобию, убедительности фонетического звучания, к возможности воспринимать номинированные объекты – имена собственные, топонимы – как не наделенные особой семантикой, работающей на характеристику персонажей. В то же время Гончаров в системе наименования ничуть не выделяется из ряда своих современников – Достоевского, Островского, Тургенева, для которых система номинации героев с помощью «говорящих» имен и фамилий восходила к двум значимым компонентам –

классицистическому канону с его четким соответствием семантики наименования характеру изображаемого героя – с одной стороны, и к гоголевской системе номинации – с другой, особенно заметной в номинации второстепенных героев, где идея семантического раскрытия образа через имя и фамилию уступала место сплошной стихии номинации, в которой фонетическая и ритмическая организация компонуемых элементов, общий юмористический и сатирический настрой повествования доминировали над семантикой имени.

## Литература

- АЛЬТМАН 1975 = АЛЬТМАН М.С. Достоевский. По вехам имен. Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1975.
- АШУКИН и др. 1983 = АШУКИН Н.С., ОЖЕГОВ С.И., ФИЛЛИПОВ В.А. Словарь к пьесам Островского. М., 1983.
- БЕЛОВ 1976 = БЕЛОВ С.В. Имена и фамилии у Ф. М. Достоевского // Русская речь. М., 1976.
- БЕМИГ 1994 = БЕМИГ М. «Сон Обломова»: апология горизонтальности // Материалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И.А.Гончарова. Ульяновск, 1994.
- БУРМИСТРОВ 1977 = БУРМИСТРОВ А. Петербург в романе «Преступление и наказание» Альманах Прометей, Т.11. 1977.
- ГОНЧАРОВ 1979 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. // Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М., 1979.
- ДАЛЬ 1998а = ДАЛЬ В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.1-4. Т.1. М., 1998. (Переиздание 1955 г. – репринт второго издания 1880-1882 г.)
- ДАЛЬ 1998б = ДАЛЬ В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1-4. Т.2. М., 1998. (Переиздание 1955 г. – репринт второго издания 1880-1882 г.)
- ЕРМИЛОВА 1999 = ЕРМИЛОВА Г.Г. Идея «приобщенной личности» в романе Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 12. М., 1999.
- ЖУРАВЛЕВА, НЕКРАСОВ = ЖУРАВЛЕВА А.И, НЕКРАСОВ В.Н. Театр Островского. М., 1986.
- КАСАТКИНА 2001 = КАСАТКИНА Т.А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М.Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: Сб. работ отечеств. и зарубеж. ученых. М., Наследие, 2001.
- МАРМЕЛАДОВ 1992 = МАРМЕЛАДОВ Ю.И. Тайный код. Достоевского: Илья-пророк в русской литературе. СПб., 1992.
- МЕСТЕРГАЗИ 2001 = МЕСТЕРГАЗИ Е.Г. Вера и князь Мышкин. Опыт «наивного» чтения романа «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: Сб. работ отечеств. и зарубеж. ученых. М., Наследие, 2001.
- НАБОКОВ 1993 = НАБОКОВ В.В. Николай Гоголь // НАБОКОВ В.В. Романы, рассказы, эссе. СПб, 1993.

- ОРНАТСКАЯ 1991 = ОРНАТСКАЯ Т.И. «Обломок» ли Илья Ильич Обломов? (к истории интерпретации фамилии героя) // Русская литература. 1991, № 4.
- ОТРАДИН 1994 = ОТРАДИН М.В. Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. СПб, 1994.
- САДУЛЛАЕВА 2000 = САДУЛЛАЕВА Ж.Р. Концепты русской ментальности в романе И.А. Гончарова. «Обломов»: Дисс....канд. филол. наук. СПб, 2000.
- ТЫНЯНОВ 1977 = ТЫНЯНОВ Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., Наука, 1977.
- ЭЙХЕНБАУМ 1969 = ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // ЭЙХЕНБАУМ Б.М. О прозе. Сб. ст. Л., 1969.

**С. А. Васильева**  
(Тверь, Россия)

## КВАС КАК СИМВОЛ РУССКОЙ ЖИЗНИ В РОМАНЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

**Abstract:** In the article the cult of eating and drinking as an important phenomenon in the idyll is analyzed. The meals and drinks served have dressing and interior to their own semiotic validity in “Oblomov”. The traditional Russian drink “kvas” mentioned in the novel symbolizes profusion in Oblomovka. At the same time the mention of kvas is a social mark; in the context of the whole novel it is a feature of a certain way of Russian life – oblomovschina.

**Keywords:** literature in culture, Russia national cuisine

Культ еды и питья является значимым явлением в идиллии (БАХТИН 1975: 383), поэтому упоминание продуктов, блюд и напитков стало одной из наиболее ярких характеристик героев в романе И.А. Гончарова «Обломов». Культурно-ценностный аспект концепта *еда* в «Обломове» представлен довольно широко. В первую очередь это относится к описанию быта и распорядке дня в Обломовке и в доме вдовы Пшеницыной. «Забота о пище, – пишет Гончаров, – была первая и главная жизненная забота в Обломовке»: «Индеек и цыплят, назначаемые к именинам и другим торжественным дням, откармливались орехами; гусей лишали моциона, заставляли висеть в мешке неподвижно за несколько дней до праздника, чтоб они заплыли жиром. Какие запасы были там варений, солений, печений!» (ГОНЧАРОВ 1998: 110). Не меньшее изобилие наблюдалось у Пшеницыной: «В кладовой к потолку привешены были окорока <...> сыры, головы сахару, провесная рыба, мешки с сушеными грибами, купленными у чухонца орехами. На полу стояли кадки масла, большие крытые корчаги с сметаной корзины с яйцами – и чего-чего не было!» (ГОНЧАРОВ 1998: 470). По мнению исследователей, фамилия Пшеницына делает героиню «некоей русской Деметрой, вновь возвращающей Обломова в лоно первозданной природы. Аппетиты героя оказываются не девиацией нереализованного полового влечения, как можно подумать в начале романа, а скорее выражают характерное для него чувство. Прелести Агафьи Матвеевны пробуждают в Обломове вождление гурмана» (МЭЛА 2011: 32-33).

Предпочтения в еде и напитках в художественном произведении помогают глубже понять темперамент того или иного героя, объяснить его поведение и многое другое, скрытое от невнимательного читателя. Важно и то, насколько редки, изысканны и дороги или, напротив, традиционны и дешевы в

приготовлении блюда и напитки, которым отдается предпочтение. Все это является средством характеристики каждого из героев, облегчает восприятие текста читателем.

Подобно костюму, интерьеру подаваемые еда и напитки имеют в «Обломове» свой семиотический потенциал. Кухня в Обломовке и на Выборгской стороне изображается Гончаровым негативно. В целом, вероятно, и вся русская кухня оценивалась писателем как вредная, избыточная, лишенная умеренности и эстетики, именно так она характеризуется в «Письмах столичного друга к провинциальному жениху»: «А ты, неужели ты, и женившись, будешь руководствоваться необузданностью своего дикого, скифского вкуса в столе? Неужели будешь гордо отвергать всякие ученые поварские комбинации и продолжать есть целые жареные ребра, бараньи бока, огромные части мяса, точь-в-точь как герои “Илиады”? Всё ли станешь гоняться за количеством, а не за качеством блюд, допускать разные противозаконные смеси в пище: после ботвинья <...> есть творог, запивать макароны квасом? обременять себя гусями и поросятами с начинкой из каши? Русский здоровый стол, скажешь ты. Русский – так, но здоровый ли? Отчего же этот отек у тебя в лице и это брюшко? Подумай об этом и хоть мешай русские блюда с французскими и немецкими, а некоторые совсем отмени» (ГОНЧАРОВ 1998: 490).

Из блюд, приготовлявшихся и в Обломовке, и у Пшеницыной, можно назвать пироги, суп с потрохами, цыплят, варенья. Однако в романе Гончарова неотъемлемой частью русской кухни является не только пища, но и квас – «русский напиток, из квашеной ржаной муки (сыровец) или из печеного хлеба с солодом» (ДАЛЬ 1996б: 102-103). В России квас считается традиционным напитком, насчитывающим тысячелетнюю историю, славяне знали рецепты его изготовления задолго до Киевской Руси. Н.И. Костомаров отмечал, что «квас пили все – от царя до последнего крестьянина. Повсеместно в посадах можно было встретить и квасоварные заведения, и квасников, продающих квас в лавках и квасных кабаках. В монастырях квас был обычным питьем братии в будни» (КОСТОМАРОВ 1993: 119). В поваренных книгах рубежа XVIII–XIX вв. упоминаются «красный квас» и «кислые шти» (ОСИПОВ 1972: 232-233). В.И. Даль называет различные его виды: медовый, клюквенный, грушевый, яблочный (ДАЛЬ 1996б: 103). В книге Е.Молоховец «Подарок молодым хозяйкам или средство к уменьшению расходов в домашнем хозяйстве», популярнейшем кулинарном справочнике, изданном в XIX в., приводится еще больше рецептов: квас белый; настоящий русский квас; старинный русский квас; квас боярский; петербургский квас; квас боварский; квас дешевый, экономический; квас хлебный московский; квас сухарный высший сорт; квас мартовский; квас рижский. Костомаров называет, кроме простого кваса (житного,

приготавливаемого из ячменного или ржаного солода), квасы медвяные и ягодные. Он отмечает, что качество медвяного кваса зависело от сорта и количества меда: «для царей, например, собирали лучший мед во всем государстве на квас; такого же рода медвяные квасы делались в некоторых монастырях, имевших свои пчельники; и оттого медвяный квас в народе носил эпитет монастырского». Ягодный квас готовился также, но с добавлением вишен, черемухи, малины, «у зажиточных людей он служил для угощения людей низшего звания» (КОСТОМАРОВ 1993: 120).

Квас упоминается Гончаровым как одно из свидетельств изобилия в Обломовке: «Какие меды, какие квасы варились <...>» (ГОНЧАРОВ 1998: 110). Этот традиционный напиток был неотъемлемой частью жизни в провинции, обломовцы, например, с помощью кваса пытались очнуться от всепоглощающего, ничем непобедимого послеобеденного сна: «А другой быстро, без всяких предварительных приготовлений, вскочит обеими ногами с своего ложа, как будто боясь потерять драгоценные минуты, схватит кружку с квасом и, подув на плавающих там мух, так, чтоб их отнесло к другому краю, отчего мухи, до тех пор неподвижные, сильно начинают шевелиться, в надежде на улучшение своего положения, промочит горло и потом падает опять на постель как подстреленный» (ГОНЧАРОВ 1998: 112); «обед и сон рождали неутолимую жажду. Жажда палит горло; выпивается чашек по двенадцати чаю, но это не помогает: слышится оханье, стенанье; прибегают к брусничной, к грушевой воде, к квасу <...>» (ГОНЧАРОВ 1998: 113). Употреблению кваса в Обломовке вполне соответствуют слова, сказанные Пушкиным в «Евгении Онегине» о провинциальном быте Лариных: «Им квас как воздух был потребен».

И в Петербурге квас был обязательным напитком в доме Обломова. Во время ссоры с Захаром Илья Ильич, устав произносить «жалкие слова», трижды требует принести кваса. Комизм ситуации заключается, в том числе, и в резком переходе от патетики к обыденности: после возвышенных рассуждений о противопоставлении себя и «другого», когда «патетическая сцена гремела, как туча» (ГОНЧАРОВ 1998: 92), над головой Захара, Обломов попросил принести даже не воды, а более чем приземленного напитка, кваса. Вздохи Обломова, размышляющего о своей судьбе и пытающегося разобраться в собственной жизни, после этой сцены Захар комментирует по-своему: «Эк его там с квасу-то раздувает!» В другом эпизоде, когда Захар безуспешно пытается разбудить Обломова, вновь звучит просьба принести кваса.

Квас настолько привычен в быту, что письмо из Обломовки написано как будто квасом, им же Захар собирается развести засохшие чернила. Но и он считает квас чем-то дешевым и доступным, символом бедной жизни. Называя соседского барина, у которого служит кучер, «некормленной клячей», он

характеризует их жизнь так: «Срам посмотреть, как выезжаете со двора на бурой кобыле: точно нищие! Едите-то редьку с квасом» (ГОНЧАРОВ 1998: 146). Квас оказывается в романе Гончарова и социально маркированным напитком, средством характеристики материального достатка. Интересно, что во время Отечественной войны 1812 г. французам был известен квас, и они пренебрежительно называли его «*lemonade de cochon* (свиной лимонад)» (Толстой 1980: 379).

В доме вдовы Пшеницыной квас как напиток не упоминается, однако среди перечисления кулинарного изобилия встречается ботвинье – «холодная похлебка на квасу из отварной ботвы, луку, огурцов, рыбы» (ДАЛЬ 1996а: 120).

Пшеницына объясняет Обломову, любителю супа из потрохов, что они «теперь не хороши», зато есть свежая лососина, поэтому «ботвинье хоть каждый день можно готовить» (ГОНЧАРОВ 1998: 375). Да и позднее ботвинье также присутствует в меню: «суп с потрохами, макароны с пармезаном, кулебяка, ботвинье, свои цыплята» (ГОНЧАРОВ 1998: 470).

Вкусовые пристрастия Штольца и Ольги Ильинской Гончаров не комментирует. Штолец, увозя с собой Обломова, замечает: «Мы пообедаем где-нибудь на ходу <...>» (ГОНЧАРОВ 1998: 170). В доме Ильинских Обломову подают чай с сухарями, бисквитами, кренделями. Однако в сцене объяснения Обломова и Ольги после письма героя упоминается квас, и это не просто название распространенного русского напитка: в словах Ольги, особенно в контексте совета «ложитесь опять на спину», он обозначает не только нечто привычное, но и безопасное: «Пейте квас: не отравитесь!» (ГОНЧАРОВ 1998: 258). Это можно понимать как совет вернуться к обломовскому покою и рассматривать его как косвенный знак деградации героя.

Функции включения Гончаровым кваса в канву художественного произведения отчасти соответствуют пушкинской традиции, в «Евгении Онегине» это «свидетельство “национального” и “простонародного” быта Лариных: квас, напиток русской допетровской кухни, считался “необходимостью русского быта”» (КОШЕЛЕВ 1999: 507). Кроме того, «символический “квас” в быту Лариных был противопоставлен онегинскому “вину кометы”, “бордо” и “ай”: Онегин и Татьяна в этом отношении оказывались обитателями двух разных культурных пространств» (КОШЕЛЕВ 1999: 507). У Гончарова же упоминание кваса – это не только одна из характеристик, имеющая социальную маркированность, это и характеристика определенного уклада русской жизни – обломовщины.

## Литература

- БАХТИН 1975 = БАХТИН М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., Худож. лит., 1975.
- ГОНЧАРОВ 1997 = ГОНЧАРОВ И.А. Письма столичного друга к провинциальному жениху // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. I, СПб., 1997. С. 470-494.
- ГОНЧАРОВ 1998 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. IV, СПб., 1998.
- ДАЛЬ 1996а = ДАЛЬ В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.1-4. Т.1. М., 1996.
- ДАЛЬ 1996б = ДАЛЬ В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1-4. Т.2. М., 1996.
- КОСТОМАРОВ 1993 = КОСТОМАРОВ Н.И. Домашняя жизнь и нравы великорусского народа. М., Экономика, 1993.
- КОШЕЛЕВ 1999 = КОШЕЛЕВ В.А., СЕМЕНОВА Ю.М. Квас // Онегинская энциклопедия в 2 т. Т.1. М., Русский путь, 1999.
- МЭЛА 2011 = МЭЛА Э. Леня Обломова: блеск и нищета утраченной полноты // Обломов: константы и переменные. СПб., Нестор-История, 2011.
- ОСИПОВ 1972 = ОСИПОВ Н.П. Российский хозяйственный винокур, пивовар, медовар, водочной мастер, квасник, укусуник и погребник / Собрано из разных иностранных и Российских сочинений и записок Н.О. СПб., 1972.
- ТОЛСТОЙ 1980 = ТОЛСТОЙ Л.Н. Война и мир // Собр. соч. в 22 т. Т. 6. М., 1980.

**С. А. Ларин**  
(Воронеж, Россия)

«НАРУШЕНИЕ ВОЛИ»  
(К ФУНКЦИИ АЛКОГОЛЬНЫХ МОТИВОВ В РОМАНЕ  
И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»)

**Abstract:** The «alcoholic» motif in the novel «Oblomov» is specifically connected with the implementation of the power relations. The circulation of «wine» in the system of the plot is directly related to the fact that some of the characters are weak, vulnerable, while others – seeking to dominate – occupy a special, advantageous position. Alcohol appears in the majority of works by Goncharov and runs the mechanism of destruction on the one hand, and correlates with the creativity on the other. In the novel «Oblomov» the appearance of the «alcoholic» semantics is initiated by the figure of the main character: P'ya Ilyich is attributed both to the characteristic of the dreamer and a poet, a passionate lover, as well as a drunkard.

**Keywords:** alcohol, vodka, will, freedom, power

Подчеркивая безуспешность попыток изменить образ жизни Ильи Ильича Обломова, Андрей Штольц (перед тем как в последний раз окажется на Выборгской стороне и навсегда вынужден будет попрощаться со своим другом) скажет про него жене: «При свидании готов на все, а чуть с глаз долой – прощай: опять *заснул*. Возишься, как с *пьяницей!*» (466)<sup>49</sup>. Показательна и реакция Ольги на слова мужа: «Зачем с глаз долой?.. С ним надо действовать *решиительно*: *взять* его с собой в карету и *увезти*» (466). Именно решительностью, предприимчивостью отличались, как известно, и Ольга Ильинская, и Штольц от Обломова, они – это неоднократно продемонстрировано в романе – *распоряжались* им, вопреки желаниям самого Ильи Ильича. Силой Штольц попытается увезти Обломова из «ямы, из болота, на свет, на простор, где есть здоровая, нормальная жизнь» (482) и во время их последней встречи, и только неожиданно возникшая *каменная стена*, отвершаяся *бездна* не позволят ему это сделать. Но главное – как будто бы «случайную» метафорическую характеристику Штольца («пьяница») Обломов полностью «оправдывает».

В следующей IX-й главе 4-й части повествователь расскажет о том, что Илья Ильич перенес апоплексический удар, поскольку «...*кушал* аппетитно и много, как в Обломовке, *ходил и работал лениво* и мало <...> несмотря на нарастающие лета, беспечно *пил вино, смородиновую водку* и еще беспечнее и

---

<sup>49</sup> Здесь и далее роман И.А. Гончарова цитируется по изданию: ГОНЧАРОВ 1998 с указанием страниц в скобках. Курсив во всех цитатах наш – С.Л.

подолгу *спал* после обеда» (475). При этом подчеркивается бессилие героя, потеря самостоятельности и «автономности»: «...он хотел встать с дивана и не мог, хотел выговорить слово – и язык не повиновался ему. Живи он с одним Захаром, он мог бы... умереть...» (475). Болезнь приводит к зависимости героя от его *хозяйки* Пшеницыной, что будет развернуто показано в данной главе и мотивировано заботой о здоровье (см.: 475-478), а в конце главы вообще выяснится: Обломов оказался полностью во власти Агафьи Матвеевны – женился на ней. Однако несмотря на все усилия Пшеницыной, герой все равно довольно скоро умирает<sup>50</sup>.

Повествователь подробно перечисляет те ограничения, которые были наложены на Илью Ильича после апоплексического удара: «Водка, пиво и вино, кофе<sup>51</sup>, с немногими и редкими исключениями, потом все жирное, мясное, пряное было ему запрещено, а вместо этого предписано ежедневное движение и умеренный сон только ночью» (475). Возникает очевидная параллель с началом романа, где доктор также давал свои рекомендации, а их выполнение должно было, по его мнению, уберечь Обломова от *удара*<sup>52</sup>. Но к противопоказаниям 1-й части в 4-й добавляется перечень алкогольных напитков<sup>53</sup>, причем, что любопытно, именно им список и открывается. Зависимость своего состояния от этих факторов отмечает и сам Обломов во время увлечения Ольгой Ильинской: «Я как будто получше, посвежее, нежели как был в городе... глаза у меня не тусклые... Вот ячмень показался было, да и пропал... Должно быть, от здешнего воздуха; *много хожу, вина не пью* совсем, *не лежу*...» (217).

В ряду «медицинских» причин, спровоцировавших апоплексический удар и ускоривших гибель Ильи Ильича, пристрастие героя к алкоголю в 4-й части

---

<sup>50</sup> По расчетам А.Г. Цейтлина, «...действие “Обломова” охватывает, с промежутками, период времени с 1819 г. (когда Илюше было семь лет) по 1856 год» (Цейтлин 1950: 164). Илья Ильич умер в 1853 г., прожив после первого апоплексического удара всего около двух лет.

<sup>51</sup> Несмотря на запрет доктора, кофе будет регулярно появляться в рационе Обломова и после апоплексического удара: «После обеда никто и ничто не могло отклонить Обломова от лежания. Он обыкновенно ложился тут же на диване на спину, но только полежать часок. Чтоб он не спал, хозяйка наливала тут же, на диване, кофе, тут же играли на ковре дети, и Илья Ильич волей-неволей должен был принимать участие» (477). Знаменательно, что кофе присутствует и в эпизоде гибели Обломова: «Однажды утром Агафья Матвеевна принесла было ему, по обыкновению, кофе и – застала его так же кротко покоящимся на одре смерти, как на ложе сна, только голова немного сдвинулась с подушки да рука судорожно прижата была к сердцу, где, по-видимому, сосредоточилась и остановилась кровь» (485).

<sup>52</sup> Ср.: «Если вы еще года два-три проживете в этом климате да будете все лежать, есть жирное и тяжелое – вы умрете ударом» (83); «...Вы должны изменить образ жизни, место, воздух, занятие – все, все» (84); «Пищи мясной и вообще животной избегайте, мучнистой и студенистой тоже. Можете кушать легкий бульон, зелень... Ходить можете часов восемь в сутки» (84).

<sup>53</sup> В романе нигде не упоминается о том, чтобы Обломов пил пиво.

оказывается едва ли не главной<sup>54</sup>. В судьбе Обломова явно прослеживаются мотивы, связанные в романе «Обыкновенная история» с Александром Адуевым, который, *бежав Юлии*, «...твердил стихи известного нашего поэта: <...> На час упившись счастьем ложным, / Я приучусь к мечтам ничтожным, / С судьбою примирюсь вином. / Я сердца усмирю заботы, / Я думаю не веля летать...» (ГОНЧАРОВ 1997а: 388). Осознавая свое положение во время проживания в доме на Выборгской стороне, Илья Ильич как будто пытается спрятаться от реальности, уйти в мир спасительных иллюзий. Причем в определенной мере это ему удается: «Он, не испытав наслаждений, добываемых в борьбе, мысленно отказался от них и чувствовал покой в душе только в забытом уголке, чуждом движения, борьбы и жизни. А если закипит еще у него воображение, восстанут забытые воспоминания, неисполненные мечты, если в совести зашевелятся упреки за прожитую так, а не иначе жизнь – он спит непокойно, просыпается, вскакивает с постели, иногда плачет холодными слезами безнадежности... Потом он взглянет на окружающее его, *вкусит временных благ* и успокоится <...> наконец, решит, что жизнь его не только сложилась, но и создана, даже предназначена была так просто, немудрено, чтоб выразить возможность идеально покойной стороны человеческого бытия» (473-474).

В этой связи характерен эпизод, рассказывающий о том, каким образом Обломову удалось справиться с волнением, после того, как «он решил, что до получения положительных известий из деревни он будет видеться с Ольгой только в воскресенье, при свидетелях»: «Часу во втором хозяйка из-за двери спросила, не хочет ли он закусить: у них пекли ватрушки. Подали ватрушки и рюмку смородиновой водки. Волнение Ильи Ильича немного успокоилось, и на него нашла только *тупая задумчивость*, в которой он пробыл почти до обеда» (335).

В данном контексте знаменательно звучат слова рассказчика из *очерков путешествия* «Фрегат “Паллада”», связывающего крах *идиллии* Ликейских островов с «...красным носом и <...> следами сильного невозддержания на лице...» (ГОНЧАРОВ 1997б: 513) местного губернатора. Характерно и разочарование героев-путешественников, которым «очень хотелось отстоять идиллию и мечту о золотом веке» (ГОНЧАРОВ 1997б: 512), в *бедных, кротких, простодушных и приветливых ликейцах*, оказавшихся *шпионами, картежниками, пьяницами и мошенниками*.

---

<sup>54</sup> Ср. в «Иване Савиче Поджабрине» (1842, изд. 1848): «– Ради Бога, не пейте за мое: я и так не знаю, что со своим здоровьем делать! – сказал князь. – Ничто не помогает убавить этой массы. – Он указал на свое тучное тело. – Да, я предвижу, – продолжал князь, – что мое здоровье убьет меня. – Побольше вот этих подвигов, – сказал граф, указывая на бутылку, – и ты убьешь его» (ГОНЧАРОВ 1997а: 149).

В сниженном отражении мотив пьянства с *горя* возникает в финале романа в объяснении Захара своего *невоздержания*. «С горя, батюшка, Андрей Иваныч, ей-богу, с горя, – засипел Захар, сморщившись горько» (492). Обратим внимание на паронимию горе – горько, а также на связь горечи и пьянства, включающую в контекст опьянения тему яда/отравления/смерти. Так, по словам повествователя, Захар иногда объявлял публике, что «...барин его такой *картежник* и *пьяница*, какого свет не производил; что все ночи напролет до утра бьется в карты и *пьет горькую*» (68). А сам Обломов нежелание ехать со Штольцем к Ольге объясняет завистью: «ваше счастье будет для меня зеркалом, где я всё буду видеть свою *горькую* и *убитую* жизнь; а ведь уж я жить иначе не стану, не могу» (434).

Близкие аргументы приводит Мухояров, объясняя необходимость в алкоголе: «Глядишь, кажется, нельзя и жить на белом свете, а выпьешь, можно жить!» (393); «И рожа-то, слышь, не такая, и пальцы, видишь, красны, зачем водку пьешь... А как ее не пить-то? Попробуй! Хуже лакея...» (363).

Косвенной виновницей этой «болезненной слабости» главного героя является Агафья Матвеевна Пшеницына. Знаменательно, что ее сближение с Обломовым начинается с двух чашек кофе, *огромного куска пирога* и рюмки водки, *настоянной на смородинном листу*.

Однако не менее показательна и реакция Обломова на предложение *хозяйки*, ведь водка – напиток, действительно, мало соответствующий образу жизни и гастрономическим привычкам героя, в отличие от того же Тарантьева или Мухоярова. Эпизод первого угощения Обломова Пшеницыной пронизывают эротические мотивы. Гастрономическое здесь сопрягается с телесным, чувственным: «Через пять минут из боковой комнаты высунулась к Обломову *голая* рука, *едва прикрытая* виденною уже им шалью, с тарелкой, на которой дымился, испуская горячий пар, огромный кусок пирога. – Покорно благодарю, – ласково отозвался Обломов, принимая пирог, и, заглянув в дверь, *уперся взглядом в высокую грудь и голые плечи*. *Дверь торопливо затворилась*. – Водки не угодно ли? – спросил голос. – *Я не пью*; покорно благодарю, – еще ласковее сказал Обломов, – у вас какая? – Своя, домашняя: сами настаиваем на смородинном листу, – говорил голос. – Я никогда не пивал на смородинном листу, позвольте попробовать! *Голая рука* опять просунулась с тарелкой и рюмкой водки. Обломов выпил: *ему очень понравилась*<sup>55</sup>. – Очень благодарен, – говорил он, *стараясь заглянуть в дверь*, но дверь захлопнулась. – Что вы *не дадите на себя взглянуть*, пожелать вам доброго утра? –упрекнул Обломов. Хозяйка усмехнулась за

---

<sup>55</sup> Как пишет Н.М. Соколов, комментируя эпизод поэмы А.К. Толстого «Грешница» (1858), в котором *блудница молодая* «...Пришельцу с дерзкою улыбкой / Фиал шипящий подает»: «Смысл этой сцены ясен и для глухого. <...> Это почти условный жест женского обольщения и соблазна...» (цит. по: РУССКИЕ ПИРЫ 1998: 194).

дверью. <...> “Какая она... простая, – подумал Обломов, – а есть в ней что-то такое... И держит себя чисто!”» (305).

Рекомендуя Штольцу свою хозяйку, Илья Ильич укажет на ее кулинарные способности. И в минуту откровения в сравнении с «талантом» Ольги они оказываются для Обломова более привлекательными: «Да выпей, Андрей, право выпей: славная водка! Ольга Сергевна тебе этакой не сделает! Она споет *Costa diva*, а водки сделать не умеет так! И пирога такого с цыплятами и грибами не сделает!» (436). В этой своеобразной характеристике Обломов называет те «качества» героинь, к которым он наиболее равнодушен, то, что располагает Илью Ильича в их пользу: в обоих случаях любовное «оружие» и Агафьи Матвеевны, и Ольги Сергеевны оказывается связано с «оральным» кодом<sup>56</sup>.

Неслучайно и смородиновую водку, и Агафью Матвеевну Илья Ильич наделяет одним и тем же эпитетом: «Вот не хочешь ли смородиновой водки? *Славная*,<sup>57</sup> Андрей, попробуй!»; «– Агафья Матвеевна сама настаивает: *славная* женщина! – говорил Обломов, несколько *опьянев*»; «Он *выпил еще* рюмку водки. “– Да выпей, Андрей, право, выпей: *славная* водка!”»; «За другим жена так не смотрит – ей-богу! *Славная* баба Агафья Матвеевна!» (435-436). Определение «славный» вообще в ряде случаев актуализирует матримониальный мотив («– Вам бы замуж надо выйти, – сказал Обломов, – вы *славная* хозяйка» (315); «– Еще я халат ваш достала из чулана... его можно починить и вымыть: материя такая *славная*! Он долго прослужит» (337); «– На ильинской барышне! [женится Штолец. – *С.Л.*] Господи! Какая *славная*<sup>58</sup> барышня!» (434)).

Однако в первой и второй части романа это определение (и образованное от него наречие) чаще всего появляется в негативном или явно ироническом контекстах: «– Не болтай пустяков! Славно ты заботишься о барском покое!» (86); «А он всё еще недоволен, в «другие» пожаловал! Вот и награда! Славно барина честит!» (93); «Посмотришь, Илья Ильич и отгуляется в полгода, и как вырастет он в это время! Как потолстеет! Как спит славно!» (138); «Досталось же и двум коровам и козе, пойманым на деле: славно вздули бока!» (125); «– Ну, коли еще ругает, так это славный барин!» (144); «Войдешь в залу и не налюбишься, как симметрически рассажены гости, как смиренно и глубокомысленно сидят – за картами. Нечего сказать, славная

---

<sup>56</sup> Характерно, что зарождение в Обломове любви-страсти представлено как поглощение, овладение. «Да, я что-то *добываю из нее*, – думал он, – из нее что-то *переходит в меня*. У сердца, вот здесь, начинает будто кипеть и биться... Тут я чувствую что-то лишнее, чего, кажется, не было...» (199).

<sup>57</sup> Несколько ранее «славным» Обломов называет кофе, который варит Пшеницына. См.: (304, 314).

<sup>58</sup> Отметим, что Ольгу Ильинскую «славной» называет только Захар. См.: (434).

задача жизни! Отличный пример для ищущего движения ума! Разве это не мертвец? Разве не спят они всю жизнь сидя?» (173).

Нельзя не обратить и внимания и на фамилию Агафьи Матвеевны, отсылающей к наименованию одного из самых востребованных в винокуреннии злаков.

Пшеницына у Обломова ассоциируется с горячей ватрушкой и изготовленной в домашних условиях водкой<sup>59</sup>, но и с образом Ольги связано «простое вино» (233), которое, по мнению героини, должно уберечь Илью Ильича от одного из «симптомов» обломовщины – ячменей. Однако если для Ольги «водка» (ONISHI 2000: 67) – лекарство, то для Агафьи Матвеевны – возможность сблизиться со своим *жильцом*. Лишив Пшеницыну традиционно женского способа привлечь внимание героя – *кокетства* («Сама Агафья Матвеевна не в силах была не только пококетничать с Обломовым, показать ему каким-нибудь признаком, что в ней происходит, но она, как сказано, никогда не сознавала и не понимала этого...») [382]<sup>60</sup>, писатель наделяет ее другим более мощным и эффективным средством воздействия, позволяющим ей успешно реализовать матримониальные планы. Свою заинтересованность Пшеницына продемонстрирует уже во время первой встречи с Обломовым, едва ли даже не заимствуя «оружие» у Ильинской: «...с несвойственным ей беспокойством говорила хозяйка, стараясь как будто *голосом удержать* Обломова» (301).

Пристрастие Обломова к *смородиновке* должно восприниматься как падение героя в яму, скатывание, по словам Штольца, в «грязный быт, удушливую сферу тупоумия» (444)<sup>61</sup>.

Намек на подобное развитие событий содержится уже в «фантазиях» Захара, соединяющих вдову и пьянство: «Он иногда, от скуки, от недостатка

---

<sup>59</sup> Ср. также: «Не знаю, как и благодарить вас, – говорил Обломов, глядя на нее [Пшеницыну. – С.Л.] с таким же удовольствием, с каким утром смотрел на *горячую ватрушку*» (336).

<sup>60</sup> Ср. замечания повествователя в «Счастливой ошибке» (1839): «В самом деле, каким именем назвать это поведение Елены? Адуев, в припадке бешенства, называл – заметьте, пожалуйста, *mesdames*, Адуев, а не я – называл... позвольте, как бишь?.. Эх, девичья память! из ума вон... Такое мудреное, нерусское слово... ко... ко... так и вертится на языке... да, да! – *кокетством!* *кокетством!* Насилу вспомнил. Кажется, так, *mesdames*, эта добродетель вашего милого пола – окружать себя толпою праздных молодых людей и – из жалости к их бездействию – задавать им различные занятия» (Гончаров 1997а: 71).

<sup>61</sup> Показательно такое рассуждение романиста в письме от 15/27 мая 1869 г. к С.А.Никитенко: «Нам в России... предстоит решить свою собственную экономическую задачу, какой на Западе нет: это – изобрести или создать другую большую отрасль дохода государственного, которая заменила бы питейный доход, а затем уже начать великое дело – отучать народ от пьянства. Это будет вместе и нравственная задача. <...> Вино морально убивает большую часть, что есть лучшего в народном духе, в силах и дарованиях. Это не ново, но требует непрестанного повторения, чтобы народ проникся идеею воздержания, как одиннадцатою заповедью» (Гончаров 1980: 355). См. также: (Гончаров 1980: 387, 458).

материала для разговора или чтоб внушить более интереса слушающей его публике, вдруг распускал про барина какую-нибудь небывальщину. – Мой-то повадился вон все к той *вдове* ходить, – хрипел он тихо, по доверенности, – вчера писал записку к ней. Или объявит, что барин его такой картежник и *пьяница*, какого свет не производил; что все ночи напролет до утра бьется в карты и пьет горькую» (68). Повторное появление мотива пьянства («Э, какое нездоров! Нарезался!» [142]) в эпизоде разговора дворни у ворот свидетельствует о неотвратимости «прогноза» Захара<sup>62</sup>.

Вообще употребление водки (как и кваса, во многом близкого ей по своей семантике<sup>63</sup>) устойчиво связывается у Гончарова с провинциальным, «обломовским» образом жизни. Она фигурирует и в размышлениях Александра Адуева, который вспоминает столь любезные ему провинциальные привычки своих земляков, и в «Сне Обломова», где упоминается в качестве обычного, предваряющего ужин напитка в доме родителей Ильи Ильича.

Неслучайно герой совершенно другого «амплуа» Штольц не только не хочет попробовать смородиновую водку, которую ему так настойчиво предлагает Обломов, но *с изумлением* наблюдает за Ильей Ильичом, выпивающим *одну за другой* четыре рюмки.

Любопытно, что в «Обыкновенной истории» «водочный» мотив «подыгрывает» разочарованию Александра в *вечной, неизменной* дружбе.

Нельзя не вспомнить в связи с этим о «Слугах старого века», где рассказчик (наделенный явными автобиографическими чертами) буквально приходит в отчаяние от невозможности найти слугу, который бы не страдал этим пагубным пороком: «Я всегда смотрел косо на пьяниц – во всяком быту. А мне, как нарочно, выпало терпеть их около себя. Я никогда не был покоен: пьянство – ведь это перемежающееся умопомешательство, иногда опасное, разрешающееся какой-нибудь неожиданной катастрофой... а нередко и большой бедой. Мои беспокойства длились с лишком два года: мне во что бы то ни стало хотелось сбить это домашнее иго. Для этого прежде всего нужно было решить вопрос – где искать трезвого слугу?» (ГОНЧАРОВ 1980: 166).

Показательно, что в «Слугах...» повествуется преимущественно о событиях, происходивших с рассказчиком до его отъезда в *кругосветное*

---

<sup>62</sup> И. Ониси отмечает, что «...упоминание о водке и о вине чаще встречается, начиная с 3 главы, а еще чаще в 4 главе» (ONISNI 2000: 66). Однако, по мнению ученого, «...эти примеры совершенно не обязательно связывать с пьянством», поскольку «...есть примеры, когда водку либо вообще не пьют, либо когда водка упоминается как простой атрибут...» (ONISNI 2000: 66). И. Ониси осторожно замечает: «...существует некая взаимосвязь при упоминании водки во время сближения Обломова и Агафьи» (ONISNI 2000: 66). Но при этом исследователь подчеркивает: «...то, что... Обломов не имел пристрастия к водке, прослеживается на протяжении всего романа» (ONISNI 2000: 67).

<sup>63</sup> Подробнее см.: ЛАРИН 2009.

*плавание*, то есть предшествовавших времени основной работы над «Обломовым» и его публикации.

Однако «Слуги...» любопытны и по другой причине. Владелец большой физической силы, слуга Антон<sup>64</sup> будет уподоблен рассказчиком русскому богатырю, соименнику и одному из прототипов Обломова, Илье Муромцу. Это заставляет вспомнить эпизод из «Сна Обломова», где также присутствует легендарный фольклорный персонаж: в сказках няни Илья Муромец и другие богатыри были заняты тем, что «...странствовали по Руси, побивали несметные полчища басурманов... состязались в том, кто одним духом выпьет чару зелена вина и не крякнет...» (116). Оба мотива связаны с Антоном, который потому и не может быть *надежным телохранителем* и *стражем* дома, что не выдерживает испытания *чарой* вина<sup>65</sup>. В данную логику включен и Обломов. Если Александр Адуев, попытавшись утопить свое горе в *чаше* с вином в *семье друзей*, не смог этого сделать («На некоторое время свобода, шумные сборища, беспечная жизнь заставили его забыть Юлию и тоску. Но все одно да одно, обеды у рестораторов, те же лица с мутными глазами; ежедневно все тот же глупый и пьяный бред собеседников и, вдобавок к этому, еще постоянно расстроенный желудок: нет, это не по нем. Слабый организм тела и душа Александра, настроенная на грустный, элегический тон, не вынесли этих забав» [ГОНЧАРОВ 1997а: 388]), то Илье Ильичу, напротив, автор дает возможность в полной мере реализовать озвученную его предшественником «теорию» на практике, а ее обоснование предоставляет героям, имеющим более чем сомнительную репутацию.

Во многих произведениях Гончарова центральную роль в сближении героев играет «гастрономический» мотив. В повести «Лихая болезнь» (1838) он наделяется мистической, магической семантикой, а «еда» выступает в роли приворотного средства. Так, объясняя механизм заражения «странной и непостижимой эпидемической болезнью» (ГОНЧАРОВ 1997а: 26), распространяемой Вереницыным, Тяжеленко скажет про него рассказчику: «...он... как демон-искуситель, вкрадывается в душу, усыпляет, доводит до бесчувственности<sup>66</sup>, а там уж и поразит свою чарою, – не знаю, съест ли, выпить ли что даст...» (ГОНЧАРОВ 1997а: 40)<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup> «Антон служил у Гончарова примерно в 1858 г. <...> накануне печатания “Обломова”» (Мельник 2002: 85).

<sup>65</sup> «Антон в описании Гончарова есть олицетворение богатырского бессилия» (Мельник 2002: 85).

<sup>66</sup> Ср. с рекомендациями Петра Ивановича Адуева: «Надо очертить ее [жену. – С.Л.] магическим кругом, не очень тесно, чтоб она не заметила границ и не переступила их, хитро овладеть не только ее сердцем... а умом, волей, подчинить ее вкус и нрав своему, чтоб она смотрела на вещи через тебя, думала твоим умом...» (ГОНЧАРОВ 1997а: 303).

<sup>67</sup> См. также: Гончаров 2004б: 200.

Именно любовь Обломова к смородиновой водке сделала возможным столь успешное осуществление мошеннической проделки Тарантьевым и Мухояровым и поставила Илью Ильича в крайне затруднительное материальное положение<sup>68</sup>. И несмотря на явное, принципиальное отличие между Агафьей Матвеевной и ее братцем, в том, что касается средств, с помощью которых они достигают своей цели, герои не только похожи, но и действуют едва ли не сообща. Знаменательно такое не согласующееся с амплуа наивной хозяйки «признание» Пшеницыной в разговоре с Мухояровым: «Что вы, братец, меня барином попрекаете? <...> *Не я приманивала* его на квартиру: вы с Михеем Андреичем» (426-427). Этот же мотив присутствует в эпизоде посещения Обломова Штольцем, во время которого Илья Ильич, «значительно отуманенный вином» (436), проговаривается о своем долге «хозяйке за припасы» (437). В обоих случаях домашняя водка Пшеницыной делает Обломова уязвимым, беззащитным<sup>69</sup> и выступает инструментом манипуляции. «Обладание» же, контроль над алкоголем является одним из условий благополучия, знаком власти. Поэтому не удивительно, что Тарантьеву «...вдали улыбалась только одна последняя надежда: перейти служить по винным откупам. На этой дороге он видел единственную выгодную замену поприща, завещанного ему отцом и не достигнутого» (39). Неслучайно данный мотив присутствует и в размышлениях Ильи Ильича, представляющего свою будущую (однако чуждую ему) жизнь после женитьбы на Ольге: «Гости приехали – и то не отрада: заговорят, сколько кто *вина выкуривает* на заводе, сколько кто аршин сукна ставит в казну... Что ж это? Ужели то сулил он себе? Разве это жизнь? А между тем живут так, как будто в этом вся жизнь. И *Андрею* она *нравится!*» (293).

Как отмечает А.Г. Гродецкая, «винный откуп (отмененный только в 1860г.)» давал «откупщикам, а через них и казне миллионные доходы. В 1858г. на страницах печати разгорелась полемика об откупной системе. В 1859г. развернулось широкое движение против откупов, сопровождавшееся,

---

<sup>68</sup> Связь пьянства и мошенничества, помимо «Обломова», можно обнаружить и в других произведениях Гончарова: «Обыкновенная история» (см.: ГОНЧАРОВ 1997а: 291), «Фрегат “Паллада”» (см.: ГОНЧАРОВ 1997б: 512), «Литературный вечер» (1880), «Слуги старого века».

<sup>69</sup> Ср. размышления рассказчика в главе «Из Якутска» «Фрегата “Паллады”»: «Там, где край тесно населен, где народ обуздывается от порока отношениями подчиненности, строгостью общего мнения и добрыми примерами, там свободное употребление вина не испортит большинства в народе. А здесь – в этом молодом крае, где все меры и действия правительства клонятся к тому, чтобы с огромным русским семейством слить горсть инородных детей, диких младенцев человечества, для которых пока правильный, систематический труд – мучительная, лишняя новизна, которые требуют осторожного и постепенного воспитания, – здесь вино погубило бы эту горсть, как оно погубило диких в Америке» (ГОНЧАРОВ 1997б: 685).

особенно в Поволжье, разгромом питейных заведений» (ГОНЧАРОВ 2004а: 502).

В связи с этим обратим внимание на «Заметку об искоренении пьянства в России», опубликованную в апрельском номере «Отечественных записок» (цензором которого являлся сам Гончаров), где была напечатана и 4 заключительная часть романа «Обломов». В этой статье мы находим уже известные нам мотивы. Приведем лишь несколько наиболее выразительных фрагментов статьи: «Каждый привычный пьяница... по крайней мере в два года раз заболевает весьма важными болезнями: воспалением грудных органов, желчно-нервными горячками, белою горячкою, или постоянно страдает удушьем, органическими болезнями сердца и больших сосудов»; «Но не только болезни, самая смерть у нас нередко является непосредственным следствием пьянства»; «...последствия пьянства не всегда оканчиваются прямо и непосредственно апоплексиею, но часто смерть является в других формах и такие лица не показываются в числе опившихся...»; «Бедность составляет... одну из важнейших причин пьянства»; «Отсутствие разумного сознания цели стремлений и неразвитость воли не дают... возможности нравственного благосостояния и самообладательного покоя»; «Сознание человека, рассеянное, неясное и непривыкшее повиноваться воле, не может... указать, чего именно требует душа; человек, под влиянием внутренней тревоги... пытается найти успокоение в обычных для него наслаждениях; <...> он пьет, ест и спит»; «Прелесть пьянства состоит... именно в том, что оно... одуряет, исторгает... из настоящего положения, усыпляет...»; «Дайте человеку, живущему своим трудом, чувство благородных потребностей человеческой природы и средства удовлетворить им, и он не будет напиваться. Но если вы его унизите грубостью его потребностей до состояния скота, он за животное свое существование, которого вы были причиною, отомстит вам пьянством, нравственным самоубийством» (ЗАМЕТКА 1859: 51, 52, 61-63).

Можно предложить, что появление в тексте романа своеобразной апологии, посвященной *хрустальной, прозрачной душе* Обломова было вызвано необходимостью смягчить невыгодное впечатление, которое могло произвести описание последних дней жизни Ильи Ильича в доме на Выборгской стороне. Приведем еще один фрагмент «Заметок», в котором, хотя и говорится о *простолюдине*, наиболее подверженном из-за бедности пьянству, можно увидеть целый ряд мотивов, отсылающих к образу заглавного героя романа «Обломов»: «Крестьянин, с детства предоставленный самому себе, лишенный воспитания и надзора, с ранних лет привыкший смотреть на себя, как на вечного труженика для чужих выгод, конечно, не имеет средств и побуждения развить в себе нравственные начала, врожденные ему, как человеку: в нем есть начатки всего доброго, всего

истинного и прекрасного, но трудно им вырваться наружу и очиститься от грязи, насевшей на них в течение веков рабства и бессознательной, бесцельной жизни, которую проводил крестьянин до настоящего времени» (ЗАМЕТКА 1859: 56).

«Преображение» под действием алкоголя, стоившее, как и в «Обломове», герою значительных материальных затрат, было показано Гончаровым еще в *очерках* «Иван Савич Поджабрин». Именно опьянение главного героя позволяет *знатной*<sup>70</sup> баронессе избежать оплаты долга. Так, в ответ на просьбу Ивана Савича вернуть ему «...две тысячи рублей...» (ГОНЧАРОВ 1997а: 153) она отвечает: «Я заняла! Опомнитесь! неужели вы еще не протрезвились?» (ГОНЧАРОВ 1997а: 153). Показательно, что сама баронесса и инициирует опьянение Поджабрина: «Извольте, милый сосед, пить сряду пять бокалов. Я буду вашей Гебой!» (ГОНЧАРОВ 1997а: 150). Поражение, слабость героя символически представлено как переодевание в женщину, знаменующее потерю «мужественности», маскулинности: «Иван Савич проснулся, хотел открыть глаза и не мог. Голова была налита как будто свинцом. Наконец мало-помалу он поднял веки... <...> тихонько встал, подошел к зеркалу – и отскочил: на нем кофта, ночной чепец...» (ГОНЧАРОВ 1997а: 152).

Данный мотив неоднократно появляется в любовной линии Обломов–Ильинская: «Спрашивать ей было не у кого. <...> У Обломова? Но это какая-то *Галатея*, с которой ей самой приходилось быть Пигмалионом» (235); «Теперь и я не боюсь! – бодро сказал он. – С вами не страшна судьба!» «Эти слова я недавно где-то читала... у Сю, кажется, – вдруг возразила она с иронией, обернувшись к нему, – только их там говорит *женщина мужчине*...» (260). В изображении героя изначально присутствует некоторая «неопределенность», двойственность: «Цвет лица у Ильи Ильича не был ни румяный, ни смуглый, ни положительно бледный, а *безразличный* или казался таким... Вообще же тело его, судя по матовому, чересчур белому цвету шеи, маленьких пухлых рук, мягких плеч, казалось *слишком изнеженным* для мужчины» (5). Даже в отношениях с Пшеницыной, несмотря на *неожиданную победу*, которую Обломов «сделал над сердцем хозяйки» (382), и на большую смелость в обращении с Агафьей Матвеевной, приведшую однажды даже к *вспышке*, от Ильи Ильича все равно фактически «...можно

---

<sup>70</sup> Многозначность данного определения в *очерках* неоднократно обыгрывается. «– Знатная! – говорил Иван Савич Авдею, – что это у него [дворника. – С.Л.] значит?.. Она может быть знатная потому, что в самом деле знатная, и потому, что, может быть, дает ему знатно на водку, или знатная собой?..» (ГОНЧАРОВ 1997а: 119). «– Экая лихая болеть, прости Господи, знатная барыня! Знатно же она вас поддела! Семьсот рублей: шутка!» (ГОНЧАРОВ 1997а: 144). Ср.: «славная» Агафья Матвеевна Пшеницына.

было ожидать только глубокого впечатления, страстно-ленивой покорности» (231).

Связь между «гастрономией» и властью открыто озвучивал в рукописи романа Тарантьев, обращаясь к Обломову: «Я управляющий, что ли твой? <...> Ты думаешь, что говядины дашь да дрянной мадеры, так и можешь распорядиться, повелевать? Напрасно ты воображаешь, а я не мальчик тебе достался...» (ГОНЧАРОВ 2003: 62)<sup>71</sup>.

В начале 2-й части романа (еще до развития основных событий) в ответ на упреки Штольца Илья Ильич сам назовет своих главных врагов, свои «больные места»: «Все знаю, все понимаю, но *силы* и *воли* нет. Дай мне своей воли и ума и веди меня, куда хочешь. За тобой я, может быть, пойду, а один не сдвинусь с места» (182). Недостаток у Обломова данных качеств во многом объясняет сюжетное поведение героя, становится определяющим в его отношениях с окружающими, это неоднократно отмечали критики и исследователи творчества Гончарова<sup>72</sup>. Но самое любопытное заключается в том, что в рукописи романа в данном фрагменте Обломов, обращаясь к Штольцу, сравнивал себя с пьяницей, эксплицируя связь этого определения-«диагноза» с отмеченными свойствами: «Я теперь как пьяница: у меня пока еще нет ни *воли*, ни *силы*. Дай мне своей воли и ума – и веди меня как знаешь...» (ГОНЧАРОВ 2003: 207).

Мотив *воли* мы находим уже на первой странице романа, и он оказывается связан с образом Обломова: «Мысль гуляла *вольной* птицей по лицу...» (5). Ключевые слова, характеризующие изначальное, «досюжетное» состояние главного героя, появляются в как будто бы «несерьезном» бытовом контексте: «Обломов всегда ходил дома без галстука и без жилета, потому что любил *простор* и *приволье*» (6). Знаменательна также первая реплика, которую герой произносит в романе. «Что ж это я в самом деле? – сказал он вслух с досадой, – надо совесть знать: пора за дело! *Дай только волю себе*, так и...» (8). Далее этот мотив неоднократно возникает в повествовании, подчеркивая нежелание Ильи Ильича как бы то ни было ограничивать свою волю, стеснять свое я. «Увяз, любезный друг, по уши увяз, – думал Обломов, провожая его [Судьбинского. – С.Л.] глазами. – И слеп, и глух, и нем для всего остального в мире. А выйдет в люди, будет со временем ворочать делами и чинов нахватает... У нас это называется тоже карьерой! А как мало

---

<sup>71</sup> Ср. замечание рассказчика во «Фрегате “Паллада”»: «С тех пор как англичане воюют с кафрами, то есть с 1835 года, эти дикари поступают совершенно одинаково, по принятой ими однажды системе. Они грабят границы колонии, угоняют скот, жгут фермы, жилища поселян и бегут далеко в горы. <...> Силой с ними ничего не сделаешь. Они подчинятся со временем, когда выучатся наряжаться, пить вино, увлекутся роскошью. Их победят не порохом, а комфортом» (Гончаров 1997б: 239).

<sup>72</sup> Одним из первых обратил на это внимание А.В. Дружинин.

тут человека-то нужно: ума его, *воли*, чувства – зачем это? Роскошь! И проживет свой век, и не пошевелится в нем многое, многое...» (25). Независимость, свобода Обломова оказались одной из главных причин того впечатления, которое он произвел на Пшеницыну: «Агафья Матвеевна мало прежде видала таких людей, как Обломов... Илья Ильич ходит не так, как ходил ее покойный муж, коллежский секретарь Пшеницын, мелкой, деловой прытью, не пишет беспрестанно бумаг, не трясется от страха, что опоздает в должность, не глядит на всякого так, как будто просит оседлать его и поехать, а глядит он на всех и на все так смело и *свободно*, как будто *требуется покорности* себе. <...> Сядет он, положит ногу на ногу, подопрет голову рукой – все это делает так *вольно*, покойно и красиво; говорит так, как не говорят ее братец и Тарантьев, как не говорил муж...» (381).

Мотивы воли и силы<sup>73</sup> связаны и с образами «двойников» Обломова Алексеева и Тарантьева. Показательно, что оба героя (в отличие от других гостей Ильи Ильича) присутствовали в повествовании уже на начальных этапах работы Гончарова над «Обломовым»<sup>74</sup>. В окончательном варианте текста их развернутая характеристика была писателем значительно сокращена, однако неизменным осталось желание подчеркнуть в Тарантьеве наличие *дремлющей силы*, запертой «в нем враждебными обстоятельствами навсегда, без надежды на проявление...» (39), а у Алексеева – его зависимость от чужой воли, готовность следовать желаниям других, покорность – качества, «оттеняющие» характер Обломова. В образе другого «двойника» главного героя, Захара, напротив, будут показаны последствия практически ничем не ограниченного «своеволия», неумения контролировать свою силу, которое сформировалось еще в Обломовке: «Все это [разрушения в квартире Ильи Ильича. – С.Л.] происходило, конечно, оттого, что он получил воспитание и приобретал манеры не в тесноте и полумраке роскошных, прихотливо убранных кабинетов и будуаров, где черт знает чего ни наставлено, а в деревне, на покое, *просторе* и *вольном* воздухе. Там он привык служить, не стесняя своих движений ничем, около массивных вещей...» (69). Да и сами обломовцы, по замечанию повествователя, «...не *окрыляли* и не *сдерживали*... своей *воли*, а потом наивно дивились или ужасались неудобству, злу и допрашивались причин у немых, неясных иероглифов природы» (117). Они не имели той силы воли, которая позволяла бы им (подобно Штольцу) добиваться поставленных целей. В своей жизни обломовцы рассчитывают не столько на собственные силы, сколько на милость, снисхождение потусторонних сил. «Если приказчик приносил ему

---

<sup>73</sup> «У Гончарова *слабость/сила* – лишь один из параметров, по которому противопоставляются «парные» герои его романов, и прежде всего – Обломов и Штольц» (Фаустов, Савинков 1998: 38).

<sup>74</sup> См.: Гончаров 2003: 23-29; 42-54.

[отцу Ильи Ильича – С.Л.] две тысячи, спрятав третью в карман, и со слезами ссылаясь на град, засуху, неурожай, старик Обломов крестился и тоже со слезами приговаривал: “*Воля Божья; с Богом спорить не станешь! Надо благодарить Господа и за то, что есть*”» (64).

Эти мотивы также связаны с Андреем Штольцем и Ольгой Ильинской, которым противопоставлен не только безвольный и *бессильный* Обломов, но и предприимчивые Тарантьев и Мухояров. Однако в противоборстве со Штольцем эти герои заведомо обречены на поражение: противостоят *силе* «продувного» немца они не способны. И дело здесь, как представляется, не только в особом положении, которое Штольц занимает в романе. Пристрастие к алкоголю делает Тарантьева и Мухоярова, в конечном счете, столь же уязвимыми, как и жертву их *законного дела* Обломова.

Размышления писателя о защите и неприкосновенности частной жизни нашли отражение в его своеобразном завещании, статье с симптоматичным названием «Нарушение воли» (1889). Гончаров настаивает на праве лиц «...с более или менее громким именем, и просто с именем...» (ГОНЧАРОВ 1980: 164) иметь свои скрытые от посторонних глаз «секреты», а попытки *так называемых «друзей»* проникнуть в них и сделать «предметом любопытства всех и каждого» (ГОНЧАРОВ 1980: 169) называет нарушением воли. «Если в самой природе есть тайны, то в людской жизни есть свои наготы, где необходимо покрывало; этого требует простая пристойность» (ГОНЧАРОВ 1980: 171). Частные письма Гончаров считает основным источником ложных представлений об их авторе, за которым (а не за наследниками или же адресатом) писатель оставляет право на их публикацию. Нарушение чужой воли опасно, по мнению романиста, не только потому, что совершается «...насилие над... умом, волей и сердцем» (ГОНЧАРОВ 1980: 181) известного лица, но и потому что попираются законы приличий: «...если... кто-нибудь, случайно подслушавший разговор, станет передавать его встречному и поперечному – породит толки, пересуды, – такого вестуна заклеями бы нелестным именем сплетника. Общество не терпит сплетников: их остерегаются, запирают от них двери» (ГОНЧАРОВ 1980: 164-165). В данном контексте нельзя не обратить внимания на финал романа «Обломов», в котором Штольц как бы передает право на написание и «публикацию» *частной* истории Обломова своему приятелю, литератору «с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными, глазами» (489): «запиши: может быть, кому-нибудь пригодится» (493). Показательно, что в статье «Нарушение воли» на первое место из того, что незнакомым людям знать не следует, писатель ставит именно гастрономические предпочтения.

Неслучайно в кульминационный момент Гончаров заставляет самого Обломова принять решение, сделать собственный выбор, не позволяет

Штольцу применить силу и совершить «насилие воли»<sup>75</sup>. Отказываясь идти за Штольцем в его мир, Илья Ильич говорит «...с мыслью на лице, с полным сознанием рассудка и воли» (482).

В романе «Обломов» при описании любви-страсти Гончаров нередко обращается к образам и метафорам, «пропитанным» алкогольной семантикой. Показательно в связи этим письмо Ильи Ильича к Ольге: «...глядя на вас, слушая вас по целым часам, кто бы добровольно захотел принимать на себя тяжелую обязанность *отрезвляться от очарования?* Где напасешься на каждый миг оглядки и *силы воли*, чтоб остановиться у всякой покатости и не увлечься по ее склону?» (250)<sup>76</sup>. Оказавшись во власти чувства, герой утрачивает часть своего «я», теряет волю, «обессилевает». Зарождение, «вызревание» любви в Илье Ильиче повествователь описывает так: «Он... смотрел на нее как будто не глазами, а мыслью, всей своей *волей*, как магнетизер, но смотрел *невольно, не имея силы не смотреть*» (198). Характерно признание, которое делает Обломов Ольге, желая загладить вину, смягчить впечатление после сказанного во время «припадка» страсти: «Поверьте мне, это было *невольно... я не мог удержаться...*» (209).

Указанный мотив присутствует и в своего рода обобщающем, итоговом размышлении повествователя, характеризующем зарождение и развитие *симпатии* к Обломову у Агафьи Матвеевны Пшеницыной: «Хотя любовь и называется чувством капризным, безотчетным, рождающимся, как болезнь, однако ж и она, как все, имеет свои законы и причины. А если до сих пор эти законы исследованы мало, так это потому, что человеку, пораженному любовью, не до того, чтоб ученым оком следить, как вкрадывается в душу впечатление, как оковывает будто сном чувства, как сначала ослепнут глаза, с какого момента пульс, а за ним сердце начинает биться сильнее, как является со вчерашнего дня вдруг преданность до могилы, стремление жертвовать собою, как мало-помалу исчезает свое я и переходит в него или в нее, как ум необыкновенно тупеет или необыкновенно изощряется, как *воля отдается в волю другого*, как клонится голова, дрожат колени, являются слезы, горячка...» (381).

В «Обрыве» *страсть* уподобляется *хмелю*, а охваченный ею Райский неоднократно называется пьяным. Именно это качество героя, подверженного бурным порывам, делает его уязвимым, открытым воздействию чужой воли, рабом женщин.

Помимо Обломова *пьяницами* в романе названа еще одна категория героев, явно в сюжете не представленная. В главе «Сон Обломова» говорится о том,

---

<sup>75</sup> Первоначальное название статьи Гончарова «Нарушение воли».

<sup>76</sup> Ср. еще: «...ему [Обломову. – С.Л.] хотелось бы в эту минуту не гордости и твердости, а слез, страсти, *охмеляющего счастья...*» (286).

что Илья Иванович, отец главного героя романа, разделяя убеждения *людей старого времени*, «...почитал *сочинителя* не иначе как весельчаком, гулякой, *пьяницей* и потешником, вроде плясуна» (136). Тот же самый мотив возникает в финале 1-й части романа. На вопрос дворника, что гости Обломова, *сочинители*, делают, Захар ответит, вызвав насмешливую улыбку слушателей: «Один трубку спросит, другой *хересу*...» (148). Любопытно, что эти «затекстовые», так ни разу не появившиеся в повествовании персонажи (если не считать Пенкина), наделяются Захаром едва ли не божественными полномочиями: «...это такие господа, которые сами *выдумывают, что им понадобится*» (148)<sup>77</sup>. Такая как будто бы «несерьезная» характеристика Захара позволяет включить в данную группу главного героя романа, который, по словам повествователя, преимущественно и занимался тем, что «все продолжал чертить узор собственной жизни» (63), «жить в созданном им мире» (65). Особое значение приобретает в связи этим замечание журналиста Пенкина о критических, художественных способностях Обломова и уподобление его Штольцем поэту. Неслучайно Илья Ильич оказывается единственным героем в романе с подчеркнута свободной, неограниченной фантазией – непременно условием творчества.

Очевидно, что основные мотивы, имеющие «алкогольную» семантику, в «центральном» романе Гончарова оказываются связаны с образом Обломова. Их появление в тексте и было, по-видимому, инициировано фигурой главного героя: Илье Ильичу приписываются черты и мечтателя, и поэта, и страстного влюбленного, и пьяницы.

## Литература

- Гончаров 1980 = Гончаров И.А. Статьи, заметки, рецензии, письма // Собр. соч.: В 8 т. Т.8. Москва, 1980.
- Гончаров 1997а = Гончаров И.А. Обыкновенная история. Стихотворения. Повести и очерки. Публицистика 1832-1848 // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т.1. СПб., 1997.
- Гончаров 1997б = Гончаров И.А. Фрегат «Паллада». // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т.2., СПб., 1997.
- Гончаров 1998а = Гончаров И.А. Обломов. // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т.4., СПб., 1998.
- Гончаров 2003 = Гончаров И.А. Обломов. Рукописные редакции // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т.5., СПб., 2003.
- Гончаров 2004а = Гончаров И.А. Обломов. Примечания // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т.6., СПб., 2004.

---

<sup>77</sup> Данная ассоциация становится еще более очевидной при сопоставлении с первопечатным вариантом текста: «Это такие господа, которые *выдумывают мысли*» (Гончаров 2003: 462).

- ГОНЧАРОВ 2004б = ГОНЧАРОВ И.А. Обрыв. // Полное собрание сочинений и писем: В20 т. Т.7., СПб., 2004.
- ЗАМЕТКА 1859 = Заметка об искоренении пьянства в России // Отечественные записки. 1859. № IV. Отд. Современная хроника России. С. 50-64.
- ЛАРИН 2009 = ЛАРИН С.А. «И сон, и квас, и русская речь...» (к функции гастрономической семантики в романе И.А. Гончарова «Обломов») // Аспекты литературной антропологии и характерологии. Воронеж, 2009. С. 149-158.
- МЕЛЬНИК 2002 = МЕЛЬНИК В.И. И.А. Гончаров: духовные и литературные истоки. М., 2002.
- РУССКИЕ ПИРЫ 1998 = Русские пиры. СПб., 1998.
- ФАУСТОВ, САВИНКОВ 1998 = ФАУСТОВ А.А., САВИНКОВ С.В. Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998.
- ЦЕЙТЛИН 1950 = ЦЕЙТЛИН А.Г. И.А. Гончаров. М., 1950.
- ONISHI 2000 = ONISHI Ikuo. On the imagery of things in «Oblovov»: Coffee and vodka / Ikuo Onishi // Хоккайдо: дайгаку бунгакубу киё: = Annu. rep. on cultural science. Саппоро, 2000. Т. 48, № 3. С. 55-72.

**Вера Бишицки**  
(Берлин, Германия)

«КАКОЕ БЕЗОБРАЗИЕ ЭТОТ СТОЛИЧНЫЙ ШУМ!»  
ТОПОСЫ «ТИШИНА», «ПОКОЙ» И «ШУМ» В РОМАНЕ  
«ОБЛОМОВ» И ПОТРЕБНОСТЬ В «ИДЕАЛЬНОЙ ТИШИНЕ» В  
ЖИЗНИ И. А. ГОНЧАРОВА

**Abstract:** Goncharov's need for silence and tranquility for his writing and the reflection of those phenomena in the novel "Oblomov". About "absolute silence", "tomblike silence", "ideal silence", "absolute silence", "solitude"; "infernal noise" etc.

**Keywords:** Oblomov; Goncharov; silence; tranquility; noise.

Какой это счастливый случай для нас, что не все адресаты последовали известному призыву Ивана Александровича Гончарова, которому он изначально дал название «Насилие воли», а позже, в 1889 г., опубликовал в «Вестнике Европы» под заглавием «Нарушение воли». Там в конце статьи мы читаем: «Завещаю и прошу <...> не печатать ничего, что я не напечатал или на что не передал права издания и что не напечатаю при жизни сам, конечно, между прочим, и писем. Пусть письма мои остаются собственностью тех, кому они писаны, и не переходят в другие руки, а потом предадутся уничтожению» (ГОНЧАРОВ 1980: 184).

Перед публикацией завещания он колебался, сомневался, обратился к редактору «Вестника Европы» Стасюлевичу с вопросом, возможна ли вообще такая статья и с таким заглавием. «Не слишком ли важно и пространно, тяжело и неуклюже везу я этот воз?» Но Гончаров не был бы Гончаровым, если бы он не приправил серьёзную тему шепоткой юмора. Итак: письмо в редакцию он заканчивает прогнозом, что этот вопрос «... затрагивает многое и многих, так что, пожалуй, не одна яичная скорлупа и лимонные корки, но что-нибудь и хуже полетит в меня! Вам — ничего, а мне-то какво! Разве не подписать! Пусть в редакцию палят!» (ГОНЧАРОВ 1912: 208-209).

\*\*\*

Очень многое уже сказано об эпистолярном наследии Гончарова и о его личности, о большом мастерстве, с которым написаны эти письма. Герои его произведений, их мотивы, языковые фигуры и многое другое проанализировано Гончароведами с разных сторон и с множества точек зрения. Добавлять еще одну интерпретацию мне не хотелось бы. Мои наблюдения и не претендуют на полноту, не входит в мои намерения и филологический анализ или оценка. Моя цель – обратить внимание на один аспект жизни Гончарова, который был чрезвычайно важен для его творчества

и в котором я соглашаюсь с ним от всего сердца: на его потребность в уединении и тишине для творческого процесса. Возможно, мне следовало бы назвать свой текст «мозаикой цитат», потому что в первую очередь я хочу дать слово самому Ивану Александровичу, приведя избранные цитаты из его писем. Да простит он меня...

\*\*\*

В 1910 году немецкий врач и лауреат Нобелевской премии Роберт Кох высказал такой прогноз: «В будущем человеку придется так же беспощадно бороться с шумом, как некогда с холерой и чумой». Мне кажется, что предсказанный момент наступил. Однако уже с давних пор – особенно в больших городах – люди страдали от всевозможного шума, вспомним хотя бы Марселя Пруста и легендарный кабинет его парижской квартиры, стены которого были обиты пробкой для защиты от уличного шума – здесь он написал большую часть романа «В поисках утраченного времени».

Конечно, бывают и авторы, которые пишут в кафе, как, например, венские литераторы Музиль, Верфель, Шнитцлер – так называемые «литераторы кофейной» – die Wiener Kaffeehausliteraten; в Праге, Берлине и Париже тоже были литературные кафе, в которых под гóмон посетителей создавалась мировая литература. Некоторые авторы из бедности выбирали своим рабочим местом кафе – как Хемингуэй, у которого в парижский период жизни зимой не хватало угля для отопления, и поэтому он нередко уходил писать в кафе.

Гоголь однажды описал ситуацию, как в момент вдохновения он сконцентрировался на работе даже среди толкотни и беготни. Из Италии он пишет о жалком трактире, с бильярдом в главной комнате, где гремели шары и слышался разговор на разных языках. Проезжающие мимо непременно тут останавливались, «особенно в жар», как рассказывает Гоголь. «Остановился и я. В то время я писал первый том «Мертвых душ» и эта тетрадь со мною не расставалась. Не знаю почему, именно в ту минуту, когда я вошел в этот трактир, захотелось мне писать. Я велел дать столик, уселся в угол, достал портфель и под гром катаемых шаров, при невероятном шуме, беготне прислуги, в дыму, в душной атмосфере, забылся удивительным сном и написал целую главу, не сходя с места» (БЕРГ 1952: 499-510).

\*\*\*

Совсем иная ситуация у Гончарова. В его письмах, особенно из-за границы, куда он уезжал, чтобы лечиться на курортах и писать в уединении, звучат все одни и те же жалобы о вездесущем шуме, людской толкотне, о несмолкаемом треске экипажей, мешавших ему писать... Рефреном бесчисленных писем являются его сетования, его стон, взывающий зов о помощи и сочувствии: «... мне нужна тишина. Боже мой! Неужели нельзя найти хорошенького уединенного угла!» (Гончаров к сестрам Никитенко из французской Булони: ГОНЧАРОВ 1860а). Он боролся со своим «врагом», как

Дон Кихот сражался с ветряными мельницами. В письме Тургеневу (снова из французской Булони) он описывает всю дилемму: «Я здесь второй день – и напрасно ищу двух, довольно простых, но не дающихся мне никогда и нигде благ: это – уединения и тишины, но совершенной абсолютной тишины. В трактирах меня утомляет *va-et-vient*, в домах близко моря нет ни одной комнаты. Наконец нашел здесь, в отели, но к морю окнами, а оно в хорошую погоду шумит, а в дурную ревет, да кроме того, по набережной скачут телеги и потом опять англичане – и в колясках и верхом. А мне хочется, то есть я покоен, когда никакой звук не доходит до меня. Хозяйка наконец предложила комнату на зады: <...> – прекрасно, тихо, ничего не слышать: как вдруг – вонь, так что тошно стало. Что это за запах, откуда? спрашиваю. А у нас, тут, говорит, внизу – *blancherie*, белье моют. Господи, камо убегу от шума и вони! Уйду ли в преисподнюю, взыду ли на гору – всюду шум и толкотня людская! Не то – так музыка одолевает: кто-нибудь поет или играет подле. В одном коридоре со мной, говорят, живет Карлотта Патти, я ее не видал и не слышал пения, но зато горничная ее, как ласточка, раз пятьдесят прошмыгнёт назад и вперед по коридору. Я ничего конечно не пишу, кроме писем» (ГОНЧАРОВ 1866).

А в Мариенбаде он, наоборот, обнаружил идеальные условия для работы, вот где была «*тишина идеальная*», обязательная для его творческого процесса. Неслучайно, что здесь произошло «мариенбадское чудо». Так, в письме Евг.П. и Н.А. Майковым читаем: «Тишина идеальная; экипаж здесь редкость: весь Мариенбад – один парк, мешающийся с лесом» (ГОНЧАРОВ 1859), а в другом письме, написанном годом позже, также Майковым: «В Мариенбаде <...> рай, и я намарал много бумаги и, если б остался там еще с месяц, то написал бы еще больше, благодаря совершенному уединению, тишине, тени и прочим подобным благам, необходимым для того, чтоб сосредоточиться» (ГОНЧАРОВ 1860б). Счастливый случай, что он останавливался в Мариенбаде именно в отеле «Пасифик»? Назывался ли отель тогда действительно «Пасифик» и было ли это то здание, которое мы сегодня знаем под этим названием – не смогла уточнить. Но слово Пасифик означает *мирный; миролюбивый; спокойный, тихий* (lat. *pacificus* ‚friedlich‘). *Nomen est omen!!!*

Тем не менее, приходилось ездить и на шумные курорты, ведь врачи прописывали ему морские ванны. Софии Никитенко он пишет из Булони: «Я был так весел, почти счастлив до вчерашнего дня, в надежде, что уединение и тишина, пуще всего тишина, дадут мне возможность заняться еще 15, 18 дней – и довести мое дело до той точки, с которой я мог бы предвидеть вблизи конец. <...> С этой надеждой я бросился сюда, и, конечно, прямо в старый, развалившийся, хорошо известный Вам домишко у моста, к м-г *Valbin*, где так гадко, сыро, где нечего есть: я всё презрел – ради одного, необходимого

мне блага для работы, – ради тишины! и вдруг, какое разочарование: ни самого Valbin, ни жены его нет, ни даже тот дом не существует; он сломан, и на его месте устроен рыбный рынок. Пьяный комиссионер повел меня по городу, по отелям: “tout est plein, all is full” – только и слышал я в ответ – ... Наконец ... я нашел очень недурной и немногочисленный boarding-house <...> за 8 франков в день с полным содержанием: оно бы хорошо, но – с утра до ночи раздаётся неумолкаемый треск экипажей – и моя надежда пропала! Тишина – для меня необходимый элемент: можно снести не совсем чистый воздух, даже отчасти вонь, можно затворить окна, проработать часа четыре и потом бежать на берег освежиться: но куда спрятаться от этой адской трескотни? Хозяин предлагал мне комнаты на двор окнами, но там – опять шум другого рода: кухня и говор людей ежеминутно, так что до меня долетает каждое слово, а мне нужно безмолвие могилы, тогда только я сосредоточиваюсь, ухожу в себя и вижу ясно мои создания, смотрю на них, слушаю их разговор и спешу, как спешу, чертить бумагу. Я написал добрый том в Мариенбаде (вот где тишина!), <...> Пожалейте обо мне <...> Представьте, что в эту минуту едва могу писать это письмо: и коляски, и телеги со звонками – и черт знает что еще прыгает и скачет по мостовой! Врагу только злѳму посоветую я ехать в эту гнусную щель – Булонь! <...> Боже мой: тишины, тишины, тишины пошли – и нет надежды – это ужасно!» (ГОНЧАРОВ 1865).

\*\*\*

Эти избранные цитаты из писем я привожу pars pro toto, продолжать их можно долго...

То и дело нам встречаются те же ключевые понятия, словосочетания, описания состояний и страстного желания Гончарова: ему нужна комната <...>, «тихая как могила»; «безмолвие могилы»; «безмятежная тишина»; «идеальная тишина»; «совершенно абсолютная тишина»; «уединенный угол!» Повторяются и причитания о том, что кругом «адская трескотня»; «толкотня людская»; «неумолкаемый треск экипажей»; и т.д.

Как же эта потребность Гончарова в тишине и его страстное желание покоя отразились в «Обломове»? Материала по этой теме хватило бы на основательный разбор, на подробный анализ, что никак не укладывается в наши временные рамки. Поэтому простите фрагментарность моих высказываний и позвольте мне только приоткрыть эту тему.

В романе более 140 раз употребляются слова *покой*, *спокойствие*, *тишина*, *тихо* и производные от них – причем слово «тихо» учитывалось только в значении, противоположном словам «громко» и «покойно». Большинство этих слов употребляется с положительной коннотацией и нередко – в составе тех же самых формулировок, которые мы знаем из писем Гончарова. Так, в «Обломове» встречается «безмятежная тишина»; «идеальная тишина»;

*«невозмутимая тишина»; «ненарушимая тишина»; «глубокая тишина»; «торжественная тишина»; «тишина и невозмутимое спокойствие»; «гармония и тишина». В романе также постоянно встречаются такие словосочетания, как «тихое счастье»; «тихо и счастливо»; «светлый, тихий идеал жизни»; «тихий, безоблачный вечер»; «тихое утро»; «все тихо, покойно»; «так тихо, мирно»; «они останавливались в мало посещаемых затишьях»; «они поселились в тихом уголке».*

Конечно, на основании многочисленных примеров можно было бы сделать вывод и о том, насколько интенсивно ставится диагноз застывшему обществу и человеку, по тем или иным причинам обреченному на бездеятельность и саморазрушение. Ведь в тексте достаточно таких описаний, в которых выражением *«мертвая тишина»* описывается застой. Это относится и к выражениям *«тишина и неподвижность»* или *«вечная тишина вялой жизни»*; *«вечная тишина и ленивое переползание изо дня в день тихо остановили машину жизни»* (Обломова), к выражениям *«спокойствие и апатия»* и другим словосочетаниям. Функция этих формулировок, конечно, иная, чем выражение описанного выше стремления героя к миру, покою и тишине. Гармония и тишина иногда могут оказаться и в тягость, как видно на примере Ольги: *«... все было у них гармония и тишина. Казалось бы, заснуть в этом заслуженном покое и блаженствовать, как блаженствуют обитатели затишьев, сходясь трижды в день, зевая за обычным разговором, впадая в тупую дремоту, томясь с утра до вечера, что все передумано, переговорено и переделано, что нечего больше говорить и делать, и что "такова уж жизнь на свете" <...>, ее смущала эта тишина жизни»* (ГОНЧАРОВ 2000: 452, 455).

*Тишина и застой...* В немецком языке их связь даже более очевидна, так как у нас слова для этих понятий близко родственны, это *"Stille"* и *"Stillstand"*, – но я отказываюсь от оценок и от анализа и ограничиваюсь описью фактов, пока не приводя их в систему.

\*\*\*

Вернемся к потребности в тишине и к желанию покоя и мира. Конечно, не случайность, что хитрый Тарантьев хочет заманить Обломова в дом своей «кумы», рисуя перспективу покоя и тишины: *«Ты будешь жить у кумы моей, благородной женщины, в покое, тихо; никто тебя не тронет; ни шуму, ни гаму, чисто, опрятно. Посмотри-ка, ведь ты живешь точно на постоялом дворе...»* (ГОНЧАРОВ 2000: 46).

И действительно, в Гороховой «до Ильи Ильича долетал со двора смешанный шум человеческих и нечеловеческих голосов: пенье кочующих артистов, сопровождаемое большею частью лаем собак. Приходили показывать и зверя морского, приносили и предлагали на разные голоса всевозможные продукты. <...> Ах! – горестно вслух вздохнул Илья Ильич. –

”Что за жизнь! Какое безобразие этот столичный шум! Когда же настанет райское, желанное житье? <...>”» (ГОНЧАРОВ 2000: 75, 77).

Да... Когда же... Стоит ли удивляться, что Обломов увлекся мечтаниями о тихой, спокойной жизни в деревне, с балконом на восток, с оранжереей... без вечной беготни... Кто же его не поймет...

Легко представить себе, насколько страдал от этого «безобразия» не только Обломов, но и его создатель в квартирах в центре города – до 1852 года на Литейном проспекте и после возвращения из кругосветного путешествия с 1855 г. на Невском проспекте – с окнами на двор! Вспомним еще одну сцену из «Обломова»: «А тут раздался со двора в пять голосов: ”Картофеля! Песку, песку не надо ли? Уголья! Уголья!.. Пожертвуйте, милосердные господа, на построение храма господня!” А из соседнего, вновь строящегося дома раздавался стук топоров, крик рабочих» (ГОНЧАРОВ 2000: 77). Кто здесь не помнит высказывание Гончарова: «Я писал только то, что переживал, что мыслил, что чувствовал?» (ГОНЧАРОВ 1980: 148).

Только в 1857 г. он переехал на Моховую, откуда писал Стасюлевичу в 1871 г.: «Но ведь кроме зимних – и то морозных месяцев – в остальное время года квартира имеет незаменимые удобства, и между прочим тишину» (ГОНЧАРОВ 1871). Наконец...

И можно понять, что Обломов, когда он вынужденно решил на переезд на Выборгскую сторону, тут же был очарован: «Какая тишина у вас здесь! – сказал Обломов. – Если б не лаяла собака, так можно бы подумать, что нет ни одной живой души» (ГОНЧАРОВ 2000: 298).

Выражения как «*[м]ир и тишина покоятся над Выборгской стороной*» (ГОНЧАРОВ 2000: 468) или «*[в]се тихо в доме Пишеницыной*» (ГОНЧАРОВ 2000: 469) можно смело рассматривать и в связи с собственным желанием Гончарова попасть в такой *тихий, мирный уголок*. И разве удивит нас на этом фоне его участливый – пусть не без скепсиса – тон, которым он описывает Илью Ильича, смирившегося с судьбой и покорно живущего «*на Выборгской стороне*»: «Здесь, как в Обломовке, ему удавалось <...> застраховать себе невозмутимый покой. Он торжествовал внутренне, что ушел от ее докучливых, мучительных требований и гроз, из-под того горизонта, под которым блещут молнии великих радостей и раздаются внезапные удары великих скорбей, где играют ложные надежды и великолепные призраки счастья, где гложет и снедает человека собственная мысль и убивает страсть, где падает и торжествует ум, где сражается в непрестанной битве человек и уходит с поля битвы истерзанный и все недовольный и ненасытимый. Он, не испытав наслаждений, добываемых в борьбе, мысленно отказался от них и чувствовал покой в душе только в забытом уголке, чуждом движения, борьбы и жизни. <...> наконец решит, что жизнь его не только сложилась, но и создана, даже предназначена была так просто, немудрено, чтоб выразить

возможность идеально покойной стороны человеческого бытия» (ГОНЧАРОВ 2000: 473-474).

Итак, тишина у Ивана Гончарова – помимо синонима застоя всегда и противоположность суетности и сиюминутности жизни. Тишина у него и синоним вечности. Тишина наконец, важнейшая часть творчества и философии бытия Ивана Гончарова.

Что стало с Обломовым мы знаем. «На ближайшем кладбище под скромной урной покоится тело его, между кустов, в затишье. Ветви сирени, посаженные дружеской рукой, дремлют над могилой да безмятежно пахнет полынь. Кажется, сам ангел тишины охраняет сон его» (ГОНЧАРОВ 2000: 485).

## Литература

- БЕРГ 1952 = БЕРГ Н.В. Воспоминания о Н.В. Гоголе // Н.В. Гоголь в воспоминаниях современников / Ред., предисл. и коммент. С.И. Машинского. Москва, 1952.
- ГОНЧАРОВ 1859 = ГОНЧАРОВ И.А. Письмо Е.П. и Н.А. Майковым 7 (19) июля 1859. Мариенбад. Цитируется по оригиналу, предоставлено для рабочих целей отделом рукописей ИРЛИ (Пушкинский дом), Санкт-Петербург.
- ГОНЧАРОВ 1860а = ГОНЧАРОВ И.А. Письмо к Е.А. и С.А. Никитенко, 28 июля (9 августа) 1860 г., Булонь. Цитируется по оригиналу, предоставлено для рабочих целей отделом рукописей ИРЛИ (Пушкинский дом), СПб.
- ГОНЧАРОВ 1860б = ГОНЧАРОВ И.А. Письмо к Е.П. и Н.А. Майковым, 20 июля (1 августа) 1860 г., Дрезден. Цитируется по оригиналу, предоставлено для рабочих целей отделом рукописей ИРЛИ (Пушкинский дом), СПб.
- ГОНЧАРОВ 1865 = ГОНЧАРОВ И.А. Письмо к Е.А. и С.А. Никитенко, 28 июля (9 августа) 1865 г., Булонь. Цитируется по оригиналу, предоставлено для рабочих целей отделом рукописей ИРЛИ (Пушкинский дом), СПб.
- ГОНЧАРОВ 1866 = ГОНЧАРОВ И.А. Письмо к И.С. Тургеневу, 30 июля (12 августа) 1866 г., Булонь. Цитируется по оригиналу, предоставлено для рабочих целей отделом рукописей ИРЛИ (Пушкинский дом), СПб.
- ГОНЧАРОВ 1871 = ГОНЧАРОВ И.А. Письмо к М.М. Стасюлевичу, Январь 1871 г. Цитируется по оригиналу, предоставлено для рабочих целей отделом рукописей ИРЛИ (Пушкинский дом), СПб.
- ГОНЧАРОВ 1912 = ГОНЧАРОВ И.А. Письмо Стасюлевичу М.М., 13 января 1889 г. // Стасюлевич и его современники в их переписке / Под ред. М. К. Лемке. Т.4. СПб., 1912.
- ГОНЧАРОВ 1980 = ГОНЧАРОВ И.А. Собрание сочинений в 8-и томах. Т.8. Москва, 1980.
- ГОНЧАРОВ 2000 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. // Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т.4. Санкт-Петербург, 2000.

**Марианн Папперт**  
(Будапешт, Венгрия)

**ПРИРОДНОЕ ПРОСТРАНСТВО – ИДИЛЛИЯ?  
(ПО РОМАНУ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»)**

**Abstract:** In my article I examine the love story between Olga and Oblomov on the basis of motif analysis in Goncharov's work. I follow such motives as the park, the lilac, the pathway and the moss, which convey meaning in relation to the evaluation of the presence and the future of this love. The implicit question of how Oblomov and other heroes of Goncharov's novel think passion is posed. Where is the borderline between passion and the lack of passion? In connection with this theme it becomes really important to explore the poetics of space in *Oblomov*. On these grounds the conceptualization of the idyll is constructed in the text. In our opinion the novel does not solve the problem of an idyll (utopia) and anti-idyll (dystopia) as connected to the experience of love and other spheres of life.

**Keywords:** Goncharov, Oblomov, idyll, motif analysis

***Предыстория и определение постановки темы***

Изложение названной в заглавии темы<sup>78</sup> восходит к постановке проблематики идиллии в написанной нами статье «Идиллия: пространство – душа. Идею воплощение идиллии в рамках художественного осмысления пространства в романе И.А. Гончарова “Обломов”»<sup>79</sup>, в которой вопрос идиллии был поставлен в контексте изображения пространства.<sup>80</sup> Возникновение мысли об идиллии в романе Гончарова «Обломов» рассматривалось посредством выяснения понятия *границы внутреннего и внешнего пространства*. Под внутренним пространством понималась *сфера души, чувств и мыслей*, поэтически проецированная на определенные мотивы пространства дома и его частей. Было выяснено, что в романе складывается двойственная оценочная система, с одной стороны, принадлежащая литературным персонажам – Штольцу, Ольге, самому Обломову и

---

<sup>78</sup> Данная статья появилась в следующем издании: ПАППЕРТ М. Природное пространство – идиллия? (По роману И. А. Гончарова «Обломов»). // Предыстория и определение постановки темы. Русский язык в начале XXI века. Проблемы развития функционирования, преподавания. Материалы международной научной конференции, посвященной Году русского языка. Венгрия, Печ, 6-8 декабря 2007, 136-140.

<sup>79</sup> ПАППЕРТ 2008.

<sup>80</sup> Значительные фазы критического осмысления проблематики идиллии в специальной литературе и их краткие оценки см. в нашей указанной статье. Ср.: ДОБРОЛЮБОВ 1991: 49; МЕРЕЖКОВСКИЙ 1991: 174; БАХТИН 1986: 168; БЕМИГ 1994: 28; КАНТОР 1989: 144-145; МАНН 1994: 83-92; КРАСНОЩЕКОВА 1997: 277-284.

повествователю романа, а, с другой, заложенная в интерпретационной компетентности (посредством самодекодирующей функции) художественного текста романа. Такое удвоение семантического определения пространства приводит к тому, что однозначность положительности идиллии стирается в романе, а точнее, указывается, что *никакой завершенной конкретной формы единственной идиллии не существует*. В том смысле и Обломовка не может считаться окончательной точкой идиллии. Обломов призван упорно искать формы гармонии в длинном процессе, по ходу которого «он все собирался и готовился начать жизнь, все рисовал в уме узор<sup>81</sup> своей будущности; но с каждым мелькавшим над головой его годом должен был что-нибудь изменять и отбрасывать в этом узоре» (55)<sup>82</sup>.

В данной работе мы продолжим изучать изображение пространства в романе Гончарова, передвигая центр нашего интереса от *дома* к признакам природного пространства. Это последнее, по нашему предположению, также служит промежуточным пространством, т.е. связано с поиском идиллии Обломовым. Этот ход изучения соответствует свойству конструирования пространственной системы в романе, в которой определяется переход из внутреннего во внешнее пространство. В рамках данного подхода мы подвергнем рассмотрению и интерпретации любовь Ольги и Обломова. В этом кругу постановки темы речь пойдет о таких природных мотивах внешнего мира, как *парк, сирень, змея, аллея, болото, лес*.

### ***Сирень в парке***

Возьмем мотив *сирень* в качестве семантического атрибута природного мира и диалога Обломова и Ольги о любви. «– *Сирени...* отошли, пропали! – отвечала она. – Вон, видите, какие остались: облеклые!» (261) <...> «– Да, с той минуты, как дала тебе ветку сирени... я мысленно назвала тебя... Она не договорила» (285).

В процитированном отрывке сразу же бросается в глаза неразрешенность проблемы любви между Ольгой и Обломовым. Это отражается в том свойстве диалога между героем и героиней, что слова Ольги оставляют вопрос развязки любовной истории открытой. Именно в оформлении этой идеи *открытости* играет важную роль мотив *сирень*. Нельзя узнать что Ольга хотела выразить точно, кем назвала бы она Обломова. По сегменту

---

<sup>81</sup> Е.И. Ляпушкина оценивает фантазию Обломова как образ мышления, несущий «чисто эстетический характер», подводящий героя к возможности пройти «*пут[ь] изменения жизни*», уходя из реального мира (Ляпушкина 1992: 103).

<sup>82</sup> Далее номера страницы отмечены по данному изданию без названия автора романа. Произведения цитируются по следующему изданию, с нашими курсивными выделениями: Гончаров 1998. В главном тексте в скобках приводятся номера страницы. Курсив в цитатах наш – *М.П.*

видно, что ответы Ольги без ее нежных слов, смущают главного героя. (См.: «— Мы не выходим замуж, нас выдают или берут. — Стой минуты... ужели?... — задумчиво повторил он» [285]). Без конкретного и однозначного ответа, согласно которому Ольга выбрала бы «мужем» Обломова, в мыслях героя зарождается дилемма: «В сердце у него проснулась и завозилась змея сомнения... Любит она или только выходит замуж?» (286).

На этом пункте становится решающим мотив, означающий природное пространство: *парк тайных встреч*. Парк — не просто место рождения любви, а в трактовке Обломова он представляет собой *область акта греха и искушения*. Обломов, бродя в парке, суммирует для себя мысли о любви, привязывающей его к Ольге. Главным элементом этих размышлений становится идея о том, что он выступает в роли соблазнителя: «Я посягал на поцелуй, — с ужасом думал он, — а ведь это уголовное преступление в кодексе нравственности, и не первое, не маловажное!» (275). Переступить границы нравственности — значит для героя стать соблазнителем: «Я соблазнитель, волокита!» (276).

Все это свидетельствует о том, что Обломов толкует смысл *соблазна* в плане постановки этического поведения. В то же время, в романе вырисовывается и другое направление толкования *соблазна* в связи с Обломовым, а эта возможность интерпретации также сочетает переживания Обломова и Ольги. Дело в том, что Обломов, как и Ольга, тоже сомневается в любви. Неслучайно открытость слов Ольги приводит к тому, что «В сердце у него проснулась и завозилась змея сомнения» (286). Рождение его сомнения, выражаемое написанием письма, а позже его желание примириться с Ольгой, отражает и то, что Обломова занимает вопрос: грешен ли он, или нет. (Он боится подвергнуть Ольгу образу той жизни, в которой она никогда не может быть счастливой.<sup>83</sup>) Итак, смысл *соблазна* в романе Гончарова в двойном определении включается в мотив *сирень*. Речь идет, с одной стороны, о роли Обломова как соблазнителя, искусителя Ольги; с другой стороны — о том, что он сам искушен собственными сомнениями, к которым отчасти его подтолкнула сама Ольга. В этом втором прочтении Ольга сама наделена ролью искусительницы, которая дает «змея сомнения» влезать в душу. Весь этот более сложный круг идей встраивается в мотив *сирень*, связанный с *парком*, который, таким образом, обозначает *границу двух разных переживаний* — опыта любви и сомнения в этой любви. Итак сирень в конечном итоге перевоплощается в такой же мотив границы, как сам дом

---

<sup>83</sup> Эта идея интерпретируется словами Штольца («Как же она вынесет эту жизнь? Сначала бьется, отыскивая и угадывая тайну жизни, плачет, мучится, потом привыкает <...> и умирает в объятиях любящего, доброго и бессильного мужа» [465]).

Обломова.<sup>84</sup> Говоря о сирени *арке любви и сомнения*, Обломов в такой же мере пребывает в определенной фазе пути поисков гармонического состояния – идиллии, в какой он пребывает во время своего сновидения об Обломовке или когда он «все рисовал в уме узор своей будущности» (55) в своем доме. Природное пространство и дом, следовательно, функционально не стоят друг от друга на значительном семантическом расстоянии.

Изображение природы усиливает смысл противостоящих представлений героев об определенных ценностях жизни. Вырисовывается контраст между городской и провинциальной жизнью. Цветы становятся метафорами понимания любви<sup>85</sup> («– А вот ландыши! Пойдите, я нарву, <...> те лучше пахнут: полями, рощей; природы больше. А сирень все около дома растет, ветки так и лезут в окна, запах приторный» [208]) Сирень размещается на грани двух пространств, и своим пограничным с природой характером она отмечает рубеж между городской и провинциальной жизнью. Несмотря на то, что на протяжении романа цветок воплощает залог любви Ольги и Обломова, Илья Ильич в сирени все же открывает притворность. В этом разногласии все яснее выявляются сомнения, лишение уверенности, а в конце – их отдаление друг от друга.

### ***Аллея, болота***

С точки зрения изображения любви в следующем отрывке романа особое место занимает *скитание*. «Между тем уж он *переехал на дачу* и дня три *пужался* все один *по кочкам, через болото, в лес* или уходил в деревню. <...> *Около дачи было озеро, огромный парк*: он боялся идти туда, чтоб не встретить Ольгу одну» (205). «Так думал он, *забираясь* подалее в *парк*, в боковую аллею» (206). Здесь символически выражается акт поиска пути, так как речь идет не о прибытии к вожаделенной цели, а, напротив, о начальном этапе жизненного пути. Это представление подчеркивается тем, что помимо мотива *парк* в текст включаются такие мотивы, как *болото, лес и аллея*.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> См. детально ПАППЕРТ 2008.

<sup>85</sup> По мнению А.Ф. Белоусова, в русской поэзии акклиматизация сирени происходила гораздо позже, труднее и дольше, чем в европейской литературе. Поэт Николай Николев упомянул первым сирень в своем стихотворении, изображая «душевное благодарение», «красочное многоцветие “Натуры”». Белоусов указывает на то, что с расширением культа сирени расширяется и круг значения сирени в литературной, поэтической сфере. Таким образом, сирень указанием на «аромат» и «слышимый шум листь» становится «главной приметой весны», «разнообразных явлений весенней природы». В 50 гг. XIX века мотив сирень, реализуя свои смысловые возможности у поэтов, становится очень важным природным символом, с постоянным эпитетом «душистая», она превращается в атрибут «любовного свидания». Исследователь также разбирает то, как в романе «Обломов» сирень содействует изображению первой любви. БЕЛОУСОВ 1992: 311-322. О сирени см. также: MOLNÁR 2004: 83, 86, 91.

<sup>86</sup> Ляпушкина 1992: 112.

Заметно, что *аллея* и *лес* встраиваются в тему *блуждания* и *неопределенности*. А *болото*<sup>87</sup> переплетается в романе со спусканием («*пускался* все один *по кочкам, через болото*» [205]) и определенной потерянностью героя.<sup>88</sup> Кроме этого, идет дальнейшее развертывание изображения воплощенного во «Сне» мирозерцания героя, интерпретируемого исследователем Бемиг в горизонтальной и вертикальной плоскостях. («Нет, правда, там моря, нет высоких *гор, скал и пропастей, ни дремучих лесов* – нет ничего грандиозного, дикого и угрюмого» [98]). Для мира идиллии характерна сдержанность перед большими глубинами и высотами. На этом этапе следует уточнить, что в связи с Ольгой мотив *болото* означает больше, так как Обломова следует спасти из *болота*, то есть оживить. «[Е]сли Ольга, этот ангел, не унес тебя на своих крыльях из твоего *болота*, так я ничего не сделаю» (390).

Сочетание мотивов *парк* и *аллея* наглядно вырисовывается указанием на неуверенную любовь Обломова к Ольге. «Так думал он, *забираясь подальше в парк, в боковую аллею*» (206). Чем более углубляется Обломов в свои раздумья о любви, тем глубже он теряется в парке,<sup>89</sup> направляясь в «*боковую аллею*» («Потом он задумывался, задумывался все *глубже*» [292]). Таким образом, парк соединяет и главные моменты любви. Однако уже в описании сцены скитания появляется двойственность: парк, с одной стороны – территория прекрасных дней, любовных минут, с другой стороны, в нем же воплощается среда грехов, плохих решений.

Подводя итоги краткому анализу мотивов *парк, сирень, змея, аллея* в романе Гончарова «Обломов», можно прийти к выводу, что все указанные мотивы участвуют в формировании смысла *двойственности пространства любви*, т.е. искомой *идиллии*. Пространство «идиллии», связанное с названными мотивами, оказывается до такой же степени выражением *предельности* и *промежуточности*, как дом Обломова, где главный герой романа видит свой «Сон» об Обломовке. Все это соответствует той двойственности, которую нарративный сегмент отмечает указанием на существование светлого начала, зарытого «*как в могиле*» в душе Обломова. Это «*может быть <...> уже умершее*» хорошее Обломову следует вынести на поверхность жизни. Жизнь, подобно *душе*, метафоризирована в тексте

---

<sup>87</sup> См. MOLNÁR 2004: 71-72.

<sup>88</sup> М. Бемиг в своем исследовании подчеркивает, что в романе существуют две плоскости: вертикальная и горизонтальная. С вертикальной плоскостью связывается боязнь, а с горизонтальной – гармония. БЕМИГ 1994: 31.

<sup>89</sup> У Ляпушкиной обнаруживается трактовка мотива *аллея*. Исследовательница считает, что мечты Ильи Ильича реализуются в жизни Штольца: Обломов *мечтал* «обняв жену за талию, углубиться с ней в *бесконечную темную аллею*», Штолец осуществил мечту: «Он повел ее за талию опять в аллею». ЛЯПУШКИНА 1992: 112.

пространственными мотивами («как золото в недрах горы», «лес кругом его и в душе»): «А между тем он болезненно чувствовал, что в нем зарыто, как в могиле, какое-то хорошее, светлое начало, может быть теперь уже умершее, или лежит оно, как *золото в недрах горы*» (96). «Лес кругом его и в душе все чаще и темнее; *тропинка* зарастает более и более; светлое сознание просыпается все реже и только на мгновение будит спящие силы» (97). *Недра горы, лес, тропинка* как детали природного пространства, гармонически встраиваются в мотивный ряд *парк, сирень, аллея, болото*. Все они постоянно движутся на семантической грани *идиллии* и *потери идиллии*.

## Литература

- БАХТИН 1986 = БАХТИН М.М. Идиллический хронотоп в романе // Литературно-критические статьи. Москва, Художественная литература, С. 157-193.
- БЕЛОУСОВ 1992 = БЕЛОУСОВ А.Ф. Акклиматизация сирени в русской поэзии // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, Изд-во Тартуского университета, С. 311-322.
- БЕМИГ 1994 = БЕМИГ М. «Сон Обломова»: апология горизонтальности // И.А.Гончаров Материалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, Стрелец, С. 26-36.
- ГОНЧАРОВ 1998 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. Роман в четырех частях // Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Том 4. Санкт-Петербург, Наука.
- ДОБРОЛЮБОВ 1991 = ДОБРОЛЮБОВ Н.А. Что такое обломовщина? // Роман И.А.Гончарова «Обломов» в русской критике. Л., Изд-во Лен. ун-та, С.34-68.
- КАНТОР 1989 = КАНТОР В. Долгий навяз ко сну. (Размышления о романе И.А.Гончарова «Обломов») // Вопросы литературы. 1989, №1, С. 149-185.
- КРАСНОЩЕКОВА 1997 = КРАСНОЩЕКОВА Е.А. «Человек идиллии» в романной действительности // И.А.Гончаров: Мир творчества. С-Петербург, Пушкинский фонд, С. 277-284.
- ЛЯПУШКИНА 1992 = ЛЯПУШКИНА Е.И.Идиллические мотивы в русской лирике начала XIX века и роман И.А.Гончарова «Обломов». // От Пушкина до Белого: Проблемы поэтики рус. реализма XIX нач. XX вв. СПб, Изд-во СПб. ун-та, С. 102-117.
- МАНН 1994 = МАНН Ю.В. Гончаров как повествователь. // Ivan A. Goncharov: Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der I. Internationalen Gončarov-Konferenz Bamberg, 8-10. Oktober 1991. / hrsg. von Peter Thiergen. Köln, Böhlau Verlag, 83-92.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ 1991 = МЕРЕЖКОВСКИЙ Д.С. Гончаров (В сокращении) // Роман И.А.Гончарова «Обломов» в русской критике. Л., Изд-во Лен. ун-та, С. 173-186.
- МОЛНАР 2004 = МОЛНАР А. Поэтика романов И.А. Гончарова. М., Спутник+, 2004.
- ПАППЕРТ 2008 = ПАППЕРТ М. Идиллия: пространство – душа. Идеиное воплощение идиллии в рамках художественного осмысления пространства в романе И.А.Гончарова «Обломов». // И.А.Гончаров: Материалы Международной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И.А.Гончарова. Ульяновск, Издательство ООО «Ника-дизайн», С. 103-109.

**А. В. Склизкова**  
(Москва, Россия)

## ХОББИТЫ И ОБЛОМОВЦЫ КАК РАЗНОВИДНОСТИ ПЕРСОНАЖЕЙ ИДИЛЛИЧЕСКОГО ХРОНОТОПА

**Abstract:** The article deals with the problem of the so-called “idyllic chronotopos” and the peculiarities of the idyllic genre. Some of them are quite comparable (“Oblomov” by Goncharov and Tolkien’s well-known story “The Hobbit” (1937) are investigated). Now it is hard to say whether Tolkien had any ideas about following the Russian author. However, Tolkien’s characters are similar to Goncharov’s ones. Goncharov’s novel and Tolkien’s story may be compared in their main imagery features in general outline. Most probably the community seems to be typological.

**Keywords:** Goncharov, Oblomov, Tolkien, Hobbit, idyllic chronotopos, typological.

Проблема идиллического хронотопа является одной из актуальных в русском и зарубежном литературоведении. Можно предположить, что не лишена смысла попытка обнаружить некоторые общие черты в романе И.А.Гончарова «Обломов» и сказке Джона Р.Р. Толкина «Хоббит, или туда и обратно», причем эти общие черты будут характеризовать идиллический хронотоп. Вопрос о роли «идиллического компонента» в произведениях И.А.Гончарова не обойден вниманием исследователей, но мало кто обращал внимание на сходство жизни обломовцев Гончарова и героев Толкина – хоббитов. Однако в исследованиях отечественных гончароведов содержатся призывы к рассмотрению типологического сходства произведений Гончарова и Толкина. «Трудно сказать, знал ли Толкин гончаровский роман «Обломов» с его знаменитым изображением «чудного края» деревенских обломовцев, прочно оградивших свою «несложную, немудреную жизнь» от соблазнов и треволнений окружающего мира, – пишет В.А.Недзвецкий. – При разном отношении русского и английского авторов к идиллическому существованию своих героев (у Толкина оно ностальгическое, вызванное неприятием современной механической цивилизации; у Гончарова при всем добродушии не лишено критического момента) нельзя не заметить типологического подобия обломовцев хоббитам, в равной мере напоминающих нам о мифическом «золотом веке» человечества» (НЕДЗВЕЦКИЙ 2000: 97).

Джон Рональд Руэл Толкин (1892-1973) – известный филолог, историк английского языка, медиевист, профессор Оксфордского университета. Расцвет его творчества приходится на 50-е годы XX века, когда Толкин создал свою эпическую трилогию, действие которой происходит в

фантастическом мире Среднеземья («Содружество Кольца», «Две башни», «Возвращение Короля», 1954-1956). В наследие английского писателя входят критические статьи, литературные сказки («Хоббит, или туда и обратно», «Кузнец из большого Вуттена», «Фермер Джайлс из Хэма»), авторская мифология («Сильмариллион»), стихи и поэмы. В книге «Хоббит: туда и обратно» дано описание быта и нравов вымышленного народа хоббитов, сумевших в течение веков сохранить верность патриархальному укладу мирной земледельческой жизни с ее простыми, но глубоко человеческими обычаями и взаимоотношениями.

Рассмотрим персонажей этих знаменитых произведений – хоббитов и обломовцев – как разновидности персонажей идиллического хронотопа.

По Белинскому, идиллия относится к эпическому роду. Со времен античности и до нашего времени различались следующие типы идиллии: любовная идиллия (основной вид – пастораль), земледельчески-трудовая, ремесленно-трудовая, семейная. Кроме этих чистых типов, чрезвычайно распространены смешанные типы, причем доминирует тот или иной момент (любовный, трудовой или семейный).

Но есть общие черты, определяющие идиллический мир: неизменность, органическая прикрепленность, приращенность жизни и событий к месту – к родной стране со всеми ее уголками, к родным горам, родному долу, родным полям, реке и лесу, к родному дому. «Идиллическая жизнь неотделима от конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки. Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром», – писал М.М.Бахтин (БАХТИН 1975: 374).

Идиллия – это изображение мирной добродетельной сельской жизни на фоне прекрасной природы.

Роман Гончарова объединяет в себе несколько сюжетных линий, в каждой из которых реализуется тот или иной аспект идиллического жанра. Фрагмент, в котором ярче всего выражены черты идиллического хронотопа – «Сон Обломова» (9 глава первой части романа). Гончаров представил здесь картину утопического благоденствия, идиллию, подобие земного рая, которого лишился повзрослевший Илья Ильич. А Хоббитания в книге Толкина – это идеализированная сельская Англия, напоминающая больше всего идеал аграрной, замкнутой в собственных границах, мирной и счастливой республики, сельской общины.

Наиболее существенные черты идиллического хронотопа, охарактеризованные М.М. Бахтиным, заключаются в особом переживании времени и пространства: в замкнутости, ограниченности пространства и «циклической ритмичности времени» (БАХТИН 1975: 374). В исследовании Е.И. Ляпушкиной отмечены все главные черты идиллического хронотопа

«Сна Обломова»: и повторение одних и тех же событий жизни обломовцев из года в год, и замкнутость пространства, и «самодостаточность» их жизни. Обломовцы не стремились за пределы обжитого пространства: «Они знали, что в восьмидесяти верстах от них была "губерния" <...>, потом знали, что подалее, там, Саратов или Нижний; слышали, что есть Москва и Питер, что за Питером живут французы или немцы, а далее уже начинался для них, как для древних, темный мир, неизвестные страны, населенные чудовищами» (ГОНЧАРОВ 1987: 83). Есть здесь, конечно, и страшные локусы: овраг, куда нельзя пускать Илюшу. Это место, пользовавшееся «дурной репутацией». Но зато и в этом нет ничего неожиданного, т.к. овраг испокон веков страшен, он страшен, так сказать, привычно.

Е.И. Ляпушкина отмечает: «Никто из жителей Обломовки не стремится выйти за рамки этого малого мира, узнать что-то иное, ибо все это «иное» – чужое или даже враждебное им. <...> Их замкнутый мир – не малая часть вселенной, не элемент ее, а самостоятельный, восполненный мир, приметы которого – целостность и завершенность» (ЛЯПУШКИНА 1996: 91). Целостной, завершенной, спокойной выглядит и жизнь Бильбо у Толкина, до тех пор, пока к нему не приходит Гендальф – волшебник, друг старого Тука (дедушки Бильбо Бэггинса).

Характерно для идиллии отсутствие тяжелого, изнурительного труда. Что мы и наблюдаем в быте и жизни хоббитов. Нам ни разу не дается описание того, как хоббиты трудятся, мы видим только то, как Бильбо пьет чай, обедает два раза в день, беззаботно покуривает трубку. Перечисление яств и припасов в доме Бильбо вполне может соперничать с перечислением обломовских кушаний. Стоит ли напоминать, что описания обедов в Обломовке, рассказ о неспешном поедании пирога, о совещаниях по изготовлению подливы и прочих кулинарных тонкостей – черта идиллическая. В этом произведении Гончарова и Толкина совпадают.

А вот описание норы, в которой живет главный герой книги Толкина: «Она начиналась идеально круглой, как иллюминатор, дверью, выкрашенной зеленой краской, с сияющей медной ручкой точно посередине. Дверь отворялась внутрь, в длинный коридор, похожий на железнодорожный туннель, но туннель без гари и дыма и тоже очень благоустроенный» (ТОЛКИН 1996: 8). Стремление хоббитов к максимальному комфорту, уюту и стабильности – черты, характерные для персонажей идиллии. Хоббиты не любят неожиданностей, как и обломовцы. Именно поэтому Бэггинс пытается избавиться от Гендальфа во время их первой встречи. В идиллическом мире, где живут хоббиты, нет места приключениям и переживаниям: «Мы простой мирный народ, приключений не жалуем. Бр-р, от них одно беспокойство и неприятности! Еще, чего доброго, пообедавать из-за них опоздаешь! Не понимаю, что в них находят хорошего» (ТОЛКИН 1996: 10). Эти слова Бильбо

Бэггинса лучше всего характеризуют хоббитов, показывают их ценности и взгляды на жизнь.

Толкин явно дает понять, что Хоббитания – это замкнутая страна, в которой не любят незнакомцев, где жизнь течет мирно и размеренно, здесь никто не торопится, не знает забот: «Если у вас есть трубка, присаживайтесь, отведайте моего табачку! Торопиться некуда, целый день впереди!» (ТОЛКИН 1996: 10). Точно такую же картину рисовал Гончаров в «Сне Обломова». Ведь даже получение письма производит огромное беспокойство в Обломовке. А уж незнакомец в канаве за околицей сразу воспринимается, как «змей» и «оборотень». Мирное, безмятежно-счастливое, ничем не омрачаемое существование – идеал обломовцев и хоббитов.

Бахтин пишет, что характерной чертой идиллии является также «строгая ограниченность ее только основными немногочисленными реальностями жизни. Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты – вот эти основные реальности жизни» (БАХТИН 1975: 374). Соответствие мирного существования обломовцев такому идиллическому образу жизни показано в работе Ляпушкиной. Заметим, что и экспозиция сказки Толкина содержит сведения о «матушке», родичах и предках главного героя. Все это были добропорядочные хоббиты, и только Бильбо неосмотрительно позволил втянуть себя в приключения (как Обломов – в любовь к Ольге). Однако впоследствии тот и другой возвращаются к прежней безмятежной жизни. Словом, «норма жизни» задается и в том, и в другом идиллическом мире преданиями старины, образом жизни предков.

Существенное место в жизни обломовцев занимают обряды, ритуалы, как отмечает Ляпушкина. Им свойственно мифологическое восприятие мира. Стоит ли доказывать, что персонажи сказки Толкина тоже обладают ярко выраженным мифологическим сознанием! В Обломовке есть особые заветные места и особое заветное время. Вечернее и ночное время опасно для человека, время послеобеденного сна тоже обладает могущественной силой. Для хоббитов время обеда – это тоже время святое, заветное. Почти сакральное значение приобретает для Обломова диван, для Бильбо – его любимое кресло. В том и другом произведении упоминаются народные праздники, например, Иванов день; по ним и ведется счет идиллического циклического времени. Обломова пытается выманить из дому на гулянье Волков первого мая. Первого же мая прибывает в долину эльфов Бильбо после своего многотрудного путешествия. Вальпургиева ночь накануне первого мая в романе Гончарова, как и в сказке Толкина, не упоминается, но совпадение в обоих произведениях даты с ночью разгула нечистой силы весьма показательно.

Есть и другие совпадения. Во внешнем виде Бэггинса и Обломова подчеркивается «толстенькое брюшко», результат склонности к сибаритству.

Беспечность сказывается у обломовцев в небрежении починкой забора, у Бильбо – в отсутствии привычки запирать дверь. И обломовцы, и хоббиты гармонично сосуществуют с природой. Во всей Хоббитании царит безмятежная и простая жизнь, не требующая со стороны обитателей каких-либо тяжелых усилий или неожиданных поступков, – в этом и заключается существование в идиллическом мире; подобное мы видим и в Обломовке.

То и другое произведение представляют читателю возможность сравнить идиллический образ жизни с жизнью, полной приключений и движения. Бильбо становится своеобразным Штольцем Хоббитании, пускаясь в свое опасное путешествие. И, хотя он по возвращении теряет свою репутацию добропорядочного хоббита, читатель может судить о том, насколько счастливым сделало его путешествие, движение. «Бильбо, несмотря ни на что, чувствовал себя счастливым до конца жизни, а жизнь его была на редкость долгой» (Толкин 1996: 222). Кроме того, в отличие от Обломова, он стал поэтом.

### Литература

- БАХТИН 1975 = БАХТИН М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.  
ГОНЧАРОВ 1987 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. Л., 1987.  
ЛЯПУШКИНА 1996 = ЛЯПУШКИНА Е.И. Русская идиллия XIX века и роман И.А.Гончарова «Обломов». СПб., 1996.  
НЕДЗВЕЦКИЙ 2000 = НЕДЗВЕЦКИЙ В.А. Романы И.А. Гончарова. М., 2000.  
ТОЛКИН 1996 = ТОЛКИН Дж.Р.Р. Хоббит, или Туда и обратно. Минск, 1996.

**Павле Павлович**  
(Белград, Сербия)

## THE IMAGES AND METAPHORS OF SPACE IN GONCHAROV'S "OBLOMOV"

**Abstract:** In this article we analyze the function of the images and metaphors of space in Goncharov's novel "Oblomov". We also unfold the setting and imageries of Oblomov's dream as a fulcrum of the metaphoric imagery and tried to find out in which form they are present in the later part of the novel. Our aim is to find in these images and metaphors the crux of the meaning of the novel and some of its fruit-bearing paradoxes.

**Keywords:** space, metaphors, ground, abyss, holes, field

Oblomov is a poem of space. Perhaps there is no novel both in Russian and Western literature where space has such a powerful influence upon the meaning of the novel. Although critics did pay proper attention to the images of space (ANDREWS 1988, SINGLETON 1997, LOVELL 2003), in *Oblomov* they left the theme of spatial metaphors unattended, which is surprising inasmuch as these metaphors are craftily and sometimes glaringly embedded into the structure of the novel and build their most essential meanings. They also indicate the ideological, symbolic and psychological orientation in the world of the main characters. In this article I will try to shed some light on these semantic fields and highlight the substantial relation between the images of holes, ground and boundaries. My thesis is that it is by exploring them in a componential analysis with a particular attention upon the images of holes and both authentic and petrified ground metaphors in order that the meaning of the novel can be fully grasped.

### *The images and metaphors of the ground*

For our discussion it is essential to understand the symbolism of the ground and its relevance to the identity of the main characters. The ground or soil is the most important component of space inasmuch as it makes the space a relation entity: by treading over the ground, making steps, walking, ambling or pacing, we put ourselves in relation to the space with our body and its metonymical components: step, weight, etc. It's no mere coincidence that in all languages these metaphors (for example, way or step metaphors) are among the most frequent ones.

In this regard, there are more similarities between Stolz and Oblomov than it might seem at first sight. The two are *worlds apart* – yet they have a common bond: *the fear of the ground* (in Russian: «почва») *slipping away from under their feet*. However, for each of them the image has a different meaning: whereas for Oblomov this signifies the fear of reality and losing of the bucolic space, for Stolz,

inversely, this means the *fear of introspective dreaminess, lethargy and wishful thinking* that stands in the way in the face of real life challenges. Furthermore, it is also said of Stolz that he has his feet firmly on the ground («чувствовал *землю под ногой*» [162]<sup>90</sup>), which provides the stark contrast with Oblomov's fondness of lying down. His fall through the ground would return him not to his "father-land", but rather to his "mother-land", into the land of dreamers and castle-builders. In contrast to him, Oblomov is, actually, a man of the earth and ground. He seems to be but a pliable creature privy to the earth's whims, both to its benevolence and destructive underforces.

The significance of *this is that even on the level of language* this image is very pervasive: «Но как огорчился он, когда увидел, что надобно быть по крайней мере *землетрясению*, чтоб не прийти здоровому чиновнику на службу, а землетрясений, как на грех, в Петербурге не бывает; наводнение, конечно, могло бы тоже служить преградой, но и то редко бывает» (55). The relation to the ground is also represented by the use of the word «шаг» (step) and its derivatives or near synonyms (шагнуть, перешагнуть, etc.). Perhaps one's way of walking is one of the earliest signs by which one's appearance, abilities and orientation can be judged. With the development of symbolic thought and metaphorical articulation it became a sign highly "charged" with polysemy. Throughout the novel this important image of presence in space operates on symbolic level, with subtle transitions to mimetic fields and vice versa.

The narrator makes frequent allusions to the gait and way of walking. In her first appearance in the novel, Olga is described metonymically as having light steps (187). She "seduces" him with her smooth-gliding steps through the sand (209, 230). Lurking in shrubs in the park, he perks up his ears to hear her steps (254). She runs after her in the park and hastens *her steps cutting through* the sandy path, with sand giving itself away from underneath her feet. Her steps are light (легкие, нетвердые) and sometimes on the verge of fading out: «Ходила Ольга с наклоненной немного вперед головой, так стройно, благородно покоившейся на тонкой, гордой, шее; двигалась всем телом ровно, *шагая легко*, почти неувлимо» (190). These steps are "audible" even in abstract images: «... оттого она [Olga], может быть, шагала *она так уверенно по этому* пути, что по временам слышала рядом другие, еще более уверенные шаги "друга", которому верила, и с ними соразмеряла свои шаг (221). This indicates both Olga's naïve character and desire for freedom, which will come out clear in the final images depicting her mood after meeting Stolz (465): «Но там еще *шаги* ее были *нерешительны*, воля шатка; она только что вглядывалась и вдумывалась в жизнь, только приводила в сознание стихии своего ума и характера и

---

<sup>90</sup> All pages in brackets from ГОНЧАРОВ 2010. Italics in quotes our. – P.P.

собирала материалы; дело создания еще не начиналось, пути жизни угаданы не были» (457).

Furthermore, the semantic clash between “lightness“ and “self-confidence“ (firmness) constitutes the core of Olga’s character and its inner paradoxes. The lightness is also put in the association framework in line with her wish to achieve stability (lover, marriage, support) or, metaphorically speaking, to spread her roots into the ground. In contrast to Oblomov, Stolz is ready to offer her “such a ground” both for self-development and stability. «Видно, не дано этого блага во всей его полноте, – думал он, – или те сердца, которые озарены светом такой любви, застенчивы: они робеют и прячутся, не стараясь оспаривать умников; может быть, жалеют их, прощают им во имя своего счастья, что *те топчут в грязь цветок, за неимением почвы*, где бы он мог глубоко пустить корни и вырасти в такое дерево, которое бы осенило всю жизнь» (450). However, we shall discuss these metaphors more in the context of “rest, peace, finding one’s place”, which unifies all of the main characters. On the other side, Oblomov’s steps are mentioned in rare occasions in mimetic or metonymic ambient. Perhaps some stronger stress upon the characteristics of his walk would do harm to the “balanced” ambivalence of the novel by some ironic allusions which could make him a highly ironic figure (for example, if we focus on his “awkward walk”– like characteristic). From the dream of Oblomovka we come to know that his steps are indecisive and prone to round-about ways (108).

Often these metaphors serve to parallel the proximity and availability of other goals or fields (woman, forest, some abstract field) and his lack of will power, which is a recurring pattern in his behaviour. Compare: «Услышит о каком-нибудь замечательном произведении – у него явится позыв познакомиться с ним; он ищет, просит книги, и если принесут скоро, он примется за нее, у него начнет формироваться идея о предмете; *еще шаг* – и он овладел бы им, а посмотришь, он уже лежит, глядя апатически в потолок, и книга лежит подле него недочитанная, непонятая» (60). Or: «Ребенок тоже шагнул раза два, *еще шаг* – и он уйдет за гору» (108). Or with the verb: перешагнуть.

«Он смутно понимал, что она выросла и чуть ли не выше его, что отныне нет возврата к детской доверчивости, что перед ними Рубикон и утраченное счастье уже на другом берегу: надо перешагнуть» (230). «То, что дома казалось ему так просто, естественно, необходимо, так улыбалось ему, что было его счастьем, вдруг стало какой-то бездной. У него захватывало дух перешагнуть через нее. Шаг предстоял решительный, смелый» (281). «Он хотел испугать Захара и испугался сам больше его, когда вникнул в практическую сторону вопроса о свадьбе и увидел, *что это, конечно, поэтический, но вместе и практический, официальный шаг* к существенной и серьезной действительности и к ряду строгих обязанностей» (327). For example, this apparently oxymoronic clash of the attributes in this metaphor

(*поэтический and практический, официальный*) reflects Oblomov's dramatic and inner conflict: he cannot unite both of them in one single field, neither can he ever enter this, in his view, "oxymoronic field". His relation to the ground (почва) could be mediated through other images or other metaphors, which *reflect his indecisive* state of mind or his inability to do what he wants.

Step is maybe one of the oldest metaphoric vehicles. In this respect, Olga's steps have major importance in the metaphoric system of the novel – Oblomov runs after Olga and she seduces him into the space, with her steps gliding over the sand. «То, что дома казалось ему так просто, естественно, необходимо, так улыбалось ему, что было его счастьем, вдруг стало какой-то бездной. У него захватывало дух перешагнуть через нее. Шаг предстоял решительный, смелый. – Кто-то идет! – сказала Ольга. В боковой дорожке послышались шаги» (283). The proximity of the words relating to "walking" (идти, перешагнуть) creates a special field, wherein the two worlds are united: the world of reality and the world of imagination. The text lapses subtly into ironic silence – we are not told whether Oblomov really "made" this step.

Oblomov's dilemma similar to that of Hamlet is strongly figured in the image of elementary movements: «*Идти вперед или остаться?* Этот обломовский вопрос был для него глубже гамлетовского. *Идти вперед* – это значит вдруг сбросить широкий халат не только с плеч, но и с души, с ума» (185). Later on, he rebukes himself for making "too bold steps" and a thought spring up to his mind: «*Надо идти ошупью*, на многое закрывать глаза и не бредить счастьем, не сметь роптать, что оно ускользнет, – вот жизнь! Кто выдумал, что она – счастье, наслаждение? Безумцы!» (247). There is no room for all the examples from the novel.

Both Olga and Oblomov share similar semantic fields: that of "being unstable". Yet whereas steps and gait betrays Oblomov as an indecisive or too cautious person, they depict Olga as having a light, naive and shifting nature. They both strive to fix themselves somewhere yet the spaces and fields they are striving to find and "spread roots into" do not overlap, as it is seen in the succeeding passages. In order to illustrate this striving toward stability, I am giving myself the freedom to use a metaphoric expression: *all steps walk into a root*. In the existing systems of the metaphors we have already pointed out the crucial relation between the images of steps and roots. We can see that their relation are mediated by many other images and associations: hole, depth, infinity etc. All the steps in the novel tend toward some resting or rooting place.

This is the key sentence from Pya's letter to Olga: «Другой бы прибавил: пишу и обливаюсь слезами, но я не рисуюсь перед вами, не драпируюсь в свою печаль, потому что не хочу усиливать боль растравлять сожаление, грусть. Вся эта драпировка скрывает обыкновенно *умысел глубже пустить корни на почве чувства*, а я хочу истребить и в вас и в себе семена его. Да и

плакать пристало или соблазнительям, которые ищут уловить фразами неосторожное самолюбие женщин, или томным мечтателям. Я говорю это, прощаясь, как прощаются с добрым другом, отпуская его в далекий путь» (251). By comparing this with “the fate of Olga’s enrooting”, it comes out that more steps, more movements and more wandering are needed for different fields to find a stable ground: Olga’s trust in Stolz, in a man who can make a decisive step, and Oblomov’s trust in Agaphya’s motherly care in Vyborg («он не понимал, как глубоко пустило корни это значение и какую неожиданную победу он сделал над сердцем хозяйки» [473]).

### *Metaphors of disappearance and absence*

The absence from some space or field, whether it be the lack of physical or mental presence, in the novel is an indicator by which to measure the feeling of physical or emotional security of the main characters in a particular behavioural setting.

The first two examples are only of illustrative value, as the verb «*пропасть*» nowadays in Russian language does not have a clear reference to the physical space (the seme “falling through”, does not exist, as in earlier periods of the history of Russian language. This word changed from “falling through” by the mechanism of metaphoric transfer into more abstract “die down, disappear”. In this regard, with view that «*пропасть*» today does not sound as metaphor, we can say that Oblomov’s dying down and disappearance or self-destruction from the space shared by his friend is also mediated by the seme “falling through” and the images of holes. Yet we are not interested in etymology but in those places and contexts where this could show its memories of the space.<sup>91</sup> These images and word remember the primeval fears of the devouring earth and the first experiences of disappearance. In the context of the novel and its complex system of allusions and associations, this word «*пропасть*» regains his older potentials. «Однажды он *пропал* уже на неделю: мать выплакала глаза, а отец ничего – ходит по саду да курит. – Вот, если б Обломова сын *пропал*, – сказал он на предложение

---

<sup>91</sup> One of the values of the verb «*пропасть*» ("to disappear", "be missing") is "disappear from view" in the dictionary, the verb «*провалиться*» ("to fall") has the same meaning. But the verb «*пропасть*» ("to disappear", "be missing") do not possess seme "fall down". There are synonymous idioms with the personal pronoun «*пропади ты*» and «*провались ты*». In ordinary language Russian consciousness the verb «*пропасть*» and the noun «*пропасть*» is not converging. Checking use of the verb «*пропасть*» in Russian National Corpus has not found it in the meaning "fall down". Dictionary (толковый словарь): 5. «*пропади*, обычно в сочетании с личным местоимением или уществительным, определяемым местоименным словом: то же, что *провались*» (см. *провалиться* в 6 знач.) (разг.). The word is derived from the root “*padat*” and “*upast*,” where the “*pad*” root means to fall. So as a noun, the words the place where you fall and disappear the place where you fall and disappear. The “*pro*” prefix suggests doing something completely or thoroughly. The accent in the noun shifts onto the prefix to differentiate it from the verb.

жены поехать поискать Андрея, – так я бы поднял на ноги всю деревню и земскую полицию, а Андрей придет. О, добрый бурш!» (152). «Да... нет, я лучше напишу к ней, – сказал он сам себе, – а то дико покажется ей, что я вдруг *пропал*. Объяснение необходимо» (249). «– Вообразите, – сказала она, выходя из магазина, – каждый день бывал у нас, потом вдруг пропал» (409). Штольц об Обломове: «– Я тебе много раз про него говорил. – Да, помню имя: это твой товарищ и друг. Что с ним случилось? – Погиб, *пропал* ни за что» (490).

The meaning of shelter or “safety zone“ is usually implied when Oblomov faces embarrassing situations or moments of frustration and desperation. Sometimes they reveal the anticipation of his own death. «Хоть бы *сквозь землю провалиться!* Эх, смерть нейдет» (90). Or: «Но не все смешил ее Штольц: через полчаса она слушала его с любопытством и с удвоенным любопытством переносила глаза на Обломова, а Обломову от этих взглядов – *хоть сквозь землю провалиться!*» (163). These canonical metaphors of absence express Oblomov’s desire for self-displacing and anticipate the fundamental theme of Oblomov’s dream (204).

### ***Spatial imagery in Oblomov’s dream***

The image of holes or unstable ground plays the most important role in the symbolical configuration of the relation between the main characters. In this symbolical space, they meet, part and learn about each other on the brink of the abyss. The space, and one of its main components, the ground, often reflects the subjective vision of the world of one person or ideology. Therefore, there is never one single space but many revealing themselves through the course of the novel and focalizing through the actions and perception of the main characters. There is Olga’s and Stoltz’s space as well and each respective space complete its shape towards the end of the novel.

As in every dream, everything in the dream of Oblomovka is given in images. It is extremely difficult to define the difference between metaphor and image because every image is a candidate to be a metaphor and vice versa. In my interpretation, a metaphor is a figure of speech that combine images in a non-linear mode to express some more or less abstract idea. Oblomov’s descent into the declivity is an example of the imagery, which could be summed up as: 1) Ilya sneaks away from his nurse and descends into the declivity 2) there he watches the fight between a spider and a dragon-fly and kills them both 3) as he is looking down, the old tales about wolves living there crowd back into his head and all of a sudden he steps back.

Let us now take the example from Olga’s and Oblomov’s stroll from the eleventh chapter: «Ты молода и не знаешь всех опасностей, Ольга. Иногда человек не властен в себе; в него вселяется какая-то адская сила, на сердце падает мрак, а в глазах *блещут молнии*. Ясность ума меркнет: уважение к

чистоте, к невинности все уносит вихрь; человек не помнит себя; на него дышит страсть; он перестает владеть собой и *тогда под ногами открывается бездна*» (281). All the elements which are scattered in the dream are presented here in congested form: whereas, in the dream, passions and sublime nature are discarded or simply repressed, here the image of lightning, as a metonymical image of such nature, is brought into "charging" vicinity with the image of hole (abyss). Oblomov's fear of looking down into the declivity is concretized and now is linked not only to the frightening stories about wolves but also to the fear of love and passion.

Or this one: «...Ольга не справлялась, поднимет ли страстный друг ее перчатку, если б она бросила ее в пасть ко льву, *бросится ли для нее в бездну*, лишь бы она видела симптомы этой страсти, лишь бы он оставался верен идеалу мужчины, и притом мужчины, просыпающегося чрез нее к жизни, лишь бы от луча ее взгляда, от ее улыбки горел огонь бодрости в нем и он не переставал бы видеть в ней цель жизни» (245). It is clear that Olga imagines a lover as a courageous man who can confront all perils, overcome obstacles and be faithful to her (metaphorically speaking, always return to her). Yet we come to know in the succeeding chapters that Oblomov is not ready to accomplish this task, or, in the language of metaphors, that he feels afraid of falling down into the infinite depth. In a similar vein are the images of devouring are extended from the dream and recombined into the tissue of some crucial moments of the novel. The images of the imaginary beasts from the holes, ditches and declivities are now "collected" and embedded into some more abstract statements.

At the very beginning of the dream the mountains and gorges are compared to a beast which is reaching forth in an effort to devour man (98). More explicit in this context is the superstitious fear of the boys who saw a man lying in the ditch: according to them, there was a great serpent or werewolf crouching in a hole, and in addition to that, they spread the rumor that the said creature had pursued them, and come near to devouring Kuzka (109). The metaphor of devouring is also instrumental in contrasting Stolz's and Oblomov's attitude toward space and life circumstances. With another extension, the metaphor of devouring serves also to highlight, Stolz's self-control and resistance to the temptations which could "lead him astray": «Не видали, чтоб он задумывался над чем-нибудь болезненно и мучительно; по-видимому, его *не пожирали* угрызания утомленного сердца; не болел он душой, не терялся никогда в сложных, трудных или новых обстоятельствах, а подходил к ним, как к бывшим знакомым, как будто он жил вторично, проходил знакомые места» (163). However, in contrast to this: «Он (Обломов) веровал еще больше в эти волшебные звуки, в обаятельный

свет и спешил предстать перед ней во всеоружии страсти, показать ей весь блеск и всю силу огня, который *пожирал его душу*» (163)<sup>92</sup>.

### ***Metaphors of Infinity***

There is also a strong connection between the image of the abyss and Oblomov's vision of Olga and his fear of infinity. The imagery brings out Olga as the symbol of the unbounded space that terrifies him: As he looks at her with a loving gaze on the balcony in his new *dacha*: «...у него вихрем неслись эти мысли, и он все смотрел на нее, как смотрят в бесконечную даль, в бездонную пропасть, с самозабвением, с негой» (180).

The word *пропасть* is very important, for this not only "a deep or infinite hole", but also a very dangerous hole and contains the seme: *гибель*. This is used only in reference to Olga's and Oblomov's relationship, and especially to Oblomov's "fear of falling down", i.e., of coming to ruin. «Я только сегодня, в эту ночь, понял, как быстро скользят ноги мои: вчера только удалось мне заглянуть *поглубже в пропасть*, куда я падаю, и я решил остановиться» (249). The verb *заглянуть* deserves special attention. Throughout the novel, it is often mentioned in metaphorical context and in this case precisely it parallels the gaze into the declivity from Oblomov's dream.

### ***Oblomov and Olga: abyss metaphors***

In the park scene from the eleventh chapter the space is much more complex, with its metonymic and metaphoric coordinates converging closely. The function of this convergence is to suggest the strong inscription of Oblomov's dream into the space of the park. It is interesting that in this scene Oblomov warns Olga that she, being so young, could easily fall into the abyss: she does not attend to his words and walks away from him, "inviting" him to follow her (281). He seems to instruct her about the terrain and its hidden dangers. In cinematically sweeping and rapidly alternating images, he runs after Olga, and the moment he tries to spell out his true feelings he sees that he must get over the gulf to reach her (281)<sup>93</sup>. She plays a romantic game with him: half-invoking the word «*бездна*», she tries to make him speak openly about their love. In the epilogue, what we are left to see is

---

<sup>92</sup> This is confirmed by the next metaphor, where the field of the outer space and disappearance is linked to fancy: «Он боялся всякой мечты, или если *входил в ее область*, то входил, как входят в грот с надписью: *ma solitude, mon hermitage, mon repos*, зная час и минуту, *когда выйдешь оттуда*» (163).

<sup>93</sup> David Magarshack translates the word *бездна* somewhat randomly with *gulf* and *abyss*. In English usage, the distinction alludes back to geographical terms. Abyss tends to be more infinite, and invokes marine trenches, deep fissures and so on – English people do talk of "staring into the abyss". "Gulf" is the descriptor for bodies of land separated by sea (like the Gulf of Mexico) so better used for two divided entities – so I think lovers (i.e. Olga and Oblomov) would be divided by a gulf.

Olga's temporary victory and Oblomov falling down prostrate upon the ground before her (353).

The images herein are remarkably complex: they encapsulate both Ilya's fear of losing the ground and the desire to return into its bosom. Oblomov's fear of losing the ground parallels his fear of losing Olga. This comes out clear in his letter: «Я сказал вам, что люблю вас, вы ответили тем же – слышите ли, какой диссонанс звучит в этом? Не слышите? Так услышите позже, *когда я уже буду в бездне!*» (241). «...Я говорю только о себе не из эгоизма, а потому, что, *когда я буду лежать на дне этой пропасти*, вы все будете, как чистый ангел, летать высоко, и не знаю, захотите ли бросить в нее взгляд» (241).

The metaphor is growing more and more dramatic with each exclamation working towards a climax and revealing the paradoxical nature of his desire. The metaphor of *бездна* is getting more and more difficult to grasp. Towards the end of the novel the image of the abyss inclines more toward the meaning of shelter or safety zone. In spite of the fact that Oblomov has already taken steps to cut himself from Olga and to enclose himself in Vyborg, his decision is far from simple and easy. The etymon of his highly dramatic dilemma is to be found in those complex images which betray misunderstanding between Olga and Oblomov. The most striking one is their stroll in the Summer Park and their conversation in Vyborg, Oblomov's "safety zone". During their stroll in the Summer Garden he suddenly exclaims: «– Пойми, для чего я говорю тебе это: ты будешь несчастлива, и на меня одного ляжет ответственность в этом. Скажут, я увлекал, *закрывал от тебя пропасть с умыслом*. Ты чиста и покойна со мной, но кого ты уверишь в этом?» (337).

The reader cannot fail to pick up the ambiguity: by protecting Olga he is protecting himself from Olga. In other words, he reserved his hole only for himself. Oblomov's confession to Olga at the gates of Vyborg estate is deeply ambivalent and shows that he feels both protected and dislocated: «– Нет, не вижу; ты обманул меня, – холодно сказала она, – ты опять опускаешься... – ....Обманул! Не грех тебе? Богом клянусь, я кинулся *бы сейчас в бездну!*.. – Да, *если б бездна была вот тут, под ногами*, сию минуту, – перебила она, – а если б отложили на три дня, ты бы передумал, испугался, особенно если б Захар или Анисья стали болтать об этом... Это не любовь» (353). The first sentence expresses his desire to deny Olga's accusation and, in a figurative sense, his readiness for self-punishment by the act of jumping into the abyss. However, a latent meaning is that of a wish to be absent, to escape or rescue oneself from an unpleasant situation (in space).

It is interesting how Olga insistently ignores both of these meanings, and, in a subtle switch, redirects them to her own "egoistical" interpretation. She utterly ignores the meanings of absence and interprets the word *бездна* as the metaphor for risk and challenge as a natural part of true love. These words could also act as

an ironic challenge with the aim to "set Oblomov in motion". However, the clause «если б бездна была вот тут, под ногами, сию минуту», captures the crucial part of the repressed meaning, by the spatial metaphor of proximity: that Oblomov has already "enclosed himself" or at least that he is on the verge of doing this. With the clear allusion to the declivity from the dream, these words reflect Olga's deepest repressed fears. She fails to apprehend the foreboding sense of this expression: even though she has some presentiments, she does not surmise that it could mean Oblomov's hidden desire for absence and final *disappearance* into Vyborg's den. She too much enjoys her own "victory over him" and understands these words only in reference to herself.

### ***Olga and Stolz: ground and root metaphors***

Stolz's approach to Olga is also described in striking spatial metaphors and images: the most important is, of course, that of the wall and the abyss, which harks back to the introduction of Stolz as one of the main characters. Now, in Switzerland, a land of waterfalls and precipices («обрывы» [406]), his "spatial" abilities are put to the test. Olga is said to seek refuge behind the "impenetrable wall" («спасалась за стеной непроницаемости» [412]) – he has to break thought it, or at least, to help her pull it down. He walks behind her up narrow paths, surrounded by real chasms and real precipices in a rocky environment. Olga's relation to the "ground", her gait and her way of walking, takes on in the final chapters of the novel the broader function of metaphor of naivete and light-mindedness: «Она поумничала, думала, что стоит только глядеть просто, *идти прямо* – и жизнь послушно, как скатерть, будет расстилаться *под ногами*, и вот!.. Не на кого даже свалить вину: она одна преступна!» (412).

She needs cultivating: she should be a down-to earth person, more rooted to the ground so that she could grow up like a woman, like a tree. The root metaphor take again an especial importance: Olga's thoughts are said to enter deeper into the texture, into the foundation of his life (409), in other words, only in him can she find the foundation for her future growing up.

### ***Oblomov and Stolz: the abyss in Vyborg***

When Stolz arrives in Vyborg, Stolz realises that Ilya has children with Agaphya Matveyevna, i.e. that he will forever be entrenched in his new "safety zone" and will never make his way back. The scene concludes with the mention of the abyss which suddenly develops between them (469). This image is best taken as referring to the whole symbolic framework of the boundary images in the novel. Before going to Vyborg, Stoltz promises Olga that he will help Ilya out of his shell and that nothing is going to sway him for his task (469). Olga's mood is one of strenuous weariness over Ilya's mental state, all the more so Stolz told her not to go with him. Furthermore, he worries about her state emotional state and fears that she

might be reduced to Oblomovism. «Помни же, – заключила она, садясь на свое место, – что ты отступишься только тогда, *когда откроется бездна* или встанет стена между ним и тобой» (469).

In a strong intratextual coherence, these words hark back to the first mention of Stolz and the chasm. «Нужно ли прибавлять, что сам он шел к своей цели, отважно шагая через все преграды, и разве только тогда отказывался от задачи, когда на пути его возникала стена или отверзалась непроходимая бездна. Но он не способен был вооружиться той отвагой, которая, закрыв глаза, скакнет через бездну или бросится на стену на авось. Он *измерит бездну или стену*, и если нет верного средства одолеть, он отойдет, что бы там про него ни говорили» (163). However, Olga understands better the meaning of Stolz's own words, inasmuch as she has a much better grasp on Oblomov's symbolical space.

The mosaic is beginning to emerge from its parts. Oblomov has already worked himself out of the awkward space of instability, confusion and emotional upheaval. Ominious allusions to death loom large in the description of his Vyborg's house, which Stolz compared explicitly to a den, whereas Oblomov is said to be caving his own grave (483).

Over the chasm, Stolz and Oblomov mirror each other; *бездна* is the measure of their different attitudes toward Olga and life in general. Olga remains on the "other side", waiting for him on the threshold. A gulf (*бездна*) opens up between them and Oblomov, almost in a hallucinatory vision sinks through the floor (*провалился*). His desire for disappearance, expressed at the very beginning of the novel, is now fulfilled. This metaphor-image in which Oblomov appears for the last time which is the only clear image of the sinking fall in the novel, in which Oblomov appears for the last time, is laden with utter ambiguity and mystery. Oblomov deleted himself from the space of the world, anticipating his own death, and thus enclosed himself and his own journey. As we have already noted, the word *пропасть* activates here the huge spectrum of its historical meanings. The reader will never know whether it is a true "falling through" into a grave, or transition to other space, or no-space, or coming to ruin. "The space of death" encompasses all these and yet none of them. That is the crux of the paradox of Oblomov's relation to the space of his own desire.

### **Conclusion**

Even though the glaringness of these images sometimes seem to the reader rather too obtrusively present, they fulfill an important function in the novel – they cover, in a condensed manner, various fields through which the main characters "spread their steps" through the field of the real or the unreal, bucolic or urban, known and unknown. In this highly symbolic novel, the characters are easily betrayed by metaphoric transfers: they come to new fields, adapt to them, cultivate

them or escape, fall and "fail". It is the enigmatic nature of its space, and its inner inconsistency that threads and unthreads the key meanings of the novel.

### References

- ГОНЧАРОВ 2010 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. Москва, АСТ, 2010.
- ДАЛЬ 2010 = ДАЛЬ В.И. Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка. Москва, Астрель, 2006.
- БААК 2009 = БААК J.V. The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration. Rodopi, Amsterdam, New York, 2009.
- GONCHAROV 1954 = GONCHAROV I.A. Oblomov. / transl. David Magarshack. New York, Penguin, 1954.
- LOVELL 2003 = LOVELL S. Summerfolk. A History of the Dacha. New York, Cornell University Press, 2003.
- SINGLETON 1997 = SINGLETON A. No-place like home: The Literary's Artist and Russia's Search for cultural identity. Albany, State University of New York, 1997.

*«Обломов»: текст романа в культуре и мире  
читателя*



**Мартина Штембергер**  
(Вена, Австрия)

## ОБЛОМОВ В ПАРИЖЕ: МЕТАМОРФОЗЫ ПЕРСОНАЖА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1920-Х ГОДОВ

**Abstract:** I.A. Goncharov's Oblomov may be considered as a "fluctuating" character in Umberto Eco's sense, a character which, emancipating himself from his original literary "birthplace", comes to form part of a collective cultural imaginary. Incarnating, according to the author's own interpretation, some elementary features of "Russianness", perceived, in Russia and abroad, as a deeply "Russian" phenomenon, Oblomov has also been read (and re-written) as a symbolic figure of universal human relevance. This article illustrates some aspects of the particular intercultural dynamics of Goncharov's creation: it analyses the reinterpretation of Oblomov and the mise en scène of Oblomov-like characters in French literature of the interwar period (concretely the 1920ies), marked by the recurrence of abulic, inactive anti-heroes. In this context, the Oblomovian prototype, historically "updated" and transplanted into another sociocultural milieu, constitutes an important intertextual reference, as will be shown in the following exploration of Emmanuel Bove's and André Beucler's work.

**Keywords:** I.A. Goncharov, Oblomov, Emmanuel Bove, André Beucler, Abulic (anti-)hero, Intertextuality

### **Вступление**

Илья Ильич Обломов Гончарова, несомненно, принадлежит к литературным характерам, вошедшим в коллективный имажинариум мировой культуры; к категории «флуктуирующих» персонажей (ЕКО 2011: 93*sqq.*); то есть, фиктивных лиц, приобретших своеобразное существование независимо от своей исходной «партитуры», путешествующих из текста в текст, из литературы в литературу – жителей, по словам самого Гончарова, того «мир[а] творческих типов», который «имеет как будто свою особую жизнь, свою историю, свою географию и этнографию, и когда-нибудь, вероятно, сделается предметом любопытных историко-философских критических исследований» (ГОНЧАРОВ 1955: 104).

Обломов – олицетворяющий, согласно интерпретации самого автора, «элементарные свойства русского человека» (ГОНЧАРОВ 1955: 71),<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Гончаров подчеркивает в своей переписке, что тексты его обращены к *русскому* адресату (см. его письмо к С.А. Никитенко от 4 /16 июля 1868, цит. по DIMENT 1998: 152). Вообще скептический по отношению к литературным переводам (см. ГУСЬКОВ 2002: 44), автор выражает сомнение в том, что тексты, занимающиеся сугубо «русскими» вопросами, представляют собой какой-либо интерес для (западно-)европейских читателей и будут им понятны (см. письмо к В.В. Стасову от 17/29 августа 1882, цит. по DIMENT 1998: 157).

воспринят, в России и вне ее, как исконно «русский», даже гипер-русский прототип<sup>95</sup> – одновременно обладает, как персонаж глобального интертекста, примечательной интеркультуральной динамикой.<sup>96</sup> Примеры международных метаморфоз персонажа очень многочисленны – от Латинской Америки до Китая. Так, аргентинский писатель Эрнесто Сабато, в своем эссе *Sobre literatura nacional [О национальной литературе]* объясняет, что Обломов – законченный представитель определенного аргентинского типа не таких уж добрых старых времен. Было бы достаточно, считает Сабато, напоить героя, вместо русского чая, аргентинским мате, чтобы полностью «аргентинизировать» его (САВАТО 1997: 12).<sup>97</sup> Но интертекстуальное «Путешествие вокруг света» (см. ОРНАТСКАЯ 2000) привело гончаровского героя, столь не любившего движение, изменения, поездки, даже до Китая,<sup>98</sup> писатель Yù Dáfū цитирует тип «лишнего человека» (не только в одноименном рассказе *Língyùzhé*) и конкретно персонажа Обломова,<sup>99</sup> чтобы иллюстрировать отчуждение, экзистенциальный «паралич», жизненную

---

<sup>95</sup> «No other novel has been used to describe the ever-so-elusive “Russian mentality” or “Russian soul” as frequently as *Oblomov* by Ivan Goncharov [...]» (DIMENT 1998: 3).

<sup>96</sup> Универсальность данного литературного типа открытие не новое, но на фоне критической традиции «(гипер)-руссификации» персонажа, пожалуй, стоит подчеркнуть ее лишний раз. Именно эта универсальность сказывается, например, в творческой рецепции романа у Беккета: «What Beckett brings to the fore in his references to the novel is not the class or sociohistorical specificity of Oblomov’s infantilism, but rather its universality as an emblem of the human condition [...]» (МИНАЛОВИЧ 1998: 60). Переводчик романа на английский также убежден, что художественная значимость романа *Обломов* именно «in the universality of its hero» (David Magarshack, цит. GIVENS 1998: 91). Стефан Цвейг уже в 1902-ом году в своей рецензии немецкого перевода романа рассматривает протагониста с точки зрения не только его «русскости», но и его человеческой универсальности: «И есть ли человек, который, постоянно творя деятельно и целеустремленно, не был бы все же хоть раз в своей жизни Обломовым?» (ZWEIG 1983: 228). Наконец, и Раттнер в своей «психологической интерпретации» романа анализирует Обломова, помимо его конкретного исторического и социо-культурного контекста, как всеобщую «антропологическую возможность», «универсальный человеческий тип [...], в котором мы все можем отражаться и познать самих себя» (RATTNER 1968: 14).

<sup>97</sup> «Что делать? – с этого вопроса и началась его бессонница. – Обломов, cosa facciamo?» – этот вопрос возникает и у протагониста известного соотечественника Сабато – Хулио Кортасара, в экспериментальном романе *Игра в классики* (CORTÁZAR 1987: 34).

<sup>98</sup> Касательно известности Гончарова и «обломовщины» в Китае, см. ДИАЛО 1994: 340.

<sup>99</sup> Здесь не место вникать в дискуссию касательно дифференциации Обломова и типа «лишнего человека» (нередко квази-идентифицируемых в традиции Добролюбова, в то время как сам Гончаров своего героя никак не считал представителем литературной категории «лишних людей», см. КРАСНОЩЕКОВА 2012: 299sq.). Даже если Обломова, несомненно, следует отграничивать от «лишнего человека» Пушкина или Лермонтова, эти типы, тесно взаимосвязанные, не даром ассоциируются в восприятии романа: «Но связь этих двух “сверхтипов” неразрывна [...] Так, Обломов, при всем своем отличии от онегинско-печоринского типа, разделяет с ними нередко (на своем уровне) чувство бессельности существования и непонятности смысла жизни вообще» (КРАСНОЩЕКОВА 2012: 305).

«немоту» своего протагониста – как, например, в тексте под названием *Huáixiāng bìngzhě* [«Тоска по дому» или «Тоска по родине»] (см. NG 1988: 96sq.).

Одним словом, в различных литературах раскрывается «мощный творческий потенциал» Обломова (THIERGEN 1994: XIX), (анти-)героя и нашего времени. Об актуальности «человека-обломка» (см. THIERGEN 1989/ТИРГЕН 1990) свидетельствуют многочисленные ре-интерпретации персонажа и в западно-европейской литературе XX-ого века.

### ***Путешествие Обломова в Париж:***

#### ***К характеристике анти-героя межвоенного времени***

Учитывая изобилие материала, сосредоточимся, в рамках этого исследования, на маленьком, но очень показательном аспекте международной творческой рецепции Обломова: а именно, на метаморфозах персонажа в некоторых текстах французской литературы межвоенного времени, конкретно 1920-х годов. В чем значимость обломово-подобных персонажей для литературы этого времени? Тип «абулического» анти-героя очень распространен (не только) во французской литературе этой эпохи<sup>100</sup> – эпохи перелома, эпохи кризиса не только романа (см. OUELLET 2006: 8), но и в общем коммуникабельности опыта, «нарративности» мира (над этой проблематикой размышляет Вальтер Беньямин в своем эссе *Der Erzähler* [Рассказчик], исходя из творчества великого традиционного «рассказчика» Николая Лескова; см. BENJAMIN 1977). В этом контексте, роман Гончарова, в свою очередь интерпретированный, в соответствии с высказываниями самого автора, как «документ переломной эпохи» (см. SCHÜMANN 2005: 90) – или, особенно в контексте «трилогии», как документ «перехода от одной эпохи русской жизни <...> к другой» (ГОНЧАРОВ 1955: 72) –, приобретает своеобразную актуальность, так как и персонаж «лишнего человека» в новых ипостасях (например, в лице возвратившегося с войны экс-солдата, нередко физически и/или ментально «поврежденного», более не находящего себе места в обществе, пережившего, так сказать, самого себя). Французская литература этого времени богата подобными анти-героями, именно в своей маргинальности парадоксально парадигматическими представителями своей эпохи: «Потому что нет, конечно, лучшего понятия, чтобы определить чувство, господствующее во французском романе, начиная с двадцатых годов, чем чувство *бессилия*, будь оно физическим, психологическим или социальным; и именно обломовщина охватывает его в полной мере» (CURATOLO 2008: 32).

---

<sup>100</sup> Уэллс констатирует «квази-обсессивное повторение абулического персонажа» в литературе этого времени (OUELLET 2008: 64).

Обломов Гончарова, несмотря на настойчивые вызовы Штольца, так и не поедет в Париж: «Зовет в Париж. <...> Поеду. <...> Ужо... нет, завтра... как сберусь» (ГОНЧАРОВ 1987: 163). В дальнейшем будут представлены некоторые тексты, в которых, правда, не сам Обломов, но зато некоторые его литературные потомки все-таки попадают во Францию, где они – представители и жертвы модернизированной и французированной «обломовщины», приходят к жалкому концу.

*«il y a quelque chose en lui de l'Oblomoff de Gontcharov»:*

***Призрак Обломова в жизни и творчестве Эмманюэля Бова***

Остановимся сначала на метаморфозах типа Обломова в творчестве Эмманюэля Бова. Бов – по паспорту, Бобовников, сын восточно-европейского иммигранта – как писатель является частью богатой традиции франко-русской литературы.<sup>101</sup> Бов долго – до его «ренессанса» в 70-е годы (см. SOENEN-MENNEMEIER 2006: 9) – слыл мало известным «классиком» XX-ого века; согласно Сэмюэлу Беккету, «Самый великий из забытых – Бов» (цит. ГАЛЬЕГО/ЮРЬЕНЕН 1998).<sup>102</sup> При жизни автор, «французский классик с русским акцентом» (ГАЛЬЕГО/ЮРЬЕНЕН 1998), несмотря на весьма престижные литературные связи (начинающему автору покровительствовала сама Колетт) и на в основном положительное восприятие его первых же произведений, часто воспринимался французской критикой (отнюдь не всегда благожелательно) через призму своего «иностранный» происхождения, своей «русскости»; с трудом добивался признания в качестве «настоящего» французского писателя.<sup>103</sup> Некоторые критики упрекают Бова, сомнительного «француза», в его якобы «ужасном» французском языке,<sup>104</sup> исключая автора из числа представителей «отечественной» литературы.<sup>105</sup>

---

<sup>101</sup> Более подробную био-библиографическую информацию можно найти на сайте, посвященном писателю: [www.emmanuel-bove.net](http://www.emmanuel-bove.net) [01.11.2012].

<sup>102</sup> Бов, всегда дискретный, даже скрытный, сам, правда, не безучастен в этом забвении; Кусс его считает «первым виновником этой анонимности» (COUSSE 1989: 54).

<sup>103</sup> «[...] у критиков его эпохи, Бов, в общем, воспринимался скорее как писатель русского происхождения, чем как французский писатель» (OUELLET 2008: 52). На самом деле, даже в комментариях благожелательных критиков и литературных друзей автора, «русскость» Бова (его персонажей, его мышления, даже его физиономии) является своего рода *idée fixe* (см., например, портрет Бова пера Кассу, цит. COUSSE/BITTON 1994: 117).

<sup>104</sup> Так, например, Андре Лихтенбергер [André Lichtenberger] в *Victoire* (цит. COUSSE/BITTON 1994: 149) или Андре Терив [André Thérive]: «Прежде всего, господин Бов ужасно пишет по-французски. [...] и я не могу не думать о том, что господин Бов [...] сам русский и, кажется, в гражданской жизни носит другое имя, чем его литературное [имя]» (цит. COUSSE/BITTON 1994: 131sq.). Эли Ришар [Élie Richard] в *Paris-Soir* прямо упрекает Бова в языковом и синтаксическом «варварстве» (цит. COUSSE/BITTON 1994: 132); Аббат Луи Бетлеем [Louis

Но вне клише критики, Бов – весьма интересный персонаж франко-русского литературного обмена; в отличие от немалого числа французских современников, которые часто ограничиваются достаточно поверхностными стереотипами «roman russe à la Dostoïevski», Бов предлагает своеобразную реинтерпретацию традиции русского романа (в новелле под названием *Un Raskolnikoff* [*Некто Раскольников*], например, Бов «трансплантирует» персонажа Достоевского в современный французский контекст, см. BOVE 1931). По сравнению с Достоевским или с Толстым, Гончаров, как известно, во французской рецепции классической русской литературы со времен публикации известного труда Эжен-Мельхиор де Вогюэ [Eugène-Melchior de Vogüé], *Le Roman Russe* (1886), нередко недооценивался (см. LABRIOLLE 1989); однако, в литературе межвоенного времени, этот своеобразный «остракизм» уже является анахронизмом, как констатирует Куратоло: «<...> в межвоенное время, Обломов уже стал легендарным типом, а *обломовщина* – референционной позой» (CURATOLO 2008: 30).

Определенное родство душ между персонажами Бова и Гончарова (прежде всего, Обломова) констатирует уже современная автору критика.<sup>106</sup>

---

Bethléem] не прощает Бову, что тот якобы приносит во французскую литературу «все славянские эксцессы» (цит. COUSSE/BITTON 1994: 102) и т. д.

<sup>105</sup> Когда Бов впервые выдвигается кандидатом на крупную литературную премию, его тогдашний издатель (Ференци) вынужден выступить в защиту своего подопечного в качестве *настоящего француза*, в литературном, как и в бюрократическом смысле: «Автор [романа] *Mes amis* отнюдь не русской национальности. Он на самом деле француз!» (цит. COUSSE/BITTON 1994: 104). С сомнительным успехом, сам Бов, в интервью журналу *Marianne*, «напрасно умоляет друзей и критиков о том, чтобы его считали французом» (COUSSE/BITTON 1994: 183).

<sup>106</sup> Роман *Обломов* франкоязычной публике долго был доступен только в неполных версиях; после частичных переводов Артамова, Делена и Леже (*Une journée de M. Oblomoff* [1872-1873], *Oblomoff. Scènes de la vie russe* [1877], *Oblomoff* [1886], *Le Songe d'Oblomov* [1895], см. Гуськов 2002) только в 1926-ом году вышел новый, однако, в свою очередь значительно сокращенный перевод. Первый полный перевод романа на французский язык был опубликован только в 1946-ом году в Брюсселе (см. Гуськов 2002). Эти обстоятельства следует учесть, когда речь идет о восприятии *Обломова* во Франции межвоенного времени. Тем не менее, роман, как подчеркивает Гуськов, «даже в сокращенном виде был воспринят как значительное явление и оставил след во французской литературе. Во Франции еще в XIX веке признали, что Обломов – один из широко известных и репрезентативных типов русской литературы» (Гуськов 2002: 52); но у французского читателя первой половины XX-ого века, незнакомого с оригиналом романа, на основе доступных переводов, несомненно, мог складываться специфический образ «французского» Обломова. Касательно вопроса, насколько сам Бов владел русским языком (и, соответственно, мог знать *Обломова* не только по переводам), доступные сведения неоднозначны (как, кстати, большинство информации о жизни автора, см. COUSSE 1989: 53). В то время как Андре Беклер вспоминает, что Бов не говорил по-русски (см. COUSSE/BITTON 1994: 103), биографы автора упоминают его литературные переводы – правда, в «тандеме» с Жоржом д'Остоя [Georges D'Ostoya] – с русского (а именно неизданных тогда рассказов Л.Н.Толстого; *Idylles paysannes* вышли в 1925-ом году [COUSSE/BITTON 1994: 111, 342]). В

Касательно романа Бова *La Coalition* [«Коалиция»], Марсель Арлан [Marcel Arland] отмечает в *Nouvelle Revue Française*, что протагонист этого произведения – несомненно потомок гончаровского героя, «нерешительный человек, напоминающий Обломова» («un indécis qui rappelle Oblomoff», цит. OUELLET 2008: 54); Едмон Жалу также замечает в *Les Nouvelles littéraires*: «в нем есть что-то от гончаровского *Обломова*» («il y a quelque chose en lui de l'*Oblomoff* de Gontcharov», цит. OUELLET 2008: 54). В дальнейшем будут проанализированы романы *Mes amis* и *La Coalition*, особенно показательные в рамках нашей тематики; но следует подчеркнуть, что (анти-)герои этих двух произведений, во многих отношениях, являются весьма «типичными» представителями литературного мира Бова вообще,<sup>107</sup> мира, в котором вечно крутятся «те же самые персонажи, раздавленные своими немощами, вечно недоразвитые и слабовольные» (COUSSE/BITTON 1994: 43).

Парадигматический герой романов Бова является «априори слабовольным человеком, отказывающимся от любого действия, как из-за бессилия, так и из принципа» (COUSSE/BITTON 1994: 216). В этом смысле, протагонисты Бова, для которых единственное парадоксальное действие как раз в «inaction»<sup>108</sup> – прямые наследники Обломова: «Персонажи Бова <...> в этом отношении близки персонажу Гончарова, Обломову, ставшему символом слабоволия» (POULET 2011).

Герой Гончарова мучительно – на протяжении многочисленных страниц – выбирается из постели или с дивана – рокового центра тяжести всего его существования. И роман Бова *Mes amis* начинается... в постели (в глазах протагониста, это «*святое место*»<sup>109</sup>), без всяких эротических коннотаций. Этот «черный роман» (см. CURATOLO 2001) – «безжалостное описание поражения, почти клиническое» (КРЭМЕР 1985) – открывается скрупулезным анализом тягостного просыпания, полного принципиального *taedium vitae*, своеобразным протоколом физического и одновременно онтологического дискомфорта в этом мире: «Когда я просыпаюсь, рот мой открыт. На зубах

---

любом случае, в литературно-художественном кругу, в котором вращается Бов в двадцатые годы, уже присутствует «призрак» Обломова; самого Бова друзья, по преданию, удостоили прозвищем «Обломов» алиас «Обломофф» (см. ГАЛЬЕГО/ЮРЬЕНЕН 1998); Едмон Жалу, поклонник гончаровского персонажа, был склонен увидеть олицетворение Обломова «если не в самом Бове, то в персонажах Бова» (CASSOU 1980). Перевод *Обломова* Эленой Извольской был опубликован в 1926-ом году (см. ГУСЬКОВ 2002); в этом контексте неудивительно, что именно роман *La Coalition*, опубликованный в конце следующего года, усиленно воспринимался через «обломовскую» призму.

<sup>107</sup> Сам Бов воспринимает свои отдельные произведения как части своеобразного литературного «цикла» (см. SOENEN-MENNEMEIER 2006: 10).

<sup>108</sup> «Я сильно чувствую, например, бездействие, в моей книге это будет действием», пишет Бов в дневнике (цит. Cousse/Bitton 1994: 311; Ouellet 2006: 20).

<sup>109</sup> «une chose sacrée» (букв. «нечто священное»), BOVE 2006: 77.

налет: лучше бы их чистить перед сном, но сил никогда нет. В уголках глаз засохли слезы. Плечи больше не болят. Прямые волосы покрывают мне лоб. Растопыренными пальцами зачесываю их назад. Бесполезно: как страницы новой книги, волосы распрямляются и падают на глаза. Поднимая [sic] голову, я чувствую, что щетина отросла: шею колет. С нагревшимся за ночь затылком я лежу на спине, с открытыми глазами, подняв простыни до подбородка, чтобы не остыла постель. Потолок в пятнах сырости: он так близок к крыше. Обои местами вздулись. Мебель у меня, как у старьевщиков на улице. Труба моей печки перевязана тряпкой, как колено. Над окном косо висит штора, окончательно сломанная. Вытягиваясь, я ощущаю подошвами ног – вроде как танцор на канате – вертикальные перекладыны моей железной кровати».<sup>110</sup>

Трагикомедия этого просыпания и мучительного вставания и у Бова разворачивается на нескольких страницах. Виктор Батон [Victor Bâton], возвратившийся с войны, совершенно «лишний» человек-обломок, страдающий патологической робкостью (см. BOVE 2006: 44) и гипертрофированной гипохондрией (см. BOVE 2006: 18, 20, 103, 126), вегетирующий в полной социальной изоляции, в отчаянных (и крайне амбивалентных) поисках «друга» и «любви» (см. OUELLET 2006).<sup>111</sup> Так же, как и Обломов, Батон – слишком «мягкая», слабая, чувствительная натура (герой характеризует самого себя как «*сентиментальн[ый] увал[ень]*», «*несильный*», «*слишком чувствителен*»<sup>112</sup>); в своем психическом инфантилизме (см. SOENEN-MENNEMEIER 2006: 76), он легкая жертва мнимых «друзей»; но у этого «Нео-Обломова» уже нет Штольца, который защищал бы его экономические и прочие интересы. Далекие потомки Штольца, прототипа *homo faber*, *homo oeconomicus*, «представител[я] труда, знания, энергии – словом, силы» (ГОНЧАРОВ 1955: 78), в романе Бова отнюдь не

---

<sup>110</sup> «Quand je m'éveille, ma bouche est ouverte. Mes dents sont grasses: les brosser le soir serait mieux, mais je n'en ai jamais le courage. Des larmes ont séché aux coins de mes paupières. Mes épaules ne me font plus mal. Des cheveux raides couvrent mon front. De mes doigts écartés je les rejette en arrière. C'est inutile: comme les pages d'un livre neuf, ils se dressent et retombent sur mes yeux. / En baissant la tête, je sens que ma barbe a poussé: elle pique mon cou. / La nuque chauffée, je reste sur le dos, les yeux ouverts, les draps jusqu'au menton pour que le lit ne se refroidisse pas. / Le plafond est taché d'humidité: il est si près du toit. Par endroits, il y a de l'air sous le papier-tenture. Mes meubles ressemblent à ceux des brocanteurs, sur les trottoirs. Le tuyau de mon petit poêle est bandé avec un chiffon, comme un genou. En haut de la fenêtre, un store qui ne peut plus servir pend de travers. / En m'allongeant, je sens contre la plante des pieds – un peu comme un danseur de corde – les barreaux verticaux du lit-cage» (BOVE 2006: 17).

<sup>111</sup> Продолжение трагикомических приключений Батона в праздных поисках «друга» описывает Бов в последствии и в тексте *Un autre ami* [«Другой друг»] из новеллистического цикла *Henri Duchemin et ses ombres* (1928), см. SOENEN-MENNEMEIER 2006: 21.

<sup>112</sup> «*sentimental et indolent*» (букв. «сентиментальный и вялый»); BOVE 2006: 37), «*faible*» (BOVE 2006: 126), «*trop sensible*» (BOVE 2006: 43).

симпатичные характеры.<sup>113</sup> Показательно, что здесь уже нет положительного контрастного штольце- или, тем более, тушино-образного персонажа, представителя *анти*-обломовщины, «противояди[я] Обломову», по выражению Добролюбова (цит. Гейро в ГОНЧАРОВ 1987: 539); произведения Бова и литературные документы эпохи, потерявшей веру во всемогущество и ценность человеческой деятельности. Сам Батон систематически отказывается от любого *активного* участия в обществе своего времени; согласно идеалу приличного «бюргера», он постоянно выражает желание быть полезным; но наедине с собой признается, что ему ни за что не хочется работать – даже легкой бюрократической работы, которую ему наконец-то предлагают, он всячески старается избегать, афишируя свою (незначительную) инвалидность (см. BOVE 2006: 107sqq.).

Как и гончаровский Обломов (с его мало успешной бюрократической карьерой между Архангельском и Астраханью...), французские потомки его, как отмечает Куратоло, конфронтируют с чужим и враждебным миром труда, если вообще, то в образе разных бюрократических занятий: «<...> нет ничего удивительного в том, что, как и русские модели <...>, “анти-герои” французского романа межвоенного времени – писари <...>» (CURATOLO 2008: 37). Бюрократия как «абсурдная» бумажная работа явно обладает и металитературными аспектами. Об этом свидетельствует и новелла Бова *Voyage autour d'un appartement* [«Путешествие вокруг квартиры»] (1928; название, конечно, намекает на *Voyage autour de ma chambre* Ксавье де Местра); в этом тексте (см. COUSSE/BITTON 1994: 257sqq.), ремесло писателя/пишущего человека изображается как слегка возвышенная форма не такого уж *dolce far niente*. Показателен и тот факт, что автор, во время Второй мировой войны находившийся в эмиграции в Алжире, временно сам публикует свои тексты под псевдонимом «Victor Bâton» (COUSSE/BITTON 1994: 220), что наводит на некоторые размышления о «родстве» самого автора и излюбленного им литературного типа, которого он неустанно варьирует в своих произведениях – вспомним, в этом контексте, и биографические прочтения *Обломова*, над которыми иронизирует автор (см. ГОНЧАРОВ 1955: 65),<sup>114</sup> не раз называя самого себя Обломовым (см. ОРНАТСКАЯ 1994: 329).

На целый ряд других параллелей в построении сюжета и в характеристике персонажа здесь можно лишь намекнуть. И протагонист Бова, вечно мечтая о том, чтобы «по-настоящему» зажить («Я хочу жить», «Я хотел бы иметь

---

<sup>113</sup> Вспомним пышнотелого «Monsieur Lacaze», богато-промышленника, уж очень самодовольного, надменного и, впрочем, мелочного «благодетеля» (см. BOVE 2006: 90sqq.).

<sup>114</sup> В самом романе, «образ автора» представляет собой своего рода «двойника» героя (см. КОСЧМАЛ 1994: 260).

друзей, работать, жить, наконец»<sup>115</sup>), до жизни так и не доходит; и у него крайне проблематичное отношение к женщинам – и на этом поприще он, кажется, стремится к несчастью, саботируя перспективу «спасения» любовью. Сложный «квартирный вопрос» преследует и протагонистов Бова, у которых, как в конкретном, так и в метафизическом смысле, уже нет своего «угла» (см. VACHELARD 2001: 31) – или «уголка»<sup>116</sup> – в мире, нет своего места в обществе. Как и Обломова из его квартиры, Батона, в конечном итоге, выгоняют из его комнаты,<sup>117</sup> потому что он, как хронический «бездельник», является живой провокацией для работающего народа в лице своих соседей: «Будто бы жильцы жаловались, что я не работаю. <...> Человек, как я, который не работает, всегда будет ненавидим».<sup>118</sup> В одном пассаже романа можно, пожалуй, даже и увидеть своеобразный социально и исторически «актуализированный» эквивалент «Сна Обломова». Как и протагонист Гончарова, (анти-)герой Бова также воображает – в заманчивом видении между сном и явью<sup>119</sup> – свою личную «утопию»,<sup>120</sup> картину лучшей, конкретно и метафорически *богатой*, благоустроенной жизни, в которой всё и все – и прежде всего, он сам – наконец-то на своем месте. Весьма красочно изображается этот альтернативный мир, в котором теряются временные координаты<sup>121</sup> – своего рода «амбивалентная фантазма» (если цитировать характеристику «Сна Обломова» Ренатой Лахманн [цит. SCHÜMANN 2005:

---

<sup>115</sup> «Je veux vivre» (BOVE 2006: 20), «Je voudrais avoir des amis, travailler, vivre enfin» (BOVE 2006: 48).

<sup>116</sup> Касательно специфических коннотаций слова «уголок» в романе *Обломов* и конкретно в описании Обломовки, см. КРАСНОЩЕКОВА 2012: 269sqq.

<sup>117</sup> Герои Бова обычно находятся в более затруднительных жизненных ситуациях, чем помещик и «барин» Обломов; и по биографическим причинам творчество Бова свидетельствует об особенной восприимчивости касательно несчастья и унижения всяких персонажей, вегетирующих на уровне или даже ниже уровня прожиточного минимума.

<sup>118</sup> «Il paraît que les locataires se sont plaints de ce que je ne travaillais pas. [...] Un homme comme moi, qui ne travaille pas, qui ne veut pas travailler, sera toujours détesté» (BOVE 2006: 123).

<sup>119</sup> Напомним, что и «Гончаров отнюдь не стремился придать “Сну Обломова” характер подлинного сна» (КРАСНОЩЕКОВА 2012: 266). «Сон» здесь является скорее предлогом для создания картины Обломовки «по жанровым законам идиллии» (КРАСНОЩЕКОВА 2012: 267).

<sup>120</sup> Эта склонность к мифо-поэтической трансформации собственной убогой жизни не чужда и самому автору: в письмах к матери и к брату, Эмманюель Бов также набрасывает свою личную «утопию лучшей жизни» (COUSSE/BITTON 1994: 185), чем-то напоминающую сладкие грезы его протагониста.

<sup>121</sup> «[...] идиллия не знает различия во времени: она игнорирует не только различия, но и само время» (Краснощекова 268). У Бова, весь этот пассаж (см. BOVE 2006: 27sqq.) повествуется в грамматической форме *conditionnel*, «суспендируя» реальные временно-пространственные координаты (о роли «кондиционала сна наяву» как защитного/компенсационного механизма для персонажей Бова см. COENEN-MENNEMEIER 2006: 15, см. также 60, 85sqq., 104sqq.).

86]).<sup>122</sup> Роман заканчивается именно там, где и начался: в постели. Одиноким, несчастным, Виктор Батон – парадигматический анти-победитель, «постмодернистский анти-герой» (OUELLET 2006: 22) – лежит в жалком гостиничном номере, чувствуя себя «слабым», бесконечно «лишним» не только в своем обществе, но и во всей вселенной (см. BOVE 2006: 126).

Роман *La Coalition*,<sup>123</sup> опубликованный в декабре 1927-ого года, датированный 1928-ым годом, повествует кошмарную историю социального падения. Этот роман, который наряду с *Mes amis* считается одним из шедевров писателя,<sup>124</sup> представляет собой «подробный рассказ, клиническое исследование неизбежного падения, crescendo, матери и ее сына» (Биттон в BOVE 2006: 341). Это весьма мрачный, тягостный текст, наводящий на многих читателей своеобразное ощущение подавленности:<sup>125</sup> «Вот книга ужасно грустная и отвратительные персонажи», возмущается анонимный критик в *Liberté* (цит. COUSSE/БИТТОН 1994: 133). Поль Леото [Paul Léautaud], после чтения романа, замечает в своем дневнике: «Настоящий кошмар! Я был совершенно раздавлен. Таких книг ведь не пишут.» Через месяц Леото, видимо, по-прежнему находится под впечатлением этого чтения: «Видишь самого себя в падении такого типа. Это книги, которые лучше не читать» (цит. COUSSE/БИТТОН 1994: 123sq.). А Петер Хандке, австрийский писатель, проживающий во Франции, который, в качестве переводчика Бова, существенно способствовал «(ре-)открытию» автора и за границами Франции, замечает касательно *La Coalition*: «Нужен был бы большой кураж, чтобы перевести ее [эту книгу]. Я бы не мог написать такой книги» (цит. COUSSE/БИТТОН 1994: 124). Эмоциональная насыщенность текста, не в

---

<sup>122</sup> Краснощекова также подчеркивает «Амбивалентность образа Обломовки» (КРАСНОЩЕКОВА 2012: 266sq.).

<sup>123</sup> Изначально роман, по предложению автора, должен был называться *La Famille Aftalion*; издатель этому названию предпочитал *Les Mauvais Compagnons* (см. COUSSE/БИТТОН 1994: 126); в конечном итоге, остановились на *La Coalition*. В 1928-ом ограниченном тиражом вышла и новелла Бова под этим же названием, вариация на сюжет романа, в которой выступают те же самые персонажи (см. COUSSE/БИТТОН 1994: 138, а также комментарий в BOVE 2006: 1012). Во избежание недоразумений, эта новелла, впоследствии, была переиздана под названием *Aftalion, Alexandre* (см. BOVE 1989), по имени одного из персонажей – отца Николая, который, в этом тексте, посвященном в основном «предистории» романного сюжета (см. SOENEN-MENNEMEIER 2006: 40, 46), является главным протагонистом. Роман *La Coalition* в более позднем издании (см. BOVE 1986) был объединен в одном томе с новеллой *Un Raskolnikoff*, что лишний раз подчеркивает его «фрусский» литературный контекст.

<sup>124</sup> Именно за этот роман – согласно Кусс/Биттон, заодно и за *Mes amis* (см. COUSSE/БИТТОН 1994: 146sq.) – автора в 1928-ом году наградили весьма щедро дотированным *Prix Figuière* (см. SOENEN-MENNEMEIER 2006: 46).

<sup>125</sup> Givens, кстати, характеризует и роман Гончарова как «a disturbing book» – аспект, которому в рецепции романа далеко не всегда уделяется должное внимание (GIVENS 1998: 90). Напомним, что и Стефан Цвейг считает *Обломов* весьма «мрачной книг[ой]» (ZWEIG 1983: 227).

последнюю очередь, объясняется, наверное, и тем, что этот роман – своего рода семейный «экзорцизм»;<sup>126</sup> согласно озлобленному заявлению брата Бова, *La Coalition* – жестокий портрет его и его матери (см. COUSSE/ВITTON 1994: 124; см. и комментарий в BOVE 2006: 341). (Это, кстати, тоже точка соприкосновения с романом Гончарова, который также был подвергнут и разным психоаналитическим интерпретациям, подчеркивающим «комплекс матери» героя и т. д.).<sup>127</sup>

Роман Бова изображает фатальный «двойной портрет» (см. COENEN-MENNEMEIER 2006: 47) француженки Луизы Афталион [Louise Aftalion], урожденной Перрье [Perrier], экстравагантной дочери буржуазной династии, потерявшей свой социальный статус «бестолковым» браком с бедным иммигрантом из восточной Европы, и ее сына Николая [Nicolas] (имя свое этот печальный анти-герой получил «à cause du tsar», из-за царя [BOVE 2006: 363]). Мать и сын отличаются полной нежизнеспособностью; после хаотичной жизни в Швейцарии и на Лазурном берегу, они, истратив семейное наследство, возвращаются в Париж, все более мучительно выживая благодаря мелким займам и пошлomu попрошайничеству, «переполза[я]», в свою очередь, «изо дня в день» (ГОНЧАРОВ 1955: 78), доходят до трагического конца – полного социального упадка, сумасшествия матери и – также почти «пассивного», невольного – самоубийства сына (см. BOVE 2006: 532sq.).<sup>128</sup> Уже по своей структуре, текст рисует порочный круг, негативную спираль падения; и в *этом* смысле роман Гончарова, циклические структуры которого подчеркивались в разных исследованиях<sup>129</sup> и который был истолкован как «совершенная антитеза» жанру «*Bildungsroman*» или даже «жестокая пародия» его (DIMENT 1998: 18),<sup>130</sup> является интересным интертекстом (см. и SCHÜMANN 2005: 80).

---

<sup>126</sup> Биографы неоднократно подчеркивают этот «экзорцистический» аспект творчества автора (см., например, COUSSE/ВITTON 1994: 19, 63sq.) и роль «семейных» прототипов персонажей Бова; отец писателя также характеризуется как «avant la lettre, персонаж романов его сына» (COUSSE/ВITTON 1994: 26).

<sup>127</sup> См., например, BARATOFF 1990 и BARATOFF 1994, GIVENS 1998.

<sup>128</sup> В последствии, роман был переиздан и под названием *Histoire d'un suicide [История одного самоубийства]* (см. комментарий в BOVE 2006: 1011).

<sup>129</sup> См. KLEIN 1994: 221, 243; KOSCHMAL 1994: 260sq. Боровец [Bogowec] подчеркивает коренную разницу временных «режимов», в которых разворачивается жизнь протагонистов, «“linear” in the case Stolz, and “cyclical” in the case of Oblomov» (цит. DIMENT 1998: 19sq.).

<sup>130</sup> Краснощекова предлагает истолкование Илюши Обломова как «Анти-Эмиль» (КРАНОЩЕКОВА 2012: 274sq.), в то время, как молодой Штольц своими качествами обязан, не в последнюю очередь, разумному «Воспитани[ю] по Руссо» (КРАНОЩЕКОВА 2012: 285sq.). Тирген рассматривает контрастные портреты Обломова и Штольца – и в частности их педагогические биографии – в контексте шиллеровского «эстетического» (а также этического) воспитания человека (см. Thiergen 1989: 171sq.).

С детства, анти-герой Николая – безвольное, апатичное, слегка «женоподобное» существо; как и «оригинальный» Обломов,<sup>131</sup> он не адекватно играет свою гендерную роль, не соответствует традиционным общественным представлениям об активной, конкретно и метафорически «потентной» маскулинности. Как и его отец, уже «сломленный», «обломленный» человек, и мать, которая даже в крайней нищете еще мнит себя «какой-то принцессой из сказки»,<sup>132</sup> Николай компенсирует полную неудачу своей «реальной» жизни заманчивыми фантазиями, великолепными мечтаниями, которые все больше принимает за действительность. Диалектика «сна/сновидения/мечтания» и (не состоявшегося) «пробуждения» (см. ГОНЧАРОВ 1955: 78*sqq.*) играет центральную роль в эстетической структуре и этого текста. Еще на краю бездны, герой Бова мысленно занимается всякими «проектами» на светлое будущее, которого никогда не будет; как и Обломов, который годами вдалеке теряется в размышлениях над совершенным планом для устройства своего поместья,<sup>133</sup> Николай набрасывает великолепные схемы для нового роскошного дома (см. BOVE 2006: 390), который он когда-нибудь точно построит, для во всех отношениях прекрасной и идиллической жизни, которую он в этом приватном раю будет вести вместе с матерью и т. д. Как и Обломов, Николай, пленник вечного «внутреннего мечтания»,<sup>134</sup> отодвигает начало «настоящей жизни» до самого трагического конца; и он «все мечтает и мечтает и забывает жить» (ZWEIG 1983: 225). В редкие моменты ясности он вдруг понимает, насколько просто было бы – правда, для другого человека, обладающего минимумом силы воли – «проснуться» и начать жить: «Мне всего-навсего надо жить!»<sup>135</sup> Но и этот анти-герой прямо-таки онтологически неспособен к жизни; он также жертва той «радикальной и трагической лени существовать», которую Эмманюэль Левинас диагностирует у протагониста Гончарова (LEVINAS 1993: 39).

После неохотных и неудачных попыток устроиться секретарем (BOVE 2006: 347*sq.*) – и в данном романе повторяется эта интертекстуальная деталь –, этот печальный Нео-Обломов, под давлением все более отчаянных заклинаний его матери («Тебе надо бы работать. <...> Тебе надо бы работать <...>»<sup>136</sup>), скрепя сердце, поступает на работу на парижской фабрике. Но

---

<sup>131</sup> См. SCHÜMANN 2005: 87*sqq.*; KOSCHMAL также выделяет гендер-трансгрессивный аспект персонажа Обломова с его атрибутами женственности, с его мягкостью (KOSCHMAL 1994: 251), в то время как Штольц, но и Ольга для Обломова выступают в качестве квази-«отцовских» авторитетов (KOSCHMAL 1994: 257).

<sup>132</sup> «quelque princesse de conte» (BOVE 2006: 414).

<sup>133</sup> Об обломовском «неврозе» вечного псевдо-планирования и мечтания вместо действия см. и Rattner 1989: 114*sqq.*

<sup>134</sup> «grève intérieur» (BOVE 2006: 398).

<sup>135</sup> «Je n'ai qu'à vivre après tout!» (BOVE 2006: 394).

<sup>136</sup> «Tu devrais travailler. [...] Tu devrais travailler [...]» (BOVE 2006: 488).

очень скоро он, в одно прекрасное утро, категорически отказывается покидать убежище своей постели – амбивалентной цели всех стремлений и этого обломовского существования (см. BOVE 2006: 491). Мать и сын, начиная с этого момента, как в «параличе», совершенно пассивно, ожидают собственного трагического конца; во все более помешанной голове Николая звучит издевательское эхо вопроса Чернышевского: «Постоянно на его устах крутился вопрос: “Что делать? Что делать?”». <sup>137</sup>

Потенциальные положительные контрастные персонажи (уже в предыдущем романе *Mes amis* более чем сомнительные) терпят здесь, в свою очередь, экзистенциальное банкротство (так, французский дедушка Николая, внешне успешный предприниматель, за фасадом буржуазного приличия, впадает в безумие, заканчивающееся весьма символическим суицидом – не только индивидуального персонажа, но и социального типа). Многие элементы романа Гончарова встречаются и в этой крайне мрачной истории нового «Обломова» французского межвоенного времени. И здесь топология играет своеобразную роль, <sup>138</sup> «квартирный вопрос» превращается в ежедневную драму. Как «оригинальный» Обломов и как предшественник из *Mes amis*, и этот протагонист упускает свой шанс на «спасение» путем любви: «<...> он думал, что он наконец-то нашел женщину, которая его полюбит, что жизнь его изменится». <sup>139</sup>

Этот роман – портрет своей эпохи и в том смысле, что автор размышляет над проблематикой конкретной и метафорической «чуждости»; в этом отношении также можно проследить некоторую связь с романом Гончарова, изображающим «трагеди[ю] отчужденности» (ОНИСИ 1994: 276), в которой, через центральную констелляцию персонажей, ставятся под вопрос и некоторые «национальные» стереотипы, рефлектируются и «этно-психологические» менталитеты в историческом контексте. <sup>140</sup> Мать и сын Афталион – «чужие» в буржуазном французском обществе. Это проблематика, к которой Бов алиас Бобовников крайне чувствителен – уже по биографическим причинам; идеал «интеграции» и «стремление к укоренению» (COUSSE/BITTON 1994: 65) являются очень существенными – и болезненными – темами в жизни и творчестве писателя (который, во время Первой мировой войны, имел весьма сомнительную честь провести около

---

<sup>137</sup> «Perpétuellement une question revenait sur ses lèvres: “Que faire? Que faire?”» (BOVE 2006: 516).

<sup>138</sup> Касательно специфики литературного пространства в творчестве Бова см. COENEN-MENNEMEIER 2006: 51sqq.

<sup>139</sup> «[...] il pensait qu’il avait enfin trouvé une femme qui l’aimerait, que sa vie allait changer» (BOVE 2006: 421).

<sup>140</sup> См. комментарий самого Гончарова в статье Лучше поздно, чем никогда (ГОНЧАРОВ 1955: 80sqq.); см. также SCHÜMANN 2005: 58sqq., DIMENT 1998: 29sq., HEIER 1994: 66sqq., МЕЛЬНИК 1994: 97, КРАСНОЩЕKOVA 1994: 306sqq.

месяца в парижской тюрьме *Santé*, арестованный в качестве «иностранца» с экзотической фамилией и без постоянного дохода, см. COUSSE/BITTON 1994: 78). Протагонисты романа *La Coalition*, также носители подозрительной «чужой» фамилии, на каждом шагу сталкиваются с более или менее открытой ксенофобией французского общества: «Это иностранцы. Надо бы изгонять этот сброд». <sup>141</sup> Даже с точки зрения семьи матери, они стигматизированные изгои. В идиосинкратической антипатии дяди Шарля к своему апатичному племяннику выражается и его отвращение ко всему «чужому», «нефранцузскому», представляющему неопределенную опасность для воображаемого сообщества «*nous autres Français*»: «Вообще-то, он Николая не любил. В нем было что-то такое, чего он не понимал и что ему внушало отвращение. Его мягкость, <...> его робость вызывали у него общее впечатление какого-то безволия. Иностранцев <...> себе он их представлял с таким же характером, как у его племянника. «Они ничего не хотят делать», часто говаривал он. <...> Ему казалось, что Николая принадлежит к этим иностранцам, которых он презирал. <...> Так <...>, утрированным образом, хвалил он себя перед Николаем, при этом, казалось, давая понять: «Вот какие мы – мы, французы». <sup>142</sup> В его глазах, Николая – олицетворение «другого», якобы ставящего под угрозу, но на самом деле поддерживающего его собственный положительный идентитет.

### **«Cet Oblomoff de chez nous»:**

#### **«Обломовский» интертекст в творчестве Андре Беклера**

И у второго автора, «обломовские» вариации которого коротко проанализируем, франко-русские корни; Андре Беклер [André Beucler] родился в Санкт-Петербурге, сын француза и русской; в свою очередь женился – причем несколько раз! – на одной и той же полурусской женщине по имени Наташа. <sup>143</sup> Как и Бов, Беклер часто воспринимался современной

---

<sup>141</sup> «Ce sont des étrangers. Il faudrait expulser cette vermine» (BOVE 2006: 426). «А Вы хотя бы француз?» [«Êtes-vous Français seulement?»], сразу же, с враждебной подозрительностью, осведомляется некий «M. Rousseau», знакомый семье, к которому Николая обращается за помощью в поисках работы. Положительный ответ Николая («Естественно» [«Naturellement»]) не устраняет его сомнения: «Я [в этом] не так уверен, как Вы. Ваш отец, мне кажется, был иностранцем» [«Je ne suis pas si certain que vous. Votre père était étranger, il me semble»] (BOVE 2006: 387).

<sup>142</sup> «Au fond, il n'aimait pas Nicolas. Quelque chose qu'il ne comprenait pas et qui lui répugnait était en celui-ci. Sa douceur, [...] sa timidité, lui donnaient dans l'ensemble une impression de veulerie. Les étrangers [...] il se les représentait d'un caractère semblable à celui de son neveu. "Ils ne veulent rien faire", disait-il souvent. [...] Il avait l'impression que Nicolas faisait partie de ces étrangers qu'il méprisait. [...] Aussi [...] se louait-il devant Nicolas d'une manière exagérée, en paraissant insinuer: "Voilà comme nous sommes, nous autres Français"» (BOVE 2006: 450).

<sup>143</sup> Для подробной био-библиографической информации о Беклере, см. сайт, посвященный автору: [www.andrebeucler.com](http://www.andrebeucler.com) [01.11.2012]. Свои литературные воспоминания Беклер

французской критикой сквозь специфическую «русскую» призму: роман *Le Mauvais Sort*, о котором будет идти речь, согласно французскому критику свидетельствует о «глубоком инстинкте славянской души» (цит. CURATOLO 2008: 30). Эдмон Жалу в *Les Nouvelles littéraires* описывает автора как своего рода франко-русского «гибрида»: «Господин Андре Беклер <...> показывает французское лицо, раздираемое русским инстинктом» (цит. Curatolo 2008: 30). Но помимо клише, Беклер – также весьма интересный персонаж франко-русского культурного контакта межвоенного времени, принявший участие, между прочим, в заседаниях знаменитого *Studio franco-russe* (где он, в ноябре 1930-ого года, выступил с докладом на тему «Littérature et actualité soviétiques», см. BEUCLER 1930).<sup>144</sup>

*Le Mauvais Sort* (1928), который Куратоло считает самым «русским» из романов Беклера (CURATOLO 2008: 23), представляет собой еще один вариант исторически актуализированного и культурно трансплантированного «обломовского» героя. Связь между романом Беклера и гончаровским претекстом, наряду с очевидным влиянием Достоевского, и в этом случае устанавливает уже современная автору критика: «Критическая рецепция [романа] *Le Mauvais Sort*, таким образом, показывает, что повествование на самом деле читалось в свете ключевых фигур, *Обломова* и *Идиота*,<sup>145</sup> как на уровне характера персонажей, так и на уровне их экзистенциальной философии» (CURATOLO 2008: 21). В рецензии в *Nouvelle Revue Française*, протагонист романа эксплицитно характеризуется как «Этот наш Обломов» («Cet Oblomoff de chez nous», цит. CURATOLO 2008: 31). И здесь критика «объясняет» экстравагантную психологию разных обломово-подобных персонажей (полу)русским происхождением самого автора, устанавливая связь и с Бовом (см. CURATOLO 2008: 30sq). И здесь – как и в случае романа Бова *La Coalition* – критики пребывают в некоторой растерянности перед текстом, который представляет собой философский вызов, подвергая радикальному сомнению общепринятые представления о «хорошей», «полезной» жизни человека в обществе: «Зачем действовать, думаешь, закрывая *Le Mauvais Sort*, ведь все ни к чему? Спыхватываешься потом, но возможно, все-таки Беклер прав», философствует Жорж Шаренсоль [Georges Charenso] в *Les Nouvelles littéraires* (цит. CURATOLO 2008: 31).

Анти-герой Беклера, в свою очередь вышедший из халата Обломова (немаловажной части русского – а впоследствии и общеевропейского –

---

публикует, десятилетия спустя, под названием *De Saint-Petersbourg à Saint-Germain-des-Prés* (см. BEUCLER 1980).

<sup>144</sup> В заседаниях *Studio* sporadически принимал участие и Бов (см. COUSSE/BITTON 1994: 164).

<sup>145</sup> О родстве этих двух персонажей (и в восприятии самого Достоевского) см. GERIGK 1989: 30.

литературного «гардероба»<sup>146</sup>), совершенно инертен в течение почти всего романа, органически неспособен к деятельности; он имеет, однако, и другое, «достоевско-образное» лицо (см. CURATOLO 2008).<sup>147</sup> Под конец романа, именно эта часть личности протагониста<sup>148</sup> внезапно берет верх; беклеровский «Обломов» вдруг просыпается из своей вечной летаргии, застреливая своего любовного конкурента, который, как ему мерещится, погубил любимую женщину. Противник протагониста, этого интертекстуального «гибрида», в свою очередь кажется потомком Рогожина (см. CURATOLO 2008: 39sq.), но в чем-то и Штольца; и он – человек *дела* в самом сильном смысле этого слова, представитель и пропагандист *vita activa* без всяких компромиссов.

Но вернемся к «обломовской» стороне Янусо-подобного протагониста. *Le Mauvais Sort*: Персонажи Беклера живут в мире, управляемом фатальностью, равнодушным, а порой и злобным случаем.<sup>149</sup> Фамилия протагониста, «Bohême», несет такую же сильную символическую нагрузку, как и фамилия гончаровского героя;<sup>150</sup> «Philippe Bohême» – метафорический «кочевник»,<sup>151</sup> маргинальный человек, «Обломов», «обломок» своего общества,<sup>152</sup> который

---

<sup>146</sup> «If, as a piece of wardrobe, Oblomov's gown is probably not quite as influential as Akaky Akakievich's overcoat, it has, nevertheless, had its impact on Russian literature» (DIMENT 1998: 24).

<sup>147</sup> Принципиальная дуальность этого (в высшей степени «интертекстуализированного») персонажа комментируется и в самом романе, устами любовницы героя: «[...] у меня такое впечатление, что вас двое, которые со мной говорят [...]» [«[...] j'ai l'impression que vous êtes deux à me parler [...]»] (BEUCLER 1928: 32).

<sup>148</sup> Показателен, в этом контексте, и более ранний эпизод романа, в котором Бозем неожиданно превращается в фанатического «игрока»; интертекст Достоевского здесь «играет» ключевую роль (CURATOLO 2008: 37).

<sup>149</sup> И данная черта не чужда гончаровскому персонажу: «Это в полном смысле слова «обреченный» [...]», как замечает Энгельгардт (цит. ОРНАТСКАЯ 1994: 322).

<sup>150</sup> Касательно многослойной символики фамилии «Обломов», см. комментарий Гейро в Гончаров 1987: 535sq., а также THIENGEN 1989: 177sq., ХУВИЛЕР 1994: 77, KOSCHMAL 1994: 264; МИНАЛОВИЧ 1998: 57sq.

<sup>151</sup> Куратоло анализирует коннотации фамилии героя, «явно связанной с его психологическим и социальным «скитанием»» (CURATOLO 2008: 34). В самом тексте романа, дядя протагониста – как и в романе Бова *La Coalition*, и здесь именно дядя, представитель французской буржуазии и французского патриотизма, выступает в качестве самого жестокого критика обломово-подобного героя – отрицательно комментирует эту «странническую» черту молодого человека («Ты еще молод [...] но имя свое ты заслужил!» [«Tu es encore jeune [...] mais tu n'as pas volé ton nom!»], BEUCLER 1928: 54); с его точки зрения, Филипп лишь «*vagabond*», достойный презрения (BEUCLER 1928: 214).

<sup>152</sup> Бозем – во многих отношениях очень характерный персонаж этого периода творчества Беклера; прямые интратекстуальные «собратья» его встречаются и в других произведениях автора, как, например, в новелле *La Russe* (1926): протагонист Робер Арантен [Robert Arantin] – «брат Филиппа Бозем» (GENEVRAJ 2012: 48), беспокойство, безволие которого он разделяет; как Бозем, и Арантен – автор некоторых книг под многозначительными названиями, *La Maladie de douter* [«Болезнь сомнения»] и *L'Impuissance morale* [«Моральное бессилие»] –

сам очень четко воспринимает роковой перелом в человеческом существовании: «Но <...> жизнь ломается изнутри <...>».<sup>153</sup>

Учебу он бросил так же быстро, как и место секретаря (опять – маленькая философия бюрократии или «paperasserie», см. BEUCLER 1928: 39*sqq.*) на предприятии друга семьи, успешного бизнесмена и изобретателя (своего рода наследника Штольца); в конфликте со своей подругой, он наотрез отказывается от любой работы, любой ответственности в качестве «мужчины» (клишейного руководителя-кормильца). После периода разлуки, его невеста обнаруживает с ужасом, что ее «Обломов», вопреки всем обещаниям, все это время ничего не делал, не принял никаких мер для подготовки будущей совместной жизни; соответствующий пассаж (см. BEUCLER 1928: 32) звучит непосредственным эхом упреков гончаровской Ольги во время посещения Обломова в его «выборгском» доме, несчастного жениха, не знающего, куда спрятаться от забот и трудов запланированной свадьбы. Почти как рефрен в тексте повторяются бесплодные попытки женщины «(ре-)анимировать» своего летаргического партнера («Тебе надо бы работать, творить»<sup>154</sup>); наконец-то она сама решает принять на себя «мужскую», деятельную роль: «Знаешь ли ты, что от твоей лени и бездеятельности мне так стыдно, что я почти хочу работать за двоих?».<sup>155</sup> На самом деле, и в этой своеобразной *liaison*<sup>156</sup> обнаруживается инверсия традиционных гендерных ролей – аспект, который неоднократно был подчеркнут при анализе отношений Обломова/Ольги в романе Гончарова.<sup>157</sup>

«Нео-Обломов» Бозэм совершенствует искусство ничегонеделания, «*поэзи[ю] праздности*» (ГОНЧАРОВ 1955: 73): «Он ничего не делал, не читал

---

«экзистенциальный маргинал», заменяя эмоции и действие, словом: жизнь, «парализующими размышлениями» (GENEVRAY 2012: 45*sq.*).

<sup>153</sup> «Mais [...] une vie se brise par le dedans [...]» (BEUCLER 1928: 240).

<sup>154</sup> «Tu devrais travailler, créer» (BEUCLER 1928: 63).

<sup>155</sup> «Sais-tu que ta paresse et ton inertie me font tellement honte que j'ai presque envie de travailler pour deux?» (BEUCLER 1928: 39).

<sup>156</sup> И роман Беклера поднимает принципиальный вопрос, которой неоднократно был задан по поводу «непонятого» расположения Ольги к гончаровскому протагонисту: в чем же, собственно говоря, тайное очарование Обломова (и его интертекстуальных потомков), в частности, для (хотя бы временно) влюбляющихся в них молодых и весьма привлекательных женщин? Интерпретация, согласно которой обломовская «Естественность, искренность, нежность, незлобливость, производные от инфантилизма героя, сформировали особый род мужского обаяния, к которому, как специально подчеркивает Гончаров, чувствительны женщины...» (КРАСНОЩЕКОВА 2012: 312*sq.*), *mutatis mutandis*, применяется и к беклеровскому герою.

<sup>157</sup> «[...] there often occurs a reversal of traditional male-female roles [...]» (DIMENT 1998: 34). «To a certain extent, in fact, the roles are reversed for a time in their relationship» (KRAMER 1998: 73).

никаких книг, не писал, ни с кем не старался встречаться»;<sup>158</sup> при этом, он ясно дает себе отчет в собственной «лишности», обвиняя самого себя в «моральной инертности», в «бессилии»:<sup>159</sup> «Некоторые правят, другие путешествуют, еще другие готовятся. <...> А я, я не продвигаюсь, мечтаю, распляшусь. <...> Я хочу жить <...>».<sup>160</sup> Перед лицом любых «усложнений» в жизни (будь они семейного, любовного или профессионального порядка), этот анти-герой, хотя он физически здоровый молодой мужчина, моментально «ретируется» – в постель; спасаясь крайне символическим «параличом», заявляя, что он больше не может (и не хочет) вставать (см. BEUCLER 1928: 98sq.).

Но, несмотря на все его проблемные стороны, и этот протагонист – в этом смысле, он также прямой интертекстуальный «родственник» Обломова – (положительно) характеризуется как слишком эмоциональная, слишком честная личность (см. BEUCLER 1928: 99). И он принадлежит к числу тех мечтателей, которые заменяют печальную и тривиальную действительность королевством фантазии, утопическим миром своей богатой внутренней жизни. И он, при всей своей слабости, летаргии и при всем эгоцентризме, обладает глубоким смыслом *человечности* в самом благородном восприятии этого слова – человечности, которую он способен видеть даже в «падших», униженных и оскорбленных существах (так, он приглашает одинокую проститутку в ресторан, терпеливо слушая исповедь ее жизни; см. BEUCLER 1928: 186sq.); и его преследует обломовский вопрос: «Где же тут человек? <...> Куда он скрылся <...>?» (ГОНЧАРОВ 1987: 137).

В конечном итоге, он кажется даже «выше», благороднее своего любовного конкурента, пропагандиста активной жизни. Во время посещения Морай [Morailles], Бозм созерцает гипер-активного, гипер-динамического хозяина, втайне задаваясь вопросом, есть ли у того вообще «душа»; и кажется, что рассказчик разделяет его точку зрения, когда он приходит к заключению: «Нет, у него нет времени иметь душу. У него есть руки и проекты».<sup>161</sup> Упрямый отказ Бозм быть «полезным», покорным членом общества, наконец, свидетельствует о некотором экзистенциальном нон-конформизме, упорном сохранении внутренней свободы – обломовского «человеческо[го] достоинств[а]» и «поко[я]» (ГОНЧАРОВ 1987: 20) –, что опять-таки позволяет установить связь с соответствующими прочтениями

---

<sup>158</sup> «Il ne faisait rien, ne lisait aucun livre, n'écrivait pas, ne cherchait à voir personne» (BEUCLER 1928: 142).

<sup>159</sup> «inertie morale», «impuissance» (BEUCLER 1928: 107).

<sup>160</sup> «Des hommes gouvernent, d'autres voyagent, d'autres encore se préparent. [...] Et moi je piétine, je rêve, je me distribue. [...] Je veux vivre [...]» (BEUCLER 1928: 169). См. и вариацию на эту же тему в La Russe (цит. GENEVRAY 2012: 43).

<sup>161</sup> «Non, il n'a pas le temps d'avoir une âme. Il a des mains et des projets» (BEUCLER 1928: 117).

гончаровского персонажа в качестве «Анти-Фауста», ставящего под вопрос идеалы труда, прогресса, неустанного процесса торжествующей и завоевающей цивилизации.<sup>162</sup> Этот «Bohémien», провокативно прокламируя себя «плохим рекрутом для общества»,<sup>163</sup> в момент вдохновения набрасывает целую «программу» индивидуальной свободы, заключающейся в полном отсутствии всяких желаний и иллюзий, амбиций и активностей, в тотальном отказе не только от всех мнимых обязанностей человека, но и – особенно – от всякого сопротивления судьбе (см. BEUCLER 1928: 35), в том, чтобы просто и радикально быть – или стать – *собой*: «Я больше ничего не буду желать, я освобожусь от всякой амбиции. <...> Я буду совершенно самим собой, удовольствия ради. <...> я никак не продвинулся, я никогда не продвинусь. Надо стоять и оставаться там, где я есть».<sup>164</sup>

### Заключение

В этой статье пришлось ограничиться лишь некоторыми, особенно показательными примерами метаморфоз обломово-подобных персонажей во французской литературе межвоенного времени. Но думаю, что даже из короткого анализа явствует, насколько проанализированные тексты, «трансплантируя» тип Обломова – «one of the supreme creations of modern literature» (ЕНРЕ 1994: 207) – в иной исторический и культурный контекст, в очередной раз иллюстрируют многослойность, амбивалентность бессмертно «флуктуирующего» персонажа Гончарова.

---

<sup>162</sup> См. размышления на тему «Oblovov as Anti-Faust» (Milton A. Mays), прочтения персонажа как «an ideological alternative to the Faustian competitive striving of modern civilization» (ЕНРЕ 1994: 201). Другие критики возражают против этого идеализирующего истолкования персонажа, как героя альтернативной философии жизни (см. KLEIN 1994: 233sq., ссылаясь на ТНЕРГЕН 1987), как «преодоление агонального человека» (см. GERIGK 1989) или даже как своеобразного «святого» (см. критику этой интерпретации в HUWYLER 1989). Жан-Бертран Понталис рассматривает Обломова как протагониста весьма удачной человеческой жизни (см. KOSCHMAL 1994: 249), в то время как Пруцков подчеркивает его «внутреннее рабство» (см. МИНАЦЛОВИЧ 1998: 56). Сквозников, в свою очередь, считает, что Обломов «иногда оказывается выше и правее суетных притязаний бытия» (Сквозников 1994: 279) и что он «сохраняет и передает самое начало человечности, пусть попорченной, но поправимой» (Сквозников 1994: 284). Разногласие критиков в этом вопросе (см. подытоживание главных интерпретационных позиций в ТНЕРГЕН 1989: 163sq. и ТИРГЕН 1990: 18, цит. в ГЕЙРО 1994: 26) демонстрирует лишний раз сугубую, изощренно поддерживаемую на протяжении всего романа амбивалентность гончаровского персонажа, на которую обращает внимание уже Стефан Цвейг (ZWEIG 1983).

<sup>163</sup> «Mais je ne suis pas une bonne recrue pour la société [...]» (BEUCLER 1928: 96).

<sup>164</sup> «Je ne désirerai plus rien, je me viderai de toute ambition [...]. Je serai parfaitement moi-même pour le plaisir. [...] je n'ai fait aucun progrès, je n'en ferai jamais. Il faut se tenir ferme où je suis» (BEUCLER 1928: 228). Последняя фраза звучит прямым эхом обломовского «Стои и не двигись!» (ГОНЧАРОВ 1987: 207); см. и размышления об этом пассаже у ЕНРЕ 1994: 206; KLEIN 1994: 241sq.

Все переводы на русский язык, источник которых не указан в библиографии особо, сделаны автором [M.S.].

## Литература

- ДИАО 1994 = ДИАО Ш. И.А. Гончаров и Китай // P. Thiergen (ed.). Ivan A. Gončarov. *Leben, Werk und Wirkung*. Köln/Weimar/Wien, 1994, 331-340.
- ГАЛЬЕГО/ЮРЬЕНЕН 1998 = ГАЛЬЕГО А./ЮРЬЕНЕН С. Бов, alias Бобовников: Французский классик с русским акцентом [Предисловие, 1998] // Э. Бов, Мои друзья. Перевод с французского: А.Гальего, С.Юрьенен. <http://www.sergenen.com/texts/Bove%20Mes%20amis.htm> [01.11.2012].
- ГЕЙРО 1994 = ГЕЙРО Л.С. Судьба Гончарова. Эпизоды и размышления // P. Thiergen (ed.). Ivan A. Gončarov. *Leben, Werk und Wirkung*. Köln/Weimar/Wien, 1994, 25-44.
- ГОНЧАРОВ 1955 = ГОНЧАРОВ И.А. Лучше поздно, чем никогда (Критические заметки) // Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. Москва, 1955, 64-113.
- ГОНЧАРОВ 1987 = ГОНЧАРОВ И.А. *Обломов*. Ленинград, 1987.
- ГУСЬКОВ 2002 = ГУСЬКОВ С.Н. Хрустальный башмачок Обломова // Русская литература, 2002. № 3, 44-52.
- КРАСНОЩЕКОВА 1994 = КРАСНОЩЕКОВА Е.А. «Фрегат ‘Паллада’» и «Обломов» (Взаимовлияния) // P. Thiergen (ed.). Ivan A. Gončarov. *Leben, Werk und Wirkung*. Köln/Weimar/Wien, 1994, 305-318.
- КРАСНОЩЕКОВА 2012 = КРАСНОЩЕКОВА Е.А. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. Санкт-Петербург, 2012.
- КРЭМЕР 1985 = КРЭМЕР Дж. [KRAMER J.]. Об Эмманюэле Бове [Оригинальное издание: *New Yorker*, 20.05.1985. Русская версия цитируется по: <http://emmanuelbove.narod.ru/KRAMER.htm> [20.10.2012]].
- МЕЛЬНИК 1994 = МЕЛЬНИК В.И. Этический идеал И.А. Гончарова // P. Thiergen (ed.). Ivan A. Gončarov. *Leben, Werk und Wirkung*. Köln/Weimar/Wien, 1994, 93-103.
- ОНИСИ 1994 = ОНИСИ И. Об одной стилистической особенности в романе «Обломов» – Деталь и образ героя // P. Thiergen (ed.). Ivan A. Gončarov. *Leben, Werk und Wirkung*. Köln/Weimar/Wien, 1994, 269-276.
- ОРНАТСКАЯ 1994 = ОРНАТСКАЯ Т.И. Трилогия И.А. Гончарова и «Фрегат ‘Паллада’» // P. Thiergen (ed.). Ivan A. Gončarov. *Leben, Werk und Wirkung*. Köln/Weimar/Wien, 1994, 319-329.
- ОРНАТСКАЯ 2000 = ОРНАТСКАЯ Т.И. (сост.) «Путешествие вокруг света И. Обломова»: Главы из неизданной монографии Б.М. Энгельгардта // С.А. Макашин / Т.Г. Динесман (ред.). И.А. Гончаров. Новые материалы и исследования. Москва, 2000, 15-82.
- СКВОЗНИКОВ 1994 = СКВОЗНИКОВ В. «Золотое» сердце Обломова // P. Thiergen (ed.). Ivan A. Gončarov. *Leben, Werk und Wirkung*. Köln/Weimar/Wien, 1994, 277-284.
- ТИРГЕН 1990 = ТИРГЕН П. Обломов как человек-обломок: К постановке проблемы «Гончаров и Шиллер» // Русская литература, 1990. № 3, 18-33.

- ХУВИЛЕР 1994 = ХУВИЛЕР-ФАН ДЕР ХАГЕН А. Трилогия ли романы Гончарова? // P.Thiergen (ed.). Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung. Köln/Weimar/Wien, 1994, 73-81.
- BACHELARD 2001 = BACHELARD G. Poetik des Raumes. Frankfurt a. M., 2001 [1957].
- BARATOFF 1990 = BARATOFF N. *Oblomov*: A Jungian Approach. A Literary Image of the Mother Complex. Bern, 1990.
- BARATOFF 1994 = BARATOFF N. *Oblomov*: A Jungian Approach // P. Thiergen (ed.). Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung. [Beiträge der I. Internationalen Gončarov-Konferenz, Bamberg, 8.-10. Oktober 1991]. Köln/Weimar/Wien, 1994, 191-200.
- BENJAMIN 1977 = BENJAMIN W. Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows [1936] // Gesammelte Schriften II/2. Frankfurt a. M., 1977, 438-465.
- BEUCLER 1928 = BEUCLER A. Le Mauvais Sort. Paris, 1928.
- BEUCLER 1930 = BEUCLER A. Littérature et actualité soviétiques // La littérature soviétique. Neuvième Réunion du Studio franco-russe, 4 nov. 1930, Cahiers de la Quinzaine, 27-41.
- BEUCLER 1980 = BEUCLER A. De Saint-Pétersbourg à Saint-Germain-des-Prés. Paris, 1980.
- BOVE 1931 = BOVE E. Un Raskolnikoff. *Nouvelle inédite* // Les Œuvres libres, déc. 1931. № 126, 23-72.
- BOVE 1986 = BOVE E. La coalition *suivi de* Un Raskolnikoff. Paris, 1986.
- BOVE 1989 = BOVE E. Aftalion, Alexandre. Paris, 1989 [1986].
- BOVE 2006 = BOVE E. Romans. Éd. établie par Jean-Luc Bitton. Paris, 2006 [1999]. [Русский перевод романа *Mes amis* цитируется по изданию: Э. Бов, Мои друзья. Перевод с французского: А. Гальего, С. Юрьенен. <http://www.sergenen.com/texts/Bove%20Mes%20amis.htm> [01.11.2012].]
- CASSOU 1980 = CASSOU J. Introduction // E. Bove. Mes amis. Paris, 1980. [Русский перевод предисловия Кассу цитируется по изданию: Э. Бов, Мои друзья. Перевод с французского: А. Гальего, С.Юрьенен. <http://www.sergenen.com/texts/Bove%20Mes%20amis.htm> [01.11.2012].]
- COENEN-MENNEMEIER 2006 = COENEN-MENNEMEIER B. Emmanuel Bove. Comédie humaine des Scheiterns. Frankfurt a. M., 2006.
- CORTÁZAR 1987 = CORTÁZAR J. Rayuela. Frankfurt a. M., 1987 [1963]. [Русский перевод цитируется по изданию: Х. Кортасар. Игра в классики. Санкт-Петербург, 2003.]
- COUSSE 1989 = COUSSE R. Refus d'inhumer // E. Bove. Aftalion, Alexandre. Paris, 1989 [1986], 51-55.
- COUSSE/BITTON 1994 = COUSSE R./BITTON J.-L. Emmanuel Bove. La vie comme une ombre. Biographie. Begles, 1994.
- CURATOLO 2001 = CURATOLO B. Mes amis: Une écriture blanche pour un roman noir? // Roman 20-50, 2001. № 31 (Dossier «Emmanuel Bove»), 31-43.
- CURATOLO 2008 = CURATOLO B. André Beucler, de Gontcharov à Dostoïevski // F. Ouellet (dir.). Dostoïevski et le roman russe dans l'entre-deux-guerres. Bataille, Beucler, Bove, Miomandre, Morand, Némirovsky, Ramuz. Tangence, 2008. № 86, 21-43. <http://id.erudit.org/iderudit/018622ar> [16.09.2012].
- DIMENT 1998 = DIMENT G. The Precocious Talent of Ivan Goncharov // G. Diment (ed.). Goncharov's *Oblomov*. A Critical Companion. Evanston (Illinois), 1998, 3-47.

- ECO 2011 = ECO U. Bekenntnisse eines jungen Schriftstellers. Richard Ellmann Lectures in Modern Literature. München, 2011
- EHRE 1994 = EHRE M. Meaning in *Oblomov* // P. Thiergen (ed.). Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung. Köln/Weimar/Wien, 1994, 201-210.
- GENEVRAY 2012 = GENEVRAY F. L'Ombre de la Russie dans les fictions (1925-1930) d'André Beucler // Murielle Lucie Clément (ed.). Représentation des Russes et de la Russie dans le roman français des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Sarrebruck, 2012, 31-52.
- GERIGK 1989 = GERIGK H.-J. Oblomow, Bartleby und der Hungerkünstler. Drei Beispiele für die Überwindung des agonalen Menschen // P. Thiergen (ed.). I.A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung. Köln/Weimar/Wien, 1989, 15-30.
- GIVENS 1998 = GIVENS J. Wombs, Tombs, and Mother Love: A Freudian Reading of Goncharov's *Oblomov* // G. Diment (ed.). Goncharov's *Oblomov*. A Critical Companion. Evanston (Illinois), 1998, 90-109.
- HEIER 1994 = HEIER E. Zu I.A. Gončarovs Humanitätsideal in Hinsicht auf die Gesellschaftsprobleme Rußlands // P. Thiergen (ed.). Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung. Köln/Weimar/Wien, 1994, 45-71.
- HUWYLER 1989 = HUWYLER-VAN DER HAEGEN A. Ist Oblomov ein «Heiliger»? // P.Thiergen (ed.). I.A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung. Köln/Weimar/Wien, 1989, 57-70.
- KLEIN 1994 = KLEIN J. Gončarovs *Oblomov*: Idyllik im realistischen Roman // P. Thiergen (ed.). Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung. Köln/Weimar/Wien, 1994, 217-245.
- KOSCHMAL 1994 = KOSCHMAL W. Oblomov als imaginäre Totalität (Eine psychopoetische Beschreibung) // P. Thiergen (ed.). Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung. Köln/Weimar/Wien, 1994, 247-267.
- KRAMER 1998 = KRAMER K. D. Mistaken Identities and Compatible Couples in *Oblomov* // G. Diment (ed.). Goncharov's *Oblomov*. A Critical Companion. Evanston (Illinois), 1998, 68-76.
- LABRIOLLE 1989 = LABRIOLLE F. de. Un oubli curieux: l'*Oblomov* de Gontcharov // M. Cadot (ed.). Eugène-Melchior de Vogüé, le héraut du roman russe. Paris, 1989, 53-61.
- LEVINAS 1993 = LEVINAS E. De l'existence à l'existant. Paris, 1993.
- MIHAILOVIC 1998 = MIHAILOVIC A. «That Blessed State»: Western and Soviet Views of Infantilism in *Oblomov* // G. Diment (ed.). Goncharov's *Oblomov*. A Critical Companion. Evanston (Illinois), 1998, 51-67.
- NG 1988 = NG Mau-sang. The Russian Hero in Modern Chinese Fiction. Hong Kong/New York, 1988.
- OUELLET 2006 = OUELLET F. Préface. La Maîtrise implacable de l'écriture subjective // E.Bove. Mes amis. Avec une présentation de F. Ouellet. Québec, 2006 [2002], 5-22.
- OUELLET 2008 = OUELLET F. Écrire Dostoïevski: Miomandre et Bove au tournant de 1930 // F. Ouellet (dir.). Dostoïevski et le roman russe dans l'entre-deux-guerres. Bataille, Beucler, Bove, Miomandre, Morand, Némirovsky, Ramuz. Tangence, 2008. N° 86, 45-65. <http://id.erudit.org/iderudit/018623ar> [16.09.2012].
- POULET 2011 = POULET E. Emmanuel Bove et ses ombres // La Revue des Ressources, 09.12.2011, [20.10.2012].  
<http://www.larevuedesressources.org/emmanuel-bove-et-ses-ombres.1120.html>

- RATTNER 1968 = RATTNER J. Verwöhnung und Neurose. Seelisches Kranksein als Erziehungsfolge. Eine psychologische Interpretation zu Gontscharows Roman «Oblomow». Zürich/Stuttgart, 1968.
- RATTNER 1989 = RATTNER J. Oblomow oder die Ontologie der Bequemlichkeit // P.Thiergen (ed.). I.A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung. Köln/Weimar/Wien, 1989, 107-126.
- SABATO 1997 = SABATO E. Sobre literatura nacional // El escritor y sus fantasmas. Barcelona, 1997, 11-16.
- SCHÜMANN 2005 = SCHÜMANN D. Oblomov-Fiktionen. Zur produktiven Rezeption von I.A.Gončarovs Roman *Oblomov* im deutschsprachigen Raum. Würzburg, 2005.
- THIERGEN 1987 = THIERGEN P. Leid- oder Leitfigur? Zu Gontscharows Roman «Oblomow» // Neue Zürcher Zeitung, 31.10./01.11.1987. N° 253, 67.
- THIERGEN 1989 = THIERGEN P. Oblomov als Bruchstück-Mensch: Präliminarien zum Problem «Gončarov und Schiller» // P. Tiergen (ed.). I.A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung. Köln/Weimar/Wien, 1989, 163-191.
- THIERGEN 1994 = THIERGEN P. Vorwort des Herausgebers / Предисловие // P. Tiergen (ed.). Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung. Köln/Weimar/Wien, 1994, IX-XIV/XV-XX.
- ZWEIG 1983 = ZWEIG St. Der Triumph der Trägheit [1902] // Begegnungen mit Büchern. Aufsätze und Einleitungen aus den Jahren 1902-1939. Frankfurt a. M., 1983, 223-228. [Русский перевод цитируется по изданию: Ст. Цвейг, Торжество инертности // С.А. Макашин / Т.Г. Динесман [ред.]. И.А. Гончаров. Новые материалы и исследования. Москва, 2000, 9-14.]

**О. Б. Кафанова**  
(Санкт-Петербург, Россия)

## ИВАН ГОНЧАРОВ И ЭЖЕН СЮ: ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ЛЕНИ

**Abstract:** The article is focused on one of Oblomov's literary sources. A. Mazon supposed that it could be Eugène Sue's novel «Les sept péchés capitaux», particularly its fifth part «La Paresse» (1848) with the model of laziness embodied in the image of a lovely 17-year-old lady. Her husband is in opposition to her, because he is a kind of perpetuum mobile. One can notice certain invariable attributes in Sue's description of laziness (an easy-chair with the reclined backrest and a negligee) as well as in Goncharov's (a sofa and a dressing gown). Sue follows his set scheme up to the end with accuracy, but Goncharov breaks the stereotype. At the end of «La Paresse» everybody is happy after having found congenial partners: Sue's rational dialectics leads to straightforward optimism. In the Russian writer's work everything is much more difficult: his dialectic view of man results in pessimism and despair.

**Keywords:** the model of laziness, the dressing gown, the negligee, the sofa, the easy-chair with the reclined backrest

Илья Ильич Обломов считается самым великим ленивцем в русской литературе. И.А. Гончаров изображает этот феномен как результат социокультурных и генетических факторов. Со времен Н.А. Добролюбова (1859) много и справедливо писалось о развращающем влиянии крепостнической идеологии на сознание человека, о растлевающем воздействии помещичьей жизни на обитателей усадеб. Лень и апатия Обломова – это результат воспитания и окружающих обстоятельств, «обломовщины». В оценке революционно-демократической критики лень представляла как явление с четкой отрицательной коннотацией.

Между тем возникает и другая ассоциация. Илья Ильич напоминает фольклорные образы русских богатырей, например, Илью Муромца, который до 33 лет, согласно былинам, «не владел» руками и ногами, а затем получил чудесное исцеление от старцев (или калик переходящих). И хотя в случае с Ильей Муромцем речь шла не о лени, а о болезни, напрашивается параллель с Ильей Обломовым по признаку оппозиции деятельность/бездеятельность. Взгляд Ольги Ильинской, которая рассмотрела в Илье Ильиче что-то прекрасное, иначе не она пыталась бы «перевоспитать» его, высвечивает в этом человеке много положительного. Возникает надежда на то, что, подобно былинному богатырю, он переродится в возрасте гибели Христа, возможно, под воздействием любви. Лень приобретает в этом случае смысл философской антитезы суетности, бесцельной светской ритуальности,

мелочному накапливанию ненужной информации, которая не требует душевного участия и ничего не дает для развития личности.

Но на создание образа ленивца у Гончарова повлияли и литературные источники, один из которых назвал Андре Мазон, указавший на имплицитное присутствие в «Обломове» романа Э. Сю «*Les sept péchés capitaux*» («Семь смертных грехов»). Есть явная идейно-тематическая близость одной из его частей – «*La Paresse*» («Лень») – и общей идеи «Обломова» (MAZON 1914: 314). Но прежде чем обратиться к конкретному сопоставлению, необходимо выяснить, насколько в принципе возможна такая гипотеза. Есть ли основания полагать, что Гончаров был знаком с этим произведением?

Сочинения Эжена Мари Жозефа Сю (Sue, 1804-1857) – французского писателя, одного из основоположников «народного романа» («roman populaire») или массовой литературы, были хорошо известны Гончарову, литературным дебютом которого стал перевод двух глав из романа «*Atar Gull*» (1832; ГОНЧАРОВ 1997: 534-545), анализ которого сделал В.О. Пантин (ГОНЧАРОВ 1997: 822-837). В романах русского писателя встречаются многочисленные реминисценции из произведений Сю. Например, в «Обыкновенной истории» Александр Адуев приводит сентенцию о дружбе из уже названного романа Э. Сю «*Atar Gull*». Герой высокопарно цитирует авторское отступление, не связанное прямо с авантюрной фабулой романа: «Любить не тою фальшивою, робкою дружбою, которая живет в наших раззолоченных палатах, которая не устоит перед горстью золота, которая боится двусмысленного слова, но тою могучею дружбою, которая отдает кровь за кровь, которая докажет себя в битве и кровопролитии, при громе пушек, под ревом бурь, когда друзья лобзаются прокопченными порохом устами, обнимаются окровавленными объятиями... И если Пилад ранен насмерть, Орест, энергически прощаясь с ним, верным ударом кинжала прекращает его мучения, страшно клянется отмстить и сдерживает клятву, потом отирает слезу и успокаивается» (ГОНЧАРОВ 1997: 323). Необходимо отметить скептическую реакцию на это высокопарную сентенцию Петра Ивановича, который смеется «своим мерным, тихим смехом» и над автором, «если он говорит это не шутя», и над своим восторженным племянником. И хотя Лизавета Ивановна и Александр робко возражают, Петр Иванович утверждает, «что такая дружба – ложь и клевета на людей» (ГОНЧАРОВ 1997: 324). Подобное осмеяние романтических клише, по-видимому, – показатель дистанцированности от Сю самого автора «Обыкновенной истории», преодолевшего свое юношеское увлечение.

Однако в первом романе Гончарова Сю упоминается еще раз. Рассказывая о круге чтения юной Юлии Тафаевой, Гончаров среди книг, которыми «француз усовершенствовал наконец воспитание» девушки, называет роман Сю «*Les sept péchés capitaux*» (ГОНЧАРОВ 1997: 363). И тут важно отметить

хронологическую ошибку, по-видимому, бессознательно допущенную русским писателем. Произведение Сю «Семь смертных грехов», состоящее из семи частей, создавалось в 1847-1852 гг., а в 1847 г., одновременно с «Обыкновенной историей», появилась только его первая часть – «L'Orgueil» («Гордость»). Таким образом, его никак не могла прочесть Юлия-девушка, потому что до описываемых событий прошло не менее пяти лет со времени ее юности.

По всей видимости, сам Гончаров, завершая свой роман, прочел новое сочинение Сю, что лишний раз подтверждает его устойчивый интерес к этому французскому автору. Однако контекст, в который помещен «Les sept péchés capitaux», свидетельствует о трезвой оценке его уровня Гончаровым: «Француз <...> познакомил ее [Юлию Тафаеву. – О.К.] уже не теоретически, а практически с новой школой французской литературы. Он давал ей наделавшие в свое время большого шуму «Le manuscrit vert», «Les sept péchés capitaux», «L'ân mort» и целую фалангу книг, наводнявших тогда Францию и Европу» (ГОНЧАРОВ 1997: 363). В этом перечне наряду с романами Г. Друино («Зеленая рукопись», 1831) и Ж. Жанена («Мертвый осел и гильотинированная женщина», 1829) сочинение Э. Сю явно лишнее, потому что оно было написано почти на двадцать лет позже и формально не принадлежало к «неистовой» школе, сложившейся во французской литературе в 1830-е гг.

А. Мазон нашел реминисценцию из Э. Сю и в романе «Обрыв». Он полагал, что исповедь Татьяны Марковны Бережковой о греховной любви в ее жизни вдохновлена признаниями тетушки Prudence из романа Сю «La Famille Jouffroy» (MAZON 1914: 315). Это предположение подтверждается переключкой имен героинь: «говорящее» имя героини Сю («prudence» с франц. – осторожность, осмотрительность) соответствует семантике фамилии «Бережкова».

В «Обломове» Э. Сю упоминается дважды. Отсылки к его произведениям дают представление о читательских интересах Обломова и его поколению. В последней главе Андрей Штольц иронически намекает на роман популярного французского автора в разговоре со знакомым литератором, который вознамерился узнать, «откуда нищие берутся», «как можно стать в это положение», «делается ли это внезапно или постепенно, искренно или фальшиво» (ГОНЧАРОВ 1998: 490). Штольц реагирует на эти вопросы лаконично: «Зачем тебе? Не хочешь ли писать "Mystères de Pétersbourg"?", подразумевая при этом «Mystères de Paris» (1842-1843).

Вместе с тем есть в романе и другая апелляция к имени Э. Сю без указания конкретного произведения. Ольга Ильинская улавливает во фразах Ильи Ильича отголоски романских клише в тот момент, когда они говорят о любви. В этом случае важен контекст, поэтому приведем отрывок полностью: «<...>

Чего вы боитесь? Ужели вы не шутя думаете, что можно разлюбить? – с гордою уверенностью спросила она. – Теперь и я не боюсь! – бодро сказал он. – С вами не страшна судьба! – Эти слова я недавно где-то читала... у Сю, кажется, – вдруг возразила она с иронией, обернувшись к нему, – только их там говорит женщина мужчине... У Обломова краска бросилась в лицо» (ГОНЧАРОВ 1998: 260). В варианте чернового автографа ссылка на Э. Сю носит еще более определенный характер: «Ах, эти слова я вчера читала у Сю» (ГОНЧАРОВ 2004: 313). А. Мазон в качестве источника этой цитаты называл роман Сю «Plik et Plok» (MAZON 1914: 314), но А.Г. Гродецкая доказала несостоятельность этого предположения (ГОНЧАРОВ 2004: 563–564).

Из контекста всей сцены выясняется книжность, а, значит, и неискренность Ильи Ильича. С другой стороны, перераспределение функций мужчины и женщины по сравнению с мифом показывает, что Обломову отведена роль Галатеи. Перевернутая модель мифа о Пигмалионе подтверждается и перекличкой с романом Жорж Санд «Мопра», в котором девушка воспитывает будущего мужа. Ольга берет за образец своего поведения модель, предложенную Жорж Санд в романе «Мопра». Это произведение, появившееся в 1838 г., вышло в русских переводах в начале и середине 1840-х гг. и вызвало обстоятельный и панегирический отзыв Белинского. В своих попытках «воспитать» Илью Обломова Ольга подражала Эдме, которая взяла на себя роль Пигмалиона по отношению к своему юному родственнику, Бернару Мопра. Однако в отличие от жоржсандовской героини, ей не удалось создать для себя мужа из «Галатеи» – Обломова. «Рецепт» Жорж Санд был отвергнут Иваном Гончаровым (КАФАНОВА 2003: 258-267).

Многочисленные аллюзии и реминисценции Э. Сю в романах Гончарова могут служить доказательством его знакомства с пятой частью романа «Семь смертных грехов» – «Лень» (1848). «Присутствие одной из частей произведения в круге чтения Юлии Тафаевой служит косвенным свидетельством знакомства с ним Гончарова. Хронология создания произведений делает возможным предположение, что «Лень» послужила одним из импульсов для замысла «Обломова». Посвящая по отдельному произведению каждому из «смертных грехов» («Гордость», «Зависть», «Гнев», «Сластолюбие», «Лень» «Скупость», «Чревоугодие»), Сю стремился полемически опровергнуть традиционную христианскую точку зрения на них. Он разделял фурийеристскую концепцию оценки страстей. По его мнению, «никакой недостаток, никакой порок, даже из тех, которые христиане считают самыми тяжкими, не является плохим сам по себе», «все зависит от социального контекста и обстоятельств» (BORY 1962: 312). Французский биограф писателя объяснял этот феномен таким образом:

«правильно направленная, энергия всякой страсти <...> может проявить себя как источник благоприятных переворотов» (BORY 1962: 312).

Особенно много переключек в двух произведениях наблюдается в экспозиции. При этом можно отметить как явное сходство между двумя художниками, так и существенные различия. Сю сразу заявляет о своем намерении дать модель лени в самом прелестном ее выражении. Он начинает свой роман, давая четкое определение изображаемому им феномену: «Представим, что художник захотел бы изобразить ленивую сладость “ничегонеделанья” в самом прелестном его выражении?... Попытаемся предложить ему модель» (SUE 1866: 179)<sup>1</sup> (Перевод здесь и ниже автора статьи).

И далее следует очень лаконичное описание прелестной маркизы Флоранс де Люсеваль (Luceval), которой не исполнилось еще и семнадцати лет: «она белая и румяная, с прекрасными белокурыми волосами. Несмотря на гибкую и стройную фигуру, молодая женщина слегка полновата; но эта легкая полнота так восхитительно распределена, что превращается в новую прелесть» (SUE 1866: 179)<sup>2</sup>. Все очаровательно во внешности юной Флоранс, шесть месяцев назад вступившей в брак, и даже преждевременная полнота нисколько не портит ее гармоничного облика.

Гончаров гораздо более пространен и неоднозначен в первоначальном описании своего героя. И он дает возрастную характеристику: «это был человек лет тридцати двух-трех от роду» (ГОНЧАРОВ 1998: 5), но не ограничивается описанием внешности, а пытается заглянуть в характер Обломова. Если шестнадцатилетняя женщина, хотя и замужняя, только начинает формироваться, мужчина в возрасте Христа, совершившего свой подвиг, должен быть волне сформировавшейся личностью. Гончаров тоже дает приметы внешности своего героя, но его оценка при этом колеблется: «Цвет лица у Ильи Ильича не был ни румяный, ни смуглый, ни положительно бледный, а безразличный или казался таким, может быть, потому, что Обломов как-то обрюзг не по летам: от недостатка ли движения или воздуха, а может быть, того и другого. Вообще же тело его, судя по матовому, чересчур белому цвету шеи, маленьких пухлых рук, мягких плеч, казалось слишком изнеженным для мужчины» (ГОНЧАРОВ 1998: 5).

Э. Сю в экспозиции романа подробно изображает позу своей юной ленивицы, растянувшейся в мягком кресле с откидной спинкой: «Поза Флоранс, завернувшейся в пеньюар из белого муслина, полна беспечности и

---

<sup>1</sup> «Un peintre voudrait-il représenter dans sa plus charmante expression la paresseuse douceur du far niente?... Nous allons tenter de lui offrir un modèle... ».

<sup>2</sup> «elle est blanche et rose, avec de beaux cheveux blonds. Quoique d'une taille svelte et élancée, la jeune femme est un peu grasse; mais ce léger embompoint est si merveilleusement réparti, qu'il devient un nouvel arrait».

непринужденности; <...> она вытягивает и скрещивает свои маленькие ножки, обутые в крошечные домашние туфли» (SUE 1866: 179)<sup>3</sup>. Гончаров уделяет описанию домашнего костюма Обломова гораздо больше внимания, вдаваясь в подробности и детали. Но сходство в основных концептах очевидно. Атрибутами лени становятся «длинные» и «широкие» домашние туфли и халат, соответственно пеньюару и маленьким домашним туфлям у Сю: «Как шел домашний костюм Обломова к покойным чертам лица его и к изнеженному телу! На нем был халат из персидской материи, настоящий восточный халат, без малейшего намека на Европу, без кистей, без бархата, без талии, весьма поместительный, так что и Обломов мог дважды завернуться в него. <...> Обломов всегда ходил дома без галстука и без жилета, потому что любил простор и приволье. Туфли на нем были длинные, мягкие и широкие; когда он, не глядя, опускал ноги с постели на пол, то непременно попадал в них сразу» (ГОНЧАРОВ 1998: 6).

По сравнению с шестнадцатилетней красавицей, которая спит до половины первого дня, а одеться не может до двух часов, Обломов выглядит почти героем, потому что он в половине десятого уже «напился чаю». Но подобный режим все-таки более соответствует реальности, тогда как в произведении Сю намеренно утрируются черты поведения юной Флоранс. Французского автора совершенно не заботит описание интерьера, потому что леность хозяйки несколько не отражается на порядке и комфорте в доме (домашним хозяйством управляет ее муж). В романе Гончарова, напротив, тщательно выписана обстановка в квартире на Гороховской улице, где вся мебель и вещи покрыты грязью, пылью и паутиной. И реалистическое описание запущенности жилища сразу задает отрицательную коннотацию модели лени, представленной Гончаровым, которая подкрепляется нелепой фигурой нерадивого Захара.

Бездеятельная Флоранс живет, тем не менее, довольно интенсивной внутренней жизнью. Ее не мучают никакие житейские проблемы, поэтому она может спокойно предаваться созерцанию сада, любоваться из окна своего будуара игрой света и тени, отбрасываемой лучами солнца, пронизывающими голубоватый мрак тенистой аллеи, испытывать наслаждение от отдаленного шума водных каскадов и щебетанья птиц... Сю несомненно наделяет свою юную героиню способностью поэтически воспринимать мир, эстетически чувствовать красоту природы. Герой Гончарова обнаружит эту способность гораздо позже, в ходе развития сюжета под влиянием любви к Ольге Ильинской. Но его тонкое эстетическое

---

<sup>3</sup> «La pose de Florence, enveloppée d'un peignoir de mousseline blanche, est pleine de nonchalance et d'abandon; <...> elle allonge et croise ses petits pieds, chaussés de mignonnes pantouffles».

чувство обнаружится при соприкосновении не столько с природой, сколько с музыкой.

В экспозиции Сю сразу задано противопоставление Флоранс ее мужу. Двадцатипятилетний Александр принадлежал к тому сорту людей, которые, «награжденные или наказанные необходимостью постоянного передвижения <...> не могут ни одной минуты находиться на месте или без движения»; «такой человек, казалось, оказывался одновременно в десяти местах, и решал одновременно две проблемы: проблему вечного движения и проблему вездесущности» (SUE 1866: 180)<sup>4</sup>.

Сообщение о том, что успел сделать Александр до одиннадцати часов утра («он обежал или объехал на лошади половину Парижа»), пока его жена предавалась сну, внушает сомнение в преимуществе его образа жизни. Отводя сну не более четырех-пяти часов в сутки, он все свое время тратит на пустые визиты, соблюдение светских правил поведения. Поэтому оппозиция бездельности и мелочной суетности, представленная французским писателем, служит скорее оправданием, чем обвинением лени, которая позволяет сохранить и не растратить впустую душевные силы.

Более развернутая экспозиция Гончарова, в которой до мельчайших деталей выписаны «типические обстоятельства», также включает оппозицию бездельного главного героя и его слишком деятельных приятелей. Персонажи Сю и Гончарова одинаково с опаской относятся к идее движения и беготни. Причем если Флоранс противопоставляется только своему мужу, воплощающему разные виды деятельности и суетности, то Гончаров показывает несколько психологических антагонистов своего героя: светского франта Волкова, чиновника Судьбинского, литератора Пенкина, а затем и его лучшего друга Андрея Штольца.

Александр тщетно уговаривает свою жену помочь ему в покупке свадебных подарков для его племянницы, Флоранс не может без ужаса даже подумать об этом: «Мне пришлось бы бегать из лавки в лавку, подниматься, спускаться, стоять на ногах, возможно, на протяжении часов; это меня ужасает, нечего об этом и думать», – говорит она (SUE 1866: 182)<sup>5</sup>. В концепции Э. Сю от лени Флоранс страдает только ее муж, которому она представляется больной. Александр убежден, что жену необходимо лечить: «нужно что-то сделать, чтобы излечить вас от этой непостижимой апатии»; «я не думаю, чтобы можно было найти в мире другое существо с апатией,

---

<sup>4</sup> «doués ou affligés d'un besoin de locomotion incessant, <...> ne peuvent rester une minute en place ou sans agir», «ce personnage semblait être en dix endroits à la fois, et résoudre à la fois deux problèmes: celui du mouvement perpétuel et celui de l'ubiquité».

<sup>5</sup> « il me faudrait courir de boutique en boutique, monter, descendre, rester debout, pendant des heures; cela m'épouvante, rien que d'y songer».

подобной вашей» (SUE 1866: 182)<sup>6</sup>. Флоранс только посмеивается при мысли о возможном визите доктора Гастерини, которого считает остроумным и приятным в общении. Она соглашается прогуляться с мужем вечером коляске по Булонскому лесу. Но Александр приходит в ужас от ее предложения: они вдвоем обязательно должны нанести светский визит. Тем не менее, молодая женщина тверда в своем решении: для нее невыносима мысль о том, что надо одеваться, заниматься своим туалетом, эти занятия для нее очень скучны. И все уверения ее мужа в том, что она несет обязанности перед обществом, бесполезны: «Общество обойдется без меня, как я обхожусь без него. Свет меня утомляет» (SUE 1866: 182)<sup>7</sup>.

Подобная реакция свойственна и Обломову, когда тот слушает рассказы франта Волкова о приятных для него светских развлечениях: «Боже мой! Вот скука-то должна быть адская!» Ему скучно бывать у Муссинских, «где обо всем говорят», но не менее скучно посещать Мездровых, где интересуются в основном искусством: «Век об одном и том же – какая скука! Педанты, должно быть!» (ГОНЧАРОВ 1998: 19). Он искренне жалеет своего приятеля, который каждый день куда-нибудь ездит: «И вам не лень мыкаться изо дня в день? <...> В десять мест в один день – несчастный!». И в размышлениях Обломова, как и в рассуждениях героини Э. Сю, мы находим много справедливого: «И это жизнь! – Он сильно пожал плечами. – Где же тут человек? На что он раздробляется и рассыпается?» (ГОНЧАРОВ 1998: 19). Но и в деятельности преуспевающего чиновника Судьбинского он тоже не увидел смысла: «А как мало тут человека-то нужно: ума его, воли, чувства – зачем это? Роскошь! И проживет весь свой век, и не пошевелится в нем многое, многое... А между тем работает с двенадцати до пяти в канцелярии, с восьми до двенадцати дома – несчастный!» (ГОНЧАРОВ 1998: 23). Оставаясь дома на диване, он, подобно героине Э. Сю, давал «простор» своим чувствам и воображению. Наконец, охотник до литературных новостей, Пенкин, каждую неделю поставляющий в газету по две статьи и забывающий в своих сочинениях о «человеке», отличается той же человеческой ущербностью, так как в погоне за книжными новостями не имеет времени для рефлексии. *И он* вызывает жалость Обломова: «И всё писать, всё писать, как колесо, как машина: пиши завтра, послезавтра; праздник придет, лето настанет – а он всё пиши? Когда же остановиться и отдохнуть? Несчастный!» (ГОНЧАРОВ 1998: 29). *И возникает* убеждение, что это мнение героя вполне разделял и его создатель.

---

<sup>6</sup> «il doit y avoir quelque chose à faire pour vous guérir de cette inconcevable apathie», «je ne crois point que l'on puisse rencontrer dans ce monde une seconde créature d'une apathie comparable à la vôtre».

<sup>7</sup> «La société se passera de moi comme je me passe d'elle... Le monde me fatigue».

Одинаково неприятна для Флоранс и Обломова идея путешествия. Молодая женщина бурно ссорится по этому поводу с мужем, называя настоящим «варварством» предложить ей путешествие на другой день после свадьбы. Для нее не существует ничего более отвратительного: «Путешествие! Боже мой!.. Путешествие! Это означает всё, что есть самого жалкого и утомительного в мире! Ночи, проведенные в экипаже или ужасных гостиницах; прогулки, поездки без конца, чтобы посетить так называемые красоты местности... или достопримечательности пути...»<sup>8</sup>. Разумеется, брак столь разных людей был неизбежно обречен на неудачу. Александр с горечью говорит о том, что мечтал найти в своей супруге подругу спутницу в путешествиях по самым интересным странам, таким, как Египет, Турция, Кавказ. Э. Сю изображает довольно комичную сцену реакции жены на все эти географические топосы. Она несколько раз в ужасе повторяет слово «Кавказ», заламывает свои маленькие ручки, приподнимается со своего мягкого кресла и обвиняет Александра в жестоком эгоизме. Для нее поездка на Кавказ равносильна путешествию в дебри Африки или к Ледовитому океану. Она подбирает слова для определения действий своего мужа и, наконец, называет его «самым злым... или самым сумасшедшим из людей».

Любопытна аналогичная реакция Обломова на советы доктора отправиться в путешествие для смены места и климата, чтобы избежать преждевременного удара. При этом некоторые топосы совпадают у Э. Сю и Гончарова: «Поезжайте в Киссинген или в Эмс, – начал доктор, – там проживете июнь и июль; пейте воды; потом отправляйтесь в Швейцарию или в Тироль: лечиться виноградом. Там проживете сентябрь и октябрь... – Черт знает что, в Тироль! – едва слышно прошептал Илья Ильич. – Потом куда-нибудь в сухое место, хоть в Египет...«Вона!» – подумал Обломов» (ГОНЧАРОВ 1998: 84).

И хотя Обломов, в отличие от Флоранс, протестует «шепотом», по-видимому, стыдясь обнаружить свою боязнь всяких передвижений при докторе, он относится к подобной перспективе как чему-то диковинному, излишнему и неразумному. Когда Андрей Штольц советует ему также отправиться в Египет или Америку, объясняя, что сделать это довольно просто, Обломов уже не стесняется: «Ну, брат Андрей, и ты тоже! Один толковый человек и был, и тот с ума спятил» (ГОНЧАРОВ 1998: 166).

У Э. Сю молодая женщина просто взрывается и предлагает своему супругу расстаться, мотивируя свое решение полным несходством характеров. Она объясняет ему, что его постоянное движение, хождение, суэта для нее столь

---

<sup>8</sup> «Un voyage, bon Dieu!.. un voyage! C'est-à-dire tout ce qu'il y a de plus pénible, de plus fatigant au monde! Des nuits passées en voiture ou dans d'horribles auberges; des promenades, des courses sans fin, pour aller voir les prétendues beautés du pays... ou les curiosités de la route...».

же несносны, как для него невыносима ее лень и стремление к покою. После некоторого сопротивления Александр соглашается. Французский писатель четко выдерживает заданную схему до конца, он возобновляет повествование о своих героях через четыре года и приводит всех к счастливому финалу еще через два года. Оказывается, лень может обернуться пользой для человека. Логика автора при этом проста: чтобы обеспечить себе спокойное существование, ленивый человек может на какое-то время проявить чудеса работоспособности.

Так, Флоранс, найдя полное сходство со своим характером в кузене своего мужа, Мишеле, мечтает купить с ним домик а Провансе, на берегу моря. Но чтобы собрать необходимую сумму она без усталости работает: делает копии с литографий, вышивает, пишет акварели, работает консультантом в бельевом магазине и даже устраивается в дом одной сварливой старой дамы, чтобы занимать ее чтением и разговором перед сном. При этом молодая женщина спит не более четырех часов в сутки, остается столь же прекрасной, только слегка худеет. Подобная же неправдоподобная метаморфоза происходит и с ленивцем Мишелем, *который* несколько лет служит инспектором на рынке, в театре и т.д. Два ленивца осуществляют свою мечту и добиваются в своем саду чудес, заставляя апельсиновое дерево зацвести и благоухать в декабре.

Счастлив и Александр, соединившийся с подругой своей бывшей жены, Валентиной, *которая* не страшится взбираться с ним на самые высокие горы Кавказа. Рационалистическая диалектика Э. Сю ведет к прямолинейному оптимизму: любой недостаток человека оборачивается достоинством в другой ситуации, нет непреодолимых обстоятельств, все зависит от воли добиться своего счастья. Лень, умело направленная, становится источником «активности, мужества и добродетели» («*activité, courage et vertu*» [SUE 1866: 180]). Излишне напоминать, что в основе замысла писателя лежал парадокс: доказать, относительность любого из «смертных грехов». Со своей задачей Э. Сю справился, демонстрируя изобретательность и остроумие, но выписанные им характеры не отличаются психологической убедительностью и неизбежно страдают схематичностью.

Гончаров, возможно, оттолкнувшись от первоначальной идеи, заимствуя некоторые приемы и детали изображения лени у Э. Сю, ломает литературный стереотип. В его романе все намного сложнее; диалектический взгляд писателя на человека приводит к пессимизму и сомнению: никто из его героев не вкушает настоящего счастья, даже близкая к идеалу Ольга мучается в финале какой-то необъяснимой грустью. По-видимому, в этом феномен творческих переключек Гончарова с разными западными художниками: используя, казалось бы, тот же сюжетный ход, он выскальзывает из заданной схемы и создает новые коллизии, как правило, не имеющие окончательного разрешения, остающиеся открытыми для бесконечных прочтений и

интерпретаций. В этом притягательная сила и загадка великого образа ленивца – Ильи Ильича Обломова.

### Литература

- ГОНЧАРОВ 1997 = ГОНЧАРОВ И.А. Обыкновенная история. // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т.I, СПб., 1997.
- ГОНЧАРОВ 1998 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. // Полное собрание сочинений и писем: В20 т. Т.IV, СПб., 1998.
- ГОНЧАРОВ 2004 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. Примечания // Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т.VI, СПб., 2004.
- КАФАНОВА 2003 = КАФАНОВА О.Б. И.А. Гончаров и Жорж Санд: творческий диалог // И.А. Гончаров. Материалы межд. науч. конф., посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск, 2003.
- BORY 1962 = BORY J.L. Eugène Süe, le roi du roman populaire. Paris, 1962.
- MAZON 1914 = MAZON A. Un maître du roman russe. Ivan Gontcharov 1812-1891. Paris, 1914.
- SUE 1866 = SUE E. Les sept péchés capitaux. La Luxure. – La Paresse. Nouvelle édition. Paris, 1866.

**Н. О. Кононова**  
(Санкт-Петербург, Россия)

## ГОНЧАРОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В «ДРАМЕ НА ОХОТЕ» ЧЕХОВА

**Abstract:** This article is devoted to the transformation of *Oblomov*'s motif "master – servant" in Dostoevsky's "Notes from the Underground" (1864) and Chekhov's "Drama at Hunt" (1884-1885). A loyal and faithful servant becomes a skeptical and insolent one, who finally changes places with him. In Chekhov's tale there are some direct and indirect allusions to the "Notes from Underground" and "Oblomov". They demonstrate a parodic nature of Chekhov's metatext where a serious social topic is developed in a humorous way.

**Keywords:** sham master, sham servant, "pathetic words", Goncharov, Dostoevsky, Chekhov.

Мотив «барин-лакей», являющийся составной частью темы «дворянство и народ», первоначально характеризовался подчиненным положением слуги и непререкаемым авторитетом барина. Послушный и преданный слуга был необходимым действующим лицом в классической русской литературе. Одновременно с ним писатели разрабатывали и тип изворотливого, находчивого лакея. Он ведет свою историю от древнегреческих и древнеримских комедий и наиболее полно воплощен в маске Бригеллы из комедии дель арте. Бригелла опосредованно входит во все литературы мира, обретая в них новые черты, – в русской литературе этот тип представлен образом пушкинского Лепорелло («Каменный гость»). Впрочем, в русской литературе второй половины XIX века усиливается психологизм в изображении слуги и постепенно происходит своего рода смешение обоих этих типов.

Образ находчивого слуги – отчасти по мере изменения традиционных отношений между крестьянином и дворянином сближался – с характеристиками слуги «скептического». Гоголевский Осип в «Ревизоре» – яркий пример подобного переходного типа. Автор дает своему герою следующую характеристику: «Говорит сурьезно, смотрит несколько вниз, резонер и любит себе самому читать нравоучения для своего барина. Голос его всегда почти ровен, в разговоре с баринком принимает суровое, отрывистое и несколько даже грубое выражение» (ГОГОЛЬ 1951: 9). В самом начале пьесы Гоголь подчеркивает, что слуга «умнее барина» и сам знает об этом. Хлестаков давно уже утратил свой барский авторитет – слуга за глаза ругает хозяина на чем свет стоит. С типом «скептического» слуги связан в какой-то степени гораздо более широкий и многосторонний тургеневский образ Хоря из его «Записок охотника», обособившегося от хозяина

оборотистого, лукавого и прижимистого крестьянина, противопоставленного искренне преданному его владельцу Калинычу.

Гончаровский «Обломов» (1859) в свете открытий Гоголя явно аллюзивен: в Захаре иногда проглядывают черты Осипа, но в то же время и пушкинского Савельича. Сложность их взаимоотношений получает особенно яркое воплощение в постоянных распеканиях Захара Обломова, которые получают весьма колоритное и необычное словесное воплощение. Вот как их воспринимает сам Захар: «...ты только мастер говорить мудреные да жалкие слова, а до пыли и до паутины тебе и дела нет» (ГОНЧАРОВ 1998: 12). Захара поражает не смысл речей Обломова, который остается недоступным его пониманию: «Что это за “проступок” за такой? – думал Захар с горестью, – что-нибудь жалкое; ведь нехотя заплачешь, как он станет этак-то пропекать» (ГОНЧАРОВ 1998: 90). Он ошеломлен пафосом и торжественностью интонаций Ильи Ильича: «Огорчил! – шептал, растерявшись совсем, Захар от этого нового жалкого слова» (ГОНЧАРОВ 1998: 12). Как отмечал В.А.Туниманов, «жалкие», а иначе – обличительные слова Обломова в адрес своего слуги – не что иное, как риторические вопросы, а «Захар является постоянной жертвой риторической стратегии барина» (ТУНИМАНОВ 2003: 168; см. также: ЛАРИН 2006). Стратегия эта оказывается тем успешнее, чем меньше достигается взаимопонимания между ними обоими: «Оба они перестали понимать друг друга, а наконец, каждый и себя» (ГОНЧАРОВ 1998: 93). Когда градус непонимания достигает своей критической точки, слуга, обессиленный «жалкими словами», восклицает: «Да полно вам, батюшка, томить-то меня жалкими словами! Ах ты, Господи!» (ГОНЧАРОВ 1998: 92).

Риторическую «стратегию» Обломова Туниманов называет «домашним театром», от которого импровизатор Илья Ильич получает огромное удовольствие. Принимая на себя роль незадачливого слуги, виновного во всех несчастьях барина, Захар будто подписывает сценический контракт. И, напротив, в минуту отрезвления, освободившись от магии «жалких слов», выходит из своей «жалкой» роли: «Чтоб тебе издохнуть, леший этакой! – ворчал он, отирая следы слез и влезая на лежанку. – Мастер жалкие-то слова говорить: так по сердцу точно ножом и режет...» (ГОНЧАРОВ 1998: 94).

Своим постоянным ворчанием и хрипеньем, нерасторопностью и неуклюжестью он напоминает медведя в человеческом обличье. Недаром ему тяжело живется в городе, и Захар постоянно грезит о возвращении в родную Обломовку, где все знакомо и привычно. Амбивалентность его отношения к Обломову прямо выражена в авторском повествовании: «Страстно преданный барину, он, однако ж, редкий день в чем-нибудь не солжет ему... Захар сам любил выпить с приятелями на барский счет; прежний слуга был целомудрен, как евнух, а этот все бегал к куме подозрительного свойства» (ГОНЧАРОВ 1998: 67). Он все еще не представляет своего существования без

барина, а между тем, сочиняет небылицы, порочащие Обломова, которые отдаленно напоминают отзывы Осипа о Хлестакове: «Добро бы было в самом деле что-нибудь путное, а то ведь елистратишка простой!» (ГОГОЛЬ 1951: 27). Между тем защищая свое достоинство, сам Обломов возмущается уже лишь самым сравнением его Захаром с «другими». «Я “другой”! Да разве я мечусь, разве работаю? Мало ем, что ли? Худощав или жалок на вид? Разве недостает мне чего-нибудь? Кажется, подать, сделать – есть кому! Я ни разу не натянул себе чулок на ноги, как живу, слава богу!» (ГОНЧАРОВ 1998: 92). И это, несомненно, прямая отсылка к гоголевскому Хлестакову, так реагиовавшему на реплику слуги в ответ на его недовольство скудным обедом («Да это для тех, которые почище-с»): «Ну, ну, ну... оставь, дурак! Ты привык там обращаться с другими: я, брат, не такого рода! со мной не советую...» (ГОГОЛЬ 1951: 31), в комментариях к роману до настоящего времени не отмеченная (ср.: ГОНЧАРОВ 2004: 514-515, ГОНЧАРОВ 2012: 92).

В романе есть целый ряд аналогично направленных деталей. Захар без зазрения совести присваивает себе медные деньги и остатки хозяйского сыра, часто выставляет барина в неприглядном свете перед другими слугами и не отказывает себе в удовольствии нелицеприятно характеризовать гостей Обломова. Он без зазрения совести возводит на Обломова напраслину, и тот в мгновение ока «превращается» в игрока, кутилу и пьяницу. Иными словами, в романе Гончарова слуга видимым образом «перерождается». Из слуги изворотливого, но по-прежнему преданного своему хозяину, каков пушкинский Лепорелло, Захар превращается в слугу «упрекающего».

Гончаровский Захар стоит в начале целой череды образов слуг «упрекающих», которые широко представлены в последующей русской литературе. Этот переходный образ – связующее звено между старым и новым миром, что особенно заметно в сравнении с чеховским Поликарпом. Гончаров неоднократно отмечал, что Захар предан своему барину всей душой и готов умереть за него, не задумываясь. Мир, в котором живет, действует и чувствует Захар, состоит из элементов «милой» старины, по-своему «первобытен» и мифологичен. Это мир родной Обломовки и присущего ей барства, и Захар включен в него всем своим существом. Его робкие и комичные попытки противостоять Обломову ничего не меняют (в отличие от войн между «подпольным парадоксалистом» и Аполлоном у Достоевского и бунтов Поликарпа против Зиновьева у Чехова) в его положении слуги: «Чего вам? – сказал он [Захар], придерживаясь одной рукой за дверь кабинета и глядя на Обломова, в знак неблаговоления, до того стороной, что ему приходилось видеть барина вполглаза» (ГОНЧАРОВ 1998: 11). Наметившийся у Гончарова мотив амбивалентности ролей слуги и хозяина в дальнейшем будет разрабатываться в творчестве этих двух писателей, причем

гончаровский интертекст окажется действенным смысловым элементом поэтики их произведений.

Свои назидательные монологи, обращенные к Лизе, герой «Записок из подполья» (1864) не случайно назовет «жалкими словами»: «Ты пришла потому, что я тебе тогда жалкие слова говорил. Ну вот ты и разнежилась и опять тебе “жалких слов” захотелось» (ДОСТОЕВСКИЙ 1972: 173). Такую же обличительную стратегию Парадоксалист изберет и в отношении слуги, однако по отношению к Аполлону она не срабатывает. В отличие от Обломова, «подпольный» герой сам оказывается жертвой своих «жалких слов» и обличительных мыслей. Хозяин будто меняется со слугой местами. Так, например, он беспокоится, не станет ли Аполлон презирать его за повторно вычищенные сапоги, называет Аполлона своим «палачом» и уверяет Лизу, что тот «смеется над ним» (ДОСТОЕВСКИЙ 1972: 174). В отличие от Гончарова, у Достоевского слуга явно испытывает чувство превосходства над своим баринном, и не без основания. В своих риторических поединках с Аполлоном «подпольный» герой все время вынужден играть «жалкую» роль, однако ничего не добивается своими «жалкими словами». Достоевский сознательно вводит прямую отсылку к «жалким словам» Обломова, но трансформирует и переосмысляет этот мотив, отсылаясь на новые реалии русского общества 1860-х годов, а также опираясь на сложность психологии человека и неоднозначность человеческих отношений вообще.

Почти пародийное по отношению к паре «Обломов – Захар» изображение взаимоотношений «подпольного» героя с Аполлоном получило дальнейшее развитие в повести Чехова «Драма на охоте». Известно, что отношение Чехова к роману Гончарова не было однозначным – с течением времени оно менялось от восхищения к неприятию: «Между прочим, читаю Гончарова и удивляюсь. Удивляюсь себе: за что я до сих пор считал Гончарова первоклассным писателем? Его Обломов совсем не важная штука. Сам Илья Ильич, утрированная фигура, не так уже крупен, чтобы из-за него стоило писать целую книгу» (ЧЕХОВ 1983б: 201). Однако в своем раннем творчестве Чехов неоднократно обращался к образу Захара и развивал мотив «многого барина и слуги», намеченный Гончаровым и трансформированный Достоевским.

В «Драме на охоте» Зиновьев представляет читателю своего слугу Поликарпа, подчеркивая в нем в первую очередь то, что тот проводит время за чтением приключенческих романов. Однако главная черта в характере слуги не его приверженность к чтению, а необъяснимое влияние на своего хозяина, которому приходится все время вступать в словесное противоборство с ним. Зиновьев разрабатывает целую стратегию такого противоборства. В своем повествовании он бессознательно употребляет

слова, больше подходящие для описания дуэли, нежели для перепалки со слугой: «орудие», «сражение», «обезоруживает», «лишает почвы». При этом Чехов намеренно использует определение «ядовитый», столь неприятное для гончаровского Захара: «Мое молчание – лучшее и острейшее орудие в сражениях с Поликарпом. Это презрительное пропускание мимо ушей его ядовитых слов обезоруживает его и лишает почвы» (ЧЕХОВ 1983а: 251). Сцена явно отсылает читателя к отношениям между Обломовым и Захаром, но если у Гончарова «ядовитым человеком» Обломов называет Захара, то у Чехова «ядовитые» слова исходят из уст Поликарпа.

Образ Поликарпа глубоко аллюзивен. Он, как и Аполлон в «Записках из подполья», берет верх над барином в их импровизированном споре. Зиновьева «злит глупая физиономия» слуги, и на помощь Сергею Петровичу приходят уже не «жалкие слова», как Обломову, а откровенная брань: «молчи», «дурак». В разговорах Зиновьева с Поликарпом Чехов парафразирует типичные споры барина и слуги у Гончарова: «Захар всегда заводил тяжбу, лишь только начинали требовать от него сметания пыли, мытья полов и т.п. Он в таком случае станет доказывать необходимость громадной возни в доме, зная очень хорошо, что одна мысль об этом приводила барина его в ужас» (ГОНЧАРОВ 1998: 14). В отличие от него, Поликарп «заранее и впрок» отчитывает барина: «Опять будете от него в пьяном безобразии приезжать и в озере купаться, как есть, во всем костюме... Чисть потом! И за три дня не вычистишь!» (ЧЕХОВ 1983а: 249). Роль моралиста у Чехова отдана слуге, что само по себе комично. Поликарп без устали распекает своего хозяина, причем такими словами, которые Захар мог себе позволить или бурчать себе под нос или употреблять в разговорах о барине с дворней: «Два лета без него покойно прожили, а нынче опять свинюшник в уезде заведет. Опять сраму не оберешься» (ЧЕХОВ 1983а: 249).

Поликарп выставлен «моралистом» и в сцене с Ольгой. Он, слуга, запрещает хозяину заводить в доме «шуры-муры» и делает это «тоном строгого родителя»: «Чтобы в другой раз у меня этого не было, Сергей Петрович. <...> Нечего тут шуры-муры заводить! На это и другие места есть...» (ЧЕХОВ 1983а: 335). При этом он прямо говорит то, что Аполлон у Достоевского мог себе позволить лишь в виде намека: «Там *какая-то* вас спрашивает...». Показательно, что если «подпольный» герой прямо признается в том, что в ответ «командовал» он «ему потерявшись» (ДОСТОЕВСКИЙ 1973: 170), то Зиновьев в своем повествовании делает хорошую мину при плохой игре: «Я был в великолепнейшем настроении духа, а потому шпионство и менторский тон Поликарпа не рассердили меня» (ЧЕХОВ 1983а: 335).

Тем самым Чехов усиливает мотив превосходства слуги, окончательно изменяя привычную схему взаимоотношений лакея и барина. Если

Парадоксалист «разразился слезами» в присутствии Лизы, то Зиновьев – уже в присутствии собственного слуги: «И не дожидаясь, пока человек выйдет из комнаты, я повалился на постель и зарыдал, как мальчишка» (ЧЕХОВ 1983а: 346).

Не случайно, в самого начала третируя Поликарпа в своем повествовании званием «лакея» (ЧЕХОВ 1983а: 251), Зиновьев, шутливо «прислуживая» Наде, примеряет маску лакея на себя: «– Что прикажете? – спросил я, подходя к ней». Так что героине приходится напомнить ему: «– Приказывать мне нечего... да вы и не лакей, – сказала она, глядя мне в упор и страшно бледнея...» (ЧЕХОВ 1975: 329) Однако обращение Зиновьева с его слугой свидетельствует об обратном.

В Поликарпе, как и в слугах Обломова и Парадоксалиста, сосредоточено много противоречивых качеств. Он слуга, но любимое его занятие чтение романов. Намекая на его неразборчивость в чтении, отдаленно напоминающую неразборчивость гоголевского Петрушки, Зиновьев свысока называет Поликарпа «цивилизованным дураком». Поликарп проглатывает все подряд, «начиная с вывесок питейных домов и кончая Огюстом Контон» (ЧЕХОВ 1983а: 251), который пылится у Сергея Петровича в сундуке. В свою очередь Поликарп недоумевает, чему его хозяин учился в университете.

Образ Зиновьева в противовес образу его слуги пародийно снижен и указанием на «не читаемого, заброшенного» Конта, и нелепостью его перепалок с Поликарпом. Слуга в повести Чехова так же, как и Аполлон у Достоевского («Но неизвестно почему, он презирал меня, даже сверх всякой меры, и смотрел на меня нестерпимо свысока. Впрочем, он на всех смотрел свысока» [ДОСТОЕВСКИЙ 1972: 167]) своим присутствием подавляет хозяина и глядит на Сергея Петровича, «как умные глядят на дураков» (ЧЕХОВ 1983: 289). В отличие от Захара, который не мог выносить «жалких слов» Обломова, Зиновьеву Поликарпа ничем не пронять. Тем более что на дворе новая, пореформенная эпоха, и он уже не крепостной, как Захар, а всего лишь, как и Аполлон Достоевского, нанятый слуга его, которого Зиновьев лишь чисто номинально может называть: «мой человек» (ЧЕХОВ 1983а: 247). Поликарп не просто то и дело дает своему хозяину полновесную сдачу: «Сам – черт – но и угрожает ему расчетом – «Завтра же расчет! Ни-ни...ни за какие деньги! Будет с меня, дурака! Чтоб мне провалиться, ежели останусь!» (ЧЕХОВ 1983а: 346, 362).

В «Драме на охоте» Чехов тонко парафразирует и обратный способ воздействия барина на слугу. Зиновьев может внушить Поликарпу уважение к его «степенству» и даже трепет, если возьмется за исполнение своих служебных обязанностей: «...к вечеру, видя мое упорство, он поверил и выражение угрюмости на лице сменил выражением удовольствия... Он стал ходить на цыпочках, говорил шепотом...» (ЧЕХОВ 1983а: 293) В иные

моменты и Захар относится к Обломову с уважением. Как пишет Гончаров, слуга более всего уважал капризы Ильи Ильича «как проявление барской воли, господского права»; в них он видел «слабые намеки на отжившее величие»: «Без этих капризов он как-то не чувствовал над собой барина; без них ничто не воскрешало молодости его, деревни, которую они покинули давно, и преданий об этом старинном доме, единственной хроники, веденной старыми слугами, няньками, мамками и передаваемой из рода в род» (ГОНЧАРОВ 1998: 11). Капризы Обломова воскрешают в Захаре память о деревенских временах, которые для слуги прочно ассоциируются с мифическим «золотым веком» их жизни. «Жалкие слова», наряду с капризами, оказываются действенным, но недолговечным способом воздействия на слугу.

Достоевский, изображая отношения слуги и барина, пародизирует Гончарова. Парадоксалист может внушить уважение Аполлону, только если заплатит ему за его, почти чиновничье, служение. Когда в руках у слуги оказываются деньги, он становится почтителен и покладист. Чехов в разработке этого мотива следует за Гончаровым и Достоевским, повесть которого, в свою очередь, аллегорична по отношению к «Обломову» (это и сцены словесной дуэли, и непочтительность Аполлона к «подпольному» герою). Таким образом, парафраза Чехова обретает многосоставность,<sup>165</sup> при ее анализе необходимо учитывать полигенетическую природу чеховской интертекстуальности.

Мотив «мнимый барин – мнимый слуга» писатели будут разрабатывать на протяжении всего XIX века. Этот важный элемент темы «дворянство-народ» эволюционирует и разовьется в новую концепцию взаимоотношений барина и его слуги. Тургенев в «Записках охотника» и Гончаров в «Обломове» (с опорой на «Ревизора») создадут новый тип дворового человека «со страхом и упреком». Эту тенденцию продолжит Достоевский в «Записках из Мертвого дома» и «Записках из подполья»<sup>166</sup>. И, наконец, Чехов пародийно изобразит этот новый тип взаимоотношений в повести «Драма на охоте». При этом

---

<sup>165</sup> В своем рассказе «Розовый чулок» Чехов намеренно употребляет словосочетание Гончарова «жалкие слова»: «Напрасно я ее, бедняжку, обескуражил сегодня... – думает Сомов. – Зачем я наговорил ей столько жалких слов? Она, правда, глупенькая у меня, нецивилизованная, узенькая, но... ведь медаль имеет две стороны...» (ЧЕХОВ 1984: 262-263). Чеховская Лидочка также сражена риторической стратегией мужа, как и Лиза Достоевского – «жалкими словами» «подпольного» героя, а Захар – «жалкими словами» Обломова. Причем как и Обломова, такая ситуация в полной мере устраивает Сомова: «Бог с ними, с этими умными и учеными женщинами! С простенькими лучше и спокойнее живется» (ЧЕХОВ 1984: 263).

<sup>166</sup> Этот же мотив Достоевский использует в «Подростке». Кухарка Татьяны Павловны, «злая и курносая чухонка, и, кажется, ненавидевшая свою хозяйку» (ДОСТОЕВСКИЙ 1975: 125) сыграет не последнюю роль в кульминационной сцене романа.

повесть Чехова содержит важные словесные маркеры («жалкие слова», «ядовитые слова»), «выдающие» двойную пародийность, отсылающую читателя не только к непосредственному источнику этого мотива в «Записках из подполья», но и к его первоисточнику в «Обломове».

Заостряя ситуацию в целом и укрупняя некоторые детали, Чехов добивается замечательного комического эффекта своей пародии. Если у Гончарова барин пронимает слугу «жалкими словами», а у Достоевского Парадоксалист пытается «наказать» Аполлона, то у Чехова барин и лакей окончательно меняются местами. Принимает решения, ставит условия, наказывает и милует только слуга – Поликарп. «Драма на охоте» становится финальной вехой в разработке мотива «мнимый барин – мнимый слуга» в XIX веке. В XX-м она будет продолжена И.А. Буниным в его повестях «Деревня», «Суходол» и других произведениях.

### Литература

- ГОГОЛЬ 1951 = ГОГОЛЬ Н.В. Ревизор // Полн. собр. соч.: В 14 т. Т.4. Л., Изд-во Академии наук СССР, 1951.
- ГОНЧАРОВ 1998 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов // Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т.4. СПб., Наука, 1998.
- ГОНЧАРОВ 2004 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. Роман в четырех частях. Примечания. // Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т.6. СПб., Наука, 2004.
- ГОНЧАРОВ 2012 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. Роман в четырех частях. Статья и примечания А. Г. Гродецкой. СПб., Издательство «Пушкинский Дом», 2012.
- ДОСТОЕВСКИЙ 1972 = ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. Записки из подполья // Полн. собр. соч.: В 30 т. Т.5. Л., Наука, 1972.
- ДОСТОЕВСКИЙ 1975 = ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.М. Подросток // Полн. собр. соч.: В 30 т. Т.13. Л., Наука, 1975.
- ЛАРИН 2006 = ЛАРИН С.А. «Скажи, ядовитая змея, уязви, ужаль...» (к семантике «жалких слов» в «Обломове» И.А. Гончарова) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Гуманитарные науки. 2006. № 2, ч. 2.
- ТУНИМАНОВ 2003 = ТУНИМАНОВ В.А. «Жалкие слова» («Обломов» Гончарова и «Записки из подполья» Достоевского) // Pro memoria. Памяти академика Георгия Михайловича Фридендера (1915-1995). СПб., Наука, 2003.
- ЧЕХОВ 1983а = ЧЕХОВ А.П. Драма на охоте // Полн. собр. соч.: В 18 т. Т.3. М., Наука, 1975.
- ЧЕХОВ 1983б = ЧЕХОВ А.П. Письмо А.С. Суворину. Начало мая 1889 г., г. Сумы // Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. Т.3. Письма. М., Наука, 1975.
- ЧЕХОВ 1984 = ЧЕХОВ А.П. Розовый чулок // Полн. собр. соч.: В 18 т. Т.5. М., Наука, 1975.

**Ч. Йонаш Эржебет**  
(Ньиредьхаза, Венгрия)

ПАРАЛЛЕЛИЗМЫ РЕПЛИК ОБЛОМОВА И ИВАНОВА  
У И.А. ГОНЧАРОВА И А.П. ЧЕХОВА  
(ПРОБЛЕМЫ РЕЧЕВОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В КОММУНИКАЦИИ)

**Abstract:** Both Oblomov, the hero in Goncharov's novel and Ivanov, the main character in Chekhov's drama represent the category of the 'superfluous man'. They are Russian impoverished landowners who become malaise, passive. It is clear that Russia shortly before being industrialized in the 19<sup>th</sup> century steps over them. Their socio-cultural positions are mirrored in their conversational strategies. The active elements, the questions, which roll the conversation forward and changing the subjects are mainly missing from their dialogues. Complaining and self-pity are often used among other rhetorical forms. These characters are rated and judged in the Hungarian translations by the choice of vocabulary. This paper sheds light on the parallelisms of Oblomov's and Ivanov's dialogues using the tools of stylistics.

**Keywords:** conversational strategy, sociocultural position, dialog, rhetorical form, translational stylistics

**Образ «лишнего человека»**

Литературный тип «лишнего человека» возник как переосмысление феномена избранности романтического героя. Наименование типа вошло во всеобщее употребление после написания Тургеневым повести «Дневник лишнего человека». Ранее в литературе существовало понятие «странный человек». Так определялся характер героя, способного отказаться от «норм общественной жизни». Лермонтов дает такое название одной из своих драм. Интерес к «истории человеческой души» в произведениях Пушкина, Лермонтова, Герцена, Тургенева, Гончарова определил специфическую характерологию типа «лишнего человека». Это незаурядная личность, что отражается и в его внешности, и в поступках; персонаж трагически осознает нереализованность собственных сил, обманутость судьбою и нежелание что-либо менять. Отсутствие конкретных целей становится причиной бегства героя от обстоятельств, требующих решительных поступков.

Вопрос «зачем я жил, для какой цели я родился» остается открытым. Герою данного типа свойственно презрительное отношение к миру, которое объясняется знанием человеческих слабостей. Чувство нравственного превосходства и глубокий скептицизм характеризует эгоцентрическую личность («мы почитаем всех нулями, а единицами себя»), в которой противоречиво объединяются богатые интеллектуальные способности и неприятие «упорного труда». Рефлексия, постоянная неудовлетворенность

собой и миром, одиночество объясняется отказом героя от искренней дружбы, нежеланием потерять «постыльную свободу»; стремление разделить с кем-либо свой духовный опыт сталкивается с убежденностью, что «вечно любить невозможно – на время не стоит труда». Печальный итог: духовная или физическая гибель, не героическая, а бессмысленная смерть.

Эволюция образа «лишнего человека» обнаруживает бесперспективность этого литературного типа, что отмечалось уже критиками середины XIX века. Д. Писарев рассуждает об обреченности Онегина. И. Гончаров пишет о слабости натур Печорина и Онегина. А. Дружинин указывает на постепенную трансформацию «лишнего человека» в «госпитальный тип». Появляются новые «герои века», способные преодолеть слабости своих предшественников. Несостоятельность «лишних людей» показали Тургенев (Рудин и Лаврецкий), Гончаров (Обломов и Райский), Чехов (Лаевский и Иванов).

В то же время Гончаров показывает в своем герое не только «уныние», не только невозможность трезвения и бодрствования. Гончаров с большой симпатией относится к своему герою как представителю русского менталитета вообще (ср. МЕЛЬНИК 2012).

Черты характера «лишнего человека» отражаются в их разговорной речи, в построении их реплик в диалогах (ср. МУРЗАК 2007).

### *Деталь в художественном мире Гончарова и Чехова*

Деталь в интерпретации исследователей предстаёт как некая модель искусства. Если «стиль – это человек», то «деталь – это стиль». Е. Добин называет деталь стержнем композиции. В этом отношении она выступает как часть целого, и в этой части можно обнаружить существеннейшие признаки художественного мира писателя. Деталь у художников выступает как источник ресурсов художественных ассоциаций, формируя опосредованные связи, акценты и подтексты.

Гончаров смотрит на жизнь «недифференцированным» взглядом, захватывая и главное, и второстепенное, равняя их. Не человек опускается до уровня бессловесной твари, мебели или домашней вещи, а наоборот, мелочи быта поднимаются до человека. Человек слит с окружающей действительностью, отражается в ней, а она – в нём<sup>1</sup>.

Соглашаясь с этими выводами, следует однако подчеркнуть сюжетную функцию бытовой детали у Гончарова и Чехова. Именно деталь раскрывает сюжетную философскую оппозицию «созерцатель – созидатель». Будучи созерцателем, Обломов чувствует гармонию домашнего мира.

Подобно Гончарову, Чехов идёт по пути психологизации быта. В работе «Мир Чехова» А.П. Чудаков подчёркивает, что психологизм связан со своеобразием «чеховского видения мира, в тесном переплетении духовного и

физического, философского и бытового. Психологические детали вырастают из бытовых. Вещь вызывает эмоции, эмоции окрашивают вещь. Деталь, таким образом, становится у Чехова многомерной.

Сюжетно значимой философской оппозиции «созерцатель – созидатель» в гончаровском романе соответствует сюжетный контраст чеховского рассказа.

Гончаров и Чехов говорят о великой силе любви. Как и Гончаров, Чехов сталкивает мир быта и мир высокой трагедии. Соединение этих начал в произведениях классиков раскрывает глубину и неоднозначность жизни (ср. Гришечкина 2012).

Диалоги Обломова и Иванова показывают сходство на уровне *детализации* мира и по коммуникативному поведению пассивного человека созерцательного характера.

### ***Прагматические факторы в диалоге «лишнего человека»***

Выделение единицы диалога Д.И. Изаренков связывает с вопросом об объеме и границах диалога. В исследованиях А.Р. Балаяна, Д.И. Изаренкова, И.П. Святогора отмечается, что минимально диалог может состоять из двух реплик («стимул – реакция»), а максимальная граница его объема практически может остаться открытой. Учитывая мотивы порождения и развертывания диалога (разрешение какой-либо проблемы), Д.И. Изаренков выделяет микродиалоги («стимул-реакция») и макродиалоги (ИЗАРЕНКОВ 1981: 68-69).

Признавая единицей диалога отдельное высказывание (реплику), обладающее завершенностью, выражением позиции говорящего, М.М. Бахтин охарактеризовал разнообразные отношения, существующие между репликами, и выделил пары связанных между собой реплик (ср. БАХТИН 1986).

«Сочетание реплик, которые связаны друг с другом по определенным правилам синтаксической зависимости» Н.Ю. Шведова назовет «диалогическим единством» (ШВЕДОВА 1960: 280-281). Для обозначения «сочетания реплик» используются и другие, синонимичные по смыслу, термины. Так, например, Т.Г. Винокур использует термин «смысловое целое», «диалогический минимум» (ср. ВИНОКУР 1998).

Диалог обладает рядом специфических, присущих только ему черт, а именно:

<b>«стимул» – «реакция»</b>	
адресованность	реактивность
компрессия	избыточность
имплицитность	эксплицитность
аналитичность	синтетичность
самостоятельность	взаимозависимость реплик
эмоциональность	экспрессивность
сочетание внутренней и	внешней сторон диалога как речевой деятельности
стандартность и	спонтанность в выборе синтаксических конструкций

Каждая пара характеристик диалога представляет собой диалектически связанные противоположности, его полярные свойства, которые, как ни парадоксально, не разрушают его целостность, а наоборот, делают диалог более прочным (ср. ЦИРЕЛЬСОН 2002). Вышеперечисленные оппозиции отражаются в репликах Обломова и его друга, Штольца, а так же в диалогах Иванова и Боркина, дальнего родственника Иванова, управляющего его именем:

<b>Обломов Иванов</b>	<b>и</b>	<b>Штольц и Боркин</b>
реактивность		адресованность
компрессия		избыточность
имплицитность		эксплицитность
синтетичность		аналитичность
эмоциональность		экспрессивность
стандартность		спонтанность в выборе синтаксических конструкций

Особую роль в разговорном общении имеет прагматический фактор. Прагматика – это такое условие общения, которое включает определенные влияющие на языковую структуру коммуникации характеристики адресанта (говорящий), адресата (слушающий) и ситуации. Разговорное неофициальное общение с непосредственным участием говорящих осуществляется обычно между хорошо знающими друг друга людьми в конкретной ситуации. Поэтому говорящие имеют определенный общий запас знаний. Эти знания называют фоновыми. Именно фоновые знания позволяют строить в разговорном общении такие редуцированные высказывания, которые вне этих фоновых знаний совершенно непонятны. Прагматические факторы отражаются в языковых и коммуникативных признаках:

Обломов	-эллиптичность, -нарушение паритетности, -детализация
Иванов	

1. Сходство реплик «лишних людей», Обломова и Иванова отличается *эллиптичностью* высказываний главных героев. Недосказанные фразы в то же время выражают психологическое и социальное состояние говорящего. «Лишний человек» не выражает активность в коммуникации. Через реплики Обломова и Иванова разговоры тематически не развиваются. В репликах не видим активизирующую фазу после конкретного ответа на заданные вопросы.

2. Этот признак продолжается в *нарушении паритетности* общения. В данном случае также имеет место нарушение правила солидарности,

кооперации собеседников. Это проявляется в доминировании одного из участников разговора: начиная с инициальной реплики один и тот же человек выбирает тему разговора, задает вопросы, перебивает собеседника, не дожидаясь сигналов восприятия и правильной интерпретации сказанного, превращая таким образом диалог почти в монолог. При этом определяющую роль играют такие факторы, как психологические черты участников общения, социальный статус, эмоциональные отношения, культурные навыки. «Лишний человек» никогда не выступает инициатором. Доминирующим выступает в романе «Обломов» Штольц, в пьесе «Иванов» Боркин.

3. Реплики независимо от эллиптичности, недосказанности, отличаются и *детализацией* повседневных, бытовых тем. Это дискредитация трагических элементов как писательский приём композиции.

### **Сопоставление реплик Обломова и Иванова**

А) Первый наш отрывок – из романа Обломов Гончарова. (Участники разговора выделяются нами буквами, а порядок реплик цифрами. Активизирующие компоненты высказываний окрашены серым оттенком, а начало их символом ||):

«Штольц ровесник Обломову: и ему уже за тридцать лет. Он служил, вышел в отставку, занялся своими делами и в самом деле нажил дом и деньги. Он участвует в какой-то компании, отправляющей товары за границу. Он беспрестанно в движении: понадобится обществу послать в Бельгию или Англию агента – посылают его; нужно написать какой-нибудь проект или приспособить новую идею к делу – выбирают его. Между тем он ездит и в свет и читает: когда он успевает – бог весть» (ГОНЧАРОВ 1953):

<b>Шт</b> <b>(1)</b>	– Здравствуй, Илья. Как я рад тебя видеть!    Ну, что, как ты поживаешь? Здоров ли? — спросил Штольц.
<b>О (1)</b>	– Ох, нет, плохо, брат Андрей, – вздохнув, сказал Обломов, – какое здоровье!
<b>Шт</b> <b>(2)</b>	– А что, болен? – спросил заботливо Штольц.
<b>О (2)</b>	– Ячмени одолели: только на той неделе один сошел с правого глаза, а теперь вот садится другой.
<b>Шт</b> <b>(3)</b>	Штольц засмеялся. – Только? – спросил он.    – Это ты наспал себе.
<b>О (3)</b>	– Какое «только»: изжога мучит. Ты послушал бы, что давеча доктор сказал. «За границу, говорит, ступайте, а то плохо: удар может быть».
<b>Шт</b> <b>(4)</b>	– Ну, что ж ты?

<b>О (4)</b>	– Не поеду.
<b>Шт (5)</b>	– Отчего же?
<b>О (5)</b>	– Помилуй! Ты послушай, что он тут наговорил: «живи я где-то на горе, поезжай в Египет или в Америку...»
<b>Шт (6)</b>	– Что ж? – хладнокровно сказал Штольц. – В Египте ты будешь через две недели, в Америке через три.
<b>О (6)</b>	– Ну, брат Андрей, и ты то же! Один толковый человек и был, и тот с ума спятил.    Кто же ездит в Америку и Египет! Англичане: так уж те так господом богом устроены; да и негде им жить-то у себя. А у нас кто поедет? Разве отчаянный какой-нибудь, кому жизнь нипочем.
<b>Шт (7)</b>	– В самом деле, какие подвиги: садись в коляску или на корабль, дыши чистым воздухом, смотри на чужие страны, города, обычаи, на все чудеса... Ах, ты!    Ну, скажи, что твои дела, что в Обломовке?
<b>О (7)</b>	– Ах!.. – произнес Обломов, махнув рукою.
<b>Шт (8)</b>	— Что случилось?
<b>О (8)</b>	– Да что: жизнь трогает!
<b>Шт (9)</b>	— И слава богу! – сказал Штольц.
<b>О (9)</b>	– Как слава богу! Если б она все по голове гладила, а то пристаёт, как бывало в школе к смиренному ученику пристаёт забияки: то ущипнет исподтишка, то вдруг нагрянет прямо со лба и обсыплет песком... мочи нет!
<b>Шт (10)</b>	– Ты уж слишком – смирен.    Что же случилось? – спросил Штольц.
<b>О (10)</b>	– Два несчастья.
<b>Шт (11)</b>	— Какие же?
<b>О (11)</b>	– Совсем разорился.
<b>Шт (12)</b>	— Как так?
<b>О (12)</b>	– Вот я тебе прочту, что староста пишет...    где письмо-то? Захар, Захар! Захар отыскал письмо.»

Венгерский перевод Ласло Немета вышел в 1953 году: «Stolz egykorú Oblomovval, ő is túl van már a harmincon. Szolgált, nyugalomba ment, a maga ügyeivel kezdett foglalkozni, és csakugyan szerzett házat és pénzt is. Tagja egy társas cégnek, amely külföldre szállít árut. Örökösen mozgásban van, ha társas cégnek megbízottat kell küldenie, őt küldik; ha meg kell írni valami tervezetet vagy a gyakorlatban kell kipróbálni egy új ötletet, őt szemelik ki. Közben társaságba is eljár meg olvas – isten tudja, mikor ér rá» (GONCSAROV 1984: 188, 193-195):

<b>Шт</b> <b>(1)</b>	«– Szervusz, Ilja. De örülök, hogy látlak!   No, mi újság, hogy vagy? Egészségben? – kérdezte Stolz.
<b>O (1)</b>	– Ó, nem, rosszul vagyok, Andrej barátom – mondta Oblomov felsóhajtva –, hol van az én egészségem!
<b>Шт</b> <b>(2)</b>	– Csak nem vagy beteg? – kérdezte Stolz aggodalmasan.
<b>O (2)</b>	– Az árpa gyötör; múlt héten múlt el az egyik szememen, s már itt van a másikon.
<b>Шт</b> <b>(3)</b>	Stolz elnevette magát. – Csak ez? – kérdezte. –   A sok alvástól kaptad.
<b>O (3)</b>	– Mit „csak”?! Gyomorégés is kínoz. Hallottad volna, amit a doktor mondott az imént: „Menjen külföldre – azt mondja –, különben rossz vége lesz: megütheti a guta.”
<b>Шт</b> <b>(4)</b>	– No és te?
<b>O (4)</b>	Nem megyek.
<b>Шт</b> <b>(5)</b>	– Miért nem?
<b>O (5)</b>	– Ugyan kérlek! hallgasd csak meg, mi mindent össze nem hordott itt: hogy lakjam valami hegyen, utazzam Egyiptomba vagy Amerikába.
<b>Шт</b> <b>(6)</b>	– No és? – mondta Stolz hidegvérrel. – Két hét múlva Egyiptomban, három hét múlva pedig Amerikában vagy.
<b>O (6)</b>	– Ej, Andrej barátom, hát te is! Egy embernek volt esze, az is elvesztette.   De hát ki utazik Amerikába, Egyiptomba! Az angolok, azokat az Úristen is arra teremtette; meg aztán odahaza amúgy se férnek el. De minálunk ki utazik? Legfeljebb egy kétségbeesett lélek, aki semmire se becsüli az életét.
<b>Шт</b> <b>(7)</b>	– No, csakugyan nagy hőstett: hintóba vagy hajóra szállsz, tiszta levegőt szívsz, nézed a sok idegen országot, várost, szokásokat, csodát. Eh te!   No, most mondd el, a dolgaid

	hogy mennek, mi van Oblomovkán?
<b>O (7)</b>	– Ah... – nyögte ki Oblomov, legyintve.
<b>Шт (8)</b>	– Mi történt?
<b>O (8)</b>	– Hogy mi? Cibál az élet!
<b>Шт (9)</b>	– No, hála isten! – mondta Stolz.
<b>O (9)</b>	– Hogyhogy hála isten!? Ha folyton csak a fejem simogatná! De cibál, mint ahogy az iskolában kínozzák a szelíd diákokat a csibészek: hol hátulról csípnék bele, hol szembefordulnak vele, és homokot dobnak az arcába... kibíráhatatlan!
<b>Шт (10)</b>	– De te túlságosan is... szelíd vagy.    Mi történt hát? – kérdezte Stolz.
<b>O (10)</b>	– Két szerencsétlenség.
<b>Шт (11)</b>	– Miféleké?
<b>O (11)</b>	– Végképp tönkrementem.
<b>Шт (12)</b>	– Hogyhogy?
<b>O (12)</b>	– Majd elolvasom neked, mit írt a sztaroszta.    Hol az a levél? Zahar, Zahar! Zahar megkereste a levelet.»

Границы диалога выделяются решением проблемы, заданной вопросом Штольца о самочувствии Обломова. В диалоге Штолец выступает более активно (двенадцать раз), а Обломов пассивно (лишь два раза говорит активно). Активность Штольца реализуется не только в вопросах, но и в оценочных замечаниях, в просьбах, в эмоциональных реакциях, оценках. В то же время слова Обломова кроме коротких ответов содержат только жалобы и самозащиту из-за пассивности. При этом детализация жизни замечается в описании самочувствия (ячмень, изжога) и в разговоре о поездке (Америка, Египт, англичане) в рамках серьезной беседы о плохом самочувствии и ненадежном положении имении Обломова.

Стоит заметить и отношение переводчика Ласло Немета к Обломову. Он так же с симпатией смотрит на него, как сам писатель, Гончаров. Когда Штолец говорит Обломову: «Ты уж слишком *смирен*», Немец переводит „De te túlságosan is... *szelíd* vagy”. Никак не хочет оскорбить Обломова. Пунктуация показывает, что Штолец – и переводчик – даже ищет

подходящее слово, чтобы Обломов чувствовал его понимание, а не резкую критику.

Б) Как материал для сопоставления, параллельно цитируем отрывок из первого действия драмы Чехова «Иванов» (ЧЕХОВ 1986):

«Сад в имении Иванова. Слева фасад дома с террасой. Одно окно открыто. Перед террасой широкая полукруглая площадка, от которой в сад, прямо и вправо, идут аллеи. На правой стороне садовые диванчики и столики. На одном из последних горит лампа. Вечереет. При поднятии занавеса слышно, как в доме разучивают дуэт на рояле и виолончели. Иванов сидит за столом и читает книгу».

Б (1)	« <b>Боркин</b> в больших сапогах, с ружьем показывается в глубине сада; он навеселе; увидев Иванова,    на цыпочках идет к нему и, поравнявшись с ним, прицеливается в его лицо.
И (1)	<b>Иванов</b> ( <i>увидев Боркина, вздрагивает и вскакивает</i> ). Миша, бог знает что... вы меня испугали... Я и так расстроен, а вы еще с глупыми шутками...( <i>Садится</i> .) Испугал и радуется...
Б (2)	Боркин ( <i>хохочет</i> ). Ну, ну... виноват, виноват. ( <i>Садится рядом</i> .) Не буду больше, не буду... ( <i>Снимает фуражку</i> .)    Жарко. Верите ли, душа моя, в какие-нибудь три часа семнадцать верст отмахал... замучился... Пощупайте-ка, как у меня сердце бьется...
И (2)	<b>Иванов</b> ( <i>читая</i> ). Хорошо, после.
Б (3)	<b>Боркин</b> . Нет, вы сейчас пощупайте. ( <i>Берет его руку и прикладывает к груди</i> .) Слышите? Ту-ту-ту-ту-ту. Это значит, у меня порок сердца. Каждую минуту могу скоропостижно умереть.    Послушайте, вам будет жаль, если я умру?
И (3)	<b>Иванов</b> . Я читаю... после...
Б (4)	<b>Боркин</b> . Нет, серьезно, вам будет жаль, если я вдруг умру?    Николай Алексеевич, вам будет жаль, если я умру?
И (4)	<b>Иванов</b> . Не приставайте!
Б (5)	<b>Боркин</b> .    Голубчик, скажите: будет жаль?
И (5)	<b>Иванов</b> .    Мне жаль, что от вас водкой пахнет. Это, Миша, противно.
Б (6)	<b>Боркин</b> ( <i>смеется</i> ). Разве пахнет? Удивительное дело...

	Впрочем, тут нет ничего удивительного. В Плесниках я встретил следователя, и мы, признаться, с ним рюмок по восьми стукнули. В сущности говоря, пить очень вредно. Послушайте, ведь вредно? А? Вредно?
И (6)	<b>Иванов.</b> Это наконец невыносимо...    Поймите, Миша, что это издевательство...
Б (7)	<b>Боркин.</b> Ну, ну... виноват, виноват!.. Бог с вами, сидите себе... ( <i>Встает и идет.</i> )    Удивительный народ, даже и поговорить нельзя. ( <i>Возвращается.</i> ) Ах да! Чуть было не забыл... Пожалуйте восемьдесят два рубля!..
И (7)	<b>Иванов.</b> Какие восемьдесят два рубля?
Б (8)	<b>Боркин.</b>    Завтра рабочим платить.
И (8)	<b>Иванов.</b> У меня нет.
Б (9)	<b>Боркин.</b> Покорнейше благодарю! ( <i>Дразнит.</i> ) У меня нет...    Да ведь нужно платить рабочим? Нужно?
И (9)	<b>Иванов.</b> Не знаю. У меня сегодня ничего нет.    Подождите до первого числа, когда жалованье получу.
Б (10)	<b>Боркин.</b> Вот и извольте разговаривать с такими субъектами!..    Рабочие придут за деньгами не первого числа, а завтра утром!..
И (10)	<b>Иванов.</b> Так что же мне теперь делать? Ну, режьте меня, пилите... И что у вас за отвратительная манера приставать ко мне именно тогда, когда я читаю, пишу или...
Б (11)	<b>Боркин.</b>    Я вас спрашиваю: рабочим нужно платить или нет? Э, да что с вами говорить!.. ( <i>Машет рукой.</i> ) Помещики тоже, черт подери, землевладельцы... Рациональное хозяйство... Тысяча десятин земли – и ни гроша в кармане... Винный погреб есть, а штопора нет... Возьму вот и продам завтра тройку! Да-с!..    Овес на корню продал, а завтра возьму и рожь продам. ( <i>Шагает по сцене.</i> ) Вы думаете, я стану церемониться? Да? Ну нет-с, не на такого напали...»

Венгерский перевод Дьёрдя Шпиро для театра «Вигсинхаз» был готов в 1990-ом году: «Kert Ivanov birtokán. Balról teraszos ház homlokzata. Esteledik. A függöny felhúzásakor hallani, ahogy a házban zongora-cselló duettet tanulnak. Ivanov olvas» (CSENOV 1990: 3, 4-7).

Б (1)	« <b>Borkin</b> nagy csizmában, puskával megjelenik a kert mélyén, kapatos, meglátva Ivanovot, lábujjhegyen hozzá megy és egy vonalba érve vele, az arcába céloz.)
И (1)	<b>Ivanov:</b> (meglátva Borkint, megrázkódik és felugrik) Misa, az istenért... ilyen buta viccek... (leül)
Б (2)	<b>Borkin:</b> (nevet) Na, na... bocsánat, bocsánat... (leül melléje) Többé nem teszem, soha többé... (leveszi a sapkáját)    Micsoda hőség! Akár hiszi, akár nem, 18 kilométert gyalogoltam le három óra alatt... kikészültem... Tapints meg, hogy ver a szívem...
И (2)	<b>Ivanov:</b> (olvas)
Б (3)	<b>Borkin:</b> Tapints meg. (megfogja a kezét és a mellére helyezi) Érzi? Tu-tu-tu-tu-tu-tu. Ez szívбай. Bármelyik pillanatban váratlanul meghalhatok.    Mondja, sajnálni fog, ha meghalok?
И (3)	<b>Ivanov:</b> Most olvasok... majd később...
Б (4)	<b>Borkin:</b> De nem, komolyan, sajnálni fog, ha hirtelen meghalok?    Nyikolaj Alekszejevics, sajnálni fog engem, ha meghalok?
И (4)	<b>Ivanov:</b> Hagyjon már békén!
Б (5)	<b>Borkin:</b>    Mondja meg őszintén: fog sajnálni?
И (5)	<b>Ivanov:</b>    Azt sajnálom, hogy bűzlik a vodkától. Ez undorító.
Б (6)	<b>Borkin:</b> (nevet) Hát bűzlök? Fura... Különben, nem is fura.    Plesznyikiben összeakadtam a vizsgálóbíróval és vagy nyolc vodkát bedobtunk. Alapjában az ivás rendkívül ártalmas. Mondja, hát nem ártalmas? Mi? Ártalmas?
И (6)	<b>Ivanov:</b> Ø    Ez már kibírhatatlan.
Б (7)	<b>Borkin:</b> Na, na... bocsánat, bocsánat... (feláll és indul)    Fura egy népség maga, még beszélgetni se lehet. (visszafordul) Ja. Majdnem kiment a fejemből. Adjon nyolcvankét rubelt!...
И (7)	<b>Ivanov:</b> Miféle nyolcvankét rubelt?
Б (8)	<b>Borkin:</b>    Kifizetni holnap a munkásokat.
И (8)	<b>Ivanov:</b> Nekem nincs.
Б (9)	<b>Borkin:</b> A legalásabban köszönöm. (gúnyosan) „Nekem nincs...”    Most ki kell fizetni a munkásokat vagy sem?
И (9)	<b>Ivanov:</b> Nem tudom. Egy vasam sincs.    Várjon elsejéig, amikor megkapom a fizetésemet...
Б	<b>Borkin:</b> Ø    A munkások nem elsején jönnek a pénzért,

(10)	hanem holnap reggel!...
И (10)	<b>Ivanov:</b> És akkor most mit csináljak? Vágjon szét, aprítson fel... És micsoda egy undorító szokás, hogy folyton nyaggat.
Б (11)	<b>Borkin:</b>    Én azt kérdezem: kell fizetni a munkásoknak vagy nem kell? Ugyan, mit beszélek itt magával... ( <i>legyint</i> ) Ezek aztán földbirtokosok, a fenébe, ezek aztán urak... Racionális gazdálkodás... Ezer hektáros birtok, fitying meg egy szál se... Van temetés, de nincs hozzá ásó...    Na majd holnap eladom a trojkát! Igen!... Már eladtam a zabot lábom, holnap meg fogom és eladom a rozst. ( <i>járkál</i> ) Azt hiszi, sokat teketóriázok? Igen? Na nem. Ø»

В диалоге центральная тема – неоплаченная зарплата рабочих, для которой у Иванова нет денег. В диалоге более активно выступает Боркин (одиннадцать раз), а Иванов остаётся пассивным (два раза говорит активно). Иванов всё время жалуется, вместо решения проблемы говорит о невежливом поведении Боркина. При этом детализация бытовых тем не раз включается в разговор: прогулка в Плесниках, вредность пьянства. Такая бытовая деталь и пословица в реплике Боркина об оценке помещиков: «*Винный погреб есть, а штопора нет...*». Интересно заметить венгерский перевод этих слов Боркина. Дьёрдь Шпиро выдумал по смыслу равноценный оборот, но на тему похорон «*Есть похороны, но нет лопаты*». Шпиро не хочет передать эмоциональное отношение Чехова к своим героям. Наоборот, как показывают пропущенные элементы текста (символом Ø), он, наоборот, минимализирует текст, в его восприятии оригинала важна лишь актуальная для 20 века тема пьесы Чехова.

### ***Перспективы различных переводческих концепций***

Переводчик романа Гончарова, «Обломов» Ласло Немет (1901-1975), выдающийся венгерский писатель 20 века. Его романы и драмы многократно изображают психологические конфликты и коммуникативное поведение людей. В молодости хотел стать психологом, потом некоторое время работал врачом. В 50-ые годы занимался переводом русских писателей. Он перевел роман «Обломов» Гончарова, «Анну Каренину» Льва Толстого, роман «Пётр Первый» Алексея Толстого. Сам написал книгу о Пушкине (1967). Он был и драматургом, был мастером построения диалогов. Психосоциальная чувствительность характеризует не только его собственные произведения, но и переводы. В центре внимания писательского восприятия мира стояла психика человека. Он сам был созерцателем, поэтому характер такого человека был понятным для него. Это отношение показывается и в переводе «Обломова», в том числе и в данном отрывке.

Дьёрдь Шпиро (1946- ) писатель, драматург, представитель современной венгерской прозы. Он написал немало драм, занимался и переводом, в том числе и драматургии Чехова (Иванов, Вышнёвый сад). После перевода Яноша Элберта (1973) он опять перевёл пьесу Иванов, считая реплики Элберта слишком народными, просторечными. Он как писатель сторонник описания резких фактов жизни, и ему чужды психологизация и тонко оценочные фразы. Поэтому в его переводах часто пропускаются фразы, которые он сам считает лишними: обращения, оценочные эпитеты, повторы. Они служат выражению психологического состояния героя, поэтому Шпиро считает их тавтологиями, которые замедляют только динамику действия. В нашем примере пропущенные фразы перевода объясняются авторской концепцией переводчика.

### **Выводы**

Диалоги Обломова и Иванова показывают типичные параллелизмы в построении и характеристике реплик. Коммуникативное поведение, прагматические признаки отсутствия активности «лишнего человека» связаны с философией человека-созерцателя. Детализация бытовых элементов тоже отражает, как смотрят эти герои на мир. Их скрытая личность противопоставляется героям с креативным, активным характером, как Штольц и Боркин. Но Гончаров и Чехов относятся к «лишнему человеку» с симпатией и пониманием, ведь смотрят на него как на носителя типичного русского менталитета. Правда, будущее в руках Штольцов и Боркиных, но сила Обломова и Иванова и любви, а не в рационализации окружающего мира.

Используя средства прагматические – через рассмотр параллелизмов реплик Обломова и Иванова – целью нашего аналитического исследования было доказать правильность выводов литературоведов в сопоставительном анализе литературных фигур Гончарова и Чехова.

### **Литература**

- БАХТИН 1986 = БАХТИН М.М. Проблема речевых жанров. Эстетика словесного творчества. Москва, Искусство, 1986. С. 250-296.
- ВИНОКУР 1998 = ВИНОКУР Т.Г. Диалог. // Русский язык. Энциклопедия (гл. ред. Караулов Ю.Н.). Большая Российская энциклопедия. Москва, Дрофа, 1998. С. 119-120.
- ГОНЧАРОВ 1953 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. (1857-58) Собрание сочинений в восьми томах Т. 4. Москва, Гос. изд-во худ. литературы.  
<http://ilibrary.ru/text/475/p.14/index.html> (2012-06-13).
- ГРИШЕЧКИНА 2012 = ГРИШЕЧКИНА Н.П. Деталь в художественном мире Гончарова и Чехова. <http://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/k90/k90-244-.htm> (2012-06-13)

- ИЗАРЕНКОВ 1981 = ИЗАРЕНКОВ Д.И. Обучение диалогической речи. Москва, Русский язык, 1981.
- МЕЛЬНИК 2012 = МЕЛЬНИК В.И. Роман о человеческой душе («Обломов» И.А.Гончарова)[http://www.portal-slovo.ru/philology/37101.php?ELEMENT\\_ID=37101&sphrase\\_id=18443&PAGEN\\_2=3](http://www.portal-slovo.ru/philology/37101.php?ELEMENT_ID=37101&sphrase_id=18443&PAGEN_2=3) (2012-06-26).
- МУРЗАК 2007 = МУРЗАК И.И. «Лишний человек». Введение и литературоведение. Учебник для вузов. Москва, Оникс, 2007.
- ЦИРЕЛЬСОН 2002 = ЦИРЕЛЬСОН Н.Ю. Взаимодействие иницирующих реплик и реплик-реакций в диалоге. Москва: Московский педагогический университет. 2002. (рукопись) <http://www.dissercat.com/content/vzaimodeistvie-initsiiruyushchikh-replik-i-replik-redaktsii-v-dialoge-na-materiale-sovremenn> (2012-06-14)
- ЧЕХОВ 1986 = ЧЕХОВ А.П. Иванов. (1887) Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Том 12. Москва, Наука, 1986. <http://ilibrary.ru/text/964/p.1/index.html> (2012-06-27)
- ШВЕДОВА 1960 = ШВЕДОВА Н.Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. Москва, Академия наук СССР, 1960. С. 170.
- СЕЕНОВ 1990 = СЕЕНОВ А.Р. Ivanov. Ford. Spiró György. Budapest, Vigszínház. (рукопись)
- GONCSAROV 1984 = GONCSAROV I. Oblomov. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984.

**Мария Янкович**  
(Сомбатхей, Венгрия)

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВЕНГЕРСКИХ ПЕРЕВОДОВ РОМАНА И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

**Abstract:** The aim of the paper is to enlighten several interesting points in the Hungarian translations of Ivan Alexandrovich Goncharov's novel "Oblomov". For example the author gives an account, how in 1906 the first Hungarian translator of the novel Endre Szabó and then in 1944 Ervin Szerellemhegyi and in 1953 László Németh translate the proper names occurring in the novel. The different means of translating the ethnographic realia characteristic of the society of Oblomov's age show the changes of the literary language and norms of translation. The author analyses the numerous ethnographic realia found in the novel and their Hungarian translations.

**Keywords:** Ivan Alexandrovich Goncharov, Oblomov, translation, realia, ethnographic realia

### *Введение*

Русский писатель-прозаик, Иван Александрович Гончаров родился в Симбирске (ныне Ульяновск) 18 июня 1812 года. В этом году отмечалось 200-летие со дня рождения автора таких значительных прозаических произведений, как «Иван Савич Поджабрин» (1842), «Обыкновенная история» (1847), «Обрыв» (1869) и др. Но самое известное (по крайней мере, за рубежом), – можно сказать ключевое – произведение И.А. Гончарова – это роман «Обломов», который был издан в 1859 году. На основе этого романа был снят художественный фильм «Несколько дней из жизни И.И. Обломова» (1979) всемирно известным режиссером, лауреатом премии «Оскар» Никитой Михалковым.

### *Появление «Обломова» за границей*

«Обломов» – единственный широко известный за границей роман Гончарова. Он переведен на 47 языков, вышел сотнями изданий, неоднократно публиковался в Европе при жизни писателя. Впервые через два года после его появления, в 1861 году роман был переведен на чешский язык, потом вышло два немецких перевода (1868 и 1885), французский (1872-1873) и др. По числу изданий лидирует Германия (46 по самым скромным подсчетам), где роман был переведен 7 раз. Несмотря на университетское образование, частые поездки в Европу и даже на собственный переводческий опыт, Гончаров никогда не поощрял перевод его произведений на иностранные языки. Он считал, что все действующие лица в его сочинениях,

нравы, местность, колорит национальные, сугубо русские, поэтому в других странах они могут быть малопонятны. Однако при жизни автора в печати появилось двенадцать переводов «Обломова».

Впервые на венгерский язык роман «Обломов» был переведен в 1906 г. венгерским популяризатором русской классической литературы, переводчиком стихотворений А.С. Пушкина, Ю.М. Лермонтова, Н.А. Некрасова, А.К. Толстого, прозы Ю.М. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова, Эндре Сабо (1849-1924). Интересно, что первый венгерский перевод был сделан по изданию 1862 года. Ж. Зельдхейи-Деак, отмечая неизбежные неточности перевода, пишет, что «...переводчик относится к подлиннику с уважением», и в целом характеризует перевод как точный и полный (ЗЕЛЬДХЕЙИ 1964). Известны также переводы Эрвина Серелемхеди (1944 г.) и Ласло Немета (1953 г.). По мнению Ж. Зельдхейи-Деак, первый из них, сделанный с немецкого, значительно уступает первому венгерскому переводу 1906 г. (ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК 1993), а второй является верным оригиналу, и в то же время отвечающим требованиям венгерского языка, «венгерским», образцовым переводом, который был переиздан в 1960, 1972 и 1984 гг.

### ***Некоторые особенности его венгерских переводов***

#### ***Передача личных имен***

В данной работе будут представлены некоторые интересные моменты в проанализированных нами выше трех венгерских переводах романа «Обломов» И.А. Гончарова. А также особенности передачи безэквивалентной лексики – собственных (в том числе личных) имен и реалий – с русского языка на венгерский.

Как известно, большинство собственных имен связано с определенным народом, с национальными традициями и культурой, в результате чего они и относятся к безэквивалентной лексике.

Как правило, имя собственное при переводе чаще всего заимствуется, транскрибируется, а в некоторых случаях подвергается переводу. При переводе, как правило, они теряют свою национальную принадлежность и приобретают чужое, не присущее им коннотативное значение, искажающее национальный, а иногда и исторический колорит соответствующего текста. Именно поэтому переводчику необходимо весьма осторожно обращаться к этому приему (Янкович 2009).

В своем романе «Обломов» И.А. Гончаров использовал огромное количество собственных имен, в том числе русских фамилий, имен и отчеств, а также коротких или ласкательных форм личных имен, поэтому их передача на венгерский язык требовала особого внимания со стороны переводчиков. Они, в свою очередь, – опираясь на фоновые знания и

информацию читателей своего времени, – должны были учитывать, с одной стороны, требования литературного языка данной эпохи, а с другой, что собственные имена нередко обладают и культурной коннотацией. «Основным способом передачи имен собственных в переводе является т.н. ономастический перевод, т.е. передача фонографической оболочки имени» – считает Борман (БОРМАН 2004: 121).

Ниже приведем несколько примеров из романа, и проверим в какой форме встречаются они в отдельных венгерских переводах. Мы увидим, что они чаще всего *заимствуются, транскрибируются*, или частично переводятся. Выбор переводчиков зависит от переводческой нормы данной эпохи.

В случае полных имен ученые Сабо и Серелемхеди при переводе на венгерский язык, как это было принято в эпоху дуализма (1867-1918) при Австрийско-венгерской монархии, используют характерный для венгерского языка обратный порядок слов: фамилию+(отчество)+имя или фамилию+имя, в то же время согласные *-ль*, стоящие в имени передают при помощи подобного по звучанию венгерского согласного *-ly*.

Однако, третий переводчик, Немет уже придерживается другой нормы, в результате которой полное имя передается с помощью транскрипции без перевода и сохраняет порядок слов оригинала, рассчитывая при этом на фоновые знания венгерских читателей своего времени, которые, таким образом, поймут, что речь идет о русском герое.<sup>167</sup>

**Илья Ильич Обломов (5) – Oblomov Ilyics Illés (Szabó 1)**

**Oblomov Ilyics Illés (Szerelemhegyi 5)**

**Иља Иљич Обломов (Németh 5)**

**Софья Николаевна (15) – Nyikolajevna Zsófia (Szabó 17)**

**Nyikolajevna Zsófia (Szerelemhegyi 17)**

**Szofja Nyikolajevna (Németh 19)**

Решение переводчика Эрвина Серелемхеди при передаче полных и неполных имен в некоторых случаях полностью совпадает либо с решением Эндре Сабо (1) – перевод имени и изменение порядка слов, либо с решением Ласло Немета (2) – транскрипция имени и сохранение порядка слов. В других же случаях он одновременно придерживается решений обоих переводчиков (3) – транскрипция имени, но с изменением порядка слов:

---

<sup>167</sup> В скобках приводятся фамилии переводчиков и страницы.

(1) **Илья Иванович** (104) – **Ivanycs Illés** (Szabó 143)

**Ivanovics Illés** (Szerelemhegyi 119)

**Иlja Ivanovics** (Németh 139)

(2) **Фома Фомич** (19) – **Fomics Tamás** (Szabó 21)

**Foma Fomics** (Szerelemhegyi 22)

**Foma Fomics** (Németh 24)

(3) **Лука Савич** (16) – **Szávics Lukács** (Szabó 147)

**Szavics Luka** (Szerelemhegyi 122)

**Luka Szavics** (Németh 143)

Что касается кратких и ласкательных форм имен в «Обломове», Серелемхеди – не обращая внимания на стремление Гончарова указать на более близкие отношения, на знакомство с данным героем, не раз передает их, используя более официальную полную форму имени:

**Горюнова Мишу** (15) – **Gorjunov Miskát** (Szabó 16)

**Gorjunov Mihályt** (Szerelemhegyi 16)

**Gorjunov Misát** (Németh 19)

**Лидинька** (16) – **Lidiácska** (Szabó 17)

**Lídia** (Szerelemhegyi 17)

**Ligyinka** (Németh 20)

Нам хотелось бы обратить внимание на разницу переводов и в орфографическом отношении. В Венгрии до 1922 года было распространено применение двойного согласного *-cz*, и только с тех пор стали официально использовать вместо него согласный *-c*. Этим объясняется отличающееся от других решение переводчика Сабо (1906 г.). В то же время интересно, что он, как и Немец, применяет транскрипцию, а Серелемхеди транслитерацию:

**Кузнецов** (20) – **Kuznyeczov** (Szabó 24)

**Kuznecov** (Szerelemhegyi 24)

**Kuznyecov** (Németh 26)

### **Передача реалий**

Передача «слов (и словосочетаний), называющих объекты, характерных для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждых другому» (ВЛАХОВ, ФЛОРИН 1980: 47), т.н. реалий является сложной задачей для переводчиков, решение которой иногда вызывает ряд споров и сомнений.

Как известно, герой Гончарова – Обломов – был помещиком, но в «барской» среде его окружали и простые крестьяне. Именно поэтому при помощи данного произведения читатели могут познакомиться с определенными моментами, как из дворянского, так и из крестьянского быта. В дальнейшем будут представлены некоторые реалии повседневной жизни (и их венгерские «переводы») из множества тех, которые встречаются в данном романе. В «Обломове» больше всего этнографических реалий, которые тесно связаны с бытом, культурой, мерами и деньгами русских людей того времени. Какие возможности у переводчика для их передачи на венгерский язык? Каким образом осуществлялась их передача на венгерский язык в начале, середине и во второй половине XX века? Какими трансформациями пользовались вышеупомянутые переводчики? Правильно ли они поступали в отдельных случаях? Ниже мы постараемся ответить на эти вопросы.

### **Этнографические реалии, связанные с бытом**

В эту группу входят реалии, называющие мебель, одежду, блюда, напитки и пр. русских людей из разных слоев общества. В проанализированном романе из них самыми интересными были следующие.

### **Оборудование**

Слово-реалия «форточка» в первых двух венгерских переводах передается простым словом-аналогом, в значении «окно», что для венгров дает совсем иное представление. Переводчики применяют приблизительный перевод, что приводит к потере признаков национального характера этого слова. Более удачный третий вариант, так как предмет, обозначаемый словом „szellőzőablak” для венгров и по форме, и по размеру и даже по своей функции намного ближе к русской реалии «форточка». Однако, надо подчеркнуть: они не совпадают полностью, но если это с точки зрения текста или понимания важно, можно дать в сносках объяснение, указывающее на разницу между русским словом и его венгерским «эквивалентом».

отворить **форточку** (115) – nyisd ki az **ablakot** (Szabó 161)

Kinyissa az egyik **ablakot** (Szerellemhegyi 133)

Kinyissa a **szellőzőablakot** (Németh 155)

В период появления в Венгрии всех трех переводов для широкого круга читателей – благодаря их фоновым знаниям – самовар был знаком, поэтому в венгерский текст Сабо и Немет ввели его путем транскрипции, а Серелемхеди, не считая важным называть данный предмет своим именем, – обозначает только продукт, т.е. чай, приготовленный в нем.

ставил **самовар** (58) – *begyújtott a szamovárba* (Szabó 77)  
*elkészítette a teát* (Szerелеmhegyi 71)  
*fömlállította a szamovárt* (Németh 77)

### ***Блюда и напитки***

В романе часто упоминаются *блюда* и напитки русской кухни, которые ежедневно едят и пьют русские помещики и крестьяне. Характерное для русской кухни блюдо «*пирог*» – «печеное изделие из теста с какой-либо начинкой» (ПРОХОРОВ 2007: 440) – передается переводчиками в обоих примерах при помощи перевода. Но сказать, что все эти переводы удачны – нельзя. Сабо в обоих словосочетаниях реалию «*пирог*» переводит последовательно как „*pástétom*”, Серелемхеди же в первом примере применяет также слово „*pástétom*”, но в другом уже слово „*kalács*”, что по сути дела намного ближе к значению оригинала, чем „*pástétom*”. Для венгров это блюдо сделано обязательно из мяса, рыбы, овощей и т.д., но не «испеченное в духовке тесто». Его принято есть с хлебом или булочкой. В этом отношении более удачно решение переводчика Немет, так как „*béles*” – хотя и нет полного совпадения – «мучной» продукт с начинкой, испеченный в духовке. В таком случае, на наш взгляд, лучше передать реалию с помощью транскрипции и дать в сносках или в конце произведения короткое объяснение.

**пирог с грибами** (105) – *gombás pástétom* (Szabó 145)  
*gombás pástétom* (Szerелеmhegyi 120)  
*gombás béles* (Németh 141)  
**исполинский пирог** (90) – *óriási pástétomot* (Szabó 124)  
*hatalmasabb kalácsot* (Szerелеmhegyi 106)  
*óriási bélest* (Németh 122)

Что касается названия *напитков*, в некоторых примерах наблюдается именно транскрипция: без всяких объяснений «квас» – «один из древнейших русских напитков», «приготавливаемый на воде из ржаного хлеба и солода кисловатый напиток» (ПРОХОРОВ 2007: 255) – в венгерском тексте как „*kvász*” может быть и непонятен для венгерской читательской аудитории. А в других местах, например при переводе слова «водка», оно заменяется ее венгерским аналогом „*pálinka*”, вследствие чего теряется национальный колорит, читатель может подумать, что события происходят в Венгрии. Это решение переводчиков странно в случае для всех знакомой «водки», но может быть недостаточно и нуждается в толковании или объяснении в случае менее известного для венгров «кваса».

редьку с квасом (120) – *retket ettek kvásszal* (Szabó 169)

*retket ettek kvásszal* (Szerelemhegyi 141)

*retken meg kvászson éltek* (Németh 162)

Скорей водки! (107) – *Pálinkát hamar!* (Szabó 149)

*Gyorsan pálinkát!* (Szerelemhegyi 120)

*Pálinkát hamar!* (Németh 145)

### **Одежда**

Из реалий, называющих предметы одежды в романе Гончарова, обращают на себя внимание следующие: реалии немецкого происхождения «*шлафрок*» и «*рейт-фрак*». Первая, «*шлафрок*» в результате транскрипции была заимствована и венгерским языком – „*Sclafrock / slafrok*”, и вошла в Словарь иностранных слов (TÓTFALUSI 2005: 825). Однако при переводе всеми переводчиками были использованы очень похожие друг на друга, но все-таки разные ее венгерские эквиваленты.

шлафрок (5) – *hálókabát* (Szabó 1)

*hálóköntös* (Szerelemhegyi (5)

*házi köntös* (Németh 5)

Вторая реалья в работе Немета была переведена путем транскрипции, и к этому было прибавлено объясняющее ее функцию слово. В то же время, как и в первых двух переводах, она частично переводится, частично транскрибируется.

**рейт-фрак (15) – lovagló-frakk (Szabó 16)**

**lovagló-frakk (Szerelemhegyi 16)**

**reitfrakk: lovagláshoz (Németh 18)**

***Этнографические реалии, связанные с культурой***

В «Обломове» читатель не раз встречается слова и выражения, называющие общехристианские праздники. При их передаче на венгерский язык у переводчиков наблюдаются расхождения и неточности.

В первом примере речь идет о «*святой*» неделе, предшествующей самому значительному празднику христиан, Пасхе. Несмотря на это, переводчики Сабо и Серелемхеди в своем переводе используют название самого праздника, последующего *после* святой недели. Более точным и удачным является вариант Немета.

Во втором примере говорится по сути дела о той же неделе, но автор называет ее «*страстной*». Венгерские переводчики при ее передаче в венгерском тексте единогласно используют один и тот же ее аналог.

**к святой неделе (11) – Húsvétra (Szabó 10)**

**Húsvétkor (Szerelemhegyi (10)**

**Nagyhétre (Németh 13)**

**до Страстной недели (113) – nagy-hét (Szabó 57)**

**Nagyhét (Szerelemhegyi 130)**

**Nagyhétig (Németh 157)**

В следующем примере в венгерских переводах три разных варианта, из них самый верный снова последний, предложенный Неметом: „*Húsvétra virradó éjszaka*”. Вариант Серелемхеди обозначает ночь, но на день раньше, чем упомянутую в оригинале: „*Nagyéntek éjszakáján*”, а вариант Сабо: „*húsvét éjszakáján*” – неоднозначен.

**в ночь на Пасху (97) – húsvét éjszakáján (Szabó 134)**

**Nagyéntek éjszakáján (Szerelemhegyi 113)**

**Húsvétra virradó éjszaka (Németh 131)**

„Крещение” по календарю и в России, и в Венгрии отмечается 6 января. В венгерском языке у этого праздника существует два названия („*Háromkirályok*” и „*Vízkereszt*”), поэтому переводчики Сабо и Немет – хотя по форме и отличаются их варианты – выбрали подходящие по смыслу и содержанию венгерские эквиваленты: „*Háromkirályok napján*” и „*Vízkeresztkor*”. Однако, решение третьего переводчика „*Karácsony táján*” – учитывая, что венгры отмечают Рождество 24-25-го декабря – далеко не удовлетворительно: речь идет о событии, происходившем на две недели после Рождества.

**в крещение (97) – *Háromkirályok napján* (Szabó 134)**

***Karácsony táján* (Szerelemhegyi 113)**

***Vízkeresztkor* (Németh 131)**

В последнем примере встречается праздник, который в Венгрии вообще не отмечается. «*Фомина неделя*» – для русских это неделя, следующая непосредственно после Пасхи. Учитывая этот факт, можно установить, что предложенные варианты венгерских переводчиков не самые удачные. Вариант Сабо не подходит потому, что именины Фомы в Венгрии, т.е. „*Tamás*”-а, отмечаются в начале марта и в конце декабря, значит не после Пасхи. В то же время и в России такие именины встречаются в календаре много раз: кроме марта только в апреле четыре раза. Второй венгерский вариант означает саму Пасху, а не неделю, следующую за ней. Последний вариант для венгерских читателей мало скажет: ведь имя «*Фома*» для них незнакомо, вследствие чего они не могут иметь представления о том, когда отмечается Фомина неделя, когда происходит данное событие.

**на Фоминой неделе (113) – *Tamás hetében* (Szabó 157)**

***Húsvét* (Szerelemhegyi 130)**

***Foma hetében* (Németh 157)**

### ***Этнографические реалии, связанные с мерами и деньгами***

В романе в некоторых предложениях дается информация о том, какими *мерами* пользовались при жизни писателя в царской России, но эти меры для венгерского читателя скажут немного. Он, наверное, не знает, что «верста – старинная русская путевая мера длины, употреблявшаяся до введения метрической системы мер (1918 г.), равна 1,06 километрам» (ПРОХОРОВ 2007: 96). Об этом переводчик не информирует его ни в тексте, ни в сносках,

поэтому прочитав *транскрибированное* слово (*verszta, verszt*), у него и представления не будет об описываемом в романе расстоянии.

**верстах** в двадцати пяти и тридцати (84)

– huszonöt-harmincz **versztára** (Szabó 114)

huszonöt-harminc **versztára** (Szerelemhegyi 114)

25-30 **versztnyire** (Németh 99)

В других же предложениях при передаче слов-реалий, обозначающих *денежные монеты*, переводчики выбрали также транскрипцию, иногда транскрибируя форму, стоящую в косвенном падеже.

Сорок **копеек** (111) – negyven **kopejkába** (Szabó 155)

Negyven **kopekbe** (Szerelemhegyi 128)

Negyven **kopejka** (Németh 150)

Реалии «*гривна*» и «*грош*» в обоих приведенных ниже примерах переводчиками Сабо и Немет в венгерском тексте заменяются словом „*garas*”, в то время как переводчик Серелемхеги старается обойтись без названия монеты: „*pénzzel*”, „*alamizsnát*”. Однако надо отметить, что «*гривна*» – «денежная и весовая единица в Древней Руси – серебряный слиток весом около полуфунта» (ОЖЕГОВ 1989: 149), в то же время как «*грош*» – «старинная медная монета в две копейки, позднее полкопейки» (ОЖЕГОВ 1989: 150) выражает низкую цену, незначительную сумму денег. Венгерское слово „*garas*” обозначает также небольшие деньги (EÖRY 2007).

Реалия «*пятак*», называющая не очень ценную монету, с конца XVIII века знакома и для венгерских читателей, поэтому переводчику достаточно было заменить ее венгерским аналогом „*peták*” (EÖRY 2007).

**медную гривну или пятак** (56) – **rézgaras vagy peták** (Szabó 75)

visszajáró pénzzel (Szerelemhegyi 70)

**rézgarast vagy petákot** (Németh 74)

свой **грош** (25) – a maga **garasát** (Szabó 32)

**alamizsnát** (Szerelemhegyi 32)

a **garasát** (Németh 33)

## **Заключение**

На основе рассмотренных и представленных примеров можно установить следующее. Венгерские переводчики Эде Сабо, Эрвин Серелемхеди и Ласло Немет при передаче реалий применяли переводческие трансформации, которые можно свести к двум:

1) *транскрипции* – механическому перенесению реалии из исходного языка в язык перевода графическими средствами последнего с максимальным приближением к оригинальной фонетической форме, сохраняя при этом чувство «чужого» и

2) *переводу или замене* – введением неологизма путем кальки, полукальки, приблизительным переводом (функциональным аналогом, объяснением).

Выбор приема передачи реалий всегда – как и в этот раз – зависит от целого ряда причин: от характера/ жанра текста, от значимости реалии в контексте, от характера реалии, от исходного языка и языка перевода, а также от фоновых знаний читателя, связанных с данной реалией. Реалии каждый раз ставят переводчика перед альтернативой: транскрибировать или переводить? И он – учитывая все обстоятельства – должен решить. Вышепредставленные примеры доказали, что стратегия, выбранная переводчиком, не всегда правильная, тем самым, и задача перевода не всегда решена удачно.

## **Литература**

- БОРМАН 2004 = БОРМАН Ж. Передача антропонимов в переводе: сказки и поэмы Пушкина по-немецки. // LENDVAI E. (ed.) Slavica Quinqueecclesiensia VIII. Pécs, Krónika Könyvkiadó, 2004. 121-130.
- ВЛАХОВ, ФЛОРИН 1980 = ВЛАХОВ С., ФЛОРИН С. Непереводимое в переводе. Москва, Международные отношения, 1980.
- ГОНЧАРОВ 1979 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. Ленинград, Изд-во Ленинградского университета, 1979.
- ЗЕЛЬДХЕЙИ 1964 = ЗЕЛЬДХЕЙИ Ж. Эндре Сабо – венгерский популяризатор русской литературы // Венгерско-русские литературные связи. М., С. 126-173.
- ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК 1993 = ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК Ж. Первый венгерский перевод «Обломова» Гончарова». Studia Slavica Hungarica. 1993. Vol. 38. № 1-2. P. 229-239.
- ОЖЕГОВ 1989 = ОЖЕГОВ С.И. Словарь русского языка. М., Изд-во «Русский язык», 1989.
- ПРОХОРОВ 2007 = ПРОХОРОВ Ю.Е. Россия. Большой лингвострановедческий словарь. М., АСТ-Пресс Книга, 2007.
- ЯНКОВИЧ 2009 = ЯНКОВИЧ М. Передача собственных имен в переводах произведений А.С. Пушкина. // GADÁNYI K., MOJSZEJENKO V. (eds.) Studia Slavica Savariensia 1-2. Szombathely, Nyugat-magyarországi Egyetem Kiadó, 85-93.
- GONCSAROV 1906 = GONCSAROV I.A. Oblomov. (Ford. Szabó E.) Budapest, Révai Testvérek Irod. Int. R-T. 1906.

- GONCSAROV 1944 = GONCSAROV I.A. Oblomov. (Sorozat: A világirodalom titánjai). (Ford. Szerelemhegyi E.) Budapest, Gábor Áron Kiadó, 1944.
- GONCSAROV 1972 = GONCSAROV I.A. Oblomov. (Sorozat: Orosz remekírók). (Ford. Németh L.) Budapest, Magyar Helikon, 1972.
- JANKOVICS 2011 = JANKOVICS M. О переводе безэквивалентной лексики. // ЗАХАРОВА Е. Е. (ред.) Вестник № 25. «Современный язык: функционирование и проблемы преподавания» Будапешт, РКЦ, 142-147.
- KISS 2007 = KISS G. (szerk.) Értelmező szótár. Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2007.
- SOPRONI 2008 = SOPRONI A. Orosz kulturális szótár. Budapest, Corvina Kiadó, 2008.
- TÓTFALUSI 2005 = TÓTFALUSI I. Idegenszó-tár. Idegen szavak értelmező és etimológiai szótára. Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2005.

**Душан Теллингер**  
(Кошице, Словакия)

**«ОБЛОМОВ» И «ФРЕГАТ ”ПАЛЛАДА”» НА ФОНЕ ТВОРЧЕСТВА  
И. А. ГОНЧАРОВА**

**Abstract:** The aim of this paper is to focus on the historical, political and, above all, literary background of Oblomov (one of Goncharov's so-called "unnecessary" people, who is a man with the Russian "speaking" name from "Oblomovka"). This is of particular interest since it is the bicentenary of the birth of both Goncharov and Charles Dickens. Ivan Goncharov, similarly to his great English counterpart mastered the art of describing human characters in the 19th century. Rising attention is being paid to their work in this jubilee year. A translator of Goncharov's work must have the highest competence of the Russian language and acquaintance with the Russian life and so-called realia. The applicability of the so-called theory of scope in Translation Studies is highly important in the case of classic literature which needs commentary on the so-called realia and the whole background of the work.

**Keywords:** the background of Oblomov, theory of scope, realia, background knowledge, unneeded people, speaking" name

В творчестве И.А. Гончарова красной нитью тянется противоположность между литературными персонажами, олицетворяющими старый и новый образ деревенской и городской русской жизни 1840-1860 гг. Именно сороковые годы были началом новой эры в истории России, когда на смену «красноречивым» дворянам, неудачникам в практической борьбе за осуществление своих идеалов, приходят деловые люди, прежде всего разночинцы. Одновременно с ними начал свою литературную деятельность и первый значимый разночинец в русской литературе И.А. Гончаров, происходящий из недворянской, но зато богатой купеческой семьи, воспитанный образованным дворянином Н. Трегубовым, и таким образом прекрасно знающий быт обоих богатых слоев русского общества – мещанства и дворянства. Этот процесс, когда выходили на сцену истории из слоев купечества и интеллигенции, в меньшей мере и дворянства, новые люди-разночинцы, приходился на время юности писателя, бывшим уже на службе в Петербурге. Тогда и в основных чертах в мысли И.А. Гончарова зародились в рамках его чрезвычайно важной темы мучительных поисков нравственного идеала такие образы почти всех героев его трех романов, каких мы знаем не только из первого этапа творчества юного писателя (сороковые годы), но тоже из дальнейших двух десятилетий уже созревшего в конечной форме творчества крупного автора. Золотые годы своей юности, приходившие на десятилетие больших общественных сдвигов в России и в

Европе до революций в Польше, Венгрии и в Западной Европе, И.А.Гончаров считал в течение всей жизни прекрасной порой, зародившей поколение новых людей. Появление новых людей представляло по мнению И.А.Гончарова выход из всероссийского застоя, который был типичен не только для десятилетия отжившего феодализма при Николае I, но и для более поздних этапов развития русского общества, имея в виду например именно застой брежневской эпохи с его роковыми последствиями до наших дней. Поисками выхода для России из неблагоприятного положения актуально и в XXI в. все творчество И.А. Гончарова, двухсотлетний юбилей со дня рождения которого отмечается теперь не только в России, но и зарубежными русистами в форме международного проекта, раскрывающего влияние этого видного представителя «натуральной школы» – продолжателя реализма Н.В.Гоголя и вводящего в русскую литературу вместе с дальнейшими представителями этой «школы» жанр социально-бытового романа – на развитие русской литературы XIX и XX вв.

И.А. Гончаров создал ряд замечательных литературных типов русских людей 1840-1860 гг., прочно вошедших в национальное самосознание последующих поколений, вплоть до нашего времени. Не только Обломов и Райский (по мысли писателя отец и сын) – продолжатели традиции «лишних людей» в русской литературе, начиная творчеством И.А.Крылова и продолжая А.С.Пушкиным, М.Ю.Лермонтовым, до современников И.А.Гончарова, И.С.Тургенева и Н.Г.Чернышевского, но и противоположные типы этим лишним людям, Петр Адуев, Штольц, Тушин, стали символическими как крайние полы двух образов жизни – пассивного, тормозящего прогресс страны, и активного, являющегося гарантией общественного развития. Хотя выражение «лишний человек» употребляется И.С. Тургеневым уже в 1849 г. в повести «Дневник лишнего человека», оно только на одно десятилетие позже характеризуется в полной мере в романе «Обломов» (1859). В то время как тургеневский тип лишнего человека Рудин, погибающий на парижских баррикадах 1848 г., еще склонен в романтическом духе к активной борьбе за прогресс человечества как типичный дворянский революционер – продолжатель традиции декабристов, Обломов, отшедший от всякой деятельности, не способен к умственной деятельности в результате своего воспитания и общественных условий в десятилетиях, следовавших декабрьскому восстанию, убивающих силы талантливых людей.

Все это надо знать при характеристике таких понятий, какими являются выражения для пассивного подхода к жизни (*обломовщина*), и наоборот, активного, но в своей сути тоже ошибочного образа жизни (*адуевщина*), как типичное мещанское проявление карьеризма и обывательского самодовольства без высокого жизненного идеала – только с деляческими идеалами. Русскому читателю выражение *адуевщина* не настолько известно

как *обломовщина* (*городская и деревенская*) из самого популярного романа И.А. Гончарова «Обломов». Для нашего читателя в среднем и старшем возрасте помнится еще со школьной скамьи герой этого романа Илья Ильич Обломов в облике человека, лежащего в не совсем чистом халате целый день на диване, пока первое, менее известное выражение *адуевщина*, вполне воплощающее обывательщину, станет каждому читателю ясным, только после прочтения первого бытового-психологического романа в русской литературе «Обыкновенная история» (1847), таким образом ознакомившись с двумя персонажами, скептиком и почти циником по отношению к любви, Петром Ивановичем Адуевым и его племянником, романтическим провинциалом Александром Федоровичем Адуевым. Значит, переводы классических произведений нуждаются в комментариях, в которых даны объяснения и к тому, что подразумевается под этими нарицательными именами, выражениями *адуевщина* и *обломовщина*, бытующими уже свыше полутора века в русской этнокультуре. Гончаровские романы, как одни из первых в русской литературе своим изображением буржуазных дельцов (Адуева-старшего, Штольца, Тушина), и рядом с ними и слабovolных дворян, привели к обобщению имен героев двух типов, Петра Ивановича Адуева и Ильи Ильича Обломова, и эти нарицательные имена стали типичными обобщающими характеристиками в галерее образов русских людей половины XIX в. Подобный процесс обобщения нарицательного имени произошел уже в тридцатых годах с гоголевским героем Хлестаковым, мелким петербургским чиновником и франтом, который, судя по его поступкам в комедии, совершенно пустоголовый. Выражение *хлестаковщина* обозначает не только карьеризм, принявший крайние формы, но и мнимую значимость и действительную ничтожность, свойственную чиновнику Хлестакову, превышающему свои полномочия. Особенность характера Хлестакова, оказывать людям в беде мнимую помощь, упоминается и в творчестве И.А. Гончарова.

Выражение *адуевщина* как обозначение буржуазной деловитости и эгоистического деячества, вошедшее в русскую речь благодаря огромному успеху романа «Обыкновенная история», характеризует образ жизни Адуева-старшего, умеренного либерала, всегда аккуратного и так достигающего свои цели – успех и «фортуны» и энергически устремляющегося жить по-новому как буржуазный предприниматель, одновременно и как крупный петербургский чиновник достичь благополучия и позицию в общественной жизни, невзирая при этом ни на чувства, ни на благо людей, даже забыв о своем личном семейном счастье. Он один из участников промышленного переворота 1840 г. в стране и удачливых в борьбе с застоем тогдашнего общества как образцовый производитель стеклянных продуктов, нужных широким слоям населения николаевской России. Но писатель не может его

представить как образец делового человека и деловитости и как новой характерной черты русской жизни того времени, который противостоял бы лишним людям.

Благодаря своей художественной силе и убеждающей реальности, герой первого значительного романа И.А. Гончарова, как представитель такого способа нравственности нового класса мещанства в русском обществе, что она делает их в духовном смысле праздными людьми и приводит их к жизни в золоченой клетке без высших целей, оказал большое влияние на русскую литературу XIX и XX вв. Адуев-старший, олицетворяющий все свойства мещанства, был прототипом некоторых героев в творчестве последующих поколений драматиков и прозаиков. Прежде всего он повлиял на летописца московского купечества А.Н. Островского, также и на Н.Г. Помяловского, следующего представителя критического реализма, верно описывающего нравы мещанства, и на А.П. Чехова, изображающего конечный этап как мещанской нравственности до первой русской революции, так и полный уход байбаков-помещиков типа Обломова и других пассивных героев, изображенных И.А. Гончаровым, со сцены истории после их разорения безнравственными людьми типа Тарантьева и Мухоярова из романа «Обломов».

Настоящий деловой человек, совершающий не рутинное, а живое дело, в целом творчестве И.А. Гончарова рядом с «лесным» заволжским предпринимателем Тушиным, владельцем образцового лесопильного завода и процветающего села в романе «Обрыв» (1869) – это иной борец со всероссийским застоєм, уникальный представитель колонистов, сражающихся с суровой сибирской природой – моряк в отставке Сорокин в художественном описании путешествия из Петербурга в Японию «Фрегат "Паллада"» (1858), который на свои средства сеет зерновые культуры в более плодородной местности Сибири (на реке Мая) и приучает к этому образу жизни тамошних якутов. Через посредство таких образов И.А. Гончаров пытался ввести в русскую литературу тип нового делового человека, умеющего жить и трудиться для общей человеческой цели, значит, обосновать идеал порядочного человека при помощи тех возможностей, которые были даны ему всеми литературными средствами выдающегося писателя. Пытаясь определить хороший пример конкретных людей в своих трех романах и объемистой книге путевых записок, он зашел в тупик в своих рассуждениях, так как невозможно было в русской обстановке 1840–1860 гг. говорить о существовании русских Робертов Оуэнов, социалист-утопистов типа Тушина, на свои средства стремящихся к улучшению условий жизни огромной крестьянской массы, в большинстве своем неграмотной. Это заблуждение крупного писателя вытекало из его утопических взглядов на роль просвещения, в чем был И.А. Гончаров очень близок И.С. Тургеневу,

М.Ф. Достоевскому и Л.Н. Толстому с их просветительским пафосом, что просвещение крестьянства само по себе излечит все недуги русского общества – надо только построить в каждой деревне школу для крестьянских детей, как это сделал с благороднейшим намерением и сам Л.Н. Толстой в Ясной Поляне.

По сравнению с тем, что подразумевается под выражением *адуевщина*, выражение *обломовщина* известно во многих языках и культурах мира благодаря бесчисленному количеству переводов популярнейшего произведения И.А. Гончарова на все основные языки мира. Так например новый немецкий перевод, по очереди уже восьмой, был исполнен в 2012 г. немецкой слависткой Верой Бишицкой по поводу юбилея писателя, и таким образом был устранен дефицит нового перевода, так как последний (седьмой) перевод романа «Обломов» был сделан уже пятьдесят лет. Подобный дефицит новых переводов четырех основных произведений И.А. Гончарова существует в этом юбилейном гончаровском году и в Словакии и в Чехии. Настала пора вернуть путем актуальных переводов в обеих странах в новую жизнь этого крупного писателя, можно сказать без преувеличения, русского Чарльза Диккенса (у них обоих юбилей, одинаковый год рождения – 1812, настолько значимый в общеевропейской истории). Словацкие и чешские переводы И.А. Гончарова, исполненные три десятилетия, или даже пятьдесят лет тому назад, в большей мере уже устарели для современного молодого читателя, которого, в общем, мало привлекают классики мировой литературы. При оценке нового немецкого перевода объясняет Эльке Шмиттер в своей рецензии в журнале «Шпигель» образ жизни трагического персонажа романа, неспособного стать деятельным человеком, обозначенный немецким словом «*Oblomowerei*», следующим способом: «Обломовщина включает в себя полусон и бездельное существование, милую апатичность и отсрочку решений и действий, детскую душу и полную неспособность, с чем-нибудь пойти на лад» (SCHMITTER 2012: 108-109).

Это немецкое понимание выражения *обломовщина* с общечеловеческим значением нежизнеспособного человека, которое бытует и в английском языке («*oblomovschina*»), т.е. слова для барского прекраснотушия, зародившегося в патриархальной старине – «обломовке», упоминаемой И.А.Гончаровым уже в неоконченном и неопубликованном романтическом, но одновременно и частично реалистическом романе «Старики», над которым работал в 1843 г., все же слишком общее и несколько одностороннее. Чтобы лучше раскрыть это негативное явление, терзающее русских помещиков по самой сути крепостничества, надо очень глубоко проникнуть в русскую историю и понять целый процесс, как формировалось отношение дворян к наполнению смысла своей жизни в рамках необходимой военной или гражданской службы, введенной для привилегированного

феодалного слоя населения России Петром Великим, и модифицированной Петром III (1762), Екатериной II (1785) (TELLINGER 2008: 93). Только это позволяет нашему читателю понять пассивность персонажей русской литературы – не только крыловского Лентуля, прототипа Обломова, из неоконченной комедии «Лентяй» (1800-05), но и целого ряда его последователей в произведениях крупнейших писателей романтического и реалистического направлений, в большинстве случаев с так наз. речными именами, начиная с 20 по 60 гг. XIX в. (Онегин, Ленский, Печорин, Волгин).

Лень и сонная одурь, царящая в дворянских усадьбах, весь бытовой уклад воплощают полный застой такой жизни, единственными наслаждениями которой являются чревоугодие и разные развлечения (карты, охота, вечеринки, поездки за границу). Нельзя сказать, что Обломов обжора в полном смысле слова – он чревоугодником только стал из-за недостатка практической активности. Типичное дворянское чревоугодие мы видим на протяжении действия всех романов И.А. Гончарова и из этого вытекает проблема для переводчика, как перевести названия всех тех типичных национальных блюд и напитков, от которых ломятся столы русских помещичьих семей. Писатель, разумеется само собой, не объясняет в тексте русскому читателю эти слова-реалии (*вареники, блины, кисель, варенье, селянка*, тоже и *солянка, кулебяка, ботвинья, щи, уха, квас*, и т.д.), исключением являются только те сибирские выражения, которыми насыщен текст при описании возвращения И.А. Гончарова через Сибирь в Петербург, закончив пребывание на борту военного фрегата «Паллада». Но здесь ударение падает прежде всего не на названия блюд, а на иные слова-реалии, обозначающие типичные жилища и своеобразную одежду сибиряков в лютом морозе. В качестве примеров этих этнографических выражений можно привести несколько слов, которые автор объясняет при их первом же появлении в тексте: *чувалы* (очаги в юртах); *заимки* (малые поселки); *кухни* (пустые юрты, только с очагом – можно там провести ночь из-за 200-400 верстовых расстояний между почтовыми станциями в Восточной Сибири); *малахай* (двойная меховая шапка); *торбасы* (сапоги из кожи северного оленя); *кухлянки* (рубашки из кожи северного оленя шерстью вверх); *сары* (якутские высокие ботинки из лошадиной кожи); *скат* (телега); *нарты* (низкие сани, тянутые собаками). И слова-реалии, обозначающие административные единицы области якутского народа, объясняет автор прямо в тексте русскому читателю: *область* распределена на *округи*, на *улусы* (с около тысячей жителями) и из-за отсутствия таких поселков и деревень в Якутии, какие существуют в европейской части России (там и с усадьбами, которых в Сибири нет), *улусы* распределены только на *ночлеги* с несколькими юртами (один ночлег отдален от другого приблизительно в двадцати верстах).

Этот метод раскрытия значений тех слов, которые затрудняют чтение текста «Фрегата...», очень полезен, так как читатель получает новые знания энциклопедическим способом о всех сферах жизни описываемых народов мира. Денежные единицы, исторические с нашей точки зрения – это важная группа слов-реалий и они всегда комментируются автором, чтобы русский читатель хорошо разбирался в хозяйственной ситуации зарубежных стран. Автор как страстный курильщик-любитель сигар, посетив Манилу и в числе ей важнейших достопримечательностей и огромную табачную фабрику с продукцией отличных сигар, сравнивает их цену там и в Петербурге: 1000 *чирут* (сигар второго качества) стоят в Маниле 8 долларов, причем в Петербурге за 100 *чирут* уплачивается 5 или 6 рублей серебром. Курс валюты дан при цене сигар первого качества: 1000 сигар – 14 долларов (около 19 рублей серебром). Дневная зарплата мальчика в манильском канатном заводе с продукцией лыковых канатов была только половина реала (около 7 копеек серебром). Тот факт, что в описываемое время было взаимное отношение серебряного рубля и рубля ассигнацией 1: 3 (в словацком переводе «Обломова» 1979 г. есть и неточное сведение – три рубля серебром равняются двадцати двум рублям ассигнациями), знает каждый, кто достаточно глубоко проник в реальный мир России XIX века.

В романе «Обломов» ассигнации упоминаются и обиходными названиями – выражениями, встречающимися во всей русской классической литературе, например *красенькая* (10 рублей ассигнациями, причем красный цвет остался на 10-рублевой банкноте до конца советской эры). Экзотичность описания двух с половиной летнего трудного путешествия автора на «Палладе» выходит на фон повествования и в связи с суматошными денежными системами испанской колонии Филиппины и английской полуколонии Китая, куда проникали с половины XIX в. американские и тоже тогда очень ходкие мексиканские серебряные доллары под влиянием американцев, кроме того и английская и испанская валюта из портов Китая. На Филиппинах 1 испанский реал – это было 1/8 мексиканского, или американского доллара (около 14 копеек серебром), но в книге встречаются и испанские пиастры без перевода в рубли; в Китае напр. 1 мексиканский как и американский серебряный доллар был равен 1400 китайским медным монетам, называемым *каш* (слово заимствовано из санскрита в результате торговли с Индией). Нашему читателю не всегда ясны эти взаимоотношения валюты разных стран, потому что в комментариях переводов посвящается мало места таким словам-реалиям – в большинстве случаев именно названиям еды, одежды, чинов, орденов, топонимии, именам исторических лиц и художников, произведениям искусства, историческим событиям и т.п.

«Фрегат "Паллада"» настолько важное произведение с точки зрения слов-реалий, что гончаровскому художественному описанию путешествия вокруг

мира посвятили особое место в своей книге и такие знатоки этой проблематики как Сергей Влахов и Сидер Флорин, на которых ссылается почти каждый, кто занимается словами-реалиями (TELLINGER 2005: 76). Так они подчеркивают в своей книге и тот факт, что из-за огромного объема материала слов-реалий в этой книге о путешествиях 1850 г., в которой И.А.Гончаров описал также события тогдашней политики и подвел итоги интересных приключений около 400 человек на борту «Паллады», уже не возвратившихся из Японии, может привести в переводах и к ошибкам при важной группе слов-реалий, которой являются единицы мер и весов. Не в случае переводов таких известных, конечно, типично русских единиц (*верста, пуд, сажень, десятина*), встречающихся в творчестве И.А.Гончарова и во всех произведениях русской литературы классического периода, но при интернациональных единицах измерения температуры, применяемых в XIX и XX вв. Пока например на переломе XIX и XX вв. американский писатель Джек Лондон применял тогда и сегодня действующую в США шкалу Фаренгейта, в «Палладе» И.А. Гончарова есть шкала Реамюра, ушедшая с тех пор из обихода, которую можно перепутать со шкалой Цельсия. По шкале Реамюра всегда точно приводятся в книге градусы тепла – тропической жары, невыносимой для всех на «Палладе», но и градусы собачьего холода, сопровождающего писателя и нескольких его спутников в глуши Сибири при возвращении в столицу России. Ради исторического колорита переводчики оставляют шкалу Реамюра, но не каждому ясно – и читателю перевода и даже самому русскому, читающим такое уже ставшее историческим произведение как «Паллада», что жара 20-23° (по шкале Реамюра) – это почти 30°C (ВЛАХОВ, ФЛОРИН 1980: 159). Читателю в таком случае можно помочь сносками, что лучше, чем отыскивание сведений в комментариях в конце книги, перебивающее процесс чтения, но переводчики не обращают на слова-реалии достаточного внимания, и нельзя удивляться тому, что эти элементы текста часто являются источником ошибок и в переводах высшего художественного качества.

Более сложной проблемой для каждого переводчика чем слова-реалии, представляющие составную часть большого слоя безэквивалентной лексики, являются разные намеки на быт многих этникумов в творчестве писателя. И.А. Гончаров, благодаря своей огромной эрудиции и владению западными языками, свободно и легко ориентировался в разнообразных культурах мира в «Фрегате "Паллада"», и, естественно, его точность и аккуратность касается и описания домашних русских условий жизни на переходе от феодализма к капитализму. При описании русской этнокультуры в трех своих романах он оказывается непревзойденным мастером в одном ряду с дальнейшими представителями «натуральной школы» – с В.И. Далем и с И.С. Тургеневым. Знание обычаев и традиции – это тоже неотъемлемая часть фоновых знаний

как писателя и его переводчика, так и читателя произведения. И.А. Гончаров владел например и мало известными в то время знаниями о символическом значении цветов, которые сопровождают обычаи и обряды разных народов, а это уже часть фоновых знаний, причем подчеркивается при этом и важность психологического фактора в культуре одежды. Сегодня например уже широко известно, что в Китае цвет траура не черный, а белый (TELLINGER 2012: 107-108).

Этот разный подход к цветам у нас и в Восточной Азии объясняет И.А. Гончаров не при описании китайского похоронного обряда в своей книге «Фрегат "Паллада"» (там женщины в широких белых платьях и с белыми головными платками), случайным свидетелем которого он был недалеко от в то время уже в значительной мере европеизированного города Шанхай, а позже на ином месте: после прихода на Ликейские острова (часть которых называется теперь Окинава), где во время пятидесятидневного траура по поводу смерти королевы-регента писатель видел многих туземцев в белых травяных халатах, к чему и прямо в тексте следует его объяснение, что на востоке белый цвет является цветом траура. Как было уже сказано в теоретических работах переводоведов, эти намеки и, в общем, все фоновые знания находятся в очень тесной связи с безэквивалентной лексикой, о которой говорит Мария Янкович следующее: «Если взять исходный текст и его перевод на любой язык, то по степени адекватности составляющих их слов и выражений наблюдается полное или частичное совпадение, а в некоторых случаях, если данные слова называют предметы или понятия, полностью отсутствующие в культуре другого языка, никакого совпадения нет. Такие слова и выражения относятся к безэквивалентной лексике» (Янкович 2011: 142-143).

Бытовой колорит входит в структуру каждого социально-бытового романа И.А. Гончарова. Фоновые слова, коннотативные слова и слова-реалии дают его произведениям резкую национальную и историческую окраску. Одновременно с переводом этой лексики надо обратить внимание и на роль разговорной речи (просторечия), которая с 1840 гг. постепенно внедрилась в русскую прозу и драму. И.А. Гончаров вместе с остальными представителями «натуральной школы» описывает жизнь не только дворянства (усадебь), но и социальных низов (напр. грубость и невежество челяди), до тех пор неизображенные закулисные стороны простонародного быта, но не вводит в свои произведения, в той мере как В.И. Даль и И.С. Тургенев, особенности крестьянских диалектов разных областей (у И.С. Тургенева прежде всего центральной части России, как Курская и Орловская губернии). На фоне всех произведений И.А. Гончарова находится изображение жизни помещиков в сопоставлении с жизнью их слуг из рядов крепостных крестьян (напр. Обломова и его слуги Захара). Крупный художник слова это делает для того,

чтобы осудить дворянскую бездеятельность лишних людей в соединении с их бесконечной скукой и холопский образ жизни слугителей этих баричей и как противовес к такой их жизни оправдать деловитость. Тем дана настоящая физиология деревенской жизни дворянства в усадьбах и также столичной в Петербурге и в Москве – в двух столицах государства, с верным описанием петербургского образа жизни у И.А.Гончарова, как это уже и раньше чувствовалось в реалистических точках зрения на столичную жизнь у А.С.Пушкина и Н.В.Гоголя, которая является противовесом патриархальной деревенской жизни, частично и в духе «Домостроя» (напр. такой старорусский уклад жизни у Бережковой, «бабушки» Райского и России).

Слова-реалии, касающиеся мрачного быта дворянства – своей большей частью на службе в канцеляриях уездных, губернских и столичных городов, прежде всего петербургских министерств и разных государственных учреждений, почти сходны у авторов русской литературы периода 1830-1850 гг. Удивительной становится эта сходство, сравнивая творчество Н.В. Гоголя с его последователем И.А. Гончаровым, который на него и прямо ссылается (в «Фрегате...» он себя сравнивает с Хлестаковым, записывающим в Сибири просьбы страдающих людей, и, конечно, обещающим просителям хлопотать в Петербурге в их интересах), или на своего реалистического предшественника он часто намекает во всем своем творчестве (напр. персонаж мелкопоместной *Коробочки* и достаточно широко объясняется в комментариях чешского перевода «Фрегата...» 1964 г.). Но ни один персонаж А.С. Грибоедова не комментируется в переводах романов И.А. Гончарова на словацкий и чешский языки, что не в пользу дела из-за малой популярности комедии «Горе от ума» в широких кругах посетителей наших театров. Топонимия Петербурга (*Охта, Выборгская сторона, Летний сад, Литейная, Морская, Невский проспект*) у И.А. Гончарова почти та же самая, как и в «Онегине», в «Женитьбе» и в «Ревизоре».

Петербургцы 1830 г. наслаждались в театрах теми же самыми операми, которые пожинали славу во всех культурных центрах тогдашней Европы. В романе «Обломов» упоминается героико-романтическая опера Джакомо Мейербера «Роберт-Дьявол» (1830) и Ольга поет возлюбленному Обломову арию «Каста дива» из оперы Винченцо Беллини «Норма» (1831). Этими операми восхищался на два десятилетия раньше и Хлестаков в комедии «Ревизор» (1836). В конце гончаровской книги «Фрегат "Паллада"» и сам писатель говорит силой впечатления, под которым наводился в сибирских лесах, напоминающих путешественникам кулисы оперы «Норма» (храмы друидов – жрецов у древних кельтов), что ему хочется спеть «Касту диву». До отъезда в родную Подкатиловку Хлестаков жил там же, где мы можем с Обломовым встретиться в начале романа – на *Гороховой улице* в огромном многоэтажном жилом доме, куда бы поместились жители одного уездного

города, как это говорит автор, и на этой улице жила в конце романа «Обрыв» в квартире, сдаваемой внаем и Ульяна Андреевна Козлова после ее побега из Симбирска от супруга. Эстафетный принцип заимствований слов-реалий, но и целых мотивов от авторов предшествующих десятилетий можно у И.А.Гончарова иллюстрировать примерами, восходящими даже к глубокому прошлому русской литературы. Писатель упоминает и персонажи Д.И.Фонвизина, говоря в романе «Обломов», что теперь во время просвещения на русской деревне нет больше места Скотининым и Простаковым.

У переводчика должна быть цель (скопос), не оставить без внимания ни один намек, ни одно слово из фона произведения. Это и в полном соответствии с современной теорией скопоса с ее ориентацией на читателя перевода, которая однако не применима в полной мере во всех жанрах художественного, но и публицистического, технического и остальных видов перевода одинаковым способом, как это говорит В.Н. Комиссаров: «Сторонники концепции, именуемой «скопос-теорией», полагают, что единственная задача переводчика заключается в создании такого текста на языке перевода, который обеспечивал бы достижение цели, поставленной заказчиком, в чьих интересах делается перевод. Ради достижения этой цели переводчик, хорошо знающий, какими средствами эта цель может быть достигнута в другой культуре, создает отвечающий таким требованиям текст без оглядки на оригинал» (КОМИССАРОВ 2002: 136-137). Набор стратегий переводчика очень важен при переводе классических произведений, когда нельзя в интересах заказчика думать о сокращении текста, о каком-то новом переводе классика в духе теории скопоса, как это иногда в мире делается, но наоборот, надо стремиться к полному комментированию исходного текста, изданного в подлиннике. Не так, как это делается в некоторых случаях при массовых тиражах переводов классиков в форме дешевых пейпербеков и в общем с низким уровнем языка и стиля, без нужных комментариев, чтобы чем меньше денег было утрачено на издание этих книг.

Четыре объемистых книги И.А. Гончарова нуждались бы не только в необходимых объяснениях в послесловиях, но и в кратком приближении русской и зарубежной действительности описываемого этапа посредством списков важнейших русских слов-реалий (в книге «Фрегат "Паллада"» и зарубежных) с их объяснениями, как это налицо именно в чешских переводах произведений этого писателя. Есть и крайние случаи в истории русского переводоведения, когда переводчики настолько подробно комментируют произведения (в том числе и слова-реалии), что переводы тем теряют свою художественную силу. Об этом говорит Джордж Штейнер в связи с набоковскими комментариями при собственном его переводе «Евгения Онегина» на английский язык. Дж. Штейнер ссылается при этом на мнение

Александра Гершенкрона, высказанное им в журнале «Современная филология» в 1966 г., что «перевод В.В. Набокова может быть, и, действительно, должен быть изучен, но вопреки всей его ловкости и случайной великолепноности невозможно перевод читать» (STEINER 1992: 332). Комментарии могут оказать большую помощь читателю, как это подчеркивает Дж. Штейнер, главным образом читателю-студенту, но одновременно и причинить ущерб – оказать этим медвежьё услугу автору подлинного произведения при избытке лишних комментариев. Переводчик, взяв во внимание фоновые знания читателя, преодолевает своими комментариями культурные и языковые барьеры. В центре его внимания стоят прежде всего целевая культура и читатель перевода, что представляет отличие по сравнению с прежними традиционными концепциями перевода, ориентированными прежде всего на исходную культуру и оригинал.

### Литература

- ВЛАХОВ, ФЛОРИН 1980 = ВЛАХОВ С., ФЛОРИН С. Непереводимое в переводе. Москва, Изд-во «Международные отношения», 1980.
- КОМИССАРОВ 2002 = КОМИССАРОВ В. Н. Современное переводоведение. Москва, Изд-во «ЭТС», 2002.
- ЯНКОВИЧ 2011 = ЯНКОВИЧ М. О проблемах перевода на русском языке. Szombathely, Nyugat-magyarországi Egyetem Kiadó, 2011.
- SCHMITTER 2012 = SCHMITTER E. Ein Herrenmensch, aber ein guter. Spiegel, LXV, 15, 2012.
- STEINER 1992 = STEINER G. After Babel: aspects of language and translation. 2nd ed. Oxford – New York, Oxford University Press, 1992.
- TELLINGER 2005 = TELLINGER, D. Kultúrne otázky prekladu umeleckej literatúry. Košice, Typopress, 2005.
- TELLINGER 2008 = TELLINGER D. Klasici ruskej literatúry v slovenských prekladoch a významné prekladateľské osobnosti. Košice, Typopress, 2008.
- TELLINGER 2012 = TELLINGER D. Der kulturelle Hintergrund des Translats – Kultur als Substanz der Kommunikation. Košice, Typopress, 2012.

**Ясмина Войводич**

(Загреб, Хорватия)

ТЕЛЕСНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ЭКРАНИЗАЦИИ ФИЛЬМА  
Н. МИХАЛКОВА «НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ ИЗ ЖИЗНИ  
И. И. ОБЛОМОВА»

**Abstract:** In this paper we analyze body elements in the film adaptation “A Few Days in the Life of I.I. Oblomov“ directed by N. Mikhalkov in 1979. Since Goncharov's novel *Oblomov* is one code of “mono-code” media, while film is another, “multi-code” media respectively, we argue here that the film adaptation is a completely new artistic discourse. Finally, we analyze the series of relationships such as the one between Oblomov and Stolz (friendship), Oblomov and Zakhar (one body), and the one between Oblomov and Olga (sexual relationship). All mentioned relationships are represented through intensive visual body codes (tactile sensations) such as gestures, handshakes and kisses.

**Keywords:** Oblomov, gestures, film, film adaptation

***Несколько дней из жизни Обломова***

Двухсерийный фильм «Несколько дней из жизни И.И. Обломова» Никиты Михалкова 1979 года, как видно из подзаголовка, ограничивается в охвате литературного материала. Фильм снят *по мотивам романа И.А. Гончарова «Обломов»*, т.е. речь идет не об экранизации романа, а о фильме «по мотивам», что в истории киноискусства не является редкостью, а скорее правилом (см. САКИРИНСКИЙ 2004). Даже заглавие не отвечает самому гончаровскому роману. Фильм называется не *Обломов*, а *Несколько дней из жизни И.И. Обломова*. Эти ограничения («по мотивам», «несколько дней») свидетельствуют об осторожности кинорежиссера в обработке хорошо известного материала. Фильм не претендует на целостность, он составлен из фрагментов, и позволяет себе выпустить то, что «не нужно», и выбрать, то, что по субъективному выбору режиссера кажется «нужным». Фильм представляет не жизнь Обломова, а фрагменты его жизни, позволяя себе не отождествляться с романом, т.е. быть «непохожим».

Если мы назовем его экранизацией (как это делает Оксана Булгакова, см.: БУЛГАКОВА 2005), то сознательно свяжем его с другим произведением, и даже достаточно прочно. На расчетном и образовательном уровне, по мнению Линды Хатчон (HUTCHENON 2006), это является положительным – экранизацию увидит большее количество людей. Многие популярные романы перенесены на экран, а популярность некоторых книг выросла благодаря киноадаптации (см. BAZIN в: NAREMORE 2000). Фильм Никиты Михалкова действует также. Он «образовывает» зрителя и одновременно входит в хорошо знакомую рамку русской литературоцентрической

ориентации, а это значит, что «по сравнению с западной и американской кинематографией, русское кино с самого начала четко ориентировалось на литературу и ее жанры, активно обращаясь к литературным источникам и подчеркивая этим неизменную причастность к литературе» (БУРЕНИНА 2012: 376).

Фильм после заглавного титра начинается изображениями хорошо известных обложек романа «Обломов» (одна из которых серийное оформление А. Яковлева, Эксмо, Москва, 2005), а голос за кадром (А.Ромашин) читает отрывки из произведения, объясняя, кто такой Илья Ильич Обломов. Обломов лежит на кровати, а за кадром слышны слова известных предложений начала романа («...лежал утром в постели, на своей квартире, Илья Ильич Обломов» [ГОНЧАРОВ 2005: 25]). Нарисованный Обломов постепенно становится игровым, т.е. картинка переходит в игровое кино. Части толкования, лучше сказать пересказывания романа (текст в кино не полностью следует литературному), и голос за кадром появляются еще несколько раз в течение фильма. Таким образом режиссер сохраняет образовательную часть своего фильма – дать значение сути романа.

Суть кино, о котором мы говорим в нашем тексте, раскрывает «обломовщину, отмеченную как характерное но уникальное явление 60-х гг. 19-го века» (САКИРИНСКИЙ 2004: 333). В книге «История Страны – история кино» речь идет о возможной инверсии смыслов, которая полностью соответствовала идейно-политическим задачам в глухие брежневские времена, имея в виду, что «партийные постановления второй половины 70-х нацеливали художников 'слова и образа' на утверждение высоких нравственных начал в характере советского человека, выработку активной и оптимистичной жизненной позиции» (там же, 334). Известный режиссер играл, балансировал на грани дозволенного, между властью и народом, в рамках треугольника: власть, зритель, мода (причем иностранная). Благодаря этому, его фильм пользовался популярностью и известностью среди советских граждан. Добавим к этому, что фильм получил несколько престижных премий и за рубежом.<sup>168</sup> В наше время, фильм можно скачать, смотреть онлайн, и он все еще пользуется неплохим успехом и получает довольно высокие оценки зрителей (см. напр. сайты: <http://moimirvideo.com/movieonline>; <http://kinovidok.ru>; <http://kinofilms.tv>; <http://openhit.ru> и др.).

---

<sup>168</sup> Это, например, Приз Национального совета кинокритиков (National Board of Review, USA) за лучший иностранный фильм в США в 1981 году; в 1980 году: Приз «Золотой щит Оксфорда» за лучшую мужскую роль (Олег Табаков); такой же приз за лучшую женскую роль (Елена Соловей) и за режиссерскую работу (Никита Михалков). Фильм также получил Первый приз на Международной неделе авторских фильмов в Бенальмадене в 1982 году.

В нашем тексте мы попытаемся показать некоторые телесные элементы, особенно имея в виду тело главного героя Обломова (Олег Табаков) в отношении с телами других персонажей, точнее Захара (Андрей Попов), Штольца (Юрий Богатырев), Ольги (Елена Соловей) и матери (Евгения Глушенко). При этом надо учитывать, что телесные аспекты и жестикация середины 19-го века, когда роман был написан, и время второй половины 20-го века, когда фильм снят, различаются. Кино всегда адаптирует текст, приводя его в соответствие с требованиями времени, т.е. осовременивает его. С другой стороны, в фильме речь идет о моделируемом теле в искусстве. Очень похоже говорит Оксана Булгакова в своей книге «Фабрика жестов» (2005), посвященной киножестам: «Тело актера и его жест также вписаны в процесс изменения культурного кода общества, в котором манеры, ритуалы, риторика и искусство связаны друг с другом, взаимными влияниями и поправками моделируя “тело эпохи“» (БУЛГАКОВА 2005: 13).

Мы не будем сравнивать основные принципы текста и фильма, но обратим внимание, каким образом фильм дополняет, переосмысляет или даже уточняет телесные элементы, хорошо нам знакомые по литературному тексту.

### ***Обломов – Захар***

Параллелизм в отношениях между героями как в романе «Обломов», так и в фильме «Несколько дней из жизни И.И. Обломова» является существенным. Практически все отношения между героями можно читать таким образом. Кроме параллелизма между героями, можно обратить внимание и на такие другие его виды, как например: «там» – «здесь», «деревня» – «город», «я/мы» – «другие» и т.п. На симметрию в отношениях в романе «Обломов» ударение ставила и Наталия Гузь, говоря о ритмической организации текста романа в книге «Художественный мир романов И.А.Гончарова» (2008). «Ритмическая организация характеризуется», пишет Гузь, «двумя особенностями повторами и чередованием практически на всех уровнях и симметрией противоположностей. Последнее воплощено преимущественно в системе образов-персонажей: Штольц – Обломов, Ольга – Агафья Матвеевна, Анисья – Захар, что в самую очередь, на другом уровне, равнозначно симметрии мотивов: движение – покой, развитие – застой, новое – старое, труд – лень и т.д.» (Гузь 2008: 181). И Недзвецкий пишет о прямых или опосредованных взаимоотношениях действующих лиц в романе, с особым акцентом на мужских и женских героев (см. НЕДЗВЕЦКИЙ 2010).



*Обломов и Захар. Кадр из фильма.*

Михалков в фильме удерживает такие параллелизмы, или зигзагообразные отношения. Несмотря на самую знакомую симметрию-параллель Обломов – Штольц, о чем речь пойдет ниже, обратим внимание на симметрию Обломов – Захар, которая в фильме играет значительную роль.

Не раз в литературе разрабатывалась тема отношений барин – слуга. Вспомним только Дон Кихота и Санчо Пансу в романе Сервантеса, или, например, Хлестакова и Осипа в гоголевской комедии «Ревизор». Обычно в таких отношениях характерологического параллелизма герои развиваются в противоположных направлениях, или один дополняет другого. Мы знаем, что в романе Гончарова слуга Захар очень близок своему барину Обломову. Он «также ленив, бездеятелен, пассивен, так же цепляется за привычное и не принимает нового, как и его барин...» (Гузъ 2008: 182). Ленивость Захара визуально уточняется в фильме, где он не упускает время, чтобы лечь или сесть. Его движение даже похоже на движение барина. Илья Ильич в первой части фильма в основном лежит, а когда ходит, то движется медленно и припадает на одну ногу. Захар шагает медленно и таскает ноги, роняет поднос, чем получается картина настоящей неловкости. В телесном отношении с Обломовым, Захар представляет своеобразное продолжение тела Обломова. Для подтверждения этого можно вспомнить интересную сцену, когда Иван Алексеевич звонит в дверь, и ему открывает Штольц, явно не любящий его. Штольц грубо говорит, что барина нет дома, а на вопрос Ивана Алексеевича: «Почему мы тогда шепотом говорим?», Штольц отвечает: «Захар спит».

Илья Ильич с Захаром связан своего рода «двойничеством, чем предвосхищают аналогичные пары» (Недзвецкий 2010: 63). Гармония их отношений позволяет нам анализировать этих двух людей как одного

человека. Получается, что Обломов, обращаясь к Захару (особенно во время их ссоры по поводу «других», или по поводу пыли в комнате), разговаривает сам с собой для примирения совести. С другой стороны, Захар выполняет желания барина. Ночью, например, далеко от глаз Штольца, Захар готовит Илье Ильичу суп с мясом и грибами. Интересно все-таки заметить, что Обломов и Захар меняются местами. В первой части фильма Захару хочется разбудить Илью Ильича, он даже кричит на него, сменяя тон голоса и переходя на «ты» («Вставай, говорят тебе!»), спрашивает барина, когда переедут на новую квартиру. Все это время Обломов лежит, ему не хочется вставать, начинать работу, даже говорить. Когда Обломов во второй части «проснулся», и ему хочется вставать в назначенное время, Захар не будит его. Даже настаивает на том, чтобы барин спал. Захару не хочется переезжать в город, он даже рекомендует продать чемодан, купленный Штольцем, Илье Ильичу для поездки за границу. Захар, этот *alter ego* и даже *corpus alterum* Обломова, хорошо знает, что барин никуда не поедет. Взаимопонимание друг друга изначально связано и с именами. Имя Илья (древнеевр. Илия – «сила Божья», «крепость Господня») обозначает приверженность дому и семье, что соответствует Обломову, который ведет себя именно так. Имя слуги Захара (от древнеевр. «Бог вспомнил»; «память Господня», см. НЕДЗВЕЦКИЙ), указывает на выполнение долга таким образом, что в конце романа и фильма Захар откажется далеко уезжать даже от могилы своего барина. Отчество Захара Трофимыч (Трофим от древнегреч. «кормилец», «питомец») указывает на извечную взаимную зависимость между барином-*хозяином* (и в этом смысле «кормильцем») и обслуживающим («пытающим») его слугой (НЕДЗВЕЦКИЙ 2010: 65).

Близость в отношениях барина и слуги, уходит корнями в детство Илья Ильича, когда Захар нес его на руках, разворачивается и в зрелый период их жизни. Одна из сцен фильма хорошо показывает их близкие отношения. Захар комическим образом пытается разбудить барина, прыгая у дивана, на котором лежит Илья Ильич, хлопая в ладони и щекоча его под мышкой и по животу, как ребенка. Обломов сердится и не сердится, но такой инфантильный вид тактильности представляет игру хорошо знакомых между собой людей. Игра в близком контакте и вызывание слез (взаимные слезы Обломова и Захара после разговора о «других») и смеха, приводит к новой части в фильме, поскольку в момент их взаимной игры приезжает Штолец.

### **Обломов – Штолец**

Очень наглядно проявляется телесная оппозиция между Обломовым и его другом Штольцем. Оппозиция обломовщины и штольцевщины, как неподвижности и подвижности, в фильме раскрываются с точки зрения другой части данной оппозиции. Сам Михалков сказал, что ему хотелось

подойти к сути романа с несколько иной стороны, «повести разговор не об опасности обломовщины, а об опасности, если можно так выразиться, штольцевщины, о прагматизме, вытесняющем, пожирающем в человеческой душе духовность» (МИХАЛКОВ 2011).

В телесном коде данная оппозиция раскрывается не только на таком, уже известном уровне, неподвижности и подвижности, а на уровне близости и отдаленности, и она раскрывается как у взрослых, так и у детей Илюши и Андрея.

Фильм начинается без объявления, до заглавного титра, с пробуждения маленького Ильи Ильича (Андрей Разумовский, мл.), радующегося возвращению мамы. Он быстро встает, бежит, кричит, смеется, спрашивает няню о приезде маменьки. Он бежит, но его останавливают. Взрослый Обломов, как кино на самом деле начинается, т.е. после заглавного титра и после вводных слов рассказчика, в противоположность маленькому – лежит в своей постели. Его будят, но он остается в постели. Лежащее тело Обломова противопоставляется молодому, бегущему телу его самого как ребенка. Очень похожая сцена повторяется во время сна взрослых (слышен храп взрослых, заснувших после обеда), когда маленькие Ильюша Обломов и Андрюша Штольц (Олег Козлов) играют. Интересно, что эта противоположность покажется обратной во второй части, когда Обломов бежит, а ребенок Ильюша спит. Т.е. мать в сновидении Обломова носит спящее тело маленького Илюши, а взрослый Обломов, из-за проснувшейся любви к Ольге Ильинской бегаёт, ломает куст, заслоняющий Ольге вид и т.п. Тела ребенка и взрослого, таким образом, меняются местами, делая визуальные мотивы более интересными и живыми.

Самые сильные элементы противоположности проявляются в отношении Обломов – Штольц, о чем говорила Оксана Булгакова, анализируя оппозицию отечественного и чужого «телесного костюма». «Михалков оформил старую оппозицию между западником и славянофилом, героем ложным и подлинным, через распределение телесной активности. Настоящий русский герой – это тот, кто не пытается улучшить мир (западная тенденция, происходящая от переоценки индивидуальной воли) и не пытается подчинить других. Идеальный русский герой Обломов (Олег Табаков) отказывается не только действовать, но и просто двигаться. Он ходит с трудом, переваливаясь, припадая на одну ногу. Он засыпает даже стоя. Его оппонент, западник Штольц (Юрий Богатырев), движется искусственно прямо (с чуть приподнятыми плечами и слишком распрямленной спиной), работает с эспандером, привозит странное средство передвижения и удерживания равновесия – велосипед на очень высоких колесах» (БУЛГАКОВА 2005: 282).

В таких отношениях, подчеркивающих различия между друзьями, быстроту и медлительность, Булгакова читает через призму телесного языка

и костюма, уточняя, что «советское тело [в 70-е годы, прим. а.] снабжается “чужими” техниками, которые должны сделать героя более привлекательным» (БУЛГАКОВА 2005: 280).

Близость двух друзей, знакомых с детства, в фильме раскрывается в телесной близости (объятия, дружеские поцелуи, держание за руки, совместная игра). Взрослые друзья также часто обнимаются. Обломов не позволяет другим касаться его тела, даже приближаться. Интересно заметить, что маленький Илья касается мамы (поцелуи, близость тела, тактильность), а взрослый Обломов не позволяет тактильности, даже приближения к собственному телу. Алексееву, который приходит к нему, и пытается пожать руку, он говорит: «Вы с холода». Единственный человек, которому Обломов позволяет приблизиться – это его друг Штольц. Прикосновение и вообще хаптика (*haptics*, от греч. *haphe* – осязание) является самым примитивным способом коммуникации (см. об этом ЕРՏԵՂՆ 2009). Близкие отношения раскрываются хаптикой, т.е. посредством ощущения кожи как самого большого органа человеческого тела. Осязание тактильности осуществляется в самых разных эмоциональных отношениях: дружбы, любви, материнства, отцовства, братства и т.п.

Дружеские отношения Обломова и Штольца больше всего видны в сферах основных биологических элементов: тактильности и питания<sup>169</sup>. В фильме они показываются в бане и во время совместного приема пищи.

Баня является местом, связывающим деревенский и городской или, лучше сказать, городской и мещанский уклад жизни («Это настоящая баня. Ни с какими петербургскими не сравнишь», говорит Штольц), а также и местом раздетого тела. В бане тело обнажают, но и душа раскрывается, и друзья разговаривают совершенно искренне и откровенно. В нескольких начальных сценах в бане их тела отличаются друг от друга. Обломов сидит, у него на голове полотенце, в нижней части тела тоже полотенце, но босые ноги и руки, и большой обнаженный живот раскрыты. Толстое и неподвижное тело Обломова, напоминающее тело Будды, противопоставляется телу веселого Штольца, который движется, хлопает себя веткой и говорит быстро. Кроме того, тело Штольца стройное, сильное, раздетое, оно покрыто лишь маленьким полотенцем, покрывающим интимные части тела. Наглядно противопоставляются сидящее тело Обломова и движущееся тело Штольца, который для массажа пользуется веником, усиливая кровообращение, затем открывает дверь и бежит на снег, чувствуя радость в контрасте температур горячей бани и зимнего холода. Возвратившись в баню, веселый Штольц

---

<sup>169</sup> Еда по мнению Эпштейна также является какой-то формой тактильности. Удобство при приеме пищи в первый момент осуществляется хаптикой (тактильностью), а только потом следует чувство вкуса.

обнимает Обломова, но тот отказывается. Обломову не хочется такой веселой, подвижной жизни, и после крепких объятий (показывающих, что удобство тактильности может превратиться в неудобство), друзья начинают разговаривать. Эти два тела противопоставлением статичности и динамичности, противопоставляются и в «жизненной философии». Но, углубляясь в разговор, друзья становятся все ближе. Свои тела они одевают в халат, обнаженное скрывается, кожа скрывается, и сидящие мужчины, откровенно разговаривают, постепенно сближаясь духовно, и начиная лучше понимать друг друга.



*Обломов и Штольц в бане. Кадр из фильма.*

Близость и отдаленность видны и в отношении к пище, как мы говорили раньше. Обломов однажды проснулся и тайком кушал суп с мясом и грибами. То есть, он кушал то, что ему Штольц запретил. Штольц заботится о здоровье Обломова, не позволяя другу кушать телятины, жирной пищи, давая преимущество овощам. Первоначальная ссора и недоразумение в ночной час, превращаются в дружескую совместную еду. Точно как в бане, когда первоначальная противоположность отдаляет, а потом сближает двух друзей, так и еда, которая в первый момент оказалась камнем преткновения, в конце сближает их. Штольц просит тарелки у Захара и кушает вместе с другом.



*Обломов и Штольц: совместная еда в ночной час. Кадр из фильма.*

Интересно заметить, что в романе сближение через прием пищи осуществляется между Обломовым и Пшеницыной («Все в доме Пшеницыной дышало таким обилием и полнотой хозяйства...» [ГОНЧАРОВ 2005: 560]). Она готовит именно то, что Обломову хочется, а ее руки (чаще всего обнаженная кожа), рассматриваемые им сзади, во время приготовления пищи или какой-то другой работы являются сексуально привлекательными: «Он [Обломов] целые дни, лежа у себя на диване, любовался, как обнаженные локти ее двигались взад и вперед, вслед за иглой и ниткой» (ГОНЧАРОВ 2005: 562); «Обломов следил, как ворочались локти, как спина нагибалась и выпрямлялась опять» (ГОНЧАРОВ 2005: 371); «Если дети не затворят дверь за собой, он видит голую шею и мелькающие, вечно движущиеся локти и спину хозяйки» (ГОНЧАРОВ 2005: 382).

В кино, сближение в пище осуществляется со Штольцем, поскольку Пшеницыной нет, она только упоминается. Пшеницына в кино представляет какое-то далекое будущее.

### ***Обломов – Ольга***

Через отдаленность и близость тел можно анализировать и отношение Обломова с Ольгой. Первая встреча и знакомство двух людей происходят за кадром, т.е. за дверью в доме Ильинских. Неподвижный кадр показывает дверь, за которой слышны голоса, потом как упал стакан, раздался смех. Голос Ольги и знаменитая ария *Casta diva* (хотя только частично) также слышны за дверью. Знакомство, происходящее за кадром (*off* голос) превращается в тесную дружбу и настоящую телесную близость в крупном плане. Гуляния, разговоры, взгляды... все это служит подготовкой к интенсивному соприкосновению двух тел. Тела двое людей отдаляются (широкий кадр) и приближаются (крупный план). Когда приближаются то

приближается и камера. Деталь в роше, когда Ольга держит свою руку на голове Обломова, например, показывает тот момент, когда он собирается ей признаться в любви, и глаз зрителя проникает в интимную сферу двух людей. Фрагмент руки на голове, прикосновение и хаптика, которая всегда является отражением взаимных отношений, раскрывают близкие моменты Ольги и Ильи Ильича. Следует упомянуть, что сиреневой ветки в фильме нет. Символическое сближение двух людей (и двух тел) в романе происходит на метафорическом уровне, или через посредство сирени, в то время как фильм более наглядно раскрывает телесную близость. Фильм раскрывает, показывает, и у зрителя перед глазами возникают два близких тела: один раз в роше (фрагмент руки на голове Обломова) и другой в беседке (во время грозы). Надо иметь в виду, что закон кино и состоит в «телесности». В сравнении текста и кино Роберт Стам говорил о фильме как о чем-то материальном. Все, что ни происходит на экране является вульгаризированным, слишком открытым, и «кино более непосредственно включено в телесные реакции, чем роман» (в: UVANOVIĆ 2008: 275). Кроме того, фильм переосмысляет, а эмоциональные и физические отношения адаптация ставит в новый эстетический контекст – контекст 20-го века, когда зритель уже привык раздетому телу и более открытой телесности. Читатель 19-го века не идентичен читателю, а потом и зрителю 20-го века, когда фильм снят.



*Обломов и Ольга в беседке. Кадр из фильма.*

Крупный план руки или лица производит сильный визуальный эффект на зрителя. Целование Ольгой пальцев Обломова в беседке во время грозы представляет самую откровенную телесную близость и напоминает сексуальный контакт, а перед глазами зрителя раскрываются и другие элементы (ночь, дождь, «мокрая ночь», беседка и т.п.). Переломный момент (поцелуй в романе и целование пальцев в кино) телесно сближает двух

людей, после чего, происходит их отдаление. Они снова появляются вместе, но уже со Штольцем в карете и потом на велосипеде. Но интимности между ними больше нет, поскольку отдаление тел превратилось в дружеские отношения. В карете Ольга от Штольца берет вожжи, а Обломов сидит сзади. Ольга в прямом смысле «взяла вожжи» в свои руки, она определяет куда ехать (и на самом деле определяет свое будущее). Сидя на заднем сидении, Обломов в совместной езде является только зрителем.

### ***Телесный код: близость – отдаление***

Все отношения, телесные коды в фильме можно рассматривать на уровне: близость – отдаленность. Герои приближаются и отдаляются друг от друга, ссорятся и мирятся. Самая сильная близость в телесном и эмоциональном смысле – это близость Ильи Ильича с матерью. Настоящая любовь и умиление (поцелуи перед сном, нежные речи, совместная молитва), ощущаемые Обломовым во сне и наяву, продолжают и в следующем поколении. Маленький Андрей, сын Обломова, который живет у Штольцев, в последнем кадре бежит к маме. Широкий кадр, показывающий луг и реку и на самом деле, разделяющий сына с матерью, одновременно их сближает, поскольку последние слова Андриюши: «Маменька приехала!», звучат ясно, и мальчик бежит маме навстречу. Матери не видно, но мы знаем, что они встретятся. Первые слова ребенка, маленького Ильи Ильича: «Маменька приехала!», произнесенные до заглавной надписи кино, являются и последними, но в новом поколении, произнесенные Андреем, сыном Обломова.

Прошедшее и будущее встречаются в одной точке – точке приближения исконной, настоящей любви к матери, а двухсерийный фильм приобрел циклическую форму со звучным эхо детского голоса.



*Ольга на велосипеде. Кадр из фильма.*

## Литература

- БУЛГАКОВА 2005 = БУЛГАКОВА О. Фабрика жестов. Москва, 2005.
- БУРЕНИНА 2012 = БУРЕНИНА О. Литература-кино-литература (об экранизации) // *Transfer. Zbornik radova o transferima u kulturi*» (ред. J. Vojvodić). Zagreb, 2012, С. 373-386.
- ГОНЧАРОВ 2005 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. Роман в четырех частях. Москва, 2005.
- ГУЗЬ 2008 = ГУЗЬ Н.А. Художественный мир романов И.А. Гончарова. Монография. Бийск, 2008.
- ДЕНИСЕНКО 2011 = ДЕНИСЕНКО С.В. (сост.) Обломов: константы и переменные. Сборник научных статей. Санкт-Петербург, 2011.
- ЗОРКАЯ 2006 = ЗОРКАЯ Н.М. История советского кино. Санкт-Петербург, 2006.
- ЛОТМАН 2005 = ЛОТМАН Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // ЛОТМАН Ю.М. Об искусстве. Санкт-Петербург, 2005.
- МИХАЛКОВ 2008 = МИХАЛКОВ Н. Несколько дней из жизни И.И. Обломова. По мотивам романа И.А. Гончарова «Обломов». DVD. (Киностудия «Мосфильм», 1979).
- МИХАЛКОВ 2011 = МИХАЛКОВ Н. 2011. Несколько дней из жизни Обломова. О фильме // [www.ruskino.ru](http://www.ruskino.ru), 30.12.2011.
- НЕДЗВЕЦКИЙ 2010 = НЕДЗВЕЦКИЙ В.А. Роман И.А. Гончарова «Обломов». Путеводитель по тексту. Учебное пособие. Москва, 2010.
- САКИРИНСКИЙ 2004 – САКИРИНСКИЙ С.С. (ред.) История страны – история кино. Москва, 2004.
- ЕРՏԵЈՆ 2009 = ЕРՏԵЈՆ, М. *Filozofija tela*. Перевод R. Mečanin. Beograd, 2009.
- GIJIĆ 2007 = GIJIĆ N. *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb, 2007.
- HUTCHEON 2006 = HUTCHEON L. *A Theory of Adaptation*. London, 2006.
- NAREMORE 2000 – NAREMORE J. (ред.) *Film Adaptation*. London, 2000.
- UVANOVIĆ 2008 = UVANOVIĆ, Ž. *Književnost i film. Teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti*. Osijek, 2008.

**М. Э. Шарапова**  
(Владимир, Россия)

**АНДРЕЙ ИВАНОВИЧ ШТОЛЬЦ.  
ОБРАЗ РУССКОГО НЕМЦА В КНИГЕ И НА ЭКРАНЕ**

**Abstract** The article “Andrey Ivanovich Stolz. The Image of the Russian Germans in the Book and on the Screen” unfolds the nature of the dual essence of one of the main characters of the Goncharov’s novel “Oblomov”; it explores how and why in the image of Stolz two different national frameworks are connected; it raises the problem of “Russian–German” relations. The author proves that the duality of the hero as the “Russian German” is a dominant feature of Goncharov’s novel and it is the node of the main conflict.

In the article an attempt is made to compare the book image of Stolz with the display image; an attempt to identify possible means of expression of various forms of art, as well as an attempt to analyze the composite structure of the novel and the film adaptation to clarify approaches portraying Stolz in the book and the movie.

**Keywords:** "Russian German", Stolz, Oblomov, contrast, contradistinction, duality

Образ иностранца в русской литературе всегда был очень устойчив. Эта традиция отражена уже в центральном древнерусском эпосе «Слово о полку Игореве», где иностранец воспринимается двояко. С одной стороны, иностранец – прежде всего иноверец, то есть враг. Таково отношение к «поганым», половцам. Другой аспект отношений отражается во взгляде на иностранцев как на торговых соперников-соратников, приносящих на русскую землю новые знания и новые товары. И, не случайно, в-gridнице князя Святослава корят князя Игоря, ослабившего Русь, и немцы, и венецианцы, и греки, и чехи.

Позже, в новейшей литературе, подобная дифференциация иностранцев по конкретной национальности только укрепилась. Вокруг каждой конкретной нации складывались определенные представления об особенностях национального характера, национального поведения, зачастую перераставшие в мифы, прочно укоренившиеся и в быту, и в культуре русских (в литературе, в частности). Так сложились образы «куртуазных» французов, смысленных англичан, расчетливых немцев. Интерес к той или иной национальности связан с политическими, экономическими и различными другими влияниями, которые та или иная страна оказывала на Россию в тот или иной исторический период.

Темой данной работы будут образы немцев, впоследствии русских немцев, путивших глубокие корни и в русскую жизнь, и в русскую культуру.

Немецкая диаспора в России появляется в середине 16 века. Начиная с 18 века (при активных реформах Петра), уроженцы Германии проникают

практически во все сферы и слои русской жизни. Не случайно, в русском сознании надолго все иностранцы обобщенно будут называться «немцами». Хотя эта традиция была зафиксирована еще в древнерусских документах 12 века. А если обратиться к этимологии слова «немец», данной М. Фасмером, то понятие «немец» трактуется как «человек, говорящий неясно, непонятно», «иностранец», «немец, любой иностранец», а праславянское слово «петьсь» объясняется в том числе как «чужестранец», «чужой, иноязычный (немой) народ» (ФАСМЕР 1996). Появляется тип русского немца, который, сохраняя свои традиционные национальные черты, активно впитывает черты русской жизни. Но каждая эпоха предлагала свой взгляд на живущих в России немцев: то в них видели врагов, то спасителей, то считали образцами для подражания, то осуждали за излишнюю расчетливость и холодность.

Со временем тип русского немца проникает в литературу. Таков мятежный военный инженер Герман из «Пиковой дамы» А.С. Пушкина (1834 г.), Эрнст Теодор Бирон из романа И. Лажечникова «Ледяной дом» (1835 г.), добрейший учитель Карл Иванович из повести Л.Н. Толстого «Детство» (1852 г.) и многие другие. Мы видим, что в русской классической литературе сложилась четкая традиция в изображении обрусевших немцев.

Одним из самых известных литературных русских немцев представляется нам Андрей Иванович Штольц – герой романа И.А.Гончарова «Обломов» (1859 г.).

Если в нескольких словах сформулировать сущность и роль этого героя в романе Гончарова, то, в первую очередь, это деловой человек, идеальный бизнесмен, не допускающий ошибок и не склонный к мечтаниям. Это тип, активно формирующийся в России во второй половине 19 века. Герой находится в полном расцвете интеллектуальных и физических сил. Его происхождение также типично. Из разночинцев. По отцу – немец, но русская мать смягчила практичную немецкую организацию. Энергичный и любознательный с детства, Штольц блестяще окончил университет, поработал некоторое время на государственной службе, но потом, ведомый вечной жадной деятельностью, начал заниматься бизнесом. И очень успешно. Он постоянно занят мыслями об увеличении капитала и выведении дела на новый уровень. Штольц, безусловно, представлен автором как полная противоположность главного героя романа – Обломова. Один – созерцатель, другой – деятель. Но в романе И.А. Гончарова не все так просто. Чтобы показать глубочайшие сущностные различия главных героев, которые в идеале должны были бы соединиться, писатель намеренно обостряет ситуацию и «рисует самого непрактичного русского и самого практичного немца» (Мильчин 2012). Именно по отношению к Обломову в Штольце наиболее явно проявляется его двойственность русского немца: он добр и участлив к старому другу, но при этом черствость и расчетливость не

позволяют Штольцу по-настоящему понять и принять личностных особенностей Обломова. Для Штольца его друг – просто человек, проматывающий свою жизнь в бездействии.

Это внешняя, всем известная и понятная, канва главного конфликта романа И. Гончарова. Но проблема противопоставления и взаимодействия русских и немцев в романе представлена намного сложнее, в двух планах.

Это не только соединение в типичном немце «русских фантазий и тонкостей», сколько мифологические, годами сформированные представления об иностранцах и, конкретно, немцах у «других» русских: Захаров и Тарантьевых – необразованных, наглых неудачников.

Мы уже отмечали различное отношение русских к иностранцам. В образованной среде «чужие» воспринимались, скорее как учителя, впоследствии как соперники, которых нужно перерасти, переняв все ценное и лучшее. Да была и галломания, но такова природа русского человека, что уж если он воспринимает какую-либо идею, то воспринимает ее, что называется, «до печенок», доводя свою любовь к идее до абсурда. Об этом умении с горечью и откровенностью писал умнейший и честнейший русский философ П.Я. Чаадаев в своем наделавшем столько шума первом «Философическом письме»: «...каждая новая идея бесследно вытесняет старые, потому что она не вытекает из них, а является к нам бог весть откуда. Так как мы воспринимаем всегда лишь готовые идеи, то в нашем мозгу не образуются те неизгладимые борозды, которые последовательное развитие проводит в умах и которые составляют их силу» (ЧААДАЕВ 1989: 44).

В необразованной среде все было и проще, и сложнее. С одной стороны, «немцам» подражали, неумело и подчас смешно копируя внешние привычки. С другой стороны, «немцев» ненавидели, с каким-то люмпенским гонором, именно за немецкую упорядоченность, за то, что умеют жить чисто и достойно. Отсюда ненавистные и несправедливые слова, в которых Захар и Тарантьев, выворачивая все наизнанку, ругают немцев именно за то, что является их национальной сущностью: аккуратность, практичность, работоспособность, честность, экономность (умение жить по средствам). Уже в первой главе Захар огрызается на претензии барина к грязи в доме. «А где немцы сору возьмут, – вдруг возразил Захар. – Вы поглядите-ко, как они живут! Вся семья целую неделю кость гложет. Сюртук с плеч отца переходит на сына, а с сына опять на отца. На жене и дочерях платьишки коротенькие: все поджимают под себя ноги, как гусыни... У них нет этого вот, как у нас, чтоб в шкапах лежала по годам куча старого изношенного платья, или набрался целый угол хлеба за зиму... У них и корка зря не валяется: наделают сухариков да с пивом и выпьют. Захар даже сквозь зубы плюнул, рассуждая о

таком скаредном житье» (12)<sup>170</sup>. Вот так, в своей рабской ограниченности, нисколько не сомневаясь, типичный слуга отмечает проявления «другой» нормальной жизни.

Еще страшнее отношение к иностранцам, а конкретно к немцам, у «земляка» Обломова Михея Тараньева. Захар хоть по статусу своему дремучий человек, а Тарантьев дремуч по природе, не смотря даже не выученную латынь. Он агрессивен в своей дремучести. И, поскольку по русской традиции, с себя спрашивать не принято, то корень всех бед подобные люди ищут в других, особенно в «чужих»: «Уважать немца? – с величайшим презрением сказал Тарантьев. – За что это?» (52). И эта стойкая традиция ненависти к чужакам, переданная по наследству, постоянно прорывается в высказываниях Тарантьева. «Недаром мой отец советовал беречься этих немцев, а уж он ли не знал всяких людей на своем веку» (52).

Таким чужаком для Тарантьева становится Андрей Штольц. Мало того, что немец, так еще и разбогател. Тарантьев ненавидел Штольца за то, что он ему непонятен. «Зачем он шатается по чужим землям? <> Учится! Мало еще учили его? Чему это? Врет он, не верь ему: он тебя в глаза обманывает, как малюго ребенка. Разве большие учатся чему-нибудь?» (54).

Тарантьев – лентяй и вор – с оголтелостью приписывает ненавистному немцу свои собственные пороки. «Немец проклятый, шельма продувная!» «Что он тебе за родня такая? Немец – известно» (52). «А вот к тому, как ужю немец твой облупит тебя, так ты и будешь знать, как менять земляка, русского человека, на бродягу какогю-то...» (53).

Как мы знаем, что все произойдет строго наоборот. Земляк Тарантьев обдерет доверчивого Обломова как липку. А «шельма-немец» будет честно вести дела своего друга-созерцателя и спасет его имущество от земляка-благодетеля. Но тот с оголтелым упорством уже после разоблачения продолжит называть «черное» «белым», виня в своих несчастьях не собственную подлость и низость, а непонятного Штольца. «Каков шельма, этот немец! Уничтожил доверенность да на аренду имение взял! Слыханное ли это дело у нас? Обдерет же он овечку-то» (415). И позже: «Вот они акциито! Немец уж втянет его! Диво, как до сих пор не втянул! Я все мешал, благодетельствовал земляку» (421).

Тарантьевы – люди без души и совести. В них прочно укоренилась парадигма «мы – они». При помощи ее люди этого типа организуют и свое сознание и свое жизненное пространство. Подспудно в них всегда существует страх недооценки себя другими в соединении с чувством переоценки собственной значимости. И, к сожалению, по определенным

---

<sup>170</sup> Здесь и далее роман И.А. Гончарова цитируется по изданию: ГОНЧАРОВ 1978 с указанием страниц в скобках.

причинам из 19 века эти типажи перекочевали в наше новое время, сея расизм, антисемитизм и прочие «-измы». Люди этого типа, не занятые ни физической, ни духовной работой, продолжают искать корни своих бед в чужих поступках. Вот такой урок от Ивана Александровича Гончарова.

А что же Штольц? Этот настоящий русский немец! Он в полной мере получает заряд ненависти Тарантьева к чужакам, при этом Штольц никак к этому не относится, поскольку желчный земляк Обломова не включен в сферу его жизненных и человеческих планов. Штольц воспринимает Тарантьева как клопов, столь ненавистных Обломову, которых нужно не столько уничтожить, сколько просто обезопасить свое жилище от их появления.

Другое отношение к другу барина у Захара. При всем его зоологическом неприятии «всяких немцев» Штольц для него свой, родной. Захар не ощущает чужеродности Штольца. Радует его приездам, улучшающим жизнь его хозяина. И это не случайно, поскольку Андрей Иванович Штольц был русским немцем. И эту двойственность его натуры Гончаров делает доминантой образа. Механизм создания образа здесь иной, чем, скажем, в романе «Обыкновенная история». Там герой, Александр Адуев, переходит из одной ипостаси в другую: нежный романтик превращается в циничного хищника. Двоичества нет. Штольц же с детства несет в себе прагматичность немецкого отца и тонкость русской матери. И эти два начала уживались в нем гармонично, каждое проявлялось в нужный момент жизни (немец – в бизнесе, русский – в душевных отношениях с близкими людьми), но иногда соперничали друг с другом и, особенно, соперничество парадигмы «немец – русский» проявлялось в отношении Обломова – непрактичного, но с голубиной душой друга. Но вот что интересно, начиная рассказывать историю Штольца, повествуя о русской части души своего героя, Гончаров не случайно делает акцент на двух концептуальных национальных идентификатах: вере и языке: «...веру он исповедовал православную; природная речь его была русская: он учился ей у матери и из книг, в университетских аудиториях и в играх с деревенскими мальчишками, в толках с их отцами и на московских базарах. Немецкий же язык он наследовал от отца да из книг» (161). А свободное, природное детство! С драками, исчезновениями, разорением птичьих гнезд, рыбалкой, когда «...его кто-нибудь притащит выпачканного, растрепанного, неузнаваемого, или мужики привезут на возу с сеном, или, наконец, с рыбаками приедет он на лодке, заснувши на неводу» (162), такое детство, когда «мать в слезы, а отец ничего, еще смеется. – Добрый бурш будет, добрый бурш! – скажет иногда» (162). Это детство типичного русского крестьянского ребенка. Не барчука. Не случайно, когда сын пропал на неделю старший Штольц на слезы жены

ответил: « Вот если б Обломова сын пропал, так я бы поднял на ноги всю деревню и земскую полицию, а Андрей придет. О, добрый бурш!» (162).

Немецкое воспитание отца касалось не только воспитания в сыне умения физического выживания, умения много и кропотливо трудиться, поскольку, «...когда он (Штольц) подрос, отец сажал его с собой на рессорную тележку, давал вожжи и велел везти на фабрику, потом в поля, потом в город к купцам, в присутственные места, потом посмотреть какую-нибудь глину, которую возьмет на палец, понюхает, иногда лизнет, и сыну даст понюхать, и объяснит, какая она на что годится. Не то так отправится посмотреть, как добывают поташ или деготь, топят сало» (163). Но отец требовал порядка во всем, в том числе в занятиях умственных. Показателен эпизод с несделанным переводом из Корнелия Непота. «Отец взял его одной рукой за воротник, вывел за ворота. Надел ему на голову фуражку и ногой толкнул сзади так, что сшиб с ног. – Ступай, откуда пришел, – прибавил он, – и приходи опять с переводом, вместо одной двух глав, а матери выучи роль из французской комедии, что она задала: без этого не показывайся! Андрей воротился через неделю и принес и перевод и выучил роль» (163).

Казалось бы, такая жестокость могла воспитать в ребенке отвращение и к труду, и к учебе, но младший Штольц впитал эту жесткую жизненную науку, принимая ее как должное и необходимое для непростого мира, который его окружал. Именно эти качества, воспитанные отцом-немцем, да еще привитые немецкая самостоятельность и разночинская гордость (фамилия с немецкого переводится как «гордый» и этот эпитет не раз будет использоваться писателем в отношении героя) позволили младшему Штольцу отказаться от предложенной отцом помощи его богатым петербургским земляком: «...я пойду к нему, когда у меня будет четырехэтажный дом, а теперь обойдусь без него» (169). Все качества, воспитанные отцом, позволили Андрею Ивановичу Штольцу стать тем, кто он есть – успешным богатым человеком, человеком, который сам себя сделал, человеком, каким описывает И. Гончаров своего героя во второй главе второй части романа.

Штольц деятелен «...он беспрестанно в движении...он ездит и в свет и читает: когда он успевает – бог весть» (170), но не суетлив «движений лишних у него не было. Если он сидел, то сидел покойно, если же действовал, то употреблял столько мимики, сколько было нужно» (171). Его деятельная и несуетливая натура нашла отражение и во внешности: « он весь составлен из костей, мускулов и нервов, как кровная английская лошадь» (170). Рассуждая о том, каким стал Штольц, возникает огромный соблазн бесконечно цитировать точные необыкновенные описания героя И. Гончаровым, но внимательный и любящий читатель их и так помнит. Поэтому позволим себе процитировать еще один небольшой фрагмент, который поможет обратиться к другой, очень важной, стороне сущности Штольца. «Как в организме нет у

него ничего лишнего, так и в нравственных отправлениях своей жизни он искал равновесия практических сторон с тонкими потребностями духа. Две стороны шли параллельно, перекрещиваясь и пересекаясь на пути, но никогда не запутываясь в тяжелые, неразрешимые узлы» (171).

Эти «тонкие потребности духа» были русской составляющей двойственной натуры Штольца, полученные от русской матери, которой «... не совсем нравилось это трудовое, практическое воспитание» (163). Ее представление о воспитании сына было совершенно противоположно тому, что практиковал ее немец-муж. Проехав всю Германию, и прожив с немцем бок о бок, эта русская дворянка составила себе вполне традиционное мнение обо всех немцах, столь распространенное среди русских. «На всю немецкую нацию она смотрела как на толпу патентованных мещан, не любила грубости, самостоятельности и кичливости, с каким немецкая масса предъявляет везде свои тысячелетием выработанные бюргерские права, как корова носит свои рога, не умея кстати их спрятать» (163). Ее удручало, что немцы – не джентльмены, что они грубы, неделикатны и не снисходительны. Для сына у нее сложился совершенно другой идеал – идеал белоручки-барчука «с чистым лицом, с ясным бойким взглядом» (164). Счастье для Штольца, что ее система воспитания не победила (был бы второй Обломов), а только уравновесила жесткие требования мужа. И здесь снова придется привести пространную, но необходимую цитату: «как ни наряди немца, думала она, - какую тонкую и белую рубашку он ни наденет, пусть оденется в лакированные сапоги, даже наденет желтые перчатки, а все он скроен как будто из сапожной кожи; из-под белых манжет все торчат жесткие и красноватые руки, и из-под изящного костюма выглядывает если не булочник, так буфетчик» (164). Именно благодаря русской матушке с ее любовью к музыке, поэзии и природе Штолец стал джентльменом и эстетом, он любил и умел носить изящные вещи, окружал себя красотой.

Однако Штолец выделялся среди других среднестатистических немцев не только внешней эстетикой, но и тонкой внутренней организацией, которой Андрей Иванович обязан не одной матушке. Не случайно, описывая отношения матери к сыну, И. Гончаров восклицает: «Утешься, добрая мать: твой сын вырос на русской почве» (165). И так же, как использовал природную среду для воспитания «доброего бурша» отец, так русская мать Штольца для привития сыну важной для нее тонкости использовала свой сегмент в окружающей действительности. «С одной стороны Обломовка, с другой – княжеский замок, с широким раздольем барской жизни, встретились с немецким элементом, и ни вышло из Андрея ни доброего бурша, ни даже филистера» (167). И дальше И.А. Гончаров, сравнивая начало жизненного пути отца и сына Штольцев, для отца, Ивана Богдановича, шедшего традиционным путем немецких предков, определяет дорогу как колею. А

русская составляющая судьбы сына, Андрея Ивановича, выводит его на широкую дорогу. «А он (отец) сделал это очень просто: взял колею от своего деда и проложил ее, как по линейке, до будущего своего внука, и был покоен, не подозревая, что варьяции Герца, мечты и рассказы матери, галерея и будуар в княжеском замке обратят узенькую немецкую колею в такую широкую дорогу, какая не снилась ни деду его, ни отцу, ни ему самому» (168).

Вот как из смешанных элементов сложился этот новый для России тип, тип будущего человека. «Сколько Штольцев должно явиться под русскими именами!» (174).

Исследуя аспект сложной национальной составляющей образа Штольца, можно ответить на один из самых сложных вопросов романа И.А.Гончарова: как могли быть близки столь противоположные натуры: Обломов и Штольц. Да, конечно, ответом может быть и то, что противоположности сходятся, и общее детство, и «жирные ласки» Обломовки, «расточаемые на немецкого мальчика», но более всего то, что русская часть души Штольца понимает и ценит «чистое, светлое и доброе начало» друга, тогда как прагматичный немец в Штольце сопротивляется и ненавидит «обломовщину» (его слово) как неконструктивный образ жизни. Но при всей ненависти к подобному времяпрепровождению этот деловой человек «ехал посидеть на широком диване Обломова и в ленивой беседе отвести и успокоить встревоженную или усталую душу, и всегда испытывал то успокоительное чувство, которое испытывает человек, приходя из великолепных зал под собственный скромный кров или возвратясь от красот южной природы в березовую рощу, где гулял еще ребенком» (175). Даже самому деловому человеку, оказывается, нужно дружеское понимание и душевный отдых.

Но Андрей Иванович Штольц, в большей мере, все же оставался немцем. Немецкая суть Штольца очень точно сформулирована и выявлена в блестящей экранизации романа И.А. Гончарова «Несколько дней из жизни Ильи Ильича Обломова», снятой режиссером Н.С. Михалковым в 1984 году. С нашей точки зрения фильм Михалкова относится к разряду экранизаций, которые нисколько не уступают оригиналу. Конечно, это произведение другого вида искусства со своим специфическим киноязыком и акцентами на аспектах, интересных как для современного режиссера, так и для нынешнего зрителя. Безусловно, что центральным персонажем остается И.И. Обломов – русский барин, трепетный, нежный, чувствующий, ушедшая натура затонувшей русской Атлантиды. Штольц у Михалкова – фигура, как и в романе, контрастная Обломову. Нынешнее прагматичное время, как и в середине 19 века, снова рождает деловых, холодных людей (как правило, из иностранцев), которые выдавливают из жизни мечтательных и душевно организованных, но не приспособленных русских молодых людей. У

Михалкова – это и есть главный конфликт произведения, поэтому Штольц в фильме, с одной стороны, необыкновенно обаятелен (огромная заслуга в этом исполнителя роли «немца» блистательного русского актера Ю.Богатырева), с другой стороны (для Михалкова это главное), Штольц все же чужак, человек холодной души. Особенно это проявляется в трактовке конца истории. У И.Гончарова мы видим Штольца в счастье деловой и семейной жизни. В упорядоченности и эстетике. Но при этом у него есть беспокойства и сомнения, касающиеся и представлений о жизни, и отношений с женой, теплых и эмоциональных. В экранизации Михалкова в семейных отношениях Штольцев проявляются, скорее, немецкая прагматичность героя, его человеческое и мужское равнодушие по отношению к жене, которая просто должна быть, как у всех. Такова немецкая сущность Штольца, поскольку его русская суть, так кажется в фильме, умерла вместе с Обломовым.

Но есть в фильме два эпизода (снова благодаря блистательной актерской игре Ю. Богатырева), когда русская тонкость, с точки зрения режиссера, побеждает немецкую рассудочность.

Первый эпизод – это сцена отъезда Андрея Штольца из родительского дома. В фильме эта сцена решена, с нашей точки зрения, даже более объемно в эмоциональном плане, чем в романе. До слез! Штольц Богатырева трагичен в своей оставленности. И вой дворни, как над покойником, и возвращение в объятия, и юношеские слезы – все это нормальные человеческие желания ласки, тепла и участия, так принятые у русских. Вторая сцена «человеченного» Штольца в фильме – сцена ночного «партизанского» обеда Обломова, когда подтянутый, в сеточке на волосах немец застаёт друга за ночной трапезой, жирной и нездоровой. Штольц досадует, выговаривает, а затем, видя растерянные и виноватые лица Обломова и Захара, машет рукой, смеется, садится и ест с удовольствием запретные обломовские яства. Очень по-русски! Но один раз. В романе этого эпизода нет. Но он настолько точен и гармоничен, что совершенно не кажется чужеродным компонентом для обломовской стилистики.

И еще один интересный момент, связанный с различной сюжетно-композиционной структурой романа и его экранизации. В романе, как это ни странно звучит, Штольц – герой эпизодический, в том смысле, что, не смотря на важность его образа, он существует и действует на страницах романа неожиданно небольшое время.

Первая часть – почти целиком «обломовская». Сначала идут только лаконичные упоминания о другом герое, потом он появляется в главе «Сон Обломова» как воспоминание о детстве. И только в последней десятой главе первой части мы видим явление Андрея Ивановича Штольца.

В первых двух главах второй части писатель рассказывает историю Штольца, формулирует суть русского немца. Следующие две главы

описывают деятельного Штольца, который пытается возродить Обломова, знакомит друга с Ольгой Ильинской и... довольно быстро уезжает, оставаясь на страницах романа только как упоминание на протяжении половины второй и целой третьей части. Главный здесь Обломов с его попыткой возродиться.

Зато четвертая часть романа – «штольцевская». Он вовремя приезжает на памятный обед в Ильин день и спасает Обломова от разорения, а потом еще раз хочет спасти друга, уже от себя самого. Но Обломов, наверное, единственный неудачный «проект» Штольца. Обломов – это прошлое. Повествование о нем становится фрагментарным и даже о смерти центрального персонажа русской классической литературы сообщается, словно, вскользь.

А Штолец в последней части романа, его жизненные проекты, в том числе семья, его мысли, сомнения – главное. Потому что Штолец – это будущее. Не идеальное, чужое и проблематичное, но, хотя бы, ясное будущее. Так в романе средствами композиции разрешается парадигма «Обломов – Штолец», показывается роль столь важных общественных типов в жизни страны на переломе времен.

Композиция фильма Н. Михалкова выстроена иначе. Там Штолец существует в хронотопе всего киноповествования. Не случайно название картины: «Несколько дней из жизни И.И. Обломова». Режиссер сознательно выбрал дни, когда друзья рядом. Они счастливы. И только в конце-эпilogе, когда нет уже Ильи Ильича, а Андрей Иванович живет комфортной, размеренной, деловой жизнью состоятельного буржуа, автор с грустью констатирует нежизнеспособность русской широты и душевности и победу холодной расчетливости. Немецкой.

Но есть еще Андрюша Обломов, который в последних кадрах фильма бежит через бескрайнее русское поле с криком: «Маменька приехала!», мальчик, которого воспитывают и любят в доме немца Андрея Ивановича Штольца. Русского немца.

## Литература

- ГОНЧАРОВ 1978 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. Ленинград, 1978.  
МИЛЬЧИН 2012 = МИЛЬЧИН К. Зеркало для народа: образ русского немца в отечественной литературе // Русский Репортер, 2011 № 42.  
СЛОВО 1984 = Слово о полку Игореве. Москва, 1984.  
ФАСМЕР 1996 = ФАСМЕР М. Этимологический словарь русского языка. Москва, 1996.  
ЧААДАЕВ 1989 = ЧААДАЕВ П.Я. Философические письма// Статьи и письма. Москва, 1989.

**Ю. Г. Бабичева**  
(Бийск, Россия)

**ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ И НАПРАВЛЕНИЯ РЕЦЕПЦИИ  
РОМАНА И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ» В СОВРЕМЕННОМ  
АНГЛО-АМЕРИКАНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**  
(К методологической проблеме изучения произведений  
отечественной классической литературы за рубежом)

**Abstract:** The paper relates to the problem of Goncharov's reception in the modern American literary critique. It focuses on a critical companion, illustrated samples of traditional and new literary methods reflected in the interpretation of "Oblomov": sociological, psychological methods, mythological critique, "Freudian reading". The author especially stresses the necessity of combining several critical methods in order to avoid false interpretation in the reading of Goncharov's works.

**Keywords:** methodological pluralism, reception, sociological method, psychological method, mythological critique.

В литературном движении и литературно-творческом процессе второй половины XX века во многих странах Западной Европы и США отмечается весьма существенная черта: возрастает доверие к реализму. Господствующим в литературе становится признание силы и действенности традиций реалистического искусства (ЦУРГАНОВА 1984: 48). Неслучайно, как нам думается, и в литературоведении, и в критике этого периода вновь возрождается интерес к исследованию произведений, созданных в реалистическом ключе, принадлежащих преимущественно XIX веку. Одним из ярчайших образцов подобных форм письма является романистика И.А.Гончарова.

Особое место в современном зарубежном гончароведении занимает англо-американская критика. Закономерно, что основной массив исследовательских работ о русском романисте за рубежом представлен публикациями на английском языке. Полагаем, что именно современное англо-американское литературоведение занимает одну из ведущих позиций в восприятии гончаровского творчества, определяя его магистральные направления. Являясь частью всего зарубежного литературоведения, англо-американская критика органично наследует различные тенденции современной науки о литературе на Западе («новая критика», мифологическая и экзистенциальная критика, рецептивно-эстетические теории, психоанализ, феминистская критика). В этом отношении

методологический аспект иноязычной рецепции творчества И.А. Гончарова представляется наиболее ценным.

Свести воедино все разнообразие рецепционных подходов и оценочных суждений о самом известном романе И.А. Гончарова «Обломов» и тем более выстроить их в логический ряд в рамках одной статьи сложно. Тем не менее можно особо выделить вышедший в США в 1998 году сборник критических статей о романе «Обломов» под редакцией Гали Димент (Goncharov's "Oblomov": A Critical Companion / Ed. by G. Diment. Evanston: Northwestern UP, 1998. 200 p. (Northwestern/Aatsell Critical Companions to Russian Literature; Vol. 8), являющийся, как мы полагаем, достаточно важным в интересующем нас ключе. В нем представлен ряд публикаций англоязычных исследователей, интерпретирующих известный роман Гончарова в различных рецепционных аспектах, позволяющих проиллюстрировать его многогранность и художественную глубину, с одной стороны, и проследить состояние развития и основные современные методологические тенденции в англо-американской науке о литературе, с другой. Остановимся на наиболее репрезентативных работах сборника.

В значительной степени сложной для иноязычных исследователей, как правило, является та область изучения творческого наследия русского писателя, которая соприкасается с проблемами национального менталитета. Что касается романа «Обломов», то эти вопросы наиболее часто преломляются в трактовке образа главного героя – Ильи Ильича, споры и дискуссии вокруг которого не утихают и по сей день. В своей статье «“Этот блаженный уголок“: западный и советский взгляд на проблему “детской натуры“ Обломова» (*“That Blessed State”*: *Western and Soviet Views of “Infantilism” in Oblomov*) Александр Михайлович анализирует различные точки зрения на характер главного героя, при этом в одном ряду оказываются мнения об Обломове Н.А. Добролюбова, В.И. Ленина и С. Беккета. Обломов представляется, по мнению Н.А. Добролюбова, своеобразным революционером поневоле, расшатывающим статус правящего класса, к которому и сам принадлежит. Именно такой диалектический подтекст добролюбовской интерпретации образа, по мнению А. Михайловича, стал особенно важен в изучении Гончарова в постсталинскую эпоху (DIMENT 1998: 53). Таким образом, акцент с утверждения явной пассивности героя перемещается на диаметрально противоположный. Однако ставить Илью Ильича в один ряд с Онегиным, Печориным и Рудиным в отношении их активной жизненной позиции представляется неправомерным без оговорки: да, все эти персонажи – так называемые «лишние люди»; но если первые таковыми являются по принципу их исторической несвоевременности, то Обломов «лишний» уже скорее по принципу своей ненужности, невостребованности обществом. И в этом случае наиболее адекватной,

считает автор статьи, можно считать интерпретацию образа Обломова В.И. Лениным, который склонен видеть в нем не более чем яркого представителя господствующего класса землевладельцев, который обречен на вымирание. Конечно, ленинские замечания о романе и его герое чрезмерно идеологизированы, но представления об обреченности, «ненужности» Обломова именно в общественно-социальном отношении все-таки являются более логичными и последовательными (DIMENT 1998: 55).

Другое дело психологический план натуры Обломова, о котором литературоведы заговорили к концу хрущевского периода. С этого времени началась своеобразная реабилитация героя, свидетельство которой – исследование Ю.М. Лощица 1972 года, в котором с позиции мифологической школы Обломовка рассматривается как «завершенный цельный мир, отражающий народную мудрость» (DIMENT 1998: 57). Однако Михайлович полемизирует с подобной точкой зрения, и для этого, на наш взгляд, есть свои основания. Дело в том, что в романе есть редко замечаемая, но постоянно проводимая мысль о том, что жизнь Обломова «началась с погасания», что в ней никогда не загорался спасительный огонь. Этот факт заставляет посмотреть на Обломовку не только как на блаженный уголок, нечто мифически замкнутое, самодостаточное, но в том числе как на корень бед и своеобразный тормоз на пути социально-экономического развития России. В этом плане А. Михайлович, соединяя принципы социологического и мифокритического подходов, иллюстрирует более «объемное» понимание феномена Обломовки, не лишённого противоречий.

Исследователь резюмирует, что, вынеся на передний план не классовую или социально-историческую характеристику Обломова, можно говорить о нем как универсальном символе определенного состояния человека, своеобразном архетипе. Таким образом, на лицо репрезентируется влияние психологических подходов на рецепцию американского критика. Нельзя не сказать, что совмещение подобных методологических установок (социологических, мифокритических, психологических) указывает на то, что восприятие Гончарова в зарубежных исследованиях шло достаточно глубоко вопреки языковым и культурным барьерам. Для англо-американской критики важным было не противостояние различных рецептивных платформ, а попытка их соединения и, как следствие, обогащение понимания художественного творчества.

Большое распространение на Западе в 70–90-е гг. XX века получили исследования, сделанные в рамках психоанализа. Неудивительно, что влияние этого метода на интерпретацию творчества И.А. Гончарова очень ощутимо в последние годы. Обратимся к работе Джона Гивенса «Утроба, могила и материнская любовь: фрейдистское прочтение Гончарова» (John Givens. *Wombs, Tombs and Mother Love: A Freudian Reading of Goncharov's*).

По мнению автора статьи, произведение И.А. Гончарова скрыто и глубоко обозначает ряд важных проблем: внутреннего бремени, которое несет в себе человек, тщетности человеческих стремлений к лучшему, проблему социально-общественных и культурных сексуальных запретов, которые иллюстрируют то, как сложна и загадочна человеческая природа – то, что 40–50 лет после выхода в свет романа И.А. Гончарова сделал З. Фрейд в своей работе по теории психоанализа. Неслучайно Дж. Гивенс рассматривает, как психологическая обрисовка невротика Обломова совпадает с данными психоанализа и как это отражается на восприятии романа.

Попытаемся дать анализ частотно упоминаемых психоаналитических интерпретаций желания Обломова вернуться в материнскую утробу. По мнению Дж. Гивенса, первый ключ к тому, что герой одержим желанием «возвращения к истокам» содержится уже в первой части романа, где мы узнаем, что все дни и ночи он проводит лежа на диване. Таким образом он уходит от того болезненного ощущения, которое ему приносит окружающий внешний мир и получает удовольствие от праздного покоя и сна. Согласно З.Фрейду, сон – проявление внутриутробной жизни: «наши отношения с миром, в котором мы появляемся не по своему желанию, могут быть перенесены только с определенными перерывами... <поэтому> мы периодически пребываем в состоянии, предшествующем нашему вхождению в этот мир – то есть, в состоянии пребывания в утробе» (FREUD 1971: 92). Когда Обломов намеревается осуществить подобное возвращение к истокам, его слуга Захар создает вокруг него атмосферу утробы, изолируя Илью Ильича в комнате, создавая герметичное (sealing) пространство: «Он укрывает его, подоткнув под него одеяло, закрывает ставни, двери и удаляется в свою комнату» (DIMENT 1998: 90). Это закрытое пространство обломовского дивана и частный, ограниченный мир его спальни – и есть символическое отображение его внутреннего желания. Как дитя в утробе матери, Обломов только дома чувствует себя в тепле и комфортно. Даже пространство Обломовки – дома его детства – замкнуто, как утроба. Неудивительно, что в его обрисовке на первый план выходит фигура матери, мысли о которой дарят герою только позитивные эмоции. Желание удалиться в спокойное и тихое место (refuge) и образ матери являются существенным элементом стремления Обломова уйти «к истокам» от жестокой реальности окружающего мира, считает автор статьи (DIMENT 1998: 93). Подобная интерпретация состояния Обломова, на наш взгляд, представляется довольно оригинальной и аргументированной.

Видимой же слабостью статьи, на наш взгляд, прежде всего, является то, что автор пытается использовать художественный текст (роман) именно как пример для иллюстрации психических явлений жизни, в то время как разумнее искать преломление этих явлений в произведении. Однако, с другой

стороны, он делает смелую попытку посмотреть на роман под другим углом зрения. Причина необходимости такого взгляда кроется, по его мнению, в том, что русская критика XIX века и исследователи советского периода видели в произведении главным образом его социальный аспект. «Обломов» рассматривался как «знамение времени» (a sign of the times): его апатия, лень и зависимость от «другого» – его обломовщина – характеризуют болезнь класса землевладельцев, который стоит на пороге новых перемен.

Таким образом, статья Джона Гивенса «Утроба, могила и материнская любовь: фрейдистское прочтение Гончарова» иллюстрирует пример преломления психоаналитического метода в англо-американском гончароведении. Признавая, что любая методология существует в единстве субъективного и беспристрастного, мы смеем предположить, что в данном случае субъективное превалирует над объективностью методологии. Заключение автора, сделанные на основе фрейдистского объяснения отдельных образов и мотивов, могут показаться весьма спорными, стоит отметить сомнительность некоторых выводов, на которых мы и акцентировали внимание при рассмотрении данной публикации, придающих исследованию некоторую поверхностность взгляда.

Еще одна англоязычная работа, на анализе которой мы бы хотели остановиться, посвящена главным образом гастрономическим вопросам. Автор статьи «Потребительская страсть Обломова: еда, употребление пищи и стремление к единению с окружающими» (Oblomov's Consuming Passion: Food, Eating, and the Search for Communion) Рональд Д. Леблан исследует «потребительскую страсть» (consuming passion) Обломова, с одной стороны, и его стремление к установлению теплых отношений, общения с окружающими (communion), с другой.

Как отмечает Рональд Д. Леблан, изображение пищи, еды и описание сцен ее потребления играют огромную роль во всех частях романа, особенно в «Сне Обломова». На этом моменте акцентировали свое внимание уже критики XIX века, полагая, что чрезмерное увлечение Обломовым едой и питием – это проявление лени, апатии и эгоизма, то есть всего того, что свойственно, по их мнению, паразитическому эксплуататорскому классу дворян в России (DIMENT 1998: 110-111). Однако неправомерно сводить этот ярко выраженный пласт романа к сугубо отрицательной стороне и рассматривать его столь поверхностно. В этом отношении, как верно заметил автор рассматриваемой нами статьи, приверженцы психологического или мифологического (архетипического) подхода сделали значительный шаг вперед на пути к более глубокому пониманию романа. Они склонны считать, что изображение еды надделено в наибольшей степени символической функцией, помогающей не только проследить развитие романного сюжета,

но и более полно понять личность героя, а также общечеловеческую природу его жизненного поиска.

Итак, в восприятии Рональда Д. Леблана, роман Гончарова, вне сомнения, – одна из первых книг, изобилующая упоминаниями о еде (food-filled book) на тот период времени, хотя описание человеческого существования в моменты удовлетворения основных биологических потребностей является давней традицией в литературе как России, так и Запада. В романе, как замечает Рональд Д. Леблан, одна из функций пищи – иллюстрация экономического благосостояния человека, границы между богатством и бедностью. В четвертой части романа, где герой уже обосновался в доме Пшеницыной, И.А. Гончаров использует описание еды с тем, чтобы охарактеризовать его ухудшающееся экономическое положение – следствие «грязных» делишек Тарантьева и брата хозяйки Мухоярова. Нам говорится, что Агафья стала меньше толочь, тереть, просеивать, так как они не могут позволить себе приобрести много кофе, миндаля и корицы (теперь она чаще резала лук и терла хрен). Обильная еда, некогда характеризовавшая кухню Пшеницыной, теперь исчезла: «осетр, индейка <...> появились в квартире Мухоярова». Кроме того, гастрономические особенности – знак не только социально-экономического состояния, но и показатель разности в национальных менталитетах (русском и западном). Неудивительно, что в западной критике сформировалось «свое» отношение к так называемой «русской пище» («slavonic food»), которая играет в наибольшей степени отрицательную роль в жизни человека («Обломов – перекормленный в детстве ребенок – превращается в тучного взрослого» [DIMENT 1998: 117]). Если вспомнить, переедание (обжорство, чревоугодие) долгое время было объектом сатиры в литературе, которая изображала контраст между физическим и духовным аспектами личности человека. Наслаждение пищей и питием часто расценивалось как проявление филистерства, заботы о желудке, а не о развитии души и интеллекта. Как отмечает автор публикации, в романе Гончарова ни Штольц, ни Ольга редко показаны сидящими за столом, что является иллюстрацией приоритета их внутреннего, духовного, интеллектуального развития. Для них «питание» – «the perpetual nourishment» – это чтение и учение. Таким образом, сюжет романа, по мнению Леблана, построен в значительной степени на противопоставлении пищи физической и интеллектуальной. Делая подобные выводы, исследователь, на наш взгляд, слишком завышает роль гастрономических описаний в «Обломове» в отношении восприятия русской кухни как исключительно «убивающего тело и душу» начала: «русская кухня Агафьи в переносном смысле является сигналом для читателей об обломовском движении назад к тучности, лености и инертности» (DIMENT 1998: 120). Несмотря на негативные стороны, опосредованные упоминанием о картинах еды в романе как о символе

чревоугодия и пошлости, в нем есть и положительные аспекты восприятия гастрономических образов, замечает Р. Леблан. Одним из них является гомерическое описание необыкновенных щедрот земли, связанное с едой и питием в Обломовке, а затем и доме Агафьи. В своих мечтах Илья Ильич возвращается в свой «потерянный рай», где образы, как отмечал Мильтон Эре, представлены с «домашней стороны», центром которой является приготовление и поглощение пищи. В сознании Обломова это приносит не только физиологическое, но и моральное удовлетворение.

Таким образом, после частого обращения к фрейдистским установкам (например, восприятие обеденного стола как груди кормилицы или материнской утробы), автор данной публикации плавно переходит от рассмотрения гастрономического содержания романа как сугубо физиологического, биологического компонента к его восприятию на психологическом уровне.

Итак, исследуемые публикации сборника, посвященные особенностям романа «Обломов», отличаются достаточно основательным и аналитическим характером. В методологическом отношении они во многом используют продуктивные положения психологической, мифокритической и социологической школ. В рассмотренных нами работах И.А. Гончаров показан как новатор в области изображения личности персонажа, которое в его произведениях, по мнению англоязычных славистов, выходит за рамки привычных канонов и даже разрушает их, обуславливая тем самым появление нетрадиционных героев с их амбивалентной внутренней природой. Прослеживается тенденция акцентирования в художественном наследии Гончарова, в частности, в «Обломове», смысловых элементов с преимущественно деструктивным, разрушительным значением, таких образов и мотивов, как пропасть, бездна, физическое и моральное угасание; чувствуется некоторое «притягивание» к художественному произведению какой-либо актуальной западной теории (фрейдизм). Это и приводит к постепенному вторжению элементов психоаналитического анализа в изучение поэтики романа писателя в традиционном ключе. На наш взгляд, это дополняет, но ни в коем случае не умаляет роль традиционных подходов к изучению творческого наследия писателя, в частности его «Обломова». Таким образом, одной из первостепенных задач гончароведов в современном англо-американском литературоведении в методологическом плане, вопреки утверждаемой наукой релятивистской позиции, как нам кажется, должно стать принятие объективно обоснованной точки зрения на творческое наследие великого русского романиста XIX века и соответствующее этой позиции недопущение интерпретаторского произвола.

## Литература

- ЦУРГАНОВА 1984 = ЦУРГАНОВА Е.А. и др. Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. Москва, 1984.
- DIMENT 1998 = DIMENT G. (ed.). Goncharov's "Oblomov": A Critical Companion. Evanston: Northwestern UP, 1998.
- FREUD 1971 = FREUD S. A General Introduction to Psychoanalysis. New York: Pocket, 1971.

**Янош Шелмеци**  
(Будапешт, Венгрия)

## GONCHAROV'S "OBLOMOV" IN THE AMERICAN CRITICISM

**Abstract:** The article highlights the milestones in the evolution of Goncharov's reception in the American criticism, and more specifically the key focus areas of the American research on the novel *Oblomov*. The paper follows a line of chronology from Leon Stilman's early essay from the middle of the 20<sup>th</sup> century through Milton Ehre's first American Goncharov monograph in the 1970s until the latest American research results of the past twenty years including Galya Diment's critical companion to "Oblomov" in 1998. The main American research areas include psychological interpretations, psychoanalytical readings, Freudian approaches, spatial readings and theories on literary space as well as the concept of time and temporality, and the notion of archetype.

**Keywords:** American criticism, reception, psychological interpretation, psychoanalytical readings, Freudian approach, structure of space, spatial reading, archetype

The purpose of this paper is to highlight the milestones in the evolution of Goncharov's reception in the American criticism, and more specifically to identify the key focus areas of the American research on the novel "Oblomov". The analytic reception of the novel in America started to evolve in the middle of the 20<sup>th</sup> century at universities and institutes of Slavic studies such as the Columbia University in New York City, the University of Chicago, the Berkeley in California, the University of Washington in Seattle, the Duke in North Carolina as well as the Harvard University and its Davis Center for Russian Studies. These departments, institutions and workshops still these days powerfully influence the American Goncharov research.

The American criticism presents the author of "Oblomov" as the innovator of *portraying*, i.e. introducing, presenting and describing a *personality*. Goncharov's novel has always attracted psychological interpretation in America and the primary focus of the American Goncharov research has always been the *psychological portrayal*: the author's writing procedures of creating psychological portraits and details as well as exploring the interrelations between the heroes' psychological moves and physical acts, or rather, the correlations between their motivations such as suppressions, deprivations, fears and other emotional drives on the one hand, and their actions on the other. Moreover, Goncharov's distinctive embodying of his characters has prompted psychoanalytical readings of the novel, and his characters are considered by several researchers to be the embodiments of different entities such as super ego, mother figure or mother complex, Oedipal desires, appetite, food or sexual desire. A further aspect of the psychological portrayal is presented

by unfolding the way the details of a psychological portrait determine the hero's relationship to other characters.

As a result, the challengers of the American Goncharov reception have always accused the American trends of being excessively overloaded with psychological aspects of research predominantly determined by a Freudist approach using Freud's ideas for interpreting and understanding Goncharov's hero. The American criticism on Goncharov started evolving relatively late compared to the Russian and European reception trends and never wanted to oppose or challenge the different 'classical' standpoints but rather combine them all to enrich the interpretation scale of "Oblomov" supplementing it with psychological and mythological aspects so as to define themselves in an opposition against the sociological and socio-historic reception trends and wanted to overcome the social significance as well as the interpretations of a social satire (at certain points typically characteristic of the Soviet era prevailing for a long period of time) – this is why there is an unbalanced overload of psychological approaches in the American Goncharov research.

The American reception trends try to identify the place of Goncharov's hero in the row of heroes such as Anegin, Pechorin and Rudin but perceiving the figure of Oblomov as an archetype – an archetype of his typical and dominant characteristics – which brings along risks in the broader reception of the novel: creating the perception of Oblomov as a *supertype* such as Hamlet, King Lear, Don Quixote or Faust overemphasize certain dominant features on the one hand, however oversimplifies, decreases detail and the interpretation scale of the novel on the other hand.

The starting point of the early American Goncharov reception was marked with Leon Stilman's essay entitled "Oblomovka revisited" in 1948 at the Columbia University in New York. Professor Stilman used Freudian terms to describe Oblomov's "regressive" personality and his desire to return to the womb, i.e. to a "pre-natal universe" (STILMAN 1948). It was then followed by Renato Poggioli's work published in the late 50s at the Harvard University on the significance of the *mother* figure in Goncharov's novel, the archetypal mother image, and the system of *womb* symbols as well as the *child-adult*, *immature-mature* oppositions also in a Freudist approach (POGGIOLI 1957). Milton Mays in 1967 presented the hero Oblomov by way of identifying and defining the hero-archetype as the "Anti-Faust" (MAYS 1967), and then two years later Yvette Louriá offers a similar interpretation in the Canadian Slavic Studies considering Oblomov to be the Anti-Faust as a Christian hero (LOURIA 1969).

The first American monograph on Goncharov, or rather, a foundational study on his works was written in 1973 by Milton Ehre, the professor of Slavic Studies in the University of Chicago and published with the title "Oblomov and his creator" (EHRE 1973). Ehre explores the mythological space structures in the novel; borderlines such as the *window*, the *gate*, the *threshold*, and *forbidden areas* or

*danger zones* such as the forest – identified by fear and death – are the indicators of *taboos* in Ehre’s interpretation. Consequently, Professor Ehre also offered a psychological reading of the novel identifying the “abyss” as the symbol of all that is forbidden (referring to sexuality), and the shape of the “ravine” symbolic of the female genitalia associated with the young boy’s fascination and fear of it. Referring to the “*paradox of childhood*” these taboos define the hero’s position, behavior, reflection and act in the novel (EHRE 1973:219).

In the 1970s several American specialists of Russian literature started re-evaluating the two main lines of the criticism of “Oblomov” flowing from two substantial articles in which the novel was reviewed in the year of its appearance by Dobrolyubov and Druzhinin and also the works of other contemporary critics commenting on Goncharov’s novel such as Belinsky or Chernishevsky. Alexandra and Sverre Lyngstadt (LYNGSTADT 1971), Frank Friedeberg Seeley (SEELEY 1976), and Ralph Matlaw (MATLAW 1976) offered the reassessment of Dobrolyubov’s socio-historic interpretation, Druzhinin’s views on the *poesis* of the Goncharovian *types* or Belinsky’s observations on the visual models and the details of the *imagery* of the novel.

In the 1990s a broader aspect of characterology as well as further new standpoints in the American research on “Oblomov” started to evolve. Natalie Baratoff’s work published in New York in 1990 offers a Jungian reading of the novel. Her work entitled “Oblomov: A Jungian Approach. A Literary Image of the Mother Complex” presents Goncharov’s hero as a classical example of a man suffering from a severe mother complex. C. G. Jung’s discovery of the deeper layers of the unconscious, with their inherent creative and healing impulses, opens new perspectives of examination: the question of finality, in the sense of purpose, has always been of particular importance in Jungian interpretation “which forces us to ask whether there was a reason why Oblomov had to be” (BARATOFF 1990: 6). Baratoff also examines the question what implications Oblomov’s creation and his recognition as a *type* carry. In the Slavic and East European Journal in 1994 Christine Borowec explores what role *temporality* plays in the lives of the principal characters in Goncharov’s masterpiece (BOROWEC 1994), along with the ways in which the structure of the novel reflects their contrasting temporal perceptions. Time in “Oblomov” serves to do far more than provide a historical setting: “The novel is, in fact, pervaded by references to, images of, and ideas about time and the nature of temporality.” (BOROWEC 1994: 561)

Karl D. Kramer from the University of Washington in Seattle, the author of “Mistaken identities and compatible couples” focuses on the problem of the matches and mismatches within the set of Goncharov’s characters. Examining the problem of identities, personalities, compatibilities and incompatibilities of the heroes Kramer attempts to find the answers to the following questions: what determines compatibility in Goncharov’s complex and compelling

characterization? What determines identity, compatibility as well as the adequacies and inadequacies of the characters? How does the author express identity colors and compatibility problems such as superiority, inferiority, submission, subordination or suppression in his writing? Kramer correlates these questions with the functions and roles the heroes play or “expected” to play in the course of the plot (KRAMER 1998).

The footprints of a Goncharov research can also be found at the Harvard University, particularly in its Davis Center for Russian Studies. Ronald D. LeBlanc, the professor of Russian and humanities at the University of New Hampshire and also the center associate at the Davis Center at Harvard is the author of “Slavic Sins of the Flesh: Food, Sex, and Carnal Appetite in Nineteenth-Century Russian Fiction”. LeBlanc published the first study to appraise the representation of food and sexuality in the nineteenth-century Russian novel shedding new light on classic literary creations as it examines how authors such as Gogol, Goncharov, Dostoevsky and Tolstoy used “eating” in their works as a *trope* for male sexual desire (LEBLANC 2009). LeBlanc in his essay “Oblomov’s Consuming Passion” presents *eating* as a *trope* in “Oblomov” and also in Russian literature. On the one hand LeBlanc opposes the presentation of food and sexuality in literature against the heavy influence of the Orthodox church or religious ideologies, on the other hand he examines the semantic parallels of consuming material content vs. consuming spiritual content, and also presenting consuming passion, food and eating as symbolic of a reading or learning passion (LEBLANC 1998: 113). Discussing the food imagery LeBlanc refers to Bakhtin and his study of Rabelais and medieval folk culture: the use of food imagery celebrated human body, the material bodily discipline in a life affirming, positive way: “eating – the distinctive character of the body is its open, unfinished nature, its interaction with the world” (BAKHTIN 1968: 281). Bakhtin also uses the concept of *transgression*: the body transgresses its own limits, it swallows the world, it grows and enriches at the world’s expense. “He tastes the world and makes it part of himself” (BAKHTIN 1968: 281).

Beth Holmgren, the professor and chair of the Department of Slavic Studies at the Duke University in North Carolina explores the problem of *heroism* in Goncharov’s novel. She asks the following set of questions: what is a hero, what makes a hero be a hero? What can be considered to be *heroic* in light of the interpretation of the novel “Oblomov”? Are there typical heroic features? Are there male or female heroic characteristics? Professor Holmgren discusses the way Goncharov overwrites heroic paradigms by considering sociological, socio-historic standpoints, gender perspectives as well as philosophical questions of positive and negative etc. (HOLMGREN 1998).

Galya Diment from the University of Washington (Seattle) in her work on the autobiographical novel of “co-consciousness” parallels Goncharov, Joyce and

Woolf, and succeeds in building important bridges between the classic realist novel of 19<sup>th</sup> century Russia and the 20<sup>th</sup> century Britain and Ireland thus imaginatively contributing to comparative literary criticism (DIMENT 1994). Then in 1998 Diment is the editor of the American collection of essays on the novel published with the title “Goncharov’s *Oblomov*: A Critical Companion” (DIMENT 1998) offering a broad variety of American essays on the novel (several of them are also mentioned in this paper).

This collection of essays also includes John Givens’ work presenting a new and more detailed Freudian reading of “Oblomov”. Givens, from the University of Rochester, and also the editor of the journal “Russian Studies in Literature” gives a very detailed summary of his research written in his article “Wombs, tombs and mother love”: “The novel confronts us with a whole host of troubling issues that hold important insights into the nature of Goncharov’s protagonist and the problems posed by his story. Among these issues are the problem of the traps and burdens of the flesh, the emptiness of human endeavor, the destructive forces of the will to power, our fear of extinction, and our social and cultural taboos about sex. [...] The novel’s artful and often submerged treatment of these themes is powerful, compelling and ahead of its time. It not only anticipates some of the larger questions of existentialist philosophy but also illustrates in almost classic fashion discoveries about the nature of the human psyche that Freud would make, some forty to fifty years after the novel’s publication, in his theories on psychoanalysis” (GIVENS 1998: 91). Givens’ investigation concentrates on how Goncharov’s psychological portrait of his neurotic slumberer coincides with the insights of Freudian psychoanalysis, and how this affects the reading of the novel. According to Freud’s theories *sleep* is the psychic reenactment of pre-natal life, that is why Oblomov has the desire to re-experience the pre-natal state, or as Freud would say: “the condition prior to his entrance into the world” (GIVENS 1998: 88).

Givens also provides an analysis on the symbolic meanings of the different space structures within the novel interpreting *closed space* as the symbol of the hero’s inner desires, symbolic of Oblomov’s regression wish, that is, the desire to return to the mother womb, i.e. to return to the origins. The confined world of his room presents a womb-like confinement, and also Oblomovka is as comfortably enclosed as the mother’s womb. Similar space theories on the novel were deployed in the past twenty years in the American criticism, and even the Dutch Katharina Hansen Löve’s “Evolution of Space in Russian Literature” was written in English and published in Atlanta (HANSEN LÖVE 1994). Hansen Löve heavily influenced by the semiotics of Yuri Lotman and Lotman’s Dutch follower Joost van Baak offers a spatial reading of the novel analyzing the structure of space in Goncharov’s *Oblomov* exploring spatial oppositions which reflect conflicting world views, i.e. the static vs. dynamic world models. The analysis follows the hero from one location to another: the room, Oblomovka, the dacha and Vyborg

along with oppositions such as *immobility vs. dynamism*, *in vs. out*, *closed vs. open*, and also mythological space features such as concentric space structures with circles and borderlines in *Oblomovka* or the *center vs. periphery* opposition in *Vyborg*. The plot of the novel is determined by these two fundamental ways of perceiving space: *static vs. dynamic*. Unfolding the structure of literary space in the novel reveals the *diametrical reverse* of world models: such diametrically conflicting world views are incompatible.

To conclude, the evolution of the American criticism on Goncharov's novel shows that even these days "Oblomov" still has areas to discover: indeed, in 2008 a new translation of the novel was prepared by Marian Schwartz and published in New York under the title "Oblomov, a Novel" (GONCHAROV 2008) which was awarded the *Best Book of the Year* by Slate, the American cultural magazine. The new translation started opening up new perspectives in the reception of the novel. However, stepping out of an academic discourse for a conclusion, I want to cite the world's largest bookstore, the Amazon.com on the new American translation and edition of "Oblomov" published in 2008: "Oblomov. Indolent, inattentive, incurious, given to daydreaming – indeed, given to any excuse to remain horizontal – Oblomov is hardly the stuff of heroes. Yet, he is impossible not to admire. He is forgiven for his weakness and beloved for his shining soul. Ivan Goncharov's masterpiece is not just ingenious social satire but also a sharp criticism of nineteenth-century Russian society. Translator Marian Schwartz breathes new life into Goncharov's voice in this first translation from the generally recognized definitive edition of the Russian original, and the first as well to attempt to replicate in English Goncharov's wry humor and all-embracing humanity, chosen by Slate as one of the Best Books of 2008" (Amazon.com).

## References

- BARATOFF 1990 = BARATOFF N. *Oblomov: A Jungian Approach. A Literary Image of the Mother Complex*. New York, 1990.
- BAKHTIN 1968 = BAKHTIN M. *Rabelais and His World* (Trans. Helen Iswolsky). Cambridge, MIT Press, 1968.
- BOROWEC 1994 = BOROWEC C. *Time after Time: The Temporal Ideology of Oblomov* // *Slavic and East European Journal*, Winter 1994. №4.
- DIMENT 1994 = DIMENT G. *The Autobiographical Novel of Co-consciousness: Goncharov, Woolf, and Joyce*. Gainesville, University Press of Florida, 1994.
- DIMENT 1998 = DIMENT G. (ed.). *Goncharov's Oblomov. A Critical Companion*. Evanston, 1998.
- EHRE 1973 = EHRE M. *Oblomov and His Creator*. Princeton, 1973.
- GIVENS 1998 = GIVENS J. *Wombs, Tombs and Mother Love: A Freudian Reading of Goncharov's "Oblomov"* // DIMENT Galya (ed.). *Goncharov's Oblomov. A Critical Companion*. Evanston, 1998. 90-109.

- GONCHAROV 2008 = GONCHAROV I.A. *Oblomov, a Novel* (Trans. Marian Schwartz). New York, 2008.
- HANSEN LÖVE 1994 = HANSEN LÖVE K. *Evolution of Space in Russian Literature*. Atlanta, 1994.
- HOLMGREN 1998 = HOLMGREN B. *Questions of Heroism in Goncharov's "Oblomov"* // DIMENT Galya (ed.). *Goncharov's Oblomov. A Critical Companion*. Evanston, 1998. 77-89.
- KRAMER 1998 = KRAMER KARL D. *Mistaken Identities and Compatible Couples in "Oblomov"* // DIMENT Galya (ed.). *Goncharov's Oblomov. A Critical Companion*. Evanston, 1998. 68-76.
- LEBLANC 1998 = LEBLANC R.D. *Food, Eating, and the Search for Communion* // DIMENT Galya (ed.). *Goncharov's Oblomov. A Critical Companion*. Evanston, 1998. 77-89.
- LOURIA 1969 = LOURIA Y. et al. *Ivan Goncharov's Oblomov: The Anti-Faust as Christian Hero* // *Canadian Slavic Studies*, 1969. №1.
- LYNGSTAD 1971 = LYNGSTAD A. and S. *Ivan Goncharov*. New York, 1971.
- MATLAW 1976 = MATLAW R.E. (ed.) *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov: Selected Criticism*. Bloomington, Indiana University Press, 1976.
- MAYS 1967 = MAYS M.A. *Oblomov as Anti-Faust* // *Western Humanities Review*, 1967.
- POGGIOLI 1957 = POGGIOLI R. *The Phoenix and the Spider*. Cambridge, Harvard University Press, 1957.
- SEELEY 1976 = SEELEY F. F. *Oblomov* // *The Slavonic and East European Review*, 1976. №54.3. 335-54.
- STILMAN 1948 = STILMAN L. *Oblomovka Revisited* // *The American Slavic and East European Review*, 1948. №7.

**Вера Бишицки**  
(Берлин, Германия)

ВМЕСТЕ С ОБЛОМОВЫМ В 21-Й ВЕК  
(О ВОСПРИЯТИИ НОВОГО ПЕРЕВОДА «ОБЛОМОВА»  
В ГЕРМАНИИ И ДРУГИХ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ СТРАНАХ)

**Abstract:** The latest translation of the novel “Oblomov” by V. B. (Hanser Verlag 2012) and its reception in Germany, Austria and Switzerland. The new edition is a big success because of its universality; the described problems are still relevant. Considering the today’s common “burnout” syndrome people are longing for serenity and slow movement as an alternative.

**Keywords:** Oblomov; Goncharov; reception; new translation; German language; mass media.

Знал бы Иван Александрович!!! Его «Обломов» – эта *«бессмертная книга»*, это *«эпохальное произведение в истории европейского романа»*, его *«шедевр»*, снискавший и в наши дни *«мировую славу»* – как пишут восторженные немецкоязычные рецензенты по случаю нового издания романа, который несколько месяцев назад вышел в Германии в новом переводе, восьмом по счёту<sup>171</sup>. Доживи Иван Александрович до мафусаиловых лет, не исключено, что он воспрепятствовал бы и новому переводу, и прежним переводам своей книги (не только на немецкий), как мы можем предполагать, судя по его письму к С. Никитенко 1868 года из Бад Швальбаха: «Кстати о переводах. Стасюлевич вчера указал мне в окне книжной лавки на немецкий перевод Обломова, только что вышедший в свет. Я терпеть не могу видеть себя переведенным: я пишу для русских и мне вовсе не льстит внимание иностранцев. С Германией нет конвенции, а то бы я не позволил» (ГОНЧАРОВ 1980: 340).

Почему он занимал такую критическую позицию по отношению к переводам своих произведений, практически отвергал их? Он и об этом сообщает нам сам. Гончаров считал, что его книги, в которых и обычаи, и колорит тесно связаны с российской жизнью, окажутся чуждыми для читателей из другой культурной среды. «*Всякий писатель – и не мне чета, – пишет он в 3 февраля 1888 г. Николаю Лескову, – линяет в переводе на иностранный язык: и чем он народнее, национальнее, тем он будет беднее* в

---

<sup>171</sup> Iwan Gontscharow. Oblomow. Herausgegeben und neu übersetzt von Vera Bischoitzky. Carl Hanser Verlag, München 2012.

перевод. От этого я и недолюбиваю переводы своих сочинений на другие языки» (ГОНЧАРОВ 2004: 455).

Простит ли он, что я не посчиталась с его опасениями и отважилась на новый перевод его романа? А может быть, Гончарова по крайней мере обрадовал бы тот обширный комментарий, которым я снабдила немецкое издание и в котором постаралась не только осветить реалии его времени и национальные особенности, но и провести параллели между его жизнью и творчеством. Этот путь он сам мне подсказал – известным автобиографическим высказыванием (в эссе «Лучше поздно, чем никогда»): «То, что не выросло и не созрело во мне самом, чего я не видел, не наблюдал, чем не жил, – то недоступно моему перу! У меня есть (или была) своя нива, свой грунт, как есть своя родина, свой родной воздух, друзья и недруги, свой мир наблюдений, впечатлений и воспоминаний, — и я писал только то, что переживал, что мыслил, чувствовал, что любил, что близко видел и знал, – словом, писал и свою жизнь и то, что к ней прирастало» (ГОНЧАРОВ 1980: 148).

\*\*\*

Когда несколько лет назад я собиралась сподвигнуть Илью Ильича еще раз пересечь границу (после пятидесятилетнего перерыва), стать его чичероне, т.е. отважиться на новый перевод, это было делом рискованным. В Ульяновске я уже говорила о филологической подоплеке нового перевода и о том, как трудно было уговорить летаргического Илью Ильича отправиться в путь. Тяжелая это была задача – выманить его из домика-раковины, ведь сколько приключений и неудобств связано с путешествием, где приходится обходиться без дивана и без шлафрока. Не менее рискованным был и план к семи немецким переводам «Обломова» добавить восьмой. Два перевода моих предшественников всё еще в продаже. Конечно, я задавалась вопросом, обратят ли внимание на мою книгу в море ежегодно выпускаемых книг? В немецкоязычных странах потенциальному читателю предлагают около ста тысяч новых книг в год!!! Как же пробиться здесь книге, написанной в XIX веке, да еще в новом переводе – когда на рынке еще присутствуют старые???

И все же мое желание создать новый перевод и тем самым вдохнуть в роман новую жизнь, вызывать новый интерес к нему и укрепить его позиции в немецком литературном ландшафте в честь двухсотлетнего юбилея Ивана Александровича и отдать дань уважения автору пересилило все сомнения. Итак – в 2010 году я начала работать над новым изданием этой жемчужины мировой литературы. И свершилось чудо!!! После того, как в феврале 2012 г. книга вышла стартовым тиражом в 10 000 экземпляров, по всей Германии и в других немецкоязычных странах разнеслась весть об Илье Ильиче, везде его принимали и принимают радушно, с распростёртыми объятиями... А стартовый тираж на сегодня уже почти распродан.

К нашей с Ильей Ильичом большой радости новый перевод «Обломова» оказался в июне – месяце юбилея – на втором месте в списке десяти лучших книг месяца (составленном «ORF<sup>172</sup> – Австрийским радио»), а в июле даже занял почетное первое место. Большой интерес вызвал новый «Обломов» и в Швейцарии. Там ему посвятили телепередачу, в которой книгу тепло рекомендовали, а культурный радиоканал DRS2<sup>173</sup>, который ежедневно слушают около 400 000 радиослушателей – включила его в список пятидесяти двух лучших книг года: каждую неделю в Швейцарии выбирают и представляют на радио в часовой передаче выдающуюся литературную новинку – и на первой июньской неделе это был «Обломов». В этой передаче так живо обсуждали нашего героя и его поступки (а также поступки, которые он так и не совершил) – будто речь шла о живом человеке. Лучшего комплимента для книги и ее героя и не придумать. В сентябре наш «Обломов» преодолел еще один высокий барьер – оказался в германском «Списке 10-и лучших книг», который ежемесячно составляет жюри немецкой радиостанции SWR<sup>174</sup>, помогая читателям и продавцам книг сориентироваться в книжных джунглях. Полгода прошло с момента выхода «Обломова», а он всё еще занимает почетное место в десятке лучших литературных произведений немецкого книжного рынка.

Книжные магазины, радиостанции, телеканалы, газеты и журналы – все с симпатией, с любовью отзываются об «Обломове» и его творце. Полюбили книгу и читатели – насколько я могу судить по литературным вечерам в разных городах, на которых читала отрывки из романа. Если кто уже и знал «Обломова» по прежним изданиям, то говорил мне, что сейчас читает роман по-другому, видит разносторонность книги. Этот феномен хорошо известен: «Всеу свой час, и время всякой вещи под небом»...

\*\*\*

Немного статистики: выход нового перевода «Обломова» обсуждался в более чем тридцати крупных статьях в прессе (не считая коротких аннотаций, сообщений и статей в Интернете). Насколько эта книга задела нерв современности, можно судить по тому, сколько места отводили редакторы на рецензии: большинство статей занимало по целой газетной странице, в журнале «Шпигель» (тираж – 1 000 000 экземпляров) «Обломова» обсуждали даже на четырех страницах... Кроме того многие газеты (в том числе, еженедельник «Ди Цайт», тираж 500 000) и радиостанции включили роман и в списки рекомендованных ими «книг для летнего чтения».

---

<sup>172</sup> ORF– Österreichischer Rundfunk, в состав которого входят 4 тв-программы и 12 радиостанций.

<sup>173</sup> DRS 2 – Kulturkanal im Verbund Schweizer Radio.

<sup>174</sup> Südwestrundfunk.

Обсуждали книгу и на радио в более чем десятки передачах, по полчаса, а то и по часу. Обстоятельно разбирали «Обломова» также в литературных телепередачах в Германии, Австрии и Швейцарии.

\*\*\*

Но чем же объяснить такой интерес к этому классическому произведению в 21-м веке, через более чем сто пятьдесят лет после выхода «Обломова»? Традиционно трактовали роман как отражение отсталости и застоя в русском обществе, но постепенно складывается понимание многослойности изображенных проблем, не укладывающихся в черно-белую схему. Так, один из рецензентов, констатируя, что «Обломов» – это взгляд на Россию времен царизма, в то же время отмечает, что и мы можем увидеть себя в романе, как в зеркале...

Да, это произведение универсальное. Затронутые проблемы не ограничиваются Россией. Они актуальны – в любое время – и в любой стране. Не существует «единственно верной» интерпретации произведения, каждый читатель читает его по-своему. Поэтому «Обломов» – это и роман о том, как человек страдает от самого себя и погибает душевно и физически. Причины Гончаров анализировал задолго до Фрейда. Но это и книга о равнодушии мира, о тщеславии, об обманчивой суете, о пустом мельтешении для приобретения денег; книга о романтическом мечтателе – при всей ее критике русской феодальной системы, отсталости и летаргии Обломова. Ведь люди похожи – во все времена. В каждом обществе есть люди, избегающие безумия своего времени, сторонящиеся лести, жадности, злости и погони за деньгами и успехом любой ценой, а если это им не удастся, то они, по крайней мере, тоскуют по простой жизни...

Видя, как сегодня свирепствует ненасытность, на фоне банковского кризиса, погони за приумножением капитала – как не вспомнить диалог Обломова и Штольца: «Когда-нибудь перестанешь же трудиться, – заметил Обломов. – Никогда не перестану. Для чего?– Когда удвоишь свои капиталы, – сказал Обломов. – Когда учетверю их, и тогда не перестану. – Так из чего же, – заговорил он, помолчав, – ты бьешься, если цель твоя не обеспечить себя навсегда и удалиться потом на покой, отдохнуть?» (ГОНЧАРОВ 2000: 182). Разве не Штольцы наших дней всё сильнее толкают общество в бездну? А как современно – на фоне ширящегося «синдрома выгорания» звучит вновь и вновь повторяемый вопрос Обломова, удивленного непрерывной деятельностью людей: «Где же тут человек? На что он раздробляется и рассыпается?» (ГОНЧАРОВ 2000: 20).

Не обязательно становиться Обломовым, но можно немного поучиться у него искусству спокойствия и невозмутимости.

Актуальность вопросов, затронутых в романе можно проиллюстрировать небольшими отрывками избранных рецензий. Один рецензент пишет в газете

«Штуттгартер Цайтунг»: «Обломов – человек в высшей степени современный. Его обломовщина – не что иное, как реакция на перегрузку, на чрезмерное давление эпохи модерна, которое ощущаем сегодня и мы, ежедневно и ежечасно, в виде потока информации и постоянной необходимости принимать решения» (FITZEL 2012). Многие рецензенты выступают в защиту досуга и права на лень – учитывая тревожный рост болезней, вызванных стрессом. Тот же автор спрашивает: «Что составляет счастливую жизнь? Разве деятельная, успешная жизнь Штольца, в конечном итоге, не разочаровывает своей пустотой – к чему, спрашивается, она приведет?». В рецензии Баварского радио современному обществу ставится такой диагноз: «Нужно провести параллели с настоящим временем: это тоска по бездействию, инерции и покою, кроющиеся за спешкой, безрассудством и ускорением» (NEUMANN 2012).

Газета «Ди Цайт» пишет о «бегстве от мира и отгораживании от него» (LEWITSCHAROFF 2012), а «Бадише Цайтунг» – о нашей «тоске по жизни в замедленном темпе» (SCHAEFER 2012). Есть рецензенты, рассматривающие Обломова как «убедительного персонажа, противостоящего сонму дельцов и менеджеров, доводящих себя до выгорания. Лежа в постели-крепости, Обломов интуитивно понял то, что нам приходится познавать на собственном мучительном опыте, в круговороте дел и забот: с постоянным ускорением жизни душа не справляется» (SCHLODDER 2012). А литературный критик из «Шпигеля» выдвигает тезис о том, что Обломов и его представления о жизни – это модель, выступающая противовесом «человеку выгорающему» (SCHMITTER 2012).

Газета «Вестдойче Цайтунг» пишет, как благотворно действует этот «основательный портрет общества и четкое изображение души человека <...> в эпоху СМС, Твиттера и Ко» (MAGUIRE 2012). Есть рецензенты, которым хотелось бы «уметь наслаждаться [...], поддаться течению, в то время как другие бегают и суетятся, владеть искусством замедления жизни».

В обсуждениях романа то и дело мелькает модное словечко «прокрастинатор». Например, в рецензии «Шпигеля»: «Тому, кто откладывает все дела на потом, стоит познакомиться с Обломовым – литературным воплощением типичного прокрастинатора» (SCHMITTER 2012). Должна признаться, за этим словом мне пришлось полезть в словарь: «*Прокрастинация* от лат. *procrastinatus*: – понятие в психологии, обозначающее склонность к постоянному “откладыванию на потом” неприятных мыслей и дел».

Цитировать можно было бы еще долго... В завершение приведу три комплимента в адрес нашего автора. «...Неужели этому роману действительно сто пятьдесят лет?» – удивляется один из восторженных рецензентов. А рецензия «Франкфуртер Алльгемайне Цайтунг», одно из

ведущих газет (тираж 350 000), заканчивается так: «Каждый читатель боится последнего предложения в хорошем романе. Но финал "Обломова" приглашает немедленно перечитать его» (PLATTHOUSE 2012). И в заключение – вывод одного из австрийских коллег: «"Обломов" – одна из самых красивых, умных и нежных книг этого года. Возьмите отгул, устройтесь поудобнее на кровати и почитайте в свое удовольствие – не беда, если во время чтения захочется и вздремнуть» (PESEL 2012).

## Литература

- ГОНЧАРОВ 1980 = ГОНЧАРОВ И.А. Собрание сочинений в 8-и томах. Т.8. Москва 1980.  
ГОНЧАРОВ 2000 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов. // Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т.4. Санкт-Петербург 2000.  
ГОНЧАРОВ 2004 = ГОНЧАРОВ И.А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т.6. Санкт-Петербург 2004.  
FITZEL 2012 = FITZEL T. // Stuttgarter Zeitung, 18.06.2012.  
GONTSCHAROW 2012 = GONTSCHAROW I. Oblomow / Neu übersetzt von Vera Bischtzky, München, Verlag Carl Hanser, 2012.  
LEWITSCHAROFF 2012 = LEWITSCHAROFF S. // Die Zeit, 01. Sept. 2012.  
MAGUIRE 2012 = MAGUIRE S. // Westdeutsche Zeitung, xxx 2012.  
NEUMANN 2012 = NEUMANN B. // Bayern2 Radio, „kulturWelt“, 28.06.2012.  
PESEL 2012 = PESEL T. // Wiener, Nr. 369, Juli 2012.  
PLATTHAUS 2012 = PLATTHAUS A. // Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.03.2012.  
SCHAEFER 2012 = SCHAEFER T. // Badische Zeitung, 28.07.2012.  
SCHLODDER 2012 = SCHLODDER H. // Darmstädter Echo, 16.07.2012.  
SCHMITTER 2012 = SCHMITTER E. // Der Spiegel, 15/2012.

**Река Бартфай**  
(Будапешт, Венгрия)

**О РЕЦЕПЦИИ ГОНЧАРОВА В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ СТРАНАХ**

**Abstract:** Goncharov's name does not say a lot to German speaking readers; however the name Oblomov does sound familiar. It has become part of the everyday life: a restaurant, a salad, a wolf and an armchair were given the name of Oblomov. Goncharov's novel was translated into German in 1868 that is, nine years after its first appearance, followed by five further translations in the 20th century. The first full German translation was written in 1910 by Clara Brauner, which was followed by two new versions in 1923 (H. W. Röhl) and in 1925 (Reinhold von Walter). Quite recently, the Hanser Publishing House appointed Vera Bischitzky, the acknowledged German translator of Chekhov and Gogol, to prepare the re-translation and thus the re-interpretation of the novel.

**Keywords:** German reception, translation, fiction, German criticism, clichés, Stolz, productive reception

Имя Ивана Гончарова широким массам жителей Германии вряд ли что-то скажет. Хорошо известно оно только тем людям, которые всерьез интересуются русской литературой.

Зато героя, придуманного Гончаровым, знает значительно больше людей. Обломова многие воспринимают в отрыве одноименного романа. Фигура вечно лежащего на диване Ильи Ильича полюбилась немецкому читателю, и незаметно вошла в жизнь, растворившись в пространстве массового сознания. «Следы Обломова» можно найти и в самых неожиданных местах.

***Oblomow-Fiktionen №1***

В Германии есть как минимум три кафе под названием «Обломов». Одно – в Киле, другое – в Штутгарте, третье – в Хомбурге. На входе в штутгартское заведение гостей встречает вывеска: «Обломовщина – это равнодушие, безразличие, хладнокровие, апатичность, пассивность, индифферентность, флегматизм... Заходите к нам и расслабьтесь!»

А в Киле подают салат под названием «Обломов». Рецепт его прост донельзя: листья салата и сезонные овощи. И дешево, и сердито, и полезно для здоровья, что, правду говоря, было совершенно несвойственно образу жизни Ильи Ильича. Но времена меняются...

В городе Дёрверден (Dögverden), что неподалеку от Бремена, открылся «Центр волков» (Wolfcenter), и живут здесь обычные серые волки. Первые четыре особи носили русские имена: Обломов, Петр, Гончаров и Антошка.

Продается даже кровать «Обломов», которая «так удобна, что с нее не хочется вставать» (стоит 2 тыс. долларов).

### ***Ранняя немецкая критика***

Но до сегодняшнего дня отсутствуют серьезные исследования о рецепции и влиянии Ивана Гончарова в немецкоязычных странах. Причины следует искать скорее в ранней немецкой критике творчества Гончарова. В этой ранней критике часто повторяются следующие положения:

1. Тургенев, Достоевский, Толстой, а позже и Чехов являются более значительными авторами, чем Гончаров;

2. Гончаров написал одно-единственное, достойное внимания и, даже оригинальное произведение, а именно роман «Обломов»;

3. Однако этот роман не обладает универсальной значимостью, поскольку он очень сильно связан с особенностями описываемой эпохи в России;

4. Эти типичные черты времени характерны только для России, но никак не для Европы;

5. Однако это типично русское можно найти и у других, более крупных русских авторов;

6. В выборе материала Гончаров «старомоден» и «консервативен».

В ранних немецкоязычных монографиях Гончаров часто фигурировал только в сравнении с другими русскими авторами, поскольку бытовало мнение, что он недостаточно оригинален.

### ***Клише***

Другими словами, Гончаров воспринимался многими немецкими критиками вплоть до начала XX века как второстепенный автор. Похожие мнения можно было найти и в переводах русской критической литературы (Веселовский, Кропоткин и др.). На переднем плане стояла могучая тройка в составе Тургенева, Достоевского и Толстого. К тому же ранние немецкие оценки Гончарова – и особенно его романа «Обломов» – представляли собой явные клише. Так, например, считалось, что Обломов обладает только «атрофированными душевными силами» (“atrophierte Seelenkräfte”), что он воплощает в себе «сонную апатию и лень» (“schläfrige Apathie und Faulheit”), и даже является олицетворением «лености русских» (“Trägheit der Russen”) и «характеристикой нашего восточного соседа» (“Charakteristik unserer östlichen Nachbarn”) вообще. Обломов, говорилось дальше, живет «за счет труда рабов» (“auf Kosten von Sklavenarbeit”), в нем триумфирует «старый принцип пассивности» (“alte Prinzip der Passivität”), он представляет собой «великолепный экземпляр национальной, славянской инертности» (“Prachtexemplar nationaler, slavischer Indolenz”) в широком смысле и «живое воплощение национального русского порока» (“lebendige Verkörperung des russischen Nationallasters”). Помимо того, выражалось мнение, что Обломов

может быть по-настоящему понят и оценен только в России и только русскими читателями, поскольку каждый русский несет «болезнь Обломова в собственной крови» ("Oblomoffs Krankheit im eigenen Blute"). Потому-то слово «обломовщина» сразу же было воспринято русским языком и включено в его словарный состав.

Только в последние тридцать лет стало заметно оживление в рецепции Гончарова в Германии. В первую очередь это было связано с расширением немецкой славистики. Правда, в центре научного интереса находится – как и раньше – творчество Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого и Чехова, и на немецком языке все еще не имеется фундаментального исследования жизни и творчества Гончарова. И все же можно указать на довольно значительное число статей, на диссертации и небольшие монографии по теме, а также два сборника научных трудов, вышедших под редакцией Петера Тиргена. Больше стало и переводов, и статей научно-популярного характера в массовой печати. Однако положение дел в Германии – как в плане научных исследований, так и в издательской области – оставляет желать много лучшего.

### *Андрей Штольц*

Усилению клише, касавшихся Обломова, способствовали и специфические суждения о Штольце. Андрей Штольц, говорилось в критических работах, был задуман Гончаровым как типичный немец, олицетворяющий целеустремленность, энергию, этику труда и практическую жизнь. Будучи воплощением чувства долга и активности, Штольц является ведущей фигурой для Обломова и тем самым для всей России.

Наряду с этими положительными отзывами были и характеристики негативного плана. В них Штольц изображается как «беспокойный деловой человек» или как «постоянно обогащающийся капиталист». В немецком издании истории литературы Александра Веселовского образ Штольца обозначается как «неудачный». В более позднее время Штольца в Германии иногда сравнивали даже со Стахановым.

Большинство критиков называет Штольца «немцем», только немногие из них называют его корректно «полунемцем». Нигде подробно не рассматривается тот факт, что у Штольца кроме отца-немца, есть и русская мать, что его родным языком является русский язык, и что он исповедует русское православие. Чаще всего остается без всякого внимания, что Гончаров в образе Штольца хотел изобразить как раз-таки не стопроцентного немца, а именно некий симбиоз из, яко бы, лучших черт, присущих немцам и русским. И этот основной недостаток практически всех истолкований сохраняется вплоть до наших дней.

## **Переводы**

Неутешительную картину представляют собой переводы Гончарова на немецкий язык. Правда, важнейшие его произведения были переведены уже в XIX веке, однако эти переводы были плохими и к тому же иногда неполными, сокращенными. «Обломов» пользуется огромной популярностью в Германии. Один из тогдашних критиков констатировал, что даже перевод «Обломова» «не в состоянии оказать воздействия на наших читателей». К сожалению, и переводы изобилуют ошибками, а многое еще вообще не переведено, так, например, письма и эссе Гончарова. В 1902 г. появился перевод К. Браунер, это первое полное издание романа. Не менее часто издавались переводы Р. фон Вальтера и Й. Хана. Существует и перевод, издававшийся дважды, и перевод, вышедший единственным изданием. Известны также несколько изданий, авторство переводов в которых не указано. В этом году в мюнхенском издательстве Carl Hanser вышел новый перевод «Обломова». Его автор – известная переводчица русской классики на немецкий язык Вера Бишицки (Vera Bischitzky). Это уже восьмой вариант немецкого перевода со времени выхода романа в свет и, по словам литературных критиков, наиболее удачный из всех – передающий все тонкости гончаровского юмора, иногда злобного, иногда трогательного. Эта книга уже заняла первое место в рейтингах читательского интереса к переводным произведениям в немецкоязычных странах. Перевод Веры Бишицки оказался очень точным и понятным для читателей. Таким образом, в глазах немецких читателей, имя Гончарова стояло как бы во втором ряду имен русских литераторов.

## ***Oblomow-Fiktionen №2***

В монографии Даниэля Шюманна (Daniel Schümann): *Oblomow-Fiktionen* вниманию читателя впервые предлагается широкий обзор художественного восприятия и разных интерпретаций романа «Обломов» в немецкоязычных странах. В книге репрезентативно представлены десять примеров «продуктивной рецепции» гончаровского шедевра. Кроме того, приводится перечень нелитературных реалий, которые можно расценить как факты культурологической рецепции сюжета: такие, как, например, названия ресторанов или предметов бытового потребления. Этим самым настоящая монография далеко выходит за рамки традиционной русской филологии, соединяя гончароведение с широким диапазоном германистики и современной культурологии.

Сценарий «Обломова» привлек к себе внимание различных немецкоязычных авторов, которые разрабатывают тему этого главного произведения Гончарова в своих романах или пьесах, актуализируют ее, делают попытки собственных трансформаций. Говоря иначе, роман

«Обломов» стал пратекстом, исходным текстом для произведений современной немецкоязычной литературы.

В семидесятые годы во Франкфурте-на-Майне вышел небольшой роман швейцарского автора Пауля Низона под заглавием «Штольц» (Paul Nison: Stolz). Этот роман на современную тему описывает короткий жизненный путь студента Ивана Штольца, который из-за пассивности должен считаться с преждевременной смертью. Правда, у Ивана Штольца есть жизненные планы, но он так же, как и Обломов, не в состоянии осуществить их из-за недостатка движущих сил. Он пассивен и лишен творческого начала. Роман «Штольц» вызвал в свое время значительный интерес у немецких читателей и немецкоязычной критики. Прежде всего молодые читатели воспринимали его как зеркало своего поколения. Молодые люди чувствовали, что все более возрастающая интенсивность их трудовой деятельности, мысли о необходимости постоянного продвижения вверх по служебной лестнице часто превосходили их реальные способности и умения, а, соответственно, возрастал интерес к более спокойному, бесстрастному и, если можно так сказать, пассивно-оборонительному образу жизни. Поскольку стиль Низона отличается реалистичностью, его текст был легко понятен и доступен в языковом плане. Тем не менее немецкие критики не заметили, что между «Штольцем» Низона и гончаровским «Обломовым» существует прямая связь.

Спустя несколько лет после романа Низона, вышел в свет другой короткий роман, выдержанный в обломовских традициях, а именно, роман Уве Грюнинга «На Выборгской стороне» (Uwe Grüning: “Auf der Wyborger Seite”). Уже заглавие книги, а также две (вступительные) цитаты из «Обломова» в качестве эпиграфа свидетельствуют об очевидной связи между этими произведениями. Автор многочисленных переводов и эссе, Уве Грюнинг хорошо разбирается в русской литературе.

В романе «На Выборгской стороне» разрабатывается история несчастной любви Обломова и Ольги в ситуативном контексте бывшей ГДР. Грюнинг показывает нам немецкого Обломова 70-х годов XX века, который уступает своей возлюбленной в плане активности, энергичности, инициативности и решительности, и который в конце концов расстается с ней, хотя она пошла ради него на развод. Речь идет при этом об оппозиции (о противопоставлении) *vita activa* и *vita contemplativa*, и роман Грюнинга можно было бы интерпретировать как апологию последней.

Есть ещё роман прозаика и кинорежиссера Гюнтера Рюккера (Günther Rücker) “Otto Blomow” («Отто Бломов») представляет собой текст совершенно иного характера. В книге рассказывается об одном молодом немце, который после войны, вернувшись из плена, вероятно, из Советского Союза, и попав в Лейпциг, вырабатывает для себя определенные приемы выживания. Отто Бломов переходит от одной женщины к другой, с одной

квартиры на другую и с одного дивана на другой. Гюнтер Рюккер играет не только с основными принципами послевоенной немецкой литературы, но и с материалом гончаровского «Обломова». «Отто Бломов» – это роман, который, с одной стороны, обновляет старые традиции плутовского романа, однако, с другой стороны, он ставит с ног на голову задачи литературы по преодолению последствий войны. И для того, чтобы постигнуть это, не надо знать русского Обломова.

Так выглядит рецепция «Обломова» и преломление этого романа Гончарова в романах немецкоязычных авторов. Наряду с этим аспектом есть и другая область рецепции творчества Гончарова, представляющая определенный интерес. Два немецких драматурга создали инсценировки по мотивам романа Гончарова: это один из известных в Германии современных авторов Франц Ксавер Крётц (род. 1946), а также менее известный Йорг Михаэль Кёрбля (род. 1950). Как в сценической версии Крётца, так и в пьесе Кёрбля, появившейся в 1996 году, действие перенесено в наши дни. Оба драматурга, однозначно стоящие на принципах режиссерского театра и его трансформациями и модернистскими устремлениями, весьма вольно обращаются с текстом Гончарова.

А в репертуаре Halle Kalk, одного из залов Кельнского драматического театра, значится постановка под названием «Обломов». Этот чудный, тонкий, в классической манере спокойный, но при этом пронзительный и до слез сентиментальный спектакль поставил в Кельне латвийский режиссер Алвис Херманис – известный на немецкоязычном пространстве специалист по русской классике.

Суммируя, следует подчеркнуть, что много еще предстоит сделать гончароведению в немецкоязычных странах. Важнейшими задачами при этом являются следующие:

Все эссе и нехудожественные тексты Гончарова, в первую очередь его письма, должны быть переведены на немецкий язык и опубликованы.

Необходимо проведение более интенсивных научных исследований. Давно уже пора издать монографию о жизни и творчестве Гончарова, а также в рамках серьезного и подробного исследования рассмотреть особенности рецепции его произведений в немецкоязычных странах. Только после того, как будут выполнены хотя бы некоторые из этих условий, Гончаров и его «Обломов» смогут вырваться из плена устоявшихся клише, снижающих истинную ценность писателя и его главного героя, тем более, что Гончаров во всех отношениях заслуживает этого.

## Литература

- БРЯНЦЕВА 2012 = БРЯНЦЕВА Д. Обломов в Германии. // [www.ruvek.ru](http://www.ruvek.ru) 19.06.2012.
- GONTSCHAROW 2012 = GONTSCHAROW I. Oblomow / Neu übersetzt von Vera Bischtzky, München, Verlag Carl Hanser, 2012.
- KLIER 2012 = KLIER W. Ilias der Immobilität. // Wiener Zeitung, 15.06. 2012.
- KRÜGER 2012= KRÜGER M. Michael Krüger spricht über Übersetzungen, Hanser Verlag, Folge 8.
- LELOUX 2002 = LELOUX S. Oblomow // [www.dieter-horn.de/leolux/oblomov](http://www.dieter-horn.de/leolux/oblomov), 2002.
- MÜLLER 2012 = MÜLLER L. Oblomow //Süddeutsche Zeitung, 18.06.2012.
- NAWE 2012 = NAWE G. Ein überflüssiger Mensch // Amazon.de 26.03.2012.
- NEUMANN 2012 = NEUMANN B. Iwan Gontscharow und sein "Oblomow" // [www.br.de](http://www.br.de), 2012. 06. 18.
- SCHMID 2012 = SCHMID U. M., Neuübersetzung mit Patina. //NZZ, 22. 07.2012.
- SCHNITZLER 2012 = SCHNITZLER M. Alte und neue Heimat. // *Wdr5*, 06. 17.06.2012.
- SCHÜMANN 2005 = SCHÜMANN D. Oblomov-Fiktionen: zur produktiven Rezeption von I.A.Gončarovs Roman "Oblomov" im deutschsprachigen Raum // Ergon, 2005.
- THEURICH 2012 = THEURICH W. Ein Jahrhundertwerk // Spiegel, 18.06. 2012.
- THIERGEN 1989 = THIERGEN P. Oblomov als Bruchstück-Mensch. Präliminarien zum Problem "Gončarov und Schiller" // I.A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung, hrsg. v. P. Thiergen, Köln/Wien 1989 (= Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slawen, Bd. 33), S. 163-191.
- THIERGEN 1998a = THIERGEN P. Замечания о восприятии Гончарова в немецкоязычных странах // И А. Гончаров. Материалы конференции 1997 г., Ульяновск, 1998, С. 44-55.
- THIERGEN 1998б = THIERGEN P. О рецепции Гончарова в немецкоязычных странах // Русская литература. 1998, № 2, С. 113-119.

**Е. Л. Райхлина**

(Тула, Россия)

## ОБ ИЗУЧЕНИИ РОМАНА И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ» В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ

**Abstract:** The author represents literature as the most important part of the spiritual life of people due to its educational potential. In particular the article stresses the importance of Goncharov's novel today. It deals with the study of this work at the lessons of literature, where the author stands up for a lively and exciting discussion. Moving through the contents of the novel, discussing the main characters (Obломov and Stolz) senior pupils get to know features of contemporary reality. They compare the ideals of the heroes' life with their own.

**Keywords:** Teaching of literature under modern conditions, educational potential of literature course, ideals of human life, a discussion, the way of life, an active and energetic life, features of the Russian character.

Литература – важнейшая часть духовной культуры народа. Произведения художественной литературы, впитав в себя нравственный опыт человечества, показывают через систему образов весь богатый внутренний мир людей. Литература воспроизводит в образах наиболее существенные факты и явления, сохраняя в то же время присущую им конкретность, и вызывает тот же эмоциональный отклик, что и сами явления жизни, изображенные в произведениях.

Анализ государственного образовательного минимума содержания образования по литературе в 10–11-х классах показывает, что учителю необходимо прикладывать специальные усилия, чтобы отыскать и реализовать потенциал произведений русских классиков.

Именно в юношеском возрасте формируется гражданская позиция личности, поскольку старшеклассники гораздо более осмысленно и целенаправленно ставят перед собой определенные жизненные цели, самостоятельно выбирая способы их реализации. В этом возрасте проявляется выраженное стремление к самоутверждению, появляется сильное желание разобраться в сущности нравственных категорий и понятий, найти в них собственный смысл.

Мы полагаем поэтому, что преподавание литературы в современных условиях может быть успешным только тогда, когда изучение каждой из тем открывает перед учащимися возможности для дискуссии, для сопоставления искусства с жизнью, для раскрытия существенного общечеловеческого содержания вечных вопросов бытия, встающих перед каждым новым поколением в процессе становления человека.

Воспитательный потенциал курса литературы определяется ее составляющей: целеполаганием, когда гармоническое сочетание в реализации образовательных и развивающих целей ведет к его росту. Поэтому необходимо максимально использовать духовно-нравственный потенциал художественной литературы, который открывает возможности для активизации функций воспитания в процессе ее изучения.

Роман И.А. Гончарова «Обломов» изучается в 10-м классе. До учащихся в связи с этим необходимо донести мысль о том, что роман, который автор писал больше десяти лет, освещает глубоко и полно не только социальные и нравственные проблемы второй половины XIX столетия, но актуален и сегодня. Ведь очень часто люди бывают излишне снисходительны к себе, поэтому не обращают внимания на маленькие и большие слабости, которым поддаются. И тогда постепенно лень и апатия начинают воздействовать на человека. Когда эти негативные качества оказываются сильнее всех других, то справиться с ними бывает очень трудно. Именно так происходит с главным героем романа «Обломов».

От природы у Ильи Ильича были все предпосылки к активной и деятельной жизни. Да и портрет Обломова, данный И.А. Гончаровым, позволяет сделать вывод о том, что он человек приятной наружности, в которой светилась его добрая душа. Именно на этом стоит сосредоточить учителю внимание десятиклассников. Обстоятельства, среда, образ жизни делают Обломова равнодушным ко всему. Обязанности, которые дисциплинируют человека, чужды ему, не соответствуют его идеалу. Лежание на диване становится для него нормой жизни. В связи с этим вызывает настороженность излишняя изнеженность Ильи Ильича. Но разве такого не случается в реальности? Особенно в юношеском возрасте? И вот тут учитель должен обратиться к личностному опыту школьников, вовлечь их в размышление не только над литературоведческими проблемами, но и над общечеловеческими, связав проблематику романа с важнейшими вопросами российской действительности середины XIX века и нашей современности. Учитель на одном из уроков по изучению романа может предложить ребятам вопрос об идеалах жизни Обломова и Штольца.

Обломов воспитан укладом жизни Обломовки, где царил спокойная, веками устоявшаяся атмосфера, когда главными благами считались еда и сон. Сказки и мифы развивали в маленьком Илюше мечтательность, созерцательность, бездействие, робость перед жизнью и внутреннюю скованность. Так Илья Ильич и пронесит этот страх перед жизненными реалиями через все свое существование. А ощущение счастья приносит ему мечты о возвращении в райский уголок, Обломовку.

Штолец – это прямая противоположность Обломова. В нем отсутствует барство, а в наличии имеются деятельное начало и практический взгляд на

жизнь. К тому же И.А. Гончаров относит Штольца к плеяде новых людей. Именно он пытается «поднять» Обломова с его дивана. Выбрав его себе в друзья, он разглядел в нем светлое и доброе начало. О том, насколько они противоположны, говорят и многочисленные диалоги между друзьями. В репликах Штольца много глаголов повелительного наклонения: «поезжай», «садись», «смотри», «скажи», «сбрось». В речи Обломова преобладают вопросы риторического характера, а восклицания содержат радость, жалобы на жизнь, страх перед ней. Столкновение противоположных натур в диалоге – это и есть особенная черта романа, высокое искусство которого играет большую роль в композиции в целом.

Штолец считает, что нужно, прежде всего, трудиться: «Труд – образ, содержание и цель жизни...». Обломов противоположной точки зрения на этот счет, а вся петербургская жизнь для него – это полнейшая скука. И вот хотел бы изменить свою жизнь Обломов и уже пообещал это Штольцу, да не вышло у него ничего. Тогда-то на уроке и возникает ситуация обсуждения идеалов современного человека. А действительно, каковы они?

Из опыта нашей работы можем сказать, что во время такой дискуссии школьники ни в коем случае не уходят от литературного произведения, сравнивая идеалы жизни героев романа, анализируют, почему ни покой, как понимает его Обломов, ни труд, как понимает его Штолец, не могут являться единственным содержанием и целью существования. Задумываясь, возможно, впервые над идеалом человеческой жизни, старшеклассники следуют внутренней логике романа, который обращает читателя к этим вопросам. На уроке получается живой и в высшей степени заинтересованный разговор, благодаря которому ребята знакомятся с мировоззренческими установками друг друга, многие важные выводы делает для себя при этом и педагог.

Из подобной дискуссии учитель может узнать мнение ребят о том, что Обломов вовсе не отличается от большинства людей. Безусловно, апатия и инертность свойственны многим в той или иной степени. Причины для их возникновения могут быть разными. Некоторые люди вообще считают, что их жизнь – череда неудач и разочарований, поэтому и не стремятся ее изменить. Другие и вовсе боятся трудностей. Это свойственно и юношескому возрасту, тем десятиклассникам, которые читают роман. Однако людям все равно приходится сталкиваться с реальной действительностью, бороться. Именно в этом заключается смысл жизни человека. Нежелание жить по существующим законам приводит к деградации. Обломов превращается в существо, лишаящее себя жизни с ее бурной деятельностью. Он не смог найти места в жизни, оказался в стороне от нее. Стремясь к свободе, ограждая себя от личных переживаний и окружающего мира, он оставил службу, потому что не приобрел в этой жизни ничего хорошего и

интересного. Он стремился к свободе, для того чтобы «жить», но все время отказывался от реальности. Важно, чтобы этот аспект нравственно-идейной проблематики усвоили учащиеся. Не только среда формирует человека, но и он сам делает свой мир насыщенным, многогранным, разнообразным.

Одна из главных мыслей романа в том и состоит, что инертность может погубить все лучшие качества человека, разрушить его личность, а труд на благо людей может принести счастье в жизни. И опять учитель может провести параллель с днем сегодняшним. Старшеклассники должны усвоить следующее: для современной России, чтобы она не стояла на месте, необходимы люди энергичные, как Штольц, но одновременно обладающие созидательной творческой энергией и душевной добротой Обломова.

Безусловно, в каждом из нас и сегодня существует Обломов, с его стремлением быть свободным от житейских забот и навязчивых людей. Но главное, что пытался сохранить Обломов и должны сохранять мы в себе и своих учениках – это гармония с самими собой и душевная чистота. Именно поэтому роман популярен и в наше время, помогая молодому поколению постигнуть через характер Обломова новые и новые грани русского характера.

***«Обрыв»: история создания текста и  
мотивика***



**С. Н. Гуськов**  
(Санкт-Петербург, Россия)

## О НЕКОТОРЫХ МОТИВАХ КРИТИКИ «ОБРЫВА»

**Abstract:** In the article “On some reasons of ‘The Precipice’ critics” Sergey Guskov revealed the implicit motives of critics in four magazines: “Otechestvennyye Zapiski”, “Delo”, “Vestnik Evropy” and the “Russkij Vestnik” that published in 1869 negative reviews on Goncharov's novel. The reason for the sharply negative assessment of the novel was not only the ideological and aesthetic positions of magazines but the circumstances connected with the publication of the novel, Goncharov's employment in the “Glavnoe Upravlenie po delam pečati”, the conflict between Stasyulevich and Katkov, etc. According to the author, extremely negative perception of the novel “The Precipice” in the publications of 1869 was predetermined by the behind-the-scenes struggle between the magazines. The critical reception of the novel created such a strong negative inertia that for many years “The Precipice” was perceived as Goncharov's weakest novel, or as a “sin against the artistic sincerity”, as “Goncharov's mistake”. Disclosed in the article the true reasons of Goncharov's critics may help reevaluate the place and importance of the novel in Goncharov's heritage.

**Keywords:** Goncharov, “The Precipice”, magazines' reviews

Общая картина критической рецепции последнего романа Гончарова создает впечатление не только гнетущее, но и высшей степени странное. Невероятно, но факт: публикация «Обрыва» в 1869 году не получила ни одного положительного отклика в журналах. А ведь это был новый долгожданный роман автора «Обломова». Едва завершилась публикация «Обрыва» в майском номере «Вестника Европы», как на роман и на Гончарова обрушился непрерывный поток уничижительных разборов и оценок. Одну за другой резко отрицательные рецензии публиковали не только издания революционно-демократического лагеря («Отечественные записки» и «Дело»), но славянофильские и консервативно-охранительные («Заря» и «Русский вестник»), наконец, едкая статья об «Обрыве» появилась даже и в самом «Вестнике Европы», в котором был опубликован роман. Гончарова за его «Обрыв» называли «консерватором <...> ретроградом, обскурантом, клеветником на молодое поколение, темным инсинуатором, реакционером, враждебно и непримиримо настроенным против идей нового движения, даже больше того – против всей вообще цивилизации, культуры, науки» (АЗБУКИН 1916: 154).

Почему так произошло?

Вроде бы просто объяснить реакцию критики революционно-демократического лагеря. Эстетически и идеологически Гончаров, с одной

стороны, и критики «Дела» и «Отечественных записок» с другой, в 1869 году были очень далеки друг от друга. Художественная объективность, еще Белинским названная отличительным свойством таланта Гончарова, в новых исторических условиях не могла быть воспринята критикой как достоинство. Салтыков-Щедрин в статье «Уличная философия» утверждал, что в изменившихся общественных условиях 1860-х годов писатель не может оставаться только «существом созерцающим» (САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН 1970: 64). «Не силой поэтического творчества определяется размер таланта, а силой, воодушевляющей его мысли, силой ее социальной, прогрессивной полезности» (ШЕЛГУНОВ 1958: 242) – писал в связи с «Обрывом» Шелгунов. Но удивляет собственно даже не то, что критика революционно-демократического лагеря не приняла «Обрыв», а то как она не приняла. Современник Гончарова признавался, что ни об одном из произведений 1860-х годов не писали с такой ненавистью, с какой писали об «Обрыве». Градус обсуждения романа критикой был явно завышен. Собственно роман Гончарова не давал повода для такой ярости. Даже Марк Волохов, фигура, за которую собственно и ополчились на «Обрыв», например, критики «Дела», был изображен Гончаровым вовсе не карикатурно и вообще написан практически с натуры.

И в связи с этим возникает вопрос: могла ли такая реакция журналов быть вызвана чем-то еще, помимо идейно-эстетических разногласий, о которых уже достаточно говорилось в научной литературе? Не существовало ли каких-то дополнительных обстоятельств, прямо не связанных с идейно-художественным содержанием гончаровского романа, которые тем не менее могли повлиять на его критику? Полагаю, что такие дополнительные обстоятельства существовали. Если характеризовать их в общем, то резко негативная критическая рецепция «Обрыва» в значительной степени была обусловлена обострением журнальной борьбы в конце 1860-х годов. Но конкретные мотивы у каждого из четырех изданий, о реакции которых пойдет речь, («Отечественных записок», «Дела», «Вестника Европы», «Русского Вестника») были свои.

«Отечественные записки», как известно, в 1868 году переходят от А.А.Краевского к Н.А. Некрасову, журнал сохраняет название, но серьезно корректирует направление. «Обрыв» как роман идеологически консервативный предоставил журналу Некрасова прекрасную возможность обозначить свои новые идеологические и эстетические ориентиры. Любопытно, что статья Салтыкова-Щедрина «Уличная философия», посвященная «Обрыву», была опубликована без подписи как редакционная. Таким образом подчеркивалось, что высказанные мнения исходили не от личности, а от всей редакции журнала, завоевывавшего популярность у совершенно новой аудитории, а именно у молодой, радикально настроенной

части общества. Собственно этим же обстоятельством был обусловлен и выбор фрагмента из «Обрыва», который рассматривал и с идеями которого полемизировал Салтыков-Щедрин. Это девятистраничная глава пятой части, в которой подведен итог любви-борьбы Веры и Марка. Именно здесь, во внутренних монологах Веры наиболее проникновенно и веско сформулированы Гончаровым аргументы против «новой правды». И этим аргументам должен был возражать Щедрин перед лицом новой аудитории «Отечественных записок». На мой взгляд, эту часть статьи нельзя отнести к лучшим образцам публицистики Щедрина. Зато как всегда великолепно написана другая часть, в которой Щедрин противопоставляет людей сороковых и шестидесятых годов и выносит людям 40-х годов суровый приговор, а именно, пишет, что идеалы людей 40-х годов были идеалы отвлеченные, а когда же новое поколение попробовало применить их на практике, то люди сороковых годов от этих идеалов отвернулись «и прокляли в других тот кумир, которому сами так исправно служили» (САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН 1970: 66). Щедрин пишет, что размышление о людях 40-х и 60-х годов наваяло ему чтение романа «Обрыв», но, как представляется, в этом есть большая доля лукавства. Намного более вероятно, рассуждение это необходимо было для размежевания «Отечественных записок» Краевского, с которыми ассоциировали людей сороковых годов и «Отечественных записок» Некрасова, апеллировавших уже к поколению шестидесятых.

Определенную роль в отношении к роману критиков «Отечественных записок» могло сыграть и то обстоятельство, что «Обрыв» достался Стасюлевичу в трудной борьбе именно с Некрасовым. Для Некрасова поражение было особенно чувствительно, потому что обошел его новичок. Сейчас, зная критическую репутацию «Обрыва», трудно представить себе, что он мог быть опубликован в «Отечественных записках» Некрасова, однако мы знаем, что это было вполне вероятно. Торгуясь за право публикации романа со Стасюлевичем, Некрасов, конечно, знал о содержании романа в самых общих чертах. Но даже и из этих сведений, разумеется, было понятно, что роман не вписывается в идеологический формат обновленных «Отечественных записок». Но прекрасно понимая, сколько подписчиков может принести журналу новый роман автора «Обломова», Некрасов бился до последнего и конечно одолел бы значительного менее опытного Стасюлевича, если бы не позиция самого Гончарова. Публиковать свой роман в журнале, который стал идейным преемником «Современника», закрытого в 1866 г. по инициативе Совета по делам книгопечатания, для Гончарова, совсем недавнего члена этого самого Совета было бы крайне неудобно.

Кстати, как мне кажется, именно некоторые обстоятельства деятельности Гончарова в вышеупомянутом Совете предопределили отношение к его роману критиков другого издания, леворадикального журнала «Дело».

Именно в этом журнале появилось наибольшее число разгромных рецензий на «Обрыв». Роман называли здесь «блудливым пустословием, оправленным в изящные фразы» (Окрейц), «бессвязным, хотя и красивым бредом сумасшедшего» (Шелгунов), «произведением недомысленным, вредным и безнравственным» (Шелгунов) и т.д. Для журналистов, писавших под началом Г.Е. Благосветлова такой тон был делом привычным, но всё же трудно не заметить, что Гончарову оказывалось «особое расположение» и в журнале «Дело» была организована настоящая травля писателя. Предопределить это, на мой взгляд, могли не только идейные разногласия, но и следующие обстоятельства: в качестве члена Совета по делам печати Гончаров в 1865 и 1866 гг. осуществлял наблюдение за журналом «Русское слово». В документах, составленных Гончаровым, так называемых «мнениях», статьи авторов журнала (в том числе, Писарева, Шелгунова, и др.) часто характеризовались как противоречащие действующим законам о печати. По инициативе Гончарова журналу было объявлено первое и второе предупреждение, в феврале 1866 г. он был приостановлен, а после выстрела Каракозова 4 апреля 1866 г. закрыт навсегда. Авторы журнала подвергались судебному преследованию, сам Благосветлов провел некоторое время в Петропавловской крепости. А в 1867 г. практически вся редакция «Русского Слова» во главе с Благосветловым оказался в журнале «Дело». Следовало ли Гончарову ждать от этих критиков сколько-нибудь объективной оценки своего романа? Думаю, вы знаете ответ.

Еще одна отрицательная рецензия на «Обрыв» была написана Е.И. Утиным, шурином М.М. Стасюлевича, называлась она «Литературные споры нашего времени» и была опубликована в 11 номере «Вестника Европы» за 1869 год. По содержанию статья была совершенно неоригинальна и повторяла в более мягком тоне уже высказанные демократической печатью идеи. Гончаров отнесся к статье довольно снисходительно, но факт ее публикации в «Вестнике Европы» его по настоящему возмутил: «Везде она была бы на своем месте, не прибавив ничего к журналу или газете и не убавив, лишь только не в Вашем журнале» (ЛЕМКЕ 1912: 89). После публикации статьи Утина на некоторое время возникает напряженность в отношениях Гончарова и Стасюлевича, Гончаров отказывается от приглашений на обед, зарекается впредь печатать что-либо в «Вестнике Европы», но, впрочем, довольно быстро этот конфликт сходит на нет, отношения и со Стасюлевичем, и с самим Утиным восстанавливаются, вплоть до того, что Гончаров предлагает Утину написать предисловие к отдельному изданию «Обрыва».

Почему же Стасюлевич совершил такой странный поступок, фактически сам себя высек? Обратите внимание, что статья появилась в 11 номере журнала, когда критики «Дела», «Отечественных записок» и других изданий уже сформировали у значительной части читающей публики репутацию

«Обрыва» как романа обскурантского и консервативно-охранительного. Репутация эта была настолько значительной, что вполне могла угрожать и репутации самого «Вестника Европы», который все-таки был журнал либеральный и рассчитывал в том числе и на определенную часть либеральной и демократической аудитории. Именно этой части и предназначалась статья молодого критика Е.И. Утина, написанная, видимо, еще в июне, но до поры не допущенная Стасюлевичем в печать. Шаг этот был, безусловно, тактический, ни о каком отречении Стасюлевича от Гончарова и его романа речь, разумеется, не шла. Думаю, что смысл этого шага Стасюлевич Гончарову объяснил, и Гончаров как человек практичный, прекрасно его понял и простил.

Итак «Обрыв» был единодушно осужден леворадикальными и либеральными изданиями, а как же приняла роман печать консервативно-охранительная? Напомню, что критическое обсуждение двух предыдущих романов Гончарова происходило в общем по одной и той же схеме. Два крупных критика обозначали полемические по отношению друг к другу позиции, и остальные публикации более-менее распределялись между этими полюсами: Белинский и Григорьев в случае с «Обыкновенной историей», Добролюбов и Дружинин в случае с «Обломовым». Примерно такой же могла быть и критическая рецепция «Обрыва».

В июньском номере журнала «Русский вестник» М.Н. Каткова должна была появиться статья об «Обрыве» Н.И. Соловьева (ЕГОРОВ 1988: 60-77; ЕГОРОВ 2007). Соловьев был известен критикой эстетических взглядов Н.Г.Чернышевского и Н.А. Добролюбова в цикле статей «Вопрос об искусстве», опубликованном в 1865 году в «Отечественных записках» Краевского, где серьезно расходился с Добролюбовым в оценке романа «Обломов» (СОЛОВЬЕВ 1991: 167-174). В статье «Родство и кипучие страсти» (1869), посвященной роману «Обрыв», Соловьев называл Гончарова одним из немногих остающихся художников-писателей, воспитанных «в умственной атмосфере, образовавшейся из слияния деятельности Пушкина, Гоголя, Белинского», на которого не имели влияния «новейшие теории искусства» (СОЛОВЬЕВ 1869: 258-297).

Статья, по свидетельству Соловьева, была изъята из набора. Вместо нее уже в следующем (июльском) номере «Русского вестника» была опубликована рецензия Г.А. Лароша, содержащая резко отрицательную оценку романа. Соловьев охарактеризовал публикацию Лароша как крайне неудачную, написал, что Гончарова «отхлестали в “Рус<ском> вестнике”». Статья Лароша вчера появилась и, как я ожидал, под псевдонимом, так некоторые сваливают на меня. Когда я еще не видел статьи, у меня, признаться, было еще слабое подозрение, что вот, быть может, и соперник новый явится в одном со мною направлении – справедливость не позволила

бы мне не отдать чести тому, кто выказал какое прямое право. Но прочтя, я, признаться, только пожалел, как это угораздило Михаила Никифоровича <Каткова> поручить музыканту <...> разобрать писателя, более всех отличающегося пластикой или объективным творчеством. Не обладая, как видно, достаточным пониманием красот формы и знанием жизни, Ларош придирается к мелочам и, вдаваясь в тон полемики, ругает Гончарова почти с озлоблением. Хвалебные фразы есть, но как будто только для приличия. А из бранных попадают даже выражения: “налганная поэзия”, “омерзительные сцены любви”» (СОЛОВЬЕВ 1869: 481-482). В этом же письме Соловьев сообщает и об отвергнутой Катковым «очень хорошей» статье П.В. Анненкова об «Обрыве». Анненков впоследствии предложил статью в журнал «Заря», где она также не была принята. Текст статьи неизвестен.

Замена статьи Соловьева на статью Лароша, как и отказ от статьи Анненкова, по всей видимости, объяснялись совершенно посторонними для Гончарова причинами. Об этих причинах говорилось, например, в «общественной заметке» Н.С. Лескова «Большие брани», опубликованной 8 июня 1869 года в газете «Биржевые ведомости» (ЛЕСКОВ 1958: 62-71). Именно в мае 1869 года дошла «до степеней самых низменных», давняя полемика Каткова и Стасюлевича о преимуществах и недостатках классического и реального образования. Как пишет Лесков, «вначале спор было пошел совсем ученый, и пошел по-человечески. Люди не соглашались во взглядах и мнениях: г. Катков, как известно, поддерживает так называемое классическое образование, а г. Стасюлевич (редактор «Вестника Европы») взялся стоять за реальное. Стояли они довольно долго друг против друга, издали лишь потачивая один на другого свои шпоры, как вдруг роковой случай, и они сразились. <...> Один доказывал свое, другой свое, но вдруг оба сорвались с вопроса и повели речь совсем о постороннем. Г-н Стасюлевич в одной из своих последних статей по этому вопросу, неведомо с какого повода, напечатал нечто совершенно неуместное. Он стал в этой статье сопоставлять стояние г. Каткова за классицизм с тем, что им, г. Катковым, и г. Леонтьевым в Москве основан классический лицей, в котором определено брать по 900 р. в год за воспитанника... Этим как будто бы выяснилась вся тайна стояния “Русского вестника” и “Московских ведомостей” за классицизм...» (ЛЕСКОВ 1958: 62-63, 65).

Упомянутая Лесковым статья Стасюлевича «Маневр противников нашей школьной реформы» была опубликована в майской книжке «Вестника Европы» за 1869 год, то есть в той же книжке, в которой завершалась публикация «Обрыва». Poleмика уже совершенно за рамками приличия продолжилась статьей Б.М. Маркевича «Господин Стасюлевич и его диалектические и иные приемы» («Современная летопись», 1869, №18,

18мая) и ответным «Письмом в редакцию о господине Каткове» («С.-Петербургские ведомости», 1869, № 140, 23 мая).

Разумеется, при всех названных обстоятельствах Катков никак не мог напечатать в «Русском вестнике» уже набранный положительный отзыв на роман, опубликованный в «Вестнике Европы». Очевидно, по этой же причине была отвергнута Катковым и неизвестная статья Анненкова. Последующая неудача Анненкова, попытавшегося опубликовать эту же статью в петербургском журнале «Заря», близком Каткову, вероятно, объясняется тем же. Причины отказа в публикации, изложенные в письме редактора «Зари» В.В. Кашпирева к Анненкову, кажутся надуманными. Возвращая рукопись автору, Кашпирев писал, что «мнение, составленное редакцией об романе г.Гончарова, совершенно не сходится с Вашим мнением, сравнение “Обрыва” с “Войною и миром” – сравнение, от которого выходит то, что роман г.Гончарова занимает в русской литературе одинаковое место с романом гр.Толстого, невозможно печатать в том журнале, который по своему крайнему убеждению, совершенно искренне поставил “Войну и мир” как одно из величайших созданий русского Гения, сравнивать которое можно только с созданиями Пушкина...» (КАШПИРЕВ: лл. 1-1об.). И только благодаря этому письму мы можем получить хоть какие-то сведения о не найденной до сих пор статье Анненкова. В «Заре» сценарий «Русского вестника» повторился: вместо анненковской была опубликована разгромная статья Л.Н. Антропова.

Мне кажется, что прижизненная литературно-критическая рецепция «Обрыва» создала настолько сильную негативную инерцию, что долгие годы «Обрыв» и в науке о Гончарове воспринимался как самый слабый роман, как грех против художественной правды, как ошибка Гончарова и т.д. Сейчас место «Обрыва» и в творчестве Гончарова и в истории русской литературы подвергается переоценке и для этой переоценки совсем нелишне разобраться в истоках, в неочевидных мотивах критической рецепции «Обрыва».

## Литература

- АЗБУКИН 1916 = АЗБУКИН В.А. И.А. Гончаров в русской критике: 1847-1912. Орел, 1916.
- ЕГОРОВ 1988 = ЕГОРОВ Б.Ф. Н.И. Соловьев – литературный критик // Русская литература, 1988. № 3.
- ЕГОРОВ 2007 = ЕГОРОВ Б.Ф. Соловьев Николай Иванович. // 5 том биографического словаря «Русские писатели: 1800-1917». М., 2007.
- КАШПИРЕВ = КАШПИРЕВ В. В. Письмо к П.В. Анненкову от 21 октября 1869 года. РГАЛИ Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 13.
- ЛЕМКЕ 1912 = ЛЕМКЕ М.К. (ред.). Стасюлевич и его современники в их переписке. Т.4. СПб., 1912.

- ЛЕСКОВ 1958 = ЛЕСКОВ Н.С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 10. М., 1958.
- САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН 1970 = САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е. Уличная философия: (По поводу 6-й главы 5-й части романа «Обрыв») // САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 9. М., 1970.
- СОЛОВЬЕВ 1869 = СОЛОВЬЕВ Н.И. Родство и кипучие страсти // СОЛОВЬЕВ Н.И. Искусство и жизнь. Критические сочинения: В 3-х т. Т. 3. СПб., 1869.
- СОЛОВЬЕВ 1991 = СОЛОВЬЕВ Н.И. Вопрос об искусстве (отрывок) // Роман И.А. Гончарова «Обломов» в русской критике. (Сост., вступ. ст. и коммент. М.В. Отрадина) Л., 1991.
- ШЕЛГУНОВ 1958 = ШЕЛГУНОВ Н. В. Талантливая бесталанность: («Обрыв». Роман И.А. Гончарова. 1869 г.) // Гончаров И.А. в русской критике: Сборник статей / Вступ. ст. М.Я. Полякова; Примеч. С.А. Трубникова. М., 1958.

**Н. В. Калинина**  
(Санкт-Петербург, Россия)

## ИЗ КОММЕНТАРИЯ К РОМАНУ «ОБРЫВ»: ХУДОЖНИК РАЙСКИЙ

**Abstract:** N. Kalinina in the article Comments on the novel “The Precipice”: Artist Rajskey explores the semantic and structural links of Goncharov’s novel with the German *Künstlerroman* and Russian romantic novels of the 1820–1830s. The author demonstrates how the breakaway from the genre canon of the “novel of creation” is reflected in the system of characters. The evolution of the artist character in this novel was the phased process from a simple to a more complex form. This depended on both literary and historical factors. The original character of Rajskey was formed under the influence of the aesthetic utopia of Romanticism with its cult of “divine genius”. However, a final embodiment of the “Russian type” became more difficult than the ideological clichés and naive plots of the previous Russian (and especially German) literary tradition. The change of attitude to the protagonist was reflected in the narrative structure of “The Precipice”. According to Kalinina, the separation of the narrator and the author in “The Precipice” did not cancel but rather intensified the integrity of the text. Structural changes in this kind of the narrative have been traditionally considered to be the aesthetic discovery of writers of the era of Romanticism. This suggests not so much about the influence of the heritage of Romanticism in Goncharov’s last novel but about its transformation and coincidence of their creative results.

**Keywords:** Goncharov, “The Precipice”, Romanticism, *Künstlerroman*, genre, narrative

В последнее время в науке о Гончарове возрос интерес к исследованию романа «Обрыв» как разновидности «романа об искусстве» (МОЛНАР 2012: 304-435; ЕГОШИНА; ПЕПЕЛЯЕВА 2008; БАГАУТДИНОВА 2001).<sup>175</sup> Одной из отличительных особенностей таких работ является стремление увидеть в произведении Гончарова идейно-стилистические признаки немецкого «романа о художнике» с традиционным конфликтом «романтической личности» и окружающей среды.

Начало роману о художнике было положено еще в предромантическую эпоху. «*Künstlerroman*» во многом продолжал традиции «романа воспитания», в частности «Годов учения и странствий Вильгельма Мейстера» И.-В. Гёте. По-видимому, воздействие именно этого романа на собственное творчество признавал и Гончаров: «Еще более поглощал меня анализ натуры художника, <...>. Этот этюд, может быть, мало удался мне <...>. Но я все-таки упорно предавался своему анализу, не смущаясь образцами попыток над

---

<sup>175</sup> Ср. с интерпретацией темы художника в «Обрыве» в сопоставлении с лирическим героем русской романтической поэзии (ГЕЙРО 1974; ГЕЙРО 1976; ГЕЙРО 2000).

подобными натурами знаменитых писателей, как, например, Гете: меня уполномочивал на эту попытку и удалял всякое подражание знаменитостям склад и характер русского типа» (ГОНЧАРОВ 1955: 160).<sup>176</sup>

Первым программным выступлением романтиков в Германии стала, как известно, книга В.-Г. Вакенродера, вышедшая в 1826 г. в России под названием «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного» (перевод выполнен с издания 1814 г.).<sup>177</sup> Композиция книги включала две части: «Отрывки о живописи и вообще об искусстве» и «Отрывки о музыке». Раздел, посвященный живописи, начинался новеллой «Видение Рафаэля». «Благодаря тому, – пишет Р.Ю. Данилевский, – что молодой немецкий литератор показал в сжатой и очень выразительной форме самую суть нового, романтического искусства, легенда о Рафаэле дала “несчетные рефлексы в романтической литературе и живописи”» (ДАНИЛЕВСКИЙ 1986: 284). Гончаров не миновал всеобщего увлечения «рафаэлевским» мифом, отголоски которого можно увидеть в его письме Вел. Кн. К.К. Романову от 20 июля 1887 г.: «Неверующий или “малoverный” никогда не создал бы “Сикстинской Мадонны”: Рафаэль был, конечно гений, но тут одного гения недостаточно: нужно было еще другое, чего у других, очевидно, не было, или было не столько, как у Рафаэля. Ни Тициан, ни Гвидо Рени, ни Мурильо, ни Рубенс с Рембрантом не достигали (хотя и гении) той высоты творчества, какой достиг Рафаэль в “Сикстинской Мадонне” (больше всего) и потом в других своих Мадоннах <...>. Мне кажется, это потому, что Рафаэль писал с видения, с образа, созданного ему верою, а другие изображали с живых женщин, иногда даже с натурщиц» (ГОНЧАРОВ, РОМАНОВ 1993: 81).

В целом книга Вакенродера дала мощный толчок для возникновения культа «божественной гениальности» широко распространившемся в немецкой литературе последующих десятилетий. «Отношение к искусству, как к откровению настолько прочно связалось с эстетикой немецкого романтизма, что до нашего времени это отношение может восприниматься как специфически “немецкое”» – продолжает свое рассуждение Р.Ю.Данилевский, перефразируя утверждение Л.Я. Гинзбург (ДАНИЛЕВСКИЙ 1986: 285; ГИНЗБУРГ 1982: 223). Тема художника разрабатывается в «Странствованиях Франца Штернбальда» Л.Тика, «Генрихе фон Оффтердингене» Новалиса, «Люцинде» Ф.Шлегеля, «Крейслериане» и «Житейских воззрениях кота Мурра» Э.Т.А. Гофмана. Главенствующая роль

---

<sup>176</sup> Ср. также: РОТНЕ: 113-114.

<sup>177</sup> Первое издание книги Вакенродера под названием «Сердечные излияния одного отшельника, любителя искусства» вышло в Берлине в 1796 г. После смерти писателя книга дважды переиздавалась его другом и соавтором Л. Тиком («Фантазии об искусстве для друзей искусства» 1799, 1814).

как в познании, так и в преображении жизни отводится в этих произведениях герою-художнику.

Характерной особенностью нового литературного героя являлось то, что зачастую он представлял собой художника не по профессии, а по призванию. Ремесленная сторона искусства игнорировалась, культивировалось томление по совершенному, но недостижимому идеалу искусства, бесконечный поиск собственной манеры, *дилетантизм*. Слова, написанные австрийским поэтом Ф. Грильпарцером об «императоре романтизма» Новалисе, вполне распространены на эстетический идеал романтиков в целом: «Новалис = обожествление дилетантизма. Он Франц Штернбальд, одновременно объект и субъект. Он – Вильгельм Мейстер без диплома мастера, вечный пленник годов учения» (GRILLPARZER 1964: 788)<sup>178</sup>.

Принципиальная недостижимость эстетического идеала приводила романтиков к сакрализации акта творчества. Прежде всего во внимание принималось само «творческое горение», *feu sacré*, а не его плоды. Для романтиков не было принципиальной разницы между художником-творцом и «художническим» состоянием. Н.Я. Берковский справедливо отмечал, что в это время широко применялась «интерпретация людей и явлений со стороны возможностей, независимо от того, раскрылись ли возможности и насколько раскрылись <...>. Не столь важным они полагали, что на деле явил тот или иной автор, сколько важны были скрывавшиеся в нем богатства, которыми он мог бы нас одарить» (БЕРКОВСКИЙ 1973: 58).

В русской беллетристике тема «гениальной» личности, встречающей неодолимые препятствия на путях эстетической деятельности, становится особенно популярна 1820–1830-е гг. Кроме шедевров Гоголя («Портрет», «Рим», «Невский проспект») и Пушкина («Моцарт и Сальери», «Египетские ночи») в потоке новелл, посвященных искусству и судьбе художника было создано множество полузабытых ныне произведений. Репертуар русской повести об искусстве, созданной в эту эпоху включал произведения В.И.Карлсгофа, Н.А.Полевого, А.В.Тимофеева, Н.Ф.Павлова, К.С.Аксакова, Н.В.Кукольника, П.П.Каменского, И.И.Срезневского, В.Ф.Одоевского, Н.В.Станкевича, А.Ф.Вельтмана, А.А.Бестужева-Марлинского, И.И.Панаева, В.А.Соллогуба. В зависимости от художественных установок авторов разработка темы тяготела к фантастическому, философскому или социальному аспекту проблематики (МАРКОВИЧ 1989: 5-42). Стоит напомнить, что большинство сюжетов русской романтической повести о судьбе художника заканчивалось известием о фатальном исчезновении живописного произведения вокруг которого выстраивалось повествование. С точки зрения новой художественной идеологии конечный результат

---

<sup>178</sup> Перевод А.В. Михайлова (МИХАЙЛОВ 1987: 340).

творческого процесса действительно не имел решающего значения, важен был только его духовный смысл, а не материальная форма.

При сопоставлении устремлений идеальной романтической личности художника с мыслями и поступками Бориса Райского можно обнаружить большую степень влияния мировоззрения романтиков на жизнь и творчество гончаровского персонажа. Возможно, в рамках изначального замысла писателя, известного под названием «Художник», Райский должен был являть литературный образец самого высокого ряда, олицетворяющий трагическое напряжение вечно-ищущей мысли творца. В таком ракурсе дилетантизм героя оценивался бы без негативных коннотаций.

Однако ко времени выхода в свет окончательной версии романа в 1869 г., возвышенные устремления романтиков, равно как широкое использование «поэтики незавершенности» утратили свою новизну, что в корне меняло отношение к герою, создавая заметное противоречие между заявленной темой и возможностями ее развития в изменившихся исторических условиях. «Труднее всего было мне вдумываться в этот неопределенный, туманный еще тогда для меня образ, – скажет Гончаров о Райском в статье «Лучше поздно чем никогда», – сложный, изменчивый, капризный, почти неуловимый, слагавшийся постепенно, с ходом времени, которое отражало на нем все перемены света и красок, то есть *видоизменения общественного развития*» (ГОНЧАРОВ 1955: 71).<sup>179</sup> Возникшие творческие затруднения в полной мере отразились и в гончаровской переписке 1860-х гг.

В литературе актуализировались новые жанры, сильно потеснившие новеллу о художнике. В немногочисленных произведениях на эту тему, созданных в 1840–1850-е гг., оптика видения смещалась в сторону социального осмысления конфликта. Образ художника рассматривался теперь с точки зрения судьбы «маленького человека», одаренного талантом и задавленного бедностью. Таковыми, в основных чертах, являлись повести А.В. Дружинина «Художник» (1847) и Д.В. Григоровича «Неудавшаяся жизнь» (1850). В повести Дружинина рядом с реалистическим описанием истории жизни художника Корсовского<sup>180</sup> еще фигурировали элементы «фантастического». Главный герой произведения по высшему наитию создавал портрет «страшной гостьи», «вампира, одаренного красотой Психеи», что чудесным образом останавливало эпидемию холеры в Петербурге. Выполнив означенную миссию, художник Корсовский сходил с ума, а его «превосходная последняя картина» исчезала «неизвестно куда» (Дружинин 1847: 20). Новелла Дружинина носила черты зависимости от

---

<sup>179</sup> Курсив мой – Н.К.

<sup>180</sup> Обстоятельства жизни и даже адрес Корсовского совпадают с биографическими данными замечательного русского художника П. Федотова, бывшего близким другом Дружинина.

романтической литературной традиции, отразив одновременное воздействие повести Н.В. Гоголя «Портрет» и вакенродеровского «Видения Рафаэля» в инверсированном (в соответствии с гоголевской традицией) «демоническом» прочтении: «Прелестная и страшная женщина ходила ночью по его комнатам, грозила уморить его и не дать ему повидаться с невестой. Долго художник умолял ее, наконец женское сердце, хотя и холерное склонилось к жалости. Страшная гостя соглашалась оставить и его и город, но приказывала ему написать себя, положить всю свою душу на эту картину и передать ее изображение позднему потомству» (Дружинин 1847: 19).

Повесть Григоровича представляла образец раннего произведения «натуральной школы» с ориентацией на художественные приемы физиологического очерка, что особенно сказалось в нравоописательных сценах, описывающих неопрятный быт и типы художников из «академической среды».<sup>181</sup> Акцент на теме пьянства, выполненный в духе жанровых картин, стал общим местом в произведениях о художниках 1840–1850-х гг. В виде расхожих суждений о «русских артистах» этот мотив отразился и в тексте «Обрыва»: «Ведь это <...> беспутное, цыганское житье, адская бедность в деньгах, в платье, в обуви и только богатство в мечтах! <...> это те хваты, что в каких-то фантастических костюмах собираются по вечерам лежать на диванах, курят трубки, несут чепуху, читают стихи и пьют много водки, а потом объявляют, что они артисты. Они нечесаны, неопрятны...» (ГОНЧАРОВ 2004: 55-56; см. также: 132, 274-275). Повесть Д.В.Григоровича сохранилась в составе библиотеки Гончарова, переданной писателем в Карамзинскую библиотеку г.Симбирска (ОПИСАНИЕ БИБЛИОТЕКИ 1978: 38).

Прозаический цикл А.Н. Майкова о русском путешественнике Горунине – господине «вида мрачного, взора тусклого, лица бледного, волоса русого» (МАЙКОВ 1901: 485), обладателе восприимчивой творческой природы и безвольного характера (одновременно напоминавший и «лишнего человека», и любителя искусства, лишенного подлинной творческой силы) – также балансировал на грани между очерком и новеллой.<sup>182</sup> Цикл о Горунине был начат поэтом в конце 1840-х годов (в 1848 г. в «Современнике» появились «Прогулка по Риму с моими знакомыми» и «Пикник во Флоренции»). Задуманные тогда же очерки «Марк Петрович Петров» (1889) и «Из приключений Горунина в Италии» (1891) были воплощены поэтом лишь к концу его жизни.

---

<sup>181</sup> См., например, главу «У Юргенс» (ГРИГОРОВИЧ 1988: 332-347).

<sup>182</sup> Повесть Л.Н. Толстого «Альберт» (1857) стоит особняком в ряду поздних новелл о художнике, так как, несмотря на внешние атрибуты «маленького человека», задавленного бедностью, образ главного героя имел у Толстого ярко окрашенный романтический характер.

Сквозным мотивом всех четырех произведений Майкова стало осмысление причин отставания русской цивилизации от эстетического развития Западной Европы. Среди них назывались: скудость родной природы, отсутствие широкого общественного интереса к искусству, законодательные ограничения на профессию художника для представителей наиболее образованных классов, условный кодекс приличий, русская лень. «Вздумали искать эстетического образования в этой любезной стране, близкой к морю Гиперборейскому, в мире мелкого чиновничества, скучной форменности, полудиких степняков» – констатировал положение один из персонажей «Прогулки по Риму с моими знакомыми», некто Чупрунов (МАЙКОВ 1901: 463). Центральная тематическая линия, проведенная Майковым через галерею самых разных артистических судеб, их взлетов и падений, настойчиво отмечала границу между природной одаренностью и осознанием призвания. Даже самые талантливые и целеустремленные из его персонажей испытывали перед обилием шедевров, накопленных на родине европейского искусства, настоящий культурный шок. Контраст между истинными достижениями искусства и казенными представлениями о «прекрасном», полученными в стенах Императорской Академии художеств был слишком велик. А успехи, воспринимавшиеся у себя на родине как бесспорные доказательства таланта, здесь грозили обернуться бессмысленной претензией. По воле автора, разрешение внутреннего конфликта больше зависело от качеств характера, чем от степени природной одаренности его героев.

Такой контекст заставляет более внимательно отнестись к горячей исповеди Райского о том, что его «отняли от искусства, как дитя от груди...», потому что в русской действительности для художника нет «поприща» и «арены» (ГОНЧАРОВ 2004: 274). Вне обозначенной сюжетной коллизии декларация гончаровского героя кажется недостаточно мотивированной – источник его отчаяния находится за пределами повествования, и, как следствие, не вполне понятен. Еще более интересными являются хорошо ощутимые параллели с «Обрывом» в сюжетной линии Тарнеева из новеллы «Пикник во Флоренции». Персонаж Майкова несомненно представляет собой вариант развития характера того же типа, что и художник Райский.

«Широкая русская натура», Тарнеев, безвыездно воспитывавшийся в глухом поместье до шестнадцати лет, вырвавшись на свободу, ведет жизнь кочующего бездельника. Он не вписывается ни в какие нормы и типы поведения, поражая окружающих несообразностью прекрасных побуждений с дикими порывами своеволия. Перечень его «шалостей» во многом напоминает выходки Марка Волохова. Например: «Этот господин и еще какие-то в этом роде артисты сидели в трактире, пили и так, на радости, выбили стекла в окошках. Явился хозяин, завязался спор. Тарнеев вынул пистолет и порядочно припугнул почтенного трактирщика. Немец жаловался,

и они заплатили... Впрочем, пистолет не был заряжен» (МАЙКОВ 1901: 486).<sup>183</sup> Тем не менее, в финале произведения выясняется, что необузданные порывы Тарнеева происходит вовсе не от испорченности его натуры, а от избытка творческой одаренности, о которой он не подозревал. Прекрасная итальянка Мария Грация открывает ему глаза. Тарнеев клянется со следующего же дня приобрести все необходимые материалы и приступить к обучению живописи, что является уже сюжетным штрихом, больше напоминающим биографию Райского.

«Двойничество» главных мужских характеров в «Обрыве» обоснованно проанализировано в монографическом исследовании Е.А. Краснощековой (КРАСНОЩЕКОВА 1997: 406-415). По мнению исследователя, «центральный герой гончаровской романистики» (идеалист «в высшей степени», «всю жизнь борющийся» и «ищущий правды») «на определенном этапе действия в “Обрыве” как бы расщепляется на два персонажа. Основная функция “пассивного” – наблюдать, сопереживать происходящее и фиксировать его в творчестве. “Активный” развивает уже опробованную ранее любовную линию, сопряженную с “воспитанием” для себя любимой женщины» (КРАСНОЩЕКОВА 1997: 408). Можно предположить, что более ранний вариант разработки характера этого типа из новеллы «Пикник во Флоренции» в еще нерасщепленном его виде возник не без участия будущего автора «Обрыва» – близкого человека в доме, учителя и наставника братьев Аполлона и Валериана Майковых.

Функции «двойничества» в «Обрыве» не исчерпывались сюжетными задачами, достигнутыми благодаря использованию возможностей, заложенных в парной конструкции «Волохов–Райский». Не только Волохов «на определенном этапе действия» становится двойником Райского, но и сам Райский «на определенном этапе» повествования становится двойником автора. Начиная с третьей части «Обрыва», авторское слово все более и более поглощается словом персонажа-рассказчика. Позиция автора перемещается «внутри» описываемой ситуации, максимально сближаясь с позицией героя. Не углубляясь в нюансы нарратологии «Обрыва»,<sup>184</sup> хотелось бы только напомнить, что структурно-повествовательные изменения такого типа

---

<sup>183</sup> При первой встрече с Волоховым Райский спрашивает у него, не такой же ли он артист, как и он сам? «Да, я артист <...>. Только в другом роде» – отвечает Марк, имея в виду коннотативное значение этого слова. «Я такой артист, что кушцы называют “художник”» (ГОНЧАРОВ 2004: 263). В расширительном толковании Райского «художники» этого сорта: «Артисты – sans façons, которые напиваются при первом знакомстве, бьют стекла по ночам, осаждают трактиры, травят собаками дам, стреляют в людей, занимают деньги... и не отдают!» (ГОНЧАРОВ 2004: 277).

<sup>184</sup> Об этом аспекте творчества Гончарова написано достаточно много работ, начиная с классической статьи Т.И. Райнова, напечатанной в 1916 г. (см.: Райнов; Тихомиров; Манн; Фаустов; Зыкова; Нагорная и др.).

принято считать художественным открытием писателей-романтиков. В качестве наиболее ярких примеров можно указать на уже упоминавшиеся произведения Гофмана и Ф. Шлегеля.

Возвращаясь к образу художника в «Обрыве», следует сказать, что хотя творческая интерпретация этого характера у Гончарова сложилась под влиянием эстетической утопии романтизма, воплощение «русского типа» оказалось намного сложнее наивных сюжетных коллизий предшествующей русской (и тем более немецкой) литературной традиции. Итоговая позиция Гончарова была подчеркнуто дистанцирована от крайностей идеализма. Его отстранение от главного героя в «Обрыве» подчас граничило с фигурой «остранения» по В. Шкловскому (ШКЛОВСКИЙ 1919). Что-то вроде пушкинского: «Я это потому пишу, / Что уж давно я не грешу».

При этом проблема не исчерпывалась изменением отношения к своему герою. «Не во всякую эпоху возможно прямое авторское слово, не всякая эпоха обладает стилем, ибо стиль предполагает наличие авторитетных точек зрения и авторитетных и отстоявшихся социальных оценок, – писал М.М.Бахтин о творчестве Достоевского. – <...> Где нет адекватной формы для непосредственного выражения авторских интенций – приходится прибегать к преломлению их в чужом слове. Иногда же сами художественные задания таковы, что их вообще можно осуществить лишь путем двуголосого слова» (БАХТИН 1963: 113). В своем последнем романе Гончаров столкнулся именно с таким художественным заданием.

Понимание необходимости введения рассказчика (в неосознанном и пока не примененном на практике виде) впервые обозначилось в письме Гончарова к И.И. Льховскому от 26 июля–20 августа 1853 г. Уходя в кругосветное плавание, писатель, полушутя-полусерьезно, передавал Льховскому свой замысел романа в том случае, если ему самому не суждено будет вернуться назад. Разница между двумя типами наррации, сформулированная в этом письме, говорила о том, что уже в начале 1850-х годов романист искал способов изображения интересующего его явления без потери позиции рассказчика, находящегося внутри событий. «Ах, Льховский: если я умру, Вам я завещаю мысль свою о художнике: если не сумеете изобразить, расскажите – и будет прекрасно» – напишет он (ГОНЧАРОВ 1955: 260). Из этого зерна и развернется впоследствии повествовательная роль художника Райского – «одновременно объекта и субъекта», персонажа и рассказчика.

«Неопределенный, туманный» образ художника стал одной из наиболее сложных задач «Обрыва». Даже на заключительном этапе создания романа, писатель не переставал жаловаться на своего героя друзьям. За это М.М.Стасюлевич – главный инспиратор, вдохнувший в Гончарова решимость закончить многолетний труд, прозвал Райского «вампиром» (ГОНЧАРОВ 1955:

373). Стремясь объективно разобраться в сути противоречивого характера, испытывая то влечение, то отталкивание от этого типа личности, Гончаров по-прежнему полагал правдивое (и по возможности полное) его изображение главной целью своего произведения.

Другое дело, что в процессе создания неизменный в своем ядре характер Райского был подвергнут многочисленным испытаниям. Вступал в права накопленный исторический опыт автора, позволяющий оценить яркие достоинства и не менее яркие недостатки исчезающей человеческой породы. Наиболее отчетливо эта тенденция отразилась в письме Гончарова к С.А.Никитенко из Булони от 21 августа / 2 сентября 1866 года: «Я Вам цитировал Райского шутя. Как же Вы, разве не заметили, что весь роман идет к тому, чтоб не осмеять, а представить его *во всей уродливости*. Вы думаете, что я отношусь к нему сердечно, с участием? Да, пожалуй: потому, что я ни к кому, даже к врагу своему <...> иначе не могу отнестись, как с участием, а не с холодной злобой – это моя натура. Но не отношусь я к нему одобрительно, а с иронией (разве Вы не заметили из разговоров с Марком и Верой?) – и цель моя именно та, <...> чтоб представить русскую даровитую натуру, пропадающую даром без толку – от разных обстоятельств» (ГОНЧАРОВ 1955: 365-366).<sup>185</sup>

Возрастающий скепсис писателя, переоценка былых ценностей и критический взгляд на мир все же не смогли полностью заслонить собой идеалы романтизма в его глазах. Круг романтических образов, мыслей и чувств был по-прежнему близок Гончарову. Определенные следы этого можно обнаружить не только в стилистических средствах, которыми создавался образ Райского, но и в своеобразном признании за ним права постулировать в романе смыслы, основанные на идеалистических установках сознания. Вопреки тому, что иногда эти установки вступали в открытое противоречие с новым обликом Райского, с развитием действия и с самой изображаемой действительностью.

Вычеркнув на стадии первой корректуры объемные куски текста из гл. IV и V четвертой части романа, содержавшие «монологи героя с самим собою и его дневник» (ГОНЧАРОВ, НИКИТЕНКО 1978: 206), писатель демонтировал целый фрагмент психологической канвы, объяснявшей поступки Райского в перипетиях драматического любовного треугольника. Содержание этих страниц было посвящено проблемам нравственности, а внутренняя речь героя по своей стилистической окраске приближалась к проповеди. Были и дополнения. Ими стал монолог Райского о красоте, углублявший

---

<sup>185</sup> Курсив мой – Н.К.

характеристику эстетических воззрений героя (ГОНЧАРОВ 2004: 356-357).<sup>186</sup> Содержание этого, заканчивающего вторую часть романа монолога, представляло собой сознательный прецедент непосредственной апелляции к философской эстетике русского и западноевропейского романтизма и утверждало жизнетворческую природу художественного сознания.

Идеологический подтекст последнего романа Гончарова во многом строился на переплетении и контрасте этих двух тем – мира человеческих страстей и свободы творчества. Последние поправки, внесенные романистом в текст «Обрыва», проливают некоторый свет на то, как он решал этот вопрос для себя.

## Литература

- БАГАУТДИНОВА 2001 = БАГАУТДИНОВА Г.Г. Роман И.А. Гончарова «Обрыв»: Борис Райский – художник. Йошкар-Ола, 2001.
- БАХТИН 1963 = БАХТИН М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
- БЕРКОВСКИЙ 1973 = БЕРКОВСКИЙ Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
- ГЕЙРО 1974 = ГЕЙРО Л.С. Роман Гончарова «Обрыв» и русская поэзия его времени // Русская литература, 1974. № 1. С. 61-73.
- ГЕЙРО 1976 = ГЕЙРО Л.С. Из истории создания романа «Обрыв»: Эволюция образа Райского-художника // И.А. Гончаров: (Нов. материалы о жизни и творчестве писателя). Ульяновск, 1976. С. 61-84.
- ГЕЙРО 2000 = ГЕЙРО Л.С. «Сообразно времени и обстоятельствам...»: (Творческая история романа «Обрыв») // Литературное наследство. Т.102: И.А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 83-183.
- ГИНЗБУРГ 1982 = ГИНЗБУРГ Л.Я. О старом и новом: Статьи и очерки. Л., 1982.
- ГОНЧАРОВ 2004 = ГОНЧАРОВ И.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т.7. СПб., 2004.
- ГОНЧАРОВ 1955 = ГОНЧАРОВ И.А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8. М., 1955.
- ГОНЧАРОВ, НИКИТЕНКО 1978 = ГОНЧАРОВ И.А. Письма к С.А. Никитенко / Публикация Л.С. Гейро // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 183-221.
- ГОНЧАРОВ, РОМАНОВ 1993 = ГОНЧАРОВ И.А., РОМАНОВ К.К. Неизданная переписка; Стихотворения. Драма / Составление, вступительная статья О.А.Демиховской, Е.К. Демиховской. Псков, 1993.
- ГОНЧАРОВ, СТАСЮЛЕВИЧ 1912 = ГОНЧАРОВ И.А. Письма к М.М. и Л.И. Стасюлевичам // Стасюлевич и его современники в их переписке. СПб., 1912. Т. 4. С. 4-222.
- ГРИГОРОВИЧ 1988 = ГРИГОРОВИЧ Д.В. Сочинения: В 3-х тт. Т. 1. М., 1988.
- ДАНИЛЕВСКИЙ 1986 = ДАНИЛЕВСКИЙ Р.Ю. Заметки о темах западноевропейской живописи в русской литературе: (И.И. Хемницер и Ж.-Б. Грёз; Легенда о Рафаэле) // Русская литература и зарубежное искусство. Л., 1986. С. 268-298.

---

<sup>186</sup> Свидетельство об этом содержится в письме Гончарова М.М. Стасюлевичу от 8 декабря 1868 г. (ГОНЧАРОВ, СТАСЮЛЕВИЧ 1912: 56). См. также: ГЕЙРО 2000: 107.

- Дружинин 1847 = Дружинин А.В. Художник // Современник. 1847. № 7.
- ЕГОШИНА, ПЕПЕЛЯЕВА 2008 = ЕГОШИНА М.М., ПЕПЕЛЯЕВА Е.В. Крейслер и Райский как герои-художники (Осмысление романа «Обрыв» в контексте западноевропейской литературы: сопоставительный анализ) // И.А. Гончаров. Материалы Международной научной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск, 2008. С. 352-359.
- ЗЫКОВА 1997 = ЗЫКОВА Г.В. Герой как литератор и повествование как проблема в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // Гончаровские чтения 1995-1996: Сборник статей и докладов участников Гончаровской конференции 1995-1996 гг. Ульяновск, 1997. С. 80-85.
- КРАСНОЩЕКОВА 1997 = КРАСНОЩЕКОВА Е.А. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997.
- МАЙКОВ 1901 = МАЙКОВ А.Н. Полное собрание сочинений: В 4 т. Издание 7-е. Т.4. СПб., 1901.
- МАНН 1994 = МАНН Ю.В. Гончаров как повествователь // Ivan A. Gončarov: Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der I. Internationalen Gončarov-Konferenz. Bamberg, 8-10. Oktober 1991. Köln, 1994. С. 83-92.
- МАРКОВИЧ 1989 = МАРКОВИЧ В.М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л., 1989. С. 5-42.
- МИХАЙЛОВ 1987 = МИХАЙЛОВ А.В. О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернвальда» // Тик Людвиг. Странствия Франца Штернвальда. М., 1987. С. 280-340.
- МОЛНАР 2012 = МОЛНАР А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова. Ульяновск, 2012.
- НАГОРНАЯ = НАГОРНАЯ Н.М. Нарративная природа романистики И.А. Гончарова // И.А. Гончаров: Материалы международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск, 1998. С. 25-32.
- ОПИСАНИЕ БИБЛИОТЕКИ 1987 = Описание библиотеки Ивана Александровича Гончарова. Каталог. Ульяновск, 1987.
- РАЙНОВ 1916 = РАЙНОВ Т.И. «Обрыв» Гончарова как художественное целое // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7. С. 32-75.
- ТИХОМИРОВ 1968 = ТИХОМИРОВ В.Н. Структура образа Райского в романе Гончарова «Обрыв» // Сборник аспирантских работ по филологическим наукам. (Ученые записки Курского государственного педагогического института. Вып. 41). Орел, 1968. С. 15-32.
- ФАУСТОВ 1997 = ФАУСТОВ А.А. И.А. Гончаров // ФАУСТОВ А.А. Авторское поведение в русской литературе: Середина XIX века и на подступах к ней. Воронеж, 1997. С.49-72.
- ШКЛОВСКИЙ 1919 = ШКЛОВСКИЙ В.Б. Искусство как прием // Поэтика: Сборник по теории поэтического языка. Пг., 1919. Вып. 2. С. 101-114.
- GRILLPARZER 1964 = GRILLPARZER F. Sämtliche Werke / Hrsg. von P.Frank und K.Pörnbacher. 4 Bände. Bd.3. München, 1964.
- ROTNE 1991 = ROTNE H. Die Schlucht. Ivan Gontscharov und der «Realismus» nach Turgenew und vor Dostojewskij (1849–1869). (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften: Bd. 86) Opladen, 1991.

**Г. Г. Багаутдинова**  
(Йошкар-Ола, Россия)

**«НЕНАПИСАННЫЙ РОМАН» БОРИСА РАЙСКОГО:  
ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ («ОБРЫВ» И. А. ГОНЧАРОВА)**

**Abstract:** The novel “The Precipice” written by I.A. Goncharov shows the double degree of aestheticization: Boris Raisky tries to reveal artistically what has been already aestheticized by the novel’s author. Boris Raisky is depicted as the object of narration (the character) and the subject of narration (the narrator). On the whole, Raisky becomes the “co-author” of I.A. Goncharov. The structure of the hypothetical novel by Boris Raisky contains: the title “Vera”; the epigraph from the poem by Heine; dedication to women; the word “once”; the sketch “Natasha”; landscape and portrait sketches.

**Keywords:** novel; “co-author”; reconstruction; structure; character; evolution

В статье «Намерения, задачи и идеи романа ”Обрыв”» И.А.Гончаров писал, что в основу романа положены две главные задачи: изображение «игры страстей» и «попытка анализировать, в лице Райского, натуру художника и проследить проявления ее в искусстве и в жизни» (ГОНЧАРОВ 1980а: 461). По признанию писателя, ему хотелось «изобразить внутренность, потрохи, кулисы художника и искусства» (ГОНЧАРОВ 1980б: 303). Жанр гончаровского романа может быть обозначен не только как «роман в романе» (ГЕЙРО 1974, 1980; КРАШНОЩЕКОВА 1997), но и «роман о романе», поскольку в нем показан сам «механизм» создания романа, «техника» его написания. Автор и его герой, Райский, пишут роман на одном и том же материале. Развивающиеся в «Обрыве» события, явления, лица Райский пытается включить в свое художественное произведение. События становятся опосредованными, приобретают значение нарратива в нарративе. Читатель наблюдает двойную степень эстетизации: Райский пытается художественно освоить уже эстетизированное автором «Обрыва». Таким образом, Райский является одновременно и объектом изображения (персонажем) и субъектом повествования, от лица которого ведется речь на многих страницах романа Гончарова. Условно говоря, Райский является «соавтором» романиста. Структура «Обрыва», по-видимому, позволяет говорить о двух повествователях: повествователе романа «Обрыв» и о повествователе Райском, «создателе» романа «Вера». Реконструкция предполагаемого романа Бориса Райского «Вера» позволила сделать вывод о том, что композиционно он состоит из следующих частей: заголовка «Вера», эпиграфа из стихотворения Гейне, посвящения женщинам, слова «однажды», очерка «Наташа», портретных и пейзажных зарисовок. Цель данной работы состоит в анализе эпиграфа и посвящения, то есть компонентов рамочного текста.

Как известно, своему будущему роману «Вера» Райский предпосылает эпитаф (ГОНЧАРОВ 2004: 760-761), в качестве которого он выбирает стихотворение Гейне. Историей включения в роман перевода из Гейне занималась Л.С. Гейро, по мнению которой, «история включения в роман перевода из Гейне принципиально важна для понимания и оценки не только образа Райского, но и анализа всего «сложного механизма жизни», показанной в «Обрыве» (ГЕЙРО 1974: 65). Согласно первоначальному замыслу И.А. Гончарова, стихотворение Гейне (в оригинале) должно было служить эпитафом к роману «Обрыв», т.е. к роману И.А. Гончарова. Затем И.А. Гончаров решает его сделать эпитафом к роману Райского. Другая немаловажная особенность включения эпитафа в сюжет «Обрыва», которую выявляет также Л.С. Гейро, состоит в том, что И.А. Гончаров отказывается от переводов стихотворения Гейне, сделанных А. Майковым и А. Григорьевым.

Сравним переводы А. Майкова и А. Григорьева с подстрочным переводом стихотворения Г. Гейне. Почему И.А. Гончаров этим переводам предпочел перевод А. Толстого?

Итак, дословный перевод стихотворения Г. Гейне:

Nun ist die Zeit, dass ich mit Verstand  
Mich aller Thorheit entled'ge,  
Ich hab so lang, als ein Komoediant  
Mit dir gespielt die Komoedie.  
Die praecht'gen Coulissen, sie waren bemalt  
Im hoch romantischen Stile,  
Mein Ritterman tel hat goldig gestrahlt,  
Ich fuehlte die feinsten Gefuehle.  
Und nun ich mich gar saeuberlich  
Des tollentands entled'ge  
Noch immer elend fuehle ich mich,  
Als spielt'ich noch immer Komoedie.  
Ach, Gott im Scherz und unbewusst  
Sprach ich, was ich gefuehlet;  
Ich hab, mit dem Tod in der eignen Brust  
Den sterbenden Fechter gespielet.

Настало время, когда я рассудком  
Избавляюсь от всей глупости,  
Я так долго, как комедиант  
С тобой играл комедию.  
Роскошные кулисы, они были расписаны  
В высоком романтическом стиле,

Мой рыцарский плащ сиял золотом,  
Я чувствовал тончайшие чувства.  
И вот теперь совсем тщательно (аккуратненько)  
Избавляюсь от дурацкой мишуры  
Я все еще несчастным чувствую себя  
Как будто играю я все еще комедию  
О, Боже! В шутку и неосознанно  
Я говорил о том, что я чувствовал,  
Я играл со смертью в собственной груди  
Умирающего гладиатора.

Сначала обратимся к переводу А. Майкова (1857), опубликованному ранее перевода А. Григорьева (1859):

Пора, пора за ум мне взяться!  
Пора отбросить этот вздор,  
С которым в мир привык являться  
Я, как напыщенный актер!  
Смешно все в мантии иль тоге,  
С партера не сводя очей,  
Читать в надутым монологе  
Анализ сердца и страстей!..  
Так ... но без ветоши ничтожной  
Неловко сердцу моему!  
Ему смешон был пафос ложный;  
Противен смех теперь ему!  
Ведь все ж, на память роль читая,  
В ней вопли сердца я твердил  
И в глупой сцене умирая,  
Взаправду смерть в груди носил!

Как видим, первые две строки первой строфы перевода А. Майкова выполнены достаточно точно. В заключительных строчках первой строфы и в следующей строфе перевода снят романтический уровень. Лексика перевода А. Майкова, в сравнении с оригиналом, более резкая: «ничтожная ветошь» – «дурацкая мишура». Лирический герой стихотворения Гейне не так безжалостен к себе, он словно бы ждет прощения, оправдывает себя: «О, Боже! В шутку и неосознанно я говорил о том, что я чувствовал»; он чувствует себя «несчастливым», а не «противным», «смешным», «неловким» как лирический герой А. Майкова.

Переводом А. Григорьева занимался А. Федоров: «Подлинник характеризуется выдержанностью явно трагического колорита, который выражается как в отборе известных словесных тем – предметных значений, так и общем фразеологическом построении, без перебора и контраста противоположных элементов. В переводе же мы встречаем как раз обратное: в перевод попали отдельные элементы, которые на фоне общего стилистического движения, значительно более напряженного и приподнятого, чем в оригинале, являются резкими лексическими пятнами, сильно противореча и по своему смыслу и по своей стилистической окрашенности ближайшему окружению» (ФЕДОРОВ 1929: 262-263). Мы не будем цитировать оригинал, чтобы не повторяться. Итак, перевод А.Григорьева:

Романтический стиль отражался во всем  
(Был романтик в любви и в искусстве я),  
Паладинский мой плащ весь блистал серебром,  
Изливал я сладчайшие чувства.

Но ведь странно, что вот и теперь, как гожусь  
Уж не в рыцари больше – в медведи я,  
Все какой-то безумной тоской томлюсь,  
Словно прежняя длится комедия.

Рассуждая о соответствии оригинала стихотворения Г. Гейне и перевода А.Григорьева, А. Федоров приходит к следующему выводу: «Таким образом, резкое столкновение двух контрастирующих стилистических планов внесено переводчиком от себя, вне соответствия с оригиналом, где этот фактор отсутствует. В подлиннике элемент иронии, хотя и может быть устроен в отдельных словах («Mit Verstand», «gar saeuberlich, «Ach Gott» – более бытовое, чем «O Gott»), которые способны контрастировать со всем остальным в качестве слов с разговорной, даже тривиальной, сниженной окраской, – все же, конечно, в общей связи ощущается слабо, и скольконибудь значительного контраста двух противоположных систем нет. В переводе же с самого начала – колебание между двумя семантическими плоскостями, расшатка основной темы, возможность восприятия по двум смысловым линиям; действие введенных переводчиком лексических пятен прогрессивно распространяется на все дальнейшее, а также ассимилирует себе и предшествующее. Создается *колебание аспекта*, в котором должно осмысляться стихотворение» (ФЕДОРОВ 1929: 264).

По мнению Л.С. Гейро, И.А. Гончаров отказывается от этих переводов потому, что «автора "Обрыва" не устраивала, таким образом, ни романтическая ирония, еще более резкая, чем в подлиннике <...>

А. Григорьева, ни подчеркнутая бесстрастность А. Майкова», а «писателю необходим был <...> такой перевод гейневского стихотворения, эмоциональное звучание которого соответствовало бы драматически напряженной атмосфере последних частей его романа. Это соответствие он находит в переводе, специально сделанном по просьбе романиста А.К.Толстым» (ГЕЙРО 1974: 66). Даже беглый взгляд на переводы А. Майкова и А. Григорьева показывает, что их варианты не соответствуют оригиналу, в отличие от перевода А. Толстого. Л.С. Гейро пишет о том, что эпитафия «должен был подчеркнуть общечеловеческий характер трагедии неверного осознания себя, своего пути и своего места в мире, захватившей не только Райского <...>, но и почти всех героев романа. В этом случае все сказанное в эпитафии неизбежно исходило бы от самого Гончарова, коснулось бы его личной судьбы. <...> Именно поэтому на последней стадии работы над романами писатель принял решение поместить эпитафия «внутри весь, в уста Райского» (ГЕЙРО 1974: 67).

Л.С. Гейро в своих размышлениях об истории включения эпитафия в роман исходит из того, что автор «Обрыва» решает сделать стихотворения Гейне эпитафией не к своему роману, а к «роману» Райского «Вера». По мнению Л.С. Гейро, эпитафия должен был подчеркнуть общечеловеческие проблемы и страсти. Такой вывод можно было бы сделать, если бы стихотворение Гейне служило эпитафией ко всему роману И.А. Гончарова, а не к роману Райского. Нам кажется, трансформация замысла И.А. Гончарова касалась прежде всего судьбы Райского. Именно он должен был «вспомнить» стихотворение Гейне и выбрать его в качестве эпитафия к своему роману, именно «соавтор» Гончарова должен был трезво взглянуть на свою состоятельность как романиста, осмыслить свой путь. Эпитафия, вложенный в уста Райского, свидетельствует об изменении Райского, его духовной эволюции. Попытаемся это доказать.

Перечитав стихотворение Гейне, Райский приходит к выводу, что «не даром ему обошлись эти полгода»: «Он с грустью видел, что сильно похудел, что прежних живых красок, подвижности в чертах не было. Следы молодости и свежести стерлись до конца. <...> Вон и седые волосы сильно серебрятся» (ГОНЧАРОВ 2004: 761). Ключевой фразой, могущей объяснить нам психофизические изменения Райского, является строчка из стихотворения Гейне: «*Да: раненный насмерть – играл гладиатора смерть!..*» (ГОНЧАРОВ 2004: 761). Маркировка фразы в тексте осуществляется трижды: впервые она появляется в концовке перевода, затем эти слова повторяет Райский.

Начало романа Райского, то есть эпитафия, проясняется, если мы вернемся к роману И.А. Гончарова. Одним из основных положений романной концепции Райского является тезис «жизнь – роман, а роман – жизнь». В том или ином жизненном событии Райский видит проявление того или иного

литературного сюжета. Получается, что Райский воспринимает жизнь как эстетизированное явление. Казалось бы, так и должен работать писатель – он пересоздает то или иное жизненное явление силой воображения, игрой фантазии в эстетическое событие. Особенность Райского-художника такова, что в жизни он видит готовые литературные сюжеты. Таким образом, жизнь в его сознании воспринимается как «вторичное» явление, заведомо эстетически осмысленное. При написании романа Райский не учитывает пересоздающего фактора искусства, считая, что в романе возможно зеркальное отражение действительности.

Столкнувшись с драмой Веры, Райский приходит к выводу: «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!..» (ГОНЧАРОВ 2004: 675). Герой И.А.Гончарова осознает, что к жизни нельзя подходить с готовыми эстетическими мерками. Пережив с Верой ее драму, узнав о «грехе» бабушки, Райский понимает, что жизнь не роман, к ней нельзя применять готовые литературные штампы, клише, даже если «сюжеты», действительно, узнаваемы, так как люди в жизни не романские персонажи, они живые, настоящие, и все, что с ними происходит, это их опыт, их неподдельные переживания, страдания, радости. Райский, говоря, что «раненный насмерть – играл гладиатора смерть!..», приходит к выводу, «что за поддельную боль я считал, то боль оказалась живая» (ГОНЧАРОВ 2004: 761). В итоге, Райский жизнь начинает воспринимать как настоящую, а не как некую эстетическую модель.

Кроме того, в конце «Обрыва» героя И.А. Гончарова «озарило», что он не романист: «Когда он проснулся, уже рассветало. Он вскочил и посмотрел вокруг удивленными, почти испуганными глазами, как будто увидел во сне что-то новое, неожиданное, точно Америку открыл. – И во сне статуя! – произнес он, – все статуя да статуя! Что это, намеки? указания?» (ГОНЧАРОВ 2004: 764). Он собрал чемодан рукописей, но романа из этих материалов не получилось. Райский пишет в своем письме к Аянову о том, что романист должен изображать не только внешнюю красоту, но и внутренний мир героев, «осмысленную и одухотворенную Венеру», а для этого необходимо «чертить картины нравов, быта, осмысливать и освещать основы жизни! Психология, анализ!» (ГОНЧАРОВ 2004: 765). Герой Гончарова приходит к выводу, что он не романист: «Мое дело – формы, внешняя, ударяющая на нервы красота! Для романа – нужно ... другое <...>», «творчество мое не ладит с пером. Не по натуре мне вдумываться в сложный механизм жизни! Я пластик, повторяю: мое дело только видеть красоту – и простодушно, ”не мудрствуя лукаво”, отражать ее в создании...» (ГОНЧАРОВ 2004: 765).

Таким образом, эпиграф Райского к своему роману свидетельствует о духовном прозрении героя и «соавтора» И.А. Гончарова, эту же мысль подтверждают размышления Райского о судьбе, его взаимоотношения с ней.

\*\*\*

Посвящение Райского – знак того, что он нашел свой идеал женщины: «Ему предчувствие говорило, что это последний опыт, что в Вере он или найдет, или потеряет уже навсегда свой идеал женщины, разобьет свою статую в куски и потушит диогеновский фонарь» (ГОНЧАРОВ 2004: 540).

В зачине, традиционном для жанра посвящения, указывается адресат: «Женщины! Вами вдохновлен этот труд <...>, вам и посвящается!» (ГОНЧАРОВ 2004: 762). Называются и мотивы, побудившие автора посвятить свой труд женщинам: «Вдохновляясь вашей лучшей красотой, вашей неодолимой силой – женской любовью...» (ГОНЧАРОВ 2004: 762). Казалось бы, жанр посвящения предполагает обращение к объекту изображения, соответственно и его восхваление. Но в посвящении Райского нередко субъектно-объектные отношения нарушаются, меняясь местами: герой Гончарова произносит хвалебную речь не столько героиням сюжета, сколько самому себе. Он много и пространно пишет о множестве «преград» и «мук», которые ему пришлось преодолеть и перенести на пути «к своему созданию», «отыскивая <...> черты нетленной красоты для своего идеала, для своей статуи!» (ГОНЧАРОВ 2004: 762).

Панегирические мотивы соединяются с дидактическими: «...я слабой рукой писал женщину, с надеждой, что вы узнаете в ней хоть бледное отражение – не одних ваших взглядов, улыбок, красоты форм, грации, но и вашей души, ума, сердца – всей прелести ваших лучших сил!» (ГОНЧАРОВ 2004: 762). Посвящение Райского можно было бы определить как посвящение-послание, посвящение-поучение. Райский выступает эдаким апостолом, призывающим разрушить женщинам в самих себе «ветхого человека», обновиться духовно. В этой связи обращает на себя внимание следующая цитата: «...звал вас, на высокую гору, искушая – не дьявольской заманкой, не царством суеты, звал именем другой силы на путь совершенствования самих себя <...>» (ГОНЧАРОВ 2004: 762). Напрашивается аналогия с новозаветной «высокой горой», на которую поднимался Иисус Христос, для того чтобы помолиться, там же произошло его преображение из Сына Человеческого в Христа Божьего: «По прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, брата его, и возвел их на гору высокую одних, и преобразился пред ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Матфей: 17; Марк: 14-38; Лука: 9). По-видимому, «высокую гору», на которую Райский «взывает» женщин, можно интерпретировать и как крестный путь человека, преодоление пороков, грехов, жертвенное искупление их.

Райский явно лукавит, когда пишет о том, что не искушал героинь «дьявольской заманкой». Ведь именно он в начале «Обрыва» является горячим проповедником страсти, именно он подталкивает Софью Беловодову, Марфеньку, Веру под «тучу» страсти. Вспомним, что Вера сравнивает его поведение с лисьими повадками: «Вы лиса, мягкая, хитрая: заманить в западню... тихо, умно, изящно...» (ГОНЧАРОВ 2004: 577). Впрочем, анализируемый пассаж можно объяснить и иначе. Посвящение написано «обновленным» Райским, человеком, прошедшим путь от «ада» к «раю» (Мельник), раскаявшимся в своей теории страсти, осознавшим на примере драмы Веры ее пагубность.

Назидательность посвящения подчеркивается не только «высокой» лексикой, но и синтаксическими конструкциями в форме повелительного наклонения: «...вы, рождая нас, берегите, как провидение, наше детство и юность, воспитывайте нас честными, учите труду, человечности, добру и той любви, какую творец вложил в ваши сердца, – и мы твердо вынесем битвы жизни и пойдем за вами вслед туда, где все совершенно, где – вечная красота!» (ГОНЧАРОВ 2004: 762-763). Если исключить утопичность взглядов Райского, то, по-видимому, он призывает женщин достичь такой красоты духа, которая позволила бы им, а вслед за ними и мужчинам, увидеть Царствие Божие. Причем женщинам отводится приоритетная роль в духовном развитии мужчины, то есть женщина выступает как хранительница Земли, в православном понимании женщина-мироносица, носительница миролюбия. Райский преклоняется перед женщинами, несмотря на то, что речь идет в «Обрыве» о так называемых «падших» женщинах, но (что существенно!) покаявшихся и смирившихся со своей участью. Герой Гончарова, как и автор «Обрыва», безусловно, с пониманием и сочувствием относится к факту «падения» Веры, весьма примечательна фраза автора: «Боже, прости ее, что она обернулась!..» (ГОНЧАРОВ 2004: 618). Здесь говорится, конечно, об особом понимании страсти, ее неизбежности, фатальности. Речь идет не об оправдании эмансипированных, «новых женщин», «своевольных», следовавших «новой» этике, а о растерявшихся женщинах, стоящих на распутье, в итоге, вернувшихся к «старой правде». «По тем временам, – пишет Л.С.Гейро, – это был смелый поступок [имеется в виду гуманизм Гончарова – Г.Б.], бросающий вызов традиционному общественному мнению...» (ГЕЙРО 2000: 171).

В заключительной части посвящения автор-Райский выражает надежду на лучшие времена, которые позволят женщине окончательно освободиться от «оков»: «Время сняло с вас много оков, наложенных лукавой и грубой тиранией: снимет и остальные, даст простор и свободу вашим великим, соединенным силам ума и сердца – и вы открыто пойдете своим путем и употребите эту свободу лучше, нежели мы употребляем свою!» (ГОНЧАРОВ

2004: 763). Смысл этих строк неясен: речь, по-видимому, идет о внешней свободе, связанной с институтами государственной власти, и о внутренней, истинной свободе человека.

Таким образом, анализ посвящения проясняет замысел романа Райского – несмотря на моноцентристское название – «Вера» – он посвящен судьбе русской женщины в целом. Кроме того, как и эпиграф, выбранный Райским для своего романа, посвящение является знаком духовного взросления Райского: в ходе «Обрыва» он проходит эволюцию от апологета страсти до человека, глубоко, прочувствовавшего, пропустившего через сердце страдания Веры, бабушки и на чужом примере познавшего губительность любовной горячки.

### Литература

ГЕЙРО 1974 = ГЕЙРО Л.С. Роман И.А. Гончарова «Обрыв» и русская поэзия его времени // Русская литература. 1974. № 1. С. 61-73.

ГЕЙРО 1980 = Комментарии // Гончаров И.А. Собр. Соч.: В 8 т. М., 1980. Т. VI. С. 467-515.

ГЕЙРО 2000 = ГЕЙРО Л.С. «Сообразно времени и обстоятельствам...» (Творческая история романа «Обрыв») // Литературное наследство. Т. 102. И.А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 159-171.

ГОНЧАРОВ 1980а = ГОНЧАРОВ И.А. Обрыв. Статьи об «Обрыве» // Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., 1980.

ГОНЧАРОВ 1980б = ГОНЧАРОВ И.А. Статьи, заметки, рецензии, письма // Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1980.

ГОНЧАРОВ 2004 = ГОНЧАРОВ И.А. Обрыв. // Полное собрание сочинений и писем в 20 т. Т. VII. СПб., 2004.

КРАСНОЩЕКОВА 1997 = КРАСНОЩЕКОВА Е.А. И.А. Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997.

МЕЛЬНИК 1995 = МЕЛЬНИК В.И. Гончаров как религиозная личность // Studia Slavica. Acad. Scie. Hung. Т. 40. Budapest. 1995. С. 23-32.

ФЕДОРОВ 1929 = ФЕДОРОВ А. Русский Гейне // Русская поэзия XIX века. Л., 1929. С. 248-299.

**Ангелика Молнар**  
(Сомбатхей, Венгрия)

## ИГРА В СТРАСТЬ В РОМАНЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»

**Abstract:** The problem of the play and the passion/lust is one of the central themes in Goncharov's novel "The Precipice". It lets us reveal some of the special features of the writers' poetics through an in-text: Heinrich Heine's poem "Nun ist es Zeit, dass ich mit Verstand...". This is a way how the West European Romantic literature could be incorporated into the Russian realism – Goncharov's book. Not only to the overall situation of playing passion caused by the absence of art working contributes to the similarity of the subject, but this interlock is strengthened by the general intertextual plan of the problem. We analyse the semantic process of the figurative order of Heine's texts. The play means the motion from the fiction of lust to the passionate creation of the text.

**Keywords:** Heine, Goncharov, motives of lust, play and creation

*Игра в страсть* является популярной романтической темой. Чтобы приступить к ее изучению, требуется развернутая формулировка и обширное контекстуальное исследование обоих концептов (игра и страсть). Однако, объем данной статьи не позволяет провести исчерпывающий анализ, и мы должны ограничиться только кратким резюме гончаровской трактовки вопроса. В первом романе писателя, в «Обыкновенной истории», наиболее остро и центрально ставится проблема *любви и привычки*. Вследствие логических умозаключений перевес явно на стороне привычки, однако поэтические средства доказывают обратное: необыкновенность любви. А вопрос *страсти* и порождаемых ею страданий переходит в тематику следующих романов Гончарова, особенно «Обломова», однако там уже в оппозиции с *долгом*, а не привычкой. В романе «Обрыв» концептуальный план *страсти* вступает в тесное соотношение с *игрой*, и присваивается образу главного героя – художника, по-донжуански исследующего красоту.

Игра, с одной стороны, связывается с искусственностью светских страстей, мира «всегда готовых романов и драм», который уподобляется игорному дому (89)<sup>187</sup>, т.е. эти страсти и этот мир являются условными предметами творчества. С другой, – этим мотивом выражается отношение Райского к женщинам, как это воспринимают другие персонажи. Петербургский знакомый Райского, Аянов тоже считается приятным игроком, однако, его образ в большинстве случаев представлен в сопровождении карт. Он называет Райского игроком, правда, в переносном смысле: «– Ты играешь с

---

<sup>187</sup> Здесь и далее роман И.А. Гончарова цитируется по изданию: ГОНЧАРОВ 2004 с указанием страниц в скобках. Курсив во всех цитатах наш – А.М.

женщинами, как я вижу, – сказал Аянов» (10). Художник соглашается и утверждает их общую неудачу в игре. Так образуется параллелизм между карточной и любовной игрой. Донжуанизм в понимании героя отождествляется другим прирожденным человеческим свойством – донкихотством. Несовместимость понятий только кажущаяся. Их связывает родство красоты действия. Но в то же время игра в страсти превращается в безобразие, если она остается на уровне жизненной игры и не превращается в творческое воспроизведение. Райский осмысливает этот вопрос, используя выражения, которые в результате получают особую интерпретацию в стихотворении, рассматриваемом нами ниже: «– хоть *рясы и не надену*, а *проповедовать могу* – и *искренно*, всюду, где замечу ложь, притворство, злость – словом, отсутствие *красоты*, нужды нет, что сам бываю безобразен... Натура моя отзывается на всё, только разбуди нервы – и пойдет *играть!*.. Знаешь что, Аянов: у меня давно засела серьезная мысль – *писать роман*» (38). Курсивом выделены те ключевые слова и опорные метафоры, которые будут перенесены в актерскую, артистическую и художественную игру в стихотворении.

Согласно предположению главного героя, если он переходит из петербургского мира, репрезентирующего *игру в страсти* или *игру в карты* (где историю Софьи Беловодовой содержит *светская повесть*) в пространство своего провинциального поместья Малиновки, встреченные там потенциальные сюжеты могут быть поняты только посредством жанра *идиллии* (ср.: визуальная и вербальная репрезентация Марфиньки). Герой старается подвести жизнь под готовые рамки произведения, смотрит на нее сквозь призму шаблонов. А в тексте романа же *страсть* повторяет один и тот же сюжет в зависимости от той поэтической формы, в которой она воспроизводится. Итак, она является жанровым и нарративным ядром романа в целом, и тематизируется как оживляющая форма, претворяющая жизнь в предмет искусства. В формулировке героя: «...на этом сонном, неподвижном фоне да легла бы картина страсти! – мечтал он. – Какая жизнь вдруг хлынула бы в эту раму!» (184). В противоположность ожиданиям и согласно желаниям Райского, события в Малиновке приводят в результате к истории, которая может быть воспроизведена в тексте, основанном на драматических жанрах (*народная драма* слуги Савелия, *трагедия* Веры и бабушки). Центральная история страсти и система соотношений между персонажами здесь представляется семантикой, образованной из коренной метафоры *обрыва*.

В этом можно убедиться также и на основании перевода одной литературной предпосылки романа – известного стихотворения Генриха Гейне, которого Райский выбирает в качестве эпиграфа к своему готовящемуся роману. Дата написания оригинального стихотворения "Nun ist es Zeit, dass ich mit Verstand..." относится к 1823-1824 годам и он вышел в

сборнике "Buch der Lieder" («Книга песен») в 1827 году. В связи с его дальнейшим разбором будет небезынтересно отметить, что сборник стихотворений был переведен на венгерский язык Шандором Эндрёди, но в переводе «Обрыва» вероятнее всего, его переложил сам переводчик романа Дьёрдь Геллерт (см. *Приложение*). Вместо использования стихотворения Гейне, переложенного на русский язык Аполлоном Майковым («Пора, пора за ум мне взяться!» 1857 г.) и Аполлоном Григорьевым («Не пора ль из души старый вымести сор» 1859 г.), Гончаров привлек в качестве переводчика графа Алексея Толстого, автора романтической поэмы о Дон Жуане, который с точки зрения размера и конструкции строфы более точно следовал оригиналу (АННЕНСКИЙ 1979: 299). На наш взгляд, выбор именно этого варианта мотивируется поразительным соответствием тексту романа его лексического, стилистического состава и других особенностей. Об исключительной роли этой вставки свидетельствует и повышенный исследовательский интерес к ней (ГЕЙРО 1974, БАГАУТДИНОВА 2001).

В романе факт перевода Толстым не обозначен, поэтому может показаться, что автором стихотворения является сам герой Райский, который после основных событий приступает к написанию своего романа. «Он проворно взял чистый лист бумаги и наверху крупными буквами написал: *ВЕРА* <...> «Роман в двух частях». <...> – Теперь эпиграф: он давно готов! – шепнул он и написал прямо из памяти следующее стихотворение Гейне и под ним перевод, сделанный недавно: <...>» (760). Творящий субъект может сделать перевод на собственный язык только после осмысления пережитого. Однако завершение его творческого акта отодвигается на задний план, и из всех собранных очерков Райского об искусстве и о разных проявлениях страсти посредством «рамочного» повествователя – писателя создается единое целое: роман. Из этой конструктивной специфики нарратива следует, что роман главного героя, помимо предисловия и нескольких отрывков, ограничивается только лишь этим произведением. Следовательно, эпиграф стоит в сильной позиции как рамка, ограничивающая поэтический факт романа героя от его эмпирической жизни и от романа автора. К тому же стихотворение играет ключевую роль в понимании жизненного и творческого пути Райского в контексте романа, воплощая его целостное содержание. Высказывание как рефлексия служит субститутом романа «Вера» в основном тексте романа «Обрыв».

Гончаров пропустил возможное заглавие стихотворения («Возвращение домой»), что с одной стороны, снимает потенциальный контекст возвращения к любимой от донжуанских / страстных походов, а с другой стороны, усиливает прямое проецирование эпиграфа на положение Райского, готовящегося к творческому акту после разных опытов. Такая интерпретация предполагает метафорическое сближение «дома» с нахождением

отсутствующего слова для будущего романа. Итак, конфликт с уровня жизненного противоречия переставляется в сферу текстопорождения. Параллельно меняются и пространства ситуации героя: в жизни и на сцене. В целях раскрытия нашей мысли обратимся к этому ин-тексту повнимательнее.

**Довольно! Пора** мне забыть этот вздор!  
**Пора** воротиться к рассудку!

**Довольно** с тобой, как искусный актер,  
**Я драму разыгрывал** в шутку.

**Расписаны** были кулисы **пестро**,  
**Я так декламировал страстно**;

**И мантии блеск**, и на шляпе **перо**,  
**И чувство – всё было прекрасно!**

**Теперь же**, хоть **бросил** я это **тряпье**,  
Хоть нет **театрального** хламу,

**Всё** так же болит еще **сердце** мое,  
Как будто **играю я драму**.

**И что за поддельную боль** я считал,  
**То боль** оказалась **живая** –

**О Боже, я раненный насмерть** – играл,  
**Гладиатора смерть представляя!**

(ГОНЧАРОВ 2004: 761)

Легко можно убедиться в том, что стихотворение имеет очень строгую тематическую и формальную упорядоченность. На первый взгляд, текст будто распадается на две части, как простая антитеза, однако, это деление оказывается более сложным благодаря языковым средствам, манифестирующим текст как высказывание. Все четыре четверостишия конструируются по крестной рифмовке, рифмы связаны как внутри, так и в конце строк. Рифмы распространяют свое взаимодействие на элементарный конструктивный факт формы. Метрическая организация (четырёхстопные строки с варьирующим делением, упорядоченное чередование ямбов и анапестических рядов) соответствует крестному распределению строк. Ритмическое ударение падает на особо выделенные, семантически значимые слова, и, где шатается предопределенная тенденция ритма, там и акцентируется смысловой центр стиха. Ритм ставит во взаимную зависимость семантику ключевых слов, и этим генерирует новое смыслопорождение. Подойдем к нему и со стороны дискурсивной семантики.

Выше мы отметили основные мотивы жирным шрифтом и курсивом, акцентируя также фонограмматические и знаковые связи ин-текста. Они демонстрируют выделенность начальных и конечных элементов. Тема первой

строфы – это специфическая инвокация, самопобуждение с подчеркнутой повторяемостью (анафорические повторы: довольно и пора) рассторгнуть узы с прошедшим (вздор), поменять как артистичное (актер / игра), так и речевое поведение (шутка / драма). Поступок смены субъекта выражается в интонации побуждения «пора» как знак хотения забвения, разума и смены слова. Кризис слова о поступке ищет своего разрешения. Повторы обращают внимание с содержания на само высказывание. Частотность звуковых повторов *-or / -ra* (пора: вздор: актер, помимо соотношения *воротиться / вор*, связанного при помощи *-vo* с «довольно») рядом с ассонансами и чередой сегментов *-ску* (шутка: рассудку: искусный, т.е. мастерски исполняющий, опытный) определяет строфу, и как особый смысл, сообщает предметному значению интонацию акцентирования. Ключевые слова, попадающие в сильную позицию через посредство сравнения, имеют повышенную значимость и применительно к основному тексту романа. Текст же стихотворения основывается на грамматической и семантической оппозиции условной подделки и утверждения озарения, активного квази-действия и пассивной констатации фактов. Такое прозрачное и подчеркнутое начало выстраивается вокруг базового принципа композиции текста, соотношения «реальности искусства» и «миражности искушения», которая с одной стороны, организует мир текста, с другой, – пронизана смысловой сферой *игры*.

В романе игра представляется противоположной *скуке* ситуации: связывается с творческой, художественной установкой к жизни. В стихотворении же нагнетаются слова-образы, а малочисленные глагольные обороты, выражающие акт агенса, концентрируются вокруг игрового действия. Отдельные метафорические образы на самом деле развертывают одну комплексную метафору в связи с данной темой. Таким образом, слово становится знаком всей сгущенной семантики текста. Вследствии чего, все элементы подвергаются реинтерпретации посредством «артистической, актерской роли». Буквальное, предметное значение претворяется в иноказательный смысл о творческом акте. В этом можно убедиться, не причисляя стихотворение к ролевой лирики, но рассматривая функцию говорящего. У Геллерта клоун, у Эндрэди комедиант выполняет функцию лирического лица, которую в произведении Гончарова исполняет *актер – игрок*. Так, в переводе Эндрэди, следующем оригинальному тексту Гейне более точно, – как и в романе Гончарова – подчеркивается отказ от масок, шаблонов, ролей: „Eddig komédiásként játsztam /A bús komédiát veled?”. Если дословно перевести на русский язык, то это звучит так: «До этого я играл роль комедианта / печальную комедию с тобой».

Лирическое «я» обозначено и выступает эксплицитно. Осмысляя себя, теперь противопоставляется прежнему «я», как носителю действия,

неспособному высказаться искренно. Стихотворение как сообщение передает пограничную ситуацию между применением в прошлом игровых масок и осмыслением в настоящем ошибочности поведения. Лирический герой как авторский двойник рефлектирует и пытается разрешить этот конфликт, участвуя в стихотворении как тема. Он расправляется со своей романтической установкой при помощи срывания прежних масок. Вместо «ролевых» поступков и возвышенной речевой формы вынужден сделать болезненное и печальное признание. Однако при этом сохраняются зачатки его языка в качестве основы для нового дискурса, посредством чего образуется субъект стихотворения как центр его языковой упорядоченности, метафорических аттракций, ответственный за смену статуса, который не высказывает, а презентует событие высказывания.

Вторая строфа развивает заданную тему, перенося говорящего в его прошлое. Актерское поведение детализируется при помощи синонимических подробностей. Это выражается посредством продолжения буквзвучных секвенций первой строфы, что опять же обращает внимание на действие субъекта стихотворения. Отмечаемый выше ряд дополняется знаменосочетанием: *-сл / -слк* (кулисы: декламировал: блеск: шляпа: все было), но выстраивается и новое, перекликающееся с ним соотношение (искусный: кулисы: расписаны). Наружный блеск мантии вступает в межстрофовую интеракцию с хламом, а «чувство» – с «всё», вследствие как притягательной позиции, так и звуковой организации внутри стихотворения. Ключевыми мотивами становятся рифмующие слова, относящиеся с одной стороны, к чувству *страсти*, а с другой, – к *творению* (пестро: страстно: перо: прекрасно). В результате стихотворной сегментации и рифмовой позиции эти слова связываются, а через повторение признака образуется отсылка к первой строфе (пора: актер: перо: пестро). Происходит контаминация знакового ряда, и как следствие, слова теснее связываются друг с другом. Создается интеракция между двумя семантическими полями посредством звуковой метафоры. «Я» высказывания повторяет действие игры в акте декламирования и называет новым именем это действие. В первой строфе утверждается игра драмы в шутку, здесь декламирование, в следующей строфе – игра в драму, а в четвертой – игра в смерть. Слова *игра* и *драма* образуют семантическое поле, определяющее выбор других элементов. Это осуществляется через посредство ключевого слова *перо*, которое трансформирует семантику остальных. Метафорическая структура слова может взаимодействовать, стать внешней при помощи проецирования его единиц значений на весь текст. А интеракция всех слов создает смысловую целостность, поэтический дискурс.

Во второй строфе меняется описание агента, вместо его хотения и поведения на первый план выступает внешняя характеристика (одежда –

вещи). Перо – это не только принадлежность одежды, но и символическая вещь, инструмент творческого акта, письма, медиатор между трансцендентным и материальным. Вещь подлежит означиванию в тексте, этим обретает особую смысловую значимость. При помощи глагола образуется семантическая общность и обозначается начало и конец метафорического процесса. Театральные кулисы – символ маски и двойника реальности – связаны с творческим актом через предикат «расписать». Этот глагол относится к изобразительному искусству, однако в данном сочетании предполагает и письменное действие. Лирический герой объективно дистанцирует как свое прежнее отношение к жизни, понимаемой книжно, так и свое прежнее, неадекватное слово: «Я так декламировал страстно» и «все было прекрасно!» (761). Смысловая оппозиция «красноречия» и «драмы» выявляет потребность интеракции, нового означивания, разработки нового дискурса, что и выражается повторениями фонической секвенции «пора», как поэтической метафорой смыслопорождения. Посредством рифмы в стихотворении реализуется взаимосвязь плана актерской игры и переосмысление мотивов текста романа.

В этом смысловом плане нетрудно представить ситуацию Райского, страстность речевого поведения которого часто определяется *актерством* (12). Даже Вера в начале принимает его за игрока, не имеющего настоящих чувств, только артистические, поэтому и упрекает его: «Вы сочинили себе *страсть*, вы только умеете *красноречиво* говорить о ней, завлекать, *играть* с женщиной!» (578). Тематические мотивы, выделенные курсивом в высказывании героини, выявляют «искусительное» действие героя-художника. Однако, впоследствии сама Вера должна признать искренность («неискусственность») чувств Райского. После его «зверского» поступка (он обидел ее) она осознает настоящую мотивировку и искренность его действий: «поверила, что ты любишь меня...» (он «выиграл ее доверие») (637). Когда *страсть играет*, то *играет фантазия*, когда же вступает в силу реальность поступка, то требуется настоящий творческий акт.

В третьей строфе производится решительный отказ «я» от прошлого в настоящем: снимаются маски, называемые выразительно – и встроено в описанный выше ряд – «тряпьем», коннотирующим не только тайны и секреты, но и показную установку. Включаются сюда по своему звуковому составу и пары «теперь: бросил», «тряпье: театральное». Декламативная речевая форма теперь воспринимается как красноречивая проповедь – театральность, и разоблачается носитель речи. Слова стилистически не являются нейтральными, а обладают сильным романтическим оттенком, сталкивающимся с нарочито сниженными вариантами: «вздор», «тряпье», «хлам». Ситуация озарения предсказывается в будущее время, когда конфликт можно разрешить при помощи адекватного слова. Прежний, романтический

язык критикуется с дистанции, в другом временном плане, но и этот язык подвергается пересмотру с позиции красоты реального. Субъект выступает как инициатор регенерации всех компонентов слова в регистре же поэтического языка – как автор. Однако, несмотря на смену одежды, внутреннее состояние героя не претерпевает коренное изменение, только переходит на другой уровень. Текст же стиха снова сопоставляет игру и драму, но в отличие от первой строфы, вводит и сравнение с «*болью в сердце*». Преобладающее зрительное восприятие и установка на эффект уступают место интериоризации, психологическому плану. Таким образом, показ переходит в переживание, вызывающее понимание, а понимание преобразуется в личный опыт. Потребность в рассудке не истребляет действие сердца, а вступает с ним во взаимодействие.

Примыкаемые к теме *страсти* мотивы – *красота* и *страсть*, *искушение* и *искусство* – в тексте стихотворения соединяются в семантический комплекс, развернутый в романе «Обрыв» в особом смысловом плане. В результате чего стихотворение не является простой интертекстуальной установкой на романтический стиль и миропонимание, а концентрирует текстопорождающее соотношение *страсти* и *игры*. По этой причине мы не должны ограничиваться анализом только тематической функции или непосредственного значения его элементов: *игра*, *страсть*: *чувство*: *обрыв*: *бросить*, *драма*: *гроза*: *грех*, *искушать*: *искусство*, *актер*: *артист*: *художник*, *прекрасно*: *проповедь*: *красноречие*: *театральность*, *красота*: *писать роман*, *воротиться*: *вор*: *одежда*: *лохмоты*: *маски*: *тайны*: *секреты*. Однако, узкие рамки нашей статьи не позволяют останавливаться на этих связях более подробно. Это отчасти уже было сделано в нашей книге (МОЛНАР 2012). Напомним только, что элементы текста, сопровождающие образ художника, повторяются в семантическом раскрытии имени главного героя (*Борис Райский*) в мотивах *страсти*, *красоты* и *воровства*. Объяснением этому может служить рефигурация Гончаровым литературного топоса, который приобщает представление о совершенном в страсти преступлении, кражи красоты для искусства.

Согласно одному из центральных сравнений, искушающее, «красноречивое» слово приобретает статус неадекватного слова: «*Острота* фальшива, принарядится *красным* словцом, смехом, ползет, как *змея*, в уши, норовит *подкрасться* к уму и помрачить его, а когда ум помрачен, так и сердце не в порядке» (317). В высказываниях Райского *страсть* и *искушение* активизируют метафору *красоты-змеи*, которая вместе с мотивами *красть* – *красться* выступают в романе в связи с образом Райского и управляют смыслопорождением текста. Поиски красоты женщины нацелены не на «жизненное воровство» – ее осквернение – т.н. «обрыв», а на «художественное» – ее воссоздание в творческом акте. В описании действия

Райского отмечается сопоставление *вора* и *художника*: будто он, «воруя», переносит черты женщины на полотно (713). В тексте страсть сближается также и с раем в высказывании Веры, требующей у Райского подтверждение его «учений» о всепоглощающей страсти: «давайте мне рая!» (574). Однако, это сближение обнажается и «язык» страсти переводится словоформами – «софизмы», «извороты» (602) (см. извилистый), т.е. для языка творчества тоже не пригодными. Это подтверждается и предикатами синтагмы, преобразованными в ходе смыслопорождения в мотивы письма. После озарения героя «сверканье чешуи» этого «удава», по выражению Райского, «не ослепляет больше» (701) ни других героев, переживших страсть, ни его, посвящающего свою жизнь теперь только творчеству.

В последней, четвертой строфе стихотворения, в то же время, меняется ситуация субъекта, меняются местами жизнь и смерть, игра и реальность. Исчезают декорации («украшения»), но актер продолжает играть: комедию исполняет с драматической модальностью. Здесь получает свое завершение сотворение коренной метафоры *игры*, с оглядкой на начальных стих. Раскрывается смысл, генерируемый парадигматическим рядом в целом. Перевод оказывается самопониманием Райского, осмыслением итогов его биографии, укладываемой в рамки романа: «как искусный актер, / Я драму разыгрывал в шутку», однако в результате оказался «раненный насмерть» (761). Мотивы *прикалывания* и *ранения* у Гейне манифестируются у Эндрёди, и хотя в стихотворении Толстого они неоднозначны, в романе Гончарова происходит их многократное повторение. Игрок / актер получает смертельную рану, но одновременно он и сыграет этот эпизод («переживает страдание»). В романе же Райский «встал как *раненый*» (419), будучи страдая от неизвестности, кто является предметом любви Веры. Этим же признаком отмечается его фигура, когда он узнает секрет героини и становится свидетелем ее тайного и решительного свидания с Марком: «из кустов выскочил на площадку перед обрывом Райский, но более исступленный и дикий, чем раненый зверь» (621). Сравнение дополняется и новым уподоблением, присваиванием человеку звериных черт. Т.н. «падение» Веры из-за своей страсти подобным образом действует и на бабушку, принимающую на себя грех ради спасения внучки: она «как раненый зверь, упала на одно колено, тяжело приподнялась и ускоренными шагами, падая опять и вставая» (670). Романтическое страдание («страсть») превратилось в настоящее чувство Райского, пробуждение художника, приступающего к творению. Райский способен творить в состоянии, свободном от страданий (страстей), но для этого он должен пережить чувство страсти. Метфорическое воспроизведение поступка приводит к раскрытию интеракции между знаками и значениями, в результате чего переосмысливается и понятие *страсти*. Как в основном тексте романа, так и в лирическом произведении рассторгается

привычное знаковое и семантическое соотношение, и в результате процесса поэтической семантизации, прекрасным становится не страсть, а поэтический текст.

Заключительная строфа строится по принципу переосмысления антитезы как на уровне ключевых слов, так и характера действий агенса (он должен «активно» претерпевать): «считал, как будто: оказалась». Лицом к лицу со смертью появляется новая модальность языка. Личная интонация сигнализирует о потребности освоения нового слова. Чувство сердца приобретает качество искренности: «*поддельная боль: живая боль*». Семантическая оппозиция слов при повторе переходит во взаимодействие, а утвердительные параллелизмы, простые аналогии преобразуются в семантически конфликтные хиазмы и действенные метафорические высказывания. Именно такое сравнение разворачивается в строфе с точки зрения качества поддельного, мертвого и настоящего, живого. Хиазматически переставляются находящиеся в ключевой позиции слова наиболее суммирующего характера: игра в драму (актерство) превратилась в гладиаторский бой на смерть, в жизненную битву. Игра превратилась в реальность, а условная драма – в роман, настоящий поэтический текст. Противопоставления, пронизывающие текст стихотворения (прошлая и настоящая ситуации лирического героя, актерская игра и смертоносная жизнь, глупые страсти и настоящая трагедия, маски, костюмы и голая «внутренность») так сливаются в новом, не ироническом единстве.

Осмысливающий герой и репрезентирующий это действие субъект лирического произведения и на уровне субъектности свидетельствуют о трансформации игры и смерти в метафоры творчества. Об этом говорится и в контексте написания романа Райского. Герою получается завершить только эпиграф и посвящение: «Он перечитал, потом вздохнул и, положив локти на стол, подпер руками щеки и смотрел на себя в зеркало. Он с грустью видел, что сильно похудел, что прежних живых красок, подвижности в чертах, не было. <...> – Да: *раненный насмерть – играл гладиатора смерть!*.. – шепнул он со вздохом и, взяв перо, хотел писать» (761) (Курсив автора. – А.М.). Цитация двуступенчатая эксплицирует мотив самопонимания. Производится самоистолкование: герой применяет стихотворение, творческий продукт, создание своего мира, к собственной жизни / роману, понимаемому в зеркале стихотворения. На уровне же субъекта текста, фигуральностью отождествляется созданный словесным произведением мир, обнаруживается процесс преобразования фиктивного материала в творческий продукт, который моделирует развитие художника (*артиста*). Субъект текста (при помощи образа Райского) представляет мотивы развития своего языка посредством метафор письма *актерской игры* и *действительности, красоты и смерти*. Потеря иллюзий у Гейне, крайности и ирония парадокса проходят

сквозь стихотворение и определяют как тематическую, так и формальную систему повторов, двойственность. Однако, они переиначиваются в контексте романа «Обрыв», контрастно рефлектирующем их, в новом смысловом комплексе.

С этого стихотворения начинается и на нем и завершается роман героя, что символически эквивалентно жизни и смерти, начала и конца творения, а также отражает процесс созидания главным героем-художником и автором-художником. Изначальное стихотворение-эпиграф, способ нового знакопорождения осваивается, делается частью своего языка в результате опыта, приобретенного на протяжении романа. И наоборот, текст романа просвечивается сквозь призму отдельного фрагмента. Благодаря этой двойной перспективе в тексте Гончарова становится транспарентным как действие написания романа, так и соотношение между *страстью* и *творчеством* в комплексе *игры*. Итак, не фразы, а целое стихотворное единство является контекстом для интерпретации и завершения семантики слов. К тому же, слово, как и стихотворение, проходя сквозь поэтический текст, вбирает в себя все смысловые единицы и становится эквивалентом всего художественного произведения, в которое вкраплено. Сформулирую это по-другому, можно утверждать, что стихотворение является концентратом, сгущением целого текстового пространства произведения Гончарова. В нем ресемантизируются важнейшие элементы текста романа, и «Обрыв» раскрывает и переписывает заново этот поэтический ин-текст.

## Литература

- АННЕНСКИЙ 1979 = АННЕНСКИЙ И.Ф. А.Н. Майков и педагогическое значение его поэзии // Книги отражений. Москва, Наука, 1979, С. 271-303.
- БАГАУТДИНОВА 2001 = БАГАУТДИНОВА Г.Г. Роман И.А. Гончарова «Обрыв»: Борис Райский – художник. Йошкар-Ола, 2001.
- ГЕЙНЕ 2009 = ГЕЙНЕ Г. Книга песен. Библиотека поэзии. Москва, Профиздат, 2009.
- ГЕЙРО 1974 = ГЕЙРО Л.С. Роман И.А. Гончарова «Обрыв» и русская поэзия его времени // Русская литература. 1974, № 1. С. 61-73.
- ГОНЧАРОВ 2004 = ГОНЧАРОВ И.А. Обрыв. // Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т.7. Санкт-Петербург, Наука, 2004.
- HEINE = HEINE. *Dalok könyve*. Budapest, Lampel R., é. n.

## Приложение

### Оригинальное стихотворение:

#### Heinrich Heine (1823-24):

Nun ist die Zeit, dass ich mit Verstand  
Mich aller Thorheit entled'ge,  
Ich hab so lang, als ein Komoediant  
Mit dir gespielt die Komoedie.  
Die praecht'gen Coulissen, sie waren bemalt  
Im hoch romantischen Stile,  
Mein Ritterman tel hat goldig gestrahlt,  
Ich fuehlte die feinsten Gefuehle.  
Und nun ich mich gar saeuberlich  
Des tollentands entled'ge  
Noch immer elend fuehle ich mich,  
Als spielt'ich noch immer Komoedie.  
Ach, Gott im Scherz und unbewusst  
Sprach ich, was ich gefuehlet;  
Ich hab, mit dem Tod in der eignen Brust  
Den sterbenden Fechter gespielet.

### Венгерский перевод стихотворения:

#### Heinrich Heine: Hazatérés

Itt az idő, hogy tiszta elmém  
Győzzön a hóbortok felett!  
Eddig komédiásként játsztam  
A bús komédiát veled.  
Romantikus szinekkal voltak  
Befestve minden szárnyfalak;  
Lovagköpenyem arandiszű,  
Érzésem finom, olvatag.  
S most, hogy magamról, ím, letépem  
Ezt a bolondos cziczomát:  
Mintha még mindig komédiáznék –  
Oh, érzem szívem nyomorát!  
Mély, öntudatlan bánat adta  
Ajkamra a dalt, a szót:  
Saját keblemben a halállal  
Játsztam a – haldokló vívót.  
(Endrődi Sándor)

**Венгерский перевод стихотворения Гейне как отрывок из романа «Обрыв»:**

Eljött az idő, hogy okos legyek  
S hóbertom dobjam a sutba.  
Bohóckodtam veled épp eleget,  
Magamat bohócnak hazudva.

A cifra színfal a romantika  
Stíljét formázta híven,  
Ágáltam, aranyköpenyes dalia,  
S nagy érzéssel volt tele szívem.

Most, hogy szép sorjában lerakom  
A maszkot s más cicomát is,  
Akkor se gyötörne több fájdalom,  
Ha bohóckodnám tovább is.

Nem tudtam én sem, de tréfa kép  
Igaz érzését mondta ki lelkem:  
Halálra sebezve, irgalmas ég!  
A halódó harcost mimeltem.

(Gellért György)

**Е. В. Рипинская**  
(Санкт-Петербург, Россия)

**МОТИВНАЯ СТРУКТУРА РОМАНА:  
СИМВОЛИЧЕСКАЯ ИНТЕГРАЦИЯ VS СЕМАНТИЧЕСКАЯ  
ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ (И. А. ГОНЧАРОВ «ОБРЫВ»)**

**Abstract:** This investigation is based on our new approach to the problem of “motif” which is treated as a universal and minimal element of the novel’s structure both as to its composition and semantics. The *Precipice* by Goncharov proves to provide good material for our approach, with the first step being an extraction and description of the motives as repeating elements which form the sense, generate the plot and push ahead the story of the novel. Goncharov’s motives are of strong metaphorical potential, which lets them develop various semantic routes transforming the symbolic line exposed in the novel and causing the final catastrophe.

**Keywords:** motif, metaphorical potential, repeating elements, final catastrophe

Особенность художественной организации романа И.А.Гончарова «Обрыв», вызвавшего целый шквал отрицательных, критических оценок современников, не раз становилась предметом исследований. Обращаясь к анализу стиля романа и его структуры в целом, исследователи констатировали несоответствие текста нашим (в основном – интуитивным – *Е.Р.*) понятиям о «реализме» и «реалистическом», о «хорошо написанном». И сегодня место «Обрыва» среди классических текстов, составляющих «русский реалистический роман 19 века», остается довольно неопределенным.

Внимательное чтение текста «Обрыва» позволяет выделить целый ряд повторяющихся элементов, образующих определенную структуру, – которые и будем называть мотивами. «Мотив» мы определяем несколько иначе, чем это обыкновенно принято в современном литературоведении. Здесь нет возможности подробно рассматривать историю формирования и трактовок термина, но, проанализировав разные подходы, мы обнаружим их сходжение в трех точках: 1. повторяемость; 2. неделимость и обособляемость мотива (характеристики, обеспечивающие его единство); 3. сюжетобразующая роль<sup>188</sup>. Т.о., мотив будет пониматься как минимальная тексто- и сюжетобразующая единица; а критерий его выделения – повторяемость в тексте в целостном виде.

---

<sup>188</sup> Основополагающая работа: ВЕСЕЛОВСКИЙ 1940. Также см.: ТОМАШЕВСКИЙ 1996, ШКЛОВСКИЙ 1983, СКАФТЫМОВ 1972, ГАСПАРОВ 1994, СИЛАНТЬЕВ 2004.

Исследователи, обращавшиеся к тексту романа, конечно же, не могли пройти мимо навязчиво повторяющихся в нем мотивов (или, «лейтмотивов»<sup>189</sup>) – таких как *статуя, яблоко, обрыв* и нек. др. – носящих ярко выраженный метафорический или даже символический характер. Избранный мотив рассматривался, однако, более с точки зрения возможных источников; а его роль в романе ограничивалась неопределенным «созданием атмосферы», или, еще чаще, в нем видели способ выражения авторской точки зрения.<sup>190</sup> Между тем, «авторская точка зрения» – не есть ли это то, что определяет построение сюжета и идейно-смысловую архитектуру произведения?<sup>191</sup> Столь активная роль тропов, или знаков, подобного рода – близких к эмблемам, аллегориям или символам – характерна для эстетики предшествующих периодов (средневековье, барокко, классицизм); в структуре же реалистического повествования, в таком использовании, они выглядят чужеродным элементом. С чем, видимо, и связаны упреки в дидактичности, пренебрежении художественной правдой<sup>192</sup> – т.е. в том, что развитие повествования и фабульное развитие происходит здесь не по неким, задаваемым «художественной правдой» и «правдой действительности», законам – а насильственно, произвольно. Вопрос этот заслуживает особого внимания. Рискнем предположить, что «насильственно» может означать – в соответствии с известными схемами, ощущавшимися как чужеродные; возможно, заимствованными из прошлых культурно-исторических периодов; бывшими актуальными ранее (для литературы 17 или 18 века), но полностью утратившими свое значение к середине 19 века.

Изучая литературу и искусство предшествующих периодов, мы находим известные устойчивые формы, или формулы, посредством которых в культуре данной эпохи осмысляется реальность – и которые обладают обобщающей потенцией. Эстетическое формообразование есть интеграция материала жизни в подобных образах (сюда отнесем средневековую символику, барочную эмблематику, аллерию, устойчивую метафору и т.д.). Часто проводится мысль о существовании принципиальной границы между культурой, опирающейся на традицию, на «готовое слово» (в терминологии Михайлова: МИХАЙЛОВ 1997) и новой культурой, эпохой «становящегося

---

<sup>189</sup> См: Никольский 1973, также – Краснощекова 1997.

<sup>190</sup> Через введение мотивов мифа о грехопадении Гончаров хочет показать несостоятельность «нового учения» (под чем, по всей видимости, нужно понимать нигилизм и, шире, – то, что Гончаров называл реализмом – как философию нового времени – *Е.Р.*); или: сопутствующие каждому герою лейтмотивы «помогают его понять», т.е. вводятся для наглядной демонстрации той или иной характеристики персонажа (Никольский 1973).

<sup>191</sup> Идея обусловленности движения сюжета заглавным мотивом высказывалась в работе: Кожина 1988.

<sup>192</sup> «Художественная правда и правда действительности опровергают авторское решение» (Гейро 1980: 479).

слова» – где эстетическое формообразование проходит принципиально иным путем.<sup>193</sup> Одним из вершинных достижений, своеобразной кульминацией данной культуры будет, конечно, реалистический, или психологический, роман 19 века.

Каким образом устроен реалистический роман? Этот вопрос также связан с другим: какова роль, функция культурного дискурса эпохи «становящегося слова»? Исследования языка традиционной культуры позволяют сделать вывод о двоякой роли культуры: 1. осмысление реальности, интеграция материала жизни; возведение *материального* = "случайного, преходящего, неорганизованного" – к *идеальному* = "осмысленное, вечное". 2. Воздействие на реальность: магическое или ритуальное – на ранних культурных стадиях; либо моделирующее – на более поздних (жанровые и стилистические каноны, «идеализирующие» действительность – т.е. возводящие ее к должному). (А также, воздействие на реальность через воздействие на слушателя, осознававшееся центральным эстетическим механизмом еще Аристотелем). Сходным образом понимается роль искусства и в романе Гончарова – о чем говорят используемые здесь автором / героем-художником метафоры. (Ср. противопоставление: *жизнь, как она есть* (= *омут*; отсутствие *пути*; бессмыслица<sup>194</sup>; разлад; темные, непросветленные стороны<sup>195</sup>) – и *статуя, идеал*, с другой стороны<sup>196</sup>. И о роли искусства: «...купаться в этой возне, суете, в черновой работе, терпеливо и мучительно укладывая силы в приготовление к тому праздничному моменту, когда человечество почувствует, что оно готово, что достигло своего апогея, когда *настал бы и понесся в вечность*, как река, один *безошибочный, на вечные времена установившийся поток* жизни» (304). "Безошибочный, установившийся на вечные времена поток" = идеал – как высшая форма действительности = Вечное, Божественное.)

Эпоха «готового слова», устойчивых эстетических форм – время, когда эти формы способны еще вмещать жизненное содержание; формировать и направлять осмысление; выполнять роль границ, удерживающих культуру / социум от распада и направляющих, регулирующих его жизнь. Религия в такой культуре не случайно занимает доминирующее положение – это как бы вершина всей пирамиды, кристаллизирующая структуру культуры / общества

---

<sup>193</sup> Разграничение это проводится, в т.ч. и в работах Веселовского (ВЕСЕЛОВСКИЙ 1940).

<sup>194</sup> «Или бессмысленно купаться в мутных волнах этой бесцельно текущей жизни!» (588). (Здесь и далее цит. по: ГОНЧАРОВ 2004, с указанием страниц в скобках; курсив в цитатах мой – Е.Р.)

<sup>195</sup> «...но и на мир нравственный смотрел он [*Райский*] не как он есть, в его наружно-дикой, суровой разладице, не как на початую от рождения мира и *неконченную работу*...» (303).

<sup>196</sup> Продолжение цитаты: «... а как на *гармоническое целое*, как на готовый уже парадный строй *созданных им самим идеалов* [идеалов иллюзорных, *разбивающихся* при соприкосновении с действительностью – Е.Р.], с доконченными в его уме чувствами и стремлениями, огнем, жизнью и красками» (303-304).

в целом. Новый стиль, знаменующий эпоху «становящегося слова», возникает, когда старые эстетические формы более уже не способны вмещать, осмыслять жизнь. Новая литература вырастает из потребности преодолеть ставший актуальным и грозящий разрушением всему общественно-культурному образованию разрыв между должным и существующим, образом и реальностью. Литература в это время становится ареной социального и духовного смыслотворчества. Эмансипировавшись, оторвавшись от ритуала и церкви, искусство (и словесное искусство – в первую очередь) полностью принимает на себя функцию того осмысления, оформления, а также и моделирования жизни, которое ранее происходило через ритуал и церковь. Новый дискурс – реакция на агонию старой культуры; и метафорика романа «Обрыв» очевидно демонстрирует такое промежуточное положение между «консерватизмом» и «либерализмом».<sup>197</sup>

Текст романа Гончарова буквально насквозь пронизан настойчиво повторяющимися метафорами и аллегориями – которые присутствуют почти с самых первых страниц, и организуют далее практически каждый текстовый отрезок, описание, сцену, персонаж. Такие повторяющиеся образы мы, в соответствии с приведенной выше посылкой, будем называть *мотивами*. Мотивная структура романа «Обрыв», а также и сюжетная организация была подробно проанализирована нами в другой работе (РИПИНСКАЯ 2004). Приведем здесь некоторые основные примеры.

Наиболее заметным в романе является мотив *статуи*, входящий в целую аллегорическую картину (символический / аллегорический сюжет, эксплицированный в конце первой части романа в фантастическом видении Райского). Связь этого сюжета, восходящего к античному мифу о Пигмалионе и Галатее, с сюжетом самого романа указана открытым текстом; он выполняет роль своеобразной рамки, объединяющей многочисленные сцены романа единым движением: попытки главного героя создать произведение искусства (*портрет, роман* и, наконец, *статую*) и *разбудить страсть* в женщинах, с которыми его сталкивает судьба.

Центральный элемент сюжета – *статуя* – существует в тексте в разнообразных вариантах: *статуя, идол, идеал, портрет, кукла*, и (в глагольном виде) *поставить на постамент*. Нетрудно заметить, что члены этого ряда развивают мотив *статуи* в разных, а иногда и в противоположных направлениях. Ср.: «И когда мой *идол* хоть одной чертой подходит к *идеалу*,

---

<sup>197</sup> Центральный, с точки зрения мотивной, сюжетной и идейной структуры романа, ряд: *срывание формы, обнажение сути, правды*, избавление от лживых *условностей, иллюзий*, с одной стороны – и *оформление, живые идеалы* добра, правды, справедливости – с другой. Т.е. объектом рассмотрения в романе является *анализ* как основной «культурный жест» современности (метафорический эквивалент – *срывание формы*); и который так же характерен для позиции Райского (герой-художник, «романтик»), как и Марка.

который фантазия сейчас создает мне из него, – у меня само собою доделается остальное, и тогда возникает *идеал* счастья <...> никогда ни один *идеал* не доживал до срока свадьбы: бледнел, падал, и я уходил охлажденный...» (11) – для выражения отношений между *идолом* и *идеалом* в приведенном контексте лучше всего подойдет введенное Лотманом понятие со-противопоставления, и оба они (*идол* и *идеал*) являются вариантными представителями мотива *статуи*. *Кукла*: Райский о Софье: «не хочет знать жизни, зато она – *великолепная кукла*» (211); или: «а как удержать краски на предметах, никогда не взглянуть на них простыми глазами и не увидеть, что зелень не зелена, небо не сине, что Марк не заманчивый герой, а мелкий либерал, Марфинька *сахарная куклолка*» (285) – *кукла*, т.о., как бы «сниженный» вариант мотива – «несостоявшаяся» *статуя*.

Мотив *статуи* впервые появляется в первом же разговоре Райского с Аяновым о Софье Беловодовой. В дальнейшем варианты и элементы этого мотива будут настойчиво ассоциироваться с Софьей, всячески подчеркиваясь при описании ее внешности, дома, жизни и т.д.<sup>198</sup>. Нарращивая т.о. метафорические связи, случайное сравнение в разговоре превращается в мотив, сопутствующий всем женским персонажам, которые появляются в романе и участвуют в разработке темы *страсти*.

Наряду со *статуей* в метафорический сюжет входят и другие элементы, также получающие мотивную разработку в тексте романа; рассмотрим главные из них. *Луч* («...воздух заструился, и луч озолотил бледный лоб статуи» [149]): Райский Марфиньке: Ты вся – солнечный луч! – сказал он, – и пусть будет проклят, кто захочет бросить нечистое зерно в твою душу!»

---

<sup>198</sup> *Элементы мотива* – характеристики, входящие в состав его содержания: например, элементы мотива *статуи* – *белизна*; *неподвижность* и непроницаемость *оболочки / внешней формы*; невозмутимая, равнодушная, бесстрастная красота. Ср., при описаниях Софьи: Райский «хотел отыскать в ней просто женщину, наблюдать и определить, что кроется под этой покойной, *неподвижной оболочкой красоты*, сияющей ровно, одинаково, никогда не бросавшей ни на что быстрого, жаждающего, огненного, или, наконец скучного, утомленного взгляда, никогда не обмолвившейся нетерпеливым, неосторожным или порывистым словом? <...> Нужды нет, что она уже вдова, женщина; но на открытом, будто *молочной белизны белом лбу* ее [подчеркивание через плеоназм – *Е.Р.*] и благородных, несколько крупных чертах лица лежит девическое, почти детское *неведение жизни*. <...> Цвет лица, плеч, рук – был *цельный*, свежий цвет, блистающий здоровьем, *ничем не тронутым* <...>. Напрасно он настойчивым взглядом хотел прочесть ее мысль, душу, – все, что крылось под этой оболочкой <...>. Она казалась ему все той же картиной или отличной статуей музея» (21-22). Ср. также обитые штофом комнаты, завешенные *портьерами / шторами* окна, негнувшиеся шелковые платья, цветы, симметрично расставленные в тяжелых, точно надгробные урны, вазах – все подчеркивает идею *закрытости непроницаемой формой, безжизненности и неподвижности*. Если такой *элемент* обладает собственным метафорическим потенциалом, он в ходе повествования может также развиваться в отдельный мотив (что и происходит с «*оболочкой*»: первоначально элемент мотива *статуи*, она в дальнейшем развивается в отдельный мотив [вариантные составляющие – *оболочка, форма, гирлянда, покрывало* и т.д.]).

(259). Райский Вере: «Красота, про которую я говорю, не материя: она не палит только зноем страстных желаний: она прежде всего будит в человеке человека [ср. *оживление статуи* – *Е.Р.*], шевелит мысль, поднимает дух, оплодотворяет творческую силу гения, если сама стоит на *высоте своего достоинства* [ср. *пьедестал* – *Е.Р.*], не тратит лучи свои на мелочь, не грязнит чистоту <...> женщина может извратить красоту и обратить ее, как модную тряпку, на наряд и затаскать ее... Или, употребив мудро, – быть солнцем той сферы, где поставлена...» (357). «Он [Козлов] загляделся на жену, и тайное умиление медленным лучом прошло у него по лицу и застыло в задумчивых глазах. Даже румянец пробился на щеках» (211).

*Искра* («искра пробежала по груди»): «Но когда на учителя находили игривые минуты и он, в виде забавы, выдумывал, а не из книги говорил свои задачи <...> – скорее всех, путем *сверкающей* в голове догадки, доходил до результата Райский» (44). (То, что казалось психологической характеристикой героя – элемент, значимый для психологической мотивировки его поступков – оказывается мотивом, включающим описание в разработку метафорического сюжета романа: *искра* связана с *осмыслением*; причем *осмысление* – не через *аналитическое* движение (к чему Райский способен мало), а как «интуитивное схватывание». Учитель исправляет рисунок Райского: «да в волосах прибавил три, четыре черные полосы, сделал по *точке* в каждом глазу – и глаза вдруг стали смотреть точно живые. ”Как это он? и отчего так у него вышло живо, смело, прочно?” – думал Райский, зорко вглядываясь и в штрихи, и в точки, особенно в две точки, от которых глаза вдруг ожили» (52).

*Открывающиеся глаза* («веки медленно открылись», «широко глядела лучистыми глазами вокруг»). Описание одноклассника Райского: «Васюкова нет, явился кто-то другой. Зрачки у него расширяются, глаза не мигают больше <...> и смотрят гордо, умно <...>. По лицу бродит нега, счастье, кожа становится нежнее, глаза синеют и льют лучи: он стал прекрасен» (53).

*Искра, луч* в раскрытых глазах, найденная *точка* – составляют, т.о., общий ряд, приблизительное содержание которого: "отысканная истина, объединяющая разрозненное, придающая смысл беспорядочному, пробуждающая красоту жизни в мертвой до того картине".

Странный, безжизненный *сон* природы, предшествующий пробуждению («под ясным, будто лунным, небом, но без луны; в свете, но не солнечном, среди сухих, нагих скал, с мертвыми деревьями, с нетекущими водами, с странным молчанием» [149]). Ср.: сонную провинциальную жизнь; обычную тупую вялость Васюкова; и также описание Малиновки после катастрофы.

«Артистический» *сон* художника, в котором и происходит *оживление статуи* (мертвой материи) («Он, притаив дыхание, погрузился в артистический сон и наблюдал видение, боялся дохнуть»): «Райский начал

мысленно глядеть, куда глядит Васюков, и видеть, что он видит. Не стало никого вокруг: ни учеников, ни скамей, ни шкафов. Все это закрылось точно туманом. После нескольких звуков открывалось глубокое пространство, там являлся движущийся мир, какие-то волны, корабли, люди, леса, облака – все будто плыло и несло мимо его в воздушном пространстве <...> И сон этот длился, пока длились звуки. Вдруг стук, крик, толчок какой-нибудь будил его, будил Васюкова. Звуков нет, миры пропали, он просыпался: кругом – ученики, скамьи, столы...» (53).

И, наконец, само *оживление* или, его вариант, – *пробуждение*. Ср. разговор Райского с Козловым: «/Р./ Будем же делать и мы, чтоб разбудить это (он указал вокруг на спящие улицы, сады и дома). Будем превращать эти обширные кладбища в жилые места, встряхивать спящие умы от застоя! – /К./ Как же это сделать? – Я буду рисовать эту жизнь, отражать, как в зеркале...» (210). [Само отражение жизни в искусстве – каким-то образом связано с ее преобразованием в действительности – *Е.Р.*] «... все это [образцовая жизнь, древние здания, образцовые (античные) поэты] не настоящая жизнь <...> так жить теперь нельзя <...>. Нужны образцы современной жизни, очеловечивания себя и всего около себя. Это задача каждого из нас...» (210).

Так мотивы, проходящие через весь текст романа, складываются здесь во внешне убедительную картину: познание *правды / жизни* ведет к *пробуждению статуи* (метафора, которая раскрывается двояко: *пробуждение страсти* (= *жизни*) в женщине; создание *портрета / романа*, выражающего некую *суть жизни*, ее *закон* и оказывающее на реальность (спящую жизнь) преобразующее воздействие.

Дальнейшее действие романа определяется многочисленными попытками героя (вернее – двух героев – Райского и Волохова) реализовать этот выкристаллизовавшийся в конце первой части метафорический сюжет, – материализация которого оборачивается финальной катастрофой.

Во всех исследованиях отмечается психологическая необъяснимость центрального конфликтного узла романа и его развязки. В поисках выхода гончаровистика либо говорит об особенностях психологизма, либо предполагает наличие того или иного «сверхсюжета» (сверхзадания), подчиняющего организацию сюжета романа. Так, Е.А. Краснощекова говорит о «символической драме», которая выходит на первый план в заключительной части романа: «психологические (реалистические) мотивировки вновь отступают на второй план, а в центр выдвигается логика развития идей, обобщенных в лейтмотивах: Греха (Вины), Раскаяния (Покаяния) и Искупления (Воскресения-Преображения)», чем и объясняется превращение своеобразной, взрослой Веры в беспомощного ребенка (КРАНОЩЕКОВА 1997: 426). Развязка конфликта, т.о., диктуется здесь

требованием символического сверхсюжета, а не логикой построения самого текста, и поэтому должна быть оценена в рамках реалистической эстетики как произвольная, дидактичная, независимо от того, удалось ли нам найти оправдывающие ее внетекстовые культурные образцы.

Исследователи, следуя схемам восприятия, характерным для искусства предшествующих эпох, видят этот «символический сюжет» как вполне цельную, логически единую конструкцию, которая должна интегрировать и полностью вмещать все содержание, весь материал романа. Между тем, при ближайшем рассмотрении, мы увидим, что символическая структура, внешне цельная и монолитная, распадается на неоднородные элементы, каждый из которых вступает в разнообразные связи, способен к многообразным и неоднозначным раскрытиям внутри текста, к бесконечной семантической дифференциации.

Уже в примерах, приведенных выше,<sup>199</sup> мы видим, что один и тот же мотив в разных случаях получает нетождественные – а зачастую чуть ли не противоположные значения. Особенно показательное семантическое расхождение при раскрытиях мотива *гирлянда* (варианты: *форма*, *оболочка* и т.д.). Райский решает вставить сцену своего свидания с Ульяной в роман: «смягчу только это свидание... прикрою нимфу и сатира [= *животная страсть* – Е.Р.] *гирляндой*». В контексте выстраиваемого самим Райским метафорического сюжета это означает ограничиться изображением *иллюзорного*, отказаться от *анализа реальных законов, обнажения сути*, – что вступает в противоречие с «метафорической задачей», стоящей перед ним (= неспособность героя к настоящему творчеству).

Варианты этого же мотива обыгрываются в разговоре Веры и Марка в конце IV ч. романа: «/Марк:/ В чем тут помеха нам? Надо кормить и воспитать детей? Это уже *не любовь*, а особая забота, дело нянек, старых баб! Вы хотите *драпировки*: все эти *чувства, симпатии* и прочее – только *драпировка*, те *листья*, которыми, говорят, *прикрывались* люди еще в раю... – Да, *люди!* – сказала она <...>. Пусть *драпировка* <...> – но ведь и она, по вашему же учению, *дана природой*, а вы *хотите* ее *снять*» (606). Мы уже отмечали полное тождество метафорической подоплеку линии Марка и «задачи» Райского: в их основе лежат одни и те же метафорические мотивные связи, причем оказывается, что с *оживлением* связано не только «дело» Райского, но и «дело» Волохова<sup>200</sup>. Это совпадение кажется тем более

---

<sup>199</sup> Текст романа дает такую богатую разработку приведенных мотивов, что мы могли привести здесь лишь совсем небольшую их часть. Схема, приложенная к статье, показывает соотношения и взаимосвязи основных мотивов романа – не претендуя на полноту их представления.

<sup>200</sup> Суть «дела» Марка Волохова остается в романе довольно туманной и для читателя, и для самих героев романа (Вера: «ссорилась с вами за беспорядочную жизнь»; «Я страдала не за

парадоксальным, что внешне (с точки зрения фабулы, «истории») герои совершенно различны – даже противопоставлены (противоположность жизненных позиций и мировоззрений; «романтизм» Райского – «материализм» или даже «физиологизм» Марка).

Для Марка и Райского *«гирлянда»* – форма, драпировка, скрывающие суть. В интерпретации Веры *гирлянда, драпировка* (т.е. форма) – признак человека и человеческого в отличие от животного, бессмысленного; необходимое условие и даже сама ткань жизни (ср. в другом месте: *иллюзии, составляющие «роскошь человека, в которой отказано животному»* [659]). В организованном таким образом метафорическом ряде центр (суть, смысл, жизнь, правда, сущее) – лишь производное от формы, производное некоего структурирующего усилия, неспособное к самостоятельному, независимому существованию. Размышления Веры (либо, возможно, «повествователя») после катастрофы, *«опыта»*: «Гордость, человеческое достоинство, права на уважение, целостность самолюбия – все разбито вдребезги! Оборвите эти цветы с венка [сорвите драпировку, гирлянду, – форму – Е.Р.], которым украшен человек, и он сделается почти вещью»<sup>201</sup>. Также: «/Марк/ вместо живых и страстных идеалов правды, добра, любви<sup>202</sup> <...> показывает ей только ряд могил, готовых поглотить все, чем жило общество до сих пор» (659).

Мотив *гирлянды* является тем зерном, из которого прорастает главный фабульный конфликт всего романа (конфликт между Верой и Марком неразрешим именно потому, что в основе позиций героев лежит один и тот же логический ход, одно и то же противопоставление: жизнь, (человеческая) правда, истина – ложь, условности, надуманные роли; однако из общего

---

один этот темный образ жизни...»; «Ведь взрослые не станут слушать. И вам не стыдно своей роли?» [525]), – что, по всей видимости, и вызвало упреки в окарικатуривании образа русского радикала. Не проясняя, в чем заключается деятельность Марка (по всей видимости, это здесь не столь уж важно), текст лишь (словами самого Марка) описывает его как «вспрыскивание мозгов живой водой» – причем здесь, как и в случае с Райским, общественная деятельность и любовь/страсть к женщине странным образом (метафорически) связаны. Задача обоих героев: «разбудить», «оживить» (Марк Вере: «Вы женщина, и еще не женщина, а почка: вас еще надо развернуть, обратить в женщину. Тогда вы узнаете много тайн, которых и не снится девичьим головам и которых растолковать нельзя: они доступны только опыту...» [525-526]) или: «А вы вдалились в анализ последствий, миновали опыты – и оттого судите вкривь и вкось, как старая дева» [529]) – только Волохов оказывается в своем деле более «успешен», чем Райский.

<sup>201</sup> Здесь цитата приводится по первоначальному варианту текста, опубликованному в «Вестнике Европы» (Гончаров 1869: 52) – т.к. в текстах современных изданий, вышедших после 1950 г., отсутствует фрагмент предложения, существенный для раскрытия значения мотива *гирлянда*. (О текстологических проблемах в связи с романом «Обрыв» см.: БАЛАКИН 2002.)

<sup>202</sup> Обратим внимание на появляющийся здесь новый (оксюморонный) вариант мотивного сплетения: живые, страстные идеалы.

метафорического ядра (*форма, гирлянда*) вырастают две мотивные линии, развивающие движение в двух разных планах, свести которые в общий синтезирующий «результат» невозможно. Конфликт между героями, т.о., – не психологический, – конфликт этот оказывается связан с метафорической природой языка; со способностью одного и того же «знака», или «формального ряда» развивать расходящиеся семантические линии. «Психологическое» и «идеологическое», т.о., оказываются «вторым производным» метафорического по своей природе конфликта. Конфликта между двумя эпохами, двумя культурными дискурсами: новым – *срывающим формы* и разрушительным для жизни духом *анализа*; и старым – *оформляющим*, удерживающим жизнь в границах *идеальных форм*.

Подобная семантическая дифференциация, расхождение мотивных линий – и является, собственно, текстообразующим движением. Именно это отмечал и сам Гончаров, когда сравнивал себя с импровизатором, которого интересует не «содержание» темы, а лишь ее развитие, «игра фантазии»: нужен только сюжет, мысль – и тогда, как музыкант за фортепиано, «начинаю фантазировать [т.е. развивать, варьировать тему – *Е.Р.*], мыслить, ощущать, словом, жить легко, скоро и своеобразно — и почти так же живо и реально, как и в настоящей жизни! И насилие оторвусь от бумаги, как импровизатор-музыкант от своего фортепиано» (ГОНЧАРОВ 2000: 263). Подчеркивается также и неустойчивость, принципиальная множественность таких раскрытий, «вариаций на тему»: сегодня думаю так, завтра по-другому, а «послезавтра захочется сказать опять третье, а там четвертое. Не взыщите: так всю жизнь было со мной» (ГОНЧАРОВ 1955: 260).

Мотивы, лежащие в основе текста «Обрыва», оказываются достаточно устойчивыми для творчества Гончарова – и в разнообразных раскрытиях разрабатываются также и в других его сочинениях и в письмах.<sup>203</sup> В ходе текстового движения происходит расщепление исследуемой конструкции на ряд семантических линий, не совпадающих с «обобщающей», «основной», – и в т.ч., на ряд сюжетных (и фабульных) воплощений, отличных от предельно обобщающей, символически-генерализирующей линии, экспонированной в I части романа. Представленный в экспозиции как «идеальный», бесконфликтный, сюжет «оживающей статуи» многократно проводится, «испытываясь» различным материалом. (Всевозможные «побочные» сюжетные линии: Райский–Ульяна, Козлов–Ульяна, Райский–Марфинька, Софья–Милари, и даже Тычков–бабушка; картины уездного «сна», «артистического сна»; игра на скрипке Васюкова; рассуждения о деле и бездействии, современности и прошлом, о

---

<sup>203</sup> В частности, в «Необыкновенной истории», в «Литературном вечере», в письмах мы обнаруживаем практически все основные мотивы, фигурирующие в «Обрыве».

«новой силе» – весь этот разнообразный материал осмысляется через исходный метафорический сюжет – и, в свою очередь, развивает его.) Разнонаправленность мотивных связей позволяет выстраивать разнонаправленные, конфликтующие смысловые линии и обеспечивает неиерархичность, нелинейность сюжета. Ни одна из этих линий не может оформиться и занять доминирующую позицию; не успев выстроиться, она тут же разрушается, приходя в столкновение с другой, в которой те же мотивы выступают в совершенно иных вариантах и связях.

В тех случаях, когда описание того или иного фабульного эпизода романа включает элементы сюжета *оживления статуи*, мы не видим ни срывания *форм*, ни *страсти* (Райский–Крицкая); часто *лучи* соседствуют со *сном–незнанием* (Козлов, Васюков); со следованием *правилам* и *оформлением* (бабушка – особенно в сцене конфликта с Тычковым); или же в метафорах «*оживающей статуи*» описываются эпизоды в жизни героя, которые расцениваются как ошибки, падения (Райский–Ульяна). В романе мы можем найти два случая реализации метафорического сюжета на уровне событийном (фабульном, «буквальном») – при этом *пробуждение страсти* в женщине приводит либо к буквальной *смерти* (эпизод с Наташей), либо к *омертвлению* (линия Веры). Единый метафорический сюжет, т.о., получает совершенно разные реализации на фабульном уровне, каждая из которых так или иначе опровергает выстроенную в экспозиции сюжетную схему. Процесс расшатывания устойчивости семантических связей достигает апогея в кульминации, где происходит полная переориентация смыслов экспозиционной структуры. Начавшиеся на мотивном уровне процессы выходят на фабульный уровень, приводя к финальной катастрофе (распаду кажущегося гармонического единства экспозиции): линия Вера–Марк.<sup>204</sup>

В конце романа «*сюжет оживления*» совершенно по-разному (и каждый раз – иначе, чем это ожидалось в экспозиции) осуществляется (или, завершается) по отношению ко всем женским персонажам: и это не только Вера, но и Софья («*ложный шаг*»), Ульяна (совершающая то самое освобождение от *условностей*, которое критика желала и ожидала от Веры), и даже – в каком-то смысле – Марфинька (и здесь как раз – совершенно буквально, с блокированием всей метафорической подоплеки, смысловой игры). Более того, обращение самого Райского к скульптуре – также один из вариантов реализации этого сюжета.

Мы видим, что «событие», «сюжет» романа составляют *трансформации* исходной, представленной в экспозиции структуры. Через основную фабульную линию, а также через ряд побочных линий текст показывает, как

---

<sup>204</sup> *Срывание формы* – как основа метафорического сюжета оживления. Подробный анализ причин блокировки исходного «метафорического сюжета» – см.: РИПИНСКАЯ 2004.

реализация метафоры «оживающей статуи» влечет за собой «сон» либо «смерть» в реальности (исключение – история Марфиньки – которая одна избегает «срывания формы»). Исследованием этой катастрофы, собственно, и занят текст. Причем катастрофический исход оказывается предрешен, и диктуется теми метафорическими связями, в которые вступают избранные мотивы. Иными словами, не автор так или иначе «устраивает» судьбу своих персонажей – но текст. Ход сюжета (точнее: «фабулы», собственно «истории») диктуется теми связями (смысловыми – и, как следствие, сюжетными), в которые вступают мотивы, раскрывая свой внутренний потенциал – смысловой и сюжетный. И исход романа определяют не личные воззрения автора – но семантическая структура, особенности, внутренний потенциал избранной мотивной конструкции – то, как, по выражению Веселовского, «снуются мотивы» в тексте<sup>205</sup>. Автор, в данном случае, подобен исследователю, помещающему вещества в пробирку и наблюдающему за происходящими с ними трансформациями. И роман, в таком случае, оказывается формой исследования действительности – современной жизни, осмысляющейся и «проверяющейся» в нем через испытание идей, актуальных вопросов – которые и предстают в художественной форме в виде *мотивов*, иногда проникающих все творчество данного автора, и часто даже – целый круг связанных в «большой диалог» (по М.М. Бахтину) произведений разных авторов.

## Литература

- БАЛАКИН 2002 = БАЛАКИН А.Ю. О проблеме выбора основного источника текста романа И.А. Гончарова «Обрыв» // Русская Литература. 2002. № 3. С. 70-88.
- ВЕСЕЛОВСКИЙ 1940 = ВЕСЕЛОВСКИЙ А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
- ГАСПАРОВ 1994 = ГАСПАРОВ Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994.
- ГЕЙРО 1980 = ГЕЙРО Л.С. Комментарий к роману «Обрыв» // Гончаров И.А. Собр.соч.: в 8 т. Т.6. М., 1980. С. 467-515.
- ГОНЧАРОВ 1869 = ГОНЧАРОВ И.А. Обрыв // Вестник Европы. 1869. №5. С. 5-137.
- ГОНЧАРОВ 1955 = ГОНЧАРОВ И.А. Письмо И.И.Льховскому от 2? июля 1853 г. //Собр.соч.: в 8 т. Т.8. М., 1955.
- ГОНЧАРОВ 2000 = ГОНЧАРОВ И.А. Необыкновенная история // Лит. наследство. И.А.Гончаров. Новые материалы и исследования. Т.102. М., 2000. С. 184-307.
- ГОНЧАРОВ 2004 = ГОНЧАРОВ И.А. Обрыв // ГОНЧАРОВ И.А. ПСС в 20 т. Т.7. СПб, 2004.
- КОЖИНА 1988 = КОЖИНА Н.А. Заглавие художественного произведения: онтология, функция, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики. 1984. М., 1988.

---

<sup>205</sup> «Снуются» – страд. залог от: "сновать" (= плести, готовить основу под ткань).

- КРАСНОЩЕКОВА 1997 = КРАСНОЩЕКОВА Е.А. И.А. Гончаров: Мир творчества. СПб, 1997.
- МИХАЙЛОВ 1997 = МИХАЙЛОВ А.В. Языки культуры. М., 1997.
- НИКОЛЬСКИЙ 1973 = НИКОЛЬСКИЙ В.П. Природа и человек в русской литературе XIX века (50-е–60-е гг.). Калинин, 1973.
- РИПИНСКАЯ 2004 = РИПИНСКАЯ Е.В. Русский реалистический роман: мотив и сюжет. (И.А.Гончаров. «Обрыв»: опыт анализа риторической организации романа) // Вестник молодых ученых, 2004 № 5. Сер.: Филологические науки, 2004 № 1. С. 27-46.
- СИЛАНТЬЕВ 2004 = СИЛАНТЬЕВ И.В. Поэтика мотива. М., 2004.
- СКАФТЫМОВ 1972 = СКАФТЫМОВ А.П. Тематическая структура романа «Идиот» // СКАФТЫМОВ А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
- ТОМАШЕВСКИЙ 1996 = ТОМАШЕВСКИЙ Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
- ШКЛОВСКИЙ 1983 = ШКЛОВСКИЙ В.Б. О теории прозы. М., 1983.



**Наталья Няголова**  
(Будапешт, Венгрия)

**ДЕФОРМАЦИЯ СКУЛЬПТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ  
И. А. ГОНЧАРОВА, Л. Н. ТОЛСТОГО И А. П. ЧЕХОВА**

**Abstract:** This article examines deformation as one of the semantic functions of the image of the statue (sculpture) in the works of I.A. Goncharov, L.N. Tolstoy, A.P. Chekhov. Subject of the study are the novels "Oblomov", "War and Peace" as well as the play "Platonov". In "Oblomov", the statue becomes a sign of the nostalgia for some lost paradise of beauty and good, for some Golden Age, where contemplation and action could come together in a harmonious way. In Tolstoy, the image turns into a key to understand the mythic rhetoric as being theatrical and false what the author himself considers it. In Chekhov's play, the model of antique beauty, incarnated in the image of the statue, totally changes its semantic.

**Keywords:** semantic feature, spirit, matter, sculpture, deformation, poetics

В своем исследовании по истории русской лирики Федор Федоров утверждает, что «одна из важнейших оппозиций европейского сознания, европейской культуры – это оппозиция материальное (пластическое) – дематериальное (в разнообразных проявлениях, чаще всего в музыкальных), оппозиция, продиктованная христианской оппозицией духовное – чувственное. В процессе исторического развития оппозиция материальное – дематериальное, претерпевая всевозможные трансформации и обретая все более сложный характер, становится важнейшим регулятором европейской культуры» (ФЕДОРОВ 2008: 269).

В настоящей статье мы делаем попытку проследить актуальность и трансформации данной оппозиции в произведениях трех писателей русской классики второй половины XIX века – Ивана Александровича Гончарова, Льва Николаевича Толстого и Антона Павловича Чехова. Материалом исследования являются романы «Обломов», «Война и мир» и пьеса «Безотцовщина». В разных контекстах этих произведений неоднократно присутствует образ статуи, скульптуры. Реализация данного образа нас будет интересовать только в одном аспекте, а именно – целостность / деформация. Поэтому мы не будем касаться других важных функций образа, связанных с культурной кодификацией, мифопоэтикой, жанрово-родовой природой контекста и т.д.

Образ статуи занимает неодинаковое место в писательской «мифологии» указанных авторов. Если в романах Гончарова она встречается довольно часто (не только в «Обломове», но и в «Обрыве») и эксплицирует связь с характеристиками античной эстетики, то у Толстого и Чехова он уже

является низкочастотным элементом поэтики, у которого видна пересемантизация изначального значения. В романе «Обломов» И.А.Гончарова образ Ольги Ильинской несколько раз сравнивается со статуей: «Ольга в строгом смысле не была красавица, то есть не было ни белизны в ней, ни яркого колорита щек и губ, и глаза не горели лучами внутреннего огня; ни кораллов на губах, ни жемчугу во рту не было, ни миньютюрных рук, как у пятилетнего ребенка, с пальцами в виде винограда. Но если б ее обратить в статую, она была бы статуя грации и гармонии. Несколько высокому росту строго отвечала величина головы, величине головы — овал и размеры лица; всё это в свою очередь гармонировало с плечами, плечи — с станом... Кто ни встречал ее, даже рассеянный, и тот на мгновение останавливался перед этим так строго и обдуманно, артистически созданным существом» (ГОНЧАРОВ 1998: 192). И после объяснения с Обломовым: «Она была несколько томна, но казалась такою покойною и неподвижною, как будто каменная статуя. Это был тот сверхъестественный покой, когда сосредоточенный замысел или пораженное чувство дают человеку вдруг всю силу, чтоб сдержатъ себя, но только на один момент. Она походила на раненого, который зажал рану рукой, чтоб досказать, что нужно, и потом умереть» (ГОНЧАРОВ 1998: 367).

На статуарность образа Ольги Ильинской исследователи не раз обращали внимание, но при этом актуализировали разные аспекты. В.И. Мельник рассматривает скульптурное начало во внешности Ольги Ильинской в связи с влиянием идей Иоганна Винкельмана на творческое сознание Гончарова (МЕЛЬНИК 1985: 115). К.Ю. Лаппо-Данилевский обращает внимание на то, что «повествователь доносит до нас точку зрения не только свою, но и точку зрения Обломова — а именно его восприятие внешности Ольги через призму античного ваяния, запечатлевшего, по мнению Винкельмана, гармоническое спокойствие эллинской души» (ЛАППО-ДАНИЛЕВСКИЙ 2011). Н.Н. Старыгина связывает в единный семантический пучок мотив античной «идеальности» Ольги с музыкальным мотивом «Casta Diva» (СТАРЫГИНА 2003: 97). Ангелика Молнар определяет образ каменной статуи как «сквозной мотив» в творчестве Гончарова, который «обозначает нежившую женщину» (МОЛНАР 2004: 103). В фабуле романа исследовательница обнаруживает и связь данного образа с некоторыми мифопоэтическими структурами: с мифом Дон Жуана, с мифологемой «Пигмалион и Галатя» (МОЛНАР 2004: 103).

Незамеченным, однако, остается другой контекст, в котором присутствует интересующий нас образ. Описывая семейную жизнь Штольцев, И.А.Гончаров отмечает: «Они поселились в тихом уголке, на морском берегу. Скромн и невелик был их дом. Внутреннее устройство его имело также свой стиль, как наружная архитектура, как все убранство носило печать мысли и личного вкуса хозяев. Много сами они привезли с собой всякого добра, много

присылали им из России и из-за границы тюков, чемоданов, возов. Любитель комфорта, может быть, пожал бы плечами, взглянув на всю наружную разнорядицу мебели, ветхих картин, статуй с отломанными руками и ногами, иногда плохих, но дорогих по воспоминанию гравюр, мелочей» (ГОНЧАРОВ 1998: 446).

В данном контексте можно рассмотреть странную на первый взгляд оппозицию – античная красота статуи, становится лейтмотивным элементом описания Ольги в тех моментах, когда доминантной является точка зрения Обломова – созерцательного, неторопливого, влюбленного Обломова. В контексте «рационального счастья» семьи Штольцев вдруг оказывается, что прекрасный, эстетически идеальный образ античной скульптуры превратился в материальную часть этого, хотя и счастливого, быта – в обычный кусок каменной фигуры с отломанными конечностями.

Образ скульптуры в портретном описании Ольги представлен «божественными пропорциями», а в последнем упоминании знаковой становится именно его дефектность. В семантическом развертывании образа статуи эта ущербность (*с отломанными руками и ногами*) сигнализирует об «овеществлении» мечты. Употребление данного образа в романе «Обломов» отмечает процесс постепенного омертвления идеала, абсолюта, бесплотного духа и его превращение в вещь, в материю, в быт.

Музыка в романе находится в полном созвучии с пластическим началом. Ольга Ильинская не только похожа на античную статую, но и поет «*как ни одна певица не поет*». Благодаря любви Обломова к музыке, происходит и первое сближение между ними: «В заключение она запела *Casta diva*: все восторги, молнией несущиеся мысли в голове, трепет, как иглы, пробегающий по телу, – все это уничтожило Обломова: он изнемог.<...> – Ах! – вырвалось у Обломова. Он вдруг схватил было Ольгу за руку и тотчас же оставил и сильно смутился. – Извините... – пробормотал он» (ГОНЧАРОВ 1998: 198). В романе Гончарова музыка и любовь становятся контекстуальными синонимами. Музыка исчезает одновременно с исчезновением чувств между Обломовым и Ольгой.

В романе Л.Н. Толстого «Война и мир» мотив скульптурности прочно связывается с образом Элен Курагиной. Все внешнее описание героини строится на нем. На эту особенность обращают внимание большинство авторов, пишущих о «Войне и мире». Отличительная особенность Элен – чрезвычайная красота. Толстой неоднократно обращает внимание читателя на «мраморную» красоту героини («мраморный бюст», «античные плечи», она была в «белой робе, убранная плющем и мохом», тело Элен как-будто лакировано). П.Е. Бухаркин связывает «скульптурность» Элен с мотивом «ожившей статуи», точнее с мифом о Галатее (позитивный вариант) или с мстящей статуей, несущей гибель человеку (негативный вариант) (БУХАРКИН

2003: 226-230). Автор приводит и другую, более раннюю интерпретацию скульптурности Элен, указывающую на связь ее образа с переосмыслением античной культуры в духе Гегеля, но именно в воплощении ее духа в «скульптурную пластичность» (ГРОМОВ 1971: 326). Скульптурность Элен связана в романе с несколькими значениями – «холодность», «фальш», «неприступность».

Для Л.Н. Толстого очень важно подчеркнуть контраст между физической привлекательностью и бездуховностью героини. Она ни разу не представлена во внутреннем, психологическом плане. Толстой всегда описывает ее «снаружи», сквозь взгляд повествователя или других персонажей. В портрете Элен преобладает «материальность», «телесность», «физиологичность». Петр Евгеньевич Бухаркин обращает внимание на неоднократно упомянутую невозмутимость героини, из-за которой лицо Элен напоминает маску, она всегда улыбается и эта улыбка заслоняет для высшего света недостатки героини – ограниченность, порочность, недобрый нрав (БУХАРКИН 2003: 222). Тело Элен не просто «мраморное», неживое, но оно существует в прочной симбиозе с предметами, с одеждой: «Он слышал тепло ее тела, запах духов и скрип ее корсета при движении. Он видел не ее мраморную красоту, составлявшую одно целое с ее платьем, он видел и чувствовал всю прелесть ее тела, которое было закрыто только одеждой» (ТОЛСТОЙ 1979: 259).

Во всех случаях, в которых упоминается тело Элен, всегда упоминаются и особенности ее платья или аксессуаров. Обнаженная телесность Элен естественным образом переходит в материю ее одежды. Отличительной особенностью породы Курагиных является не только акцентированная телесность, но и зависимость от материального мира – в первую очередь от одежды. Когда Анатолий начинает любовную игру с Наташей, он приглашает ее на «карусель в костюмах» в доме князя Василия. В разных ситуациях намерения Элен выражаются через одежду – например, в период принятия католицизма Элен носит только «белые платья с белыми лентами», чтобы выразить свое стремление к «истинной вере». При описании Элен автор всегда упоминает какие-то детали ее одежды («она поправляла бриллиантовое ожерелье»; «поправляла несколько раз складки своего платья»; «Элен была в белом платье, просвечивающем на плечах и груди»; «слегка шумя своею белою бальной робой, убранною плющом и мохом»). Одежда в романе становится метафорой светского этикета, салонного лицемерия, неискренности.

От театральной ложи Элен, как из пещеры, веет холодом. У Элен есть дача на «Каменном острове» – это еще одна любопытная деталь, которая продуцирует идею о метафорической связи между Элен и камнем. В сцене семейного скандала Пьер угрожает «мраморную» красавицу мраморной доской, пытаясь, по словам Л. Карасева, «уничтожить подобное подобным»

(КАРАСЕВ 2005), и видя его «оружие», героиня впервые по-настоящему выявляет свою грубую сущность. Наташа ощущает себя «под тенью» Элен, что создает эффект неодушевленного, предметно-объектного присутствия.

Все дети Василия Курагина изображены в плоскости совершенной или несовершенной телесности: Анатолий и Элен – сказочно красивые, а Ипполит, несмотря на сходство с сестрой, имеет отталкивающую внешность. Трагические события в судьбах Анатолия и Элен связаны с телесными страданиями – ему ампутуют ногу, а она погибает, «освобождаясь» нежелательной беременностью. Эти драматические события, по мнению критики, эксплицируют своеобразное «вторжение грубой телесности», невозможность «очищения» героев (ЛУКЬЯНЕЦ 2010: 84). Но в то же самое время эти события связаны с кодом «болезни», «ранения», «потери» нарушающим «скульптурную» целостность персонажей, деформируя их внешний облик.

У «нерусской» Элен (с ее галломанией и принятием католицизма) можно обнаружить воплощение идеи Толстого о пагубном влиянии западного образа мышления. Дочь князя Василия Курагина является представительницей дворцового, несвязанного с землей дворянства, которое в концепции Толстого тоже несет отрицательные коннотации (ФОЙЕР 2002: 160). Также в образе Элен заметны ростки той ненависти к демонической женской красоте, которая станет одним из основным модусом поздней прозы Толстого.

«Скульптурная» красавица Элен часто и хорошо танцует, но никогда не поет. Музыка она слушает один раз, и происходит это на фоне ее разговора с католическим миссионером, за которым последовало принятие западного христианства. Все «музыкальные» персонажи Л.Н.Толстого – положительные герои. Таковы дети Ростовых, имеющие музыкальный слух, разбирается в музыке князь Андрей, уроки музыки княжна Марья дает Николеньке, а в эпилоге романа Пьер слышит «музыку», когда входит в свой дом. Нелюбовь героев к музыке – признак их душевной неполноценности.

Мы рассмотрим только один пример деформации пластического в творчестве А.П. Чехова, а именно – в описании Софьи Егоровной в первой пьесе писателя – «Безотцовщина». В сцене в саду во втором акте Трилецкий определяет Софи через неодушевленные характеристики – «лед», «камень», «умная кукла». Он неоднократно намекает на то, что Софья Егоровна очень похожа на статую и даже выражает *желание нарушить ее «целостность»*: «подойти к ней и соскоблить с ее носа капельку гипса...» (ЧЕХОВ 1976: 74). В статье «Образы мстителей в “Безотцовщине” А.П. Чехова. Герой в ситуации возмездия» Александра Шиманьска отмечает, что образ Софи содержит характеристики образа «статуи Командора», которые мотивированы «скульптурной» внешностью героини и ее ролью мстительницы в финале пьесы. По мнению исследовательницы, репликой «Неужели эта прекрасная,

мраморная женщина с чудными волосами в состоянии полюбить нищего чудака?» (ЧЕХОВ 1976: 116) Платонов выражает «восхищение мраморной, то есть монументальной красотой героини» (ШИМАНЬСКА 2010). Но семантика мифопоэтических схем, так же как и жанровые, актантные, речевые каноны, очень часто в драматургии Чехова подвергается переосмыслению. Образ статуи с ее изначальной принадлежностью к античному коду, в пьесе представлен в «сниженном», неэстетическом ключе. Упоминание гипса разрушает возможность семантической связи между образом статуи в пьесе и духом гармонии, пропорциональности, возвышенности античной пластики. Упоминание «чудных волос» «мраморной женщины» вызывает ассоциации с образом Медузы (УРАКОВА 2003: 124-127). Но все намеки на персонажей и сюжеты из мифологии – Горгона/Софи, Эдип/Платонов, амазонка/Войницева – дискредитируются провинциально- мелодраматической интригой пьесы. Так же разрушается и псевдодонжуановский сюжет (ГУЛЬЧЕНКО 1998: 212-222). Не красота и возмездие определяют внутреннюю форму образа статуи в «Безотцовщине», а ее «дешевость» и «деформация». Скорее всего, этот образ восходит к пошлым статуэткам в кабинете Сергея Войницева, к некрасивой статуе с плоской на голове в центре цветника в саду. Нет гармонии, нет благородства форм, осталась только одна грубая материальность. Такая трактовка образа в «Безотцовщине» связывается с основным конфликтом пьесы – между стремлением отдельной личности к духовной жизни и уничтожающей «физиологией» окружения, среды. Статуя становится олицетворением серости провинциального бытия и невозможности подлинной любви в мире обыденности и пошлости.

В «Безотцовщине» музыка коннотируется негативно. Мелодичность уступает место неприятным звукам: Трилецкий «водит по скрипке смычком», Венгерович «перебирает клавиши», Анна Петровна просто «сидит за роялью» и объясняет это «скукой». Среди музыкальных инструментов чаще всего упоминается «фисгармония» (механическое пианино), но мы не можем назвать эту вещь музыкальным инструментом, скорее, репродуктором музыки. Таким образом, семантика музыки как сфера «возвышенного» и «духовного» в пьесе Чехова, подобно скульптуре, дискредитируется. Обе стороны оппозиции «дух – материя» снижены и далеки от искусства.

Итак, можно утверждать, что образ статуи в произведениях И.А.Гончарова, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова реализует его разные семантические варианты. В «Обломове» статуя становится знаком ностальгии по утраченному раю, Золотому веку, исполненному красоты и добра, в котором созерцание и действие представляют собой гармоническое единство.

В произведениях других авторов статуя постепенно утрачивает свою возвышенную семантику и становится только метафорой грубой материальности, лицемерия, пошлости.

У Толстого статуя является элементом мифориторического кода как искусственный и фальшивый, каким он воспринимался самим писателем (Толстой 1983: 54). За красотой античной статуи скрывается бездуховность внутреннего мира персонажа.

У Чехова модель античной красоты, воплощенная в образе статуи, принципиально меняет свою семантику. Автор предлагает множество возможных прочтений образа, но в итоге дискредитирует их все, отождествляя образ с обычным знаком убогого, монотонного, всепоглощающего быта, который превращается в кошмар и угрозу для героев рубежа веков.

Деформация статуи становится индикатором новой семантической парадигмы в русской литературе второй половины XIX века, в которой оппозиция «дух-материя» усложняет свои параметры. Она отражает будущие трансформации этих двух начал, ведущие к превращению духовного начала в вещь, в «косную» материю, на котором будет построен своеобразный синкретизм, «органическая поэтика» русского модернизма (ГЕНИС 1999).

## Литература

- БУХАРКИН 2003 = БУХАРКИН П.Е. Элен или ожившая статуя (к вопросу о роли топики в реалистическом дискурсе) // Риторическая традиция и русская литература, Санкт-Петербург, 2003.
- ГЕНИС 1999 = ГЕНИС А. Метаболизм поэзии: Мандельштам и органическая эстетика // Мир Марины Цветаевой. [www.tsvetavaeva.synnegoria.com/WIN/silverage/mandelshtam/genismetabol.html](http://www.tsvetavaeva.synnegoria.com/WIN/silverage/mandelshtam/genismetabol.html) (Дата обращения 23.10. 2012)
- ГОНЧАРОВ 1998 = ГОНЧАРОВ И.А. Обломов // ГОНЧАРОВ И.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. СПб.: Наука, т.4, 1998.
- ГРОМОВ 1971 = ГРОМОВ П.П. О стиле Льва Толстого: «Диалектика души» в «Войне и мире». Ленинград, Художественная литература, 1971.
- ГУЛЬЧЕНКО 1998 = ГУЛЬЧЕНКО В.В. Платонов и Дон Гуан. Проблема Дон Жуана в произведениях А.С. Пушкина «Каменный гость» и А.П. Чехова «Безотцовщина» // Чеховиана. Вып.7. М., 1998, С. 212-222.
- КАРАСЕВ 2005 = КАРАСЕВ Л.В. Толстой и мир // Альманах «Восток», Вып. 11, ноябрь-декабрь 2005, [www.situation.ru/app/j\\_art\\_1024.htm](http://www.situation.ru/app/j_art_1024.htm) (Дата обращения 20. 10. 2012)
- ЛАППО-ДАНИЛЕВСКИЙ 2011 = ЛАППО-ДАНИЛЕВСКИЙ К.Ю. Винкельман И.И. // Обломовская энциклопедия, Пушкинский дом, СПб, (в печати), [www.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=8316](http://www.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=8316) (Дата обращения 20. 10. 2012)
- ЛУКЪЯНЕЦ 2010 = ЛУКЪЯНЕЦ И.В. О проблеме телесности в творчестве Толстого (компаративный аспект) // Русская литература, 2010, № 4.

- МЕЛЬНИК 1985 = МЕЛЬНИК В.И. Реализм И.А. Гончарова. Владивосток, 1985.
- МОЛНАР 2004 = МОЛНАР А. Поэтика романов И.А. Гончарова, Москва, Компания «Спутник+», 2004.
- СТАРЫГИНА 2003 = СТАРЫГИНА Н.Н. Образ *Casta Diva* как центр лейтмотивного комплекса образа Ольги Ильинской: («Обломов» И.А.Гончарова) // И.А.Гончаров: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова и др., Ульяновск, Корпорация технологий продвижения, 2003.
- ТОЛСТОЙ 1979 = ТОЛСТОЙ Л.Н. Война и мир т.1. // Собрание сочинений в 22 томах. т.IV. Москва, Художественная литература, 1979.
- ТОЛСТОЙ 1983 = ТОЛСТОЙ Л.Н. Что такое искусство? // Собрание сочинений в 22 томах. т.XV, Москва, Художественная литература, 1983.
- УРАКОВА 2003 = УРАКОВА А.П. Увидеть Медузу. Романтическая модель “*bellezza medusea*” // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология, 2003, № 6.
- ФЕДОРОВ 2008 = ФЕДОРОВ Ф. Семиотика камня: три страницы русской лирики // *Acta humanitarica universitatis Saulensis*. Т. 6. 2008.
- ФОЙЕР 2002 = ФОЙЕР К.Б. Генезис «Войны и мира». Санкт-Петербург, Академический проект, 2002.
- ЧЕХОВ 1976 = ЧЕХОВ А.П. Безотцовщина // Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах, т.11, М., АН СССР Институт мировой литературы им. М. Горького, 1976.
- SZYMANSKA 2010 = SZYMANSKA A. Образы мстителей в «Безотцовщине» А.П. Чехова. Герой в ситуации возмездия // *Folia Literaria Rossica*. № 3, red. O. Główko i inni, Łódź 2010, С. 52-59.

**И. О. Маршалова**  
(Ульяновск, Россия)

**МОТИВЫ БЕСТИАЛЬНЫХ МАСОК В РОМАНАХ  
«ОБРЫВ» И. А. ГОНЧАРОВА И «МОСКВА» А. БЕЛОГО**

**Abstract:** This article analyses the bestial motives of masks in the novels “Precipice” by I. A. Goncharov and “Moscow” by Andrew Bely. These motives are revealed in several aspects: the concrete historical and metaphysical, social and ontological. Special attention is paid to the structural (repetition in the text, association) and semantic (household and ontological) role of the motivic characteristics of the characters.

**Keywords:** motive, leitmotive, vestial, semantic, symbolic, novel, I.A. Goncharov, A. Bely.

На использование мотивов в качестве «опорных точек» повествования в романном творчестве И.А. Гончарова указывал ещё Н.И. Пруцков. Исследователь отметил базовые особенности этой художественной единицы: повторяемость «на протяжении всего романа», связывание текста в художественное целое, символическую наполненность, позволяющую «автору раскрыть смысл изображаемого, а также свое отношение к нему» (Пруцков 1963: 41). Мотивное сцепление образов, сюжетных ходов, действий героев, отдельных звуков, красок и даже запахов в романе «Москва» А. Белого является основным смысловым и формообразующим принципом организации художественного мира произведения. «Рядом основополагающих мотивов» называл повторяющиеся элементы повествования в прозе Белого Л.К. Долгополов: «Именно мотивы тут главное. Некоторые могут становиться на том или ином отрезке главными (лейтмотивами), другие – отходить на время в сторону. Но именно *мотивный характер* искусства Белого и дал ему возможность сохранить себя как незаурядную творческую личность, объединив в одно неразложимое целое “симфонии” и “Петербург”, “Серебряный голубь” и теорию символизма, “Золото в лазури” и “Пепел”» (Долгополов 1988: 75).

Крупнейшие мастера русского романа XIX и XX веков И.А. Гончаров и А.Белый (Б.Н. Бугаев) с различных позиций, определяемых удалённостью исторических эпох друг от друга в политическом, экономическом, социокультурном планах, обратили особое внимание на проблему самоопределения личности в современной каждому автору момент истории, печатью глубочайшего трагизма отметили утрату нравственных ориентиров, позволяющих человеку обрести собственное лицо под грудой наносных впечатлений.

Под мотивами бестиальных масок персонажей в романах «Обрыв» И.А.Гончарова и «Москва» А.Белого мы понимаем такие повторяющиеся единицы повествования, которые вскрывают и акцентируют семантико-символическое значение тех или иных образов в произведениях, позволяют проследить их эволюцию и концептуальную значимость. Подобными функциями обладают близкие по значению и в том и в другом произведении мифологизированные мотивы звероподобных масок, надеваемые героями в различных ситуациях, и связанные с проявлением бестиальной сущности персонажей хищнические, плотоядные лейтмотивы.

Одним из наиболее значимых бестиальных мотивов в романах является последовательно используемый Гончаровым и Белым мотив «русалочной сущности» женских персонажей.

Уходя своими корнями в устное народное творчество, художественное воплощение образ русалки обрёл в произведениях классиков русской литературы<sup>206</sup>. Проникая в письменную культуру, русалочьи мотивы со временем теряли непосредственную связь с первообразом «водяной» девы и приобретали статус мифологем. Мифологем, которые метафорически, ассоциативно апеллировали к архетипическому началу.

Перенесение акцента с фантастической ситуации встречи с русалкой на выражение её сущностных, характерологических черт в земной женщине наблюдается прежде всего в романе «Обрыв» И.А.Гончарова. Так, «русалочий» мотив в ряде сюжетных ситуаций оттеняет загадочность и непроницаемость Веры. Ускользая от навязчивых вопросов Бориса Райского о таинственном адресанте письма, она «отвечала ему <...> взглядом, быстрым как молния, потом остановила на нём глаза, и взгляд изменился, стал прозрачный, точно стеклянный, "русалочный"...» (ГОНЧАРОВ 2004: 407).

Вообще, судьбы двух гончаровских героинь – независимой Веры и несколько пародийной Уленьки – развиваются до определённого этапа в контексте русалочьего мифа<sup>207</sup>. За чарующей красотой и «русалочным щекотаньем» (ГОНЧАРОВ 2004: 547) окружающих скрываются – в случае с Верой – душевный надрыв, внутренняя борьба, переход в новое качество. В случае же с ветреной Уленькой – всепоглощающая жажда плотских утех и бесконтрольность поступков.

«Русалочным взглядом» (БЕЛЫЙ 1989: 70) в романе «Москва» А.Белого обладает Лизаша Мандро, дочь коммерсанта Эдуарда Мандро. «Странная барышня» (БЕЛЫЙ 1989: 68) изначально живет какой-то «русалочной»

---

<sup>206</sup> Имеются в виду вариации на данную тему в поэтических текстах А.С.Пушкина и М.Ю.Лермонтова; в незаконченной драме Пушкина «Русалка» (1826-1832); в «Майской ночи, или Утопленнице» (1829-1830) Н.В.Гоголя.

<sup>207</sup> О развитии мифологического лейтмотива русалки в женских образах романа «Обрыв» И.А.Гончарова см.: ЗЕЛЬДХЕЙН-ДЕАК: 77-90; СТАРЫГИНА 1998: 196-206.

жизнью немислимых фантазий и образов, последовательно надевая на себя сказочные маски, уводящие от действительной жизни. Неслучайно постоянными мотивами этого женского образа становятся физически ощущаемый холод<sup>208</sup> и символическое «утопание»<sup>209</sup>: «... она вобрала столько холода в тело свое, что, в теплице оттаивая, излучало годами лишь холод ее миниатюрное тельце; сидела укутую, <...>; глазами, – большими, далекими, – нет, не мигала; <...>; точно тонула в глазах, – своих собственных: омут в глазах открывался, в котором тонула, еще не родившись. Русалочка!» (БЕЛЫЙ 1989: 70).

«Русальные игры с собой и с другими» (БЕЛЫЙ 1989: 70) в романе объясняются по-разному. Доктор, посетивший Лизашу, отнёс странности девичьей натуры к «расстройству чувствительных нервов», «псевдогаллюцинациям» (БЕЛЫЙ 1989: 70). Сама Лизаша косвенно указывает в разговорах со своим воздыхателем Митей на причину недомогания: «Все лжется во мне – оттого, что русалочку я утопила: оттуда – сюда» (БЕЛЫЙ 1989: 97). Примечательно, что время увлечения экзальтированной девушки «русальными играми» (БЕЛЫЙ 1989: 70) в романе происходит на фоне Москвы дореволюционной. И это заигрывание с потусторонним миром, недоступным непосвященным, вполне выдержано в духе символистской эстетики.

Однако, в лизаветиной русалке лучезарность идей модернистского поколения практически сходит «на нет». Пугающие мысли посещают юную головку: «Время, сплошной людоед, – поедом ест людей: неуютно!» (БЕЛЫЙ 1989: 98) – вещает русалка Мите.

Лизаше всегда именно «неуютно» под ворохом наносных впечатлений и чудных образов. Собственный голос, на наш взгляд, в ней просыпается в моменты напряжённого правдоискательства, связанного с личной трагедией героини.

Необычность «отношений с отцом» (БЕЛЫЙ 1989: 70) – ещё одна причина странностей Лизаветы. «Бешеное поклоненье», название его «богушкой» и отцовская исключительная нежность к дочери – с одной стороны. Как вдруг – заявляет автор – «делался он ее лютым мучителем; и по неделям совсем не глядел на нее, покрывая ее, точно льдом» (БЕЛЫЙ 1989: 71). Так, холод, являющийся одним из постоянных мотивов героини, берёт своё начало в недрах «мандровской квартиры» (БЕЛЫЙ 1989: 174), в лживой обстановке

---

<sup>208</sup> «... холод символически соответствует ситуации одиночества, уединения или экзальтации. <...>. Благодаря холоду воздух готовится к нападению, он становится спиритуалистическим и негуманистическим» (Кирло 2010: 458).

<sup>209</sup> Ср. фольклорн.: «Русалки, купалки, водяницы, лоскотухи и другие, в славянской мифологии существа, как правило вредоносные, в которых превращаются умершие девушки, преимущественно утопленницы...». (Мифы 1991: 390).

мнимого благополучия богатого дома. И «все искаженья русальных гримас» (БЕЛЫЙ 1989: 174) – лишь соответствие Лизаши этой обстановке, обусловленной опасным заигрыванием отца с собственной дочерью, которая становится жертвой его страсти.

Надевание русалочьей маски в обоих романах соответствует периоду внутреннего поиска, периоду заблуждения вследствие восприятия чуждых духовному миру героинь идейных установок. Однако освобождение от так называемого «русального лунатизма» происходит лишь на страницах «Обрыва». Сбрасывание русалочьей маски в случае с Верой происходит мучительно, но знаменует абсолютное освобождение, во-первых, от пагубной страсти к недостойному её мужчине, во-вторых, от опьяняющих идей всеобщей свободы, во многом бесконтрольных и безнравственных. Поэтому мотив русалки в отношении данной героини является замкнутым, завершённым, не получающим дальнейшего развития в русле романа. На страницах «Обрыва» происходит полное изживание русалочьего мифа как отражения некоего нигилистического синдрома второй половины XIX века, не видоизменяясь и не перетекая в иные идейные формации.

Иначе развивается данная мотивная единица в романе «Москва». Обращают на себя внимание такие качества мотива в художественной системе Белого, как обратимость, цикличность. Это свойство реализовано в полной мере в истории Лизаши, скинувшей русалочью (читай – декадентскую!) маску вследствие пережитого страдания. Но новые роли рисуют ей жизнь, окружение. В третьей части романа «Москва», символически обозначенной как «Маски», Лизашин спаситель от рук злодея-отца и пересудов толпы Киерко-Тителев внушает сугубо материалистический взгляд на действительность. И предлагает своей спутнице новое имя – Элеонора Леоновна, в котором слышится излюбленная автором и легко узнаваемая словесная, звуковая игра: намеренно бессмысленное, ничего не значащее (возможно ли как-нибудь обозначить то, что только кажется, чего нет в действительности?) повторение фонем! И новые русалочьи гримасы, во многом чуждые и неестественные для героини, диктует ей жизнь: революционерки, жены подпольщика.

Помимо постоянной смены собственных отражений Лизаша приоткрывает главную маску «мужа», революционера Терентия Титовича: «Видела профиль его удлиненный и волчий: прижатые к узкому черепу уши; и нежною жалостью все передернулось в ней: он – овца в волчьей шкуре, которая травит... волков!» (БЕЛЫЙ 1989: 578). Двойное оборотничество Киерко-Тителева: кротость овцы, подавляемая волчьей ненасытностью и непримиримостью к идейным врагам, при полном отсутствии человеческих черт в характеристике – говорят о неимении собственного лица, наводят на мысли о призрачности персонажа, его фиктивности. Ни в одной из частей

романа так и не названа настоящая фамилия Киерко (Цецерко, Пукиерко как наиболее употребительные варианты). Он и не человек, и не зверь, а какая-то «овца в волчьей шкуре», маска, надевшая другую маску. «Надо принять во внимание; – требует автор, – он – кочевал по мозгам; и заклепывал в головы, где только мог, социальный вопрос» (БЕЛЫЙ 1989: 168). Киерко, таким образом, есть только мысль о глобальных социально-политических исканиях в русском обществе начала XX века, отвлечённая идея социалистического строительства, синдром распада прежнего мира, брожения умов и зарождения новой идеологии.

О значимости соответствия сущности человека – животному облику в романе «Обрыв» говорит блистательная характеристика Райского, Тушина, Марка, которых Вера поочерёдно наделяет звероподобными масками лисы, медведя, волка. Подобное оборотничество имеет и мифологические, и фольклорные корни. Подробный разбор лейтмотивов волка и медведя в их соотнесённости с центральными героями романа Марком Волоховым и Иваном Ивановичем Тушиным приводится в работе Ж. Зельдхейи-Деак «К проблеме реминисценций в лейтмотивах романа И.А. Гончарова “Обрыв”». В ней повторяющимся характеристикам персонажей придаётся статус лейтмотивов с незамкнутым полем значений и большим числом ассоциативных связей.

Примечательно, что сама Вера, так метко охарактеризовавшая каждого из участников своей судьбы, в сцене ночного разговора в саду с Борисом Райским едва ли представляется реальной женщиной. Райский, идущий в сад, признаётся самому себе, что «идет взглянуть на места, где еще вчера ходила, сидела, скользила, может быть, как змея, с обрыва вниз, сверкая красотой, как ночь, – Вера...» (ГОНЧАРОВ 2004: 572). Так, в фантазии Райского рисуется образ то таинственно пропадающего в ночи, то возникающего из темноты существа, наделённого колдовской красотой. Ассоциация же со змеей (Вера не просто отходит в тень сада от пытающегося разглядеть её лицо Бориса, а «уползает») придаёт героине черты демонические. Символика змеи, традиционно связанная с первородным грехом, искушением, «соблазнением силы плотским началом» (КИРЛО 2010: 180), имплицитно указывает на трагическую развязку разразившейся в жизни Веры драмы.

В сцене ночного разговора хищнические, плотоядные лейтмотивы постоянно вплетаются в образ героини. «Тонкие пальцы» девушки, опирающейся на плечо брата, впииваются в его кожу, «как когти хищной птицы» (ГОНЧАРОВ 2004: 573). При взгляде на «стройную, неподвижную фигуру Веры» Борису вдруг припоминаются «жестокие исторические женские личности, жрицы кровавых культов, женщины революции, купавшиеся в крови...» (ГОНЧАРОВ 2004: 576).

Таким образом, главной особенностью бестиальных масок, последовательно соотнесённых с героиней, является их зыбкость, пограничность, вследствие чужеродности как действительному миру, так и не полной отнесённости к миру потустороннему, таинственному, манящему и греховному. Это та самая ситуация выбора, неопределённости, в которой пребывает Вера, мучимая страстью к Марку и одновременно осознающая глубину его заблуждений.

В разговоре Райского с Верой возникает ещё одна «животная» ассоциация. Борис называет страсть «волком», но самой Vere лики страсти явлены в ещё более жутком облики: «...она злее, она – тигр. Я не верила, теперь верю. Знаете ту гравюру, в кабинете старого дома: тигр скалит зубы на сидящего на нем амура? Я не понимала, что это значит, бессмыслица – думала, а теперь понимаю. Да – страсть, как тигр, сначала даст сесть на себя, а потом рычит и скалит зубы...» (ГОНЧАРОВ 2004: 577). Тигр в символично-эстетическом плане наделён двойственной семантикой: как священное животное в представлениях народов мира, олицетворяющее мощь и силу, и как реальная угроза человеку при непосредственном контакте с ним. Античность связывает хищника с культом Диониса, называя тигра, наряду с пантерой, леопардом, рысью и барсом, ездовым животным бога виноделия и плотских утех. «Ассоциируясь с темнотой, – замечает Х. Кирло о символике этого животного, – всегда выражает темные стороны души, соответствуя тому состоянию, которое индусы определили как *tamas* и которое <...> обозначает также разнузданное выражение низких сил инстинкта» (КИРЛО 2010: 429).

Таким образом, страсть Веры к Марку, метафорически воплощённая в образе «огрызающегося тигра» (ГОНЧАРОВ 2004: 579), знаменует собой период ослепления, блуждания, поиска своего «я», тот порыв, инстинкт, бессознательное влечение, которое ввергает героиню в духовную бездну и на смену которому через пережитое страдание неизбежно приходит освобождение от чуждых внутреннему миру наслоений, отказ от бездуховного существования в рабстве у собственных инстинктов.

В «Москве» Андрея Белого мотивы, связанные с психологическими переживаниями персонажей, отражающие их нахождение на определенном этапе становления внутреннего мира, также мифологизированы и неоднозначны. Так, мотивы каннибализма, первобытной дикости, постоянно оттеняющие облик беспринципного авантюриста Эдуарда Мандро, выражаются в первую очередь через беспрестанную смену им животных масок, обладающих несомненным разрушительным потенциалом. То «галопирует» из комнату в комнату он «Минотавром», чтоб «с диким мыком: бодаться своею бакенбардою – с козочкой» (БЕЛЫЙ 1989: 280), т.е. с дочкой Лизашей – объектом патологической страсти. То словно «тигр», «залегает» в своем кабинете – «настоящем павлятнике» (БЕЛЫЙ 1989: 286), поджидая

безвинную жертву. «Павианьим прыжком» (БЕЛЫЙ 1989: 290) все же нападает на Лизашу, которая в свою очередь представляет себе отца «пауковым, бескровным» (БЕЛЫЙ 1989: 291). Ряд можно продолжать и другими мотивными единицами этого плана, утверждающими читателя во мнении: человек – зверь. Галопирование в стенах собственного дома, «павианьи прыжки» изобличают в Мандро первобытное, доисторическое, необузданное существо, древнее и опасное чудище, натянувшее маску цивилизованного, нового человека.

Однако эти лейтмотивные зарисовки, окунающие нас в атмосферу «пещерных», доисторических, условно-мифологических времен, не замкнуты в поле строго определенного значения, а обрастают новыми смыслами, вступая в связь с другими единицами. Происходит то, что Б.М. Гаспаров на основе мотивной структуры романа «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова определил как «единую субстанцию, переливающуюся из одного состояния в другое по тысячам каналов»: «каждый такой переход оказывается подобен повороту калейдоскопа, с бесконечным разнообразием меняя расстановку, сочетаемость, членение и распределение все тех же элементов» (ГАСПАРОВ 1988: 97). Поэтому рядом с хищническими мотивами оказывается мотив даже не раздвоения, а «размножения» личности, расколотости сознания субъекта: на реального человека Мандро и «атланта», угрожающего расплатой самому преступнику – «заснавшемуся проходимцу истории»; Мандро и «тысяченого чудища», выбирающегося из океанских глубин подсознания «не муху хватать, а людей» (БЕЛЫЙ 1989: 300); Мандро и злого гения доктора Доннера, погруженного в «фантазию о мироправстве» (БЕЛЫЙ 1989: 303).

Падение Эдуарда Мандро в бездну мрака, безумия после ряда совершённых им преступлений в романе Белого – закономерный исход для сознания, опутанного новейшими теориями, утверждающими превосходство одних над другими, идею всеобщей свободы подменяющего идеей вседозволенности; сознания, не способного вырваться из плена необузданных инстинктов к светлой и разумной жизни вопреки эгоистическим устремлениям.

В романе И.А.Гончарова «Обрыв» мы наблюдаем отречение героини от пагубного влияния, её духовно-нравственное возрождение, невозможность возврата к прежнему состоянию неопределённости. Не то находим в заключительной части романа «Москва» А.Белого, в «Масках», где раскаяние отца перед дочерью под собой имеет очень зыбкую основу и не может гарантировать полного освобождения сознания Эдуарда Мандро от новейших («модных») и безнравственных теорий, лежащих на благодатную почву неуправляемых животных инстинктов личности.

Таким образом, движение концептуально маркированных мотивов бестиальных существ персонажей и хищнических лейтмотивов в каждом

из романов скрепляет повествование логически и композиционно. Оно помогает проследить развитие одной из важнейших идей и романа «Обрыв» И.А.Гончарова и романа «Москва» А.Белого о несостоятельности любых теорий, основанных на личной выгоде, отвергающих гуманистические, нравственно-этические принципы устройства общества, унижающих человеческое достоинство и ничего не дающих взамен требовательному и пытливному уму. Мотивы бестиальных масок, помимо своей сюжетно-композиционной функции, описательной, характеризующей персонажа роли, становятся на определённом этапе повествования воплощением авторских концепций как таковых.

## Литература

- БЕЛЫЙ 1989 = БЕЛЫЙ А. Москва / Сост., вступ. ст. и примеч. С.И. Тиминой. М., 1989.
- ГАСПАРОВ 1988 = ГАСПАРОВ Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава, 1988. № 10-12.
- ГОНЧАРОВ 2004 = ГОНЧАРОВ И.А. Обрыв // ГОНЧАРОВ И.А. Полн. собр. соч. и писем в 20 т. Т. VII. Спб., Наука, 2004.
- ДОЛГОПОЛОВ 1988 = ДОЛГОПОЛОВ Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., Сов. писатель, 1988.
- ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК 1994 = ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК Ж. К проблеме реминисценций в лейтмотивах романа И.А. Гончарова «Обрыв» // И.А. Гончаров: Материалы международной конференции. Ульяновск, 1994. С.77-90.
- КИРЛО 2010 = КИРЛО Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории/ Пер. с англ. Ф.С. Капицы, Т.Н.Колядич. М., 2010.
- МИФЫ 1991 = МИФЫ НАРОДОВ МИРА. Энциклопедия: в 2-х т. Т. II. К-Я/ Гл. ред. С.А.Токарев. М., Сов. энциклопедия, 1991.
- ПРУЦКОВ 1963 = ПРУЦКОВ Н.И. Мастерство Гончарова-романиста. М.-Л. 1963.
- СТАРЫГИНА 1998 = СТАРЫГИНА Н.Н. «Душа в мятущихся страстях» (Образы женщин в антинигилистических романах Гончарова, Лескова, Достоевского) // И.А.Гончаров. Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И.А. Гончарова: Сборник русских и зарубежных авторов. Ульяновск, 1998. С. 196-206.

*«Фрегат "Паллада"»*



**М. В. Отрадин**  
(Санкт-Петербург, Россия)

МЕЖДУ «СОЗЕРЦАНИЕМ» И «ДЕЙСТВИЕМ»:  
ПОВЕСТВОВАНИЕ В КНИГЕ И. А. ГОНЧАРОВА  
«ФРЕГАТ ”ПАЛЛАДА”»

**Abstract:** Narration becomes an object of the author's reflection and ironic comments in "Frigate 'Pallas'". The narrator who is also the main character of the book is represented in several different aspects. Alternation of "narrative masks" (Miroslav Drozda) is closely connected to the synthesis of the travelogue and the novel performed in the book. The narration is in a range between "contemplation" and "action" carrying a number of points of vision, ideological and aesthetic faces of the traveler.

**Keywords:** contemplation, action, narrative, faces, event, boredom

Первое отдельное издание «Фрегата...» вышло в 1858 году. А в 1879 в состав книги автор включил очерк «Через двадцать лет». Со временем этот очерк стал восприниматься не только как «заключительная» (определение самого автора) глава книги, но и как ее эпилог (ГОНЧАРОВ 2000: 458). Если говорить о «Фрегате...» как о художественном произведении, то эпилогом этот очерк может быть назван только условно. С точки зрения поэтики он имеет совсем иную, чем основной корпус книги, природу. В частности, мы находим в нем совсем другой тип повествования: он не предполагает множественности точек зрения на описываемый мир, в нем мы находим прямое авторское слово, между автором и читателем нет никакой опосредующей инстанции, нет нарратива.

В работе «Мысли о романе» Ортега-и-Гассет заметил: «...ситуация оптимальная для познания, другими словами, для усвоения максимума объективных элементов наивысшего качества, лежит где-то между чистым созерцанием и неотложным интересом» (ОРТЕГА-И-ГАССЕТ 1991: 282).

Исследователи не раз писали о соединении двух контрастных начал в гончаровском рассказчике-путешественнике: «обломовца» и «чиновника», путешествующего по «казенной надобности» (В.А. Недзвецкий), «юного мечтателя» и «зрелого наблюдателя-аналитика» (Е.А. Краснощекова), выразителя двух полюсов гончаровской концепции человека, «постоянно разводимых в романах» (В.В. Максимов), «деятеля» и «рефлексёра» (О.Г. Постнов). Думается, повествовательная природа этой книги сложнее. Лики путешественника, представленные во «Фрегате...», не сводятся к двум вариантам, к двум резко противопоставленным позициям, как в романе «Обыкновенная история». Повествование в диапазоне между «созерцанием»

и «действием» это целый ряд точек видения, идеологических и эстетических ликов путешественника.

Если говорить о писательской задаче: реальный жизненный опыт превратить творческим усилием в творческое целое, – то можно увидеть нечто общее между романом «Обрыв» и книгой «Фрегат ”Паллада”». Создателю травелога, как и герою романа Борису Райскому, предстоял некий ряд жизненных событий, некий внехудожественный материал, рассказ о котором должен был превратиться в литературное произведение в центре которого – автобиографический, эпически объективированный образ. Можно сказать, что «Фрегат...» это мастер-класс для писателя Бориса Райского, которым он, конечно, по воле автора «Обрыва», не смог воспользоваться. Гончаров заставил своего героя писать роман по горячим следам, что называется, «с колес». Гончаров был убежден, что романисту, описывающему какие-то жизненные явления, процессы, нужна временная дистанция, то есть позиция не хрониста, а историка, который знает последствия событий. Райский начинает писать роман о себе самом, о близких людях, о конфликтах, участником которых он был. Чтобы обрести творческую позицию по отношению ко всему жизненному материалу, зафиксированному на сотнях страниц, ему надо было отойти от пережитого и следовать, говоря языком Бахтина, принципу авторской «внеаходимости» (См.: БАК 1992).

Путешественник во «Фрегате...» тоже писатель. Конечно, это автобиографический образ. Но образ объективированный. Как надо, и как он сможет описать путешествие – эта тема заявлена в самом начале книги. И она становится стержневой. Поэтому в художественном плане столь важным является событие самого рассказывания путешественником обо всем пережитом. «Несущей конструкцией» книги оказывается сюжет о том, как путешественник пишет «литературное путешествие». Во «Фрегате...» на наших глазах происходит, как написал Энгельгардт, «творческое становление художественного произведения» (ЭНГЕЛЬГАРДТ 2000: 59).

В письме к Майковым (20 ноября 1852 года) из Англии Гончаров написал: «Адмирал сказал мне, что главная моя обязанность будет – записывать всё, что мы увидим, услышим, встретим. Уж не хотят ли они сделать меня Гомером своего похода? Ох, ошибутся: ничего не выйдет, ни из меня Гомера, ни из них – аргивян. Но что бы ни вышло, а им надо управлять судном, а мне писать, что выйдет из этого – Бог ведает» (ГОНЧАРОВ 1986: 627). Гончаров уже в начале плавания сознавал: его рассказ будет не тем, чего от него ждут спутники. Но надо признать, что среди современников были люди, которые по достоинству оценили особые художественные качества книги как «эпического» произведения (см.: ГОНЧАРОВ 2000: 524-538).

Конечно, Гончаров опирался на богатейший опыт жанра литературного путешествия. Он делает следующий шаг в развитии жанра. Это проявилось, прежде всего, в объективации образа путешественника. Как заметил Бахтин, «позиция вневходимости завоевывается, и часто борьба происходит не на жизнь, а на смерть, особенно там, где герой автобиографичен» (БАХТИН 2003: 97). Вот об этой борьбе и речь.

В. Шкловский заметил о книге «Фрегат...»: «Писатель обо всем говорит как бы невзначай» (ШКЛОВСКИЙ 1955: 239). Шкловский прав, вставив это «как бы», но явно упрощает характер гончаровского повествования, заявив, что писатель так говорит «обо всем». В том-то и дело, что здесь нет единого повествования, путешественник-рассказчик в этой книге многолик. Это так существенно, что заставляет вспомнить термин Мирослава Дрозды «нарративные маски».

Вот конкретные примеры. Как известно, именно Гончарову было поручено написать «Всепоподданнейший отчет генерал-адъютанта графа Е.В. Путятинна о плавании отряда военных судов наших в Японию и Китай», который был вручен императору. Как отмечено в комментарии к «Фрегату...» в «Полном собрании сочинений» писателя, в Отчете различимо «чисто гончаровское повествование», в котором обнаруживаются переключки с уже опубликованными к тому времени главами «Фрегата...». В частности, имеется в виду описание Порто-Прайя на острове Сант-Яго (ГОНЧАРОВ 2000: 829). Факты, только существенные с точки зрения исполненной миссии подробности – это стиль человека, который не путешествовал, а плывал по «казенной надобности». Получился текст, который, не сомневаясь, «как свой», мог подписать адмирал.

Еще один лик повествователя – литератор как случайный человек на фрегате, который, скажем, не знает, что такое «авральная работа» на корабле. Про него сказано: «Между моряками, зевая апатически, лениво смотрит ”в безбрежную даль” океана литератор, помышляя о том, хороши ли гостиницы в Бразилии, есть ли прачки на Сандвичевых островах, на чем ездят в Австралии?» (ГОНЧАРОВ 1997: 15). Этот утрированно беспомощный, выглядящий на палубу фрегата почти нелепо путешественник, открывает для себя, что морской поход (спутники Гончарова говорили не «плавание», а «поход») – это еще и постоянное ощущение, что многое зависит от судьбы. Четкую формулу этого дал Путятин, когда в какой-то официальной бумаге его секретарь употребил слово «непременно»; а «на море, – заявил адмирал, – ”непременно” не бывает» (ГОНЧАРОВ 1997: 68).

И в то же время путешественник предстает как удивительно осведомленный мореплаватель, в арсенале которого не только яркое, образное слово, но и профессионально точное. После выхода книги «Фрегат...» в «Морском сборнике» была помещена рецензия некоего

Б.М.Мертваго. Автор посмотрел на книгу как моряк и не нашел в ней «ни одного неправильного морского выражения», «господин Гончаров – первый русский литератор-неморяк, ”отваливший”, а не ”отчаливший” на шлюпке к пристани», – отмечает рецензент (ГОНЧАРОВ 2000: 530).

Один из ликов путешественника позволяет увидеть в нем человека 1840-ых годов. Ему, в частности, присуще то, что В.В. Зеньковский, автор «Истории русской философии», назвал «теургическим беспокойством». Он имел в виду «чувство ответственности за историю и искание путей к активному вмешательству в ход истории» (ЗЕНЬКОВСКИЙ 1989: 245). У Гончарова, конечно, это чувство не подразумевало никакого политического радикализма. В этом отношении можно обратиться к сибирским главам книги, к тем страницам, где речь идет о героях, отправлявшихся за сотни верст «за славой», и тех, кто проделал столь же трудный путь «по казенной надобности».

Сейчас нет возможности, да и необходимости подробно описывать все лики, в которых предстает перед читателем путешественник Гончарова. Кроме всего прочего, это и «аргонавт», и «обломовец», который захотел войти, так сказать, в поток исторического времени, т.е. перейти из состояния «пребывания» в состояние «становления», и в то же время это узнаваемый автор, ставшей уже очень известной главы из будущего романа – «Сон Обломова», это и изнеженный горожанин, рассуждающий об отличии «комфорта» от «роскоши», это и Улисс, который думает о своей Итаке, это и любитель «покоя», покоя, который, как истолковал еще И.Ф. Анненский, «не был покоем ленивца и сибарита, а покоем созерцателя». «Может быть, – заметил критик, – поэт чувствовал, что только это состояние и дает ему возможность уловить в жизни те характерные черты, которые ускользают в хаосе быстро сменяющихся впечатлений». (АННЕНСКИЙ 1991: 219).

Гетерогенность нарратива объясняет многие несовпадающие или даже противоречивые оценки и выводы. Один из возможных примеров – японские главы. Япония в книге «Фрегат...» это и сказочное «тридешатое царство», и мир «сна», и страна «детей», и «запертый ларец», и «муравейник», и «тюрьма». И в то же время о японцах сказано, что «это народ <...> довольно развитой, развязный, приятный в обращении и до крайности занимательный своеобразностью воспитания». Нельзя сказать, что более позднее определение отменяет предыдущие, поэтому «тюрьма» остается и «тридешатым государством», т.е. чем-то сказочным, таинственным.

Лики повествователя в книге Гончарова не поддаются фокусированию. Читатель не чувствует какой-то авторской интенции, которая сводила бы эти лики к некой единой повествовательной точке, автору надо сохранить эту разноголосицу. Можно сказать, что повествование во «Фрегате...» строится таким образом, что описываемый мир отражается как бы в системе

различных «зеркал», в каждом из которых изображение дается в своем «цвете» и в своем ракурсе. Образ путешественника – не сумма представленных «лик», а единство, обусловленное динамикой повествования и движением сюжета. Множественность «зеркал», различных точек зрения позволила Гончарову соблюсти один из основных законов творчества, которые Б.М. Энгельгардт сформулировал так: «Искусство должно уметь освобождать объект творчества от всех эстетических оценок, которые невольно навязываются ему культурной традицией, чтобы проникнуть к заложенной в нем действительно своеобразной и поразительной, индивидуальной форме» (ЭНГЕЛЬГАРТ 2000: 63).

Рассказчик-путешественник, в какой бы роли он не проявлялся в тексте, не воспринимается как автор-творец, чья воля определяет сюжетно-композиционное строение текста.

Книга «Фрегат...» – произведение, в котором повествовательный акт изображается. Фикциональность представленного мира часто подчеркнута нескрыта, творческая фантазия, воображение становятся важнейшей опорой в построении рассказа, граница документального и фикционального демонстративно нарушается. Мы можем говорить, что травелог использует давно освоенные приемы романа, но при этом остается в своих жанровых рамках.

Проблемной величиной по ходу сюжета оказывается не только «чужое», в частности, английское, но и «свое», родное, русское. По ходу плавания путешественник обнаруживает, что и в своем родном мире российского фрегата, на котором 400 человек – соотечественников, не все ему понятно, а что-то вызывает удивление и даже резкую неприязнь. Например, веселье матросов «по свистку». Пасмурный холодный день, матросы пляшут и поют: «пляска, – как сказано, – имела вид напряженного труда...Но если бы отменили удовольствие, они были бы недовольны» (ГОНЧАРОВ 1997: 24).

Говоря о сюжете «Фрегата...», можно отметить, что в этой книге о путешествии вокруг света неожиданно много внимания уделено событиям внутреннего, ментального плана. Например, таким событием становится открытие, которое делает путешественник: с одной стороны, он чувствует себя чужим, почти иностранцем рядом с веселящимися, пляшущими и поющими матросами (вспомним рассказ А.С. Грибоедова «Загородная поездка»), с другой – на какой-то иной, внерассудочной глубине он обнаруживает, что в этой песне «послышатся столь известные вам [имеются ввиду друзья писателя, да и вообще русские люди – М.О.], хватающие за сердце стоны и вопли от каких-то старинных исторических, давно забытых страданий» (ГОНЧАРОВ 1997: 115). Путешественник начинает восприниматься как типичный русский интеллигент, который не только пытается осмыслить себя в русском мире (в данном случае это экипаж

«Паллады»), но открывает Россию в себе. Это и есть событие как самопознание героя. Такие события, сюжетные сдвиги и ведут к объективации образа путешественника.

Рассказ о плавании в книге Гончарова не линейен, автор делает резкие временные переключения, так, в самом начале книги сказано: «и теперь... в конце плавания и т.д.» (ГОНЧАРОВ 1997: 18). В самом начале книги дается вымышленное письмо: он не мог бы его послать, потому что – если иметь в виду дату: июнь 1854 – он в это время находился на шхуне «Восток» в Татарском проливе. Художественное задание этого письма понятно: итог путешествия уже ясен автору, надо настроить читателя на сюжет всей книги. Значимый мотив в сюжете: на фрегате, в море, жизнь идет с другой скоростью: здесь «в три года может случиться много такого, чего не выживешь в шестьдесят лет жизни, особенно нашей, русской жизни» (ГОНЧАРОВ 1997: 55). Путешественник -как в свете теории относительности – прожил другое время, он стал «старше» себя. Он может, и он делает это: сравнивает себя сегодняшнего, завершившего плавание, с собой, каким он был в начале похода.

Автор-творец начинает с конца. Фабула, событийный рассказ, так сказать, отстает от сюжета, автор наделяет повествователя таким опережающим знанием. Читателя настраивают: главный интерес не в исключительных фактах, экзотических картинах, а в том, какие чувства и размышления пробудили эти картины.

Приглядевшись к английской жизни, путешественник как бы заглянул в окно завтрашнего дня цивилизации. Вольно или невольно он попал к напряженное смысловое поле, созданное спорами западников и славянофилов. Прямо или косвенно он должен ответить на вопрос: в какой мере увиденный им Запад соответствовал представлениям о нем, сложившимся у спорящих сторон? К тому же у Гончарова, в отличие от большинства русских писателей, писавших о западном пути развития, была возможность проследить, что несет миру эта западная, в частности, английская цивилизация.

Гончаров высказался по этому поводу именно как романист. Глава «Силуэт англичанина и русского» – плод художественного воображения писателя. Никаким эмпирическим опытом путешественника знакомство с этими героями не мотивировано. Никакого русского барина, живущего в усадьбе, рассказчик во время путешествия видеть не мог. Да и англичанин в этой параллели – явно художественное обобщение, а не индивидуальный портрет. Таким образом, в самом начале книги Гончаров дает нам понять, что его рассказ не педантичный репортаж о плавании на фрегате, а итог творческих усилий художника. Кругозор путешественника расширяется до «всезнания». Это шаг от очерковой к романной поэтике.

Повествователь в книге «Фрегат...» оказывается выразителем различных точек зрения, благодаря которым создается, формируется (вспомним идеи Ю.М. Лотмана о романе «Евгений Онегин») нефокусированный взгляд на мир. Так создается объемное видение, благодаря которому может быть передана многосмысленность жизни, открывшейся Гончарову на разных континентах.

Конечно, присутствие в книге разных ликов повествователя связано с тем, что перед нами текст, в котором сосуществуют различные жанры: письма, очерки, публицистические размышления, послания коллегам по литературному цеху. Среди адресатов его посланий художник Николай Аполлонович Майков, поэты Аполлон Майков и Владимир Бенедиктов. Но постепенно, если Гончаров специально не подчеркивает индивидуальные черты адресата, у читателя возникает некий обобщенный образ друзей, к которым обращается путешественник: это творческие люди, с которыми хочется обсудить самую главную проблему – как изобразить, описать, интерпретировать то, что довелось увидеть путешественнику.

Трезво-аналитические рассуждения о творчестве иногда переходят в полемические пассажи, словесную игру, в которой есть немалая доля двусмысленности. Как бы признаваясь в своей бессилии описать экзотические красоты, путешественник обращается к Бенедиктову: «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 винюсь в своем бессилии и умолкаю» (ГОНЧАРОВ 1997: 124). Градус иронии, содержащейся в этом обращении, помогает определить такая подробность. Незадолго до гончаровского плаванья Некрасов писал в одной из своих заметок: «Русская литература <...> перестает изъясняться на языке Богов, а русская публика <...> перестает увлекаться нервными и пустозвонными фразами к луне, к звездам, к дева» (НЕКРАСОВ 1952: 249). Слова «язык богов», «луна», «звезды», «дева» выделены у Некрасова курсивом, что подчеркивает надоевшую банальность поэтических словесных ходов. «Фрегат...» – это и теоретический и практический урок на тему, как надо писать литературное путешествие.

Творчество в художественном мире Гончарова является одним из важнейших средств преодоления скуки.<sup>210</sup> Скуки не в бытовом, а в абсолютном, онтологическом смысле. Под этим углом зрения и кругосветное путешествие имело целью одоление скуки. «Дни мелькали, жизнь грозила пустотой, сумерками, вечными буднями: дни, хоть порознь разнообразные, сливались в одну утомительно-однообразную массу годов. Зевота за делом, зевота за книгой, зевота в спектакле и та же зевота в шумном собрании и в

---

<sup>210</sup> О важности темы скуки для Гончарова писали Вальтер Рем и Всеволод Сечкарев.

приятельской беседе!» (ГОНЧАРОВ 1997: 10) – это не реальные биографические подробности жизни писателя и чиновника Гончарова, это образ жизни-скуки, как отсутствие перемен и творчества.

Скуку обнаружил путешественник и в «детском» существовании японцев, и в жизни впадшем в оцепенение Китае, и в механистической деятельности англичан. Скука там, где жизнь теряет свою естественность, органичность, творческое начало. Задача художника – эта мысль путешественником особо выделена – явить людям эту скуку, скуку чуть ли не в масштабах всего мира, и тем самым начать ее преодоление.

## Литература

- АННЕНСКИЙ 1991 = АННЕНСКИЙ И.Ф. Гончаров и его Обломов // Роман И.А.Гончарова в русской критике. Л., 1991.
- БАК 1992 = БАК Д.П. Проблема творчества и образ художника в романе И.А.Гончарова «Обрыв» // Традиции и новаторство в русской классической литературе. СПб., 1992. С. 113-123.
- БАХТИН 2003 = БАХТИН М.М. Собрание сочинений. Т.1. М., 2003.
- ГОНЧАРОВ 1986 = ГОНЧАРОВ И.А. Фрегат «Паллада». Л., 1986.
- ГОНЧАРОВ 1997 = ГОНЧАРОВ И.А. Фрегат «Паллада» // Полн.собр.соч. и писем: В 20 т. Т.2. СПб., 1997.
- ГОНЧАРОВ 2000 = ГОНЧАРОВ И.А. Фрегат «Паллада». Материалы // Полн.собр.соч. и писем: В 20 т. Т.3. СПб., 2000.
- ЗЕНЬКОВСКИЙ 1989 = ЗЕНЬКОВСКИЙ В.В. История русской философии. Т.1. Paris, 1989.
- НЕКРАСОВ 1952 = НЕКРАСОВ Н.А. Полн.собр.соч. и писем: В 12 т. Т.12. М., 1952.
- ОРТЕГА-и-ГАССЕТ 1991 = ОРТЕГА-и-ГАССЕТ Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
- ШКЛОВСКИЙ 1955 = ШКЛОВСКИЙ В.Б. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955. С. 223–245.
- ЭНГЕЛЬГАРТ 2000 = ЭНГЕЛЬГАРТ Б.М. «Путешествие вокруг света И.Обломова». Главы из неизданной монографии. Публикация Т.И. Орнатской // Литературное наследство. Том 102. И.А.Гончаров. Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 15-83.

**А. Ю. Балакин**  
(Санкт-Петербург, Россия)

«ИЗБЕГАЛ ФАКТИЧЕСКОЙ СТОРОНЫ...»<sup>211</sup>  
(ЕЩЕ О ПРОБЛЕМЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ДОСТОВЕРНОСТИ  
КНИГИ И. А. ГОНЧАРОВА «ФРЕГАТ “ПАЛЛАДА”»)

**Abstract:** This article aims at questioning the widely accepted view that Ivan Goncharov's narrative «Frigate Pallas» is a truthful account of his tour around the world. «Frigate Pallas» should not be used as a “document”, as Goncharov himself did not treat his narrative as non-fiction. More to the point, the very structure of the author's choice (letters to friends) let Goncharov communicate an ideological message, which needs to be carefully and scrupulously deciphered.

**Keywords:** Goncharov, «Frigate Pallas», genre, correspondence, document.

В 1857 г., более ста шестидесяти лет назад, вышло из печати первое отдельное издание «путевых очерков» Ивана Александровича Гончарова «Фрегат “Паллада”». Но не будет преувеличением сказать, что и сейчас эта книга остается одним из самых малоизученных и недопонятых произведений автора «Обломова».

Современники писали о “Палладе” хорошо и много, и редкие критические замечания тонули в море похвал. На выход «Фрегата “Паллада”» откликнулись Д.И.Писарев, Н.А.Добролюбов, С.С.Дудышкин; об отдельных очерках оставили отзывы А.В.Дружинин, Н.А.Некрасов, Н.Г.Чернышевский. Впоследствии сам писатель говорил, что эта книга принесла ему «одно приятное, не причинив ни одного огорчения» (ГОНЧАРОВ 1986: 763). «Фрегат “Паллада”» не была обделена вниманием и литературоведов XX столетия, однако, большинство из работ о ней имеет сугубо интерпретационный характер; их авторы, как правило, излагают свои трактовки позиции Гончарова по тому или иному вопросу, иллюстрируя свои выводы цитатами из “Фрегата”, в лучшем случае — из гончаровских писем времени плавания. При этом исследователи смело опираются на сообщаемые Гончаровым факты, зачастую абсолютизируя их и не подвергая никакой дополнительной проверке.

Но подобное доверие к фактографической стороне “Фрегата” может привести к некорректным, а то и просто ошибочным трактовкам гончаровского текста. Ведь как и любое произведение, стоящее на стыке

---

<sup>211</sup> Из письма Гончарова М. Н. Каткову от 21 апреля 1857 г.

документального и художественного жанра<sup>212</sup>, книгу Гончарова нельзя рассматривать как объективный исторический источник. Любой факт, фиксируемый в текстах подобного рода, вступает в сложное взаимодействие с общей художественной задачей всего произведения или отдельной его части. В структуре художественного текста описание реально случившегося события или сообщение об известном факте (либо умолчание о нем) имеет совершенно иную функцию, нежели в тексте заведомо документальном. В таких случаях нельзя говорить о том, что автор в своем сочинении намеренно «искажил» действительность. Подход к беллетризованным мемуарам или «очеркам путешествий» должен быть принципиально иным, нежели к письму или дневниковой записи. В своей работе о «Былом и думах» Л.Я.Гинзбург писала, что «одна из самых существенных» проблем, встающих перед их исследователем – это «проблема подлинности жизненного материала и творческой переработки этого подлинного материала» (ГИНЗБУРГ 1957: 56)<sup>213</sup>. Подобная проблема неизбежно должна вставать и перед литературоведом, изучающим «Фрегат “Паллада”».

Следует заметить, что сам Гончаров, как и первые его критики, склонен был смотреть на свою книгу именно как на художественное произведение<sup>214</sup>. При этом он неоднократно подчеркивал особенности ее поэтики, говоря, что книга была составлена из реальных писем друзьям, и что сам он не знал, как описывать свое путешествие. В первой же главе «Фрегата...» содержится небольшое теоретическое рассуждение, в котором Гончаров как бы разводит руками, оправдываясь за то, что не знает, как именно ему писать свою книгу, чтобы она заинтересовала публику, «чтоб слушали рассказ без скуки, без нетерпения». «Но как и что рассказывать и описывать?» – недоумевает он, и продолжает: «Нет науки о путешествиях: авторитеты, начиная от Аристотеля до Ломоносова включительно, молчат; путешествия не попали под ферулу риторики, и писатель свободен пробираться в недра гор, или опускаться в глубину океанов, с ученою пытливостью, или, пожалуй, на крыльях вдохновения скользить по ним быстро и ловить мимоходом на бумагу их образы; описывать страны и народы исторически, статистически или только посмотреть, каковы трактыры, – словом, никому не отведено столько простора и никому от этого так не тесно писать, как путешественнику» (ГОНЧАРОВ 1986: 12). И далее Гончаров определяет ту точку зрения, с которой он, якобы, и будет описывать свое путешествие: «Говорить ли о теории ветров, о направлении и курсах корабля, о широтах и долготах или

---

<sup>212</sup> О жанровых особенностях «Фрегата “Паллада”» см., в частности: КРАСНОЩЕКОВА 1992; МОКЕЕВА 1992; НЕДЗВЕЦКИЙ 1993; ТУНИМАНОВ 2000: 467-474; БОЖОВИЧ 2010.

<sup>213</sup> Ср.: ЛОТМАН 1997: 493.

<sup>214</sup> См. об этом: ЭНГЕЛЬГАРТ 1995: 250-269; ЦЕЙТЛИН 1950: 134-138; КРАСНОЩЕКОВА 1997: 134-138.

докладывать, что такая-то страна была когда-то под водою, а вот это дно было наруже; этот остров произошел от огня, а тот от сырости; начало этой страны относится к такому времени, народ произошел оттуда, и при этом старательно выписать из ученых авторитетов, откуда, что и как? Но вы спрашиваете чего-нибудь позанимательнее. Всё, что я говорю, очень важно; путешественнику стыдно заниматься будничным делом: он должен посвящать себя преимущественно тому, чего уж нет давно, или тому, что, может быть, было, а может быть, и нет» (ГОНЧАРОВ 1986: 12).

В композиции книги этот фрагмент занимает очень важное место: он задает камертон всему повествованию, в нем сформулированы принципы художественного видения писателя, критерии отбора фактов. Это – особого рода предисловие, теоретическое рассуждение об особенностях жанра классических «путешествий» и о том, почему в нынешнее время следование их неписаным канонам невозможно. Однако, сомнения и колебания Гончарова – не более чем художественный прием.

Во-первых, подчеркнуто нарочитой выглядела жалоба, что «путешествия не попали под ферулу риторики». Гончарову была прекрасно известны учебники риторики начала XIX в., в частности, «Учебная книга российской словесности» Н.И.Греча; согласно воспоминаниям А.Н.Майкова, в 1830-х гг. именно по ней он знакомил будущего поэта с начатками литературных знаний<sup>215</sup>. Так вот, в своей книге Греч посвящает поэтике путешествий достаточно подробный параграф, который так и называется: «Описания путешествий и пр.» Здесь читаем: «При описании путешествий, стран, местоположений, зданий и проч. надлежит сообщить читателю действующую на его ум и воображение близкую и точную картину сих предметов; должно, так сказать, перенести его в те места, к тем существам и вещам, которые изображаем. Сие требует большого искусства. Надлежит избирать предметы отличные, преходить молчанием маловажные, которые могли бы повредить изяществу картины; должно наблюдать ясность и порядок, способствовать обозрению целого, представлять предметы в точном их виде, наблюдать в слоге разнообразие, не нарушая единства оногo; писать языком ясным, цветущим, живым, сильным. самый приличный слог для изображений есть средний, но нередко он заимствует силу и красноречие высокого» (ГРЕЧ 1819: 237-238). Итак, мы видим, чего ждала от жанра «путешествия» школьная поэтика; видим также, что Гончаров сознательно об этой позиции не упоминал и, видимо, отталкивался от нее.

Во-вторых, заявление, что автор не знает, о чем писать в своей книге, также не более чем прием. Цитированные выше строки находятся в главе «От

---

<sup>215</sup> См.: МАЙКОВ 2003: 221-222. Об этой книге Гончаров упоминает также в очерке «Слуги старого века».

Кронштадта до мыса Лизарда», которая была опубликована в ноябрьской книжке «Русского вестника» за 1856 год. К тому времени читателям были знакомы уже почти все очерки, составившие затем «Фрегат “Палладу”»; большая же их часть вообще была написана во время путешествия<sup>216</sup>. Зачем же надо было заявлять о том, что автор не знает как писать книгу, когда она была уже в основном написана и опубликована? Зачем надо было утверждать, что читатели не встретят в книге «чудес, поэзии», когда ими уже были прочитаны составившие ее поэтические очерки экзотических стран, в которых, как тонко заметил В.Б.Шкловский, «чудеса сотни раз называются чудесами» (ШКЛОВСКИЙ 1955: 229).

Думается, здесь мы сталкиваемся с достаточно распространенным в литературе приемом, который условно можно назвать «предисловием-перевертышем», т.е. когда предисловием к книге автор сознательно вводит читателей в заблуждение относительно ее целей и задач. Делается это обычно для того, чтобы эффектом «обманутого ожидания» подчеркнуть те или иные идеи, которые при обычном чтении могли бы остаться незамеченными.

Приведем лишь один пример, функционально наиболее близкий к позиции автора «Фрегата...»: «Читатель, который раскроет эту книгу в надежде найти в ней вымышленную романтическую картину событий, никогда не имевших места в действительности, по всей вероятности, разочарованно отложит ее в сторону. Сочинение наше представляет собой то, что обещает надпись на его титульном листе, а именно – повесть о 1757 году. Но поскольку описаны в нем происшествия, о которых, может быть, осведомлены не все и особенно маловероятно, чтобы о них известно было тем наделенным богатым воображением представительницам прекрасного пола, кои, приняв книгу за роман, соизволят прочесть ее, интересы автора побуждают его сделать кое-какие малоизвестные исторические ссылки». Это предисловие Дж.Ф.Купера к роману «Последний из Могикан» (1826, рус. пер. 1833; КУПЕР 1982: 5).

Мы не утверждаем, что Гончаров учел опыт Купера при написании своей книги, хотя его «морские» романы упоминаются в ней. Но нельзя не заметить одинаковую эстетическую установку обоих авторов: попытаться заранее вывести их сочинения из того литературного ряда, в какой их должен был бы по логике поставить читатель и критик. Гончарову было важно прежде всего подчеркнуть, что он путешествует не как ученый и не как профессиональный литератор. Ему было важно убедить читателя, что книга составлена из подлинных писем друзьям, в которых он писал лишь о своих путевых впечатлениях.

---

<sup>216</sup> В письме к Е.П. и Н.А. Майковым от 14 (26) марта 1854 г. из Пио-Квинто: «...явилась некоторая охота писать, так что я набил целый портфель путевыми записками. Мыс Доброй Надежды, Сингапур, Бонин-Сима, Шанхай, Япония (две части), Ликейские острова – все это записано у меня и иное в таком порядке, что хоть печатать сейчас» (ГОНЧАРОВ 1986: 691).

Это утверждалось и в предисловии к первому отдельному изданию «Фрегата “Паллада”», написанном И.И.Льховским, ближайшим в то время другом Гончарова. Нет никакого сомнения, что Льховский просто изложил от своего лица взгляд Гончарова на свою книгу. Вот интересующее нас место: «...Не одна скромность заставила г.Гончарова назвать описание своего путешествия: Письмами к друзьям, путевыми записками; он сказал правду и вместе с тем самым названием и формой охарактеризовал уже отчасти свое произведение. Действительно, несмотря на строгую законченность некоторых эпизодов и классическое совершенство языка, задушевный тон рассказа, преобладание подробностей, в которых так искренно и без всяких претензий выражается личность автора, порой намеки на обстоятельства частной жизни, порой проскользнувшее в печать собственное имя, наконец, самая небрежность и недосказанность в некоторых местах – все это показывает, что автор писал к действительным, а не к воображаемым друзьям, и что он не хотел принять на себя обязательной роли сколько-нибудь специального путешественника. <...> Результатами путевых впечатлений и наблюдений г. Гончаров прежде всего поделился с друзьями; потом он предложил их публике почти в первоначальном их виде, то есть в виде писем, простых, дружеских, небрежных, но неподражаемых по совершенству языка и усеянных подробностями, в которых интерес самого предмета, интерес путешествия, бледнеет на каждом шагу перед неожиданным в интимной переписке присутствием поэтического творчества. Из ограниченного круга предметов, подлежащих наблюдению, автор обратил исключительное внимание на то, что влекло его к себе с особенной силой, как человека и поэта народного по преимуществу, начиная от природы <...> и кончая простым матросом...» (ГОНЧАРОВ 1858: I-IV).

Гончаров остался доволен предисловием Льховского; 1 августа 1858 г. он писал ему: «Вы лучше всех поняли, как надо смотреть на мои путев<ые> записки; мне хотелось, чтоб Вы растолковали это другим – и вы дали образчик блистательной дружбы и литерат<урного> такта» (ГОНЧАРОВ 1951: 136). Что же именно понял Льховский, и что хотел довести до публики Гончаров?

Здесь нужно вспомнить, что к моменту публикации «Фрегата “Паллада”» путешествие как литературный жанр находилось на излете, его поэтика уже казалась исчерпанной. Блистательно явив себя карамзинскими «Письмами русского путешественника», жанр «путешествия» сразу приобрел как талантливых последователей, так и эпигонов, которые уже к 1830-м гг. практически исчерпали его жанровые возможности. Если каталоге книжного магазина А.Ф.Смирдина различного рода «путешествия» занимают 133 номера, то уже в каталоге книжного магазина М.Д.Ольхина – 79 номеров. Ряд этих сочинений имел именно эпистолярную форму: это был стандартный

прием<sup>217</sup>, который к середине XIX века воспринимался лишь как элемент поэтики. С той же степенью условности воспринимался и образ самого путешественника, поскольку столь же часто в сочинениях подобного рода происходило «олитературирование авторской личности» (Роболи 1926: 47). Уже возникали пародийные путешествия, самое известное из которых – «Странник» А.Ф.Вельмана. К 1850-м годам «путешествие» воспринималось уже как откровенно периферийный жанр, стоящий почти за гранью собственно изящной словесности. Однако интерес публики к путешествиям не падал, и причины этого интереса очень точно охарактеризовал Н.Г.Чернышевский в рецензии на отдельное издание «Писем об Испании» В.П.Боткина. «После произведений поэзии путешествия везде составляют самую популярную часть литературы, – писал он. – <...> В самом деле, путешествие, соединяя в себе элементы истории, статистики, государственных наук, естествоведения и приближаясь к так называемой легкой литературе своею формою, как рассказ о личных приключениях, чувствах и мыслях отдельного человека, в столкновениях его с другими людьми <...> путешествие совмещает в самой легкой форме самое богатое и заманчивое содержание. Путешествие – это отчасти роман, отчасти сборник анекдотов, отчасти история, отчасти политика, отчасти естествоведение. Каждому читателю дает оно все, что только хочет найти он» (Чернышевский 1948: 222).

Эти строки были напечатаны в февральском номере «Современника» за 1857 г. Через несколько месяцев должна была выйти в свет «Фрегат “Паллада”».

Думается, что Гончаров не хотел, чтобы его книгу воспринимали как «отчасти роман, отчасти сборник анекдотов, отчасти историю, отчасти политику, отчасти естествоведение». Подчеркивая существование реальных писем<sup>218</sup> и говоря о том, что друзья *заставили* его опубликовать их<sup>219</sup>,

---

<sup>217</sup> См.: Роболи 1926: 44.

<sup>218</sup> Об этом писатель говорил даже в предисловии к изданию «Фрегата “Паллада”» 1879 года: «Эпистолярная форма была принята им не как наиболее удобная для путевых очерков: письма действительно писались и посылались с разных пунктов к тем или другим друзьям...» (Гончаров 1986: 6).

<sup>219</sup> Ср. в заметке, сопровождавшей публикацию первого из очерков, составивших книгу: «Автор не имел ни возможности, ни намерения описывать свое путешествие как записной турист или моряк, еще менее как ученый. Он просто вел <...> дневник и по временам посылал его в виде писем к приятелям в Россию <...>. Теперь же эти приятели хором объявляют автору, что он будто *должен* представить отчет о своем путешествии публике. Напрасно он отговаривался тем, что он не готовил описания для нее, что писал только беглые заметки о виденном и входил в подробности больше о самом себе, <...> что, наконец, он не успел даже собрать всех посланных в разные времена и места отрывков и потому нельзя представить всего журнала с начала и в связи. <...> Если читатели будут смотреть на этот дневник с той же точки

Гончаров, думается, не просто проявил характерную для него мнительность и осторожность. Сквозь эти заявления проглядывала четкая литературная позиция. Думается, здесь мы видим ориентацию на эстетические взгляды В.Г.Белинского.

О том, какое влияние оказал Белинский на Гончарова, написано много. Также не подлежит сомнению, что Гончаров в конце 1830-1840-х гг. внимательно следил за современной журналистикой и особенно «Отечественными записками». Какие же идеи Белинского, шедшие вразрез с традиционным восприятием литературы «путешествий», мог усвоить Гончаров?

В мартовской книжке «Отечественных записок» за 1841 г. началось печатание очеркового цикла П.В.Анненкова «Письма из-за границы». Эти письма знакомили русского читателя с состоянием современной Франции, они содержали обильную информацию о культурной и политической жизни Парижа, и поэтому были с интересом встречены публикой. Очевидно, читал их и Гончаров: в первой главе «Фрегата “Паллада”» есть любопытная переключка с первым из опубликованных писем. И именно это письмо было сопровождено редакционным примечанием, принадлежащим, по всей видимости, Белинскому<sup>220</sup>. Вот этот характерный текст: «Едва ли есть что-нибудь в литературе скучнее “путешествий”. <...> И это очень естественно: путешественник, который хочет систематически описывать страну, необходимо должен повторять общие места, уже сто раз до него повторенные, делать выписки из дорожников, говорить о том, чего сам не видел, и вообще придавать своему сочинению апатическое свойство статистического описания. <...> Но часто простые, *отрывочные заметки* путешественника бывают несравненно интереснее полных рассказов и описаний. Эти заметки, *часто не имеющие между собой никакой видимой последовательности и связи*, дают вернейшее понятие о стране и народе, чем все в мире систематические путешествия: в них авторы не описывают вам страны, но, так сказать, переносят вас самих и ставят в среду ее жизни. <...> *Лучшее* в письмах г-на Анненкова то, что *они писаны не для печати* и скорее могут быть названы импровизацией, чем сочинением» (АННЕНКОВ 1984: 501; курсив наш. – А. Б.).

Запомним эти слова и обратимся к другому тексту Белинского – опубликованной ровно через год после цитированного примечания рецензии на книгу В.В.Строева «Париж в 1838 и 1839 годах». В этой рецензии критик кратко формулирует свои требования к жанру путешествий. «Чтобы

---

зрения, с какой смотрит сам автор и его приятели, то он по временам <...> будет продолжать печатать и прочие главы дневника» (цит. по: ГОНЧАРОВ 1986: 771-772).

<sup>220</sup> См.: АННЕНКОВ 1984: 500-501.

путешествие было интересно, – утверждает Белинский, – надо только смотреть на вещи просто и, не гоняясь за поразительным, передавать верно, какое впечатление произвели на автора самые обыкновенные и вседневные предметы. <...> У кого есть глаза, чтоб видеть, уши, чтоб слышать, и рассудок, чтоб понимать видимое и слышимое, – тот сейчас поймет, где на что должно обратить особенное внимание и с которой стороны должно взглянуть на предмет, общий многим странам. <...> Не пересчитывайте число улиц, не знакомьте нас с их названиями: все это и мелко, и ничтожно, и трудно для памяти; а лучше скажите нам, как толпится по ним живое народонаселение города <...>. Стены ничего не значат: важны только люди...» (БЕЛИНСКИЙ 1979: 509-510).

Нельзя не заметить близости взглядов Белинского и литературной позиции Гончарова – автора «Фрегата “Паллада”». Подобная позиция давала ему право не соблюдать жанровых канонов «путешествия», которые к тому времени были достаточно строго определены в «риториках». Он сам установил законы жанра для своего произведения и хотел, чтобы публика воспринимала и оценивала его согласно этим законам. Аттестуя публике «Фрегат “Палладу”» как собрание писем к друзьям, Гончаров тем самым ставил свою книгу в совершенно определенный литературный ряд.

Следует помнить, что в первой половине XIX в. письмо воспринималось как определенный литературный жанр с присущими ему жанровыми законами и особенностями. Частично особенности эти были определены в «риториках», по которым училось не одно поколение читателей, в том числе и в упомянутой выше книге Н.И.Греча. Вот как в ней определяются особенности жанра писем: «*Письма* <...> суть разговоры или беседы с отсутствующими. Они заступают место изустного разговора, но заключают в себе речи одного только лица. Изустный разговор имеет свойства неприготовленного, непринужденного, безыскусственного сочинения – и сии же качества составляют необходимую принадлежность всякого хорошего письма. <...> Письма вообще можно разделить на письма *по предметам общежития* и *Литературные*. Первые, или собственные письма, суть речи, обращаемые к отсутствующим в разных обстоятельствах жизни общественной; последние суть повествования, описания или рассуждения, имеющие только наружную форму письма. <...> *Письма Литературные* <...> суть разного рода сочинения, имеющие только наружную форму письма, которая избирается для того, чтоб Автор мог иметь более свободы в расположении и выражении своих мыслей. Предметом писем Литературных могут быть: повествования о неважных случаях, описания (преимущественно путешествий) <...> и т.п. Все сии предметы излагаются в письмах без

наблюдения строгих правил Науки, но с непринужденностью и простотою, необходимыми качествами писем» (Греч 1819: 52-54, 58-59)<sup>221</sup>.

Гончаров, несомненно, помнил эти слова Греча, когда выбирал форму своей книги. Письма друзьям из плавания действительно писались – до нас их дошло тридцать (плюс еще одно письмо А.С.Норову). Но нетрудно заметить насколько текст книги отличается по сути от текста реальных писем: в книге смягчены формулировки, по иному расставлены акценты, иначе интерпретированы события. В книге Гончаров постоянно сглаживает резкие пассажи писем, снимает постоянные жалобы на хандру и нездоровье, значительно ослабляет описания неудобств и опасностей, сопряженных с плаванием. Реальные письма из плавания явились как бы зерном, из которого впоследствии вырос замечательный цветок; но окончательный текст книги столько же отличается от породивших его писем, как бутон цветка не похож на семя, из которого он вырос.

Однако Гончарову необходимо было заявить о жанре своей книги не только для того, чтобы избежать возможных упреков в небрежностях слога. Вряд ли он боялся критиков, которые могли обвинить его в том, что он не следует установленным в учебниках правилам, согласно которым должно было описывать путешествие – позиция Белинского была ему, конечно же, более близка, нежели наставления Греча. Но и Белинский, и Греч, и другие могли и должны были потребовать от описания кругосветного плавания того, что жанру путешествия было присуще изначально – фактической достоверности. Но простое «следование фактам» не было заложено в художественную задачу гончаровской книги.

Еще Б.М.Энгельгардт, опираясь на реальные документы экспедиции Е.В.Путятина, показал, что «подлинная история <...> экспедиции не имеет почти ничего общего с “правдивым до добродушия” рассказом Гончарова», и что его книга – «прежде всего литературное произведение, сделанное в строго определенном литературно-художественном плане, а отнюдь не простой отчет путешественника» (ЭНГЕЛЬГАРТ 1995: 250). Ученый впервые поставил вопрос о необходимости разграничения в книге Гончарова фактографического и концептуального пластов, что немаловажно как для филолога, изучающего биографию и творчество Гончарова, так и для историка русского флота и дипломатии.

В одной из работ Ю.М.Лотман писал о карамзинских «Письмах русского путешественника»: «Исследователи <...> видят в этой книге документальное

---

<sup>221</sup> Ср.: «Письма приятельские суть такое сочинение, которого главное совершенство состоит в естественной простоте и вольности как в изобретении и расположении мыслей, так и в самых выражениях. <...> Впрочем, все то, что может быть предметом разговора между приятелями, может быть также содержанием писем сего рода» (Рижский 1796: 197, 199). Сходные формулировки см. также: МЕРЗЛЯКОВ 1828: 45 passim; КОШАНСКИЙ 1832: 19, 32-33.

свидетельство о реальном путешествии писателя, забывая, что “Письма” – литературное произведение со всеми характерными чертами художественного текста: замыслом и вымыслом, комбинацией и перестановкой реальных впечатлений в угоду идейно-художественным задачам, композицией и законами жанра, стилизацией, цензурными соображениями и т.п. Чтобы стать источником биографических сведений, “Письма” должны быть подвергнуты сложной процедуре дешифровки. И тогда многие привычные представления, возможно, придется пересмотреть» (ЛОТМАН 1997: 29).

Эти слова в полной мере можно отнести и к книге «Фрегат “Паллада”». Под верхним пластом непритязательных писем к друзьям в ней скрывается идеологизированный и тенденциозный message, который нуждается в осторожной и скрупулезной дешифровке. Гончаров не мог напрямую написать ни о сложных дипломатических интригах, ни о подкованной борьбе различных министерств, ни об изменении политических приоритетов, ни о взаимных кознях вышестоящих начальников, – но за его внешне бесстрастными фигурами речи стоят осторожные фигуры умолчания, выявление и изучение которых может открыть нам то, что могли видеть лишь самые осведомленные и внимательные современники писателя.

## Литература

- АННЕНКОВ 1984 = АННЕНКОВ П.В. Парижские письма / Издание подготовила И.Н.Конобеевская. М., 1984.
- БЕЛИНСКИЙ 1979 = БЕЛИНСКИЙ В.Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. М., 1979.
- БОЖОВИЧ 2010 = БОЖОВИЧ М. Большое путешествие «Обломова»: роман Гончарова в свете «просветительной поездки» // Новое литературное обозрение. 2010. № 6. (106).
- ГИНЗБУРГ 1957 = ГИНЗБУРГ Л.Я. «Былое и думы» Герцена. Л., 1957.
- ГОНЧАРОВ 1858 = ГОНЧАРОВ И.А. Фрегат «Паллада». Т. 1. СПб., 1858.
- ГОНЧАРОВ 1951 = ГОНЧАРОВ И.А. Письма к И.И. Лъховскому (1857-1860) / Комментар. А.И. Груздева // Литературный архив. Т. 3. Л., 1951.
- ГОНЧАРОВ 1986 = ГОНЧАРОВ И.А. Фрегат «Паллада» / Издание подготовила Т.И.Орнатская. Л., 1986.
- ГРЕЧ 1819 = ГРЕЧ Н.И. Учебная книга российской словесности, или Избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе, с присовокуплением кратких правил ритории и пиитики, и истории российской словесности. Ч. 1. СПб., 1819.
- КОШАНСКИЙ 1832 = КОШАНСКИЙ Н. Частная риторика. СПб., 1832.
- КРАСНОЩЕКОВА 1992 = КРАСНОЩЕКОВА Е.А. «Фрегат “Паллада”»: «путешествие» как жанр: (Н.М. Карамзин и И.А. Гончаров) // Русская литература. 1992. № 4.
- КРАСНОЩЕКОВА 1997 = КРАСНОЩЕКОВА Е.А. Иван Александрович Гончаров: Мир творчества. СПб., 1997.
- КУПЕР 1982 = КУПЕР ДЖ. Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М., 1982.

- ЛОТМАН 1997 = ЛОТМАН Ю.М. Карамзин. СПб., 1997.
- МАЙКОВ 2003 = Письмо А.Н. Майкова к сыновьям с воспоминаниями о И.А.Гончарове / Публикация А.Ю. Балакина // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1998-1999 год. СПб., 2003. С. 215-223.
- МЕРЗЛЯКОВ 1828 = МЕРЗЛЯКОВ А.Ф. Краткая риторика, или Правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических. М., 1828.
- МОКЕЕВА 1992 = МОКЕЕВА И.Н. Жанровое своеобразие «Фрегата "Паллада"» И.А.Гончарова // И.А.Гончаров: Материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 года. Ульяновск, 1992.
- НЕДЗВЕЦКИЙ 1993 = НЕДЗВЕЦКИЙ В.А. «Фрегат "Паллада"» И.А. Гончарова: загадка жанра // Известия АН. Сер. лит. и яз. 1993. Т. 52, № 2. С. 43-55.
- РИЖСКИЙ 1796 = РИЖСКИЙ И. Опыт риторики, сочиненный и преподаваемый в Санктпетербургском Горном училище. СПб., 1796.
- РОБОЛИ 1926 = РОБОЛИ Т. Литература «путешествий» // Русская проза. / Под. ред. Б.М. Эйхенбаума и Ю.Н. Тынянова. Л., 1926.
- ТУНИМАНОВ 2000 = ТУНИМАНОВ В.А. Примечания // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем в 20 т. Т.3. СПб., 2000.
- ЦЕЙТЛИН 1950 = ЦЕЙТЛИН А.Г. И.А. Гончаров. М., 1950.
- ЧЕРНЫШЕВСКИЙ 1948 = ЧЕРНЫШЕВСКИЙ Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 4. М., 1948.
- ШКЛОВСКИЙ 1955 = ШКЛОВСКИЙ В.Б. Заметки о прозе русских классиков. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1955.
- ЭНГЕЛЬГАРТ 1995 = ЭНГЕЛЬГАРТ Б.М. Избранные труды / Под ред. А. Б. Муратова. СПб., 1995.

**Марияна Няголова**  
(Велико Търново, Болгария)

## КРОСС–КУЛЬТУРНАЯ ПРОБЛЕМА В ПРОИЗВЕДЕНИИ И. А. ГОНЧАРОВА «ФРЕГАТ “ПАЛЛАДА”»

**Abstract:** In this paper the author tries to use key concepts such as “world view” and “culture communication” in order to explain the direction of cross-cultural approach of Ivan Goncharov in the creative work “Frigate Pallas”. The author follows the opinion that this book, thanks to talent of her author, can be a deep and original source of historical and modern cross-cultural researches.

**Keywords:** cross-cultural studies, communication, psychology, personality, world view, epistolary approach.

Произведение «Фрегат ”Паллада”» – одно из интереснейших очерков путешествий русской литературы XIX века, наряду с «Письмами русского путешественника» Н.М. Карамзина и «Письмами об Испании» В.П. Боткина. Гончарову были известны эти и все подобные книги этого жанра русских авторов конца XVIII века и первой половины XIX века. По замечанию литературной критики разных лет, его очерки превосходили все остальные своими художественными качествами и познавательным значением.

В литературном аспекте, часто указывалось, что «Фрегат ”Паллада”» сыграл значительную роль в развитии художественного творчества Гончарова и прежде всего в его работе над «Обломовым» (Цейтлин 1950: 149), что «работа над очерками была своего рода репетицией романов «Обломов» и «Обрыв», творческой кухней, испытательным полигоном, предварительной обкаткой образов, характеров, которые впоследствии были использованы в романах» (Гуськов 2003: 292).

В новейших исследованиях, посвященных творчеству Гончарова, отмечается тенденция интерпретации книги «Фрегат ”Паллада”» на общем фоне единства всех произведений русского писателя. Обосновываются новые точки зрения на понимание жанра книги (МОКЕЕВА 1992; НЕДЗВЕЦКИЙ 1994). Проводится критический анализ текста при помощи подхода нарративных масок, «чтобы сделать предмет осязуемым, дезавтоматизировать устарелую форму экзотического путешествия» (МОЛНАР 2012: 28). Как отмечает венгерская исследовательница Ангелика Молнар: «Литературная условность произведения также обнажается самим автором и становится главным текстообразующим принципом» (МОЛНАР 2012: 28).

Другая часть исследований литературных критиков, направлена на интерпретацию книги «Фрегат ”Паллада”» в контексте межкультурной

коммуникации. В свете проблем «Запад – Восток» проводится сопоставление книги «Фрегат "Паллада"» Гончарова и материалов путешествий Карамзина (САПЧЕНКО 1998). Анализируется символический смысл гончаровской коллекции сувениров путешествий в контексте осмысления и понимания путевых впечатлений автора и сохранения памяти о морском походе (ГУСЬКОВ 2003). Указывается, что написанием «Фрегата "Паллада"» Гончаров ставил себе и выполнил грандиозную задачу – «представить цельную картину мира, в основе которой лежала разработанная писателем концепция мировой жизни» (МОКЕЕВА 1992: 95). Основываясь на гумбольтовой теории о внутренней форме языка и на «гипотезе Сепира – Уорфа» о языковой картине мира, болгарская исследовательница Дечка Чавдарова рассматривает произведение «Фрегат "Паллада"» как вклад Гончарова в создании литературоведческого аспекта русской картины мира, наряду с такими писателями – путешественниками, как Д.Фонвизиным, Н.Карамзиным, Ф.Достоевским и В.Печериным. Русская картина мира строится в сопоставлении с Западом, с его культурой прогрессом (ЧАВДАРОВА 2007).

Параллельно с этой линией сопоставления, в 50-ые годы XIX века, у русских возникает интерес к восточным странам и, прежде всего, к Японии. Как известно, главная цель плавания фрегата «Паллада», под командованием адмирала Путятина – это установление торговых связей с японским правительством. Таким образом, в произведении Гончарова, намечаются две линии сопоставления русской картины мира: с одной стороны, с народами Западной Европы, а с другой, с восточными народами.

Указывая, еще в начале произведения, что «нет науки о путешествиях» (ГОНЧАРОВ 1985: 12), Гончаров выбирает эпистолярную форму изложения очерков, отмечая, что «письма действительно писались и посылались с разных пунктов к тем или другим друзьям, как было условлено между ними и автором. А друзья интересовались не только путешествием, но и судьбою самого путешественника и его положением в новом быту» (ГОНЧАРОВ 1985: 6). При помощи эпистолярными средствами, осуществляется непрерывное общение между автором и его русскими читателями, не просто на уровне односторонних познавательных сообщений, а на уровне эмоционально-оценочных переживаний представителей русской культуры, находящихся в разных географических ракурсах: автор – далеко за пределами России и его читатели – на территории России. Когнитивные позиции автора и читателей, намечаются тоже в двух аспектах: в одном из них осуществляется конкретная познавательная деятельность автора, благодаря реализации непосредственных восприятий, а в другом аспекте, читатели получают возможность развернуть свою познавательную деятельность в косвенном плане, благодаря прочтению и осмыслению писем Гончарова.

Благодаря эпистолярному жанру, автору «Фрегата "Паллады"» удалось сочетать в единстве литературно-художественный и личностно-психологический подходы при обрисовке характеров разных людей, представителей разных народов и рас. Почти целое столетие до формулировки «идеографического подхода в эпистолярном жанре» американским психологом Гордоном Олпортом (ALLPORT 1965), Гончаров практически применяет этот подход в произведении «Фрегат "Паллада"». Он убедительно доказывает, что характерологическое исследование средствами художественной литературы оказывается ценным источником психологического изучения личности. При том, на материале кросс-культурных данных. В отличие от строго научных описаний подобных путешествий, целью которых становится углубление знаний определенной научной сферы (географической, исторической, биологической и т.д.), в центре наибольшего интереса автора «Фрегата "Паллада"» находится человек как субъект жизни, живые люди разных народов со своими этнокультурными особенностями. Гончаров оценивает всех их, с точки зрения определенной индивидуальной диспозиции, сформированной в контексте русской культуры, к которой он сам принадлежит.

Наверное, к самым противоречивым интерпретации, со стороны критики, привели наблюдения Гончарова над англичанами и их жизнью. По словам В.А.Азбукина, например, «на страницах "Фрегата "Паллады"» Гончаров порицал машинную деятельность западного человека и с сочувствием к русскому человеку говорил о нравственном и живом превосходстве "ленивой деятельности" барина Обломова» (Азбукин 1916: 291). В своем биографическом труде, посвященном Гончарову, Юрий Лошиц даже дает сведения о возможном прототипе этого русского барина, поведение которого Гончаров противопоставляет деловому поведению англичан. Речь идет о хухоревском имени старшей сестры Гончарова и о главе дома в Хухореве – Михаиле Максимовиче Кирмаловым (Лошиц 1986: 99).

Современная исследовательница И.Н.Мокеева считает что, стремясь охарактеризовать отрицательные стороны английского типа жизни, Гончаров использует специальный прием физиологических характеристик англичан (МОКЕЕВА 1992: 100). Другой современный исследователь его творчества – С.Н.Гуськов, анализируя сувениры, собранные Гончаровым во время путешествия на фрегате, тоже считает, что т. н. «английские сувениры» являются символом критического отношения писателя к англичанам и к их развитому чувству технического прогресса. По его словам, например, «такой сувенир как машинка снятия сапог возвращает читателя к противопоставлению русского и англичанина во «Фрегате "Паллада"» и символизирует если не победу, то явную угрозу английской механистической цивилизации русскому барству» (ГУСЬКОВ 2003: 293). Диорама другой

английский сувенир коллекции Гончарова, который особенно привлекает внимание указанного исследователя. «Каждый раз, – пишет он – , Гончаров, говоря о диораме, будет вспоминать самое существенное: игру света, именно то, что отличало диораму от панорамы, косморамы и прочих подобных зрелищ, весьма многочисленных в то время в Лондоне. Но всякий раз этот сувенир путешествия будет вызывать новую эстетическую эмоцию, выполнять иную художественную или смысловую задачу. В первый раз сравнение с диорамой подчеркивает великолепие пейзажа, переменчивость освещения, это чистая эстетическая эмоция, любование красотой, ничего более. В «Обломове» диорама тоже художественный образ, но значение его меняется: игра света ассоциируется в этом случае с внешними переменами в жизни героя, с достижением им гармонии. В третьем случае, диораме уподоблено легковесное злободневное искусство, которое меняет свои идеологические позиции так же легко и скоро, как меняется освещение в диораме» (Гуськов 2003: 295). Следовательно, англичане, благодаря достижениям технического прогресса, больше всего ценят практичность быта и меньше заботятся о глубоких жизненных переживаниях.

Не трудно заметить, что Гончаров относится с хорошо выраженным чувством юмора к особенностям английской жизни, но с таким чувством он относится и к жизни русского дворянина. Скорее всего, речь идет не о противопоставлении и негативизме, а о сопоставлении двух разных европейских культур: английской, отличающейся своим индивидуализмом и русской, которая ближе к коллективистическому типу культуры. Несомненно, англичане произвели на Гончарова сильное впечатление индивидуалистическими характеристиками своей культуры.

Ему, как представителю высококонтекстной русской культуры, больше нравятся люди тех культур, которые отличаются высокой зависимостью коммуникации от контекста. Например, португальцы на острове Мадера, оказавшие русским путешественником свое гостеприимство. «На Мадере, – пишет Гончаров –, я чувствовал ту же свежесть и прохладу волжского воздуха, который пьешь, как чистойшую ключевую воду...» (ГОНЧАРОВ 1985: 85).

Что относится к восточным культурам, то в кросс-культурной и этнической психологии неоднократно указывалось на их высокую зависимость от контекста (СТЕФАНЕНКО 1999: 156). Они отличаются, однако, между собою по степени межличностной общительностью. Данным различиям обратил внимание и Гончаров. Индейцы и китайцы оказываются наиболее общительными народами Востока.

Большая часть второго тома «Фрегата...» посвящена встречи с японцами и сопоставлению особенностей русского и японского народа. Гончаров подробно характеризует сложность коммуникации, нежелание свободного

общения с иностранцами и очень ярко выраженная интровертность японцев. Он удивляется их нежеланию присоединиться к мировой цивилизации, холодному отношению их правительства к миссии адмирала Путятина.

Не раз, в тексте произведения, автор выражает сожаление, что по причине японской необщительности и замкнутости в себе, у европейца нет возможности увидеть и познакомиться с прекрасной природой этой страны. «Каков народ! – восклицает он, какова система ограждения от контрабанды всякого рода! Какая бы, кажется, могла бы надежда на торговлю, на введение христианства, на просвещение, когда так глухо заперто здание и ключ потерян? Как и когда придет все это? А придет, нет сомнения, хотя и не скоро» (ГОНЧАРОВ 1985: 418).

Гончаров поддерживает идею о цивилизационной роли России в мире. Поэтому, ему трудно принять нежелание японцев идти на деловой диалог с делегацией, во главе с Путятиным. Негативное впечатление производит на него и факт, что японские переводчики владеют только голландским языком, а правительство Японии поддерживает связи только с Голландией.

Автор описывает в малейших подробностях культурные и бытовые различия, существующие между русскими и японцами. Его смущает факт, что японское воспитание до такой степени уникально и специфическое, что ему как будь-то чуждые все общечеловеческие ценности. Японцы даже неохотно дают русским их спасти, «под влиянием строгого еще тогда запрещения от правительства сноситься с иноземцами». Ради того же страха, они отказались от помощи русского доктора, «раненых спрятали и объявили, что их нет» (ГОНЧАРОВ 1985: 653).

Гончаров заканчивает свои очерки рассказом о гибели фрегата «Дианы» у японских берегов, в результате катастрофического землетрясения. Это и послужило ему поводом отметить, что во время природной стихии, отношение японцев к русским намного изменилось к лучшему, и они, рискуя собственной жизнью, оказали русским морякам «всевозможную помощь и услуги» (ГОНЧАРОВ 1985: 653). В условиях такого величайшего испытания установились, вне всяких придуманных правил и сложных протоколов, настоящие человеческие связи между русскими и японцами.

По всеобщему признанию критики, книга И.А.Гончарова «Фрегат "Паллада"» явилась «новым этапом в истории литературных «путешествий» (МОКЕЕВА 1992). Благодаря таланту ее автора, она может служить глубоким и оригинальным источником исторических и современных кросс-культурных исследований.

## Литература

- АЗБУКИН 1916 = АЗБУКИН В.А. Гончаров в русской критике (1847-1912). М.-Л. Орел, Электр. Тип. Миркина, 1916 – [х], VI.
- ГОНЧАРОВ 1985 = ГОНЧАРОВ И.А. Фрегат «Паллада». Очерки путешествия в двух томах. М., Правда, 1985.
- ГУСЬКОВ 2003 = ГУСЬКОВ С.Н. Сувениры путешествия // Материалы международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова. / Сост. М.Б. Жданова, А.В. Лобкарёва, И.В. Смирнова. Ульяновск, Корпорация технологий продвижения, 2003, С. 291-301.
- ЛОШИЦ 1986 = ЛОШИЦ Ю.М. Гончаров. Москва, Молодая гвардия, 1986.
- ЛЯЦКИЙ 1920 = ЛЯЦКИЙ Е.А. Гончаров. Жизнь, личность, творчество: Критико-биографические очерки. Стохгольм, Северные огни, 1920 - VII, [1], С. 357-366.
- МОКЕЕВА 1992 = МОКЕЕВА И.Н. Жанровое своеобразие «Фрегата "Паллада"» И.А.Гончарова // Материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 года. / ред. Н.Б. Шарыгина. Ульяновск, Симбирская книга, 1992, С. 95-104.
- МОЛНАР 2012 = МОЛНАР А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова. Ульяновск, Корпорация технологий продвижения, 2012.
- САПЧЕНКО 1998 = САПЧЕНКО Л.А. «Фрегат "Паллада"» И. А. Гончарова и материалы карамзинского «Вестника Европы» // Материалы международной конференции, посвященной 1985-летию со дня рождения И.А. Гончарова. / Сост. М. Б. Жданова и др. Ульяновск, Печатный двор, 1998, С. 91-97.
- СТЕФАНЕНКО 1999 = СТЕФАНЕНКО Т. Этнопсихология. М., Институт психологии РАН, 1999.
- ЦЕЙТЛИН 1950 = ЦЕЙТЛИН А.Г. И.А. Гончаров. Москва, Издательство Академии наук СССР, 1950.
- ЧАВДАРОВА 2007 = ЧАВДАРОВА Д. Проблемы на межкультурната коммуникация в руската литература на XIX век, Университетско издателство «Епископ Константин Преславски», Шумен, 2007.
- ALLPORT 1965 = ALLPORT G.W. Letters from Jenny, New York, Holt, Rinehart 7Winston, 1965.

**Анна Троян**  
(Будапешт, Венгрия)

**ЮЖНЫЙ КРЕСТ ИЛИ НЕБОЛЬШИЕ ЧЕТЫРЕ ЗВЕЗДЫ?  
(НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ К «ФРЕГАТУ ”ПАЛЛАДА”»  
И. А. ГОНЧАРОВА)**

**Abstract:** The present paper describes the multiplicity of the narrator's position in I. A. Goncharov's "Frigate 'Pallas'", written during his journey to Japan. The author of the article highlights the main aspects of the narrator's position, with regard to the complexity of the genres of epistolary and travel literature.

**Keywords:** point of view, epistolary and travel literature

Произведение И.А.Гончарова «Фрегат ”Паллада”» пронизывает принцип множественности позиций повествователя. В данной статье нам хочется выделить те аспекты, в которых эта множественность особенно проявляется.

Структурная двойственность самого жанра путевых записок наиболее ощутима именно в пограничных своих проявлениях. Между жанром путеводителей и более эссеистическими очерками о путешествиях четкие жанровые границы выявить непросто, поэтому жанр путеводителя может быть воспринят – в аспекте своей утилитарности – пограничным примером жанра путевых записок. В качестве примера можно привести издаваемую ВВС серию путеводителей Лонели Планет (Lonely Planet). Рядом с очень утилитарной и актуальной информацией об истории, географии, кухне, стереотипах и опасностях, с которыми могут встретиться туристы нельзя не заметить некоторой игры в литературность. Философия этого англо-саксонского издательства кроме этого открыто провозглашает авторскую свободу в форме изложения материала. Игра в литературность главным образом проявляется в приподнятом стиле, в пафосе, в украшающей метафоричности языка, в юморе, в ссылках на европейский культурный контекст, а также в подчеркивании человеческого, субъективного измерения в восприятии путешественником чужой культуры.

В самой структуре жанра путевых записок заложена возможность авторской игры двумя установками. С одной стороны, автор информирует читателя об увиденном во время путешествия, с другой стороны, ставит перед собой литературно-стилистические задачи. Реализация этих различных читательских ожиданий – документальности и литературности – отражается в

двойственности позиции автора-повествователя<sup>222</sup>. Возможность игры в документальность, в фактичность жанра путевых записок сокращает коммуникативное расстояние между фигурами автора и повествователя, поскольку открыто заявляет о возможности их слияния. В произведении «Фрегат "Паллада"» И.А.Гончарова жанр путевых записок соприкасается с эпистолярным жанром, поэтому игра в документальность путешествия удваивается и за счет возможности существования реального адресата.

В терминологии Мирослава Дрозды (ДРОЗДА 1994) нарративная маска повествователя «Фрегата...» направлена не только на создание реальной нарративной ситуации достоверности самого рассказчика, но там, – где повествователем подчеркивается документальность, реальность увиденного во время путешествия – и на создание бытовой достоверности изображаемого мира и героев<sup>223</sup>.

Разграничивая перцепцию путешественника и внешний ему мир, самостоятельно и независимо существующие вещи, автор не только придает описываемому миру статус реальности, но заявляет об объективности самой перцепции: «Фрегат "Паллада"» Гончарова, по сути дела, концентрирует внимание не на том культурном пространстве, которое пересекает путешественник, а на восприятии путешественником этого пространства (в данном случае на подчеркнутом объективизме этого восприятия). Гончаров не просто объективно изображает пространство, пересекаемое фрегатом, совершающим кругосветное путешествие из Петербурга во Владивосток, – он декларирует, что интерес к разнообразию культур, открытость «чужому» есть реальная специфика русского сознания» (ЛОТМАН 1997: 159).

---

<sup>222</sup> В качестве примера проявления условной природы жанра путешествия в его утилитарном аспекте можно привести разразившийся в 2008 году скандал при издании путеводителя о Колумбии. Автор путеводителя, Thomas Kohnstamm, который уже написал дюжину путеводителей в серии Лонели Планет признался в том, что он не был в Колумбии, а книга была написана им в Сан-Франциско. В качестве информатора он пользовался услугами стажера, проходящего практику при колумбийском посольстве. Свой поступок Thomas Kohnstamm мотивировал материальными соображениями: издательство не предоставило нужную сумму материальных средств для поездки в Колумбию. В ходе разразившегося скандала книги, написанные Thomas Kohnstamm-ом попали под пристальное внимание конкуренции, но неточностей в его работах найти не удалось. Коммуникация происшедшего скандала широкой публике, если принять во внимание материальные интересы самого издательства, конечно может идти вразрез фактам, но сама возможность ситуации, в которой путеводитель пишется из дому говорит об условном характере и самой утилитарности жанра путеводителей (<http://www.guardian.co.uk/world/2008/apr/15/travelbo oks.travelnews>).

<sup>223</sup> Мирослав Дрозда в рамках реализма различает два вида нарративной маски. Первый строится на авторской задаче вызвать в читателе иллюзию реальности повествователя. Второй вид нарративной маски основан на создании в глазах современных произведению читателей образ реальности происходящего в произведении.

Во время двухлетнего путешествия в Японию с 6-го октября 1952-го по 13-е февраля 1855 года И.А.Гончаров вел *переписку* со своими близкими друзьями: Е.А. и М.А.Языковыми, Е.П. и Н.А.Майковыми, И.И.Льховским<sup>224</sup>, Ю.Д.Ефремовой, А.А.Краевским. (Двадцать восемь сохранившихся писем, написанных во время путешествия были опубликованы в издании «Литературное наследство» за 1935 год Б.М.Энгельгардтом). Кроме писем, которые И.А.Гончаров при возможности посылал друзьям, он вел *общий журнал* фрегата, а в качестве секретаря адмирала Е.В.Пулятина писал *официальные письма*, осваивая в процессе работы терминологию морского дела, вел *дневник*. Литературный двойник дневника появляется в тексте «Фрегат "Паллада"» в первой главе второй книги, представленной читателю в виде письма. В эту главу повествователь включает свой дневник вводя его следующим образом: «Не предвидя возможности посылать к вам писем из Нагасаки, я перестал писать их и начал вести дневник. Но случай послать письмо представляется, и я вырываю несколько листов из дневника, чем и заключаю это письмо» (ГОНЧАРОВ 1997: 340).

Не только само повествование в книге «Фрегат "Паллада"» пронизывает множественность позиции повествователя, но и читательская перцепция этого произведения менялась во времени. В шестидесятых годах девятнадцатого века это произведение стали воспринимать как литературу для юношества. В предисловии одного из поздних изданий «Фрегата...» И.А.Гончаров упоминает об этом произведении как литературе для юношества, подчеркивая, что писать для юношества предварительно создав образ *юного* читателя невозможно. Произведения, создававшиеся для более широкой аудитории по мнению писателя становятся литературой для юношества «нечаянно».

В жанровом отношении «Фрегат "Паллада"» находится на пересечении эпистолярного жанра и путевых записок, устной и письменной речи. Эпистолярный жанр в случае «Фрегата...» был нужен И.А.Гончарову для того, чтобы обосновать интимный, домашний тон произведения (ШКЛОВСКИЙ 1955: 231). Главным героем произведения становится таким образом перцепция повествователя<sup>225</sup>. Устная речь вносит фрагментарность и

---

<sup>224</sup> И.И. Льховский – один из ближайших друзей И.А.Гончарова в 1859 году совершил кругосветное путешествие на корвете «Рында» не без содействия писателя. Его очерки печатались в «Морском сборнике» за 1961-1963 гг. Несколько лет тому назад, в период с октября 2005-го по август 2006-го года кругосветное плавание на парусном судне «Крузенштерн» было осуществлено писателем-маринистом В.А. Арефьевым, ставшим в 2008 году лауреатом Всероссийской литературной премии, посвященной 200-летию юбилею И.А.Гончарова.

<sup>225</sup> На важность образа, собственной перцепции для И.А.Гончарова указывает также один момент из его письма к Майковым (25 мая/7 июня 1853 года) в котором трагичное происшествие воспринимается им не в реальном ряду, а именно как элемент восприятия:

мозаичность, неожиданность переходов, которые ощутимо выражают разговорную природу литературной маски повествующего. Мозаичность подчеркивается резкой сменой тона и темы в ходе повествования по принципу контраста (ШКЛОВСКИЙ 1955: 235). Трезво-насмешливый тон чередуется с восторженно-потрясенным (КРАСНОЩЕКОВА 1997: 159). Чередуется также изображение массового и индивидуального, или же изображение через «телескоп» и «микроскоп» (КРАСНОЩЕКОВА 1997: 190).

Литературную маску повествующего путешественника составляют, с одной стороны, противопоставления между сословно-литературным «Мы» повествователя и миром фрегата: матросами, фадеевыми, офицерами<sup>226</sup>. С другой стороны, семантическое напряжение возникает в области противопоставления – «Мы» (русские) и «Они» (англичане, японцы, ликейцы, якуты...). Ярким примером последнего является описание культурных различий в характере контактов русских и японцев. Например, в первой главе второй книги «Фрегата...», в изображении сношений с японцами на первый план четко выступает противопоставление «мы» и «они». Рядом с остранным описанием новой и ждущей объяснения японской культуры – человеческих движений, одежды, звучания японского языка – происходит и осмысление этого мира повествователем в категориях русско-европейского культурного контекста: «Если японцы и придерживаются старого, то из

---

«Нельзя верить, сколько градусов, термометр сейчас лопнул от пушечных выстрелов, которыми, по обыкновению, салютовали здешнему флагу. Но у нас случилось несчастье: одному, заряжавшему пушку матросу оторвало обе руки совсем – Делают операцию – слышен стон... Эпизод не хорош, но что делать? Этот трагический случай как-то дополняет оживленную картину утра и этой новой для нас суматохи. Сколько хочется закупить всякой всячины, но, к сожалению, некуда деть. Возьму, что можно: беда, если придется перемещаться на другое судно» (ЭНГЕЛЬГАРТ 1935: 383).

<sup>226</sup> Ю.М.Лотман пишет о многоаспектности географической точки зрения в книге «Фрегат "Паллада"»: «Пространство корабля на глобусе культуры как бы олицетворяет собой Россию с двойной разделенностью: на мир матросов и морских офицеров. Это пространство перемещается из мира западного в мир восточный, в обоих случаях сохраняя и свою специфику, и способность понимать внешнее пространство, не будучи от него отгороженным. В это пространство включен ещё и путешественник, как бы объединяющий все пространства – ибо он внутренне отождествлен с любым из них. Он дает как бы высшую точку зрения культуры...» (ЛОТМАН 1997: 159). «Специфика текста Гончарова заключается в том, что сквозь подвижность географических точек зрения просвечивает постоянство авторской позиции. Моряк-путешественник одновременно находится в "своем" мире корабля и в "чужом" мире географического пространства. Соответственно он постоянно меняет свое положение по отношению к внутреннему пространству корабля. Таким образом, пространство задано одновременно в двух противоположных аспектах. У Мериме "экзотический" мир получает специфику на фоне мира "цивилизованного" и по контрасту с ним. Фактически своеобразием наделен именно экзотический мир. У Гончарова релятивны оба пространства, качество каждого из них как бы не существует само по себе, в отрыве от антикачества противоположного пространства» (ЛОТМАН 1997: 160).

боязни только нового, хотя и убеждены, что это новое лучше. Они сами скучают и зевают, тогда как у китайцев, по рассказам, этого нет. Решительно японцы – французы, китайцы – немцы здешних мест» (ГОНЧАРОВ 1997: 356). Восприятие чужого и доселе неизвестного происходит от имени обобщенной культуры европейско-русского «мы»: «Красивых лиц я почти не видал, а оригинальных много, большая часть, почти все. Вон, посмотрите, они стоят в куче на палубе, около шпиля, а не то заберутся на вахтенную скамью... Стоят на ногах они неуклюже, опустившись корпусом на колени, и большую часть смотрят сонно, вяло: видно, что их ничто не волнует, что нет в этой массе людей постоянной идеи и цели, какая должна быть в мыслящей толпе, что они едят, спят и больше ничего не делают, что привыкли к этой жизни и любят ее. Это всё свита... Нет оживленного взгляда, смелого выражения, живого любопытства, бойкости – всего, чем так сознательно владеет европеец» (ГОНЧАРОВ 1997: 335). Жанровая свобода литературного путешествия проявляется также в том, что повествователь свободно покидает и возвращается во внутренний мир произведения: «Но я забыл, что нас ждет Овосава Бунго-но-ками-сама, нагасакский губернатор» после чего (ГОНЧАРОВ 1997: 356) повествователь-путешественник возвращается от рассуждений к рассказу, в котором он является одним из героев происходящего.

Одна из функций созданной И.А.Гончаровым литературной (или как называет ее Б.М.Энгельгардт – художнической) маски повествователя в очерках «Фрегат "Паллада"» была дальнейшее расшатывание *русского романтического мировоззрения*. Б.М.Энгельгардт особо выделяет сопротивление И.А.Гончарова «живописной внешности взора условной эстетической системы» русского романтического мировоззрения, которая уже ощущалась писателем отдельно от самого явления. (Заметим, в упомянутых вначале доклада утилитарных путеводителях *живописная внешность взора условной эстетической системы* привносится в текст и противопоставляется фактичности описываемого культурного и географического пространства.) Анализируя отношение И.А.Гончарова к праздничному и экзотическому при создании нарративной маски повествователя, Б.М.Энгельгардт пишет, что праздничное и экзотическое И.А.Гончаров осознавал уже, как свойство самого смотрящего глаза видеть вещи с точки зрения конкретных эстетических норм, а за вещами писатель уже признавал способность вещей обладать собственным и независимым от взгляда осознающего порядком существования.

Особо подчеркивает Б.М.Энгельгардт два аспекта литературной маски повествователя в произведении «Фрегат "Паллада"». Это, во-первых, открытость мировоззрения повествователя внешнему миру, географическому и историческому аспекту реальности, а также, высокая оценка им тех современных И.А.Гончарову изобретений, которые облегчали жизнь

человеку середине XIX века. В последнем Б.М.Энгельгардт видит проявление социологической направленности литературной маски, выразившей социальную принадлежность самого повествователя, и не столько к состоятельному слою, сколько к слою, получившему воспитание и образование, позволившим его представителям испытать и научиться ценить комфорт. Постоянно заботясь о комфорте и удобствах плавания на фоне реальных опасностей (ГОНЧАРОВ 2000), рассказчик, с другой стороны, «нейтрализует» серьезный аспект опасного путешествия, а также связанные с ним страхи и опасности. Тяжелое и опасное плавание представлено читательской аудитории как легкий, безопасный, в шутовском тоне описанный вояж (ЭНГЕЛЬГАРТ 1935). Поскольку И.А.Гончаров, как известно, хорошо знал английскую литературу и выучил английский язык, то повествование о неудобствах, о невозможности передвигаться по палубе во время «апокалипсиса» может восприниматься читателем, и, как развернутая в тексте фигура присущая английской речи *understatement*. Описание действительных трудностей плавания замещается на брюзжание по поводу неудобств, а патетическое описание красот природы и поэтического вдохновения на легкое, сублильное описание, приправленное юмором.

Самым важным литературным предшественником «Фрегата...» следует считать прозаическое произведение Н.М.Карамзина «Письма русского путешественника» (1791-1792) (ШКЛОВСКИЙ 1955). В статье Ю.М.Лотмана и Б.А.Успенского «"Письма русского путешественника" Карамзина и их место в развитии русской культуры» (КАРАМЗИН 1984) авторы статьи анализируют «контрапункт точек зрения» повествователя. Такое повествование «с одной стороны, подготавливало литературу к восприятию контрапунктного использования точек зрения как принципа художественной прозы, а с другой — открывало возможность двойного истолкования жизненной позиции» (ЛОТМАН, УСПЕНСКИЙ 1984: 527). Понятие точка зрения в данном случае истолковывается в историко-литературном аспекте, как условная позиция повествователя по отношению к позиции читателя-современника.

Из жизненных обстоятельств, склонивших И.А.Гончарова на двухлетнее путешествие Б.М.Энгельгардт выделяет возникший в процессе написания романа «Обломов» творческий застой. Писатель надеялся на освобождающую силу путешествия. С другой стороны, он хотел попробовать себя в жанре занимательной, а не высокой литературы (ЭНГЕЛЬГАРТ 1935). Путешествие как практика постижения мира обладает освобождающей силой. В несколько шутовском тоне И.А.Гончаров выразил эту мысль следующим образом: «...сколько невидимых, но острых игл вонзается в человека среди сложной и шумной жизни в толпе, при ежедневных стычках "с ближним"!...Вот здесь нет сильных нравственных потрясений, глубоких страстей, живых и разнообразных симпатий и ненавистей. Пружины,

двигающие этим, ржавеют на море вместе с железом, сталью и многим другим. Зато тут другие двигатели не дают дремать организму: бури, лишения, опасности, ужас, может быть, отчаяние, наконец следует смерть, которая везде следует; здесь только быстрее, нежели где-нибудь» (ГОНЧАРОВ 1997: 35). Особенность позиции путешественника в том, что возвращаясь на родину и включаясь снова в быт повседневной жизни, путешественник в состоянии сохранить и в дальнейшем приобретенную им в путешествии перспективу, как бы оставаясь свободным уже и в условиях своего настоящего.

## Литература

- АТАНАСОВА-СОКОЛОВА 2006 = АТАНАСОВА-СОКОЛОВА Д. Письмо как факт русской культуры XVIII-XIX веков. Будапешт, 2006.
- ГОНЧАРОВ 1997 = ГОНЧАРОВ И.А. Фрегат «Паллада». Очерки путешествия в двух томах. // ГОНЧАРОВ И.А. Полное собрание сочинений и писем. Т.2. Санкт-Петербург, 1997.
- ГОНЧАРОВ 2000 = ГОНЧАРОВ И.А. Фрегат «Паллада»: Материалы путешествия; Очерки; Предисловия; Официальные документы экспедиции. // ГОНЧАРОВ И.А. Полное собрание сочинение в 20-ти томах. Т.3. Санкт-Петербург, 2000.
- ДРОЗДА 1994 = ДРОЗДА М. Нарративные маски русской художественной прозы (от Пушкина до Белого) // *Russian Literature*, 1994. XXXV.
- КАРАМЗИН 1987 = КАРАМЗИН Н.М. Письма русского путешественника. Ленинград, 1984.
- КРАСНОЩЕКОВА 1997 = КРАСНОЩЕКОВА Е.А. И.А. Гончаров. Мир Творчества. Санкт-Петербург, 1997.
- ЛОТМАН 1984 = ЛОТМАН Ю.М. и др. «Письма русского путешественника» Карамзина и его место в развитии русской культуры. Ленинград, 1984.
- ЛОТМАН 1997 = ЛОТМАН Ю.М. Современность между востоком и западом // *Знамя*, 1997. №9.
- ШКЛОВСКИЙ 1955 = ШКЛОВСКИЙ В.Б. Заметки о прозе русских классиков. Москва, 1955.
- ЭЙХЕНБАУМ 1963 = ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Русская проза. *The Hague*, 1963.
- ЭНГЕЛЬГАРТ 1935 = ЭНГЕЛЬГАРТ Б.М. Фрегат «Паллада» // *Литературное наследство*. Москва, 1935.

*Филологические сообщения о наследии  
Гончарова*



**В. И. Мельник**  
(Москва, Россия)

## И. А. ГОНЧАРОВ И ЭПОХА ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ I<sup>227</sup>

**Abstract:** The article concentrates on the question of how I. A. Goncharov perceived the figure of emperor Nikolay Pavlovich Romanov for the first time. Statements of the writer and people of his circle about Nikolay I are provided. The author draws a conclusion that Goncharov shines Nikolay Pavlovich's figure from the different parties. He critically perceives the shortcomings of his state activity, but on the other hand, he certainly sympathizes with the personal side of the emperor, i.e. his nobility, chivalrous honor, generosity.

**Keywords:** I.A. Goncharov, emperor Nikolay Pavlovich, personality, Oblomov.

Тема, вынесенная в заглавие настоящей работы, вызревала в литературоведении достаточно давно как более общая: «Гончаров и Романовы» (ГОНЧАРОВ, РОМАНОВ 1993). Тем не менее приходится признать, что отношения писателя и семьи Романовых до сих пор не стали предметом сколько-нибудь внимательного изучения. Не изучен вопрос об отношении писателя к монархии вообще.

И.А. Гончарову довелось жить и творить в эпоху правления четырех русских императоров: Александра I, Николая I, Александра II и, наконец, Александра III. Александр I, хотя он правил до 1825 года, когда Гончарову исполнилось уже 13 лет, на всю жизнь остался для писателя фигурой исключительно мифологической. В новелле «Превратность судьбы», которую Гончаров написал буквально перед смертью, одним из главных действующих лиц является император Александр Павлович. Его образ связывается здесь с исторически достоверным фактом: строительством Храма Христа Спасителя на Воробьевых горах.

Выросший в провинциальном Поволжье, Гончаров впервые столкнулся с живым впечатлением от образа русского самодержца в Москве, во время учебы в Коммерческом училище. Как раз в то время, когда в стенах училища обучался Гончаров, император Николай I-й посетил это учебное заведение в 1826 году (РЫБАСОВ 1962: 8). Государь прибыл в училище вместе со своей матерью, вдовствующей императрицей Марией Федоровной, которая была официальным шефом Московского коммерческого училища (РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ 1987: 331). Тогда-то, вероятно, и увидел ее Гончаров. И запомнил на всю жизнь, продолжая и впоследствии интересоваться ее личностью и

---

<sup>227</sup> Работа выполнена при поддержке РГНФ. Проект № 11-34-000219 а1 «И.А. Гончаров и его окружение. Словарь-справочник».

благотворительной деятельностью. В письме к своему доброму знакомому, члену Попечительного совета заведений общественного призрения в Петербурге Кесарю Филипповичу Ордину от 18 февраля 1878 года он весьма горячо отзываясь о Марии Федоровне: «Вы не подозреваете, какой живой интерес имеет для меня Ваша книга, независимо от ее литературных и внешних достоинств издания. Для меня идеалы величайшей в мире женщины воплощаются в лице Императрицы Марии Федоровны<sup>228</sup> (которую я видел в детстве в Москве): она – моя настоящая героиня! Если б не старость и не лень, если б у меня было побольше таланта – и именно такого, какой нужен – я избрал бы себе задачей быть ее – не биографом (это мелко и мало для ее жизни), а историографом. Нужно большую силу таланта, ума и много любви к добру, чтобы изобразить этот образ, или “воплощение добра и милосердия”, как Вы сказали в своей речи. Вот по каким причинам и Ваша книга, и еще другая (Переписка Нелединского-Мелецкого, изд <анная> княз <ем> Оболенским) имеет для меня особенный, драгоценный интерес материалов для будущего памятника ее жизни» (АРХИВ ГПБ: Ф. 289. 22). Очевидно, что Гончаров основывался в своем мнении об императрице не только на свое детское впечатление от обаяния ее личности, но и на известные сведения. Мария Федоровна первой из русских императриц всерьез занялась благотворительной деятельностью и возвела ее даже в статус государственной работы. Специальное отделение императорской канцелярии называлось Ведомством императрицы Марии. Ее неутомимую социальную работу оценили не только современники, но и потомки. Граф С. Уваров писал о ней: «... Никогда ни один общественный человек не прилагал к исполнению своего долга такой трудолюбивой деятельности, такой неусыпной бодрости» (УВАРОВ 1866: 20). А Н. Данилевский отмечал: «... Государыня в точном смысле слова служила России! Никакой министр в свете не мог сравниться с Нею в деятельности, усердии, неутомимости» (ДАНИЛЕВСКИЙ 1829: 25). Современная исследовательница И.П. Азерникова пишет: «... Каждая последующая императрица будет считать своим долгом быть упомянутой в воспоминаниях как покровительница “вдов и сирот”, жертвующая деньги на существование благотворительных учреждений, но никто не мог сравниться в активности с Марией Федоровной» (АЗЕРНИКОВА 2011). Впечатление, полученное Гончаровым в детстве, со временем усиливалось, так как к старости он стал обращать все большее внимание на благотворительные учреждения, благодаря прежде всего изменению духовного настроя и, кроме

---

<sup>228</sup> Мария Федоровна (1759-1828) – вторая жена Павла I, до перехода в Православие София-Доротея-Августа-Луиза. Благодаря ее покровительству и содействию в царствование Александра I основано несколько женских учебных заведений в Санкт-Петербурге, в Москве, Харькове, Симбирске и других городах.

того, благодаря кругу знакомых лиц, среди которых оказывались люди, связанные с этой проблемой.

Что касается императора Николая I, то писатель видел его в 1826 году в первый и в последний раз в жизни. Государь оказался доволен состоянием училища и даже поведением учеников. Последнее было немаловажно. Известно, что при инспектировании учебных учреждений император обращал особое внимание на дисциплину. В дневнике А. Никитенко от 10 апреля 1833 года есть любопытная запись, указывающая на это: «Сегодня Николай Павлович посетил нашу первую гимназию и выразил неудовольствие. Вот причины. Дети учились. Он вошел в пятый класс, где преподавал историю учитель Турчанинов. Во время урока один из воспитанников, впрочем, лучший и по поведению и по успехам, с вниманием слушал учителя, но только облокотясь. В этом увидели нарушение дисциплины. Повелено попечителю отставить от должности учителя Турчанинова. После сего государь вошел в класс к священнику – и здесь та же история. Все дети были в полном порядке, но, к несчастью, один мальчик опять сидел, прислонясь спиной к заднему столу. Священнику был сделан выговор, на который он, однако, отвечал с подобающим почтением: – Государь, я обращаю внимание более на то, как они слушают мои наставления, нежели на то, как они сидят. Попечителю опять горе: вот уже третий раз...» (НИКИТЕНКО 2005: 10.04.1833).

О других встречах Гончарова с императором ничего не известно, хотя он соприкасался с окружением Николая I и был в курсе многих закрытых от общества фактов, касающихся личности Николая I и его деятельности. В частности, знал писатель, о тех тайных комиссиях Николая I, которые готовили реформу по отмене крепостного права. В «Необыкновенной истории» он писал: «Еще император Николай Павлович, не читавший, конечно, ни Белинского, ни Герцена, ни Грановского, как слышно было, созвал некоторых предводителей дворянства и поверил им свою мысль об освобождении. Французская революция 1848 г. не дала ей распространиться ...» (ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО 2000: 259). Кроме того, упоминания о Николае Павловиче содержатся в очерке «По Восточной Сибири». Чрезвычайно высоко отзываясь о фигуре генерал-губернатора Восточной Сибири Н.Н. Муравьева, Гончаров, между прочим, пишет: «Его угадал император Николай Павлович и из гражданского губернатора Тулы призвал на пост генерал-губернатора Восточной Сибири. Ни тот, ни другой не были чиновниками и поняли друг друга» (ГОНЧАРОВ 1986: 598). Лишь в Восточной Сибири, посмотрев на живую деятельность русских в новом неизведанном краю, Гончаров мог убедиться в ограниченности общего мнения о бюрократизме как основе государственной деятельности и личности императора Николая Павловича. Точно такое же живое впечатление о нем он

получил в разговорах со святителем Иннокентием (Вениаминовым). Гончаров вспоминает в том же очерке: «На этих вечерних беседах у преосвященного говорилось обо всем, – всего более о царствовавшем тогда императоре Николае Павловиче. Преосвященный любил рассказывать о приеме его государем, о разговоре их, о расспросах императора о суровом крае Восточной Сибири. Между прочим, преосвященный рассказал мне о своем назначении, когда в Петербурге узнал о смерти своей жены, сначала в архимандриты и вслед за тем на кафедру Якутского, Алеутского и Курильского архиепископа. – На Курильских островах и церкви нет, – заметил докладывающий. – Выстроят, – сказал государь и продолжал писать» (ГОНЧАРОВ 1986: 606-607). И наконец, писатель приводит еще одно легендарное свидетельство в пользу личности Николая Павловича в том же очерке: «Говорят, не знаю, правда ли, что какой-то чиновник, приехавший из Иркутска в Петербург с какими-то донесениями к государю, очень хотел накидать “batons dans le routs” генерал-губернатору. Представляя свои донесения императору, он, между прочим, сказал, что Н.Н. Муравьев, где встретит, очень ласково обращается с поселенными вне Иркутска декабристами, никакою работой их не занимает, что хотя по положению своему сам не бывает у них, но что супруга его посещает декабристов и т.д. Император будто бы выслушал чиновника и заметил: “Стало быть, Муравьев понял, чего я хотел”» (ГОНЧАРОВ 1986: 612).

При этом нужно учесть, что в окружении Гончарова личность покойного императора Николая Павловича воспринималась порою совсем не так доброжелательно. И это немудрено. Мыслящая часть общества, настроенная на реформы (а среди них, несомненно, был и Гончаров), ощущала в обществе недостаток движения и «воздуха». Сразу после смерти государя близкий знакомый романиста, во многом разделявший его взгляды, цензор А.В.Никитенко<sup>229</sup> записал в своем дневнике: «Длинная и, надо-таки сознаться, безотрадная страница в истории русского царства дописана до конца» (ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО 2000: 354). Тот же А.В.Никитенко пишет в своем дневнике уже после смерти Николая I: «Правительство испугано движением, какое у нас с некоторого времени образовалось. Оно не хочет сидеть сложа руки, а действовать оно привыкло одним способом – способом удержания, гнета, устрашения. Оно не понимает, что действовать значит управлять, направлять; да и понять ему трудно это, потому что оно не допускает к себе никаких способностей и окружено непроницаемой стеной из слабых голов и сердец» (запись 7 февраля 1859 г.). В 1857 году поэт

---

<sup>229</sup>Никитенко Александр Васильевич (1805-1877) – профессор Петербургского университета, цензор Петербургского цензурного комитета, член Совета министра внутренних дел по делам книгопечатания.

В.Г.Бенедиктов, близкий и Гончарову, и семье Майковых, написал стихотворение под названием «7 апреля 1857», в котором были строки, обращенные к России: «Была мертва ты тридцать лет». В самом деле, в царствование Николая Павловича страна как бы «притихла» на время после событий 1825 года, притихла не только политически. Это было обусловлено характером правления при государе Николае Павловиче. Историк В.О.Ключевский писал об этом так: «Николай поставил себе задачей ничего не переменять, не вводить ничего нового в основаниях, а только поддерживать существующий порядок, восполнять пробелы, чинить обнаружившиеся ветхости помощью практического законодательства и все это делать без всякого участия общества, даже с подавлением общественной самостоятельности, одними правительственными средствами; но он не снял с очереди тех жгучих вопросов, которые были поставлены в прежнее царствование...» (КЛЮЧЕВСКИЙ 1993: 432-433).

Действительно, при Николае I было упорядочено государственное законодательство, зато слишком возросла роль бюрократии, было введено техническое и военное образование, но Крымскую войну Россия начала без современного оружия. Начинают широко внедряться паровые машины, но русский военный флот так и остался парусным, не выдерживая конкуренции с флотами европейских держав. В книге «Фрегат “Паллада”» Гончаров накануне столкновений с военными флотами союзников пишет об этом в весьма критическом духе: «Оно, пожалуй, красиво смотреть со стороны, когда на бесконечной глади вод плывет корабль, окрыленный белыми парусами, как подобие лебедя, а когда попадешь в эту паутину снастей, от которых проходу нет, то увидишь в этом не доказательство силы, а скорее безнадежность на совершенную победу... Напрасно водили меня показывать, как красиво вздуваются паруса с подветренной стороны, как фрегат, лежа боком на воде, режет волны и мчитя по двенадцати узлов в час. “Эдак и пароход не пойдет!” – говорят мне. “Да зато пароход всегда пойдет”... Дело решено. Паруса остались на долю мелких судов и небогатых промышленников; всё остальное усвоило пар. Ни на одной военной верфи не строят больших парусных судов; даже старые переделываются на паровые». Правда, при Николае I появились законы о пенсиях, открылся университет Святого Владимира в Киеве (рядом с ним был поставлен памятник Николаю Павловичу), в Петербурге – Технологический институт, Пулковская обсерватория и пр. Но главное – император добросовестно на протяжении всего своего правления пытался решить застарелую проблему крепостного права. Впрочем, так и не решил. «Три раза начинал я это дело, – говорил он, – и три раза не мог продолжать: видно это перст Божий» (РУССКИЙ АРХИВ 1887: 262).

Словом, дело шло вроде бы и неплохо, но прорывов не было ни в одной области. Гончаров, возвращавшийся в Николаевскую эпоху в кругах среднего, а порою и высшего чиновничества, разумеется, был хорошо информирован о проблемах русской жизни. Подвижки, происходящие в эпоху Николая Павловича, бесспорно, влияли на русскую жизнь, но они казались писателю, как и многим другим, незначительными и запаздывающими. В деятельности правительства не было крупных успехов, не было собственно реформ, которые давно назрели и которые были так ожидаемы русским обществом. О настроениях писателя говорят многие страницы не только «Обломова», но и «Фрегата “Паллада”» – книги, написанной сразу после Крымской войны, которая выявила многие прорехи в экономической и политической жизни России.

Нужно ясно разделять историческую деятельность и обаяние личности Николая I. Гончаров знал это по семье Майковых. Здесь почиталась прежде всего личность Государя. Дело не в том, что глава семейства, академик живописи Николай Аполлонович, пользовался покровительством государя в течение многих лет. В личности императора безусловно господствовали христианские идеалы и рыцарственность. Фигура и нравственный облик государя впечатляли не только современников, но и потомков. Философ Владимир Соловьёв через сорок лет после смерти Николая Павловича написал: «Могучий Самодержец, которого сегодня благочестиво поминает Русское царство, не был только олицетворением нашей внешней силы. Если бы он был только этим, то его слава не пережила бы Севастополя. Но за суровыми чертами грозного властителя, резко выступавшими по требованию государственной необходимости (или того, что считалась за такую необходимость), в Императоре Николае Павловиче таилось ясное понимание высшей правды и христианского идеала, поднимавшее его над уровнем не только тогдашнего, но и теперешнего общественного сознания». Мемуаристы и историки отмечают в облике царя прежде всего рыцарственность. Это был последний рыцарь-государь в Европе. Рыцарство его заключалось в безусловной и мощной защите христианских ценностей. Его нравственное влияние, его роль хранителя не только православной России, но и христианской «дореволюционной» Европы нельзя было не оценить. Ученик Гончарова поэт Аполлон Майков преклонялся перед личностью государя и посвятил ему стихотворение:

С благоговением гляжу я на него,  
И грустно думать мне,  
что мрачное величье  
В его есть жребии: ни чувств, ни дум его  
Не пощадил наш век клевет и злоязычья!

И рвётся вся душа во мне ему сказать  
Пред сонмищем его хулителей  
смущённым:  
«Великий человек!  
Прости слепорождённым!  
Тебя потомство лишь сумеет разгадать,  
Когда История пред миром изумлённым  
Плод слёзных дум твоих о Руси обнажит.  
И, сдёрнув с истины завесу лжи печальной,  
В ряду земных царей  
Твой образ колоссальный  
На поклонение народам водрузит».

Гончаров видел в императоре и не вполне удачного исторического деятеля, и благороднейшую личность, рыцарственную фигуру. Если во «Фрегате “Паллада”» он упоминает лучшие личностные качества государя, то о его эпохе он был несколько иного мнения. Более всего его затрагивал вопрос об атмосфере, сложившейся в обществе, о невозможности инициатив, а в итоге – о слабости России. Однажды в мало кому известной исповедально-мемуарной книге под названием «Необыкновенная история», он сказал об упомянутой эпохе: «Всем известно, что такое Герцен и подобные ему <...> ушедшие от угроз, от страха беды, к большей свободе!!! Герцен <...> действовал всё-таки для России и, горячо любя её, язвил её недостатки, спорил с правительством, выражал те или иные требования в её пользу, громил злоупотребления – и нет сомнения, был во многом полезен России, открывал нам глаза на самих себя. Он ушёл, потому что здесь этого ничего он не мог бы делать!... цензура теснила и всех нас <...> всем бывало жутко, несвободно...» (ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО 2000: 257). А воспоминания о В.Г.Белинском, глашатае передовых идей в 1840-е годы, говорят о том, что Гончаров размышлял уже в эти годы о «свободе крестьян, лучших мерах к просвещению общества и народа, о вреде всякого рода стеснений и ограничений для развития и т. д...» (КЛЮЧЕВСКИЙ 1993: 433). Именно ко времени посещения кружка В.Г.Белинского, т. е. прежде всего к эпохе Николая I, относятся воспоминания Гончарова об атмосфере, создаваемой в обществе III Отделением (кажется, оно осталось на всю жизнь одной из фобий писателя): «Ни для кого из нас, не только литераторов, но и в публике не было тайною, что за ними, то есть за литераторами, правительство наблюдает особенно зорко. Говорят даже, что в III-м Отделении есть и своего рода “Книга живота”, где по алфавиту ведутся их кондуитные списки. За ними наблюдают, что они делают, где, у кого собираются, о чем говорят, кто какого образа мыслей, какого направления. Следили за личностями

литераторов потому, что по журналам и книгам, благодаря цензуре, наблюсти ничего было нельзя. Да и сами наблюдатели, вроде князей Орловых, Долгоруких, Дубельтов и прочих генералов, неглупых и, может быть, очень умных в своем роде, не были довольно литературно развиты и знакомы с развитием современной мысли в Европе и вообще с настроением умов у нас и т. п. – и судили о настроении умов больше по длинным волосам, по ношению усов и бород, по покрою платья – и по этому старались узнавать либералов. Поэтому и ловили, кто что говорит, и всего более, кто читает запрещенные книги» (ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО 2000: 258).

Однажды кто-то выразил предположение, что в образе Обломова, строящего планы, но не выполняющего их Гончаров изобразил... государя Николая Павловича... Романист с ужасом отмёл эти домыслы, хотя об эпохе Николая I он писал: «Снаружи казалось все так прибрано, казисто... Но масса общества покоилась в дремоте, жила рутинной и преданиями...» Предположение об «обломовском комплексе» Государя Николая Павловича имело под собою историческое обоснование – и в этом смысле прозвучало, возможно, неслучайно. В.О.Ключевский отмечает, говоря о реформаторских проектах Николая I: «Император вполне одобрил эти проекты, но нашел их более рассчитанными на будущее, чем на настоящее, и оставил их без последствий» (КЛЮЧЕВСКИЙ 1993: 433). Особенно важна была реформа крепостного права. Подготовка реформы велась секретно, без общества. Причем в разработке участвовал и близкий знакомый Гончарова – Владимир Андреевич Солоницын. Автора «Обломова» подготовка реформы не могла не волновать. А она шла так же, как и выработка «плана» Ильи Обломова: «Для разработки этого вопроса в продолжение царствования составлялось несколько секретных или весьма секретных комитетов; они обсуждали тяжелое дело <...> выработывали проекты, большая часть которых оставалась неосуществленной». (КЛЮЧЕВСКИЙ 1993: 440) Неудивительная параллель с Обломовым... во всяком случае роман Гончарова мог восприниматься так со стороны.

Таким образом, Гончаров освещает фигуру Николая Павловича с разных сторон. Он присоединяется к тому большинству среднего и высшего чиновничества, которое ожидало от царя реформ и критически воспринимало недостатки его государственной деятельности, но, с другой стороны, – он безусловно симпатизирует личным чертам императора: его благородству, рыцарственной чести, великодушию.

## Литература

- АЗЕРНИКОВА 2011 = АЗЕРНИКОВА И.П. Вклад императрицы Марии Федоровны и ее ведомства в развитие благотворительности в России // [www.evestnik.mgou.ru](http://www.evestnik.mgou.ru). История. 2011. № 3.
- АРХИВ ГПБ = Архив ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- ГОНЧАРОВ, РОМАНОВ 1993 = ГОНЧАРОВ И.А., РОМАНОВ К.К. Неизданная переписка. Псков, 1993.
- ГОНЧАРОВ 1986 = ГОНЧАРОВ И.А. Фрегат «Паллада». Л., 1986.
- ДАНИЛЕВСКИЙ 1829 = ДАНИЛЕВСКИЙ Н. Описание добродетельной жизни и кончины государыни императрицы Марии Федоровны в Бозе-почившей. М., 1829.
- КЛЮЧЕВСКИЙ 1993 = КЛЮЧЕВСКИЙ В.О. Русская история. Полный курс лекций в 3-х томах. Т.3. М., 1993.
- ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО 2000 = Литературное наследство. Т. 102. М., 2000.
- НИКИТНЕНКО 2005 = НИКИТНЕНКО А.В. Записки и дневник (В 3-х книгах). М., 2005.
- РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ 1987 = РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ в Москве. М., 1987.
- РУССКИЙ АРХИВ 1887 = РУССКИЙ АРХИВ. 1887. № 6.
- РЫБАСОВ 1962 = РЫБАСОВ А. И.А. Гончаров. М., 1962.
- УВАРОВ 1866 = УВАРОВ С.С. Дань памяти императрицы Марии. СПб., 1866.

**Мишель НИКЁ**  
(Кан, Франция)

**РАБОТА АНДРЕ МАЗОНА НАД МОНОГРАФИЕЙ  
ОБ ИВАНЕ ГОНЧАРОВЕ  
(ПО ЕГО НЕИЗДАННЫМ ПИСЬМАМ 1910-1912 ГГ.  
К РУССКИМ УЧЕНЫМ)**

**Abstract:** In 1910-1912 the French slavist André Mazon (1881-1967) worked on a monograph on Ivan Goncharov (which was to be published in Paris in 1914). His unpublished correspondence with Russian scholars (I.A.Shljapkin, M.M.Stasjulevich, S.A.Vengerov, P.N.Voronov, M.K.Lemke) focused on two points: the «secret love» of I.A.Goncharov for S.A.Nikitenko and the discovery of 50 letters, most of them addressed to A.Kraevskij. In this study, Mazon is seen as a pioneer in the studies on Goncharov.

**Keywords:** A. Mazon, I. Goncharov, S. Vengerov

В рукописном отделе Пушкинского дома, в разных фондах, хранятся письма Андре Мазона к русским ученым, которые проливают свет на его работу о Гончарове и на его отношения – не только научными, но и личными, – с русскими коллегами. Это интересная страница франко-русских научных отношений, которая позволяет проследить, как создавалась первая книга о Гончарове за пределами России.

Андре Мазон (1881-1967), крупный французский славист, занимавший кафедру славянских языков и литератур в престижном Коллеж де Франс с 1924 по 1951, возглавивший парижский Институт славяноведения с 1937 по 1959, и журнал *Revue des études slaves* с 1937 по 1967<sup>230</sup>, приехал в Петербург в 1912 г. со стипендией Французского института, только что (октябрь 1911 г.) открытый в Петербурге (он был закрыт после революции и вновь открылся в 1992 г.)<sup>231</sup>. До этого Мазон работал в 1905-1909 гг. лектором французского языка в университете в Харькове и издал в 1908 исследование «О морфологии видов русского глагола». Мазон был ученый старой формации, то есть с широким кругом научных интересов: его интересовала как лингвистика (он автор русской и чешской грамматики), так и история русской литературы средних веков (он он был инициатором спора о датировке «Слова о полку Игореве»), XVIII-ого и XIX-ого века и славянских культур (он овладел шестью славянскими языками). В 1910 г., когда он начал собирать материалы, преимущественно неизданные, для своей докторской диссертации о Гончарове, он таким крупным ученым еще не был, но его знали

<sup>230</sup> См. том 82 (1), 2011 *Revue des études slaves*, посвященный «André Mazon et les études slaves».

<sup>231</sup> См. РЖЕУЦКИЙ 2006.

в филологических кругах Петербурга и у него завязались плодотворные творческие связи.

Письма и открытки, связанные с работой Мазона над книгой о Гончарове, которая была опубликована в Париже в 1914 г. как третий том Трудов Французского Института в Петербурге, относятся к 1910-1912 годам.

Письма написаны на русском языке. Ответных писем русских ученых в парижском архиве Мазона мы не нашли. Два важных момента освещены в этих письмах: вопрос о «тайной любви» Гончарова и обнаружение около 50 неизданных писем Гончарова.

### ***Первый сюжет : поиск материала о жизни Гончарова***

Первое письмо нашей подборки адресовано из Петербурга (по адресу: ул. Гоголя дом 4.) профессору Илье Александровичу Шляпкину 12/25 сентября 1910 г. В нем Мазон просит Шляпкина, известного историка русской литературы, члена-корреспондента Академии наук (1858-1918) его принять:

Глубокоуважаемый коллега!

Я нахожусь в Петербурге уже несколько недель в виду собирания неизданного материала по биографии русского писателя И.А. Гончарова, и, накануне своего отъезда, узнавши от своего коллеги и друга лектора здешнего Университета Ларонда<sup>232</sup>, что Вы вернулись из заграницы, позволяю себе обратиться к Вам с следующей просьбой.

Не были ли Вы так добры уделить мне несколько минут сегодня (воскресенье 12/25 сентября), чтобы дать мне знать, какие имеются в Вашем богатом собрании документы более или менее непосредственно относящиеся к И.А. Гончарову.

Я буду дома до 11-ти часов утра, и очень был бы Вам благодарен, если бы Вы потрудились сообщить мне по телефону, можете ли Вы принять меня на несколько минут.

Я извиняюсь, глубокоуважаемый коллега, за беспокойство, которое я Вам причиняю, и прошу Вас принять уверение в моем искреннем почтении и совершенной преданности<sup>233</sup>.

André Mazon

---

<sup>232</sup> Андре Ларонд был лектором французского языка в Петербургском университете и членом Научного комитета Министерства народного просвещения. Он служил потом в Публичной библиотеке, был арестован в 1931 г. Мазон заступился за него и он смог вернуться во Францию (см. RJÉOUTSKI 2011: 95-96).

<sup>233</sup> Рукописный Отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом), ф. 341, оп. 1, № 1734.

Вернувшись в Париж, 20 октября, Мазон пишет И.А. Шляпкину, в Белоостров:

Глубокоуважаемый коллега!

Я Вам сердечно благодарен за Ваши любезные сообщения об И.А.Гончарове. Все они представляют для меня настоящий интерес и страничка, со слов покойного О.Ф. Миллера<sup>234</sup>, из сентиментальной жизни Гончарова, – и выдержки из Вашего дневника прибавляющие некоторые черты к характеристике Гончарова, – и разное суждение Гончарова о Григоровиче. Я, конечно, воспользуюсь всем этим новым материалом для своего труда, ссылаясь на услужливого сотрудника, который мне его доставил.

Одно меня больше всего интересует, это рассказ проф. О.Ф. Миллера о том, как Гончаров одновременно с ним был влюблен в Софью Александровну<sup>235</sup>. Нельзя ли, относительно Гончарова (ибо нельзя сомневаться в достоверности рассказа О.Ф. Миллера о себе самом), найти другое свидетельство, хотя бы и устное, об этом, по всей вероятности, немом романе? С этим вопросом я и обращаюсь к близкому другу Гончарова Михаилу Матвеевичу Стасюлевичу<sup>236</sup>; но если Вы можете, с своей стороны дать мне некоторые указания в ответ на этот вопрос, буду Вам очень и очень благодарен за вторую услугу.

Прошу Вас не забыть, что у Вас теперь в Париже есть корреспондент всегда готовый к услугам.

Позвольте мне еще раз выразить Вам глубокую благодарность и уверить Вас в истинном уважении и совершенной преданности.

André Mazon

Письма Гончарова к Софье Александровне тогда еще не были достоянием исследователей. Собирая, сопоставляя свидетельства современников Гончарова, Мазон сумел, первым, обозначить этот важный эпизод в жизни Гончарова, эту «дружбу-любовь без влюбленности», как писатель сам ее определил (в письме к С. А. от 25 июля (6 августа) 1869 г.).

30 октября Мазон напоминает Шляпкину о своей просьбе:

---

<sup>234</sup> Орест Федорович Миллер (1833-1889), профессор истории русской литературы.

<sup>235</sup> Софья Александровна: одна из дочерей А.В. Никитенко (родилась в 1840, умерла в 1901). В своей книге Мазон упоминает впервые этот эпизод из сентиментальной жизни Гончарова, ссылаясь на Шляпкина (Mazon 1914: 117). См. Гейро 1978.

<sup>236</sup> Михаил Матвеевич Стасюлевич (1826-1911): редактор-издатель «Вестника Европы», где был напечатан «Обрыв» (1869).

Глубокоуважаемый Илья Александрович!

Я позволяю себе Вам напомнить, что Вы весьма любезно пообещали сообщить мне указание на печатное подтверждение о существовании сентиментальных [так в оригинале] отношений между Гончаровым и Софьей Александр. Никитенко и между Миллером и Софьей Ал. Ник. Вы бы оказали мне большую услугу, если бы Вы нашли время исполнить это обещание.

Не забудьте, что, со своей стороны, буду рад исполнить для Вас всякого рода библиографические поручения.

Я прошу Вас, глубокоуважаемый Илья Александрович, принять уверение в почтительной моей симпатии и преданности.

André Mazon

В фонде С.А. Венгерова<sup>237</sup>, с которым Мазон мог познакомиться в Харькове, где в 1909 г. Венгеров был утвержден в звании профессора русского языка и словесности, хранятся 5 писем и и открыток Мазона – три 1910-1911 гг., два 1918-1919 гг.

5-ого декабря 1910 г. А. Мазон пишет Его Высокоблагородию Семену Афанасьевичу Венгерову:

Глубокоуважаемый Семен Афанасьевич!

Когда я имел удовольствие быть у Вас в конце сентября, Вы говорили мне об одной статье о Гончарове и Дружинине<sup>238</sup>, которая должна была выйти приблизительно в настоящее время. Вы были даже так любезны просить меня, чтобы я Вам напомнил о том, что она для меня далеко не безынтересна. Поэтому, пользуясь Вашим милым предложением, позволяю себе напомнить Вам о существовании в Париже человека, который составляет монографию Гончарова... Извиняюсь в своей нескромности, хотя и получил на нее разрешение от Вас, и прошу Вас быть уверенным в моем глубоком уважении и совершенной преданности.

André Mazon

---

<sup>237</sup> РО ПД, ф.377, оп.4, №1419. Семен Афанасьевич Венгеров (1855-1920), историк литературы, библиограф. А. Мазон написал его некролог для *Revue des études slaves* (т.1 (3-4), 1921, с. 304-306): «Кто бы ни обращался к нему, был уверенным найти сердечный прием и драгоценные указания <...> Для иностранных русистов, в особенности, он был по-настоящему больше, чем добрый гений ; он был незабываемым представителем поколения идеалистов, глубоко отмеченных народничеством».

<sup>238</sup> Речь идет, наверное, о пятом томе Собрания сочинений С.А. Венгерова: Дружинин, Гончаров, Писемский, СПб., Прометей, 1911 (о Гончарове – стр. 61-96).

С М.М.Стасюлевичем Мазон познакомился по рекомендации М.К.Лемке<sup>239</sup> 11 января 1911 г., из Парижа, он поздравляет Стасюлевича с Новым годом:

Глубокоуважаемый Михаил Матвеевич!

Вспоминаю часы так приятно и так интересно проведенные вместе с Вами в Сестрорецке (летом 1910 г.), и позволяю себе выразить Вам издали самые искренние и лучшие пожелания ко новому году.

Свой этюд о Гончарове надеюсь Вам препонести через год – не раньше<sup>240</sup>.  
André Mazon

2 мая 1912 А. Мазон пишет М.К. Лемке из Парижа:

Глубокоуважаемый Михаил Константинович!

Прошу Вас не забыть прислать мне корректуру писем Гончарова к Стасюлевичу, когда они будут печататься.

Я прошу Вас передать от меня поклон Вашей уважаемой супруге и принять уверение в искреннем моем почтении и преданности<sup>241</sup>.

André Mazon

P. S. Вышел ли уже первый том собрание писем друзей Стасюлевича?<sup>242</sup>

27 сентября 1912 А. Мазон отвечает М.К. Лемке из Парижа:

Глубокоуважаемый коллега!

Я спешу сердечно поблагодарить Вас за первые листы IV-ого тома «М.М.Стасюлевич». Заключающиеся в них письма И.А.Гончарова я прочитал с наибольшим [так] интересом и извлек из них немало нового и характерного. Буду Вам очень благодарен за присылку следующих листов так же, как и обложки.

Прошу Вас передать от меня поклон Вашей уважаемой супруге и принять уверение в искреннем моем почтении и полной преданности.

André Mazon

В PS письма от 14 апреля 1914 г., где он отвечает на библиографический вопрос Лемке, Мазон благодарит его за отзыв (в письме к нему, по-видимому) о своей книге: «Сердечно благодарю Вас за Ваш слишком

---

<sup>239</sup> Михаил Константинович Лемке (1872-1923): историк литературы и цензуры.

<sup>240</sup> РО ПД, ф. 293, оп. 1, № 847.

<sup>241</sup> РО ПД, ф. 661, № 702.

<sup>242</sup> Стасюлевич и его современники в их переписке, т.I-V, СПб., 1912-1913, под ред. М.К.Лемке. В т.IV опубликованы письма И. Гончарова к М.М. и Л.И. Стасюлевичам (с. 4-218).

лестный для меня отзыв о моем опыте о "Гончарове". Прошу Вас передать мой поклон Вашей уважаемой супруге».

Разыскания А. Мазона о жизни и творчестве И. Гончарова не ограничились этим кругом ученых. А. Мазон работал в 15 архивных фондах, в Симбирске, в Москве, в Петербурге, в которых он первым открыл много неизвестных документов, как мы сейчас увидим по переписке А. Мазона с редактором журнала «Русской старины» Павлом Николаевичем Воронов (1851-1922)<sup>243</sup>.

### ***Открытие 50 писем А. И. Гончарова и переписка Мазона по поводу его статей в «Русской старине»***

В 1911-1912 А. Мазон опубликовал в журнале «Русская старина» серию из пяти статей с неизданными биографическими материалами о Гончарове<sup>244</sup>. В связи с этими публикациями, у него завязалась переписка с Павлом Николаевичем Вороновым<sup>245</sup>. В письме из Петербурга от 21 августа 1911 г. он обещает принести свою статью в редакцию Русской старины «не позже субботы», желает проверить гранки до своего отъезда (20 сентября) и передает поклон «уважаемой супруге» Воронова. Речь идет, по всей вероятности, о первой статье А. Мазона.

В следующем письме, без даты, (конца августа-первая половина сентября 1911 г.), он пишет:

Глубокоуважаемый Павел Николаевич!

Я очень сожалею, что не застал Вас дома сегодня, вследствие этого лишился удовольствия, на которое я рассчитывал, возобновить опять знакомство с Вами и побеседовать о разных вопросах, касающихся «Русской старины».

Мне хотелось, между прочим, известить Вас о том, что я нашел в Имп. Публ. Библиотеке около 50-ти неизданных писем И. Гончарова. Это открытие, хотя оно и заставляет меня отложить на несколько времени появление своего труда о Гончарове, доставило мне большое удовольствие ;

---

<sup>243</sup> П.Н. Воронов: генерал-лейтенант Генерального штаба, генерал-губернатор Ревеля во время первой русской революции, уволен от службы в 1908 г. Военный историк, стал с января 1907 г. редактором-издателем Русской старины. См. Бронникова 1994: 314-337.

<sup>244</sup> «Гончаров как цензор» (т.145, №3, 1911, с. 471-484), «Автобиография И.А. Гончарова» (т.148, №10, 1911, с.34-62), «И. А. Гончарова член Санкт-Петербургского Цензурного Комитета» (т.148, №12, 1911, с.491-499), «Материалы для биографии и характеристики И.А.Гончарова», (т.149, №3, 1912, с.549-568, et т. 150, №6, 1912, с 492-527).

<sup>245</sup> РО ПД, ф. 610, № 63.

и моей первой мыслью было, в знак благодарности, предложить Вам выписки их этих писем для «Русской старины»<sup>246</sup>.

Эти письма представляют значительный интерес для историков русской литературы, ибо они вносят совершенно новые данные в характеристику творчества и умственной личности И.А.Гончарова. Мне кажется, что нельзя выбрать более удобного времени для публикации отрывков из них чем теперь, т.е. несколько месяцев до празднования столетнего юбилея И.А.Гончарова.

Я бы только очень желал одного, именно чтобы они появились не позже ноября, т.к. в своем печатном труде я бы хотел сослать читателя на них.

Если Вам покажется желательным согласиться на мое предложение, сообщу Вам немедленно свои статьи на дачу или уже в редакцию.

Я прошу Вас, глубокоуважаемый Павел Николаевич, принять уверение в искреннем моем почтении и совершенной преданности.

André Mazon

P.S. Я буду Вам весьма благодарен, если Вы назначите мне свидание, когда Вы приедете в Петербург: я останусь здесь еще недели четыре.

Из Парижа 14 февраля 1912 г. Мазон пишет М.К. Лемке:

Глубокоуважаемый Михаил Константинович!

Я узнал, что Вы на днях читали доклад о Гончарове в одном заседании Общества любителей российской словесности. Если будет печатный анализ этого доклада, прошу Вас покорнейше прислать мне его.

Позволю себе Вам напомнить, что Вы были так любезны обещать мне присылку корректуры тома Архива Стасюлевича посвященного Гончарову<sup>247</sup>. Не забудьте, пожалуйста, что я со своей стороны весь ко Вашим услугам в качестве парижского корреспондента. Прошу Вас передать от меня поклон Вашей уважаемой супруге и всем членам Вашей милой и многочисленной семьи.

Душевно преданный

André Mazon

PS. Я не послал Вам своего последнего статей [так] «Русской старины», т.к. оттиски будут собраны в одну брошюру<sup>248</sup>.

---

<sup>246</sup> Речь идет главным образом о письмах Гончарова к А.А. Краевскому, редактору-издателю «Отечественных записок», которые будут напечатаны в статье А. Мазона «Автобиография И.А.Гончарова» (т.148, №10, 1911, с.34-62) и в след. его статьях «Русской старины».

<sup>247</sup> Гончаров 1912: 4-218.

<sup>248</sup> МАЗОН 1912 (содержит 47 писем, из которых 42 адресованы А.А. Краевскому).

27 февраля 1912 г. Мазон пишет П.Н. Воронову по поводу его статей в «Русской старине»:

Глубокоуважаемый Павел Николаевич!

Я отослал назад в типографию корректуру своей третьей статьи о Гончарове, которая, как я узнал по нумерации страниц, войдет в апрельскую книжку «Русской старины». Я бы был вам очень благодарен, если бы Вы немедленно велели набрать продолжение этой статьи так, чтобы оно могло быть напечатано в майском номере. У меня есть еще небольшой материал для одной статьи, которая будет последняя. Я бы Вам адресовал [так] последнюю свою рукопись вместе с исправленными гранками. – Извиняюсь за беспокойство, которое я Вам причиняю, и прошу Вас принять уверение в истинной моей симпатии и передать от меня поклон Вашей уважаемой супруге.

André Mazon

PS. Я еще не получил *ни январской, ни февральской книжки* «Русской старины». Жду их.

26 апреля 1912 г. Мазон пишет из Парижа П.Н. Воронову:

Глубокоуважаемый Павел Николаевич!

Я сегодня отослал назад в типографию гранки своей последней статьи о Гончарове. Обойтись без второй корректуры оказывается, к сожалению, совершенно невозможно, так как:

1) жду одного библиографического указания из Петербурга для составления одного примечания.

2) в одном из писем Гончарова недостает одного слова, которое один петербургский знакомый должен отыскать и проверить за меня в Импер. Публичной Библиотеке.

Если я получу вторую корректуру в совершенном виде в субботу или даже в воскресенье (т. е. через неделю), мы наверное успеем на майскую книжку, т. к. дополнительные сведения в это время будут у меня под рукой. Однако же, если Вы сомневаетесь в том, что мы успеем, отложим лучше статью на июньскую книжку<sup>249</sup>. Это решение вопроса было бы более остроумно и своевременно, т. к. столетний юбилей Гончарова будет отпразднован 6-ого июня.

---

<sup>249</sup> Последняя из статей А.Мазона «Материалы для биографии и характеристики И.А.Гончарова», выйдет действительно в июньском номере «Русской старины» (т.СL, №6, с.492-527).

Пользуюсь этим случаем, чтобы поздравить Вас от души с русской Пасхой и попросить Вас передать Вашей супруге мои наилучшие поздравления.

Извиняюсь за беспокойство, которое я Вам причиняю, и прошу Вас принять уверение в искреннем моем уважении и симпатии.

André Mazon

NB. Во всяком случае, напечатать статью в таком виде, в каком она теперь, никак нельзя.

Во время революции А. Мазон был откомандирован Министерством народного просвещения Франции для собирания печатных документов по истории русской революции. У него было рекомендательное письмо от Льва Карахана, заместителя Чичерина, народного комиссара по иностранным делам. Но он был арестован 31 августа 1918 г., сразу после покушения на Урицкого. 5 сентября он послал записку Венгеру, написанную карандашом на клочке бумаги<sup>250</sup>:

Г-ну Начальнику Книжной Палаты  
Семену Афанасьевичу Венгеру  
От проф. А.А. Мазона<sup>251</sup>.

Глубокоуважаемый Семен Афанасьевич!

Уже четвертый день сижу я в Петропавловской крепости при весьма тяжелых материальных и физических условиях.

Позволю себе обратиться к Вам с просьбой, не сочтете ли Вы возможным дать знать об этом тов. Комиссару Народа Просвещ. Луначарскому<sup>252</sup>, свидетельствуя ему в том, что Вы меня давно знаете как человека, посвящавшего себя исключительно научной деятельности и в последние бмесецев, по командировке от Министра Народного Просвещения Франции, собирающего печатные документы по истории русской революции. Уважающий Вас

André Mazon

---

<sup>250</sup> РО ПД, ф. 377, оп. 4, № 1419, л. 5.

<sup>251</sup> Андрей Альбинович (отчество по имени отцу: Albin Mazon (1828-1908), журналист.

<sup>252</sup> Получив сборник статей об А.В. Луначарском, А. Мазон пишет (по-французски) В.И.Мальшеву 3 января 1966 г. (ф.494, оп.2, №1494, л.90): «...Сборник статей и библиографии, посвященный Луначарскому, который Вы изволили мне послать [о каком сборнике идет речь – неизвестно: в каталогах, за 1965-1966 гг. такого сборника не значится] будет для меня вдвойне драгоценный, напоминая мне довольно регулярные отношения, которые я некогда имел с ним, и которые мне многому нацчили и вместе с тем открыли мне достоинство этого человека, с такими широкими и благородными взглядами, который сделал честь первым годам революции в Вашей стране. Чтение этого сборника будет меня просвещать и, может-быть, несколько меня омолодит».

Мазон будет освобожден 12 декабря. Вернувшись во Францию, он поблагодарил Венгерова за его хлопоты «у сильных мира сего» (письмо от 4 февраля 1919 г. написанное по-французски). Но в его рассказе о своих тюрьмах, напечатанном в июне и в июле в *La revue de Paris*, он пишет, что он обязан своим освобождением Скрыпнику, начальнику Секретно-политического отдела, члену коллегии ВЧК, которому Мазон послал заявление: «прочитав добросовестно и без предубеждения мое *заявление в Чрезвычайную Комиссию* от 24 ноября, [он] меня включил в длинный список амнистии, тогда как товарищ де Ла Фар [секретарь Дзержинского, молодой следователь, поэт-футурист, родившийся в России от французских родителей] меня выдавал Высшему революционному трибуналу. Меня случайно арестовали, меня случайно освободили. Мне ненароком досталось то, чего мои лучшие русские друзья, несмотря на все их усилия (за которые я их благодарю) не смогли добиться» (MAZON 1919: 132).

Так завершился первый период научной деятельности Андре Мазона, связанной с работой о Гончарове. Научные контакты постепенно возобновятся, но уже с другими коллегами, и в связи с древнерусской литературой и с XVIII веком. В 1928 г. Мазон был избран иностранным членкором АН СССР. Но по известным причинам, эти связи носят более официальный характер. Поэтому письма Мазона 1910-1912 гг., связанные с разысканиями о Гончарове, имеют не только научный, но и исторический и человеческий интерес.

## Литература

- БРОННИКОВА 1994 = БРОННИКОВА Е. Материалы по истории издания журнала «Русская старина», 1892-1915 // Российский архив, т. V, М. 1994.
- ГЕЙРО 1978 = Гончаров И.А. Письма к С.А. Никитенко. Публ. Л.С. Гейро // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. Л., 1978, С. 183-221.
- ГОНЧАРОВ 1912 = И.А. Гончаров. Письма к М.М. и Л.И. Стасюлевичам // Стасюлевич и его современники в их переписке, под ред. М. К. Лемке. Т.4. СПб., 1912.
- МАЗОН 1912 = Материалы для биографии и характеристики И.А. Гончарова, собранные А.А. Мазоном. Спб., тип. Н. Я. Стойковой, 1912, С. 95.
- РЖЕУЦКИЙ 2006 = РЖЕУЦКИЙ В. С. Французский институт в С.-Петербурге (1911-1919) и русско-французское научное и культурное сближение // Россия и Франция, XVIII-XX века, вып.7. М., Наука, 2006. С. 293-322.
- [http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/15/41/60/PDF/Institut\\_Francais\\_vr\\_site.pdf](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/15/41/60/PDF/Institut_Francais_vr_site.pdf)
- MAZON 1914 = MAZON A. Un maître du roman russe. Ivan Gontcharov, 1812-1891. Paris, 1914, 474 p.
- MAZON 1919 = MAZON A., Prisons russes II // La revue de Paris, n° 13, 1<sup>er</sup> juillet 1919.
- RJÉOUTSKI 2011= RJÉOUTSKI André Mazon et les relations scientifiques franco-soviétiques // Revue des études slaves, t. 82 (1), 2011.

**С. В. Денисенко**  
(Санкт-Петербург, Россия)

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД РУКОПИСЬЮ  
«НЕОБЫКНОВЕННОЙ ИСТОРИИ» И. А. ГОНЧАРОВА

**Abstract:** The article by Sergey Denisenko "From observations on the manuscript "The Uncommon Story" by Goncharov" considered the most emotional and controversial text Goncharov – "The Uncommon Story". First of all, the researcher draws directly the manuscript. And if indeed emotions ("malaise", "persecution" as many believe) directed by Goncharov, this was not reflected in the character of the manuscript, in the handwriting. With textual point of view – the author is very careful and balanced person.

**Keywords:** "The Uncommon Story", manuscript

О «Необыкновенной истории» существует пусть не обширная, но вполне представительная литература. В том числе опубликовано и несколько статей в Гончаровских ульяновских сборниках.<sup>253</sup> В первую очередь исследователи, начиная с первого публикатора (Д.И. Абрамовича), уделяли внимание «болезненному состоянию» Гончарова и его оценивали – надо сказать, обычно весьма корректно. Потом поднимались биографические вопросы – что правда и что вымысел в изображенных автором отношениях его с Тургеневым. Так же пытались выяснить жанровую принадлежность «Необыкновенной истории» (очерк? памфлет? своеобразные биографические записки и т.п. – видимо, «исповедь»). Оценивалась значимость теоретических высказываний автора, несмотря на его предвзятость к Тургеневу. И так далее.

Нам же представляется интересным на сегодняшний момент рассмотреть не «что написано», а «как написано» – как *выглядит* этот самый эмоциональный и неоднозначный текст в творчестве Гончарова. Посмотреть, насколько его так называемое «болезненное состояние», «мания преследования» и т.п. отразились на бумаге, в почерке, в характере рукописи.

Все тексты, относящиеся к «Необыкновенной истории» – а их четыре – в разное время (начиная с 1924 г.) были опубликованы.

Во-первых, это основной текст, написанный на типичных для Гончарова двойных листах в формате полулиста<sup>254</sup> в декабре 1875 г. и январе 1876 г. Эту рукопись продолжают несколько листов такого же формата с датой «Июль 1878», снабженные примечанием Гончарова: «Я запечатал было все предыдущие 50 листов, думая остановиться там, где кончил. Но в течение

---

<sup>253</sup> См. по рубрике библиографию, составленную А.В. Романовой:  
[www.goncharov.spb.ru/bibl-rom](http://www.goncharov.spb.ru/bibl-rom)

<sup>254</sup> Рукописный Отдел Российской Национальной библиотеки. Ф. 209 (И. А. Гончаров). Ед.хр.5.

этих двух с половиной лет случилось многое, относящееся к этому делу, и я, если начал, должен продолжать» (л. 100, арх. паг.).

Во-вторых, это так называемое <<Дополнение к “Необыкновенной истории”>> с датой: «Июнь 1879». Этот текст написан на бумаге в ¼ долю листа (формат для письма) – видимо, поэтому в архиве РАН (СПб) он обозначен как «письмо Гончарова к неизвестному лицу».<sup>255</sup> Любопытна одна деталь: на листке проставлена авторская пагинация: «54». А авторская пагинация на «основной» рукописи заканчивается числом «53». Это нигде не было отмечено. Эти листки хранились в РО Публичной библиотеки, возможно, в том же запечатанном конверте, но волею случая попали позднее в архив РАН. Следовательно, видимо, это фрагмент следует публиковать как второе продолжение основного текста. И как его окончание с эффектной заключительной фразой: ”Et voilà comme on écrit l’histoire!” («И вот как пишется история!») И публиковать, видимо, без редакторского заголовка <<Дополнение к “Необыкновенной истории”>>, как это сделала Н.Ф.Буданова в самой на сегодняшний день авторитетной публикации «Необыкновенной истории»<sup>256</sup>.

Третья рукопись – так называемая <<Записка к “Необыкновенной истории”>> с авторской датой: «Август, 1878».<sup>257</sup> Текст написан опять же на листах формата для письма, с авторской пагинацией «1, 2, 3».

И, наконец, четвертая рукопись – это предварительные наброски к «Необыкновенной истории»<sup>258</sup>, где сравниваются эпизоды из «Дачи на Рейне» Ауэрбаха и «Обрыва» (с указанием страниц). Публикатор этого текста Л. Утевский (1935 г.) аргументировано датирует рукопись началом 1870 г.<sup>259</sup> Эти наброски – на бумаге того же формата, что и «основной текст». Любопытная деталь: на незаполненном (последнем) листе 2 об. авторская помета: «Ахъ» – без восклицательного знака. Наверное, эту эмоциональную помету можно было бы поставить эпитафией к будущей «Необыкновенной истории»...

Итак, «основной текст» пишется аккуратным почерком, сначала почти без исправлений, на правом поле листа, левое поле оставляется для вставок. Создается впечатление, как и в «мариенбадском чуде», что кто-то автору надиктовывает. Местами, особенно в прямой речи, почерк приобретает определенную энергичность, даже размашистость. Но, надо сказать, что в

---

<sup>255</sup> Архив Российской Академии наук (СПб). Ф. 726 (И. М. Гревс). Оп. 1, ед. хр. 276.

<sup>256</sup> ГОНЧАРОВ И.А. Необыкновенная история. (Истинные события) / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н.Ф. Будановой. С.184-304 // И.А. Гончаров: Нов. материалы и исслед. (Лит. наследство). М., 2000.

<sup>257</sup> Архив Российской Академии наук (СПб). Ф. 726 (И. М. Гревс). Оп.1, ед. хр.276.

<sup>258</sup> Рукописный Отдел Института русской литературы. Ф.134 (А. Ф. Кони). Оп.8. ед. хр.1.

<sup>259</sup> См. УТЕВСКИЙ Л. Вокруг «Обрыва» // Лит. наследство. М., 1935. С. 763.

целом в этом автографе почерк Гончарова невозможно охарактеризовать как экспрессивный. Безусловно, автограф черновой, писанный, что называется, *alla prima*.

Однако он пишется с определенной целью: «для будущего историка литературы». («Из этой рукописи, после моей смерти, может быть извлечено, что окажется необходимым, для оглашения, только *в том крайнем случае*, который указан в *Примечании* <...>, т.е. если бы в печати возникло то мнение, те слухи и та ложь, которые я здесь опровергаю! В противном случае – прошу эти листы, по воле умирающего, предать огню, или же хранить в Императорской Публичной Библиотеке, как материал для будущего историка русской литературы, июль 1878 года» – л. 99 об., арх. паг.)

Поэтому автограф прост и логичен (о будущем исследователе заботится автор). Здесь не встречаются сложные вставки на полях, в которых сделаны еще вставки, отсылающие на другую страницу, с которой текст переходит на предыдущую страницу и проч. В этом смысле рукопись внятна для исследователя (даже некоторые буквы, которые автору кажутся невнятно написанными, подправляются).

Напротив, некоторые варианты слов, фраз, даже периодов вымарываются очень тщательно – что, видимо, все-таки не характерно для черновых автографов Гончарова. Как и не характерна манера вымарывания – энергичной «пилой». А.Ю. Балакин считает, что подобным образом поступал А.Ф. Кони в отношении автографов Гончарова. Однако в рукописи «Необыкновенной истории» вымарывания, как нам представляется, явно принадлежат Гончарову: он вымарывает сразу или вскоре после написания страницы. Так, на листах, где текст написан разбавленными чернилами, вымарки сделаны разбавленными чернилами; где текст густыми черными чернилами – там и зачеркивания густыми черными чернилами. Нажим пера в вымарках более энергичный, чем в тексте – и потому такие листы выглядят впечатляющими по своей экспрессии.

Экспрессивный характер автографу придают и многочисленные подчеркивания. Подчеркиванием (особенно в прямой речи персонажей, то есть, себя и Тургенева) Гончаров придает тексту визуалистическое напряжение (например: «*Прощайте, Иван Александрович*», – эффектно произнес он, – *мы видимся в последний раз!*») – л. 19 об., арх. паг.).

Итак, рукопись легко читается, автограф, если можно так выразиться, вполне логичен – сравнительно с некоторыми другими черновиками Гончарова, написанными и предназначенными «для себя», для дальнейшего продолжения работы (например, с рукописью «Литературного вечера» или «Материалов, заготавливаемых для критической статьи об Островском»). Сложность для текстолога здесь представляют только вымаранные фрагменты текста – вымаранные настолько тщательно, что местами не

поддаются прочтению. Разумеется, как раз и интересно: что же писал (думал) Гончаров, но чего он не захотел оставить «будущему историку литературы». Пока что процесс прочтения вымарок («<нрзб.>») продолжается – в процессе подготовки публикации в Академическом Полном собрании сочинений и Писем И.А. Гончарова (в 20 т.).

Собственно, дело психологов и графологов – решать вопрос о «паталогичности» автора данного текста. С текстологической же точки зрения – автор рукописи представляется весьма аккуратным и уравновешенным человеком. Возможно, единственным читателем (или слушателем) «Необыкновенной истории» при жизни автора была только С.А.Никитенко, после чего автограф, сопровождаемый многочисленными инструкциями автора (на первой и последней страницах), был положен в конверт и запечатан гончаровской сургучной печатью.<sup>260</sup>

Возможно, авторская «воля» все-таки была «нарушена» первой публикацией этого текста в 1924 г.<sup>261</sup> Сейчас же, при подготовке ПССиП Гончарова, как нам представляется, «этический аспект» публикации «Необыкновенной истории» уже «снят» публикацией в первой четверти XX в. Нам предстоит точно опубликовать текст, сопроводив его академическим историко-литературным комментарием. А интерпретации данного текста – это уже дело *«будущего историка литературы»*...

---

<sup>260</sup> Надпись Гончарова на конверте: «Вверяю заключающиеся в сем пакете простые, лично до меня касающиеся бумаги, Софье Александровне Никитенко для распоряжения с ее стороны таким образом, как я ее просил. Иван Гончаров. 19 мая 1883 года» (РО РНБ. Ф.209. ед. хр.5).

<sup>261</sup> Отзывы на эту публикацию см.: Рус. современник. 1924. № 1. С. 323-324; Красная газ. Веч. вып. 1924. №261. 15 нояб.; Печать и революция. 1924. № 1. С. 262-263; Красная новь. 1924. №3. С. 326-328.

**Иштван Пожгаи**  
(Сомбатхей, Венгрия)

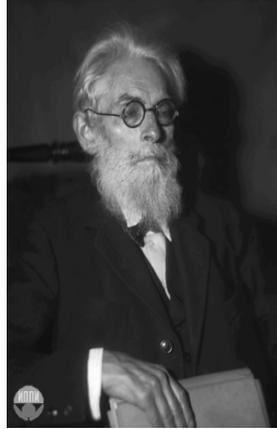
## СОВПАДЕНИЕ ДВУХ ГОДОВЩИН

**Abstract:** The aim of this work is to shortly present Boris Michaylovich Lyapunov's life and activity. The famous Russian linguist-Slavist, Academician of the Academy of Sciences of the USSR and RAS, was born 150 years ago. His name is closely connected with the history of the Russian language and Slavic linguistics. He worked in the area of comparative phonetics and grammar, history and etymology of the Slavic languages. He first drew attention to the phenomenon of the absence of the second palatalization in Old Novgorod dialect.

**Keywords:** history of Russian language, B.M. Ljapunov, Slavic linguistics, proto-Slavic language



*Иван Александрович Гончаров*  
(1812-1891)



*Борис Михайлович Ляпунов*  
(1862-1943)

Мы желаем воздать честь 200-летию юбилею рождения Ивана Александровича Гончарова, сочетая юбилей великого писателя со столетием со дня рождения выдающегося историка русского языка, Бориса Михайловича Ляпунова. Будущий лингвист родился 25 июля (по юлианскому календарю 6 августа) 1862 г. в селе Болобонове Курмышского уезда Симбирской губернии, в образованной дворянской семье. Его отец, Михаил Васильевич Ляпунов – известный астроном и педагог – был директором Ярославского Демидовского лицея, позднее он работал в Казанском университете и стал заведующим университетской обсерваторией. Потом из-за болезни он со своей семьей переселился в

деревню Болобоново. Остальное свое время он посвятил воспитанию своих сыновей (БЕРНШТЕЙН 1958: 67; ОБНОРСКИЙ 1944: 229; БУЛАХОВ 1978: 60), двое из которых тоже стали известными.

Александр Михайлович Ляпунов (1857-1918) был знаменитым математиком и механиком, с именем которого связана т. н. Ляпунова теорема в теории вероятностей. В 1901 г. он стал академиком (ВВЕДЕНСКИЙ 1954: 586-587; ПРОХОРОВ 1974: 132-133). Средний сын, Сергей Михайлович Ляпунов (1859-1924) был видным композитором, пианистом и дирижером, принадлежал к школе Балакирева, и с 1910 по 1923 г. был профессором Петербургской консерватории (ВВЕДЕНСКИЙ 1954: 587-588; ПРОХОРОВ 1974: 133-134).

Когда Борису Ляпунову было 6 лет, умер отец, и его воспитание перешло в руки матери. Борис Ляпунов свои детские годы провел в Болобонове. Он 5 лет учился в Нижегородской гимназии, потом (с 6-го класса) продолжал свои занятия в Пятой Московской гимназии.

Еще в гимназии Б.М. Ляпунов заинтересовался языками, увлекся сравнительным языкознанием и этимологией. Следует упомянуть, что тогдашняя политическая атмосфера способствовала пробуждению в молодом Б.М. Ляпунове интереса к прошлому славянских языков. Вследствие русско-турецкой войны 1877-1878 гг., частичной независимости Болгарии и возрождения национальных культур болгар, сербов, чехов, словаков и др. везде появился интерес к славянским культурам, в том числе и славянским языкам. В гимназии Б.М.Ляпунов занимался старославянским языком, изучал классические и новые языки, следил за лингвистической литературой.

По окончании гимназии, в 1881 г. Б.М. Ляпунов поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, где стал одним из первых учеников крупнейшего слависта, академика И.В. Ягича, только что начавшего преподавать в университете после кончины академика И.И.Срезневского (1880). В университетские годы Б.М. Ляпунов изучал старославянский (древнеболгарский) язык, старославянские тексты, сравнительную грамматику славянских языков, историю русского языка, польский, сербский и литовский языки. Под руководством И.В. Ягича он освоил и новейшие результаты младограмматической школы. По предложению И.В. Ягича Б.М. Ляпунов приступил к работе о языке 1-й Новгородской летописи Синодального списка, над которой он трудился два года, и за которую был награжден серебряной медалью (БЕРНШТЕЙН 1958: 67-68). Эта работа послужила ему в дальнейшем основой магистерской диссертации.

По окончании университета в 1885 г. Б.М. Ляпунов остался при И.В.Ягиче, чтобы подготовиться к профессорскому званию. Однако, в начале 1887 г. из-за ухудшения здоровья он был вынужден уехать в Харьков для перемены

климата. В Харькове он слушал лекции А.А. Потебни и М.С. Дринова и познакомился с ними. А.А. Потебня оказал большое влияние на молодого ученого, который хотя и не стал его сторонником, но всегда с почтением упоминал его имя. Между прочим, позднее Б.М. Ляпунов написал статью о своем преподавателе, где словами И.В. Ягича он дает «прекрасно обрисованную характеристику» А.А. Потебни (Ягич 1910: 915).

Б.М. Ляпунов скоро (в конце 1887 г.) переехал в Москву, где стал учеником Ф.Ф. Фортунатова. После этой встречи он до конца жизни считал себя приверженцем московской лингвистической школы. Во всех своих исследованиях он руководствовался глубоко усвоенными им принципами школы Ф.Ф. Фортунатова. Эти принципы сводятся к стремлению объяснять фонетические явления новых наречий фонетическими вариантами праязыка и подробно исследовать все условия возникновения каждого фонетического явления (БЕРНШТЕЙН 1958: 68).

В связи с ухудшением здоровья Б.М. Ляпунов был вынужден снова уехать в Харьков. Тут он сдал магистерские испытания у профессора М.С. Дринова в 1896 г. В 1897 г. Б.М. Ляпунов стал приват-доцентом Харьковского университета. В 1899 г. ему была присвоена степень магистра славянской филологии за его переработанную и усовершенствованную студенческую медальную работу «Исследование о языке Синодального списка 1-й Новгородской летописи».

В 1901 г. он занял должность экстраординарного профессора по кафедре славяноведения в Одесском университете. Здесь работая до 1923 г., Б.М. Ляпунов написал большинство своих исследований, и читал лекции, охватывавшие почти всю область славянского языкознания: введение в славянскую филологию, сравнительную грамматику славянских языков, старославянский язык, историю русского языка и курсы по отдельным славянским языкам (ЮРЖЕНКО 1968: 348; БЕРНШТЕЙН 1958: 68-69).

В 1923 г. Б.М. Ляпунов был избран действительным членом Академии наук СССР, а в следующем году переехав в Ленинград, он стал работать в Академии наук, частью в руководстве славяноведческим сектором Института языка и мышления им. Н.Я. Марра (ОБНОРСКИЙ 1944: 228), причем он преподавал и славянское языкознание в университете. В 1930 г. он стал действительным членом Польской Академии наук, в 1932 г. он был избран членом-корреспондентом Болгарской Академии наук, а в 1934 г. – членом корреспондентом Чешской Академии наук. Б.М. Ляпунов скончался 22-го февраля 1943 г. в селе Боровом, куда он был эвакуирован в начале Великой Отечественной войны, и где он еще был в силах заниматься древнеиндийским и авестийским языками.

По словам С. Обнорского «Б.М. Ляпунов был крупным лингвистом, с широкой ориентацией в области изучения отдельных языков.» (ОБНОРСКИЙ

1944: 229-230). Он в совершенстве знал научно все славянские языки, также знал литовский, древнеиндийский, авестийский, классические языки, владел отдельными романскими и германскими языками. По мнению С. Обнорского «Трудно установить определенную стержневую линию его научного творчества», в силу широты его научных интересов (ОБНОРСКИЙ 1944: 228). Эта широта научных интересов его прекрасно иллюстрируется списком печатных работ Б.М. Ляпунова, составленного О.Н. Трубачевым (ТРУБАЧЕВ 1958).

Однако, нам кажется более обоснованным взгляд С.Б. Бернштейна, согласно которому Б.М. Ляпунов обращал большое внимание на географическое распространение «отдельных фонетических, морфологических и лексических особенностей» (ЛЯПУНОВ 1929: 137). С.Б.Бернштейн в дальнейшем пишет в своей статье: «Итак, основные научные интересы Ляпунова были связаны с праславянскими сюжетами. Его интересовали вопросы истории праславянского языка, формирование его диалектов, взаимоотношение праславянских диалектов в различные периоды, эпоха распада праславянского языка и процесс формирования отдельных славянских групп» (БЕРНШТЕЙН 1958: 71).

Даже в тех своих трудах, названия которых не указывают на непосредственную связь с праславянской эпохой, Б.М. Ляпунов всегда прибегает к материалу этой эпохи, пытаясь решить и более поздние проблемы уже отдельных славянских языков на основе праславянского языка. Говоря о деятельности Б.М. Ляпунова, не следует забывать о его статьях, посвященных деятельности прежде всего его учителей – И.В. Ягичу, А.А. Потемне, Ф.Ф. Фортунатову и другим ученым (ОБНОРСКИЙ 1944: 231). Также нельзя не отметить рецензий и отзывов Б.М. Ляпунова, всегда приносящих ценный вклад в славянское языкознание (БУКАТЕВИЧ 1968: 5).

Что касается личности Б.М. Ляпунова мы ограничимся оценкой С.Обнорского, писавшего следующее: «Б.М. Ляпунов был крупным ученым, человеком громадной по специальности эрудиции, человеком изумительной воли к труду. Но всякого поражали в Б.М. Ляпунове прежде всего его поразительные душевные свойства» (ОБНОРСКИЙ 1944: 231).

## Литература

- БЕРНШТЕЙН 1958 = БЕРНШТЕЙН С.Б. Борис Михайлович Ляпунов. // Вопросы языкознания. 1958. №2.
- БУКАТЕВИЧ 1968 = БУКАТЕВИЧ Н.И. Славянское языкознание в Одесском (б.Новороссийском) университете // *Dissertationes Slavicae VI*. Szeged, 1968.
- БУЛАХОВ 1978 = БУЛАХОВ М.Г. Восточнославянские языковеды. Т. 3. Минск, 1978.
- ВВЕДЕНСКИЙ 1954 = ВВЕДЕНСКИЙ Б.А. (ред.). Большая советская энциклопедия. Т.25. Москва, 1954.

- Ляпунов 1929 = Ляпунов Б.М. Добровский и восточнославянские языки. // Josef Dobrovský. Praha, 1929.
- ОБНОРСКИЙ 1944 = ОБНОРСКИЙ С.П. Памяти академика Б.М. Ляпунова. // Известия Академии наук Союза ССР. 1944, т. III. вып. 5.
- ПРОХОРОВ 1974 = ПРОХОРОВ А.М. (ред.). Большая советская энциклопедия. Т.15. Москва, 1974.
- ТРУБАЧЕВ 1958 = ТРУБАЧЕВ О.Н. Список печатных работ Б.М. Ляпунова. // Вопросы языкознания. 1958. № 2.
- ЮРЖЕНКО 1968 = ЮРЖЕНКО О.І. (ред.) Історія Одеського університету за 100 років. Київ, 1968.
- Ягич 1910 = Ягич И.В. История славянской филологии. Санкт-Петербург, 1910.

**Эстер Рёриг**  
(Будапешт, Венгрия)

**HERMIA – ВЕСТНИК ГОНЧАРОВА**

(Molnár Angelika: *Goncsarov hármaskönyve*. Ivan Goncsarov regényei a XIX. századi irodalomban. Budapest, Argumentum, 2012.)

Ангелика Молнар предлагает вниманию отечественных и международных филологов русской литературы монографическое обобщение не слишком объемного, однако более значительного творчества русского писателя Ивана Александровича Гончарова. Общеизвестный факт, что писатель, современник Достоевского, Толстого и Тургенева, никогда не получал достаточного внимания со стороны исследователей литературы. Появление этой книги совпало с 200-летним юбилеем рождения Ивана Александровича, благодаря этой круглой дате наконец-то увидела свет исследовательская работа, соответствующая значению и роли великого писателя. Естественно, существует рецепция Гончарова, и тем, кому интересна эта тема – есть что почитать, но тот тип исследовательской основательности и этоса, которые раскрываются перед нами в ходе прочтения данной книги, является исключительной и выходящей за собственные рамки. В данной рецензии мы, с одной стороны, намерены представить широкому кругу читателей указанную в названии монографию, а с другой стороны – упомянутую ниже исследовательскую установку доступным языком, но при помощи анализа.

Научная методика Ангелики Молнар основывается на дисциплине *дискурсивной поэтики*, теоретические основы которой разработал венгерский профессор Арпад Ковач. Дискурсивная поэтика принимает текст в качестве динамической единицы, в ходе восприятия которой читатель привлекается как к процессу текстопорождения, так и к процессу самопонимания героя романа, и аналитическая работа отслеживает этот процесс. Ангелика Молнар применяет дискурсивную поэтику на практике, то есть раскрывает ее перед читателем посредством анализа романов Гончарова. Значимый состав слов названия книги ясно указывает на подход автора: Ангелика Молнар считает единым целым романы «Обыкновенная история», «Обломов» и «Обрыв», между которыми замечает отнюдь не какую-то первичную связь (например линию развития), а по-сути *новом* подходе освещает три направления формы появления проблематики художника. Понятийная абстрактность, присутствующая в научном языке нашего времени, здесь появляется транспарентно. Автор создает консеквентный, логично построенный текст, ни на одну минуту не позволяя читателю отвлечься, так как многократно обозначивает, где он остановился в ходе мыслей и в конце каждой главы

ссылается на то, как будет разворачивать свой дальнейший анализ, что именно будет предметом рассмотрения. Ангелика Молнар раскрывает терминологию четко, дефинируя каждый ее элемент – только владея знаниями этих отвлеченных, но декодированных понятий становится отслеживаемым любой научный текст, даже для компетентного читателя.

В научном понимании автора гончаровская проза образует органичную часть русской и мировой литературы. Наше утверждение только кажется само собой разумеющимся. Не подвластный никакой категоризации, знаменитый Обломов Гончарова, из-за неимения лучшего, на протяжении столетия был отнесен к спорному разряду *лишних людей*. Ангелика Молнар в отечественном гончароведении *качественно* первой ставит на соответствующее место Гончарова и указывает на то, что романы Гончарова являются неотъемлемой частью русской литературы, предшественников (например Гоголя, Пушкина) и современников (Достоевского). Это убедительно доказывается посредством процесса анализа, и акцентирование интертекстуальности даже лишний момент. Толкование охватывает не только контекст мировой литературы: французский роман воспитания (во взаимосвязи «Утраченных иллюзий» Бальзака и «Обыкновенной истории»), а также проблематику немецкой романтической философии. Гончаров, в понимании исследователя, является не только частью, но и новатором традиций русского фольклора, русской и мировой литературы. Ангелика Молнар вкладывает огромный материал знаний и образованности в свою работу, ее информированность в области мифологии, фольклора, языка и нарраторства поражает, и помимо этого, кратко истолковывает всех авторов посвященной Гончарову специальной литературы, и созидательным способом строит дальше сформированные ими мысли. Она имеет такую редкую научную амплуа, которая не пользуется средствами критики, а от всех старается вобрать только самое лучшее и стремится во всех случаях создать их синтез. Исследователи, противоречащие друг другу в любом другом подходе, в ее работе мирно сосуществуют друг с другом.

Ангелика Молнар не просто представляет отлично подготовленный и гуманистический научный этос, но, как мы уже это отметили в начале статьи, она раскрывает три крупных романа Гончарова на формальном языке дискурсивной поэтики, в новом подходе, в новом понимании. *Посредством интерпретации* смысла, излучающегося из близкого значения, внутренней формы (этимона) слова и находящегося в постоянном изменении, в формировании во всем тексте произведения, создается сеть взаимосвязей, распространяющая и на предшественников, на остальные или другие произведения. Это не легко не только «сплести», но и «распороть», разгадать. Эту книгу трудно читать, но интеллектуальное напряжение компенсируется, так как подарит нам *понимание*. Подарок достанется тому, кто будет склонен

дотронуться до руки Гермии, передающей нам явление, и отпустить себя по дороге, ведущей к пониманию.

Нас более всего волновал вопрос, что думает, что считает Ангелика Молнар главным сообщением романов Гончарова? Ее толкование является для нас релевантным. В «Обыкновенной истории» (как и в двух других романах) автор обследует антиномии города и провинции, традиции и обновления, интеграции и создания своего я, писательские амбиции и отход от них. Имплицитное выражение художественного существования в «Обломове» разворачивается, и за жизненной стратегией бездействия-пассивности преобразуется в проявляющееся (сон, написание письма), но не оцениваемое творение. Невоплощенный художественный талант уничтожается неадекватными поступками и постоянным опусканием главного героя. В «Обрыве» художественная проблематика попадает в центр романа *expressis verbis*: «Главный герой, который совмещает воедино соблазнителя и художника и действует в качестве Дона Жуана, стремится определить свой творческий характер для самого себя в первую очередь, через понимание женских образов» (стр. 303) – пишет автор. Действительно – по нашему толкованию – последнее, самое любимое произведение Гончарова, над которым он работал двадцать лет, классифицируется не как распадающийся или неудачный роман (как это утверждали раньше). Речь идет о том – и автор это раскрывает с помощью своих приемов исследования –, что произведение не может быть завершено до конца, нет законченного текста. Метод анализа Ангелики Молнар мы считаем герметичным. Этот подход и раскрытая при его помощи мысль глубоко совместимы. Исследовательница складывает картину смысла из языковых элементов, обломков (таких как напр. корни слова, слоги, фонические элементы, этимологические деривации) с настойчивостью игрока в пазл. В этой связке смысла-картины вырисовывается перед нами художник, мучающийся с творческим актом, и произведение, никогда так и не ставшее идеальным, находящееся вечно в формировании и ожидающее свое толкование. Романы Гончарова, очищенные от внетекстовых подходов (исторических, актуализирующих, идеологизирующих и биографических) предстают перед нами в виде транспарентного прочтения.

*Кода: В качестве достойного исследователя творческого наследия Ивана Гончарова Ангелика Молнар 18 июня 2012 года получила награду имени Ивана Гончарова, выдаваемую Союзом Писателей Российской Федерации и Губернатором Ульяновской области с 2006 года, в родном городе писателя, в бывшем Симбирске на 200-летнюю годовщину со дня рождения писателя.*