

В ДВОЙНОМ ОСВЕЩЕНИИ. КОМИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»

Михаил ОТРАДИН¹ (РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ)

В статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879), говоря о своих «работах», Гончаров с горечью признался: «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, 8: 102). Конечно, и критики XIX века, и литературоведы последующих времен стремились ответить на вопрос: «Что говорит это целое?». Возьмем в качестве опорной мысль Б.М. Энгельгардта о том, что «содержание трех его романов можно рассматривать как постепенное развитие, усложнение и углубление одной и той же основной темы», которая обозначена ученым как «философия художественного творчества» (Энгельгардт 2000: 54).

Трех главных героев своих романов Гончаров наделил общим свойством: все они в большей или меньшей степени обладают художественным видением мира. Что касается Александра Адуева и Райского, то они стремятся реализовать себя как писатели. Смена жанров в творчестве Адуева говорит о его движении к роману. Но романа он не напишет. Как и герой «Обрыва» Борис Райский.

Русская жизнь, описанная в третьем романе Гончарова, в значительной степени дается через восприятие Райского. То, что он видит, фиксирует, что у него остается лишь заметками, набросками, у автора «Обрыва» превращается в роман. Оригинальность замысла не в том, что герой пишет роман, уникально то, что герой и автор работают на одном материале.

Понять философию художественного творчества Гончарова нельзя, не осмыслив, какое значение в его романах имеет искусство комического. Комическое у Гончарова точнее всего можно, на наш взгляд, определить как

¹ Отрадин Михаил Васильевич, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. В 2010 его книга «Проза И.А. Гончарова в литературном контексте» была награждена премией Союза писателей России. В 2012 году за монографию «На пороге как бы двойного бытия...» О творчестве И.А. Гончарова и его современников» М.В. Отрадину была присуждена Университетская премия «За фундаментальные достижения в науке».

«юмор». Юмор обнаруживает что-то положительное, какие-то элементы идеала в самом объекте, в комически изображаемой действительности. Высокое и даже идеальное в героях и в жизненных явлениях часто обнаруживается не вопреки юмору, а благодаря ему.

Комическое начало в произведении Гончарова было отмечено многими критиками XIX века. В частности, назовем А.В. Дружинина, Д.С. Мережковского, И.Ф. Анненского. В этот ряд надо поставить и К.Н. Леонтьева. В недавно изданном девятом томе его Полного собрания сочинений и писем находим такое суждение о гончаровском юморе: «Ни желчи, ни злобы, ни придирок, а просто *сама жизнь* со всею полнотой ее, тем *равновесием* зла и добра, которое доступно в ней чувству здравомыслящего человека» (Леонтьев 2014: 320). Вспомнив критиков XIX века, надо привести и очень точное и тонкое суждение П.В. Анненкова, высказанное им еще в 1849 году: «Никогда настоящий юмор не увечит окружающую действительность, чтобы похохотать над ней: он только видит обе стороны ее» (Анненков 1849: 8).

О своеобразном диалектическом единстве утверждения и отрицания, которое проявляется в юморе, писали потом и критики, и исследователи. «Юмор, – читаем, например, в книге М.Л. Тронской, – видит свой объект как бы в двойном освещении – критическом и чувствительно-элегическом» (Тронская 1965: 9).

Особое мироотношение, проявляющееся в юморе, обычно связывают с эпохой сентиментализма. В связи с этим выскажем два положения, на которые можно и нужно опираться в дальнейших рассуждениях. Юмор как особый модус художественности потому и мог так результативно проявить себя, что он прорастает из опыта сентиментализма с его обостренным вниманием к психологии, к различным проявлениям чувства. Вторая мысль – «о личностном существе юмора» – принадлежит Л.Е. Пинскому: «Тогда как карнавал поглощает, уподобляет каждого всем и всему, интегрирует (крик карнавала: «делайте, как мы, как все»), юмор дифференцирует, выделяет «я» из всех...» (Пинский 1989: 352). И далее у Пинского: «В отвлеченной от субъекта, безличной форме слово «не слышится», картина «не смотрится», убеждения никого *другого* не убеждают...» (Пинский 1989: 352).

Какова природа и функция комического в "Обрыве"? Очевидно, можно говорить о наличии в третьем романе Гончарова различных модусов художественности и предположить, что юмору отводится субдоминантная роль в

развитии драматических и трагических тем. В «Обрыве» есть страницы, на которых комическое начало уходит на дальний план или исчезает совсем.

Комическое в «Обрыве» — объект художественного изображения (то, какими предстают перед читателями герои и события), способ изображения, угол видения, особенности характеристики.

С учетом того, что главный герой «Обрыва» пишет роман, функция юмора может быть осмыслена и в таком плане: в какой мере искусство комического подвластно Райскому, использует ли он этот ресурс для создания своего художественного мира.

Одна из несущих конструкций сюжета «Обрыва» может быть представлена так: готовность Райского советовать, поучать, описывать в своем романе людей и ситуации петербургской и малиновской жизни постоянно соотносится с мерой его проницательности, а часто его «наивности». Он, как заметил Е.Г. Эткинд, «несмотря на свою изощренную книжность, остается по-своему простодушным» (Эткинд 1999: 149). Этот герой часто не догадывается, какие скрытые смыслы содержатся во вроде бы очевидных событиях, не подозревает до поры до времени, какое внутреннее напряжение накопил в себе этот приволжский уголок, который по приезду показался ему «идиллией».

Романа Борис Райский не написал. Но в чем ценность его рукописей, заполнивших целый чемодан? Сам герой отвечает на этот вопрос двояко. В письме к Кирилову он уподобляет себя летописцу Пимену: «И после моей смерти – другой найдет мои бумаги:

Засветит он, как я, свою лампаду –

И – может быть – напишет...» (VII, 765)².

Райский хочет сохранить «эти листки», чтобы вспоминать, «чему я был свидетелем, как жили другие, как жил я сам» (VII, 765). Летописец, значит, на первом плане повествования – события, люди...

А вот, читая разговор Райского с Верой о его, так сказать, литературном наследии, мы, пожалуй, можем вспомнить о печоринских тетрадях: «Как умру, – говорит герой Гончарова, – пусть возится, кто хочет, с моими бумагами: материала много...» (VII, 768). Коли так, то можно предположить, что в

² Здесь и далее тексты произведений Гончарова цитируются по изданию: **Гончаров И. А.** Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997–... с указанием в скобках тома и страницы.

чемодане – листки, в которых «история души человеческой», как сказано в Предисловии к Журналу Печорина. Сюжет романа – это долгий путь к ответу на вопрос: в какой мере эти претензии Райского были обоснованы.

Сейчас речь только о трех мотивах сюжета, которые можно условно обозначить так: познание себя, познание другого и познание окружающего мира, познание людей.

Автор «Обрыва» строит сюжет как взаимодействие субъектов видения: повествователя и Райского. Эти две точки видения могут сближаться, почти сливаясь, могут сосуществовать по принципу взаимодополнительности, но могут и расходиться и даже «спорить», образуя контрапункт. Но сюжет строит автор, объективации подвергается не только персонаж Борис Райский, но и плоды его творческих усилий, его творческий метод. Еще Т.И. Райнов высказался в том смысле, что Райского не надо воспринимать как «характер», это лишь особая «функция». «...Если характер есть то, – писал он, – силою чего поток личной деятельности проникается некоторым единством и постоянством направления, Райский почти лишен характера: вместо последнего в «Обрыве» находим только композиционную роль, ставшую, в сущности, второй натурой, «истинным» характером Райского: он более роль, чем лицо» (Райнов 1916: 44). Райский объяснен читателю тем, как он ведет себя, как он видит людей и мир в целом, и тем, как он отражается в ряде субъективных кругозоров. Противоречивость этих разноканальных сообщений достаточно заметна. В том-то и дело, как нам кажется, что Райский в «Обрыве» – и «роль», и «лицо», один из субъектов видения и «характер».

Как свидетельствовал сам Гончаров и как показали исследователи, Райский – образ в значительной степени автобиографический. Именно комическое начало должно показывать читателю, что перед ним объективированный герой, отстраненность от которого автора «Обрыва» может сокращаться, но никогда не исчезает. Конечно, и конкретные суждения, и догадки Райского, которые становятся видны читателю и благодаря столь явной субъективации повествования (многое в сюжете подается через восприятие героя), говорят о его творческих возможностях. Но Гончаров обозначает и их ограниченность, их предел. Речь о том, как создатель «Обрыва» это делает.

Райский-романист неизбежно должен был столкнуться с проблемой изображения и истолкования «внутреннего человека». Говоря о «господствующем методе романа, за которым закрепилось название «психологического»,

Л.Я. Гинзбург, в частности, писала, что в нем «анализ открытый и скрытый, прямой и косвенный направлен <...> на несовпадение между поведением и чувством» (Гинзбург 1977: 286).

О жизни Райского после выхода из училища сказано, что он читал много, но беспорядочно, и что «десять раз прочел попавшийся экземпляр “Тристрама Шенди” (VII, 48). Читал ли герой «Сентиментальное путешествие», мы не знаем. Но автор «Обрыва» заставляет нас вспомнить и этот роман Стерна. Речь об эпизоде, связанном с Ульяной Андреевной, который можно обозначить словом «соблазнение».

Две главки из «Сентиментального путешествия», которые вспомнит читатель «Обрыва», называются «Искушение» и «Победа». Герой английского писателя в присутствии хорошенькой горничной «почувствовал в себе нечто не вполне созвучное с уроком добродетели» (Стерн 1968: 662). Урок-предупреждение был связан с романом Кребийона-сына «Заблуждение сердца и ума», в котором французский писатель показал, в какие неожиданные и даже опасные истории часто вовлекается человек, подчиняясь своим внутренним, порой интимным порывам. Эту книгу юная особа недавно купила в присутствии Йорика. По ходу свидания он просит ее «не забывать преподанного ей урока». Но далее следует цепочка событий, которые «игнорируют» разум и волю самого путешественника: «...Как это вышло, не могу понять, только я не просил ее – и не тащил – и не думал о кровати – но вышло так, что мы оба сели на кровать...» (Стерн 1968: 623). Тонко проанализировавшая эту сцену М.Л. Тронская заметила: «Тут осмеян как самый факт борьбы, так и побеждающая и побежденная добродетель» (Тронская 1965: 40).

Литературная практика, в частности, проза Стерна уже показала, к каким неожиданным результатам может приводить носителя рационалистического и сентиментально-этического сознания стихия «страсти». В истории, случившейся в доме Ульяны Андреевны, неожиданные для рассудка проявления «натуры» человеческой оборачиваются испытанием для Райского: и как друга Козлова, и как писателя.

Две упомянутые главки из «Сентиментального путешествия» — это не история соблазнения (у Стерна, кстати, неясно, состоялось оно или нет), а история о том, как много можно раскрыть в человеке, если углубиться в этот микросюжет.

Борьба между добродетелью и чувственностью в эпизоде с Ульяной Андреевной дается по стерновской схеме: фабульные подробности, впечатления и оценка случившегося героем. Мысли о «долге», об «обязанности к другу», попытки покинуть дом Козлова прерываются «роковым» открытием: «Да, Леонтий прав: это – камейка; какой профиль, какая строгая чистая линия затылка, шеи!» (VII, 439). Как и у Стерна, борьба с соблазном в сознании Райского предстает как борьба с дьяволом: «если в доме моего друга поселился демон» (VII, 442).

Растерянность писателя Райского проявляется в том, что он испытывает «непритворный ужас». Пытаясь самому себе объяснить, как это могло случиться, он ссылается на гамлетовскую ситуацию («паралич воли») и, вслед за Йориком, склонен объяснять все тем, что воля человека («царя природы» — иронически замечает он) «подлежит каким-то посторонним законам» (VII, 444, 445).

Мы видим Райского в двух ракурсах: как обыкновенного человека, который, вздыхая, «пришел к себе домой, мало-помалу оправданный в собственных глазах, и, к большому удовольствию бабушки, весело и с аппетитом пообедал...» (VII, 445), и как творческую личность, не знающую, как справиться с этим жизненным «уроком».

Как пишет В.И. Тютя: «Хотя чувство юмора и предполагает умение взглянуть на себя завершающим взглядом со стороны, увидеть себя как “другого для других”, но такое умение, столь необходимое для автора, совершенно факультативно для героя юмористического творчества» (Тютя 1987: 182). То, чего мы можем не ждать от Райского – друга Козлова, мы вправе «требовать» от Райского-писателя. Хватит ли романисту Райскому юмора, чтобы взглянуть на себя «завершающим взглядом», то есть использовать юмор как инструментальный в анатомировании человеческого «я», то есть в искусстве психологизма? А без этого как браться за роман?!

Именно искусство комического, как показывает опыт Стерна, и не только Стерна, позволяет писателю продолжить движение вглубь человеческого «я», даже если какие-то проявления внутренней жизни он не может обосновать рационально. Встреча Райского с Ульяной Андреевной началась с его мысли о «простодушной нимфе, ищущей встречи с сатиром» (VII, 437). Случившееся и размышления о случившемся никак не подвигли Райского к попыткам творчески переосмыслить противоречивость, непредсказуемость, даже для самого

человека, его внутренней жизни. От Райского-писателя мы ждем того, что Б.М. Энгельгардт называл «творческим становлением художественного произведения» (Энгельгардт 2000: 59). Но для этого герой должен обрести, говоря языком М.М. Бахтина, позицию «внеаходимости». Вот этого творческого сдвига и не происходит (Бак 1992: 113–123). Поэтому и в своем романе он решает объяснение происшедшего свести, так сказать, к достерновской ссылке: «на нимфу и сатира». А как показал Л.Е. Пинский, именно в юморе «жизнь пропущена <...> через личное усмотрение»; художник творит «уклоняясь от стереотипно обезличенных представлений» (Пинский 1989: 351). А ссылка на «нимфу и сатира» как раз пример такой стереотипной обезличенности.

Теперь о попытке понять не себя, а «другого».

В разнообразных жизненных ситуациях Райский часто воображает, как поведет себя Вера. Его предположения, как правило, не подтверждаются. Эти промашки «психолога» Райского обычно даются в комическом ключе. Психологически это мотивировано так: ошибается воспаленный мозг героя, который посчитал себя глубоко влюбленным в Веру. Более значимым оказывается другое: непредсказуемость, загадочность героини ставит в тупик Райского, претендующего на глубину и полноту романного видения.

В книге Е.Г. Эткинда, в главе, посвященной Гончарову, находим очень точное выражение: «бенедиктовщина Райского» (Эткінд 1999: 153). Зачем романисту понадобилась такая краска в изображении героя? Вот размышления Райского о любви, об отношениях полов, данные в четвертой части романа: «...В Вере он или найдет, или потеряет уже навсегда свой идеал женщины, разобьет свою статую в куски и потушит диогеновский фонарь. <...> Ложь — это одно из проклятий сатаны, брошенное в мир» и т. д. (VII, 540, 541). Мы находим тут «раскованность метафорического мышления» и «некритическое употребление «высоких» и «красивых» слов» – то, о чем писала Л.Я. Гинзбург в связи с «экспериментаторством» Бенедиктова (Гинзбург 1982: 137–138).

В упомянутом эпизоде из «Обрыва» мысль Райского о Вере мечется между двумя крайностями: «Да, она права, я виноват!» и «Она, она виновата!» (VII, 542). Такие метания вроде бы естественны для влюбленного. Казалось бы, Райский, ратуящий за живительную силу страсти, должен быть очень далек от логических построений Штольца, который не верит «в поэзию страстей» (IV, 163). Но сквозь каскад эмоциональных пассажей Райского начинает проступать каркас его логических тезисов: «Вот где оба пола должны

довоспитаться друг до друга <...>. Великая любовь неразлучна с глубоким умом: широта ума равняется глубине сердца – оттого крайних вершин гуманности достигают только великие сердца – они же и великие умы!» (VII, 541, 543). Такое, по словам повествователя, «глубокомыслие» Райский «сбывал в дневник, с надеждой прочесть его при свидании Вере» (VII, 543). Свои рассуждения герой хочет подкрепить ссылкой на великий авторитет: «Веруй в Бога, знай, что дважды два четыре, и будь честный человек, говорит где-то Вольтер, <...> а я скажу – люби женщина кого хочешь, люби по-земному, не по-кошачьи только и не по расчету, и не обманывай любовью!» (VII, 543).

Если судить по обычным человеческим меркам, пожелания Райского искренни и гуманны. Но в какой мере ему как писателю знакома, по силам, так сказать, проблема женской любви как страсти? Ссылаясь на Вольтера, герой имеет в виду его «Катехизис честного человека, или Диалог между монахом-калогером и одним достойным человеком». В данном случае странность гонимого героя проявляется в том, что усилием рассудка он пытается решить мучительную проблему: как справиться со страстью. Показательно, как в сознании героя трансформируется мысль французского писателя. Вольтер в своем «Катехизисе...» отнюдь не призывает свести проблему к тому, что «дважды два четыре». Его герой, «честный человек», говорит: «Я верую в Бога, стараюсь быть справедливым и стремлюсь к познанию». И еще. Герой Вольтера предпочитает «руководствоваться человеческим здравым смыслом» (Вольтер 1961: 267, 285). Но здравый смысл демонстрирует свою несостоятельность перед проблемой, с которой столкнулся Райский. Повествователь говорит о любви Райского к добру, о его «здравом взгляде» на нравственность. Да, сквозь «бенедиктовщину» и рационалистические формулы проступают живое чувство, искренняя заинтересованность в том, чтобы ответ для «женщины» был найден, чтобы она действительно обрела внутреннюю свободу. Этот энтузиазм героя читателю понятен и вызывает сочувствие. Но призыв верить в то, что «дважды два четыре», в этом контексте свидетельствует о писательской самоуверенности Райского и о несостоятельности его попытки осмыслить любовь как страсть.

«Ну вот, я люблю, меня любят: никто не обманывает. А страсть рвет меня... Научите же теперь, что мне делать?» – услышав это признание Веры, Райский, «бледный от страха», произнесет: «Бабушке сказать...» (VII, 578). Теоретик и пропагандист страсти представлял ее чисто умозрительно. Недаром

Вера с горькой иронией скажет «учителю»: «А вы подожгли дом, да и бежать!» (VII, 578). Райский искренне и горячо сочувствует Вере. Но автор «Обрыва» подспудно готовит читателя к тому, что текст его романа «Вера» прервется на первом слове. Показательно, что на страницах, где речь идет об истории любви Веры и Марка, субъективация повествования отсутствует: это не уровень видения и понимания Райского.

Об этой же «близорукости» Райского скажет ему Козлов – от него ушла жена, которую, как оказалось, он страстно любит: «...не угадывают моей болезни <...> а лекарство одно... <...> Поди, вороти ее, приведи сюда – и я воскресну!... <...> Как же ты роман пишешь, а не умеешь понять такого простого дела!..» (VII, 562).

И наконец, постижение писателем Райским большого мира людей.

Герои многих авторов русской литературы (И.С. Тургенев, А.Н. Островский, М.Е. Салтыков-Щедрин) связаны с образом Чацкого (Фомичев 2007: 141–144). В этом ряду должен быть назван и Гончаров (Краснощекова 1997: 37–45). Параллель Райский – Чацкий дается в «Обрыве» двояко: и комически, и вполне серьезно. Комически в сцене, когда пытаюсь «разбудить» Софью, Чацкий, «войдя в пафос», говорит о людях, «у которых ничего нет». Сюжет, которым он хочет ошеломить кузину, довольно привычен для русской литературы середины XIX века: «в зной жнет беременная баба <...> ребятишек дома бросила <...> муж ее бьется тут же, в бороздах на пашне <...> чтобы внести в контору пять или десять рублей, которые потом приносят вам на подносе» (VII, 32). Такой набор фабульных подробностей представлен, например, в повести Д.В. Григоровича «Пахатник и бархатник» (1860). Райский азартно играет роль обличителя. Софье он напоминает Чацкого. Комическая подсветка играющего роль Райского становится еще заметнее, когда кузина спросила его, а что он сам, помещик делает с «этими несчастными?» (VII, 33).

В начале пятой части романа Гончаров дает обобщенную, включающую в себя мировоззренческие вопросы, характеристику Райского. Сказано, что он верил в прогресс, что его «занимал общий ход и развитие идей», что он «рукоплескал новым откровениям и открытиям, видоизменяющим, но не ломающим жизнь, праздновал естественное, но не насильственное рождение новых его требований» (VII, 359). В этой характеристике, которая занимает целую страницу, легко вычлениаются подробности, заставляющие вспомнить Чацкого, каким он представлен в статье Гончарова «Миллион терзаний» (1872). Субъек-

тивация текста на этой странице включается очень плавно. Но когда мы читаем: «...Бросая в горячем споре бомбу в лагерь неуступчивой старины, в деспотизм своеволия, жадность плантаторов, отыскивая в людях людей...» – то чувствуем – это уже «голос» самого героя, его пафос и метафорический язык. Далее читатель узнает о противоречивых и мучительных чувствах, которые вызывает в нем Вера: «Одно – она отталкивает его, прячется, уходит в свои права, за свою девическую стену, стало быть... не хочет» (VII, 360). На этих страницах намечена связь двух линий сюжета: Райский – человек с явной общественной позицией и претендующий на объемное романное видение жизни, и влюбленный, захваченный, как ему кажется, неодолимой страстью. Такой двусоставный конфликт Гончаров увидел и в грибоедовской пьесе.

Эпизод, в котором представлен скандал в доме Татьяны Марковны, написан, если использовать выражение из «Милльона терзаний», как «живая сатира». Тычков – это Молчалин, дошедший «до степеней известных», генерал, человек «со звездой». В столкновении с Тычковым Райский ведет себя в высшей степени достойно. А с точки зрения бабушкиных гостей, как «чудак». М.М. Бахтин писал, что появление в романе образа чудака необходимо «почти всегда, когда дело идет о разоблачении дурной условности» (Бахтин 1975: 313). Молчалинская суть Тычкова становится ясна после слов Татьяны Марковны, обращенных к нему: «Ничтожный приказный, parvenu, <...> в молодости <...> приносил бумаги из палаты к моему отцу, при мне сесть не смел <...> по праздникам получал не раз из моих рук подарки <...> зазнался <...> наворовал денег...» (VII, 377). В этом эпизоде Татьяна Марковна до определенного момента тоже играет роль, ее «освободил» дерзкий поступок племянника. Это ее бунт не только против Тычкова, но и против самой себя: она, Бережкова, «столбовая дворянка» унизила свое достоинство, сорок лет «добровольно терпела ложь» (VII, 380). Скандал в день именин бабушки привел к значительным переменам в мире, который Аянов в письме назвал «всероссийской щелью». Но по этим переменам можно судить о русской жизни в целом – такова установка автора романа. Подчиненные генерала «будто прозрели» <...> краснея за напрасность своего долговременного поклонения фальшивому пугале-авторитету» (VII, 380). Но Райский-романист глубинного смысла произошедших перемен не видит. Что касается генерала Тычкова, то он «в кратком очерке изобразил и его <...> в программе своего романа, и сам

не знал зачем» (VII, 380). А для автора «Обрыва» этот эпизод значим и необходим.

Юмор, достаточно влиятельная сила в сюжете третьего гончаровского романа, не только не препятствует, но определенным образом взаимодействует с трагическим началом. В связи с «Обыкновенной историей» Д.С. Мережковский писал о «будничном трагизме» (Мережковский 2007: 198). Говоря о реалистическом романе середины XIX в., В.М. Маркович на ряде примеров показал, как трагическое может вторгаться «в обыденный сюжет» (Маркович 1982: 132–202). К.Н. Леонтьеву принадлежит мысль о «трагикомическом таланте автора «Обыкновенной истории» и «Обломова» (Леонтьев 2014: 389).

Конечно, в сюжете третьего романа Гончарова трагическая антитеза существует в тесной связи с характером двух героинь. По самой сути своей исключительности они обречены на страдания. Ход сюжета оказался обусловлен тем, что произошло в душе каждой из этих героинь. Чувства³ и поступки Веры и Татьяны Марковны явились антитезой традиционным для малиновского мира (то есть России) представлениям о «грехе» женщины, готовности осуждать «падение», – что свидетельствовало: эта жизнь нуждается в нравственном обновлении.

Говоря о Вере, пытающейся после «падения» найти ответ на вопрос «как жить дальше и можно ли вообще жить», Л.С. Гейро подчеркивает: «Эта тема развивается по нарастающей и в сугубо трагическом плане» (Гейро 2000: 138). Суть ситуации, в которой оказалась Вера, Мережковский выразил так: «Трагизм ее положения заключается в том, что она не принадлежит всецело ни прошлому, ни настоящему» (Мережковский 2007: 212).

Мы можем говорить о трагическом сопереживании; автор и читатель чувствуют свое единение с героиней.

«В пятой части “Обрыва”, – пишет Е.А. Краснощекова, – все происходящее подано как высокая Драма с символическими реминисценциями религиозного характера и даже отсылками к древнегреческой трагедии <...>. В последних частях “Обрыва” окончательно побеждает “надрывный драматизм”». Эти особенности заключительной части романа исследовательница объясняет тем, что «в “Обрыве” мир представлен в восприятии Райского и,

³ Как отметил исследователь, в европейском романе XIX в. носителем трагического может стать «каждое подлинно человеческое чувство» (Кургинян 1963: 346).

естественно, этот мир меняется со сменой внутреннего состояния “автора”» (Краснощечкова 1997: 426). Здесь надо сделать одно уточнение: не все в этом романе дается через восприятие Райского. И эти переключения очень существенны.

Пафосные страницы о великих женщинах в годы страданий и испытаний («древняя еврейка», «без ропота, без малодушных слез», переносившая унижения, Марфа-посадница, русские царицы, хранившие «и в келье дух и силу», жены «наших титанов», декабристов) даны как мысли Райского (VII, 669). Пафос явно поддержан авторской интенцией. На этих страницах речь повествователя по интонации, ритму, образной нагруженности почти не отличима от «беспощадной фантазии» (VII, 670) Райского. Тема нравственного подвига развивается крещендо, и автор «Обрыва» это явно чувствует и хочет убрать наметившийся перекося с помощью юмора. Юмор позволяет ему сделать то, что не удастся его герою: он, если использовать выражение П.М. Бицилли, «“забавное” сделал комическим» (Бицилли 1996: 148), то есть функционально включил смешную подробность в сюжет.

Только что шел рассказ о «подвиге» Татьяны Марковны. События и люди в этой части даны через восприятие Райского. Бабушка, как сказано, совершив подвиг, «тут же, на его <Райского – М. О.> глазах, мало-помалу опять обращалась в простую женщину» (VII, 693). Вплоть до этого абзаца в повествовании все время подчеркивается, что это восприятие Райского, а далее, когда речь заходит о Якове и Василисе, точка видения героя уже не фиксируется. В этом, как кажется, есть своя закономерность. Такие истории и такие люди взгляд романиста Райского уже не притягивают. Но комический рассказ об этих дворовых людях в высшей степени важен для автора «Обрыва». Они оба дали обеты в связи с болезнью Татьяны Марковны. Яков после выздоровления барыни, как и обещал, поставил большую вызолоченную свечу к местной иконе в приходской церкви. «Но у него оказался излишек от взятой из дома суммы. Крестьясь поминутно, он вышел из церкви и прошел в слободу, где оставил и излишек, и пришел домой “веселыми ногами”...» (VII, 693). Как отмечено в комментариях Л.С. Гейро, это выражение взято из церковных пасхальных песнопений (Гончаров 1980, 6: 500). Отметим, что автором интересующего нас канона является Иоанн Дамаскин. Нужный нам отрывок в переводе на русский язык звучит так: «Мы, связанные адскими узами, видя безмерное Твое милосердие, Христос, пошли к свету веселыми ногами, восхваляя

вечную Пасху» (Триодь цветная 1992: Л. 3 об.) И когда на недоуменный вопрос Татьяны Марковны: «Что с тобой, Яков?» – подвыпивший дворовый слуга отвечает: «Сподобился, сударыня!» – он абсолютно искренен и серьезен. Речь о божественном вдохновении. Комическое описание поступка Якова не может скрыть проступающее сопоставление: он уподоблен Татьяне Марковне, которая, совершая «подвиг», изнуренная ходьбой, признается Райскому: «Бог посетил: не сама хожу. Его сила носит...» (VII, 671).

А Василисе, обещавшей в случае выздоровления барыни сходить в Киев, пришлось торговаться с отцом Василием, чтоб заменил обет: она осталась на полгода без любимого кофе.

Эти два смешных сюжета тоже о «подвигах», подвигах малых мира сего. Но без их усилий, как это понимал Гончаров, нет настоящего прогресса, нравственного прогресса. В этом смысле автор «Обрыва» в корне расходился с Томасом Карлейлем, автором известной книги «Герои, почитания героев и героическое в истории» (1841), в которой с опорой на ряд ярких примеров (Магомет, Шекспир, Лютер, Руссо, Наполеон и т.д.) всячески обосновывается главная идея: «История мира <...> это – биография великих людей» (Карлейль 1994: 16)⁴. Напомним, в «Предисловии к роману “Обрыв”» Гончаров писал: «...в нравственном развитии дело состоит не в открытии нового, а в приближении каждого человека и всего человечества к тому идеалу совершенства, которого требует евангелие...» (Гончаров 1980, 6: 440-441). И еще. Героическое в человеке, по мысли Гончарова, как и гамлетовское – ситуативно, а не каждодневно. «Большие» и «малые» подвиги свидетельствуют, что малиновскому миру стагнация не грозит. История Якова и Василисы придает убедительность одному из важнейших итогов романа: «...пока умственную высоту будут предпочитать нравственной, до тех пор и достижение этой высоты немислимо, – следовательно немислим и истинный, прочный человеческий прогресс» (VII, 735). Эта мысль принадлежит много пережившему в Малиновке Райскому и обусловлена его человеческим опытом. Но мы не можем сказать,

⁴ В середине XIX в. идеи Т. Карлейля о «героях» были на слуху у образованного русского читателя: в 1855 и 1856 гг. главы из названной книги в переводе В.П. Боткина печатались в «Современнике» (1855, № 10, 1856, № 1, 2). Как отмечает современный исследователь, с середины 1850-х гг. «концепция “героической личности” Томаса Карлейля <...> была исключительно популярна в России» (Тихомиров 2012: 317).

что это результат творческих поисков Райского-писателя. И в этом смысле он, как говорят физики, «отстает по фазе» от автора «Обрыва».

Райский стремится понять жизнь не только как сегодняшний и накопленный опыт, но и как некий вневременной смысл. Неслучайно он так настороженно и заинтересованно реагирует на советы Татьяны Марковны, как надо строить отношения с «судьбой». Накат драматических событий приводит героя к осознанию неадекватности его представлений о жизни и самой жизни, к своеобразному прозрению, которое может восприниматься и как знак поражения, и в то же время, как знак катарсического⁵ по своей глубине и смыслу переживания: «Как громадна и страшна простая жизнь в наготе ее правды! <...> А мы там, в куче, стряпаем свою жизнь и страсти, как повара – тонкие блюда!...» (VII, 675). Но груз этого открытия оказался не по плечу романисту Райскому.

Именно искусство комического и на уровне системы персонажей позволяет нам обнаружить «спор» между писателем Райским и автором романа «Обрыв». «Блеск и нищета» художественного метода Райского проявляется в том, что, с одной стороны, он способен увидеть, описать или нарисовать смешное, например, Опенкина, Улиту, Крицкую. Но он не чувствует, в чем творческий потенциал юмора. Без комических персонажей мир неполон, не высвечен во всей его глубине и многозначности. Один из возможных примеров – чиновник Опенкин. Гончаров дает на нескольких страницах эпизод, в котором солирует этот персонаж: он надоедлив, нелеп, смешон. Но как много мы узнаем из этого эпизода о Татьяне Марковне, традициях ее дома, ближайшего городка, да что-то и об особенностях национальной жизни. А Райский, как сказано, «записал» Опенкина и, положив перо, спросил себя: «Зачем он записал его? Ведь в роман он не годится, нет ему роли там» (VII, 327). Райский не догадывается, что «опенкины» имеют отношение не только к бытовому, но и к бытийному контексту русской жизни.

Решив писать в конце концов роман о Вере, Райский думает: «Прочь всё лишнее, <...> весь балласт в сторону» (VII, 711). Но без «балласта», коми-

⁵ Этот термин здесь употреблен в соответствии с концепцией Д.Е. Максимова, писавшего, что кроме «универсального катарсиса», «присущего искусству как таковому», в произведении могут присутствовать и другие, «реализующиеся вполне конкретно», в частности, как «проявление кратких “катарсических озарений”, возникающих обычно в размыкании каких-то основных сюжетных узлов» (Максимов 1986: 308).

ческих компонентов сюжета не было бы романа «Обрыв».

В творческом «состоянии» с автором «Обрыва» Борис Райский, при всех его талантах и интеллектуальном багаже, обречен был проиграть.

Библиография

- Анненков 1849 – <Анненков П.В.> Заметки о русской литературе прошлого года// Современник, 1849. № 1. Отд. III.
- Бак 1992 — Бак Д. П. Проблема творчества и образ художника в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Традиции и новаторство в русской классической литературе (...Гоголь...Достоевский...). СПб., 1992. С. 113–123.
- Бахтин 1975 — Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Бицилли 1996 — Бицилли П. М. Избранные труды по филологии. М., 1996.
- Вольтер 1961 — Вольтер. Бог и люди. Статьи, памфлеты, письма: В 2 т. Т. 1. М., 1961.
- 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 1977 — Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977.
- Гинзбург 1982 — Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982.
- Гончаров 1980, 6 - Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1977–1980. Т. 6. 1980.
- Гончаров 1980. 8 – Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8т. М., 1977-1980. Т.8. 1980
- Карлейль 1994 — Карлейль Т. Теперь и прежде. М., 1994.
- Краснощекова 1997 — Краснощекова Е. А. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997.
- Кургинян 1963 — Кургинян М. С. Трагическое и его роль в познании нового: Из истории западноевропейской драмы и романа // Литература и новый человек. М., 1963. С. 309–370.
- Леонтьев 2014 — Леонтьев К. Н. Полн. собр. сочинений и писем: В 12 т. СПб., 2000–... Т. 8. 2014.
- Максимов 1986 — Максимов Д. Е. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург»: К вопросу о катарсисе // Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 240–348.
- Маркович 1982 — Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30-50-е годы). Л., 1982.
- Мережковский 2007 — Мережковский Д. С. И. А. Гончаров: (Критический этюд) // Мережковский Д. С. Вечные спутники: портреты из всемирной литературы. СПб., 2007. С. 195–212. (сер. «Лит. памятники»)
- Пинский 1989 — Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. М., 1989.
- Райнов 1916 — Райнов Т. И. «Обрыв» Гончарова как художественное целое // Вопросы теории психологии творчества. Харьков, 1916. Т. VII. С. 32–75.
- Стерн 1968 — Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М., 1968.

- Тихомиров 2012 — Тихомиров Б. Н. «...Я занимаюсь этой темой, ибо хочу быть человеком». Статьи и эссе о Достоевском. СПб., 2012.
- Триодь цветная 1992 — Триодь цветная. М., 1992.
- Тронская 1965 — Тронская М. Л. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л., 1965.
- Тюпа 1987 — Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. Красноярск, 1987.
- Фомичев 2007 — Фомичев С. А. Грибоедов. Энциклопедия. СПб., 2007.
- Энгельгардт 2000 — Энгельгардт Б. М. «Путешествие вокруг света И. Обломова»: главы из неизданной монографии // Литературное наследство. Т. 102. И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 15–73.
- Эткинд 1999 — Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопозтики русской литературы XVIII – XIX веков. М., 1999.

РЕЗЮМЕ

Своеобразие этого произведения в том, что главный герой – Борис Райский и автор «Обрыва» пишут свои романы на одном и том же материале, об одних и тех же героях. Субъективация повествования – важнейший элемент, с помощью которого создается этот художественный мир. Современное прочтение «Обрыва», наименее изученного из романов И.А. Гончарова, невозможно без ответа на вопрос, какую роль в этом произведении играет трагикомическое начало.

Ключевые слова – юмор, сюжет, комическое, субъективация, трагическое, характер, роман, повествование, автор, страсть.

ԿՐԿՆԱԿԻ ԼՈՒՍԱՎՈՐՄԱՄԲ: ԿՈՄԻԿԱԿԱՆԸ Ի.Ա.ԳՈՆՉԱՐՈՎԻ «ԱՆՂՈՆՂԻ» ՎԵՊՈՒՄ

ՄԻՒԱՅԻԼ ՕՏՐԱԴԻՆ

Այս ստեղծագործության առանձնահատկությունն այն է, որ գլխավոր հերոսը՝ Բորիս Ռայսկին, և «Անղունղի» հեղինակը գրում են իրենց նովելները նույն նյութի հիման վրա, նույն հերոսների մասին: Պատմելու առարկայնությունը կարևոր տարր է, որը ստեղծում է գեղարվեստական աշխարհը: «Անղունղի» այսօրվա ընթերցումը շատ ավելի ուսումնասիրված է արդեն Գոնչարովի նովելներից, որտեղ անհնար է չպատասխանել այն հարցին, թե ինչ կարևոր դեր է կատարում նովելում դրամատիկական-ողբերգական սկիզբը:

Բանալի բաներ – հումոր, պատմություն, զավեշտական, առարկայական, ողբերգական գծերը, վեպ, պատմվածք, հեղինակ, կիրք:

IN DOUBLE LIGHT: THE COMICAL IN I.A. GONCHAROV'S NOVEL "THE PRECIPICE"

MICHAEL OTRADIN

The originality of this work lies in the fact that the main hero Boris Raisky and the author of "The Precipice" write their novels on the same materials, about the same heroes. The subjectification of the narration is the most important element, due to which this artistic world is created. Today's reading of "The Precipice", the least studied of Goncharov's novels, is impossible without the answer to the question which role plays the tragicomic principle in this work.

Key words – humor, story, comical, subjectification, tragic traits, novel, narration, author, passion.