

## ТЕКСТ – ДИСКУРС – ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

Г. В. МОСАЛЕВА

*(Удмуртский государственный университет,  
г. Ижевск, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Гончаров И. А.)  
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,44

### ВОПЛОЩЕНИЕ ХРАМОВО-ЛИТУРГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ В РОМАНЕ «ОБРЫВ» И. А. ГОНЧАРОВА: СЮЖЕТЫ ЖИЗНИ И ИСКУССТВА

**Аннотация.** В данной статье рассматривается проявление храмово-литургической модели в сюжете романа «Обрыв» И. А. Гончарова, представляющего в творчестве писателя как самый почвенный из всех его романов. В качестве смыслообразующих пространственных символов романа «Обрыв» выступают топосы Русские Берега и Волга. Образ России как храма-корабля трансформируется в сюжете Веры в образ тонущей ладьи и запущенного храма. В статье отмечается зависимость проблематики и поэтики романа Гончарова от ортодоксальной догматики, проявляющейся в сюжете и основных мотивах романа, именной парадигме, в антонимичности пространственных образов храма-оврага, экзистенциальных символах (молитва, храм, иконы, исповедь, крестное знамение, колокольный звон). Обращается внимание на полисемантическую и символическую природу образа Татьяны Марковны Бережковой, его наполненность историческими и сакральными смыслами.

Прослеживается параллельное развитие двух сверхсюжетов романа: жизни и искусства. В финале романа сюжеты жизни и искусства объединяются топосом возвращения героев в храм. Аксиологически знаковым оказывается развитие сюжета Райского, совершающего путь от художника-дилетанта к художнику-почвеннику, что приводит героя к осознанию его личной нерасторжимой связи с семьей Бабушки-России.

**Ключевые слова:** И. А. Гончаров; «Обрыв»; храмово-литургические мотивы; топосы повествования; иконические экфрасисы; сюжет жизни и искусства.

Из трех романов Гончарова именно в «Обрыве» в большей степени акцентированы храмово-литургические мотивы. Образ храма-корабля как символа России, являющийся центральным образом «Фрегата “Паллада”», трансформируется в «Обрыве» в образ лодки или проходящих мимо берега Малиновки-России судов, закрепляя тем са-

мым в сюжете романа присутствие цивилизационно-природных топо-сов противопоставления: суши (почвы) и воды (океана). В «Обыкно-венной истории» сюжет Александра Адуева зависим от топоса воды как бездны (хаоса, стихии), поэтому герой дезориентирован в про-странстве и не видит прямого пути. Символом inferнальной бездны-стихии в «Обыкновенной истории» выступает Нева, несущая в себе, как и Петербург, стихию фантастичности и иллюзорности. В «Обло-мове», напротив, Илья Ильич сюжетно направляем топосом почвы и следует прямым путем, не изменяя своим идеалам и ценностям. Он пу-тешествует не географически, а пневматически, духовно, как созерца-тель-визионер.

В этом плане «Обрыв» – самый сухопутный или почвенный ро-ман Гончарова: «Русский корабль» здесь находится в родной гавани. Главным пространственным образом романа является Берег русской жизни, или Русские Берега, символическая значимость которых нашла отражение в фамилии главной героини романа – Татьяне Марковне Бережковой. Русские Берега являются Кораблем спасения, ограждаю-щим Россию от греха и соблазна, ведущих к катастрофе, символически обозначенной в романе топологическим образом Оврага, наделенного inferнальными смыслами.

По свидетельству И. А. Гончарова, план «Обрыва» родился у пи-сателя в 1849 году, на Волге, когда он «после четырнадцатилетнего от-сутствия, в первый раз посетил Симбирск, свою родину»: «Старые воспоминания ранней юности, новые встречи, картины берегов Волги, сцены и нравы провинциальной жизни – все это расшевелило мою фантазию» [Гончаров 1980: 6, 453].

Симбирские впечатления и истории, на наш взгляд, подчас явля-ются ключом к прочтению некоторых «загадочных мест» «Обрыва». К примеру, знаменитый сон Татьяны Марковны о «щепке на снегу» свя-зан с образом блаженного Андреюшки, Андрея Ильича Огородникова, о котором знал Гончаров, а не с образом М. Е. Салтыкова-Щедрина, за-шифрованным, по мысли исследователя, в этих двух словах: «снег» и «щепка» [Пыркв 2017: 51].

Воспроизведем фрагмент из романа «Обрыв»:

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

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

– Ну, что, например, видели сегодня?

Бабушка стала припоминать.

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

– А еще? – спросил Райский.

- А на снегу щепка ...
- И все?
- Чего же еще? И слава богу, кричать и метаться не нужно!» [Гончаров 1980: 6, 162].

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

Образ блаженного Андреюшки был настолько памятным для симбирян, что уже современный литературовед [Лошиц 1986: 5] первые строки биографии о Гончарове посвящает именно этому юрродивому. По рассказам его современников, молчаливник Андреюшка общался с симбирянами символически: если человеку предстояла смерть, подавал *щепку* или горсть земли, а если ожидала прибыль, то – денежку. О духовной связи семьи Гончаровых с этим удивительным святым подробно и полно написал В. Мельник [Мельник 2012: 48–51]: «Особенно часто простаивал он в снежных сугробах ночи перед алтарем Вознесенского собора, который находился на большой Саратовской улице, то есть прямо около дома Гончаровых. Там его не раз заставлял стоящим в снегу священник В. Я. Архангельский, который и был духовником блаженного» [Мельник 2012: 49].

Однако мы не согласимся с выводом В. И. Мельника о том, что Гончаров нигде, в том числе и в романе «Обрыв» не говорит о «живой легенде Симбирска» [Мельник 2012: 50]. Сон Татьяны Марковны в символическом виде через образ «щепки» и воспроизводит, на наш взгляд, образ блаженного Андреюшки. Образ «щепки» не просто символический, он религиозно-семиотический, а точнее, иконический: со щепками в руках блаженный Андреюшка Симбирский изображается на иконах. В метафорическом смысле образом «щепки» святой напоминает о бренности земной жизни, необходимости покаяния, о вечности. Сон Бабушки предваряет «падение» Веры, подготовленное ее духовным «отщепенством» от коренных основ русской жизни. Интересно, что сон Татьяну Марковну не пугает. Она передает его в простоте, отмечая, что «слава богу, кричать и метаться не нужно!» [Гончаров 1980: 6, 162]. «Крик» и «смятение» – это реакция Райского в его «страшном сне» о Волохове. Выход из «пограничной» ситуации Татьяна Марковна связывает с Богом и покоем в Нем.

Сакральным символом-гидронимом в «Обрыве» является Волга, воплощающая природную и национальную стихию русской жизни. Нева, изображенная в первой части романа, не нагружена такой семантикой. В «Обыкновенной истории» Нева и принадлежит миру демони-

ческому и сама является источником демонических сил. Александр Адуев черпает из созерцания Невы демоническое оживление и фантастическую восторженность, Нева вовлекает героя в мир честолюбивых иллюзий:

«Взглянул на Неву, окружающие ее здания – и глаза его засверкали... Ему стало весело и легко... Замелькали опять надежды... новая жизнь отверзала ему объятия и манила к чему-то неизвестному. Сердце его сильно билось. Он мечтал о благородном труде, о высоких стремлениях ипреважно выступал по Невскому проспекту, считая себя гражданином нового мира...» [Гончаров 1977: 1, 68].

Александр веселеет от осознания своей принадлежности к «гражданству» «нового», антихристианского, по своей сути, «мира».

Мотив Невы как источника некоей тайной силы встречается в «Слабом сердце» Достоевского. Аркадию, размышляющему о горькой судьбе сошедшего с ума его друга Васи Шумкова, в созерцании Невы открывается мистическая разгадка этой судьбы:

«Подойдя к Неве, он остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль... казалось, *новые* здания вставали над старыми, *новый* город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих и раззолоченными палатами – отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и исcurится паром к темно-синему небу. Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи... Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася. Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту...» [Достоевский 1972: 47–48].

У Аркадия от осознания этой тайны, в отличие от Александра Адуева, пропадает «вся веселость». Кроме того, Достоевский отображает идею двойничества в самом Петербурге, умозрительно становящемся двойником самого себя. Трижды повторяющийся эпитет «новый» формирует образ фантастического города-двойника.

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

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

Полноводье еще не сбыло, и река завладела плоским побережьем, а у крутых берегов шумливо и кругами омывала подножия гор. В разных местах, незаметно, будто не двигаясь, плыли суда. Высоко на небе рядами висели облака» [Гончаров 1979: 5, 182].

С Райским связан поэтический взгляд на Волгу, он цитирует отрывок из стихотворения И. И. Дмитриева «К Волге» (1794):

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

[Гончаров 1979: 5, 163].

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

Марфенька оценивает Волгу в связи с красотой противоположного Малиновке берега: «Как там хорошо, на берегу! <...> Там бездна цветов» [Гончаров 1979: 5, 182]. Марфенька боится водной стихии, опасается переезда на лодке через Волгу. В сюжете Марфеньки Волга играет роль инициационного пространства: в связи с замужеством она преодолевает свой страх и переезжает через Волгу, в дом к своему мужу.

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

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

Волга описывается в полноводье, во время грозы, в мирное течение. Со стихией русской реки соотносится психологическое и духовное состояние героев. Волга изображается как русская река жизни, и она безопасна и тиха для тех, кто живет в согласии с ее духовными законами, не нарушает ее божественной природы. Гончаров свое отношение к герою проявляет через его соприкосновение с рекой. Волга, с

первых страниц знакомства читателя с Марком Волоховым, словно «наказывает» героя, не принимает его. Марк на рыбачьей лодке попадает «в тину»: «Марк почти по пояс был выпачкан в грязи, сапоги и панталоны промокли насквозь» [Гончаров 1979: 5, 263]. Сюжетная линия Марка Волохова, начавшись с мотива грязи, в дальнейшем обрастает мотивами зоологизма, воровства, подлости, моральной нечистоплотности.

Вместо двери Марк выпрыгивает в окно, и Райский думает о нем: «Не любит прямой дороги!» [Гончаров 1979: 5, 284]. Мотив поиска прямого пути, как мы помним, был характерен для Александра Адуева, никак не дававшегося ему.

Образ *тонущей ладьи* как метафоры жизненной катастрофы появляется в сюжете Веры в связи с ее падением:

«Она немного отдохнула, открыв все Райскому и Тушину. Ей стало будто покойнее. Она сбросила часть тяжести, как моряки в бурю бросают часть груза, чтоб облегчить корабль. Но самый тяжелый груз был на дне души, и ладья ее сидела в воде глубоко, черпала бортами и могла, при новом, ожидаемом шквале, черпнуть и не встать больше» [Гончаров 1980: 6, 314].

Пытаясь через любовь к себе вывести лже-апостола Марка из оврага в храм на горе, Вера едва сама остается живой. Марк не только не разделяет ценностей Веры, он смеется над ними, опошляя и очерняя мир света и идеала.

Проблематика и поэтика романа пропитаны православными смыслами, на многие из которых указал в своих работах В. И. Мельник<sup>1</sup>. По мнению исследователя, важной темой «Обрыва» является «тема доверия Богу» [Мельник 2012: 267]. Само имя Вера воплощает собой основное субстанциальное свойство русского народа – сохранение веры во Христа, оно христоцентрично. В качестве одного из возможных названий романа Гончаров рассматривал имя этой героини [Краснощекова 2012: 407].

Но оно, по сути, и не ушло из названия, а осталось как подразумеваемое. Ведь символическое название «Обрыв» намекает не столько на пространную специфику inferнального топоса, сколько на причину, приведшую героиню к катастрофе. В основе сюжета последнего романа Гончарова лежит трагическая субстанциальная ситуация: пра-

---

<sup>1</sup> См.: [Мельник 2008], [Мельник 2012].

вославная вера русского человека оказывается у обрыва. В этом смысле романы «Обрыв» и «Бесы» типологически близки, разница, может быть, в том, что «Обрыв» – это все-таки реалистический роман, а «Бесы» – метароман, то есть реалистический «в высшем смысле этого слова», иноповествование.

Н. Н. Старыгина совершенно справедливо отмечает «главенствующее место» религии в «духовном мире» Веры [Старыгина 1998: 200], наличие молитвы и исповеди в религиозном опыте героини [Там же: 203].

Топос «оврага» как пространства грехопадения оказывается враждебным героям топосов традиции, среди которых главными пространственными символами являются часовня с ликом Спаса, Волга и цветущие русские берега и сады, прообразующие и ветхозаветный Рай и новозаветный Иерусалим. Почти все главные образы соотносятся с евангельскими. В имени Марфенька содержится прямое указание на одну из сестер Лазаря из Вифании. Отсутствие второй сестры Марии восполняется в романе Гончарова не сущностью, но лишь именем героини Веры, изменившей своему евангельскому предназначению – «седши при ногу Иисусову, слышаше слово Его» (Лк, 10, 38–42). Основной сюжет Веры соответствует сюжету другой евангельской Марии – «блудницы у ног Христа», сюжет которой Кирилов еще в Петербурге советовал Райскому изобразить вместо портрета «олимпийской богини»:

«Сделайте молящуюся фигуру!.. поставьте ее на колени, просто на камне, набросьте ей на плечи грубую мантию, сложите руки на груди ... и тогда сами станете на колени и будете молиться...» [Гончаров 1979: 5, 132].

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

«...отдайте искусству все, молитесь и поститесь, будьте мудры и, вместе, просты, как змеи и голуби... Пусть вас клянут, презирают во имя его – идите: тогда только призвание и служение совершатся, и тогда будет “многа ваша мзда”, то есть бессмертие... Отдайте ваше имя нищим и идите вслед за спасительным светом творчества... А искусство не любит бар, оно тоже выбирает “худородных”...» [Гончаров 1979: 5, 134].

На первый взгляд, Кирилов призывает Райского следовать не за

Христом, а за искусством, обращаясь к масонской символике и сравнивая общество художников с «каменщиками», но на самом деле речь идет об искусстве спасительном, отвергающем культ наслаждения. Отсюда и апелляция к евангельскому слову и сюжету «блудницы у ног Христа» – это достойный предмет настоящего искусства.

В статьях об «Обрыве» Гончаров проясняет свое отношение к искусству и к тем идеалам, которым оно должно следовать. «Серьезное искусство», по мнению Гончарова, «требует всей жизни» [Гончаров 1980: 6, 460], оно «не может изображать хаоса, разложения, всех микроскопических явлений жизни; это дело низшего рода искусства» [Гончаров 1980: 6, 457]. В отношении к искусству между позициями дилетанта-артиста Райского и художника-аскета Кирилова Гончаров выбирает золотую середину. Художников, улетающих «на высоты», «забывая землю и людей», как Кирилов, забывают «земля и люди». Не отрицая значения науки в открытии нового, Гончаров вместе с тем подчеркивает, что «в нравственном развитии дело состоит не в открытии нового, а в приближении каждого человека и всего человечества к тому идеалу совершенства, которое требует евангелие, а это едва ли не труднее достижения знания» [Гончаров 1980: 6, 440–441].

«Хаос» и «порядок», по Гончарову, – это неотъемлемые силы развития жизни, где под «хаосом» понимаются новые веяния современности, а под порядком «основы русской коренной жизни». «Лучшие надежды России» связаны с «молодым поколением», которому предстоит «упрочить и обеспечить навсегда новый порядок в России, выведя окончательно из хаоса и приведа в одно стройное гармоническое целое эти обильными волнами вторгшиеся в русскую жизнь новые стихии» [Гончаров 1980: 6, 437]. Важно, что слова о «новых стихиях-волнах», вторгшихся в русскую жизнь, Гончаров произносит в связи с романом «Обрыв».

Всем героям «Обрыва», которым Гончаров симпатизирует, присущ сюжет Пробуждения к истинной жизни, не возможной вне Христа. Самый прямой путь через послушание Бабушке, обеспечивающий радость и счастье, присущ Марфеньке и Викентьеву, они «божки младенцы».

Свадьба Марфеньки приходится на осень – время начала нового церковного года – индикта; а также время созревания плодов природных и духовных – плодов послушания. Марфенька последовательно и неуклонно возрастает в меру своего физического и духовного возраста.

Самым драматичным оказывается сюжет Веры, справедливо назвавшей себя «мудреной», а не мудрой девою, всегда имеющей «селей» для брака с Христом. Этого елзя у Веры не оказывается. Мудрость Ве-

ра приобретает через страдание, покаяние и искупление Бабушки. Подлинным Искупителем, конечно, является Христос: «трагическая старуха» следует Его заповедям. Примечательна и фраза Татьяны Марковны, произнесенная ею после того, как она узнает от Райского о беде с Верой: «Поздно послала она к бабушке, – шептала она, – Бог спасет ее!» [Гончаров 1980: 6, 316].

Вера обращается к Богу до своего падения, но ее собственная воля, истощенная маловерием (не оказалось ея) оказывается слабой, а принять благую волю Бога не достало мудрости. Горделивая надежда Веры через любовь к себе очеловечить «волчью» сущность Марка терпит ожидаемую катастрофу. Лишь на некоторое время в процессе неравной борьбы с волчьим нравом Марка она обретает покой, черпая его в молитвах перед ликом Спасителя в деревянной часовне. Важен еще один храмовый образ, связанный с Верой, но в этом случае речь идет о метафорически храмовом образе. Душа Веры после падения сравнивается с «запущенным храмом». До падения, как она ни старается найти свое место в храме, ее сердце и силы души связаны с топом «оврага», оттого она и не получает ни ответа, ни благословения от Бога: нельзя служить двум господам. Бог молчит, потому что Он ждет ее выбора и решимости отторгнуть зло, воплотившееся в «овраге» – месте ее падения. Только после личной катастрофы она совершает безусловный выбор, и только тогда преображается храм ее души, и Бог отвечает ей подлинной любовью через ее ближних:

«Вере становилось тепло в груди, легче на сердце. Она внутренно встала на ноги, будто пробуждалась от сна, чувствуя, что в нее льется волнами опять жизнь, что тихо, как друг, стучится мир в душу, что душу эту, как темный, запущенный храм, осветили огнями и наполнили опять молитвами и надеждами. Могила обращалась в цветник» [Гончаров 1980: 6, 339].

В этом фрагменте храмово-литургические мотивы (храм, молитва) соединяются с пасхальными: героиня рождается от смерти в жизнь, которой сопутствуют омывающие от греха волны жизни, теплота, легкость, мир, свет, надежда.

Признание Бабушки в «потере чести» и тем самым искупающее грех Веры обозначило цель ее жизни:

«Стало быть, ей, Вере, надо быть бабушкой в свою очередь, отдать жизнь другим, и путем долга, нескончаемых жертв и труда, начать “новую жизнь”, не похожую на ту, которая стащила ее на дно обрыва ... любить людей, правду, добро...» [Гончаров 1980: 6, 339].

Субстанциальным символом романа является *мотив крестного знамени*, довольно часто звучащий на протяжении всего повествования. Попеняв бабушке за неудачно выбранную для общего чтения назидательную книгу, Вера на вопрос бабушки, чем же она может ее уберечь, неожиданно просит: «Перекрестите меня!» [Гончаров 1980: 6, 120].

Пик событий, связанных с историей взаимоотношений Веры с псевдо-апостолом Марком приходится на Успенский пост, о котором читатель узнает из иронически-лукавых слов Марка, обращенных к Вере: «Вы, должно быть, боитесь Успенского поста?» [Гончаров 1980: 6, 172]. Нужно отметить, что в романе почти нет явных богородичных мотивов. И Татьяна Марковна, и Вера обращаются к лику Спасителя, что, конечно, не случайно: сюжеты обеих героинь приобретают христоцентричное измерение. В «Обрыве» можно выделить сюжетные иконические экфрасисы, связанные с образом Спасителя и самой часовней, где и находится этот Образ:

«Между рощей и проезжей дорогой стояла в стороне, на лугу, уединенная деревянная часовня, почерневшая и полуразвалившаяся, с образом Спасителя, византийской живописи, в бронзовой оправе. Икона почернела от времени, краски местами облупились; едва можно было рассмотреть черты Христа: только веки были полуоткрыты, и из-под них задумчиво глядели глаза на молящегося, да видны были сложенные в благословение персты» [Гончаров 1980: 6, 122].

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

Сюжет Веры, Татьяны Марковны и Райского завершается временем, близким к Рождеству, символизирующим Время Пробуждения и Рождения героев к жизни во Христе. Икона Спасителя в деревянной часовне сюжетно объединяет как раз три образа: Веры, Бабушки и Райского. Если Вера сознательно идет в часовню, чтобы там помолиться и получить помощь и указание свыше, то Бабушка оказывается там бессознательно и говорит только о своем грехе: «Она, как раненый

зверь, упала на одно колено, тяжело приподнялась и ускоренными шагами, падая опять и вставая, пронеслась мимо, закрыв лицо шалью от образа Спасителя, и простонала: “Мой грех!”» [Гончаров 1980: 6, 321]. Бабушка приносит покаяние природе (саду, цветнику, лесу, полям, Волге). И в этом покаянии природе она сама уподобляется отприродным образам: орлице, раненому зверю. Бабушка спускается в «овраг» и поднимается в гору, принимая на себя чужую греховность как личную и избывая ее в процессе своего странствия-покаяния.

В финале романа Райский видит три величавые фигуры: «природу, искусство, историю». Образ Бабушки в большей мере связан с природой и историей, поскольку в нем воплощается «исполнинская бабушка» Россия. Что касается искусства, то Бабушка – воплощение «бронзового монумента», вставшего с пьедестала, она сравнивается с великой статуей, пролежавшей тысячелетия в земле, но сияющей вечной красотой великого мастера», хранящей величие духа среди труда и горя. Не Бабушка восхищается искусством, оно восхищается ею и избражает ее как вечную идею.

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

Райский пробуждается к истинной жизни и находит прямой путь через сострадание к ближним, открывшемся ему в Малиновке-России: «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 1980: 6, 325].

Райский в большей степени близок Александру Адуеву, нежели Обломову: он бросается от одного увлечения к другому, погружаясь в «омут неизвестности» и «омут мыслей». Разбросанность Райского проявляется в частой «перемене мест», отражая его неудовлетворенность жизнью. Сюжет Райского начинается в Петербурге, развивается и достигает своего апогея в Малиновке и завершается в Риме, хотя ментально он остается в России. Райский ищет истинного пути как в жизни, так и в искусстве, причем последний ему дается тяжелее всего. На протяжении романа Райский бросается от занятий музыкой к портретной живописи, а от нее к писательству. Оставив незаконченным роман «Вера», Райский, в конце концов, выбирает скульптуру:

«Мое дело – формы, внешняя, ударяющая на нервы красота... 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 1980: 6, 415].

К выбору скульптуры Райский приходит бессознательно: ему снится статуя, и он уже рационально осознает свое призвание, о чем сообщает в письме Кирилову:

«Да, скульптор... Я только сейчас убедился в этом, долго не понимая ... отчего мне и Вера, и Софья, и многие, многие – прежде всего являлись статуями!» [Гончаров 1980: 6, 416].

Райский сообщает Вере о своем желании сделать ее статую из мрамора, просит Кирилова помочь ему стать «на новый путь, на путь Фидиасов, Праксителей, Кановы» и отправиться в Рим, где «искусство – не роскошь, а труд, наслаждение, сама жизнь!» [Гончаров 1980: 6, 416]. В финале романа Райский отказывается от дилетантского отношения к искусству, при котором творчество воспринимается как легкая забава.

Тем не менее, эстетическое начало в Райском доминирует над духовным почти до самых последних страниц романа. Вернувшись в Петербург из Малиновки и пережив опыт страданий, Райский с особым жаром увлекается скульптурой, ходит в Исаакиевский собор, чтобы изучить работы Витали, «вглядываясь в приемы, в детали». За границей Райский, переезжая из одной страны в другую, «набираясь вечной красоты природы и искусства», вместе с тем чувствует, что «три самые глубокие его впечатления, самые дорогие воспоминания, бабушка, Вера, Марфенька – сопутствуют ему всюду». Он видит их в картинах природы («седой вал на море», «снежная вершина горы в Альпах» напоминают ему бабушку) и в живописных полотнах западных мастеров: «седая голова бабушки» «выглядывала из портретов Веласкеса, Жерардова», «Вера из фигур Мурильо, Марфенька из головок Грёза, иногда Рафаэля...» [Гончаров 1980: 6, 421].

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

Образы Бабушки, Веры, Марфеньки иконичны, что подтверждается евангельской прототипичностью их сюжетов. Бабушка, ставшая

мудрой матерью для своих внучатых племянниц, прообразует образ Богородицы, молящейся за весь человеческий род и по преданию ведущей грешников в Рай. Иконические образы выступают из живописных полотен западных мастеров, обнаруживая более древний источник своего происхождения, иконический. Этот пример – один из распространенных случаев «иконизации» экфрасиса [Есаулов 2004: 147] в русской литературе, свидетельствующих о ее верности своему «иконному сакральному инварианту» [Там же: 135].

В Англии Райский был подавлен «грандиозным оборотом общественного механизма жизни», в Париже он видел не только Лувр, но и «вечную оргию» жизни, наконец, в Риме он запылился и работал в мастерской, но уже «везде, среди этой артистической жизни, он не изменял своей семье, своей группе, не встал в чужую почву, все чувствовал себя гостем и пришельцем там» [Гончаров 1980: 6, 422].

Духовный переворот с Райским происходит стремительно и фиксируется Гончаровым буквально в последних абзацах романа, а это знаменует собой превращение Райского из художника-артиста в художника-почвенника, стремящегося унести «в свою Малиновку» впечатления западной красоты. За горячо звавшими Райского образами более всего его влекла к себе «еще другая, исполинская фигура, другая великая “Бабушка” – Россия» [Гончаров 1977: 6, 422]. Таким образом, два сверхсюжета романа: сюжет жизни и искусства обогащаются христианскими смыслами. «Русская жизнь» может выйти из «родных берегов», но последствия катастрофических «обрывов», приносящих горе и страдания, будут врачеваться одним коренным средством – покаянием и возвращением в храм. Подлинное национальное искусство возможно при условии верности «родным берегам». Обогатившись лучшим из знакомства с иными берегами, оно должно вернуться в храм народной души, хранящий святыню веры.

## ЛИТЕРАТУРА

*Гончаров И. А.* Собр. соч. : в 8 т. М. : Худож. лит., 1977-1980. Т. 1 : Обыкновенная история. Произведения 1838-1842 гг. : Роман. 1977. 526 с.; Т. 5 : Обрыв : роман в 5 ч. Ч. 1–2. 1979. 383 с.; Т. 6 : Обрыв. Статьи об «Обрыве» : роман в 5 ч. Ч. 3–5. 1980. 517 с.

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

*Есаулов И. А.* Экфрасис в русской словесности нового времени : икона и картина // Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М. : Круг, 2004. С. 135–154.

*Краснощекова Е. В.* Гончаров. Мир творчества. СПб. : Изд-во Пушкинского фонда, 2012. 528 с.

*Лоциц Ю.* Гончаров. М. : Молодая гвардия, 1986. 367 с.

*Мельник В. И.* Гончаров и православие. М. : Дарь, 2008. 544 с.

*Мельник В. И.* Гончаров. М. : Вече, 2012. 452 с.

*Пырков И. В.* «... А на снегу – щепка». Образ Салтыкова-Щедрина в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2017. № 8 (77) : в 2 ч. Ч. 2. С. 48–52.

*Старыгина Н. Н.* «Душа в мятущихся страстях» // Материалы Межд. конф., посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 1998. С. 195–206.

## REFERENCES

*Goncharov I. A.* *Sobr. soch.* : v 8 t. M. : Khudozh. lit., 1977-1980. T. 1 : *Obyknovennaya istoriya. Proizvedeniya 1838- 1842 gg.* : Roman. 1977. 526 s.; T. 5 : *Obryv* : roman v 5 ch. Ch. 1–2. 1979. 383 s.; T. 6 : *Obryv. Stat'i ob «Obryve»* : roman v 5 ch. Ch. 3–5. 1980. 517 s.

*Dostoevskiy F. M.* *Slaboe serdtse* // *Dostoevskiy F. M. Poln. sobr. soch.* : v 30 t. L. : Nauka, 1972. T. 2. S. 47–48.

*Esaulov I. A.* *Ekfrasis v russkoy slovesnosti novogo vremeni : ikona i kartina* // *Esaulov I. A. Paskhal'nost' russkoy slovesnosti.* M. : Krug, 2004. S. 135–154.

*Krasnoshchekova E. V.* *Goncharov. Mir tvorchestva.* SPb. : Izd-vo Pushkinskogo fonda, 2012. 528 s.

*Loshchits Yu.* *Goncharov. M.* : Molodaya gvardiya, 1986. 367 s.

*Mel'nik V. I.* *Goncharov i pravoslavie.* M. : Dar", 2008. 544 s.

*Mel'nik V. I.* *Goncharov. M.* : Veche, 2012. 452 s.

*Pyrkov I. V.* «... А на снегу – щепка». Образ Салтыкова-Щедрина в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki.* Tambov : Gramota, 2017. № 8 (77) : v 2 ch. Ch. 2. S. 48–52.

*Starygina N. N.* «Dusha v myatushchikhsya strastyakh» // *Materialy Mezhd. konf., posvyashchennoy 185-letiyu so dnya rozhdeniya I. A. Goncharo-va.* Ul'yanovsk, 1998. S. 195–206.