

Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования
«Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского»

На правах рукописи

Рецов Василий Вячеславович

**ОБРАЗ ТВОРЦА И КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА
В АВТОРСКОЙ МИФОЛОГИИ И.А. ГОНЧАРОВА**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, доцент
Балашова Ирина Александровна

Симферополь – 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА И ОБРАЗ ТВОРЦА В ВОСПРИЯТИИ И.А. ГОНЧАРОВА	
1.1. Философские и теоретические основы творчества И.А. Гончарова.....	15
1.2. Роль традиций романтиков в ранних произведениях И.А. Гончарова.....	53
Выводы по 1 главе.....	86
ГЛАВА 2. АВТОРСКАЯ МИФОЛОГИЯ И.А. ГОНЧАРОВА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО	
2.1. Своеобразие авторских мифологем писателя.....	89
2.2. Мифопоэтическая образность книги очерков «Фрегат “Паллада”» в свете представлений ее автора о художественном творчестве.....	118
Выводы по 2 главе.....	133
ГЛАВА 3. ПРОБЛЕМА ДЕЯТЕЛЬНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В МИФОЛОГИИ И.А. ГОНЧАРОВА	
3.1. Значение образов одаренного героя и литератора в первых романах трилогии писателя «Обыкновенная история» и «Обломов».....	135
3.2. Образ творца и концепция творчества в итоговом романе «Обрыв».....	165
Выводы по 3 главе.....	200
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	203
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	209

ВВЕДЕНИЕ

Творчество И.А. Гончарова остается в сфере интересов литературоведческой науки. Подтверждением тому служат и продолжающаяся текстологическая работа в рамках подготовки первого полного академического собрания сочинений писателя в 20-то томах, и многочисленные научные публикации, посвященные историко-литературному и теоретическому осмыслению его литературного наследия [84, с. 155–175].

Среди дискуссионных вопросов – авторская мифология в творчестве Гончарова. Труды А.Ф. Лосева [112], Е.М. Мелетинского [127], Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского [118], Р.О. Якобсона [233] положили начало изучению самого феномена авторской мифологии, под которым сегодня понимаются «устойчивые сюжетно-тематические комплексы», «неомифы», «устойчивые (константные) мифологизированные представления» [22; 91; 81; 83; 125; 142; 147; 105, с. 30, 38]. Чаще всего под этим углом зрения исследовались произведения авторов XX века [83; 81; 108; 125]. Этот период был определен Мелетинским как время пост- и неоромантизма, когда происходило развитие романа и его мифопоэтики [127, с. 280]. В то же время замечания ученого о несистемности и имплицитности привлечения мифологической образности авторами XIX века [127, с. 8] сегодня осознаются как требующие уточнений. Обращения к творениям художников русской классической литературы, и прежде всего, романистам с их мифологическим в своей основе мышлением множатся, подтверждая общность культуры двух веков [97; 156; 157; 142]¹.

Закономерно, что ученые сосредоточивают внимание на мифопоэтике Гончарова, и это приводит к переосмыслению устоявшихся трактовок [207; 159; 72; 162; 160]. Наиболее показательны в этом отношении работы В.И. Мельника [129], М.В. Отрадина [154], Е.А. Краснощековой [100], Г.П. Козубовской [97],

¹ См. также о преобладании у романтиков оптимистической модели мира вследствие их интереса к космогонии и антропогонии [133, с. 16, 17].

интерпретирующие смысловой план произведений Гончарова с учетом авторской трансформации античных, библейских и фольклорных мотивов.

Осмысление специфических принципов мифологизации, присущих Гончарову, требует ответа на два ключевых вопроса: во-первых, как «мифология» Гончарова была обусловлена литературными тенденциями, а во-вторых, насколько она согласовалась с индивидуальными творческими принципами писателя, в частности, с его представлениями о сущности творческого процесса и творческой личности.

В отношении первого вопроса существует некоторый диссонанс между сложившимися литературоведческими представлениями и литературной данностью. С одной стороны, Гончаров воспринимается как писатель-реалист, а с другой – его творчество обнаруживает способы мифологизации, восходящие к традициям романтизма. Наблюдения Е.М. Мелетинского [127] и А.Ф. Лосева [113; 111; 112] свидетельствуют, что для авторов-романтиков «увлечение мифом» «эпохи воображения» явилось одной из художественных основ, нашедших теоретическое обоснование в размышлениях Ф.В.Й. Шеллинга, который полагал, что романтики отталкиваются от древних мифов, но, привнося в них индивидуальное и национально-историческое начало, по существу, создают новую мифологию [127, с. 148, 147, 110, 149, 397, 448, 376].

Литературные вкусы юного Гончарова формировались под воздействием эстетики и философии романтизма. Большое значение для него имели произведения авторов раннего, и, особенно, высокого русского романтизма², прежде всего, А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя. В критических рассуждениях

² Используя определения «ранний», «высокий» романтизм, мы основываемся на следующих соображениях. 1) В науке устойчивое представление о романтическом характере творчества А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя [188; 16; 63; 210; 204]. 2) Определение «ранние романтики» традиционно применяется к В.А. Жуковскому и К.Н. Батюшкову, чье творчество (определяемое и как «предромантическое» [94]) послужило основой для дальнейшего развития романтизма, особенно, Пушкиным и Лермонтовым [10]. 3) Существует традиционная периодизация русского романтизма: «раннеромантическая культура», «романтики начала века» (о Пушкине, Лермонтове), «высокий романтизм», «романтики пушкинской поры», «романтики второй волны», «поздний романтизм». К последнему периоду причисляются авторы 1840–1850-х годов: А.А. Фет, А.А. Григорьев, Я.П. Полонский, А.К. Толстой [181, с. 20, 21, 23; 204; 93, с. 6–10; 10, с. 154, 69, 91, 94, 107, 143]. 4) Определение «ранний», «высокий» по отношению к русскому романтизму 1810–1830-х гг. подчеркивает общность и преемственность эстетической программы: наследуя Жуковскому и Батюшкову, авторы «высокого» романтизма выражали оптимистическое мироощущение и гармонию бытия, стремление к чему было присуще, по мнению Н.Я. Берковского, и ранним немецким романтикам [25].

Гончарова о категориальных оппозициях «фантазия / факт», «реальное / идеальное», «традиции / новаторство», «хаос / гармония» [48] очевидна связь с воззрениями Шеллинга, хорошо известными писателю по университетским курсам Н.И. Надеждина и С.П. Шевырева. Идеи Шеллинга, по наблюдениям В.И. Сахарова [181; 182], формировали мировоззрение эпохи [206]. Его натурфилософия, объясняющая природу как «органическое и живое целое», стимулировала развитие естественных наук (о чем еще в 1819 г. писал русский ученик философа А.И. Галич [182, с. 109]) и отражалась в творчестве поэтов, с особой выразительностью у Е.А. Баратынского, Ф.И. Тютчева. Изображение природных стихий у Гончарова – также развитие шеллингианских идей.

Недолгое следование канонам «физиологического» очерка не могло существенно изменить эстетические убеждения Гончарова, поскольку он скоро осознал, что натурализм ограничивает художественные возможности [51, с. 217. 205]. Статьи Гончарова о романе «Обрыв» [49; 57; 48] свидетельствуют, что, наследуя классикам русского романтизма, он видел художественные достижения не в абсолютизации фактологического, а в гармоничном, равноправном сочетании идеального и реального, в реализации творческой фантазии. Культ факта писатель считал прерогативой «нового реализма», «крайнего реализма», «нового рода реализма», «новой реальной школы», «неореалистов», «псевдореалистов», «ультрареалистов» [48, с. 141, 142, 144, 145, 140]³ и не принимал их требование «отказываться от поэзии <...> во имя мнимой правды» [48, с. 134].

Литературоведение стремится к выявлению мифопоэтических элементов в творчестве Гончарова, однако системное видение его авторских принципов мифологизации пока не представлено. Это подчас ведет к спорным выводам [97,

³ Некоторые авторы-романтики, напротив, абсолютизировали идеальное. Это нередко принимается за общую тенденцию. Так, анализируя положения Шеллинга, повлиявшие на романтиков, В.М. Маркович вменяет им в вину пренебрежение «законами реальности» и видит особенности русской романтической прозы в том, что она «отстаивает романтические принципы осторожнее и скромнее», подвергает «романтическую эстетику своеобразному испытанию» [126, с. 11]. Разумеется, писатели второго ряда, к творчеству которых, в основном, обратился ученый, не всегда способны к полноте воплощения эстетических принципов, однако спорны обобщения, приводящие к заключению о «скромности» и «рационалистичности» В.Ф. Одоевского, а также заявление о том, что создавший образ импровизатора Пушкин отказался от эстетики романтизма. Маркович доказывает это тезисом о том, что автор «Египетских ночей» открыл «сосуществование» идеального и реального [126, с. 37, 38]. Но именно оно и постулировалось теоретиками романтизма как необходимое в произведении.

с. 153, 235] и не дает исчерпывающего представления о влиянии эстетики романтизма на авторскую мифологию Гончарова. На наш взгляд, исследование этого вопроса следует начинать с поиска основной авторской цели, осмысление и выражение которой побуждало писателя обращаться к архаичным мифологическим образам и развивать собственные мифологемы. Наша работа позволяет заключить, что такой целью для Гончарова явилась выработанная им оригинальная концепция творчества, не только воплощенная в его литературном труде, но и выраженная в литературно-критической рефлексии писателя, художественно обобщенная в его произведениях. При этом осмысление творческого процесса как психологического, социального и культурного феномена и творческой личности как миротворческого созидającego начала стало для писателя задачей, в решении которой так или иначе были задействованы все элементы мифологии Гончарова.

Важно учитывать внешние условия, влиявшие на творческий процесс самого Гончарова. Выходцу из купеческой семьи приходилось зарабатывать на жизнь службой в губернской канцелярии, министерстве финансов и т. д. Периоды литературного творчества всегда остро переживались им в контрасте с казенной рутинной как особенно ценное и эстетически содержательное состояние. Это стимулировало размышления о роли творчества и творца, что находило воплощение в критических рассуждениях и художественных образах. Интерес к личности поэта, литератора (творца) определил круг переосмысливаемых мифологических и «вечных» образов.

Лексические значения понятия «творец» воспринимались Гончаровым в качестве не омонимичных, а глубинно связанных. В соответствии со словарем В.И. Даля, фиксирующим современный писателю язык, под словом «Творец» подразумевался «Бог, Создатель, Мироздатель» либо «делатель, производитель, исполнитель, изобретатель, сочинитель, основатель» [71]. Связь между представлениями о художнике-творце и творце как «Мироздателе» позволяет Гончарову видеть процесс художественного творчества в контексте космогонической мифологии, актуализировать мифологемы природных стихий. И

в этом – наследие романтической традиции, сравнивающей художника-творца со служителем либо древних культов (жрецом), внимающим голосу богов, либо христианской веры (пророком), оглашающим волю «Создателя» («Веленью божию, о муза, будь послушна...» [164, т. III, с. 340]). Это обусловило сопряжение темы творчества с образами как античной, так и христианской мифологии.

Воспринимая, подобно романтикам, природу как первоисточник вдохновения, Гончаров раскрывает тему творчества посредством архетипических мотивов [184] огня и воды, создавая систему огненно-водных ассоциаций, образов, символов. В традициях русской литературы автор актуализирует созидательную способность этих стихий, и творческий «огонь» в его художественной интерпретации воспринимается как переключка с образами пушкинского «Пророка». У Гончарова «огонь» – символ творческого состояния героя; персонаж-творец ищет идеал и стремится обрести творческое выражение собственного страстного, огнеподобного состояния, достигнув в творческом деянии личностного совершенства и гармонии.

Образ художника-творца, личности, способной к творчеству, предстает в творчестве Гончарова в разных ипостасях: герой романа (создающий стихи, повести, рассказы, картины, музыку или имеющий потенциальную способность к творчеству), лирический герой, очеркист, рассказчик, повествователь⁴, автор как образ. То есть, в соответствии с концепцией М.М. Бахтина, автор как «художник-творец» «объективируется» и индивидуализируется в тексте [20, с. 115], а образы его героев, по выражению В.В. Федорова, предстают как «формы бытия автора» [203, с. 8–9]. Образ творца (живописца, композитора, поэта) разрабатывался и современниками писателя [126], однако Гончаров привнес в эту сферу результаты самоанализа.

Творец Гончарова – всегда дитя своей эпохи, но тайну его творческих способностей и возможностей автор раскрывает с помощью мифологической

⁴В современных научных представлениях рассказчик и повествователь – два типа повествующих, основные субъекты речи, отличающиеся друг от друга. Рассказчик объективирован, отделен от автора, связан со своей социально-культурной и языковой средой, он участник событий. Повествователь же – лишь вне «изображенного» времени и пространства, может возвращаться или забегать вперед, знать предпосылки и результаты [196].

образности и символики [102], используя мифологемы, архетипы, «вечные» образы. Авторские мифологемы Гончарова – индивидуальные, аллитерирующиеся, амбивалентные образы оригинального сюжета, они углублены в архаику, и архетипические мотивы [29, с. 8] (по убеждению К.Г. Юнга, бытующие в литературе, как и в мифе [200]), рождают ассоциации с классическими мифами. Так, отношения между Обломовым и Ольгой Ильинской восходят к мифу о Пигмалионе и Галатее. Не меньшее значение имеет соотнесенность героя-творца с «вечными» образами, рожденными литературой нового времени, например с образом Дон Жуана. При этом причастность «вечного» Дон Жуана к образу творца осознается читателем при наличии ассоциаций с пушкинским Дон Гуаном, не только любовником-авантюристом, но и поэтом. Всё это ведет к тому, что постижение сущности образа творца, созданного Гончаровым, требует исследования мифологической и литературной родословной такого героя, углубления в сферу традиционной образности и символики.

Актуальность исследования обусловлена стремлением современной литературоведческой науки осмыслить мифотворческие процессы в русской литературе XIX века, в том числе, – особенности авторских мифологий названного периода. В этом отношении авторская мифология Гончарова – один из наиболее важных объектов исследований, поскольку выявляет значимость романтических традиций в русской литературе XIX века, определяющих ее связь с мировой литературой и мифологией. Это, в свою очередь, способствует выявлению закономерностей литературного процесса.

Литературоведение накопило значительный объем знаний о функционировании в творчестве Гончарова архетипов, мифологем, «вечных» образов. Однако исследования были направлены, прежде всего, на фиксацию и объяснение отдельных фактов и явлений. Это предполагает обращение к более общим задачам – постижению эстетического содержания авторской мифологии Гончарова ее принципов и закономерностей. Наша работа, трактующая представления писателя о творчестве и о художнике-творце как идейно-

художественную основу его авторской мифологии, призвана внести вклад в осмысление заявленных проблем.

Цель работы – доказать, что выработывавшаяся И.А. Гончаровым концепция творчества являлась основой его авторской мифологии, подразумевающей переосмысление архаичных мотивов и «вечных» образов, а также создание собственных мифологем, обусловленных писательским восприятием образа творца как доминантного.

Достижению поставленной цели служат следующие **задачи**:

– уточнить содержание понятий «авторская мифология» и «авторская мифологема» в связи с особенностями воплощения образа творца в произведениях Гончарова;

– определить роль романтической эстетики и мифопоэтики в формировании художественных представлений писателя;

– охарактеризовать концепцию творчества и творческой личности, выраженную в литературно-критическом и эпистолярном наследии Гончарова;

– выявить круг образов, воплощающих в творчестве Гончарова его представление о творчестве и художнике-творце, определив типологическую близость этих образов;

– охарактеризовать функции авторских мифологем «сон», «огонь», «вода», «страсть» в раскрытии образа творца и авторских представлений о творчестве;

– выявить особенности творческого переосмысления традиционных образов «Пигмалион», «Дон Жуан-Дон Гуан», «Дон Кихот» и осмыслить их роль в авторской мифологии Гончарова;

– определить своеобразие проявлений творческой личности и ее соотношений с автором в романе «Обрыв» как итоговом произведении трилогии писателя.

Объект исследования – авторская мифология Гончарова, созданная в процессе творческого усвоения им принципов эстетики романтиков, переосмысления традиционных образов, развития авторских мифологем.

Предмет изучения – формируемая Гончаровым концепция творчества и ее роль в

развитии представлений писателя о художнике-творце, в становлении его авторской мифологии. **Материалом** исследования явились прозаические произведения Гончарова («Лихая болезнь», «Счастливая ошибка», «Иван Савич Поджабрин», «Фрегат Паллада», «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»), его стихотворные, эпистолярные и литературно-критические тексты. В качестве литературного и литературно-критического контекста рассматриваются произведения В.А. Жуковского, А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, Д.В. Веневитинова, Н.В. Гоголя, В.Ф. Одоевского, Е.А. Баратынского, М.Ю. Лермонтова, В.Г. Бенедиктова, А.Н. Майкова, Л.Н. Толстого, Н.А. Некрасова, Н.И. Надеждина, С.П. Шевырева, П.Д. Боборыкина, В.С. Соловьева, Ин. Анненского, Д.С. Мережковского и воспоминания современников писателя.

Научная новизна диссертационного исследования обусловлена тем, что впервые целостно исследована концепция творчества, реализованная и художественно обобщенная в произведениях И.А. Гончарова, выраженная в его литературно-критических работах. В исследовании доказано, что концепция писателя основывалась на усвоении ее автором принципов романтической эстетики, она была выверена положениями теории, художественной практикой романтиков и соотнесена с мифологией христианства. Наделенная этими свойствами, осмысливаемая Гончаровым концепция явилась идейно-художественной основой авторской мифологии писателя. В работе очерчен круг образов героев, обладающих типологической и конкретно-исторической общностью и выражающих представления Гончарова о сущности творчества и творческой личности (герой романа, лирический герой, очеркист, рассказчик, повествователь). Мифологемы «сон», «огонь», «вода», «страсть», а также «вечные» типы «Пигмалион», «Дон Жуан-Дон Гуан», «Дон Кихот» и др. изучены как важнейшие элементы наделенной системными свойствами авторской мифологии Гончарова. Они обеспечили доминирование образа творца в итоговом произведении романной трилогии писателя и осмысление им открывшейся для

героя возможности полноты творческого деяния и обретения личностного совершенства, достижения гармонии.

Методологической и теоретической базой исследования стали философские труды Ф.В.Й. Шеллинга, эстетические трактаты немецких и критические выступления русских романтиков, критические работы В.Г. Белинского, Н.А. Добролюбова, А.В. Дружинина, исследования работавших за рубежом критиков Е.А. Ляцкого, Р. Словцова, Ю.В. Мандельштама. Привлечены работы по мифопоэтике А.А. Александровой, А.Ю. Большаковой, В.Я. Звизняцкого, Н.Л. Ермолаевой, В.А. Котельниковой, А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, Е.М. Мелетинского, В.Н. Топорова, Б.А. Успенского, Р.О. Якобсона и др., а также труды по изучению литературного функционирования архаических мотивов, созданные В.Я. Проппом, А.Н. Афанасьевым, С.А. Токаревым, Б.А. Рыбаковым. Используются исследования по психоанализу Г. Башляра, З. Фрейда, К.Г. Юнга и др. Проблема текстуальной соотнесенности автора и персонажа рассмотрена на основе концепции М.М. Бахтина и ряда современных исследователей. При изучении эстетических принципов романтизма использованы работы В.С. Баевского, Н.Я. Берковского, В.М. Жирмунского, Ю.В. Манна, В.И. Сахарова и др. При анализе произведений И.А. Гончарова использовались труды Л. С. Гейро, А.Г. Гродецкой, В.А. Доманского, О.Б. Кафановой, Г.П. Козубовской, Е.А. Краснощековой, В.И. Мельника, М.В. Отрадина, Н.И. Пруцкова, Н.Д. Старосельской, А.А. Фаустова и др.

Методы исследования. Цели и задачи работы обусловили комплексное использование методов. Культурно-исторический метод позволил выявить зависимость художественных принципов писателя от исторических и культурных условий. Метод мифопоэтического анализа применен с целью осмысления оригинальных авторских подходов к художественному воплощению мифологем и мифологизированных образов. С помощью системного анализа удалось изучить авторскую мифологию И.А. Гончарова как целостность с упорядоченной функциональностью ее элементов. Сравнительно-исторический анализ помог

осмыслить связь художественных представлений Гончарова с традициями мировой литературы. Биографический подход позволил объяснить некоторые особенности эстетической концепции Гончарова условиями его литературного труда. Кроме того, были применены мотивный анализ и лингвистический метод описания по лексико-семантическим и тематическим группам.

Теоретическая значимость. В диссертации сформировано представление об авторской мифологии И.А. Гончарова как о художественной системе, элементы которой подчинены авторской концепции творчества и представлениям о художнике-творце. Анализ отдельных авторских мифологем Гончарова позволяет приблизиться к более общим выводам о механизмах мифотворчества в русской литературе XIX века. Уточнены понятия «авторская мифология», «авторская мифологема» на основе выявления их эстетической содержательности и осмысления мифологии писателя, вырабатывающего концепцию творчества и развивающего образ художника-творца с его особыми мифопоэтическими и типическими свойствами.

Практическая значимость работы определяется тем, что полученные результаты могут быть использованы при дальнейшем изучении творчества И.А. Гончарова и особенностей его авторской мифологии, при подготовке учебных и методических пособий по истории русской литературы XIX века. Наблюдения, сделанные в диссертации, могут быть использованы в процессе преподавания курса истории русской литературы XIX века в вузах и на уроках литературы, факультативных занятиях в общеобразовательных школах.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Создававшаяся И.А. Гончаровым индивидуальная концепция творчества обусловила общность художественных произведений писателя и была воплощена в его литературно-критическом и эпистолярном наследии.

2. Важнейшей основой представлений Гончарова о творчестве и творческой личности, порождающей совершенные творения, явились принципы эстетики и художественной практики романтиков.

3. Следствием сохранения писателем его эстетических и художественных ориентиров стало создание произведений, развивающих аллигерирующиеся образы и авторские мифологемы, которые, сохраняя конкретные и конкретно-исторические свойства, наделены мифологичностью в силу их архетипической, мифопоэтической и типолого-символической содержательности.

4. Выявляющие концепцию творчества, вовлеченные в религиозно-философский и культурный контекст литературные произведения Гончарова обладают системностью и формируют авторскую мифологию писателя.

5. Особенностью индивидуальной мифологии Гончарова стало его преимущественное внимание к образу творческой личности и сосредоточенность на проблемах творчества.

6. Авторское представление о постулируемых христианством действии и совершенствовании как о главных условиях результативного творчества упрочило связи произведений писателя, создавшего романную трилогию.

7. В романе «Обрыв» с наибольшей полнотой выразились представления Гончарова о художественном творчестве и о художнике-творце как деятеле. В итоговом произведении трилогии позиции автора и героя-творца в их понимании и переживании творческого процесса наиболее сближены. Творческой состоятельностью обоих определена оптимистичность их мироощущения, которая свойственна реализовавшейся гармоничной личности.

Апробация результатов работы. Основные положения исследования были представлены в виде докладов на международных научно-практических конференциях «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. IX Кирилло-Мефодиевские чтения» (Москва, 13-16 мая 2008 г.); «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XII Кирилло-Мефодиевские чтения» (Москва, 17 мая 2011 г.); «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XIII Кирилло-Мефодиевские чтения» (Москва, 15 мая 2012 г.); V Международной научной конференции, посвященной 200-летию И.А. Гончарова (Ульяновск, 2012); международной научно-практической конференции «XX Шешуковские чтения. Отечественная словесность о войне. Проблема

национального сознания: К 70-летию Победы в Великой Отечественной войне» (Москва, 2015); VI Международной научной конференции, посвященной 205-летию со дня рождения И.А.Гончарова (Ульяновск, 2017). Результаты исследования были апробированы на практических занятиях со студентами-филологами Южного федерального университета и в ходе изучения творчества И.А.Гончарова учащимися старших классов средней общеобразовательной школы № 1 города Аксая.

Результаты исследования отражены в 10 публикациях, в том числе 3 – в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы определена задачами и материалом исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка, включающего 235 источников.

ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА И ОБРАЗ ТВОРЦА В ВОСПРИЯТИИ И.А. ГОНЧАРОВА

1.1. Философские и теоретические основы творчества И.А. Гончарова

Исследователи произведений И.А. Гончарова изучают эстетическую и мифологическую содержательность произведений писателя. Однако выделяющее его среди современных романистов внимание к одаренным натурам, создание образа художника, которому открыты мифолого-природные и культурно-исторические начала творчества, не осмыслено в должном объеме. Противоречивы и оценки итога жизни героя-художника в произведении, завершившем романную трилогию Гончарова.

Между тем уже в ранних очерках и повестях писатель показывает очеркиста, повествователя, рассказчика в их творческом процессе. Главный герой, являющийся в его мифолого-социальной многомерности, соотнесен с тем, кто создает повествование. Этот герой оценивается и иронически, когда он малосостоятелен в реализации творческих способностей, которые свойственны его литературному прототипу. Такими предстают в своих отступлениях от творческой составляющей образа Дон Жуана–Дон Гуана герой очерков «Иван Савич Поджабрин», а позже – в отказе от проявлений творческой одаренности – оба Адуевых и Обломов. В напряженном стремлении быть причастным к результативному творчеству и в длительном недостижении этого показан и Борис Райский. Проявления именно творческих способностей главными героями очерков, повестей, романов, особенно последнего, корректированы присутствием очеркиста, рассказчика, повествователя, автора как одного из героев, и это особенно важно в итоговом произведении романной трилогии.

Образ художника-творца всегда интересен Гончарову, и это не случайно. В продолжение творческого пути писатель, как показывают его письма и статьи, вызванные спорами о романе «Обрыв» и объясняющие эстетические предпочтения его автора, находился в эпицентре дискуссий о современном

искусстве. Придя в литературу в начале 1830-х годов, задолго до формулирования В.Г. Белинским положений о натуральной школе, он позже отдал дань новым веяниям. Но писатель был верен представлениям, усвоенным в студенческой юности и упроченным чтением, довершавшим его образование. Книги, писал он, доставались «с большим трудом», «особенно мало было переводов замечательных сочинений. Приходилось <...> знакомиться с теми, у кого были запасы книг на дому, или сообщая, вскладчину, покупать иное издание» [43, с. 246].

В 1830-х годах были востребованы работы немецких авторов по вопросам эстетики [180, 182]. Создатель художественных произведений и его творчество обсуждались в них с той степенью полноты, которая была значима для писателя-практика. Новые книги, статьи, заметки побуждали деятелей искусства к самонаблюдениям. Помимо этого, пиетет к автору-творцу, к художникам, названным Ф. Шлегелем «высшей кастой», «общинной святых», людьми, которые живут «высшей жизнью» [219, с. 61], также был воспринят, и у Гончарова он остался неизменным. Им определена и та степень ответственности при создании произведений, которая присуща писателю.

Для выяснения основ представлений юного Гончарова о творчестве, определивших сформулированные им позднее принципы, необходимо привлечь, прежде всего, теоретические изыскания западноевропейских романтиков. В годы, когда Гончаров переводил главы романа Э. Сю, произведения Шиллера, английских романтиков, прозу Гете, писал стихи, повести, роман «Обыкновенная история», главу «Сон Обломова» и задумал роман, позже названный «Обрыв», работы немецких мыслителей были актуальны и доступны. В библиотеке А.С. Пушкина, например, сохранились труды братьев Шлегелей в переводе на французский язык изданий 1814 и 1829 года [134, с. 331]. Лекции Ф.В.Й. Шеллинга, учитывавшего достижения немецких авторов, в рукописях имелись в распоряжении С.П. Шевырева [161, с. 5–6]. Он читал курс новой литературы Гончарову, учившемуся на словесном факультете Московского университета. На работах Шеллинга основывал свои эстетические концепции Н.И. Надеждин.

Обоих лекторов Гончаров выделял [43, с. 218], придав черты последнего «профессору эстетики» в своем первом романе¹.

Интерес представляет сформулированное в связи с подведением итогов осмысления творчества Гончарова понятие «шеллингианской» концепции произведений писателя. Комментатор видит ее в поднимаемых Гончаровым «универсальных проблемах». Они «невыразимы в понятийном языке», представляя искусство писателя «непостижимым», и позволяют «делать выводы относительно тех или иных универсальных вопросов» [84, с. 155–175]. Но не только универсализм образов определяет необходимость привлечения при анализе творчества Гончарова воззрений Шеллинга и мнений братьев Шлегелей.

Философы и теоретики создали картину развития искусства. Историзм мышления приводил их к обобщениям, выявлявшим единство произведений в пределах ряда эпох и, в том числе, эпохи современной. Откровениями стали обнаружение мифологичности образов совершенных авторских творений и осмысление общности шедевров искусства античности и средневековья. О новом этапе художественного творчества Ф. Шлегель писал: «Возможно, начнется совершенно новая эпоха в развитии наук и искусств, если совместное философствование и совместное поэтическое творчество станут настолько всеобщими и глубокими, что уже не будет редкостью, когда дополняющие друг друга натуры начнут создавать коллективные произведения» [220, с. 57]. Теоретик размышлял об общих свойствах современного и древнего искусства. В «Речи о мифологии» он отметил: «...мы не имеем мифологии. Но <...> мы близки к тому, чтобы ее создать...» [224, с. 63]. Шлегель указал на авторскую принадлежность новой мифологии и на ее единство, отметив: «Для меня важно не какое-то отдельное произведение Гёте, а он сам во всей его целостности» [225, с. 65]. Теоретик обозначил проблему, вскоре оказавшуюся в центре общего внимания, заявив: «В мифологическом мышлении идейная образность субстанционально воплощена в самих вещах и от них неотделима <...>» [224, с.

¹ Отмечено в ст. Л.С. Гейро со ссылкой на работу Е.А. Боброва [35, с. 625].

63]. «Размышление о соотношении идеального и реального» он считал признаком поэтического произведения [223, с. 48].

Подчеркивая значение мифологии, Шлегель заявлял: «Древняя мифология <...> примыкает к живому чувственному миру и воспроизводит часть его, новая должна быть выделена в противоположность этому из внутренних глубин духа. <...> Источником возрождения безграничного реализма служит идеализм. <...> Поэзия должна покоиться на гармонии реального и идеального. И не есть ли этот кроткий отблеск божественности в людях подлинная душа, пламенная искра всей поэзии?» [224, с. 63–64]. А. Шлегель дополнял эти положения, утверждая, что «...в искусстве природа должна быть идеальной, а идеал естественным». Он видел в каждой эпохе свою мифологию [217, с. 124; 218, с.130].

Осмысливая эстетику Шлегелей и Ф. Шиллера, Шеллинг назвал греческую мифологию «миром первообразов», «первоматерией» для поэтов. Ее материал – природа, а материал христианской – история, становящаяся, изменчивая, иррациональная [215, с. 127, 156, 447, 455, 338]. Ранние романтики внимательны к природе, ее проявлениям, к особой роли художника-творца и связей его творчества и творений с природными явлениями². Отмечая также особую роль любви для творческого состояния, Ф. Шлегель писал: «Бог есть все абсолютно Изначальное и Высшее, следовательно, сам индивидуум в высшей потенции. Но не являются ли также индивидами природа и мир? <...> Тот, кто изучает природу не через идею любви, никогда ее не познает [219, с. 61]. Он продолжал: «А что такое они [критики – В.Р.] по сравнению с неоформленной и бессознательной поэзией, которая пробуждается в растении, лучится в свете, улыбается в проявлениях души, сверкает в цветении юности, пылает в любящем сердце женщины? Это и есть первоизданная и изначальная поэзия, без которой, конечно, не существовало бы поэзии словесной». В «Речи о мифологии» Шлегель отметил: «И не есть ли этот кроткий отблеск божественности в людях подлинная душа, пламенная искра всей поэзии? Простое изображение человека, его страстей и

² О восприятии учения Шеллинга в России, о влиянии трактовки им природы на поэзию Любомудров и на развитие естественных наук см.: [182, с. 105–126].

поступков, конечно, недостаточно. В поэзию должно быть привнесено иероглифическое изображение окружающей природы, просветленной фантазией и любовью» [224, с. 62, 64]. Обнаруживаемая в творческом создании связь с природным началом придает, по мнению Шлегеля, и художникам особый статус: «Чем являются люди по отношению к другим созданиям земли, тем художники – по отношению к людям. <...> нет большего мира, чем мир художников. Они живут высокой жизнью» [219, с. 60, 61].

Новалис вторил этим рассуждениям. Он писал: «Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого <...> Всякая поэтическая природа есть природа в обычном смысле. Все свойства, присущие обыкновенной природе, подобают поэзии <...> К чему нам описания, невнятные ни сердцу, ни уму, неживые описания неживых вещей. Если они и не вызывают игры душевных сил, то по меньшей мере пусть будут они символичны, как символична сама природа. Либо природа должна нести в себе идею, либо душа должна нести в себе природу. И закон этот пусть будет действителен и в целом, и в частях. <...> Поэт через представления пророчествует о природе, в то время как философ через природу пророчествует о представлениях» [148, с. 94, 96].

Новалис оспаривает Шлегелей, отводя разуму скромную роль в творческом процессе: «Говоря о сознательном искусстве, вложенном в произведения Шекспира, Шлегели забывают, что искусство принадлежит природе и что оно есть как бы сама себя созерцающая, самой себе подражающая, сама себя образующая природа. Искусство, порожденное природой, достаточно развитой, разумеется, бесконечно отличается от искусничанья, порожденного рассудком, резонерствующим только духом».

Видя и в авторе-творце проявление природного начала, Новалис дал широкое определение эпоса, указав, что «роман есть жизнь, принявшая форму книги» [148, с. 104–105, 100]. Шеллинг писал об эпосе, сравнивая мифологии эпох: «Поскольку <...> взаимопроникновение обоих единств – природы с историей и истории с природой – происходит в эпосе, постольку эпос, Гомер (по

буквальному смыслу – соединяющий, тождество), составляющий там исходное, здесь будет последним и выполнит все назначение нового искусства» [215, с.159].

К положениям немецких теоретиков восходили эстетические принципы, излагавшиеся университетскими учителями Гончарова и усвоенные им. Теоретические знания об искусстве, полученные писателем в университете, стали для него нитью Ариадны в лабиринте эстетических идей и критических мнений его эпохи. В статьях, обобщавших его личный творческий опыт, как и в высказываниях героев писателя, в их образах, в авторских суждениях, включенных в текст повестей и романов, Гончаров развивал ряд представлений, ранее высказанных Н.И. Надеждиным³.

Профессор в своих работах ссылался на Канта и Шеллинга [138], заявляя, что «чрез творчество гения природа дает правила искусству». Он рассуждал о творце, который в моменты вдохновения «одержим своей идеею, как высшим каким-то духом, душа его переходит в творение; он сам и творимое и творящее...» [138]. Лектор указывал, что «немало обязан» и обоим Шлегелям. Он отзывался об Августе Шлегеле как о «человеке с удивительною ученостию и тончайшим вкусом» [140]. Русскому теоретику было доступно понимание не раз повторенного в первоисточниках тезиса о равновесии реального и идеального в образе. Он заявлял: «Изящное, будучи разлито во всей природе, делается нам доступно чрез чувство, которое возникает при соприкосновении духа нашего с действительностью» [138].

Надеждин взывал к патриотическому чувству творца «изящного», который питается «родными впечатлениями и воспоминаниями, отражает в своих произведениях благодатное небо, родную святую землю, родные драгоценные предания, родные обычаи и нравы, родную жизнь, родную славу, родное

³ А.А. Фаустов отметил, что в фельетоне «Письма столичного друга к провинциальному жениху» (1848) Чельский «сошлется на закон перехода от дикого состояния к цивилизованному, причем с первым ассоциируется порывистое, необузданное, чудовищное, безобразное и т. п.». Ученый обратил внимание «на эстетический характер этой лексики, поразительно схожей с шеллингианской фразеологией одного из любимых профессоров Гончарова в бытность его студентом Московского университета – Н. И. Надеждина, учившего о дикой гармонии, о дикой, безобразной чудовищности первобытного искусства» [198, с. 89]. Шеллинг в «Философии искусства», первоисточнике этих замечаний русского лектора, писал о «диких титанах» и «целом мире неоформленных и чудовищных образов» древних [215, с. 94].

величие». У художника «гармония душевных сил <...> является не иначе как при совершенной гармонии духа и природы...» [141; 138]. Критик размышлял о «господствующем поглощении всех родов поэзии во всеобъемлющем единстве романа, где эпическая изобразительность проникается лирическим одушевлением, где жизнь представляется во всей полноте живой драмы, все стремится к слиянию, к единству, к *всеобщности!*» [141. Выделено Надеждиным. – В.Р.]. По его мнению, «...одна любовь, основанная на чувстве красоты, удовлетворяет человека. С любовью повергаясь на лоно божие, душа наша переходит вдруг чрез все степени эстетического чувства и тут только может вполне постигнуть красоту в ее предметном безусловном существовании» [138].

Фантазии творца, считал Надеждин, доступны «источники Иппокрены». Он утверждал: находим «сию ясную светлость ума, сию благоразумную скромность воображения, сию мудрую любовь к порядку и стройности, сию круглоту и соразмерность роскошных образов, сию прелесть мощного, богатого и ограненного со всех сторон языка, которая сияет в бессмертных творениях Греков и Римлян – светом, понятным для всех веков и народов...». Призывая к «философской твердости» [139], Надеждин убеждал в необходимости труда: классиков нужно читать, выучив язык, а это «добывается не без кровавого пота», как и глубокое понимание древних. В подтверждение он не раз приводил строки Горация в переводе А.Ф. Мерзлякова: «Атлет, кидая взор на блеск любезной меты, / Проводит во трудах свои молодые леты...» [139; 140]. О необходимости труда и познания писал и Шеллинг, заявляя, что труд «предохранит художника от пустоты, слабости и внутреннего ничтожества» [214, с. 64].

Последнее утверждение стало аксиомой для Гончарова, герои которого тогда не реализуют свой творческий дар, когда не способны к труду «упорному». Райского же некий «таинственный дух» зовет «к трудной и нескончаемой работе над собой, над своей собственной статуей, над идеалом человека» [55, с. 554]. В статье «Предисловие к роману “Обрыв”» Гончаров-критик писал о необходимой художнику «строгой, трудовой школе искусства» [57, с. 444]. Сам он с творчеством связывал понятие труда, рассказывая о создании романа «Обрыв»:

«Я редко мог урываться за границу – между службою, светским и всяким другим бездельем – и *работать*» [48, с. 114. Выделено нами. – В.Р.]. Трактовка Надеждиным романа как синкретичного жанра тоже была усвоена писателем, как и другие положения лекций.

Сосредоточенность на эстетических проблемах отличает Гончарова, писателя и критика. Они обсуждены в статьях, посвященных его трилогии. О них размышляют и герои романов. Александр Адуев сожалеет, что дядюшке чужды «все стремления к прекрасному». В ответ на слова племянника, говорящего «как вдохновенный пророк», он «смотрит престранно или засмеется как-то по-своему, таким смехом, который леденит у меня кровь...» [55, с. 212]. Обломов страстно возражает против отсутствия любви у новейших писателей. В самонаблюдениях Райского выражается работа его души, когда «тихо чистый дух будил его, звал вновь на нескончаемый труд, помогая встать, ободряя, утешая, возвращая ему веру в красоту правды и добра и силу – подняться, идти дальше, выше...». Он «благоговейно ужасался, чувствуя, как приходят в равновесие его силы, и как лучшие движения мысли и воли уходят туда, в это здание, как ему легче и свободнее, когда он слышит эту тайную работу, когда сам сделает усилие, движение, подаст камень, огня и воды» [54, с. 544].

Порицая современную литературу, Надеждин отказывал ей в праве называться романтической, каковой была средневековая. Считая неорганичными образы античных мифов, демонологию «восстановителей романтизма», критик не принимал творений Дж. Г. Байрона, И.В. Гете, осуждал Пушкина. Он не назвал поэта, но в перечне порицаемых им сюжеты ранних пушкинских поэм, а в ряду несправедливо превозносимых также «северный Байрон» [141].

Гончарова не был согласен с оценками текущей литературы кабинетным ученым и восторженно отзывался о Пушкине. Иронично и его повествование о том, как «товарищи Райского показали его стихи и прозу “гениальным” профессорам, “пророкам”, как их звал кружок, хвостом ходивший за ними». Отчество одного из них принадлежит Надеждину, второго – Шевыреву: «Ах, Иван Иваныч! Ах, Петр Петрович! Это гении, наши светила! – закатывая глаза

под лоб, повторяли восторженно юноши». Судя по работам Надеждина, именно он – прообраз того, кто прочел опусы: «Один из “пророков” разобрал стихи публично на лекции и сказал, что в них преобладает элемент живописи, обилие образов и музыкальность, но нет глубины и мало силы...». И он посоветовал автору «заняться серьезно» [54, с. 87].

Однако Надеждин, знакомый с работами немецких философов и теоретиков романтизма, неоднократно ссылавшийся на них, отметил в своих лекциях и статьях важные тенденции современного искусства. Он писал: в «современных движениях творческой деятельности ощутительно направление к *всеобщности*» [142. Выделено Надеждиным. – В.Р.]. Вместе с тем, отказывая современной литературе в способности постижения души человека, называя ее «новоромантической», но лишь указывающей на красоты средневековой, а потому «лжеромантической», критик утверждал, что ее единственный мир – мир «фантазмагорического сплетения призраков и привидений». Он заключал: «Поэзия для этих фокусников есть не более как искусство вызвать мертвецов и духов, выводит все, что вымышляешь» [141]. Считая, что средневековое искусство не может быть возвращено, так как невозможно повернуть вспять историю человечества, Надеждин видел выход в изучении древней классической литературы. Он определил цель искусства рассуждением: «...кажется, сама природа предлагает нам великую задачу – возвести полярную противоположность, выражаемую духом того и другого мира [древнего и средневекового. – В.Р.], к средоточному единству не чрез механическое их сгроможение, но чрез динамическое сопроникновение...» [141]. Это, однако, и происходило с середины 1820-х годов в литературе высокого русского романтизма [10, с. 69, 94, 107, 143]. Одним из проявлений такого «динамического сопроникновения» было внимание авторов к архаическим, мифологическим и «вечным» образам.

Надеждин стал также одним из прообразов вспоминаемого младшим Адуевым «великого, незабвенного Ивана Семеныча», который «гремел с кафедры, а мы трепетали в восторге от его огненного взора и слова» [55, с. 212]. Гончаров-писатель, следуя заветам, обратился к античным мифам, к древним авторам, к

образцам словесности, был вдохновлен родной природой, постигал величие душ сограждан, богатство их творческих сил.

В более поздних воспоминаниях об университетских учителях писатель отдал им должное, указав, что диссертация о классицизме и романтизме сделала Надеждину имя. Он вспоминал: профессор обладал «вдохновенным, горячим словом», его «импровизованные лекции» были посвящены «творческим произведениям слова, он касался и истории философии», говорил «горячо, почти страстно», «учил нас и мастерскому владению речи» [43, с. 245]. Создавая картину изменений в обществе, Гончаров-критик писал: «...обнаружилось движение в науке, в искусстве; с профессорских кафедр слышались живые речи». Надеждин был назван им среди «фигур», вокруг которых в 1830–1840-х годах собирались те, кто образовывали широкие круги «умов, талантов» обеих столиц. Ученый принадлежал, по мнению Гончарова, «светлым кругам тогдашних деятелей», которые «рассеивали мрак не одного только эстетического неведения», будили «умы от непробудного сна» [48, с.117; 57, с. 433–434].

Признанным просветителем был и Шевырев. Со своей «менее искренней и кипучей речью» он выставлял «бесконечный ряд» «произведений старых и новых литератур». Гончаров выразил благодарность «за бесчисленные ключи, которые оба эти учителя нам давали к уразумению всех еврейских, греческих, римских и новых западных произведений ума и фантазии, по лучшим старым и современным критическим оценкам, независимо от своей собственной» [43, с. 245–246].

Для писателя были актуальны и критические выступления Шевырева, которому в связи с анализом поэмы Н.В. Гоголя оппонировал Белинский. В статье о «Мертвых душах» Шевырев именовал автора Поэтом, а его творения Поэмой. Для критика был решен вопрос «о связи между произведением и жизнью», и, завершая статью, он вновь утверждал необходимость «согласия фантазии с существенностью жизни» [212, с. 55, 80]. Следуя эстетике романтиков в ряде положений, Шевырев утверждал значимость «водворения гармонии в нашем духе» как следствие «возвышения субъективного духа в самом Поэте», «воссоздающего» предметный мир [212, с. 78, 55, 80]. Он заявил: у Гоголя

«фантазия не исчезает в мечтании произвольном, а упирается всем содержанием поэзии в глубокие основы жизни человеческой и природы, ею одушевляемой <...> Какова фантазия Гоголя, таков и его юмор, крепкою силой привязанный к корню самой жизни.

Эта черта в фантазии и юморе Гоголя есть черта собственно русская. Поэзия наша, как и философия, не способна отрешиться от жизни и перейти в какое-то бытие отвлеченное, произвольное, чуждое значения. Гофман был бы у нас невозможен» [212, с. 72, 77].

Поскольку мнения Шевырева были основаны на положениях работ Шеллинга и Шлегелей о создании мифологии, в чем новая эпоха вторит более ранним, закономерны его соотнесения поэмы Гоголя с творениями Гомера [212, с. 66, 67], оспоренные Белинским при анализе им литературы 1842 года.

Подчеркивавшееся в статье Шевырева многими ее определениями значение фантазии Гоголя («комическая», «всевосприимлющая», «светлая, творящая, многообъемлющая», «волшебная», «русская», «истиннолюбивая», «хлебосольная», отличающаяся «живописным направлением», «полнотой и оконченностью», «ясновидением и силой», «простором и свободой» [212, с. 58, 62, 63, 64, 78, 69, 65, 66, 68, 71]) обнаруживает понимание критиком роли субъективного в творчестве. Согласно теории романтиков, вымысел и воображение необходимы в произведениях нового времени, обладающих свойствами «собственной мифологии» [215, с. 147. Выделено Шеллингом. – В.Р.]. Роль проявлений индивидуально-авторского как основы целостности творений остро осознавал Гончаров, обвинивший И.С. Тургенева в плагиате [50]⁴. Спустя десятилетия спор писателей разрешил Ин. Анненский. Критик обобщил особенности творений Гончарова и назвал его романы «актами самосознания и самопроверки». Связь романиста с его героями особенно глубока: «У Тургенева это *связь настроений*, у Гончарова – *натур*» [3, с. 645, 646. – Выделено Анненским. – В.Р.].

⁴ Отстаивал права собственности и Пушкин. Он уличил Ф. Булгарина в присвоении «драматического вымысла», принадлежащего автору неопубликованной исторической драмы «Борис Годунов» [166, с. 127].

Отметим, что именование «Поэт» в статье Шевырева соотносимо с определениями, которые дал творцам изящного Гончаров-критик. Писатель видел в них «истинных, совершающих свое призвание художников» [57, с. 432]. Он использовал слова и словосочетания, характеризующие творцов и их творчество: «талант», «крупный талант», «дарование», «инстинкт», «великие творцы искусства», «сила творческой фантазии», «обаятельная сила», «объективная, творческая сила», «сила искусства», «стихийная сила», «бешенство и вакханалия творческой силы», «вкус», «техника <...> искусства» [57, с. 425–452].

Как показывают работы современных Гончарову ученых и критиков, осмысленные немецкими теоретиками свойства произведений новой эпохи, формирующих новую мифологию на основе создания авторами ее частей [215, с.147, 115], были восприняты в России. При изучении этапов развития искусства в новых работах главенствовал принцип историзма. Затруднение вызывало, например, у Надеждина определение современного периода искусства. Принимая основные положения эстетики романтиков, критик отказывал новому искусству в определении его как романтического. Позже Белинский утверждал о свойственном именно литературе «натуральной школы» верном соотношении реального и идеального, не посягая на фантазию художника и типичность его образов. Критик оставался для Гончарова союзником в противостоянии тенденциям, приводившим к абсолютизации реального и к отмеченному у Н.Г. Чернышевского и Д.И. Писарева забвению важнейших понятий эстетики.

Однако усиливая социологический аспект анализа произведений, Белинский отстаивал тезис о преобладающей значимости литературы факта [104, с. 155, 168, 174, 175], что нарушало гармонию двух сторон образа. В связи с этим вне поля зрения критика, применившего принцип историзма при постижении произведений Пушкина, осталось осмысление творчества как родственного древнему также и сохранением мифологичности. Критик писал о древней мифологии: «...греческие мифы представляют собою полное развитие, в поэтических, пленительных образах, глубочайшего философского содержания; в них заключается вся мудрость эллинская, которая навсегда останется мудростию

человеческою...» [23, т. II, с. 237]. Белинский видел органичность древних образов в поэзии Батюшкова: «Этим страстным вдохновением обязан наш поэт самой древности, и содержание взято им из ее мифологической жизни: оно в ярких красках рисует веселое празднество и обаятельно буйных, очаровательно бесстыдных жриц Вакха...» [23, т. III, с. 297]. Но в описании ранних стихов Пушкина, наследующего Батюшкову, интонация иная: «Пушкин занял у него даже любимые имена, и в особенности *Хлою* и *Делию*, и манеру пересыпать свои стихотворения мифологическими именами Купидона, Амура, Марса, Аполлона и проч., и любимые его выражения: *цитерская сторона*, *девственная лилея* и тому подобные» [23, т. III, с. 348. Выделено Белинским. – В.Р.]. В современной литературе, считал критик, эти образы неуместны: «нимфы, фавны, сатиры для нас умерли и не могут показаться в поэзии нашего времени, не разливая ледяного холода» [23, т. II, с. 43]. Он повторял с иронией: «В новом мире <...> нельзя было написать никакого стихотворения, где бы не стреляли из лука амуры и купидоны, не выли бореи, Нептун не воздымал моря, зефиры не дышали прохладой и т. д. А почему? – потому что так было у греков и римлян!» [23, т. III, с. 181]. На деле, возражения могло вызывать только такое «использование» древних мифов в новой литературе, которое «есть не более как использование» и потому становится «не более как формализмом» [215, с. 146. Выделено Шеллингом. – В.Р.].

Присущий художественному образу мифологизм выявляет его традиционность, и одновременно – новизну, оригинальность, определяющие его значимость. Осмыслив роль древних мифологий, Шеллинг видел близость новой эпохи прежним и привлек внимание к цели создания совершенных творений, показав значимость творцов и их творений также в социальном аспекте [215, с. 146, 149]. Философ развивал теорию нового синтеза искусства, названного им «*собственной мифологией*» писателей и поэтов нового времени, их «*собственном кругом*» мифологических образов. Он назвал их мифологию «*творчески созданной*» [215, с. 149. Выделено Шеллингом. – В.Р.]. Осознание взаимосвязи современного искусства с древним, осмысление мифологий как источников новой образности, показ роли авторов как творцов новых мифологий, являющихся

частью христианской, – все это было важно для художественной практики. В.М. Маркович отметил, что влияние на писателей первой половины XIX века эстетики Шеллинга объяснялось также примирением им субъективизма с идеей «истинности и общезначимости художественного творчества» [126, с. 9].

В осуществленном Гончаровым самоанализе, с которым он выступил, опубликовав статью «Лучше поздно, чем никогда», критик следовал положениям эстетики Шеллинга, усвоенным русскими теоретиками. Заявление Шеллинга о том, что личная мифология есть целое, а ее содержание – история, обычаи времени и народа [215, с. 147, 146, 149], – естественная основа высказываний Гончарова-критика. В трех статьях, посвященных роману «Обрыв», писатель настаивал на восприятии его романов как особой общности. Он признался, что ожидал, когда «кто-нибудь» и кроме него, «полюбив образы, свяжет их в одно целое и увидит, что именно говорит это целое» [48, с. 102]. Три его книги – «это одно огромное здание, одно зеркало, где в миниатюре отразились три эпохи – старой жизни, *Сна и пробуждения*, <...> все лица – *Адуев, Обломов, Райский* и другие составляют одно лицо, наследственно перерождающиеся – в *Бабушке* отразилась вся старая русская жизнь с едва зеленеющими свежими побегам – *Верой, Марфинькой...*» [57, с. 446. – Выделено Гончаровым. Далее это не оговаривается. – В.Р.]. То же повторено позднее: «...вижу не три роман, а один. Все они связаны одною общею нитью, одною последовательно идеею – перехода от одной эпохи русской жизни, которую я переживал, к другой – и отражением их явлений в моих изображениях, портретах, сценах, мелких явлениях и т.д.» [48, с. 107]. Гончаров-критик призывал к «осмысливающему синтезу» при восприятии своих романов, которые «тесно и последовательно связаны между собою, как связаны отразившиеся в них, как в капле воды, периоды русской жизни» [48, с. 105]. В преддверии этих обобщений русского писателя Шеллинг писал об особенностях образов, которые входят в мифологию: между ними «складывается некоторый круг соотношений и своя собственная история. Они приобретают высшую объективность...» [215, с. 99].

Гончаров-критик полагал, что его творения выявляют сущность нескольких «эпох» русской жизни. Но именно такие задачи ставили теоретики романтизма перед творцами новой мифологии. Шеллинг писал: «...индивидуум должен свести к единому целому раскрытую пред ним часть мира и создать себе свою мифологию из материала своего времени, его истории и науки». По мнению философа, в новое время «возникает неизбежно требование, чтобы индивидуум <...> стал общезначимым через высшее своеобразие» [215, с. 447]. Шеллинг считал, что главное в мифологии нового времени – идея действия. Он писал: «Весь дух христианства есть дух действия», и это связано со стремлением конечного перейти в бесконечное и с ним «составить единство» [215, с. 134]. Гончаров воспринял эту идею: его герои пребывают в развитии и изменении – от состояния сна к пробуждению. Важной составляющей этого процесса было проявление героями способности, либо неспособности к творческому труду, верность, либо отступление от стремления к значимому результату такого труда.

Гончаров-критик писал о влиянии на него жизненных впечатлений, об участии в создании образов фантазии, и таково важнейшее содержание его целостного творчества. Он писал: «Я следил за отражением этой борьбы [«старого с новым». – В.Р.] на знакомом мне уголке, на знакомых лицах. *Следил*, – говорю я, – надо бы сказать: смотрел и писал, даже не думая, что вбираю в себя впечатлительным воображением лица и явления, окрасившиеся в краски момента, и такими выдаю их назад, то есть кладу на бумагу. В этом весь процесс» [48, с. 122–123]. Творческая фантазия писателя участвовала в создании новых образов, имеющих архетипические, мифологические свойства. Шеллинг писал о таком состоянии художника: «...фантазия есть интеллектуальное созерцание и в искусстве» [215, с. 95]. Закономерно и мнение Гончарова о том, что «рисовать <...> просто нельзя с жизни, еще не сложившейся...» [48, с. 136]. Шеллинг же повторял: художник «призван превратить в нечто целое *открывшуюся ему часть мира...*» [215, с. 148. Выделено нами. – В.Р.]

Единство конкретного и обобщенного, жизнеподобного и фантастического было присуще образам писателя. Он считал, например, что свою Мадонну

Рафаэль «писал с видения, с образа, *созданного ему верою*, а другие изображали с живых женщин, иногда даже с натурщиц». В то же время он констатировал отсутствие образа там, где «лицо не взято с натуры, не создано фантазией, а описано, сочинено» [45, с. 81, 118]. «Художественная правда» и «правда действительности – не одно и то же», считал писатель, художник создает «подобия правды», и «правда в природе» дается ему «только путем фантазии». Звездам первой величины, а это Грибоедов, Пушкин, Гоголь, в современной литературе Островский, Тургенев, Лев Толстой, Достоевский, Щедрин, в английской Диккенс чуждо простое копирование «с жизни», служение «моменту, злобе дня» [48, с. 142 – 145].

Гончаров-критик уверен, что «стремление к идеалам, фантазии – это тоже органические свойства человеческой природы», а создание «правдоподобия» природы и жизни – «в этом и заключается процесс творчества!». «Новые», отрицающие «романтическую школу», Шекспира, Сервантеса, Мольера, изумляли его, и он заключал: «Ведь это же азбука эстетики, но переделать этой азбуки, как и самого искусства, нельзя». Писатель утверждал: «Пособием художника всегда будет фантазия, а целью его, хотя и несознательную, пассивную или замаскированную, стремление к тем или другим идеалам...» [48, с. 140, 141, 142].

Полагая, что творчество – «необъяснимый процесс», Гончаров подчеркивал роль «художественного инстинкта»: «Образы, а вместе с ними и намеки на их значение в зародыше присутствовали во мне и инстинктивно руководили моим пером». По мнению писателя, творчество – это «невидимое для самого художника инстинктивное воплощение пером-кистью тех или других эпох жизни, которых судьба поставила его участником или свидетелем» [48, с. 138]. Он признавался: «Работа <...> идет в голове, лица не дают покоя, пристают, позируют в сценах, я слышу отрывки их разговоров – и мне часто казалось, прости господи, что я это не выдумываю, а что это все носится воздухе около меня и мне только надо смотреть и вдумываться» [48, с. 106].

Обобщая свой опыт, Гончаров писал: автор не может отказываться «от пособия фантазии, юмора, типичности, живописи, вообще поэзии», не может «пробавляться одним умом, без участия сердца!» [48, с. 142].

Опубликованную писателем статью «Лучше поздно, чем никогда», содержащую важнейшие представления Гончарова о творчестве, о себе как авторе романов, об их героях П.Д. Боборыкин назвал исповедью, рассказом «об истории развития своего творчества», «драгоценным» документом. По его мнению, «в Гончарове, до последних лет его жизни, сидело очень цельное чувство писателя-художника». Романист предстал в его статье человеком, «долгие годы воспитывавшим в себе любовное и почтительное отношение к изящной литературе, ее задачам и идеалам», писателем «старых традиций, проникнутым большой целомудренностью художнического чувства», и «творческий инстинкт не замирал в нем почти до самых последних дней...» [28, с. 141, 143, 144,145].

Анализируя особенности своего творческого состояния, Гончаров отметил, что бессознательное у него предшествовало осознанию [48, с. 105]. Но это последнее важно при создании типов: «Мне, например, прежде всего, бросился в глаза ленивый образ *Обломова* – в себе и в других – и все ярче и ярче выступал передо мною. Конечно, я инстинктивно чувствовал, что в эту фигуру вбираются мало-помалу элементарные свойства русского человека...». Писатель видел в Штольце «представителя труда, знания, энергии, словом, силы» [48, с. 106, 113]. Он писал: «*типы* <...> изображают коллективные черты целых слоев общества, а слои, в свою очередь, изображают жизнь уже не индивидуумов, а целых групп общества – на группах же отражается и современная им жизнь» [57, с. 452]. Актуализация эстетической составляющей этих высказываний позволяет обнаруживать наличие взаимосвязи реального и идеального в образах романиста. Значение ее было определено философами и теоретиками романтизма. Соотнесение этих двух сторон образа оставалось в центре внимания писателя. Он отметил: «Я сам и среда, в которой я родился, воспитывался, жил – все это, помимо моего сознания, само собою отразилось силою рефлексии в моем воображении...». Но его образы не слепки и не схемы: «...если художник сам

глубок, то в них [типичных образах. – В.Р.] проявляется и психологическая сторона» [48, с. 107].

Шеллинг, рассуждавший о мифологии художников нового времени, писал, что она входит в состав христианской как мифологии второго рода и вторит древней своей целостностью, но единство ее в субъекте [215, с. 376]. Гончаров-критик уделил внимание индивидуальным особенностям своих творений. Он 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»*. Критик повторял: *«...много личного, интимного, то есть своего, и себя самого вложено автором...»* [48, с.148, 139]. Свойственная писателю ирония, которую он считал необходимым свойством произведений [48, с. 140], ценилась романтиками. Ф. Шлегель отметил: *«Остроумие самоценно, подобно любви, добродетели и искусству»* [221, с. 53].

Руководство своим пониманием целей искусства проявилось и в размышлениях Гончарова-критика о произведениях писателей-современников. Создающими новую общность русского искусства предстали в его статье Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Островский, Лев Толстой, Достоевский, Щедрин. Они выражают «истинную “правду”», и, говоря о «своеобразных талантах», критик указал их особенности [48, с. 142, 143, 144]. В соответствии с усвоенными писателем учениями, созданная им картина современной русской литературы предстает как особое единство. Видевший тенденцию «отрицательного направления», Гончаров активно противостоял «новейшему реализму» [57, с. 427; 48, с. 144]. Утверждение общности совершенных творений стало еще одним сильным аргументом в споре с «новыми реалистами», выведенными критиком за пределы культурного контекста по причине их творческой несостоятельности. Свое же место писатель определил в соответствии с учением романтиков о

создании автором новой эпохи собственной мифологии, утверждая, что его романы наделены общностью, что у него «своя нива», а его герои – типы.

Обоснование романтиками родственности нового искусства древним привело их к пониманию общности творчества авторов разных эпох. В связи с этим показательно удивление Гончарова по поводу «пока еще не разъясненного», но существующего «духовного, наследственного сродства». Оно, писал критик, «замечается между творческими типами художников, начиная с гомеровских, эзоповских, потом сервантовского героя, шекспировских, мольеровских, гетевских и прочих и прочих, до типов нашего Пушкина, Грибоедова и Гоголя включительно». Отметив, что «мир творческих типов имеет как будто свою особую жизнь, свою историю, свою географию и этнографию», писатель назвал эти типы: «Дон Кихот, Лир, Гамлет, леди Макбет, Фальстаф, Дон Жуан, Тартюф...». Гончаров видел, что они «породили, в созданиях позднейших талантов, целые родственные поколения подобий, раздробившихся на множество брызг и капель». Определив типы Гоголя, Фонвизина «богатыми и нетронутыми рудниками», критик признал значение пушкинских образов Татьяны и Ольги, которые как «два господствующие характера» «явились и в <...> “Обрыве”». Это «духовное сродство типов» [48, с. 112, 139] стало одной из основ образов итогового романа, сблизившим его с произведениями, входящими в единое целое современного автору искусства. Среди классиков он выделил Пушкина, к которому относился со «страстным сочувствием» [57, с. 449]. Считая, что «школа пушкино-гоголевская продолжается доселе...», критик повторял: «Пушкин <...> был наш учитель»; «Пушкин как великий мастер <...> дал нам вечные образы, по которым мы и учимся бессознательно писать, как живописцы по античным статуям» [48, с. 111, 112, 113].

В связи с отмеченным выше понятны подчеркивания писателем тех свойств творчества, которые чужды современным «неореалистам». Эти свойства утверждались в теории, известной Гончарову по работам немецких романтиков и университетских учителей. Ряд их признавал Белинский с его «чутким нервом к искусству» [57, с. 448]. Новые, писал Гончаров-критик, «отрицают <...>

типичность, юмор, отрицают всякие идеалы. Не признают нужную фантазию...» [48, с.140]. Сам он настаивает на обязательности идеалов («...целью» художника «всегда будет» его «стремление к тем или другим идеалам»), фантазии («Ведь правда в природе дается художнику только путем фантазии!»); «... снимки никогда не заменят картин, освещенных лучами фантазии, полных огня, трепета и горячего дыхания жизни»; природа «позволяет приблизиться к ней только путем творческой фантазии», «...в искусстве ум должен быть в союзе с фантазией»; «... я жил и писал больше всего под влиянием фантазии, вне ее перо мое мало имеет силы, не производит действия!»), инстинкта («Белинский справедливо придавал огромное значение художественному инстинкту»; «...приходит на помощь не зависящая от автора сила – художественный инстинкт»), типичности образов («...если образы типичны, они непременно отражают на себе <...> и эпоху, в которой живут, оттого они и типичны»; «дело не в изобретении новых типов,<...>, а в том, как у кого они выразились, как связались с окружающей их жизнью и как последняя на них отразилась») [48, с.141, 140, 142, 148, 144, 138, 107, 113].

Внимание писателя к важнейшим составляющим словесного творчества объясняется тем, что он руководствовался теорией романтиков. Воображение, мечта, фантазия, идеал – эти понятия были для них основными. Шлегель писал: «В поэзию должно быть привнесено иероглифическое изображение окружающей природы, просветленной фантазией и любовью». Но и Пушкин отмечал в статье 1824 года: «Трагедия, комедия, сатира все более ее требуют творчества (fantaisie), воображения – гениального знания природы». Так же в преисполненной глубоким раздумий об искусстве повести «Портрет» герой Гоголя размышлял: «Отчего же этот переход за черту, положенную границей для воображения, так ужасен? или за воображением, за порывом, следует наконец действительность, та ужасная действительность, на которую соскакивает воображение с своей оси каким-то посторонним толчком...» [224, с. 64; 166, с. 30; 41].

Утверждение Гончаровым идеалов любви, красоты, совершенства привело к избирательности в привлечении образов традиции и преобладанию среди них

героев, наделенных способностью к творчеству. Фантазия и инстинкт позволяли видеть в создаваемых самим писателем героях-творцах черты мифологических и «вечных» образов, использовать метаморфозу, а создание типов обусловило единство творений писателя, размышлявшего об эпохах русской жизни.

Мифологизм образов и творений Гончарова проявляется, прежде всего, в сохраняемой и органичной у него традиционной образности.

Так, в «Письме столичного друга к провинциальному жениху» герой юного писателя упрекает своего корреспондента в том, что он невнимателен к культурному наследию античности. Поняв «Платона, божественного Омира, пышного Вергилия», тот не постиг Лукулла и «поэзии богатых одежд древних, их багряниц, роскоши их мраморных бань и купален, утонченных пиршеств, мягких и тонких тканей». При всей ироничности автора письма показателен его призыв: «Переложи ты эти купальни, пиры, ткани и проч. на новейшие нравы – и выйдет тонкое белье, изящный и свежий покрой платья, тонкий, здоровый стол, наконец, умягченные нравы, человеческое обхождение между собою – словом, уменье жить» [59, с. 485]. Сюжет вовлечения древних с их бытом в жизнь современного человека, сопровождаемый созданием образов, восходящих к творениям древних авторов, выявляет повышенный интерес начинающего писателя к образам и мотивам античной литературы. Они полноправные участники его повествований. Над героиней повести «Счастливая ошибка» по имени Елена потолок «с целым миром мифологических богов». Амур благосклонен к ней, способной испытывать чувство любви. Бог «казалось, улыбнулся ей, будто хотел опустить из рук миртовый венок на ее голову в знак торжества своего могущества» [58, с. 95–96].

В ранних произведениях Гончарова, как и в первом его романе, образы античности привлечены в соответствии с авторским выбором и обнаруживают системность его собственных образов. Так, при обучении Юлии, героини романа «Обыкновенная история», ей сообщают о представленной Гомером в «Одиссее» любовной истории Венеры, изменившей Вулкану с молодым Марсом. Названы и герои сюжета об испепеленной огнем Юпитера Семеле, которая упростила его доказать свою божественную природу, и образ бога солнца Аполлона,

вдохновения и предводителя муз. Своим вопросом о том, как бы героиня поступила на месте Венеры, учитель предложил ей отождествить себя с древней богиней: Юлия «ничего не отвечала, но в первый раз в жизни покраснела по неизвестной ей причине» [55, с. 362–363]. Учитель-француз знакомит ее с новыми сочинениями, дав книги Ж. Жанена, О. Бальзака, Г. Друино. Гончаров ироничен в оценке «неистовых» романтиков Франции, а Юлии в сравнении с ними античные истории кажутся теперь «жалкими»: «...она жадно читала новую школу, вероятно, читает и теперь». Лишенная возможности узнать о Шиллере и Гёте, она получила от кузена «несколько глав “Онегина”, “Кавказского пленника” и проч.». Ей не растолковали «значения и достоинства» романа поэта, а «воображение героини искало то Онегина, то какого-нибудь героя мастеров новой школы – бледного, грустного, разочарованного...» [55, с. 363, 364, 365].

«Мастера новой школы» – так иронично определил Гончаров ранних романтиков. В его художественной практике нет героя, напоминающего тех, которые волновали воображение Юлии. Интерес писателя связан с деятельной личностью, и все большее место в жизни его героев занимает художественное творчество, которому сам писатель предается с энергией первопроходца. Кругосветное плавание, подарившее ему новые богатые впечатления и время для размышления о них и пересказа в письмах друзьям, было важным периодом. В эти несколько лет упрочились представления Гончарова о себе как о писателе. Он продолжал сомневаться в своих силах, высказывая это друзьям и знакомым, но с созданием очерков «Фрегат “Паллада”» утвердилось общее и собственное мнение о творческих возможностях их автора. В очерках Гончаров анализировал состояние современного искусства и размышлял о его тенденциях, приобщившись к нему. Очеркист предстал непосредственно как творец образов. В одном из признаний явлены разноплановые основы его образности. Попавший в шторм путешественник писал: «Не спишь, потому что не хочется спать, а забываешься от утомления в полудремоте, и в этом состоянии опять носятся над головой уродливые грезы, опять галлюцинации; знакомые лица являются, как мифологические боги и богини. То ваша голова и стан, мой прекрасный друг, но в

матросской куртке, то будто пушка в вашем замасленном пальто, любезный мой артист, сидит подле меня на диване. Заснешь и вполглаза видишь наяву снасть, а рядом откуда-то возьмутся шелковые драпри какой-нибудь петербургской гостиной – вазы, цветы, из-за которых тут же выглядывает урядник Терентьев. Далее опять франты, женщины, но вместо кружевного платка в руках женщины – кáболка (оборвыш веревки) или банник, а фронт трет палубу песком... И вдруг эти франты и женщины завоюют, заскрипят; лица у них вытянулись, разложились – хлоп, полетели куда-то в бездну... Откроешь глаза и увидишь, что кáболка, банник, Терентьев – все на своем месте; а ваз, цветов и вас, милые женщины, – увы, нет! Подчас до того всё перепутается в голове, что шум и треск, и эти водяные бугры, с пеной и брызгами, кажутся сном, а берег, дома, покойная постель – действительностью, от которой при каждом толчке жестоко отрезвляешься» [60, с. 77. Выделено нами. – В.Р.].

Устойчивое внимание Гончарова к мифологическим образам объяснялось и тем, что в период становления и развития его таланта русские живописцы в своем большинстве обращались к образам античности, поэты осмысливали сюжеты древних мифов. Герой повести Гоголя «Портрет» сделал себе имя, представив дочь богатой заказчицы в образе Психеи. Герои стихов Пушкина 1825–1836 годов, которыми зачитывался начинающий автор Гончаров, – Сафо, пророк, муза, Арион, ангел, поэт античного города, Аполлон, Циклоп, мадона [у Пушкина в итальянской огласовке. – В.Р.], Аврора, Эхо, Феб, Мнемозина, Киприда, Вакх, нимфы, фавны, кентавр, Алкид, Брут, Пегас, Парнас, Агамемнон. Несколько лирических сюжетов гения являются подражаниями античным поэтам. Лирический герой стихотворения «Художнику», посетив скульптора, восторгается его искусством: «Сколько богов и богинь, и героев!.. Вот Зевс громовержец / Вот исподлобья глядит, дуя в цевницу, сатир. / Здесь зачинатель Барклай, а там совершитель Кутузов. / Тут Аполлон – идеал, там Ниобея – печаль...» [164, т. III, с. 332].

О мастерской живописца, где преобладают картины с персонажами мифов, Гончаров повествовал в позднем очерке «Поездка по Волге».

Сказаниями мифологической содержательности названы рассказы няньки Обломова. Она «с простотою и добродушием Гомера <...> влагала в детскую память и воображение илиаду русской жизни...» [52, с. 117]. Вновь уже с целью именованья авторской мифологии то же произведение названо в письме И.С. Тургеневу, «Записки охотника» которое Гончаров назвал «Вашей Илиадой» [56, с. 260]. В воображении Штольца, увидевшего в любви «архимедов рычаг», который «движет миром», «потянулись пестрые маски настоящего и минувшего времени», и среди них «вечные» образы. Герой смотрит «на бесконечную вереницу героев и героинь любви: на Дон Кихотов в стальных перчатках» и на других, среди которых Вертеры, «недавние герои с буйным огнем в глазах, наивные и сознательные Дон Жуаны...». Ольга же думает, что Обломов «это какая-то Галатея, с которой ей самой приходилось быть Пигмалионом» [52, с. 448, 449, 235]. О Дон Жуане и Дон Кихоте рассуждают в первой главе романа «Обрыв» Райский и Аянов. Значимы и архетипические образы Гончарова, также развиваемые им и в его авторской мифологии все отчетливее связанные с творческой интенцией главного героя.

В связи с отмеченным, закономерен интерес к образам писателя русских символистов. Они обратились к философии романтиков, творцов мифологем и мифологий. Предтечу В.С. Соловьева, автора статьи «Смысл любви», увидел в Гончарове В.А. Недзвецкий [144, с. 56]. Соловьев писал о романисте: он «несомненно сохранит свое значение, когда другие, более громкие славы увянут». В 1884 году в одной из речей философ поставил писателя рядом со Львом Толстым. Соловьев отметил: «отличительная особенность» Гончарова – «сила художественного обобщения, благодаря которой он смог создать такой всероссийский тип как Обломов, равного которому *по широте* мы не находим ни у одного из русских писателей» [190, с. 217, 232–233. Выделено Соловьевым. – В.Р.]. В работах Ин. Анненского и Д.С. Мережковского осмыслены индивидуальные черты творений писателя. Они, согласно высказанному много ранее мнению Шеллинга, отличают произведения, входящие в мифологию новой эпохи [215, с. 376]. Л.С. Гейро отметила, что Мережковский именно в романе

«Обрыв» увидел «синтезирующие мотивы», которые он возводил к идее символизма, и это, по его мнению, мотивы религиозно-философские [38, с. 140]⁵.

Как и Анненский, Мережковский-критик указал на оптимизм Гончарова. Об особом восприятии смерти прозаиком он писал: «В счастливой Обломовке смерть – такой же прекрасный обряд, такая же идиллия, как и жизнь». Критик подчеркнул: «И так Гончаров пишет в эпоху, когда ужас смерти составляет один из преобладающих мотивов литературы». Выявляя драматизм образов, Мережковский увидел его в «*трагизме* пошлости». Основная тема писателя – «спокойный, будничный трагизм»; «пошлость, торжествующая над чистотой сердца, любовью, идеалами, – вот для Гончарова основной трагизм жизни». При этом «источник света, озаряющего созданные им характеры» для Гончарова «в *прошлом*» [132, с. 197, 198, 208, 199. Выделено Мережковским. – В.Р.].

Столь же значимы, полагал критик, тончайший анализ писателя и его «могучая способность творческого синтеза», при создании характеров – «идеальное обобщение человеческой природы», когда «скрытая идея поднимает на недостижимую высоту мелкие подробности быта, делает их прекрасными и ценными» [132, с. 201]. Мережковский видит в писателе, создавшем описание гомерического хохота обломовцев, приравненных «к олимпийским богам», такого мастера, который «покидает здесь перо и берется за древнюю лиру» [132, с. 200].

Наделенные отличительными свойствами творения романиста принадлежат, считал Мережковский, современному ему русскому искусству: «По изумительной *трезвости* взгляда на мир Гончаров приближается к Пушкину». Соотнесены с традицией, отметил критик-символист, и образы героев: «Интересно наблюдать на первообразе Обломова отблеск модных в те времена байронических идей – связь Обломова с героями Лермонтова и Пушкина. “Без малого в восемнадцать лет” Адуев уже “разочарован” и говорит о жизни с пренебрежением, подражая Печорину и Онегину» [132, с. 198, 203. Выделено

⁵ О предвосхищении Гончаровым некоторых идей философов Серебряного века писали В.А. Недзвецкий и М.М. Дунаев. Последний отметил, что в неприятии аскезы писатель близок Н.А. Бердяеву [145; 76, с. 264].

Мережковским. – В.Р.]. Осмысление мифологического критиком выявляется здесь в использовании им определения «первообраз».

Мережковский отметил вклад писателя в развитие русской литературы и по существу критик размышлял о создании Гончаровым индивидуальных мифологем и собственной мифологии. Мережковский писал: у Гончарова показана «природа, лишенная тайны, ограниченная и прекрасная, какой представляли ее древние: декорация для идиллии Феокритовских пастухов или еще лучше, счастья патриархальных помещиков»; «...он не рвется от земли, он крепко привязан к ней и, подобно античным поэтам, видит в ней свою родину...» [132, с. 196, 196–197]. В работах критика, следовавшего, судя по оценкам им героев писателя, также мнениям, высказанным в статьях Гончарова, творчество прозаика определено как целое. Согласно же Шеллингу, именно такому целому «средствами абсолютного своеобразия придана внутренняя необходимость в себе и общезначимость вовне» [215, с. 448]. Характерно, что Мережковский использовал жанровое определение, бывшее проблемным в 1840-х годах в связи с соотнесением поэмы Гоголя и творений Гомера. Критик писал о Гончарове: «воображение его создает отдельные миры эпопеи и потом соединяет их в стройные системы»; «все огромное здание его эпопей озарено ровным светом разумной любви к человеческой жизни» [132, с. 201, 198].

Мережковскому понятна органичность мифологических и архетипических образов прозаика, он цитирует его, когда пишет о Беловодовой как о «Венере Невы», о Вере, «этой гордой весталке, “мерцающей, таинственной ночи”, как называет ее Гончаров», «богине», которая «развенчана». Он размышляет о «норме существования», переданной от прадедов «“с заветом блюсти ее целость и неприкосновенность, как огонь Весты”» [132, с. 200, 199, 208]. Но и сам критик создает мифологические образы. Таково его обобщение: «Смерть – только вечер жизни, когда легкие тени Элизиума слетают на очи и смеживают их для вечного сна». Таково и размышление, приближающее образы Гончарова к символике критика и к мифологии христианства. Мережковский видит Веру стоящей перед

конной Спасителя: «Эта сцена поднимает читателя на такую высоту, с которой невольно начинаешь смотреть на Веру как на воплощение души человека.

Ведь и она, как Вера, стоит в нерешимости и скорби между двумя безднами. Куда идти? Марк велит разрушить наукой и разумом божественные верования сердца и за них обещает великое счастье на земле. А добрый, таинственный взор Спасителя зовет к себе, к вечному, неземному, к небесной любви...» [132, с. 197, 213].

В одной из своих статей Мережковский особо отметил мифологическую содержательность образов писателя. Он считал, что «...типы Гончарова весьма отличаются от *исключительно бытовых типов...<...>*. Помимо жизненной типичности Обломова вас привлекает к нему высшая красота вечных комических образов (как Фальстаф, Дон-Кихот, Санчо-Панса)» [132, с. 461. Выделено Мережковским. – В.Р.]. Напомним, что именно в герое Сервантеса Шеллинг видел «черты мифологической личности» [215, с. 148].

Согласно критику-символисту, Гончаров размышлял о национальной истории, соотносил реальное и идеальное, стремился к достижению гармонии и, усвоив традиции, создал оригинальные образы, значимые обобщения и художественное целое («эпопею», «эпопеи»), сравнимое с древними творениями и порождающее новые образы. Все эти выявленные Мережковским свойства входят в перечень тех, которые были названы Шеллингом при его характеристике индивидуальной мифологии автора нового времени. Эти свойства присущи авторской мифологии Гончарова.

Показательно, что при анализе первого романа писателя Белинский назвал его автора «поэтом». Однако, размышляя о типичности молодого Адуева, отметив «душевные способности» героя, критик сразу отказал ему в творческих способностях. Белинский писал, что в таких людях «сильно развиваются воображение и фантазия, но не та фантазия, посредством которой поэт творит, а та фантазия, которая заставляет человека наслаждение мечтами о благах жизни предпочитать наслаждению действительными благами жизни» [23, т. III, с. 819]. Очевидно соглашаясь с критиком по поводу «донкихотского поприща» своего

героя и его «обыкновенности» [23, т. III, с. 828, 827], Гончаров в первой статье о романе «Обрыв» рассматривал вопрос о необходимости труда, «живого дела». Он обратился к образу Надиньки, помня о том, что Белинский отметил его мастерство в обрисовке женских характеров [23, т. III, с. 813; 48, с. 107–108, 109–110]. Вопрос же о творчестве Александра Адуева, значимый в романе, Гончаров-критик не обсуждал, как и романтический характер опусов своего героя.

Эти вопросы, однако, не второстепенные в романе «Обыкновенная история». Единство творений писателя, подтверждавшее создание им авторской мифологии, как определяли целостное творчество современные писателю теоретики, было обеспечено преимущественным вниманием его к образу художника-творца и проблемам художественного творчества. Оно сближало писателя с предшественниками, и, что особенно важно, – с современными авторами, создателями совершенных творений.

В статьях, обобщавших его творческий опыт, Гончаров обратился к важным в ситуации отстаивания прав искусства понятиям, апеллируя и к авторитету Белинского. Для писателя важно, что критик видел особенности творчества («Художник мыслит образами»), понимал значение инстинкта [48, с. 104]. Утверждая необходимость создания совершенных образов, Гончаров подчеркнул роль фантазии, сознательного и бессознательного, разума и чувства, идеального и реального в образе [48, с.104–107, 140–145, 147]. Наиболее выразительны описания им своего творческого процесса, а также высказывания о единстве романов, типичности героев. Главная цель Гончарова-критика – показать оригинальность созданных им образов и определить их общезначимость, их связь с национальной историей и культурой. Эти размышления и обобщения писателя соответствуют представлениям теоретиков романтизма о создаваемой автором нового времени собственной мифологии, которая, отвечая критериям совершенного творения, входит как ее часть в христианскую мифологию, эту мифологию «второго рода», дополняемую и другими авторами [215, с. 115].

Изучение произведений Гончарова в аспекте выявления их общности остается задачей науки. Актуальны и вопросы, связанные с осмыслением важной

составляющей этой общности – героев со свойственными им и их прототипам творческими способностями, как и сопутствующих лейтмотивных, повторяющихся образов, которые развивают значимые традиции. Размышляя об особых свойствах героев романов Гончарова, критики и исследователи чаще обсуждали Обломова, «склонного к поэтическим фантазиям» [7, с. 18]. А.А. Григорьев привел высказывание М.Ф. Де-Пуле о том, что гибель героя была бы невозможна, «если бы он не был поэтом» [62, с. 336]. Однако такие определения дара героя, на наш взгляд, расходятся с авторским мнением.

Более детально поэтическая личность Обломова рассмотрена Е.И. Ляпушкиной в контексте идиллических сюжетов русской литературы XIX века [120]. В ее статье, посвященной главе «Сон Обломова», озвучен интересующий нас аспект. Исследовательница пишет: «У Гончарова свидетельская позиция повествователя не просто не устранена – она заявлена как равноправная с позицией субъекта сновидения всей композицией “Сна...”. Повествование строится таким образом, что в роли интерпретатора событий сна выступает не Илья Ильич, а повествователь». Не ставя целью выявить именно творческую активность повествователя, Ляпушкина анализирует его «смысловые маршруты» [121], обнаруживающие таковую.

Вместе с тем проявляющееся также в усложнении роли повествователя, образа автора, как и в развитии образов одаренных героев, совершенствование творчества романиста по-прежнему подвергается сомнению. В недавнее время высказывались суждения о том, что «Обрыв» в художественном плане уступает роману «Обломов». Так, Е.А. Краснощекова писала: «Последний роман Гончарова рядом с “Обломовым” проигрывает и в завершенности постройки, и в цельности главного характера, и в стилистической выверенности <...>. Во многих отношениях этот роман – воистину подходящий объект для демонстрации несовершенств как “романа Гончарова”, так и романа прошлого века в целом». По мнению автора, меньшее внимание ученых к произведению вызвано тем, что «изучение динамики мастерства “по нисходящей” (от “Обломова” к “Обрыву”) не видится им ни притягательным, ни плодотворным» [100, с. 357, 361].

Итак, остаются не решенными вопросы о характере и основах постоянного внимания писателя к образам одаренных личностей, о месте образа творца в авторской мифологии Гончарова, о развитии этого образа, о закономерности показа художника, постигающего тайны бытия и искусства, и о вторящем в этих свойствах автору главного героя итогового произведения романиста.

Актуализированные писателем проблемы творчества и творческой личности уже в силу постоянного обращения к ним сыграли основную роль в формировании его индивидуальной мифологии. Они, как отмечено, были центральными и в эстетике романтиков. Особое ее значение для Гончарова, в итоговом романе которого художник стал главным героем, связано и с тем, что писатель осознавал неплодотворными для литературы заявления радикальных критиков о приоритете разума, отказе от фантазии, инстинкта, типичности.

В изучении основных свойств творчества и особенно образа творческой личности, присутствующей в произведениях писателя и наиболее полно представленной в романе «Обрыв», наметились разноречивые толкования. Так, зачастую игнорируя проявления творческих способностей героями других произведений Гончарова, Райского воспринимали не как художника, который вторит в этом свойстве автору романа. В нем видели «эстетика и барина», очередного Обломова, «одного из многих фланеров сороковых годов, людей, сытых крепостным трудом, <...> не умеющих и не желающих трудиться, вечно ищущих развлечений, слоняющихся от скуки из угла в угол...» [1, с. 140]. Иная точка зрения у Л.Н. Антропова. Он, по свидетельству В.А. Азбукина, «рассматривая Райского как художника, поэта по преимуществу, страстно преданного и служащего искусству, <...> объяснил избрание им этой деятельности не из дилетантских и случайных побуждений, а напротив – его природным складом, предрасполагающим к тому, – так что все служит материалом для его творчества, – наука, работа мысли, действительность страсть». Вместе с тем Антропов видел и «противоречие в романе», поскольку Райский изображен в нем «пустомелей и несносным резонером <...>, надтреснувшимся, непрестанно рефлектирующим» [1, с. 165].

Исследователи рассматривали романы писателя как художественную целостность. Так, Н.А. Гузь утверждал: «авторское начало выражено в трилогии Гончарова и в автобиографических мотивах». «Тип идеалиста, мечтателя, романтика, – продолжал автор, – так полно воссоздан Гончаровым именно потому, что он был близок ему». В письмах романиста звучат признания в том, что он навсегда остался «неизлечимым» идеалистом и романтиком, и «Гончаров в 60-е годы остро чувствует кризисность десятилетия в целом и недостаточность сугубо реалистического метода для ее воссоздания» [70, с. 5, 207, 208, 209].

Изучение трех романов писателя как единства правомерно, прежде всего, потому, что их замысел и создание, в особенности, двух последних, близки по времени. Сам писатель также утверждал, что создал трилогию. Но важны и творческая предыстория романов, и обусловленная системными повторяющимися мифологемами общность целей автора произведений. Изучение последних далеко от завершения. При этом ученые осмысливали одновременность создания романов «Обломов» и «Обрыв». О.М. Чемена прослеживает творческую историю произведений, отмечая влияние на их автора Е.П. Майковой, «друга и участницы литературной работы писателя» [208, с. 4]. Перспективно и рассмотрение более широкого контекста творчества писателя, осмысление его ранних произведений. Такой подход осуществлен А.Г. Гродецкой, рассуждавшей о типичности образа Волохова [68]. Н.Д. Старосельская уделяет внимание теме страсти в творчестве Гончарова. Она отмечает «противоречивое понимание писателем природы страсти» – «как стихии» и «как идеи», что основано как на личном опыте, так и на традиции отображения ее русскими литераторами, начало которой «положено романтической литературой». Автор подчёркивает приверженность Гончарова этой традиции как писателя, «несомненно, следовавшего романтикам в осмыслении страсти». В то же время, считает Старосельская, Гончаров «наделил Райского собственными юношескими грёзами» [194]. Следует отметить и работы Л.С. Гейро: анализ высказываний писателя о Райском привел ее к выводу о создании Гончаровым «уникального характера художника» в русской литературе XIX века [36, с. 480].

При восприятии авторской мифологии в аспекте индивидуальных проявлений в ней писателя как личности, чья творческая составляющая эстетически репрезентативна и исторически конкретна, вопрос о доминантных образах творчества Гончарова особенно важен. На наш взгляд, невнимание к философским и культурным истокам творческих принципов писателя, и, прежде всего, философии и художественной практики авторов периода раннего и высокого русского романтизма, имеет следствием неразрешенность вопроса о том, почему писатель наделяет свойствами творца многих своих героев и вводит в произведения рассказчика, повествователя, образ автора. Внимание к данному вопросу присуще работе Г.В. Зыковой, анализирующей соотношение автора и героя в романе «Обрыв» [86, с. 80–85]. В.А. Доманский показал следование Гончарова традициям романтиков, влиявших на него [74, с. 57, 59–60].

Внимание ученых, осмысливающих образ творца у Гончарова, привлекает последний роман трилогии, что объяснимо полнотой представления такого героя. С темой нашего исследования связаны работы О.Б. Кафановой [95, с. 101–113], В.А. Доманского [74, с. 52–63], Н.В. Калининой [90, с. 83–100]. Анализируя мифологемы писателя, Кафанова сделала важные выводы, заявив: «“Обрыв” является романом мифологическим и символическим, в котором одним из центральных становится мотив оживления статуи, настойчиво повторяющийся и варьирующийся» [95, с. 101]. Доманский видит в образе сада Веры христианские и языческие истоки, а героиня на их фоне предстает нимфой, змеей, русалкой. Объемен и культурный контекст «типов женской любви» у писателя, находящегося в поисках нового в героине, соотносимой им с образами живописи и скульптуры. Ученый поставил под сомнение характеристику Гончарова как борца с романтизмом, заметив, что это мнение уже лишено своей категоричности. Ссылаясь на замечание Л.М. Лотман о том, что «романтизм никогда не уходил навсегда из русской литературы», он отмечает: Гончаров «не только пережил в юности свой “роман” с романтизмом, но и постоянно к нему возвращался, используя его художественные средства в способах изображения мира и типизации персонажей» [74, с. 57, 59–60]. Говоря об особенностях «романтизма в

эпоху реализма», Доманский пишет, что его «можно рассматривать как вечно движущееся одухотворенное и возвышающее начало бытия, стремление к высокому идеалу». Ученый утверждает: «Гончарову, реалисту, фламандцу, мастеру эпического разворачивания жизненных картин и создания характеров, тесно в рамках одного только реалистического изображения» [74, с. 57].

В контексте усилившегося интереса к русской романтической эстетике, формированию в ней мифа о художнике и его религиозной составляющей [158] значимо обращение к важнейшей стороне итогового романа Гончарова, которое осуществила Калинина. Она осмыслила образ Райского, сравнивая произведение Гончарова с романом Т. Готье «*“Мадемуазель де Мопен”*», в котором «впервые обосновывались доминантные для будущей теории “искусства для искусства” принципы радикального эстетизма» [90, с.95]. К.Ю. Зубков писал о значении теории романтиков, этой «масштабной эстетической системы», для русской литературы XIX века. Он привлекал мнения о романтизме исследователей англоязычных литератур и критику взглядов «ультрареалистов» в статье Гончарова «*Лучше поздно, чем никогда*» и в романе «*Обрыв*». Исследователь выявил в итоговом произведении мотивы, свидетельствующие о расхождении автора и Райского, склонного принять идеи Писарева. Это, однако, не возобладавало, и герой верен своей романтической ипостаси, сближающей его с автором, который в итоге создал роман «принципиально старомодный и принципиально новаторский» [85, с.166].

Наиболее содержательна в связи с интересующей нас темой диссертационная работа Г.Г. Багаутдиновой [9]. В ней осмыслен образ артиста в русской романтической повести, актуализированный и в «малой» прозе 1850–1860-х годов. Вновь, как в работах многих ученых, в центре внимания роман «*Обрыв*» и, рассматривая Райского как соавтора Гончарова, исследовательница видит в произведении «роман о романе». Понимание творческого процесса Гончаровым, по ее мнению, близко тому, что думает о нем Райский [9, с. 89–129]. Возникает, однако, вопрос о том, является ли образ Райского, героя итогового романа трилогии, типологически содержательным? В недавней монографии

Багаутдинова поставила целью провести реконструкцию, анализ и оценку художественных достоинств и недостатков произведений Адуева и Райского. При осмыслении образа художника-творца она рассмотрела роман «Обыкновенная история», напомнила о даре поэта у Обломова и определила соотнесенность Райского, повествователя и создателя особых пейзажей, портретов, с автором-повествователем [7]. На одной из схем, приложенных к тексту, предтечами (у автора работы – «прототипами») Райского указаны Адуев и Тяжеленко, герои повестей «Счастливая ошибка» и «Лихая болезнь». Однако основания для соотнесения этих образов не определены [7, с. 178]. Не выяснены в монографии и другие интересующие нас аспекты.

Значим, в частности, вопрос о причинах появления в итоговом романе Гончарова героя, который в своей творческой интенции превосходит всех в современной романисту литературе. Важно и то, что писатель обратился к образу одаренной личности, которую волнует необходимость создать литературное произведение. В.М. Маркович, анализируя русскую прозу первой половины XIX века, посвященную проблемам искусства, не видит в ней героя-литератора. В поле его зрения лишь импровизатор Пушкина [126, с. 5–43], хотя и Пушкин, и Гоголь, являясь романтиками, обратились к образу литератора, и таковы, прежде всего, их рассказчики. В их эпосе создан и образ автора. При показе исследователем глубины и многоаспектности темы творчества в прозе романтиков им оставлено без внимания самонаблюдение гениев периода высокого романтизма. Именно оно было востребовано Гончаровым в его художественной практике и заслуживает более полного осмысления. Итоговый роман писателя стал «летописью жизнестроительства», которую как главное свойство жанра ценили романтики. Роман был для них главным, и развитие его [25, с. 108, 130] привело к обилию в их произведениях мифологем и созданию авторских мифологий.

Особый интерес к образу творца, присущий романтикам, обозначен Гончаровым и в первоначальном названии создаваемого им романа – «Художник», и в том, что имя главного персонажа «Райский». Герой многосторонне одарен и в своем земном существовании стремится обрести

блаженство рая, некогда известное людям, а ныне только вспоминаемое и ожидаемое ими. Представ главным в системе персонажей, Райский показан в творческих поисках, неразрывно связанных с его поисками любви. В своем понимании значимости образа творца Гончаров как наиболее последовательный хранитель традиций романтиков и писатель, развивающий их, не мог не разойтись со многими «истами» – от «новых реалистов» до нигилистов и материалистов.

В работах последних лет, в статьях зарубежных исследователей и критиков высказывалось мнение о романтической направленности творчества Гончарова. Так, Жан Бло считал, что романтизм стал неким «вечным спутником» писателя, так и не приблизившегося к реалистическому видению. Бло писал о романтизме Гончарова: «...в своем творчестве он доведет его до крайней значимости, на сопротивление ему направит все свои жизненные силы, будет противопоставлять ему другую эстетику, но никогда не мог освободиться от этого своего компаньона, который поджидал его предшественников, или XIX век, чтобы добиться, наконец, независимой и полной выразительности. <...> романтизм есть константа психики, с этого определения и следует начать, дабы придать Ивану Гончарову его подлинный образ...» [27, с. 9].

При изучении творений Гончарова обнаруживается влияние на писателя немецких романтиков [226], русской романтической поэзии его времени [37, с. 61–73]. Отмечают знание им актуальных для русских романтиков идей Вакенродера, писавшего о преобладании творчества над личным чувством [126].

О сохранении поэтикой Гончарова романтических свойств пишет сегодня М.В. Отрадин [153, с. 77–171]. Размышления Багаутдиновой о влиянии на эстетику Райского идей Платона о роли красоты и любви, представлений философа о гармонии, идеале, сопровождает ее замечание о значимости для писателя разрешения противоречий, что было «целью романтиков» [7, с. 34–38].

Отметим, что в результате возросшего с начала 1990-х годов интереса к творчеству Гончарова в отечественном литературоведении появились работы, в

которых представление о нем как о «бытописателе» и «старомодном реалисте»⁶ подвергнуто сомнению. Основой для этого стало новое определение Ю.М. Лошицем творческих принципов писателя: «мифологический реализм» [119, с. 179]. Важную роль в разрушении стереотипа сыграли новые подходы к изучению художественного текста, в том числе, исследования мифопоэтики Гончарова.

Высказывания писателя в пользу искусства, в которых узнаваемы постулированные романтиками принципы, и утверждаемый Гончаровым приоритет такого искусства над развивавшимся после опытов «натуральной школы» реализмом, осмысливаются исследователями. Истоки этих представлений, как показала А.Г. Гродецкая, в раннем творчестве писателя. Исследуя поэтику его ранней прозы, исследовательница выявила романтические свойства повестей, отличающие писателя от современных прозаиков, которые увлекались «романтическими крайностями», использовали «трафареты». Характерно и заявление об образе Марка Волохова в связи с созданной писателем «тайной вокруг героя-любownika». По мнению Гродецкой, этот образ отличен от героев, представленных в антинигилистических произведениях: «Романтическая составляющая образа “разбойника” Марка достаточно сильна» [68, с. 28]. Но и Гейро, назвав писателя реалистом, видит в последнем романе «своеобразные сигналы <...> системы русского философского романтизма» [38, с. 171].

Философию романтизма Гончаров усваивал в годы обучения в университете. О значении для него произведений русских романтиков он писал: «...выучив наизусть Пушкина, Лермонтова, Гоголя, конечно, я не мог удовлетворяться вполне даже Тургеневым, Достоевским, потом Писемским, таланты которых были ниже первых трех образцов». Об общении с новой школой отмечено: «Я, повторяю, не сближался сердечно со всем кружком, для чего нужно бы было измениться вполне, отдать многое, все, чего я не мог отдать. Мне было уже 35 или 36 лет – и потому я, развившись много в эстетическом отношении в

⁶ Определение составителей академического Полного собрания сочинений и писем И.А. Гончарова в 20 тт. [59, с. 5].

этом кругу, остался во всем прочем верен прежним основам своего воспитания» [50, с. 370, 362].

В статьях Гончарова, посвященных последнему роману, их автор, размышляя о типологии героя, видит в Райском дилетанта и еще одного Обломова. Эти определения не являются, все же, исчерпывающими для романного образа. Позже Энгельгардт увидел дилетанта и в наделенном поэтическим мировосприятием Обломове. Райский же совершенно развенчан исследователем, ведь герой не способен к «эстетическому преобразованию наличного опыта». Райскому приписаны и «безмерное ослабление напряженности самого творческого процесса», и «пассивная созерцательность», и утрата «способности к подлинному творческому подвигу». Все это присуще герою, якобы, из-за его преданности «условной эстетике романтизма», влекущей к поиску идеала в жизни, но не связанной, считает Энгельгардт, с «переживанием творческого становления художественного произведения» [229, с. 59, 60].

Но как быть с тем, что именно в этом состоянии пребывает в продолжение всего сюжета Райский и он часто alter ego автора? А в завершении романа им обоим принадлежит обобщение: в облике и душевных свойствах родных ими увидена «великая “бабушка” – Россия». Анненский, подчеркнув способность Гончарова к обобщениям, отметил вместе с тем, что в Райском «самопроверочные задачи автора оказались слишком сложны» [3, с. 645–646]. Это не предполагает, однако, сведение образа главного героя итогового романа ни к идее дилетантизма в искусстве, который в романе показан как преодолеваемый Райским, ни к сказавшемуся в герое разладу идеала и действительности. Романтики не заявляли о непреодолимости этого разлада, пребывая в поисках его преодоления. И оно достижимо для художника, который наделен «общей энергией жизни» [25, с. 127].

Именно в достижении его истоки увиденного Анненским оптимизма Гончарова. Критик писал о том, что «крепким устоем» романиста была «любовь к жизни», «оптимизм входил в его поэтическое мировоззрение» [3, с. 659, 649]. Отметим, что и во внимании писателя к образу творца, который пребывает в

поиске идеала и имеет целью создание совершенного творения, способного преобразить социум, проявилась оптимистическое мировосприятие Гончарова.

В связи с осмыслением образа творца и концепции творчества писателя плодотворна наметившаяся в науке тенденция рассмотрения явлений национального литературного процесса в контексте мировых культурных событий [30; 195]. Это предполагает сосредоточение на эстетических вопросах, что особенно важно при осмыслении роли в формировании мифологии Гончарова его итогового произведения как «романа о романе» и «романа о творце».

В финальном произведении романист обратился непосредственно и преимущественно к осмысливаемой также его современниками теме художественного творчества. Зрелый писатель осознавал ее философскую содержательность и особый статус художника-творца, его роль в природном мире и в социуме. Гончаров стремился создать уникальный образ художника, и длительный процесс написания трилогии сказался на особенностях этого образа.

В научной литературе не раз осмысливалось создание Гончаровым образов-типов, привлечение им древних мифов, образов Пигмалиона, Дон Жуана, Дон Кихота, Чацкого, Онегина. Ученые обращались к теме страсти, осмыслению «женского вопроса». Изучалось «вечно женское» [98, с. 69–84] в связи с мифологическими образами Галатеи, Марфы, Параскевы Пятницы, Березины и др., с развитием образов-типов, таких, как Татьяна Ларина, Дона Анна, а также – с творческим восприятием Гончаровым архетипов при использовании мифологем огня («страстный жар») и воды (слезы или русалочий обман) [88; 202, с. 115–134].

По-прежнему актуально изучение мифологем природных стихий, особенно, в романе «Обрыв», поскольку они остались вне поля зрения ученых.

Картину общности произведений писателя, системности его значимых образов, эстетический характер единств может дополнить предпринимаемое осмысление образов одаренных героев, выявление значения образов очеркиста, рассказчика, повествователя, автора, особенностей архетипической, мифологической и традиционной образности, участвующей в создании Гончаровым типичных образов.

1.2. Роль традиций романтиков в ранних произведениях И.А. Гончарова

Интерес к проблемам творчества и личности творца был присущ романтикам первой половины XIX века: он в центре внимания поэтов и писателей периода высокого романтизма. О новом этапе творчества русских романтиков свидетельствовали произведения А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова. В них отразились размышления авторов по поводу названных проблем. Творения гениев не позволяют видеть в русском романтизме второй половины 1820–1840-х годов явление периферийное, теряющее актуальность¹. Наличие авторов второго и третьего ряда также подтверждает жизнеспособность направления, хотя его эстетические возможности реализовались в произведениях, сопутствующих первостепенным, не во всей полноте. То же свойственно и присутствующему в них осмыслению образа творца и творчества [126, с. 13–36].

В художественной практике русских романтиков первой половины XIX века была осмыслена стихийность творческого состояния. Это выявило, в частности особый статус мифологем «огня» и «воды», определив важнейшие свойства художника-творца и его произведений. Следовавший традициям классиков Гончаров развивал в ранних стихах те же образы. В «Автобиографии» он писал о себе: «...любимым чтением были все-таки произведения поэзии» [43, с. 218].

Образцы национальной поэзии стали для Гончаров импульсом творчества. «Огненное» состояние поэта, его Муза, являющаяся в облике девы, извлекающей божественные звуки из тростника, дева чарующая, влекущая, любящая и вызывающая чувство любви – таковы атрибуты творческой жизни художника. О них повествует герой стихов Пушкина («Муза», 1820). Его художник общается с богом или его вестником Аполлоном, в груди героя «уголь, пылающий огнем», он слышит проявления природной жизни, и природа откликается ему («Пророк», 1826; «Поэт», «Арион», 1827; «Эхо», 1831).

Творчески интерпретируя миф о Пигмалионе, ставший центральным у Гончарова, Баратынский в стихотворении «Скульптор» создал образ творца,

¹ О романтизме как эпохе см.: [10, с. 154, 69, 91, 94, 107, 143].

возжелавшего нимфу, увиденную им в камне. Ее облик преобразил его: «И пробежал по жилам пламень / И к ней он сердцем полетел» [19, с. 294].

У входившего в Общество любомудрия, где изучались идеи Шеллинга, Д.В. Веневитинова поэт – «сын богов, / Любимец муз и вдохновенья», он «пламенный жрец искусства», он начинает творить, когда «внезапно что-нибудь / Взволнует огненную грудь», и душа его «без страха, без искусства, / Готова вылиться в речах / И блещет в пламенных очах». Он, «читая, понимает» природу, которая «не для всех очей / Покров свой тайный подымает» [34, с. 142–144].

В.Г. Бенедиктова, ставшего адресатом писем Гончарова, вдохновил вид радуги. Солнце «капли нашло дождевые / Вонзило в них стрелы огня своего, – / И по небу ленты пошли огневые». Образ античного бога солнца, творчества и искусства создан пламенем, и изысканная метафора завершает стихотворение:

Как в каплях, летящих из мглы облаков,
Рисуется пламя блестящего Феба,
В слезах преломляясь блистала любовь
Цветными огнями сердечного неба.

Бенедиктов особенно часто использовал «огненные» и «водные» образы. Огонь в его стихах выявляет творческое начало, становится символом поэзии:

И служишь им заветной с небом связью:
В твоём огне художнику дано
Лик божества писать цветною грязью
И молнии кидать на полотно.

Скульптор, к твоей допущенный святыне,
Вдруг восстает, могуществом дыша, –
И в земляной бездушной глыбе, в глине
И мраморе горит его душа.

(«Поэзия», 1859) [24].

Особой энергетикой мифологемы огня и воды наделены в лирике ценимого Гончаровым М.Ю. Лермонтова. Влюбленный герой поэта – тот, у кого «поцелуй

любви горел в устах» («Письмо», 1829). Он видит «любви огонь живой» («Ночь. III», 1830), желает «излить огонь страстей своих» и не может забыть «слезы первых лет» («Ночь», 1830). Он чувствует «пыл страстей возвышенных» и плачет, «встревоженный печальною мечтой», любовь для него «страсть сильнейшая» («1831-го июня 11 дня», 1831). Поэт помнит об «огне небесном» («Поэт», 1828), о том, что «...люди угасить в душе моей хотели / Огонь божественный, от самой колыбели / Горевший в ней, оправданный творцом...» («Ужасная судьба отца и сына...», 1831). Природа в стихах Лермонтова предстлена картиной грозы, когда «молнии змея» «вкруг скал огнистой лентой вьется», «стихий мятежный рой мятется» («Гроза», 1830), в туче «таится пламень роковой» («1831-го июня 11 дня», 1831), «... мрачных туч огнистые края / Рисуются на небе, как змея» («Вечер после дождя», 1830). Поэт сравнивает страсть со струями воды: «Источник страсти есть во мне / Великий и чудесный», «Родится с жизнью этот ключ / И с жизнью исчезает...» («Поток», 1831) [109, с. 47, 126, 223, 154, 241, 286, 356, 87, 138, 411, 327, 352, 221, 225, 328, 349].

Не меньшее влияние, в сравнении с лирикой названных поэтов, оказали на Гончарова образы А.Н. Майкова. Поэт был многолетним другом, собеседником, корреспондентом писателя. Он не увлечен огненной стихией, в его стихах иные образы: это водная гладь, тихая или беспокойная, когда «шумят из урн каскада воды» («Гезиод», 1839). В идиллии «Рыбная ловля» (1855), текст которой предваряет посвящение, в том числе и Гончарову, Майков, по словам А.Г. Гродецкой, «называет рыбную ловлю “искусством” и приравнивает к состоянию творческого вдохновения» [64, с. 238–239]. Лишь заря, вечерняя или утренняя, наделена у поэта красками и энергией и отражается «в глади водного стекла» или придает заливу «блеск алый» («Картина вечера», 1838; «Призыв», 1838) [124, с. 45–48]. Размеренный, спокойный, плавный стих Майкова, античная образность его лирики были восприняты Гончаровым, откликавшимся на стихи друга в письмах и книге очерков «Фрегат “Паллада”». Они объясняют трактовку писателем реального в образе, как восполняемого тем, что приходит с фантазией. Интерес к античной образности в 1840–1850-х годах, отличавший лирику поэтов-

традиционалистов, был вызван «потребностью достичь равновесия различных сторон образа и освободиться не столько от чрезмерности идеального начала в нем, сколько от недостатка конкретного, фактологического» [16, с. 396]. Те же поиски вызвали появление «натуральной школы», авторы которой все с большей настойчивостью абсолютизировали реальное в образе. А.Ф. Лосев писал о закономерности процесса: «Раз антитеза остается, – всегда окажется возможной акцентуация то одного, то другого члена этой антитезы» [111, с. 868].

Восприимчивость к произведениям поэтов-романтиков, повлиявшая на формирование авторской мифологии Гончарова [215, с. 149] с ее центральным образом творца, проявилась в стихах юного автора. Он сосредоточен на природных образах, которые станут более индивидуальными в его прозе.

Так, в стихотворении Гончарова «Отрывок. Из письма к другу» усматривалось влияние Лермонтова. Но Гродецкая утверждает, что «параллелизм “бури в сердце” и в природе – одна из общих романтических формул». Она заключает: «стихи Гончарова принадлежат “бытовой” элегической традиции» [67, с. 629]. Симптоматично желание исследовательницы расширить контекст стихотворения, однако следствие этого – отказ от обсуждения романтической составляющей выявляемого поэтом контраста. Между тем Гончаров находится в диалоге с романтиками, сравнивая неукротимую стихию с «порывами» «душевного волненья». Для поэта был важен как параллелизм «бури в душе» и «бури в природе», так и противопоставление «громового гласа» и «робких уст». Именно это соотнесение природных стихий и «слов» он, не без иронии, представит позже в очерках «Фрегат “Паллада”».

Параллелизм «бури в душе» и «бури в природе» не имеет в ранних стихах характера штампа. Не был он таковым и у Пушкина. Гончаров следовал поэту, автору многих «морских» стихов (среди которых «Так море, древний душегубец...»), прежде всего, в многомерности восприятия природных образов и осмысления темы «человек и стихия», «поэт и стихия». Автор «Отрывка...» воспринимал жизнь стихий как имеющую самостоятельное значение,

одновременно показывая воздействие их на творческую личность. Своей энергетикой, мощью, величием, великолепием они проявляются и в творце.

В стихах Гончарова уже обнаруживался тот взгляд на творческую личность и на процесс творчества, который с более глубоким постижением и выражением его особой значимости в жизни личности и социума проявится в прозе. Ранние стихи Гончарова-поэта «проникнуты пылким чувством стихий» [207], и в них творческое состояние лирического героя, обретенное в приобщении к романтической традиции, – один из ключевых мотивов.

Представший в стихах поэта герой наделен творческими способностями, восприимчив к природным стихиям. Вскоре он будет осмыслен как личность созидательная, открытая красотам мироздания и совершенным образам искусства.

Важен широкий спектр проблем, поднимавшихся русскими романтиками. Создавая образ художника-творца, они размышляли о творчестве композитора, поэта (В.Ф. Одоевский), живописца (Н.А. Полевой, А.В Тимофеев, К.С. Аксаков), скульптора (Н.В. Кукольник) [126, с. 5–43; 9, с. 4]. Их сюжетам присущ напряженный драматизм. Культурным контекстом образов Гончарова были также очерк «Люцерн» и повесть «Альберт» Л.Н. Толстого. Обратившись к образу творца, автор очерка «Люцерн» формулировал философские вопросы о роли искусства, актуализируя их в связи с судьбой бедствующего музыканта.

Сюжеты современных авторов, включая второстепенных, влияли на начинающего Гончарова. Сосредоточение на проблемах художественного творчества и образе автора-творца обнаруживает его повышенный интерес к русской романтической литературе. Главный герой задуманного им в 1840-х годах романа «Обрыв» волнуем впечатлениями, воплощаемыми в картинах, музыкальных, словесных образах, в скульптуре. Он жаждет личного счастья и полноты творческого существования, стремясь достичь их.

Значимая у Гончарова тема необходимости труда для создания произведения искусства была поднята в повести В.Ф. Одоевского «Импровизатор». Ее автора интересовала демонология, которая сопровождает поэта-импровизатора, обретающего механические способности. Гончаров

конкретизировал данный аспект, анализируя типы страстей, при этом демоническое предстало амбивалентным. Оно таково в художнике, страсть которого многопланова и связана с творческим состоянием. Образ героя Одоевского, которого Гончаров назвал в числе тех, кто не достиг полноты творческой реализации [48, с. 119], уступает созданному Пушкиным. В неоконченной повести классика «Египетские ночи» дар импровизации противопоставлен необходимости упорного труда, что осталось проблемой.

Уже в начале творческого пути Гончаров при создании своих произведений привлекал архетипические, мифологические образы и те, которые наделены свойствами типов. Художественно выразительными они были в произведениях мастеров прошедших веков и современных выдающихся авторов. Основное внимание писатель, для которого были актуальны традиции романтиков, уделял творениям Пушкина и Гоголя².

Образы Гончарова, размышлявшего о проблемах творчества и личности художника-творца, приобретали индивидуальные свойства уже в ранней прозе писателя. Первые прозаические опыты были созданы им в период, когда он общался с семьей Майковых, Д.В. Григоровичем, И.И. Панаевым и другими деятелями культуры. Написанные в 1830–начале 1840-х гг. повести и очерки сыграли значительную роль в формировании Гончарова как романиста, что было отмечено исследователями. По замечанию Г.Г. Багаутдиновой, общим местом стало утверждение о том, что «романная поэтика сформировалась так или иначе в раннем “допечатном” творчестве писателя, в повестях “Лихая болезнь” (1838), “Счастливая ошибка” (1839), “Пепиньерка” (1842) и др.» [8, с. 74]. Другим «общим местом» можно назвать утверждение об «антиромантической направленности» ранних произведений Гончарова. По словам А.П. Рыбасова, написанные «именно в эту пору борьбы Белинского с псевдоромантизмом» повести были «всецело направлены на преодоление влияния фальшивого романтизма в жизни и литературе» [178].

² О влиянии образов Пушкина на эстетическую концепцию Гончарова-романиста см.: [15, с. 87–93].

Сам писатель отмечал влияние на него новых настроений, которое не стало преобладающим, особенно в связи с его отношением к традициям классиков русского романтизма. Позже он писал о себе как о человеке, оставшемся верным ранее усвоенным представлениям. В письме Е.А. и С.А. Никитенко 1860 года Гончаров рассказал о всегда присутствующем в его сознании образе «идеалиста»: «Но тема эта слишком обширна, я бы не совладел с нею, и притом отрицательное направление до того охватило все общество и литературу (начиная с Белинского и Гоголя), что и я поддался этому направлению, вместо серьезной человеческой фигуры стал чертить частные типы, уловляя только уродливые и смешные стороны. Не только моего, но и никакого таланта не хватило бы на это...» [56, с. 319]. Свои ранние произведения писатель относил к «намёкам» на типы.

Двойственность Гончарова по отношению к романтическим образам: с одной стороны, ирония и пародия, с другой, сожаление об утрачиваемом «поэтическом чувстве» – была свойственна ему в молодости. Она сопровождалась постепенным осознанием наличия псевдоромантических произведений. Следование писателя романтическим принципам в его первых повестях отметила А.Г. Гродецкая, впервые детально изучившая рукописные издания семьи Майковых и эстетические интересы их авторов, как и иронию Гончарова при их оценке [68, с. 9]. Разграничение псевдоромантического и истинно романтического проявляется уже в ранних повестях и очерках, созданных писателем вскоре после написания стихов. В этих произведениях важную роль играет фигура рассказчика, повествователя, очеркиста, а также взаимодействие отделенного от сюжета, «вторичного», по определению М.М. Бахтина, автора с его героем, в котором становятся отчетливы авторские представления (они принадлежат «первичному автору», «творящей силе» [20; 201]) о его персонажах, о создаваемом им художественном мире. При этом все более значительная роль принадлежала в произведениях писателя архаической и мифологической образности.

Первая из ранних повестей Гончарова – «Лихая болезнь», опубликованная в рукописном альманахе «Подснежник» за 1838 г., осмыслена как дружеский шарж на «особенности поведения, речь, а главное, любовь к загородным прогулкам

членов семьи Майковых» [228, с. 28]. Б.М. Энгельгардт, издавший повесть и доказавший ее принадлежность Гончарову, писал о времени ее создания: «...Марлинский совершал свое триумфальное шествие по России, совершенно заслоняя в глазах массового читателя прозу Пушкина и Гоголя, <...> еще не утихли восторги, вызванные В.Г. Бенедиктовым...». Исследователь отметил и «домашне-шуточное» [230, с. 233] содержание произведения.

В своих комментариях Гродецкая указала, что, по мнению В.И. Мельника и В.А. Недзвецкого, повесть «шире “домашних” установок, прежде всего по уровню типизации». Зуровы и Тяжеленко «столько же “частные лица”, сколько и “творческие типы”, в этих образах намечены в «шуточной» форме ключевые проблемы гончаровского творчества – осмысление двух жизненных систем: “жизни-суеты” и “жизни-покоя”, дискредитация сентиментально-романтического мировосприятия» [65, с. 632].

Упомянутая Мельником оппозиция двух форм жизни [131, с. 96], как и ирония по поводу псевдоромантического, или, так у комментатора, романтического взгляда на мир, реализуется в описании симптомов «болести» (представленных Филиппом Климычем и Тяжеленко) и прогулок Зуровых. Сюжет же повести основан на конфликте «реального» и «идеального», на первый взгляд выявляющем иронию автора единственно в связи с излишней идеализацией природы в период, располагающий горожан к прогулкам.

Вместе с тем все большая в сюжете произведения зависимость суетных героев от проявлений природы корректируется рассказчиком. Он изумлен поведением героев, утрачивающим способность к самонаблюдению. Присущая ему как еще одному создателю художественных образов гармонизация связана с его аналитической работой, от которой отказались герои. Роль рассказчика в повести особая: он одновременно и удивлен, и сочувствует, и, главное, выражает своей позицией альтернативу намерениям, поведению, действиям героев. Они погибают, и таков здесь трагикомический мотив. В Зуровых узнаваемы их прототипы – семья Майковых, в том числе, Евгения Петровна с ее отразившимися

в стихах и прозе «Подснежника» «сентиментально-романтическими порывами к природе» [65, с. 632].

Образы, определяющие контрастные состояния героев, и сама «болезнь» наделены у Гончарова биографическим, общекультурным, архетипическим и индивидуальным содержанием. Они будут повторены в более поздних произведениях Гончарова.

Г.Г. Багаутдинова отметила, что «повествование в повести организовано во многом фигурой рассказчика, в образе которого проявляются пушкинские аллюзии, карамзинские реминисценции. Филлип Климыч одновременно выступает и в роли повествователя, и в роли персонажа» [8, с. 75]. Отмечая объективность рассказчика, исследователи расходятся во мнении о том, кому, автору или рассказчику, свойственна ирония, проявившаяся в научном стиле повести, а также в повышенной чувствительности рассказывающего³.

Рассказчик в повести «Лихая болезнь» – участник событий и их хроникер. Благодаря его наивно-серьезному, лишенному иронии взгляду (мы склонны согласиться с мнением о том, что «авторская ирония не включена в сознание рассказчика» [137, с. 115]), «остраняются» обе крайности – «романтизм» Зуровых и «натурализм» Тяжеленко, а бытовые явления драматизированы [65, с. 635].

Показана в повести и любовная линия. Но и она, поскольку чувство вызвано Феклой, толкующей о чулках и рубашках, – один из высмеиваемых псевдоромантических штампов, а отнюдь не романтических мотивов. В финале третьей прогулки Зуровых, когда все ее участники испытывают мучительный голод, и из съестных припасов остаются лишь сладости и малага, выяснилось, что только «милая, несравненная Феклуша» догадалась взять в дорогу пармезан и лафит. Именно в связи с этой ее хозяйственностью Филипп Климыч сообщает о своих чувствах к ней: «О! как она величаво прелестна казалась в эту минуту! Я торжествовал, видя, как жадная, неліцемерно жадная толпа готова была вознести на пьедестал богиню моей души и преклонить пред нею колена» [48, с. 57].

³ Т.Л. Шумкова отметила: «Сам рассказчик занимает позицию ироника, исповедующего своеобразный вариант иронии свободы, стараясь не занимать никакой определенной позиции, не исключая возможности истинности любой из них» [228, с. 28].

Торжественный момент заставляет рассказчика прибегнуть к выразительным сравнениям, возвышенной интонации: «Кровь забушевала во мне, как морская волна, воздымаемая ветром до небес; сердце застучало, как проворный маятник; я гордо окинул взорами общество и забыл на пять минут о голоде, что при тогдашних обстоятельствах было весьма важно. Как ни говорите, а минута торжества любимого предмета есть божественная минута!» [47, с. 57]. Здесь, несмотря на подчеркнутую комичность сцены, впервые в творчестве Гончарова поэтический восторг Филиппа Климыча, присущий ему как художнику-артисту, вызван восхищением женщиной. Любовь оказывается признаком «поэтических натур» [198, с. 83].

Говоря об основе конфликта повести, Т.Л. Шумкова делает вывод о том, что «романтическое» подвергается в произведении иронии «с точки зрения культуры бидермайера. Однако идеал бидермайера – комфортный быт, радующий душу человека, вступает в конфликт с самим собой в связи с чрезмерностью романтических устремлений персонажей» [227, с. 28].

Заметим, что эта «чрезмерность романтических устремлений» не может быть соотнесена с эстетическими принципами романтиков. Так, Ф. Шлегель, как уже отмечалось, писал: «Источником возрождения безграничного реализма служит идеализм. <...> Поэзия должна покоиться на гармонии реального и идеального» [224, с. 63–64]. Семейство же Зуровых неспособно постичь эту гармонию, «одержимые “болестью”» они «жаждут покинуть мир цивилизации, слиться с природой». В то же время, подчеркивает Шумкова, «члены странствующего семейства не обладают ни истинной жаждой познания, ни душой, устремленной к мировой душе» [228, с. 32]. При этом, по ее мысли, Гончаров «подвергает иронии раннеромантическое странствие». В отличие же от путешественников произведений немецких романтиков единение героев Гончарова «выражается лишь в одинаковости испытываемых бытовых неудобств <...> Низкая сфера жизни обнажает истинность испытываемых ими чувств, которых не может вуалировать сентиментально-романтическая фраза...» [228, с. 32]. Она и вызывает иронию, выявляя особое умонастроение персонажей. Убивает

Зуровых, пропавших во время очередного путешествия, не природа, а их псевдоромантическое отношение к ней. В основе их энтузиазма, противоречащего чувству самосохранения, – отсутствие даже предположения о необходимости размышления. Отдельного внимания заслуживает тот факт, что «слезы», с которыми рассказчик сообщает о гибели семейства: «...опять глаза мои наполняются слезами, а голова, несмотря на все мои старания держать ее прямо, валится на сторону...» [47, с. 63] – условны. Он не вспоминает и свою «незабвенную Феклушу», что подтверждает поверхностность его чувства.

А.А. Фаустов, размышляя о зевоте героев как симптоме их «болести», определил предшествование этого мотива зеванию Адуева-старшего и Наденьки, слушающих стихи Александра, «сну жизни» Обломова. И если в первом романе герои демонстрируют скуку, то во втором зевание получает статус обобщения. Оно соотнесено с обнаруженной А. Майковым, автором стихов «Лихая болесь», «скукой и ленью нашего века», определенной так Гончаровым в письме поэту о его стихах [198, с. 87, 88, 84]. Важны также мотив гонения героев демоном и демонические свойства Тяжеленко, восходящие к образам Пушкина, создателя стихов «Демон» и «Сцена из “Фауста”» [198, с. 84–85].

Финал повести интересен использованием излюбленного романтиками приема передачи повествования еще одному, как было у Пушкина, рассказчику, и это доктор. Появление его в сюжете о «болести» оправдано. Странно, что Филипп Климыч обращается к нему лишь в конце сюжета: «...за несколько часов перед отъездом я открыл всё одному умному, опытному и сострадательному врачу, просил его познакомиться с ними, и ежели найдет средство, то уничтожить или, по крайней мере, притупить силу “лихой болести”» [47, с. 63].

Мотив исцеления от «художнических фантазий» с помощью микстур и кровопусканий был увиден Гончаровым в произведениях романтиков. В героиню повести В.Ф. Одоевского «Саламандра» вселился огненный дух, и она встречает доктора причитаниями: «Добрый лекарь, неразумный лекарь, ты хочешь лечить меня. Знаешь ли ты, кого ты хочешь лечить?...» [150, с. 175]. Герой повести «Сильфида» молодой помещик не осознает своей болезни. Вступив в контакт с

духом воздуха, он теряет связь с реальным миром. Излечивают его просто: «бульонная ванна – и ложка микстуры» [151, с. 123].

Отметим, что в обеих повестях лекарь человек «неразумный» или неспособный вылечить героя, который находится в пограничном состоянии. У Гончарова же врач умный и сострадательный, а Зуровы, чтобы скрыться, идут на хитрость: «...намерение их побывать в Финляндии и потом ехать в Швейцарию было обдуманно давно, но они искусно умели скрыть его от всех, даже от меня...» [47, с. 64]. Их действия не основаны на работе разума, осуществленной рассказчиком. Неудачная попытка вылечить Зуровых убеждает читателя: их «странность», их псевдоромантические стремления – действительно, «болезнь».

По нашему мнению, своеобразным ключом к сюжету может быть объяснение, которое в письме к Е.А. и С.А. Никитенко, отправленном в 1867 году, Гончаров дал другой, но естественной «болезни», испытываемой молодой девушкой. Он писал о необходимом самоанализе и понимании происходящего: «...надо <...> усвоить своему ведению это наблюдение над собой, овладеть им, знать, что оно такое (Ольга у меня говорит: *я знаю*, это нервы, силы играют!), и человек остается хозяином и наблюдения, и впечатления, и того чувства, которое производит его, следовательно остается хозяином самого себя, следовательно сохраняет сознание и знает, что ему делать и как быть» [56, с. 305]. Писатель отметил, что «наши бабушки и матушки» не знали о том, что с ними происходит, «терялись, думая, что это какая-нибудь лихая болезнь, мечтали, глядели на луну...<...> Вот где бывает полезен анализ...». По мнению Гончарова, нужно уметь эти осознанные в себе как норму силы направить: они нужны для того, чтобы «садились читать, писать или делать что кому назначено»; то же было с ним, не понимавшим, а это «натура говорила мне: *делай, работай, думай!*». Писатель заключает: происходящее с девушкой не болезнь, а «признак живой, симпатичной, страстной и поэтической природы» [56, с. 395–306].

Не сознающие же себя герои повести «Лихая болезнь» живут иллюзиями. Кроме их псевдоромантических мечтаний, отсутствия самонаблюдения иронию Гончарова вызывает и натурализм. Подробно представлены им обитатели

харчевни, в которой путники должны найти благодатный кров. В начале эпизода рассказчик заявляет: «Не берусь описывать внутренность подобного заведения, потому что для этого недостаточно одного беглого взгляда, а до тех <пор> я никогда не проникал туда...» [47, с. 60]. Он тут же дает портреты посетителей подобных заведений: это извозчик, лавочник, посыльный. В завершении эпизода от пародийной стилизации Гончаров переходит к адресной иронии: «...я не мог собрать довольно фактов и изложить их обстоятельнее; впрочем, не должно отчаиваться: слухи носят, что два плодовитые писателя, один московский, а другой Санкт-Петербургский, О-в и Б-н, обладающие всеми нужными сведениями по этому предмету, который они исследовали практически, давно готовят большое сочинение» [47, с. 61].

Так, уже первой повестью писатель включился в литературную полемику 1830-х гг. Суть журнальных войн между Пушкиным и Булгариным [216, с. 144–153] он не излагает, но намеренно ставит рядом антагонистов – А.А. Орлова и Ф.В. Булгарина, руководствуясь, прежде всего, эстетическими задачами. Показывая незадачливых писак, молодой Гончаров, отмечает Гродецкий, «не просто имитирует их стиль, но и пародийно обыгрывает характерную для обоих авторов “низкую” тематику; объектом его иронии здесь становятся как благонамеренное бытописание первого, так и “трактирные” поделки второго» [65, с. 636]. Характерно при этом, что ирония Гончарова по отношению к упомянутым бытописателям созвучна иронии романтика Одоевского, автора светской повести «Княжна Мими» (1834). Здесь обращение рассказчика к деревянному столу: «О круглый семейный стол! свидетель домашних тайн! чего тебе не вверяли?...» – сопровождается ироничным сравнением мебели с бытописателями: «Если б к твоим четырем ногам прибавить голову, ты бы сравнялся даже с нашими глубокомысленными описателями нравов, которые столь верно и резко нападают на недоступное им общество и которым я столь тщетно подражать стараюсь» [149, с. 231].

Подводя итоги наблюдениям, отметим, что повесть «Лихая болезнь» предстает значимым эскизом к трем романам писателя, и в том числе итоговому, в

связи, во-первых, с осмыслением в ней проблем, которые станут основными у писателя, размышлявшего о «жизни-суете» и «жизни-покое». Оппозиция этих двух жизненных состояний выявлена создателем произведения. Во-вторых, в повести предстал образ рассказчика, который видит причину происходящего в отказе героев сюжета от доводов разума. Выявление особой повествовательной позиции, возможности разрешения конфликтов и диссонансов и гармонизация их на основе иронично-объективного взгляда автора предвосхищает особенности романов писателя с его повышенным интересом к личности художника-творца.

Разрушая ультраромантические штампы (в описаниях природы, странствия, изображении любовных восторгов), молодой Гончаров не «порицатель» романтизма. Он соотносит свои образы с романтической прозой 1830–1840-х гг. и верен традициям Пушкина и Гоголя, авторов, признаваемых сегодня романтиками [10; 181; 187]. Эта верность проявилась в актуализации потребности не только ощущать, но осознавать себя частью природы с ее стихийными проявлениями, и таков третий аспект, обнаруживающий значение повести, в которой создан образ рассказчика, дополняемого автором. Последний ироничен в своей позиции наблюдателя «жизни-суеты» и «жизни-покоя». Увлечение рассказчика Феклушей (приводящее его к любовному и поэтическому восторгу) сближает его с героем, ставшим вскоре для Гончарова главным. Художник-идеалист в новых произведениях писателя обретает творческое вдохновение в любви к женщине, в повести же наметилось осмысление роли любви в жизни художника-творца и содержательности женского начала. Предвосхищением оригинальной целостности творений писателя являются мифологемы болести и «жизни-суеты», осложненные архетипическим, культурно-историческим, биографическим содержанием.

Одним из первых опытов писателя была также повесть «Счастливая ошибка» («Лунные ночи», 1839). В ней получила воплощение любовная тема, и повествователь явился личностью, способной создать произведение, в котором достижение гармонии есть главная цель и героев, и художника слова. Как считали критики и исследователи, эта повесть «менее всего была “домашним”

произведением» и знаменовала собою «наступление нового этапа в творческом развитии» писателя [77, с. 194–200; 207]. Отмечено, что она «уже обнаруживает замечательный талант» и интерес автора к жанру светской повести, мимо которого не прошел «ни один заметный писатель 30-х годов» [66, с. 645].

Исследователи не раз обращались к вопросам о достоинствах произведения и отличиях его от светских повестей 1830-х гг. Ученые отмечали усвоение ее автором традиций А.С. Пушкина [192, с. 123], Н.В. Гоголя и А.С. Грибоедова и видели своеобразие произведения в его антиромантической направленности и показе в нем «обусловленности человека средою» [207; 178; 191, с. 309]. В повести видели «литературную пародию», отметив влияние на автора А.А. Бестужева-Марлинского и Н.Н. Веревкина (А. Рахманного) [31, с. 157; 77, с. 196]. Восприятие произведения как «антиромантического» не преодолено и сегодня. Так, Т.Л. Шумкова утверждает: Гончаров боролся с романтической традицией, и его ирония объяснима «переходом от романтизма к реализму» [227, с. 27]. Но в ряде работ отмечены жанровые особенности произведения. И здесь вновь оказываются важны традиции Гоголя и Грибоедова, а повесть, в отличие от «светских», предстает обладающей «жанровыми признаками новеллы» [6, с. 23].

Важные для Гончарова традиции указаны в эпитафиях. Они-то и стали «камертоном при создании образа повествователя, выработке его иронического и возвышенного стиля, доверительной интонации, создании красочных образов, проявлении фантазии, внимании к детали, развитию сюжета, в котором рассказывающий предстает действующим лицом» [17, с. 122].

Как уже было отмечено нами в цитируемой статье, повесть начинается обращением к читателю, и это возвращает к доверительному тону повествования петербургских повестей. Но Гоголь создал также лирические отступления поэмы «Мертвые души» [170]. Гончаров в своем повествователе соединяет интонации первых и эмоции вторых. Этим объединением усилено субъектное начало образа повествователя новой повести, который эмоционален, ироничен. Он смотрит на мир глазами поэта и потому привлекает авторитет Пушкина. Произведения классиков значимы для автора нового творения и для повествователя.

Сумерки вызывают восторг последнего, но на них досаждают живописец и поэт. Оба они также герои Гоголя и Пушкина. Герои новой повести «живописец, не успевший передать полотну заветную мечту», он «с досадой бросает кисть, да поэт, житель чердака, грозит в сумерках проклятиями Аполлона лавочнику, который не отпускает в долг свечей» [58, с. 65]. Как строки стихов не отпускают поэта, так грезы, мечты не отпускают живописца. Аполлон – образ-заместитель поэта, облагораживает и одновременно снижает его, поскольку поэт называет и тут же произносит проклятия. Но двойствен и поэт Пушкина. Он суетен, когда не слышит гласа Аполлона, но «лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепетнется...» [164, т. III, с. 23]. Гончаров иронизирует, развивая известный образ. Его повествователь видит и «прозаическую радость» вечера, но для него «в сумерках таятся поэтические наслаждения.

Благословен и тьмы приход! –
сказал Пушкин» [58, с. 65].

Строки Пушкина не случайны. Образ поэта-бедняка значим для романтиков, герой которых живет интересами искусства. Таков он в пушкинских стихах «К другу стихотворцу» и в гоголевской повести «Портрет». Чартков нищий, его «старая шинель и нещегольское платье показывали в нем того человека, который с самоотвержением предан был своему труду и не имел времени заботиться о своем наряде...» [42, с. 62]. Придя к себе, «он вступил в свою переднюю, нестерпимо холодную, как всегда бывает у художников, чего, впрочем, они не замечают» [42, с. 65].

Создавая образы творческих личностей, Гончаров добавляет палитре классиков новые краски. Его повествователь лиричен, стихи предваряют его откровения. Сумерки для него – время «нежной, мечтательной грусти», он противопоставляет ее «грубой, неприятной», дневной. Сумерки – это «время сладостного шепота, робкого признания, пожимания рук и... мало ли еще чего? А сколько радостных надежд и трепетных ожиданий таится под покровом сумерек! сколько приготовлений совершается к наступающему вечеру! О, как я люблю

сумерки, особенно когда переношусь мысленно в прошедшее! Где ты, золотое время? воротишься ли опять? скоро ли?..» [58, с. 66].

Повествователь утверждает гармоничное существование, представ объективированным образом и делясь мыслями и чувствами. Они сообщают повествованию новые смыслы и полутона. Эта свобода самовыражения и общения с читателем – следствие восприятия традиций, обозначенных эпиграфами и цитированием классиков, напоминаниями об их образном мире. Свобода повествователя проявляется и в создании им поэтичного городского пейзажа, вовлекающего читателя в круг ощущений того, кто его создает. Так читатель становится участником процесса возникновения прекрасного мира: «Посмотрите зимой в сумерки на улицу: 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: он приумолкает, приостанавливается; нет движения; улица пуста; дома, как великаны, притаились во тьме; нигде ни огонька; все предметы смешались в каком-то неопределенном цвете; ничто не нарушает безмолвия, ни одна карета не простучит по мостовой: только сани, как будто украдкою, продолжают сновать вечную основу по Невскому проспекту» [58, с. 66]. Нами подчеркнуто, что «наблюдательность повествующего, метафоричность его речи создают непривычный резонанс картине, в которой стихия борьбы света и тьмы, тепла и холода гармонизирована впечатлением созданной полозьями саней тканой основы будущего полотна, подобно тому, как уже намечено словесное полотно разворачивающегося повествования» [17, с. 123].

И тут же следует ироничное упоминание обедающих и созданы портреты: «Теперь войдемте в любой дом. Вот общество, собравшееся в гостиной: всё тихо, безмолвно; никто не шевелится; разговор медленно вяжется слово за слово, поминутно перерываясь и не останавливаясь на одном предмете. Вглядитесь в физиономии: это самая лучшая, самая удобная минута для изучения настоящего характера и образа мыслей людей. Посмотрите, как в сумерки свободно глаза высказывают то, что задумала голова, как непринужденно гуляют взоры: они то

зажигаются страстью, то замирают презрением, то оживляются насмешкой. Тут подчиненный смело меряет глазами начальника с ног до головы; влюбленный смело пожирает взорами красоту возлюбленной и дерзает на признание; взяточник, хотя шепотом, однако без ужимок объявляет, какую благодарность и в каком количестве чаял бы он получить за дельце, – сколько доверенностей рождается в потемках! сколько неосторожных слов излетает!..» [58, с. 66–67].

Писатель и его повествователь наблюдательны и видят изменения, когда свечи заставляют скрывать истинное и искреннее в людях. «Но вот несут свечи: вдруг всё оживилось; мужчины выпрямились, дамы оправились; разговор, медленно катившийся до тех пор, как ручеек по камешкам, завязывается снова, вступает, подобно могучей реке, в берега, делается шумнее, громче. А какая перемена в людях! подчиненный уж смотрится в лакированные сапоги начальника, влюбленный стоит почтительно за стулом возлюбленной, взяточник кланяется и приговаривает: «Что вы! что вы! какая благодарность! это мой долг!» – неосторожные раскаиваются в своей доверенности, и взоры перестают страстно глядеть; место презрения заступает сухое почтение или страх» [58, с. 66–67]. В иронии обнаруживается вновь гоголевская традиция: «насмешка над героем в его произведениях всегда снисходительная, добрая и мудрая <...> имеющая целью эффект авторской отстраненности» [79, с. 126].

Гончаров создает обобщенный образ рассказывающего, называет его «наблюдателем», который призывает наблюдать: «О! будьте только сумеречным наблюдателем... «Но наблюдать, – скажут мне, – в сумерки неудобно, темно». – «Ах, в самом деле! ваша правда». – «Да как же вы упустили это из виду? забыли?» – «Нет-с, не догадался» [58, с. 66–67].

Обнаруживая традицию эпиграфами и цитатами, следуя ей стилистически и созданием образа повествователя, каков он у Пушкина и Гоголя, следуя ей также в контрасте прозаического и поэтического, жизненного, «существенного», «дневного» и грезящегося, мечтаемого, «сумеречного», поправляемого наблюдаемым, Гончаров формирует индивидуальную образность. Соотнесение реального и идеального – важное для автора и его повествователя в их пейзажах,

портретах, в самом выстраивании рассказа, в обращениях рассказывающего к читателю. И не раз повторено размышление, наблюдение, восхищение этими соотношениями противоположного, которые важны для эстетики романтизма. Но и роль художника, творца прекрасных образов, значима и реализуется в создаваемых образах и в представлении процесса творчества.

В своей ранней повести Гончаров постигает многоплановость творчества: оно является само собой, оно то, что повествователем замечено, рассмотрено, представлено. Создаваемые природой сумерки, шитье зимы переходят в рассказываемое, оно же наблюдаемое. Портреты, сцены, очерки рассмотрены, и повествователь их описывает, то есть и творит. Так представлена степень вовлеченности Гончарова в очерковый характер литературы 1840-х, которая своей творческой стороной была открыта и ему, и Белинскому.

Пригласить читателя смотреть и видеть, рассмотреть, а затем прочувствовать увиденное и испытать чувства по поводу созданного образа – такова задача писателя. Потому его повествователь вызывает читающего на разговор. И потому состояние влюбленного молодого человека, его неудержимое стремление к возлюбленной, трепет его сердца, его озноб – состояние не только этого героя. Оно распространено и на читателя, и это еще одно приглашение к вовлечению не только в процесс чтения, но и в процесс сотворения, создания сюжета, события, в определенной мере – и жизни, и это новое вовлечение в особый мир со-бытия, со-творчества. Сам автор и его рассказчик уже пребывают в этом состоянии, внимая Грибоедову, Гоголю, Пушкину. Они следуют им в их восприятии мира как части того, что создаваемо также и воображением и что может быть и воспето, и снижено, потому что достойно то восторга, то иронии.

Заметим, что открытость писателя и его повествователя миру природы не является обогащением впечатлений городского жителя. У молодого Гончарова она связана с восприятием творчества как формы воплощения жизненности. В письме А.Н. Майкову 1843 года он заметил по поводу стихотворения «Колизей»: «Эта развалина перед глазами Вашими, освещенная месяцем, под итальянским

небом, с роем исторических воспоминаний, должна бы была, кажется, внушить что-нибудь полнее, глубже, отчетистее – нежели то, что Вы написали» [56, с. 188].

По свидетельству А.Г. Гродецкой, «сопоставление “Счастливой ошибки” с теми или иными образцами светской повести, как правило, приводит ученых к выводу либо о “невыдержанности” в ней жанрового канона, либо о пародировании этого канона, последовательном, по мнению одних, или также до конца не выдержанном, по мнению других» [66, с. 647]. Действительно, индивидуальность повествователя с его вниманием к литературной традиции и ироничной игрой с сюжетом о влиянии светского общества на героиню, с его интересом к творчеству и творцам, способностью воплотить идеал гармонии, даруемой любовью, – такая индивидуальность недоступна светской повести. Лишь отдельные черты такой повести, как и отдельные узнаваемые черты очерка натуралистов, напоминают об этих жанрах литературы 1830-х годов.

Повествователь Гончарова сообщает читателям свои мнения, не раз прямо обращается к ним («да, позвольте прежде спросить...», «пора, однако, сказать...», «какие вы смешные!», «заметьте, пожалуйста, mesdames, Адуев, а не я...», «заметим мимоходом», «на вас сошлюсь, mesdames») и вступает с ними в диалог («Но наблюдать, – скажут мне, – в сумерки неудобно, темно». – «Ах, в самом деле! ваша правда». – «Да как же вы упустили это из виду? забыли?» – «Нет-с, не догадался»; «Сущий варвар! – скажут читательницы. Но я ссылаюсь на суд читателей») [58, с. 65, 69, 70, 71, 67, 80]. Так выявлено участие в создании произведения повествователя, то есть и его авторство. Кроме того, его самостоятельность позволяет писателю высказывать и собственные мысли, что привносит в повесть свойства очерка.

Если две ранние повести остались в рукописных альманахах, то очерки «Иван Савич Поджабрин» (1842), автор опубликовал в журнале «Современник» (1848) вскоре после издания романа «Обыкновенная история». Роман получил широкую известность, и очерки привлекли внимание читателей и критиков. Но, как отметил А.А. Григорьев, этот опус «многим показался недостойным писателя, так блестяще выступившего на литературное поприще» [12, с. 667].

П.В. Анненков и М.М. Достоевский, не обратившие внимание на дату написания произведения [12, с. 663], выразили опасения в упадке таланта автора. Потому рецензия Н.А. Некрасова, напечатанного в «Современнике» сами очерки и статью о них, была призвана «рассеять недоразумение и защитить Гончарова от несправедливых обвинений». Критик подтверждал, что «“Поджабрин” писан гораздо прежде “Обыкновенной истории”», но при этом подчеркнул, что не считает «эту повесть слабой: в ней есть много своего рода достоинств, недоступных таланту менее сильному» [146, с. 133].

После новой публикации очерков в сборнике «Для легкого чтения» (1856) А.В. Дружинин дал им более взвешенную оценку. Указав на время создания, критик писал, что «очерк отличается зрелостью и твердостью пера сильного и уже выработанного. Хорош и крепок тот талант, который умеет, даже в легких своих очерках, заставить от души смеяться своего читателя!» [12, с. 666]. Критик заметил и сходство главного героя и его слуги с Дон Жуаном и Лепорелло.

А.Г. Филонов, включив очерки в собрание сочинений 1896 года, писал: «...этот рассказ, согласно воле автора, признававшего его не заслуживающим перепечатки, при жизни его не был напечатан в полном собрании его сочинений» (речь шла о публикации 1884–1889 годов). Составитель объяснил внимание к очерку. Он указал: «...в виду того, что знатоки нашей литературы выражали сожаление, что рассказ “Иван Савич Поджабрин” не вошел в собрание произведений нашего писателя, и кроме того для полноты представления о Гончарове как литераторе – рассказ этот в настоящем издании первый раз печатается в собрании его сочинений» [205, с.11–12]. Филонов назвал то, что сближает произведение с «физиологическим очерком»: «...описаны некоторые черты жизни петербургского чиновника, часто переезжающего с квартиры на квартиру на Петербургской стороне» [205, с. 11–12].

Советские литературоведы были внимательны к очеркам. А.Г. Цейтлин, А.П. Рыбасов, В.Ф. Переверзев считали их «важным шагом <...> на пути к реализму» [178] и ставили в один ряд с физиологиями Н.А. Некрасова, Д.В. Григоровича, И.И. Панаева, В.И. Даля.

По мнению Рыбасова, очевидно, увидевшего черты жанра и в произведении Гончарова, «физиологический очерк» был реакцией на «романтическую повесть с ходульными героями, неестественно-преувеличенными страстями и вычурным языком», он сближал литературу с жизнью, показывая ее в «неприкрашенном, так сказать, “натуральном” виде». Образ героя очерков Гончарова исследователь связывал с традицией Гоголя: «Ивана Савича с полным основанием можно назвать младшим братом Ивана Александровича Хлестакова. <...> Подобно герою “Ревизора”, Поджабрин очертя голову “жуирует” жизнью» [178].

Цейтлин объяснял близость произведения Гончарова «к традиции “физиологического очерка”» наличием в нем множества бытовых «жанровых картин петербургской жизни». Ученый тоже сопоставил героя с Хлестаковым: «Образ героя очерков, Поджабрина, связан с той же гоголевской традицией, правда, не очерковой, а драматической. Можно было бы назвать Ивана Савича младшим братом Ивана Александровича Хлестакова. Как и Хлестаков, Поджабрин напропалую «жуирует» жизнью. <...> у него есть слуга, грубоватостью и смышленостью напоминающий Осипа». Образ слуги Поджабрина, по мнению Цейтлина, связывает очерки с романами писателя: «...в образе Авдея Гончаров, несомненно, сделал новый шаг к созданию того типа крепостного слуги, который был им увековечен в Захаре» [207].

Вместе с тем, выход Гончарова-очеркиста за рамки «жанровых традиций “натуральной школы”» одним из первых отметил А.А. Фаустов. Он писал: «Как и автор-физиолог, повествователь у Гончарова озабочен тем, чтобы с протокольной точностью фиксировать им увиденное и услышанное. Здесь, однако, сразу же начинаются и отличия. *Натуральные* тексты относятся к “классификационному” типу: нечто констатируется в них для того, чтобы затем оно было подвергнуто “обобщению” и включено в ту или иную рубрику. У Гончарова же все останавливается на фазе “сбора материала”. Эмпирическое описание у него вполне самоцельно...». Противореча своему выводу об эмпиричности писателя, ученый видел в Поджабрине «пародийного Дон Жуана» и отметил: «герой –

нечто вроде псевдоромантика или пародийного Дон Жуана, или *мещанина во дворянстве* [197, с. 279, 280. Выделено Фаустовым – В.Р.].

М.В. Отрадин вновь указал на нарушение автором жанровой традиции, что проявилось в создании типов: «“Иван Савич Поджабрин” – это не только не физиологический очерк, а – по принципам изображения и раскрытия характеров – нечто очень далекое от “физиологии”». По мнению ученого, жизнь героя сложно воспринимать «как “нормальную” и объективно описанную, т. е. воссозданную “по законам” физиологического очерка». Отрадин уделяет внимание и комическому в очерках: «Манера повествования в «Поджабрине», сюжет, построение диалогов, характер литературных параллелей и аллюзий – все пронизано единым комическим началом. <...> у Гончарова комическое, обнаруженное в самой жизни, быстро сменяется явно “сочиненным”, выдуманное комическим. <...> и это, в частности, заставляет увидеть в произведении Гончарова чуждые жанру физиологического очерка художественные принципы» [153, с. 25, 10].

В образе Поджабрина Отрадин отмечает цепочки «узнаваемых или кажущихся узнаваемыми сюжетов» [153, с. 11], где герой выступает и как жуир, данный, в русле гоголевской традиции, и как травестированный Дон Жуан. Вслед за Переверзевым исследователь увидел в «жуире» и черты романтика: «Представление о “низкой”, обыденной жизни и высоком, истинном существовании, стремление противопоставить низкой действительности духовный принцип бытия, готовность реализовать принцип жизнотворчества в любви, которая понимается как встреча и “слияние”» двух родственных душ – все это, как ни странно, находим в Иване Савиче» [153, с. 18].

Взгляд на Поджабрина как на романтика позволил исследователю сделать заключение о специфике его донжуанизма: «...в таком Иване Савиче узнается уже Дон Жуан эпохи романтизма. В сознании петербургского Дон Жуана доминирует не протест против Творца, а противопоставление себя мещанскому миру. В этом он может быть сближен с гофмановским Дон Жуаном». В герое ученый увидел стремление к обретению идеала. Именно идеализм Поджабрина, считает Отрадин,

роднит его с Александром Адуевым: «...не Иван Савич вырастает из Адуева, как посчитал исследователь (то есть Переверзев. – В.Р.), а наоборот: герой-идеалист “Обыкновенной истории” в “зародыше” дан уже в “очерках”» [153, с. 18, 24].

Так, по мнению Отрадина, все «комически поданные уподобления Ивана Савича известным литературным героям (Дон Жуан, Пискарев, Печорин, Хлестаков) выводят гончаровского “жуира” в некий вневременной сюжет», а самобытность его изображения автором заключается в том, что «он обнаружил универсальность конфликта “идеала” и действительности, который традиционно понимался как сугубо романтический» и представил «самый “низкий”, пошлый вариант этого конфликта. В дальнейшем Гончарова будет интересовать герой с гораздо более сложным духовным миром» [153, с. 23, 25]. Стремление исследователя увидеть в очерках повышенную обобщенность сюжета и конфликта симптоматично.

Однако имеющаяся «объемная история изучения очерков Гончарова не дает ответа на вопрос о том, почему писатель, уже познавший успех после публикации романа “Обыкновенная история”, издал очерки, названные “Иван Савич Поджабрин”, а затем отказался от включения их в собрание своих сочинений» [174, с. 38]. Предполагаем, что неоднозначное восприятие их читателями могло сыграть свою роль в отношении писателя к сочинению. Однако такое предположение не может быть исчерпывающим, поскольку оно не объясняет, почему очерки были опубликованы автором дважды и с разницей в восемь лет. Интересна вторая публикация (в 1856 году) очерков, раскритикованных в 1848-м. Вспомним, что в 1847 году был готов план романа об Обломове, а «увертюра» его, глава «Сон Обломова», была опубликована в 1849-м. Первые главы созданы летом 1857-го. Учитывая все это, отмечаем, что очерки явились предтечей также этого романа. А поскольку в 1849 году возник замысел романа «Обрыв», то в очерках о Поджабрине определились свойства, важные для формировавшейся как целостность индивидуальной мифологии Гончарова с преобладающим интересом писателя к вопросам творчества. Значимы отличающие его творения ироничная повествовательная манера, типология героев и образов рассказчика,

повествователя, очеркиста, наделенных ролью наблюдателей, тех, кто оценивает героя и проявляет свойства творческой личности. Но и сюжетные линии, ситуации, образ героя связаны с романами писателя, причем иначе, нежели это определяют выводы о разработке в очерках «пошлого варианта конфликта» и о внимании писателя к герою с «несложным» духовным миром.

В связи с фактами творческой биографии Гончарова неоспоримо то, что осуществленная им вторая публикация очерков «Иван Савич Поджабрин» «была вызвана необходимостью осветить историю художественного осмысления необычного персонажа в контексте современных писателю литературных тенденций. С героем очерков соотносимы явившиеся вскоре многоплановые, показываемые и с иронией, но во многом более масштабные образы Александра Адуева, Обломова, Райского». Важен и образ повествователя или, в терминологии Гончарова, «наблюдателя», присутствующий в его творениях и, в том числе, в очерках о Поджабрине, где автор – очеркист [174, с. 38].

Несмотря на то, что очерки позже воспринимались Гончаровым как явление переходное и не были включены им в собрание сочинений, они «должны быть осмыслены как произведение, выразившее творческий рост молодого писателя» [174, с. 38]. Связано это, во многом, и с ролью в них самого очеркиста.

Восприятие новых тенденций русской очерковой литературы, ее «физиологизма» свидетельствует о пребывании Гончарова на стрежне современного литературного процесса. Писатель создает очерки, рассказывает о повседневной жизни горожанина. Цикличность эпизодов произведения, которое не разделено на части, также представляет его композиционно цельным. Герой очерков – чиновник, проживающий на съемных квартирах, круг его общения и интересов выявляет его принадлежность людям среднего достатка, мелочным и мелким. Иван Савич Поджабрин кутит с графом, бароном, князем. Первый Коркин, второй Кизель, третий Дудкин. Герой знакомится с баронессой Цейх (в переводе с немецкого – «материя, «вещь», «штука»), графом Петушевским, князем Поскокиным, разговор ведется о графах Лужине и Судкове. Внешне высокий статус всех героев опровергнут их фамилиями. То же произойдет в

романе «Обломов». «Гости Ильи Ильича также расподоблены их наименованиями: они не обладают уже самым существенным в человеке. Обломов своими резюме по поводу каждого из них подтверждает, что перед ним предстали именно Волков, Судьбинский, Пенкин» [174, с. 39]⁴.

Герои романов писателя получают имена и фамилии, характеризующие их и важные для развития сюжета. Фамилии Обломова и Райского приобретут свойства типологических номинаций. Поджабрин же реализует значение своей фамилии, когда, как Подколесин Гоголя, почти попадает в сети брака. В унисон физиологическим очеркам он показан общающимся со слугой и дворниками, и в их лице предстали люди социальных низов. Впрочем, не физиологизмом, но объективностью ситуаций, диалогов, образов их участников увлечен очеркист. Совмещение объективируемого и лирически личного в повествовательной манере выявляет в очерках о Поджабрине тот сохраняющий лиризм эпический потенциал, который будет реализован в романах Гончарова.

Очеркист указывает на свое присутствие в повествовании определением героя: «мой приятель», частыми курсивами в рассказе о нем, в его речи, в речи персонажей («это он называл *серьезными занятиями*», «это называлось *кутить*», «последнее значило <...> *жуировать жизнью*»), повторениями героем слова «жуировать» (часто выделенного), приданием этому глаголу лейтмотивного звучания. Ему принадлежит и ирония при описании комедийных ситуаций, имеющих двойную характеристику. «Они водевильны и фарсовы, с точки зрения стороннего наблюдателя, но в то же время напряженно-драматичны, с точки зрения участвующих в них персонажей, которые после все проясняющего для них сдвига в сторону выявления комичности не смеются» [174, с. 39]. Это усиливает эффект комического, и с той же целью приведена автоцитата из ранней повести в речи Авдея: «Экая лихая болесь, прости господи, знатная барыня!» [46, с. 144].

Приемы создания юмористических ситуаций многочисленны: это контрасты, сравнения, соотнесения с узнаваемыми героями, травестированными, как и сюжетные ситуации произведений Гоголя, Пушкина, Гете, Гофмана,

⁴ См. также: [14, с. 176–184].

Карамзина [153, с. 23], выявления смешного в поведении и пристрастиях героя и окружающих его персонажей. Они, однако, не превращают рассказ о Поджабрине в комикование. Очеркист от улыбки возвращается к серьезному, сохраняющему комический оттенок, как происходит в описании сцены поиска дворника или попыток его пробуждения. Имея столь необычный колорит, повествование перестает напоминать «физиологический очерк».

Как автор очерков о Поджабрине Гончаров обретает способность показать ментальные и одновременно отсылающие к мифологии особенности персонажей. Таковым выступает здесь, прежде всего, сон: ему предается даже дворник новой квартиры героя. «Но такова и предрасположенность главного героя к жуированию, выраженная в беспокойном поиске все новых объектов увлечений, и в финале вновь приводящая его к зевоте, скуке и засыпанию» [174, с. 39]. Поджабрин утверждает свое «жуирование» ссылками на философов. Его «эпикурейство» всеохватно, и непреложно существование античного божества, бога Сна, способного, согласно традиции, проявить и творческую сторону своей сути. Для писателя актуальна эта сторона образов древних мифологий. Мировосприятие неумного жуира, вскоре после достижения цели засыпающего и затем устремленного к новой пассивности, тождественно и мифологическому мироощущению. Это обнаруживает особую природу образов Гончарова как авторских мифологем в составе очерков, формирующих индивидуальную мифологию.

Поджабрин при своих весьма умеренных социальных проявлениях вместил целый ряд образов и типов мировой литературы и культуры, предварив типы и образы романов писателя. Образные соотнесения, вплетенные в канву повествования Гончарова, многочисленны.

Очерки писателя отличает художественно убедительный синтез традиций, что делает их произведениями, которые не обеднены натурализмом, но эстетически обогащены соотнесением реального и идеального, представляют творческое восприятие и развитие их автором значимых традиций. Эпикуреец Поджабрин является предшественником главных героев романной трилогии,

которые, в отличие от него, в любви и творчестве стремятся обрести полноту жизни. Своими поисками уподобленный Дон Жуану, он выказывает энергию, соотносимую с той, которая присуща творчески одаренным героям Гончарова. Вместе с тем, герой контрастен выявившему свои творческие возможности очеркисту – мнимой деятельностью, мнимой влюбленностью, склонностью к засыпанию. Тот же контраст в обладающем образными взаимосвязями творчестве писателя обнаруживает характеристика Марка Волохова, тоже вторящего Дон Жуану. Он назван «самозванцем “новой жизни”, мнимой “новой силы”». Герой далек от «дела и всякого общественного труда», излагает не понятые и не продуманные «истины», что «доказывает злоупотребление прудоновского афоризма» [57, с. 427], которым он оправдывает свое воровство яблок. Однако очерки о Поджабрине предшествуют и постановке Гончаровым вопроса о роли деятельной натуры. В романских повествованиях об Адуеве-старшем, Штольце и Тушине значимо самовыражение автора, создателя произведений. Он вторит активности деятельных героев, осмысленной позже Гончаровым-критиком [48, с. 113], и выявляет ее социально-историческое и творческое содержание.

Автор очерков о Поджабрине развивал образы Гоголя и Пушкина, в частности, образ Онегина с его тоской, юношескими любовными победами, с его представлением о браке как о «муке»⁵. Писатель обратился также к образам Пушкина-драматурга. Позже он осмыслит и творческое начало донжуанства. Пушкин воплотил его в образе Дон Гуана, о чем писала А. Ахматова. Она отметила: «Внимательно читая «Каменного гостя», мы делаем неожиданное открытие: Дон Гуан – поэт. Его стихи, положенные на музыку, поет Лаура, а Гуан называет себя «импровизатором любовной песни» [5, с. 549]. Тема донжуанства актуализирована в очерках «Иван Савич Поджабрин»⁶, что предшествовало осмыслению писателем контрастных проявлений псевдо-любовника творческой составляющей пушкинского героя.

⁵ О спорах по поводу итоговой ситуации романа Пушкина и принятом нами ее толковании см: [13, с. 245].

⁶ Заявляя о необходимости изучать традиции, использованные очеркистом при развитии темы Дон Жуана, Т.В. Швецова указывает в качестве дополняющего тему осмысление героя пьесы Пушкина в нашей статье «Особенности индивидуальной мифологии И.А. Гончарова в очерках “Иван Савич Поджабрин”». См.: [211, с. 40, 43].

В очерках «Иван Савич Поджабрин» творческий человек является в разговоре о нем молодых «жуиров», и один из них заявляет: «Славно мы живем! <...> право, славно: кутим, жуируем! вот жизнь так жизнь! завтра, послезавтра, всякий день. Вон Губкин: ну что его за жизнь! Утром в департаменте мечется как угорелый, да еще после обеда пишет, книги сочиняет; просто смерть!.. чудак!» [46, с. 132]. «Внесценический» персонаж Губкин самим характером его представления напоминает об образах комедии Грибоедова, где назван брат Скалозуба, который «службу вдруг оставил, / В деревне книги стал читать» [61, с. 44]. Поджабрин же из упоминаемых им не раз «философических книг», среди которых «сочинения Гомера, Ломоносова, “Энциклопедический лексикон”» [46, с. 132], едва ли мог почерпнуть свой жизненный принцип повседневного жуирования. Сон – не случайный его итог. В образе сна отчетливо авторское усложнение традиционного мифологического содержания.

В связи с воссозданием традиции и ее изменением значима и градация в увлечениях героя. Его донжуанский список объемён: это жена чиновника, дочь булочника, Марья Михайловна, Амалия Николаевна, Александра Максимовна, дама, с которой он прогуливался «в отдаленных улицах». Это также те «пятьдесят», из-за которых он мог бы убить пятьдесят человек, если бы стрелялся из-за женщин, а также Анна Павловна, горничная Маша, баронесса Цейх, наконец, – Прасковья Михайловна, «смирная» барышня «под вуалью».

Но его отношения со всеми ими – «жуирование». И в числе других является Анна, а герой оказывается перед «Командором»: открыв глаза, он видит перед собой майора Стрекозу, защищающего «племянницу». Горе-Дон Жуан ретируется: он не стреляется «из-за женщин» [46, с. 130]. Герой очерков не проваливается в преисподнюю, следует сцена примирения за чаем с коньяком. Характерно, что эпизод с «Командором» дан в начале сюжета. Гончаров нарушает традиционную хронологию. В очерках «обнаруживается стремление автора не наказать, но высмеять своего Дон Жуана, и это будет характерно для последующих его персонажей, наделенных свойствами образа-типа» [173, с. 190].

Продолжением сюжета о Дон Жуане является и история с горничной Машей. Завидев её в окне, Иван Савич отправляет слугу радесть о нем, затем решает переодеться в сюртук Авдея. Эта сцена, как отметил Отрадин [153, с. 15], – параллель с эпизодом из моцартовской оперы, в котором Дон Жуан, соблазняющий служанку донны Эльвиры, забирает у Лепорелло его плащ. Однако вскоре Поджабрин устаёт от болтовни служанки и порывает с ней. Герою несвойственны угрызения совести, а поведение Маши психологически мотивировано. Один из первых критиков очерка М.М. Достоевский выделил именно ее: «есть одно превосходное женское лицо – горничная Маша» [75]. Но невинное признание Маши: «Я вас так люблю... – сказала она робко, почти шепотом...», – вызывает в занятом прихорашиваниями жуире не раздражение, а гнев: «Это очень глупо – любить! <...> Всякая тварь туда же лезет любить! Как она смеет любить? Вот я барыне скажу». Реплика Авдея: «ведь и она человек: любит тоже» [46, с. 147], – попытавшегося защитить девушку, созвучна мотиву повести «Бедная Лиза» Карамзина, что уже было отмечено [153, с. 13]. Маша с ее искренней любовью стала и прообразом героини романа «Обрыв»: вспоминая о Наташе, Райский сравнивает ее с «бедной Лизой» [54, с. 119].

В сцену ужина у баронессы Цейх, выявляя тенденции мифологизирования, вновь введены традиционные образы. Баронесса объявляет себя Гебой: «Я буду вашей Гебой. Она схватила бутылку и стала лить...» [46, с. 150]. Как богиня, выполнявшая на пирах богов роль виночерпия, она опаивает героя в прямом и переносном смысле. Поглощенный кутежом «жуир» теряет лицо. Назавтра ему стыдно, но он вновь возвращается к амплуа Дон Жуана: увидев «женщину под вуалью», посылает Авдея узнать о ней.

Новая пассия, «неприступная» Прасковья Михайловна, читает «Поучительные размышления». Ее имя соотнесено со святой Параскевой Иконийской, которая связана с образом Параскевы-Пятницы, «бабьей святой» [88, с. 458–459, 374]. Набожная барышня заманивает героя, и соблазняющий сам соблазнен. В желании Ивана Савича пожуировать с «праведницей» угадывается и комический вариант очередной Доны Анны, и мотив соблазнения Дон Жуаном

монахини. В пьесе Пушкина о «черноглазой Инезе» вспоминает Лепорелло: «Три месяца ухаживали вы / За ней; насилу-то помог лукавый» [168, с. 16]. В очерках Гончарова герой тоже безбожник, но потому, что читает «философические» книги, не знает церковного календаря и упоминает о кутеже у баронессы. «Праведная» же Прасковья Михайловна становится главной угрозой для жуира. Она все более не-Галатея и не может ею стать, ведь общение героя с женщиной – только жуирование. Градация проявляется также в том, что в новом увлечении Иван Савич оказывается на один шаг от супружества и вынужден бежать от брачных уз. Он «жуир», энергичный, но и засыпающий, повторяющий циклично свои контрастные состояния. Так, «обращаясь к классическому донжуанскому сюжету, Гончаров усваивает традиции и творчески обращается с ними. Его Дон Жуан откровенно высмеян и не испытывает наказания высших сил, но «отправлен на новый виток странствий» [173, с. 191]. В контексте мифологии христианства, частью которой, считал В.Ф.Й. Шеллинг, является собственная мифология автора, способного ее создать, герой Гончарова – откровенный разрушитель. Но этот незадачливый искуситель слаб перед силой созидания, присущей рассказавшему о нем очеркисту, который отправляет его в небытие.

В историях любовных увлечений героев романов Гончарова «жуиру» Поджабрину вторит Александр Адуев. Восприятие же женщин идеальными, разочарования, связанные с их неидеальностью или проявлением ими чувств, увы, не к герою, будут присущи Райскому. Он, однако, влюбляется потому, что для него состояние любви – условие начала творчества.

Все более часто используемый Гончаровым-прозаиком образ огня, предстающий повторяющейся мифологемой, значим в эпизодах ухаживаний жуира Поджабрина, который пытается создать новый любовный роман. Как и активность героя-жуира, образ огня трансформируется, иссякая. Говоря о новой квартире, слуга замечает: «– Что вы, сударь, торопитесь. <...> Может, еще не хороша. <...> – Прехорошенькая, – заметил Иван Савич.

– Да ведь вы еще не видали ее; а может быть, она и холодна, – сказал Авдей.

– Холодна! как можно, холодна! – ворчал Иван Савич.

– Будьте покойны, – говорил дворник, <...> – такая жара, словно в печке...» [46, с. 108].

Комичность этого диалога не только в том, что барин говорит о девушке, а слуга о квартире, но и в создании контраста: «холодна» – «жара». Как «холодное», нежелательно и «мокрое»: в спальне на потолке пятно, из него, по словам дворника, «протекает маленько». Но перспектива попасть под «дождь в комнате» не остужает пыл жуира: «Иван Савич задумался было, но вспомнил о соседке и махнул рукой». Позже герой говорит Анне Павловне: «...довольно одной искры, чтобы прожечь сердце...». Но вот явилась Маша: «он послал ей поцелуй. Она улыбнулась и показала ему утюг.

– Как же! не хотите ли вот этого? – сказала она, – как раз обожгу.

– Да вы уж и так обожгли меня глазками» [46, с. 110, 124, 135].

Баронесса же в восприятии героя такова: «Глаза блистали огнем, какого он не замечал прежде, румянец пылал ярче, на губах блуждала улыбка...» [46, с. 148]. Этот портрет преисполнен огненной символики. Но все эти «горения» завершены прозаично: огня нет, есть дым. Знакомясь с очередной соседкой, Иван Савич хитрит: «Послушай-ка! не пахнет ли здесь как будто дымом?

– Нет-с! – сказал Авдей, поворачивая нос во все стороны, – не пахнет». Авдей не подыгрывает барину, и Поджабрин отправился «радеть» сам: «Если я говорю пахнет, так, стало быть, пахнет. <...> Узнай-ка поди. Долго ли до пожара? Да нет, стой! я сам узнаю». Уловка срabатывает: «Барышня и кухарка подняли носы кверху и стали нюхать во все стороны» и хозяйка сама отсылает кухарку к соседям: «В самом деле пахнет! <...> уж не пожар ли? поди-ка сбегай к верхним жильцам», но тут же начинает кричать: «Стой, стой! Что ж ты нас оставляешь одних? <...> Что скажут? Ах, Боже мой! Уйдите!..» [46, с. 154, 155].

С лейтмотивными для очеркиста образами огня, искры, жара, пожара, дыма, которые соотносимы с пылом участников любовного диалога, связаны изменения оценок героем новой намечаемой пассии. Она для него уже не идеальна.

Продолжая сюжеты классиков, Гончаров тут же расходится с ними, травестирует образы героев, и, повторяя прием, находит новые комические

оттенки. Автор показывает в Поджабрине обладателя маски, под которой, «то и дело виден псевдо-Дон Жуан и псевдо-Дон Гуан» [174, с. 41]. Писатель наделяет героя желанием покоя при новых его стремлениях «жуировать жизнью», после чего Поджабрин вновь погружается в сон. Очеркист посылает ему навстречу искреннюю Машу, но герой псевдо-любовник, как Хлестаков «псеудо-сын, псевдо-чиновник, псевдо-жених и даже псевдо-взяточник» [16, с. 339]. Жар любви Поджабрина никогда не сжигал. Дона Анна всегда предстает перед ним в облике нелюбящей. А его Командоры – майор Стрекоза (Дон Гуан вспоминает, что командор замер на его шпаге, «как на булавке стрекоза») и крестный Прасковьи Михайловны, «дородный человек лет пятидесяти, седой, с анненским крестом на шее» [46, с. 161]. Этот крестный с крестом признает верным сообщение о том, «что такого лица и на свете нет», и приглашает всех приняться за кулебяку.

Гончаров-очеркист создал произведение, преисполненное иронии, иронизируя и по поводу ограниченности физиологических произведений, и по поводу псевдоромантизма, который был высмеян также А.Я. Кульчицким в повести «Необыкновенный поединок» (1845). Проявление творческой энергии очеркиста контрастно то и дело иссякающей и вновь разгорающейся энергии походов Поджабрина. Он ищет идеал, но не подозревает о его духовном содержании. Совершенно иным станет творческое самовыражение героев Гончарова-романиста, пробуждаемое в них чувством любви. В очерках со множеством образных, мотивных, сюжетных предшествований романам принадлежащие традиции образы изменены в соответствии с замыслом автора. Здесь образ огня, связанный с проявлением творческих сил природы и человека, миф о Галатее и Пигмалионе, как и ряд других, в том числе библейских, выполнен сложным, но и свободным в ироничном воплощении сюжета синтезом культурных традиций. Его создает писатель, «формирующий свой образный мир, свою индивидуальную мифологию» [174, с. 41]. Герой молодого очеркиста – это и петербуржец, и новый Дон Жуан. Новизна образа жуира, дорожащего свободой и жаждущего любовных отношений, состоит в том, что его жизненная энергия, возобновляемая, и вновь иссякающая, – это энергия утрат, растраты денег, потери

удобной квартиры, возможно, уже и иллюзий, и наконец, исчезновения из сюжета его самого. В контексте творческих исканий Гончарова такой итог предшествует тем, к которым придут не реализовавшие свой творческий дар младший Адуев и Илья Обломов, и они контрастны результатам жизненного пути Райского.

Образ Дон Жуана–Поджабрина, у которого есть и черты Подхалюзина, близок к тому, чтобы стать типом, когда он является в контрастных состояниях, обнаруживаемых образом огня. В очерках выявлена связь этого природного образа с любовной страстью героя, и она пока лишь предваряет систему соотнесений амбивалентных мифологем, которая будет создана в романах Гончарова. Вместе с тем значимо включение архетипического образа в ироничный рассказ о герое, чья пылкость угасает и превращается в предположение о наличии дыма у соседки, общение с которой закончилось исчезновением героя, рассеявшегося, как дым.

Выводы по 1 главе.

Факты биографии, ранние произведения и более поздние высказывания И.А. Гончарова свидетельствуют о том, что для него как начинающего автора были значимы положения работ немецких теоретиков искусства. Их интерпретировали университетские преподаватели писателя, лекции и публикации которых были осмыслены им и оставались для него ариадниной нитью. Учение Белинского актуализировало проблему соотношения реального и идеального, в восприятии которой Гончаров следовал теории романтиков. Он осознал, что преобладающее внимание к реальному не способствует созданию типов. К романтической эстетике восходило и его восприятие творческой личности, и понимание необходимости создавать творения, наделенные общностью. Последняя была определена Шеллингом как авторская мифология.

Ранние стихи Гончарова отличает стремление их автора усвоить образную выразительность романтической лирики. Вовлеченность же в современные процессы литературной жизни проявилась в обращении писателя к жизненным

сюжетам, очерковым формам. Однако он оставался верен изначальным представлениям об искусстве, и это повлияло на его раннюю прозу.

Образ повествователя повести «Счастливая ошибка» свидетельствует о творческом усвоении писателем традиций русской романтической литературы и о становлении его как автора, развивающего важнейшие принципы эстетики романтизма. Писатель показал соотнесенность повествователя с автором и прикосновенность первого процессу творчества, что объясняет его значение в образной системе произведения. Близкий в новой повести к героям сюжета, повествователь является выразителем авторского мироощущения, его внимания к роли женского начала, деталям творческого процесса, к особому воздействию художественного творения. При этом явлена ирония автора-создателя, ирония же повествователя вызвана нарушением героями равновесия разума и чувства, понимания ими соотнесенности реального и идеального. Представая «наблюдателями», оба, автор и повествователь, пребывают в процессе создания совершенного произведения, а его герои обретают гармоничное существование.

В очерках о Поджабрине важна изменчивость отношений объективированного в силу жанровой специфики очеркиста с его главным героем. Образ последнего индивидуализирован сюжетами его увлечений и соотнесениями с традиционными типами и с архетипическими образами огня и воды. При этом калейдоскопичность свойств Поджабрина, обнаруживаемая ироничными замечаниями очеркиста, создает образ героя, лишённого духовности, необходимой для любых форм жизнотворчества, включая создание творений искусства, как и для продолжения жизни. Образная система Гончарова-очеркиста полифонична, и контрасты бытия – ее константы. Поджабрин – герой непродуктивный, он растрчивает все способности своего предтечи Дон Жуана, включая и творческие возможности, которыми наделен пушкинский Дон Гуан. Создавая образ нового персонажа индивидуальной мифологии, автор-очеркист обнаружил значительность собственных творческих сил.

Для наследующего классикам Гончарова как автора ранних произведений интерес к творчеству и образу творца становился главным. Состояния покоя, сна,

прозябания, свойственные героям писателя, могут быть преодолены, и высшая форма возможного активного бытия – художественное творчество. Явлением образов творчески состоятельных личностей, каковы очеркист, рассказчик, повествователь, утверждалось значение творчества в противовес отступающим от него, в той или иной форме, героям. Вовлечение персонажей в этот диссонанс предопределило усложнение образности писателя, привлекающего мифологические, архетипические, «вечные» образы и на основе новых мифологем формирующего типы. Среди авторских мифологем Гончарова начали преобладать те, которые связаны с образом художника-творца и процессом создания художественного произведения.

ГЛАВА 2. АВТОРСКАЯ МИФОЛОГИЯ И.А. ГОНЧАРОВА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО

2.1. Своеобразие авторских мифологем писателя

Уже в первой статье о романе «Обрыв», ставшем итогом трилогии, И.А. Гончаров обобщил свойства своей авторской мифологии. Они обнаружены романами писателя, в которых автор видел «одно огромное здание», отражение эпох – «старой жизни, *Сна и пробуждения...*». Главные герои трилогии «составляют одно лицо, наследственно перерождающиеся», и «в *Бабушке* отразилась вся старая русская жизнь...» [57, с. 446]. Определяя связь романов, Гончаров отметил типичность своих героев, обязательное для себя следование традициям классиков русского романтизма, и прежде всего, Пушкина, и отказал в жизненности утилитарному искусству [57, с. 452, 449–450, 447, 445–446].

Высказывания писателя в статьях о романе «Обрыв» важны для осмысления авторской мифологии, реализованной его художественными произведениями. В ней актуализированы важные для Гончарова эстетические представления и традиции. Мифологию писателя отличает общность образов героев, типологизация которых происходит на основе привлечения архетипической и мифологической образности и «вечных» образов. Отличительным свойством этой мифологии является преимущественное внимание автора к образу творца и процессу творчества как основному в самореализации главного героя, проблемной и драматичной.

Свободное привлечение Гончаровым разноплановых традиций и достижение типичности вновь создаваемых образов отвечает требованиям, ранее высказанным В.Ф.Й. Шеллингом. Философ полагал, что творец мифологии нового времени как части, отличной от античной мифологии второго рода, должен быть своеобразен, уметь свободно выбрать формы, придать материалу «необходимость» и «общезначимость». Цель автора – создать гармонию, и одно из проявлений индивидуальности – смешное, соединение шутки и серьезного [215, с. 148, 147, 110, 149, 397, 448, 376].

Изучая теорию ранних романтиков в университете, Гончаров находился в эпицентре обсуждений современных философских воззрений. Свидетельством того, что он разделял представления Шеллинга об искусстве, хорошо известные в России [182, с. 108–109; 180, с. 210–227; 181, с. 105–126; 206; 126, с. 6–12], являются, прежде всего, многочисленные, развернутые и доказательные, обсуждения Гончаровым-критиком центрального вопроса романтической эстетики, сформулированного Шеллингом в «Философии искусства». Философ писал о том, что основное содержание любого нового мифа – соотношение реального и идеального [215, с. 148]. Романтики стремились достичь его в творчестве [224, с. 64]. Гончаров не раз высказывался о чуждом ему преобладании реального в утилитарном искусстве. Такое преобладание, считал писатель, приводит к отказу от фантазии и типологии, забвению традиций классиков, к отказу от искусства как такового. Это неприемлемо для писателя, цель которого – создание совершенных произведений [48; 49; 57]. Чужд Гончарову и обедняющий творения отказ от мифологизма, одно из проявлений которого – привлечение образов древних мифов.

Изучение мифологической содержательности произведений писателя, его мифологем и образов, имеющих архетипические основы, началось сравнительно недавно. Заметный сдвиг произошел с появлением исследования Ю.М. Лошица, определившего, повторим, творческие принципы Гончарова как «мифологический реализм» [119, с. 179]. Исследователь обнаружил в произведениях писателя три мифологических пласта: сказочно-фольклорный (русский эпос), древнекнижный (библейские сказания) и литературный (вечные образы). В работах Е.А. Краснощековой, В.И. Мельника, Ю.В. Лебедева, В.А. Недзвецкого, Н.Д. Старосельской, О.Г. Постнова, А.А. Фаустова и др., посвященных мифопоэтике Гончарова, изучалась библейская образность, подчеркивалась связь произведений автора с мировой литературной традицией и осмысливались фольклорные мотивы.

Однако ключевая роль образов стихий в творениях писателя долгое время оставалась без внимания. Тем не менее, в ряде исследований она отмечалась в связи с отдельными мотивами Гончарова. Так, Г.П. Козубовская обратилась к изучению

семантики женских имен и «усадебному тексту» в романе «Обрыв» и выделила «акватический» и «вегетативный» коды [97, с. 235]. Монография исследовательницы содержит ценные наблюдения, например, в ранних путевых очерках писателя она видит рассказ о путешествиях как о пути в потусторонний мир, отмечает архетипичный и развитый христианской мифологией мотив достижения берега как обретения гармонии, рая после пережитых путником страданий [97, с. 197–198]. Но в работе приведены и замечания, уводящие от образов Гончарова. Таково, в частности, представление «несостоявшегося сюжета», когда «бродящий по ночам Райский в сердцах обозван Мариной “лешим”». Исследовательница добавила: «сюжет о лешем и русалке так и остался в романе неразвернутым», в примечании же указала: «Леший – у западных славян козлоногий бог, наподобие греческого Пана» [97, с. 253]. Однако в большей степени не героя, но Марину характеризует использованное героиней определение. Внесюжетные ассоциации привлечены в монографии и при трактовке мотива шитья в сцене с Агафьей, героиней романа «Обломов». Козубовская пишет: «...игла в руках Агафьи – это Парка, прядущая нить его [Обломова – В.Р.] жизни, обрыв которой смертелен» [97, с. 235]. Заметим, что игла отсутствует в прялке. Она предназначена не для шитья, но для вытягивания и скручивания нити, а в одной из последних глав романа шитьем занята и Ольга, что прошло мимо внимания исследовательницы. Между тем, повторенная деталь сходна с использованной в ходе рассказа о хозяйственности жены Обломова и представляет занятие, свойственное женщинам XIX века. Очевидно, параллели с древними мифологиями должны быть объяснимы более общими свойствами образов писателя и объяснять именно эти образы.

Перспективность осмысления рефлексии писателя над романом показана Г.В. Зыковой, увидевшей творческие проявления Обломова и Штольца в их определении типичности героя словом «обломовщина», а также – размышления автора над стилем и манерой повествования. Эта рефлексия Гончарова, по мнению исследовательницы, противоречит определению его образности как объективной. Райский же, напротив, останавливает живую жизнь, он рисует,

создает скульптуру, и в его воображении образы столь же окончены, выверены его представлениями. И если Обломов видит в Ольге Корделию, то автор возражает ему, а к концу романа о Райском альтернативой типизации, «убивающей живую индивидуальность» и отсылающей к натуральной школе, становится «романтическая концепция личности» [86, с. 80–85]. Вместе с тем осталось не вполне ясным, какова типизация у романиста, какую роль играют привлечение им мифологических и «вечных» образов, а также отмеченное Зыковой соотнесение Райского с лишними людьми.

Фаустов, рассматривая «женский» миф в русской культуре середины XIX века, пишет, что «у Гончарова (особенно в “Обрыве”») актуализируется «исконное, архетипическое представление о двойственности женской природы, образом которой в человеческой психике служит *Анима*, а в литературной реальности – одна из ее масок, *русалка*», и образ Веры связан в романе «с субстанцией воды» [202, с. 115, 117. – Выделено Фаустовым. – В.Р.]

Несомненно, что черты мифологизма, мифологемы природных стихий, выявляя типологические и индивидуальные свойства произведений, определяют особенности образов Гончарова и тех авторов, которые были в поле зрения писателя и влияли на его представления о процессе и результатах творчества. Ряд мифологем Гончарова осмыслен в науке, и мифологичность творчества поэтов и писателей XIX века сегодня не вызывает сомнений [95; 156]. Однако недостаточно осмыслены индивидуальные мифологии как таковые и их эстетическая содержательность [176; 11, с. 330].

На наш взгляд, должны быть выявлены причины использования Гончаровым вполне определенных архетипических, мифологических и «вечных» образов и их роль в формировании художественного единства творений писателя. Так, определение роли и содержания архетипического образа огня у Гончарова было осуществлено исследователями, но только на примере романа «Обломов». Тема освещена в статьях В.Я. Звиняцкого [82, с. 82–91] и Н.Л. Ермолаевой [78, с. 40–46]. Роль огня значима, по их мнению, в теме любви-страсти, в образе пророка Ильи и посланного

ему небесного огня. Интенция же образа, связанная с творчеством, остается неосмысленной. Она, однако, заслуживает особого внимания.

При изучении образа творца и концепции творчества, актуальных для Гончарова в продолжение его творческого пути и с новой полнотой представших в романе «Обрыв», важно осмысление архетипических образов стихий, выявляющих мифологические свойства произведений писателя. На их особое значение для авторов указал Ю.М. Лотман. Однако, по мнению ученого, «силы стихии» расположены «за чертой мира культуры» [117, с. 817]. В трудах же современных исследователей П.С. Иванова, Т.Ю. Никитиной, А.В. Аношиной, А.А. Александровой образы природных стихий названы «мифологемами», «природно-космическими мифологемами», они рассматриваются как первоэлементы творения, подчеркнута их значимость в художественном мире поэтов и писателей [89; 147; 4; 2].

Большое внимание стихиям как архетипам и их роли в жизни человека и культуре уделяли К.Г. Юнг, Г. Башляр¹. В.В. Янкевич отметила влияние символа огня на «устойчивые архетипические основания всех культур» [234, с. 52].

Образ огня оказывается в произведениях Гончарова характерным элементом, связанным с показом творческой личности и осмыслением творчества. Выше было отмечено, что его архетипическая и мифопоэтическая содержательность исследовалась интерпретаторами романа «Обломов» как повествования об общечеловеческом, вечном. Многоплановый образ огня осмыслен как органичный в произведении. Однако роман – часть трилогии, развивавшей более ранние мотивы, и это определяет необходимость осмысления роли мифологемы огня в произведениях писателя, главный герой которого, как и его рассказчик, повествователь, очеркист, – творческая личность.

¹ Юнг писал: «Земля, на которой играл ребенок, огонь, который его согревал, дождь и буря, от которых он замерзал, всегда были реальностями, но сначала они воспринимались и понимались еще только пробуждавшимся сознанием как свойства родителей». Огню принадлежит особая роль: архетип Отца, согласно Юнгу, обнаруживают традиционно «мужские» стихии – воздух и огонь: «Он – это то, что приводит само себя в движение подобно ветру... <...> Он – это образ всех стихийных сил, готовых помочь или навредить». Огненная ипостась архетипа отца раскрывается, по мнению философа, в его активном, динамичном характере, в творческой интенции и сексуальной мощи, это «идея мужественного творящего божества» [232, с. 136, 137, 128–142, 139]. С тем же значением связано представление об огне как о жизнепорождающей, творческой силе. Огонь как образ энергии, которая явлена и на уровне животной страсти, и в плоскости духовной силы, есть олицетворение жизни.

Заключениям о роли образа огня в современных исследованиях творчества писателя присущ несколько общий характер [84, с. 155–175]. Между тем образ использован писателем с той частотой и в таком разнообразии контекстов, которые позволяют видеть в нем одну из констант творчества Гончарова. Архетипическая и мифологическая составляющая этого образа явлена в произведениях, каждое из которых, реализуясь в своей завершенности, предстает частью авторской мифологии.

Одним из важных для писателя источников актуализации образа огня следует признать лекции Н.И. Надеждина. Опубликованная ученым работа «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической» содержит образные определения творчества. Ими обогащены рассуждения Надеждина об истории творчества народов («поэтический огонь не только не погас, но вместе с тем, распространяясь, разлился гораздо обширнее и обнял всю Испанию», «арабы, набожные блюстители поэтического огня»). Те же определения сопровождают размышления о свойствах человека-творца, чей «бездейственный сон» пребывавшего в «животной природе» сменился «свободным излиянием своей деятельности», когда он в творчестве начинает «жить истинною жизнью». Творчество, писал ученый, есть та «божественная искра», которая «мгновенно вспыхивает и разрешается в неугасимое пламя», тот «священный огонь», который, «однажды возжённый, никогда более не угасает». Оно «небесный огонь божественной поэзии», в нем «искры поэтической жизни, от которых пылал некогда мир древний», оно есть «небесный пламень» [141]. Образ огня, как в соответствии с эстетикой немецких романтиков считал Надеждин, выявлял творческого состояние в качестве главного в жизни человека.

Сохраняя верность усвоенным на студенческой скамье принципам, Гончаров, став автором трех романов, не принимал нетипизированной, нефантазийной, нехудожественной «правды жизни». Отстаивая свои убеждения, он писал: «Неореалисты <...>дают нам, и в живописи, и в искусстве слова, свои снимки будто бы с природы и с жизни, сделанные “умом” <...> Эти снимки никогда не заменят картин, освещенных лучами фантазии, полных огня, трепета и

горячего дыхания жизни» [48, с. 141]. Заметим, что и в высказывании Гончарова-критика огонь выступает метафорой творчества. В зрелых творениях этот образ, повторяясь, предстает индивидуальной мифологемой. Она оказывается важнейшим элементом, объединяющим творения Гончарова.

Уже в ранних произведениях Гончаров представил аналогию стихии и проявлений героем творческих способностей, нередко не поддающихся объяснению, обнаруживаемых неожиданно и с силой, какая присуща природным явлениям. Внимание писателя к этим свойствам важно, поскольку они выявляют мифологическую составляющую его творений и ее обусловленность актуальными для Гончарова принципами эстетики романтиков. Одной из основных у него стала мифологема огня.

Дополняя образы героев, она наделена содержанием, определяющим доминирование образа художника и особенности размышлений Гончарова о творчестве. Образы героев романиста содержат архетипическое, привносимое «огненностью», которую отмечает в них автор. Но она присуща прежде всего именно художнику, творческой личности, и эти взаимосвязи устойчивы.

В представлении писателя огонь всегда является образным воплощением любви, а также – творчества и проявления личностью творческих сил. В 1859-м романист писал о статье Н.А. Добролюбова: «Двумя замечаниями своими он меня поразил: это проницанием того, что делается в представлении художника. Да как же он, не художник, знает это? Этими искрами, местами рассеянными там и сям, он живо напомнил то, что целым пожаром горело в Белинском» [56, с. 276].

Н.А. Некрасов в письме Гончарова 1856 года читал о публикации С.С. Дружинина: «Статью о себе я третьего дня проглядел у Тургенева: поджигающая к дальнейшему труду, притом в ней так много угадано и объяснено сокровеннейших моих стремлений и надежд!». В 1857 году одному из друзей Гончаров писал из Мариенбада: «... я через три дня хотел уехать <...> не знал, что делать, а числа эдак 25 или 26 нечаянно развернул Обломова, вспыхнул – и 31 июля у меня написано было моей рукой 47 листов!» [56, с. 228, 243]. а

В письме С.А. Никитенко в 1866-м Гончаров, шире трактует стихию огня: «Но Вы правы, подозревая меня тоже в вере в всеобщую, всеобъемлющую любовь и в то, что только эта сила может двигать миром, управлять волей людской, направлять ее к деятельности и прочее. Может быть, я, и сознательно и бессознательно, а стремился к этому огню, которым греется вся природа. <...> Поэзия и иллюзии в самых поэтических натурах не могут продлить обаяния первых минут этой зари, лучей *немого обожания* навсегда...» [56, с. 314–315].

В связи с этим особого внимания заслуживает также влияние дополненного, например, водными образами огненного начала на проявление страсти личностью, наделенной творческим даром. Подтверждением устойчивости представлений об огненной природе творчества, страстности создателя произведений, близкой проявлениям страсти любовной, стали высказывания писателя в письмах К. Романову. В апреле 1887 года Гончаров писал великому князю о признаках поэзии в его стихах: они «в нежных чувствах, в *страстном влечении к искусству*, т.е. ко всему, что есть прекрасного, изящного, великого в природе и в жизни. <...> Вы действительно рождены с огнем поэзии». В декабре того же года – об отсутствии в ряде стихов «живого огня», «искр поэзии», в январе 1888 года – о стихах К.Р, где «теплится» «дорогой огонь», «это огонь всеобъемлющей любви...» [45, с. 65, 92,95].

Мифологема огня достигает полноты образного воплощения в романе «Обрыв», где основными проявлениями героя стали его творческие устремления и цели. Главный герой романа – артистическая личность, художник, творец, в момент переживания творческого бессилия восклицает: «И я бессилен <...> зажечь огнем своим огонь в крови зрителя, слушателя! Священный огонь не переходит у меня в звуки, не ложится послушно в картину!» [54, с. 109]. Райский стремится реализовать свою любовную страсть, представая в ролях Дон Жуана-Дон Гуана и Дон Кихота, также имеющих «огненную» природу, которая отмечена создателями этих образов.

Характерно, что Гоголь в повести «Портрет» также показал попытки героя разжечь «искры таланта», «искру огня», он создал образ художника, который вдруг

«загорелся одною мыслию». Эти образы противоречат вновь озвученному выводу о слабости Гоголя в показе положительного [42, с. 88, 89; 171].

В художественных размышлениях Гончарова о творчестве и творце мифологема огня присутствует неизменно. Она сопровождает привлекаемые писателем сюжеты мифов, образы Пигмалиона, вечных влюбленных Дон Жуана-Дон Гуана и Дон Кихота, сообщает мифологические свойства образу Райского. Ее наличие – одно из подтверждений развития в творчестве писателя образа героя-творца, с его архетипическими, мифопоэтическими, типологическими свойствами доминирующим в авторской мифологии.

Мифологема огня, выявляющая творческие способности личности, предстала и в критике писателя. Так, в облике ценимого им Белинского, сравниваемого с «самобытным художником», отмечены особые свойства «трибуна»: «Он точно горел в постоянном раздражении нерв...»; «...он разрешался грозой...»; «Он загорался как-то вдруг...»; «...натура <...> сожгла этого человека»; «...он <...> догорал в борьбе...»; «Надо еще удивляться, как <...> жизнь могла прогореть почти до сорока лет!»; «...жгучие свойства его природы, непрерывное брожение и горение»; «...он всегда горел...»; «...нравственная вулканическая внутренняя работа, которая рвала и жгла его организм»; «...эти горячие критические излияния, которые бросали столько свету и огня...»; «своим электрическим огнем похвал...». В характеристике Белинского появился и образ Дон Жуана: «Он как Дон Жуан к своим красавицам – относился к своим идолам: обольщался, хладел, потом стыдился многих из них и как будто мстил за прежнее свое поклонение. Идолы следовали почти непрерывно один за другим». В выдающемся деятеле на ниве искусства Гончарову близко то, что он хотел видеть в современном критике, который не рассуждал бы там, «где надо прежде чувствовать и огнем чувства освещать путь уму» [44, с. 85, 88].

Использовавший столь многопланово образ огня Гончаров осознавал природное содержание творчества. Природа сама творец, и простершийся перед очеркистом-путешественником океан увиден являющим собой бурную или временно тихую водную стихию. Вечно меняясь, она отражает и поглощает яркий

космической огонь – свет звезд. Днем же «как ослепительно ярко блещет солнце и разнообразно играет лучами в воде! В ином месте кипит золотом, там как будто горит масса раскаленных угольев...» [60, с. 247]. Образ огня привлечен в рассказе о любви одаренных героев. Душа Адуева жива тогда, когда он влюблен и пишет стихи. Обломов, поэт в душе, оживает, полюбив Ольгу. Райский же всегда стремится к страстной любви: пока он почти не испепелен этой страстью в не меньшей мере, чем обожженная ею Вера, он не может начать своего литературного романа. Но в герое-творце есть и черты автора, нередко напрямую высказывающегося в произведении, оба они сторонние и именно «наблюдатели», и таков Райский, хотя он одновременно и активный участник сюжетного действия, каким в нескольких ситуациях является и автор. В образной системе писателя огонь страсти и огонь творчества отражены, покорены и продолжают состязание со стихией умиротворяющей – тишиной бытия, они умеряются или травестируются «водными» образами. Уравновешивание огня стихией воды, «остужение», «разводнение», нередко ироничное, известно и автору, и его герою-художнику.

Важнейшей у Гончарова является и мифологема сна. Она выражает далеко не только состояние физическое или возрастное, она – тот сон, в который погружена русская жизнь и ее недеятельные обитатели. Подобно сну Татьяны, проанализированному Ю.М. Лотманом в его традиционном мифопоэтическом содержании в качестве сюжета нисхождения героини в inferнальный мир и обретения ею духовного перерождения [116, с. 269–274], сон Обломова развернут как его истолкование в сюжете романа. В этом свойстве он вторит сну Татьяны, и его мифологическая содержательность осмыслена Отрадиным [153, с. 77–171].

На наш взгляд, наряду с выявлением многих культурологических аспектов архетипа сновидения, включая символическое содержание архетипического образа сна [33, с. 100–106], заслуживает внимания и то, что он также сон поэтический или, в огласовке Гончарова, «артистический». Уместно напомнить о сне, в котором видел Надеждин человека до проявления его творческого «горения» [141]. Обломов также является впервые в состоянии сна в

опубликованной до создания романа его главе «Сон Обломова». В той же мере этот воображенный сюжет и автору, и Обломову, наделенному творческими способностями, проясняет наиболее важное, и герой вскоре поймет, что причина его поражения – обломовщина.

Творческий потенциал сна известен лирическим героям А.С. Пушкина. Поэт именует мечту, грезу, воображение «странным сном», которым «бывает сердце полно», «сном воображенья», «сердца трепетными снами», «младыми снами» [185]. С особой полнотой мифологема сна в ее архетипическом (сакральность, инфернальность, жизнь души) и мифопоэтическом (ангел, падший дух) содержании озвучена М.Ю. Лермонтовым, став формой выражения творческого состояния. Сон соотнесен у поэта с покоем, смертью [183].

У Гончарова сон – это застой. Но мифологема сна амбивалентна, как и мифологема огня. Это обнаруживается в сближении сна с грезой. Грезит наяву пишущий стихи младший Адуев. На автора произведения о Райском, как только он приехал на Волгу, «как будто сон, слетел весь план романа» [48, с. 118]. В связи с выявлением творческого потенциала видящего сны значимы наблюдения В.П. Руднева. Ученый писал: «Во сне спящий одновременно может быть и автором, и участником, и зрителем, в то же время не являясь ни тем, ни другим, ни третьим. Как автор, он создаёт сон, но не может в нем ничего изменить, как участник, он воспринимает сон в качестве реальности, как зритель, он может смотреть на себя самого как автора и участника со стороны» [177, с. 121].

С наибольшей выразительностью Гончаров передал состояние творческого сна, переживаемого Райским. Герой пребывает в уверенности, что сон губителен и говорит Аянову: «...или горение, или – сон и скука!» Но иное восприятие сна автором романа и его героем предстало в рассказе о соученике Райского. Герой вспоминает, что «с удивлением глядел на лицо Васюкова, следил, как, пока еще с тупым взглядом, достает он скрипку, вяло берет смычок, намажет его канифолью, потом сначала пальцем тронет струны, повинтит винты, опять тронет, потом поведет смычком – и всё еще глядит сонно. Но вот заиграл – и проснулся, и улетел куда-то».

В этом описании вновь, как это было в раннем творчестве писателя, узнается образный контраст стихотворения Пушкина «Поэт». Его герою известно состояние, когда «душа вкушает хладный сон». Но он – поэт, и потому «лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепетается, / Как пробудившийся орел» [164, т. III, с. 23]. Развивая этот контраст, Гончаров вносит изменения, связанные с воссозданием им процесса творчества.

Райский видит, как накануне игры на скрипке «Васюкова нет, явился кто-то другой. Зрачки у него расширяются, глаза не мигают больше, а всё делается прозрачнее, светлее, глубже и смотрят гордо, умно, грудь дышит медленно и тяжело. По лицу бродит нега, счастье, кожа становится нежнее, глаза синеют и льют лучи: – он стал прекрасен.

Райский начал мысленно глядеть, куда глядит Васюков, и видеть, что он видит. Не стало никого вокруг: ни учеников, ни скамей, ни шкафов. Всё это закрылось точно туманом.

После нескольких звуков открывалось глубокое пространство, там являлся движущийся мир, какие-то волны, корабли, люди, леса, облака – всё будто плыло и несло мимо его в воздушном пространстве. И он, казалось ему, всё рос выше, у него занимало дух, его будто щекотали или купался он...

И сон этот длился, пока длились звуки».

Сон Васюкова до его игры на скрипке и сон Райского во время игры проснувшегося для творчества товарища – разные состояния. Но герои сближены в их общем упоении музыкой, в их творческом сне: «Вдруг стук, крик, толчок какой-нибудь будил его, будил Васюкова. Звуков нет, миры пропали, он просыпался: кругом – ученики, скамьи, столы – и Васюков укладывает скрипку, кто-нибудь дергает его уж за ухо.

Райский с яростью бросается бить забияку, а потом долго ходит задумчивый» [54, с. 53–54].

Не углубляясь в вопросы музыкального искусства и жизни музыканта, как это было свойственно В.Ф. Одоевскому, Гончаров создает картину творческого состояния героев. Райский не единственный художник и творец в его романе.

Сосредоточенный на вопросах искусства сумрачный аскет Кирилов – лицо эпизодическое, но и он внес свою лепту в развитие мифологемы сна как творческого переживания. Райский показал ему портрет Софьи. Кирилов «молча, медленно и глубоко погрузился в портрет. Райский с беспокойством следил за выражением его лица. Кирилов в первое мгновение с изумлением остановил глаза на лице портрета и долго покоил, казалось, одобрительный взгляд на глазах; морщины у него разгладились. Он как будто видел приятный сон» [54, с. 129].

Главный герой романа «Обрыв» подвластен особому, творческому сну, который хорошо известен ему. Это выявляет эпизод в его имени. Марфиньку заставили рассказать о ее сне, в котором она видела себя в галерее с античными статуями, и ей «живо представилось», что они стали двигаться. «Да это поэтический сон – я его запишу! – сказал Райский». Он продолжает: «Прелесть – сон, Марфинька! <...> Какой грациозный, поэтический! Ты ничего не прибавила?» [54, с. 511]. Так же он оценил и сон Веры. Ей приснился мост, половину которого унесла буря: «И этот сон хорош: и тут поэзия!» На замечание Веры о том, что ее сон вызван ознобом, следует реплика, подтверждающая оценку Райского: «Да ведь всё дело в ознобе и жаре: худо, когда ни того ни другого нет» [54, с. 512].

Сам герой пребывает в состоянии творческого сна, выйдя от Софьи. Он погружен «душой» в сон, видит героиню в образе «холодной статуи», которая оживает. Таков его «артистический сон», архетипическая и мифологическая природа которого явны: «Женская фигура, с лицом Софьи, рисовалась ему белой, холодной статуей, где-то в пустыне, 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. Она, обратив каменное лицо к небу, положив руки на колени, полуоткрыв уста, кажется, жаждала пробуждения.

И вдруг из-за скал мелькнул яркий свет, задрожали листья на деревьях, тихо зажурчали струи вод. Кто-то встрепенулся в ветвях, кто-то пробежал по лесу; кто-то вздохнул в воздухе – и воздух заструился, и луч озолотил бледный лоб статуи;

веки медленно открылись, и искра пробежала по груди, дрогнуло холодное тело, бледные щеки зардели, лучи упали на плечи.

Сзади оторвалась густая коса и рассыпалась по спине, краски облили камень, и волна жизни пробежала по бедрам, задрожали колени, из груди вырвался вздох – и статуя ожила, повела радостный взгляд вокруг...

И дальше, дальше жизнь волнами вторгалась в пробужденное создание...» [54, с. 149–150].

В сюжете сна Райского, предавшегося творческой фантазии, развит сюжет витальной метаморфозы. У Овидия показан божественный огонь, во сне же героя Гончарова солнечный свет порождает искру жизни. Роль огня здесь та же, что у античного автора, а образ воды преисполнен содержательности в новом контексте. Райский размышляет: «“Да, артист не должен пускать корней и привязываться безвозвратно, – мечтал он в забытии, как в бреде. – Пусть он любит, страдает, платит все человеческие дани... но пусть никогда не упадет под бременем их, но расторгнет эти узы, встанет бодр, бесстрастен, силен и творит: и пустыню, и камень, и наполнит их жизнью и покажет людям – как они живут, любят, страдают, блаженствуют и умирают... Зачем художник послан в мир!..” Райский тщательно внес в программу будущего романа и это видение, как прежде внес разговоры с Софьей и эпизод о Наташе и многое другое, что должно поступить в лабораторию его фантазии» [54, с. 150–151].

В финале отношений с героем «Софья, в мечте его <...> в трепете слушала шепот бледного, страстного Милари...». Райский-любовник нашел предмет страсти, «разгадал» «тайну» Софьи, и в воображении «бескорыстного артиста» возникает сцена будущего романа. Так «в нем умер любовник и ожил бескорыстный артист» [54, с. 150], – заключает автор. Соотнося творческую мечту Райского с произведением Овидия, Пигмалион которого «пылает к подобию тела», а на празднике услышавшая просьбу Венера вняла ей, и в этот момент «трижды огонь запылал и взвился языками» [163, с. 135, 137], Гончаров и следует традиции, и изменяет ее. Он наделяет образы огня и воды также природной сущностью провозвестников жизни, что открыто и его герою-творцу.

О своем сновидческом состоянии, о видении Софьи Райский вспоминает, увидав преобразившуюся Веру: «Она стояла на своем пьедестале, но не белой, мраморной статуей, а живою, неотразимо-пленительной женщиной, как то поэтическое видение, которое снилось ему однажды, когда он, под обаянием красоты Софьи, шел к себе домой и видел женщину-статую, сначала холодную, непробужденную, потом видел ее преобразование из статуи в живое существо, около которого заиграла и заструилась жизнь, зазеленели деревья, заблестали цветы, разлилась теплота...» [54, с.623].

Образ творческого, «артистического» сна вновь обнаруживает творческий взлет Райского, каким герой показан в самом конце романа. Во время путешествий он вспоминает Веру, и «... над скалами снилась ему его отчаянная борьба с ней...<...> Он вздрагивал и отрезвлялся...» [54, с. 772].

Но писатель создает и широкое образное обобщение сна иного содержания, соотношенного с иным «пробуждением», и это сон-застой: в его романах «отразились три эпохи – старой жизни, *Сна и пробуждения...*» [57, с. 446].

Так мифологизация проявилась и у Гончарова-публициста в представлении им типов героев через состояния сна и бодрствования. На первый взгляд, повествователь, рассказчик, очеркист, как и автор, вне этих состояний. Но они – те «созерцатели», которым принадлежит обобщение о сне, хотя и сформулированное вне текста произведений писателем, отличавшимся «медленным, историческим ростом» [3, с. 665]. У него, как и у его героя-творца, свои сны и пробуждения – оба стремятся реализоваться в создании художественного произведения. И у обоих в основе этого движущего ими стремления, по мнению Гончарова, – страсть.

Представая амбивалентной, мифологема сна вновь является в ее образно-символическом виде и в связи с ожиданием Райским страсти как стимула к творчеству. Герой скучает у родных: «Что, если б на этом сонном, неподвижном фоне – да легла картина страсти! – мечтал он. – Какая жизнь вдруг хлынула бы в эту раму! Какие краски... Да где взять красок и... страсти тоже?..» [54, с.184].

Разъясняя задачи и идеи романа «Обрыв», Гончаров отметил, что «на первом плане» в нем «являются неизбежные отношения обоих полов между собою – и в своем простом, естественном виде, <...> и в образе несчастных или безобразных страстей...» [49, с. 455]. Осмысление страсти вызвано не одной естественностью научных интересов авторов новой мифологии, о которой писал Шеллинг [215, с. 447, 452]. Философ отмечал важность темы при размышлении о характере: «...действительно жизненным он становится только в своей деятельности. Характер мы мыслим как единство ряда сил, постоянно поддерживающих известное их равновесие и определенную соразмерность <...>. Но для того чтобы это жизненное единство проявилось в поступках и деятельности, эти силы должны возмутиться под действием какой-либо причины и выйти из равновесия. Каждому ясно, что это происходит под действием страстей» [214, с. 68].

Представая одним из движущих сюжет и проявления характеров мотивом, страсть в произведениях Гончарова также и мифологична, вписываясь в систему авторских мифологем, где доминируют те, которые связаны с образом творца и осмыслением творчества. Не случайно образы и «типы» страсти наиболее развиты в романе о художнике. Стихийность чувства любви, страсти, побуждающих одаренных личностей к творчеству, обнаруживают и герои, которые окружают Райского. Многие из них переживают каждый свой «обрыв».

Амбивалентный характер страсти творческой личности выявляют архетипические образы огня, воды, актуальны и образы библейской мифологии.

Создавший портрет Софьи, стремящийся оживить ее и создать картину ее оживления, герой мечтает о романе – «у живых людей, с огнем, движением, страстью!» Малиновка перед ним как «широкая рама для романа...», и Марфинька – персонаж идиллии. Герой спрашивает себя: «...не стать ли героем тихого романа?» [54, с. 151, 184, 229]. Но для творчества ему нужна страсть, такая, чтобы «ее жгучий зной сжег бы, пожрал бы артиста». Любовник должен «собственными нервами, вытерпеть огонь страсти, и после – желчью, кровью и потом написать картину ее...» [54, с. 184]. Любовное увлечение, поиск страстной

любви сопровождают творческие намерения Райского, о Марфиньке он думает: «она и искусство будут его кумирами» [54, с. 248].

Вновь является, определяя взаимосвязи мифологем писателя, образ огня. Целуя сестру, герой надеется, что «одна искра, одно жаркое пожатие руки вдруг пробудят ее от детского сна...». Он разгорячен, ее пальцы «зажигали огонь в крови». Но Марфинька видит молнию, понимает, что это «зарница играет за Волгой», и говорит: «... я боюсь грозы...». Райский тут же отрезвился, он уподоблен Обломову, он Дон Жуан-наоборот, Пигмалион-наоборот, и это вводит сцену в контекст авторской мифологии с ее отсылками к традиционному. Герой умоляет сестру: «...не ласкай меня <...> И будь статуей! <...> не давай воли <...> пока... позволит бабушка и отец Василий». Райский-художник в интересе сестры к Викентьеву видит прорастание любви, и это объясняет его обращение к ней. А Марфинька, «легла пораньше, но не могла заснуть скоро: щеки и уши все горели», наконец, «она встала, вытерла лицо огуречным рассолом, что делала обыкновенно от загара, потом перекрестилась и заснула» [54, с. 254, 257, 258, 260]. В этих сценах, где страсть явилась и утихла, полно реализована мифологема огня. Она представлена контекстуальными синонимами: «молния», «зарница», «искра», «жарко», «разгорелись», «красные», «горят», «загар». Средством же освобождения героини от огненной силы страсти стал «огуречный рассол».

Свидание Райского с Крицкой содержит внешние признаки любовного жара: «Она пришла в экстаз <...> вздыхала, отдувалась, обмахивалась веером»; взгляды («лицо у ней горело лучами торжества» [54, с. 434–435]). Этот жар показан с иронией, самого чувства Полина Карповна искренне страшится.

В эпизоде исполнения «обязанности к другу», когда главный герой романа стремится «оградить домашнее счастье» Козлова, Дон Жуан-Райский оказывается соблазнителем, который соблазнен. Мифологемы огня и воды актуализируют здесь мотив покаяния: соотносимые с зарождением жизни, духовным возрождением, они в христианской традиции выражают представления об «огне стыда» и «воде (слезах) покаяния».

Встреча с Ульяной – неудача Райского, но кроме иронии свидание «простодушной нимфы... с сатиром» [54, с. 437] выявляет вакхическое начало страсти, которому противопоставлено христианское понимание стыда и покаяния.

Во внешности Ульяны представлено «огненное» [175, с. 87]. В древнейших культах, по замечанию Л.М. Карасева, «смех и рыжее» связывается «в единую смысловую пару» [92, с. 102]. Смех здесь выступает как «проявление природы огня и приобретает inferнальную семантику» [175, с. 87], он «заключает в себе разрушительное и созидательное начала одновременно» [110, с. 12].

Огнистая внешность героини ненадолго меняется: «Она отошла к окну и в досаде начала ощипывать листья и цветы в горшках. И у ней лицо стало как маска, и глаза перестали искриться, а сделались прозрачны, бесцветны. <...> Да, да, да – вот он, этот взгляд, один и тот же у всех женщин, когда они лгут, обманывают, таятся... Русалки!» [54, с. 441]. Мифологема «русалочьей воды» связана с ложью, смертью. Поцелуй («обвилась руками около шеи...»), которым Ульяна затворяет Райскому рот, также обнаруживает русалочий характер героини: «Она не выпускала его шеи из объятий, обдавала искрами глаз» [54, с. 442]. Страстный поцелуй погружает героя в омут забвения, лжи и измены. Русалки в славянской мифологии воплощают две стихии: «Их образные описания всегда связаны с горением и сиянием, а существование – с водой» [179]. Райский же, «стараясь не глядеть на профиль Ульяны и жмурясь от ее искристых, широко открытых глаз», прибегает к защите, вызывая к чувству стыда: «А стыд – куда вы дели его...?» – и слышит ответ: «...Стыд я топлю в поцелуях...» [54, с. 442].

По замечанию У. Кинстона, «близость и сексуальность могут освободиться от стыда, только став бесчеловечными...» [96]. И «бесчеловечны» оба пути: воссоединение в «одну плоть» и воплощение в зверя. Анималистичность образов «Обрыва» (особенно его «малиновской» части, где господствует, по замечанию В.И. Мельника, «стихия “страстей” и “животного” отклонения от нормы нравственности» [128, с. 298]), во многом объясняется характером страсти. Согласно Гончарову, животное в человеке – источник нравственного разлада:

«...оба пола должны довоспитаться друг до друга, идти параллельно, не походя, одни – на собак, другие – на кошек, и оба вместе – на обезьян!» [54, с. 541].

Кинстон же отметил: «...действенная составляющая стыда – попытка спрятаться. Это может выражаться в более очевидной фантазии – желании провалиться сквозь землю» [96]. В христианской традиции оно трактуется как погружение в ад собственного сердца, ощущение жжения греха, которое должно быть утолено «водой покаяния». В эпизоде романа «огонь стыда» затушен не этой водой, но «утоплен в пьянящих поцелуях, и в финале вновь является символика огня-страсти» [175, с. 90]: «Римская камешка лежала у него на ладони во всей прелести этих молящих глаз, полуоткрытых, горячих губ <...> Румяные и жаркие щеки ее запылали ярче и жгли ему лицо. Она поцеловала его, он отдал поцелуй...» [54, с. 444].

Примечательно, что, обняв Марфиньку, Райский останавливается, он «бросается с обрыва», убегая от сестры, и раскаивается, «сознавая безобразия». Описание же встречи с Ульяной, как мы отметили [175, с. 91], содержит символ адского огня. На благое намерение: «если в доме моего друга поселился демон, я хочу быть ангелом-хранителем его покоя» [54, с. 442] – у Райского нет прав. В контексте авторского понимания «падения» женщины и «греховности страстей», выраженного в словах: «Смешно вооружаться и греметь против этого, слишком укоренившегося зла, <...> (всякий почти из нас попал бы камнем в первого себя)» [49, с. 462], фраза героя романа: «брошу камень в эту холодную, бессердечную статую...» – сообщает о самолюбии Райского, потому и «вышло не то, что нужно». Не случайно «грешница» говорит ему: «Вам ли стыдить меня?.. Помните?» [54, с. 442]. Так, благие намерения обрели иную форму – в условиях неустанного поиска Райским страстей, вдохновляющих его на творчество.

Но Дон Жуан-Дон Гуан-Райский не повергается в адский огонь, хотя и выявляет его. Покаяние начинается с осознания греха, Ульяна же покидает мужа, убегая с любовником в Петербург. Несостоявшееся покаяние Ульяны Козловой в соотнесении с кульминационной сценой покаяния Веры и бабушки обнаруживает религиозно-философскую глубину темы страсти и покаяния в романе. Однако, как

это свойственно Гончарову, писавшему: «...у меня врывается шутка везде: и это живет в моей натуре. Юмор иногда сопутствовал мне в такие минуты, где другие очень серьезны» [56, с. 307], ирония автора по отношению к Райскому, который «шел в комнату, попал в другую», значима. Она обеспечивает необходимое ему как художнику возвращение к идеальному в жизни и в себе тогда, когда обе эти данности поколеблены, как это произошло при встрече с Ульяной.

Особенно содержательно осмысление страсти Райского, увлеченного Верой. Иронизируя, Вера называет страсть «горячкой». Райский же видит героиню, почти грезя: она «вся – мерцание и тайна, как ночь – полная мглы и искр, прелести и чудес». В «полной искр» Вере, ответившей на призыв страсти, возник пожар. Перед роковым свиданием на дне оврага она раскрывает «учителю» душу: «Чтоб вы не шутили вперед со страстью, а научили бы, что мне делать теперь, – вы, учитель!.. А вы подожгли дом, да и бежать!» [54, с. 288, 578]. Образ огня сопровождает Райского: он «связующее звено всех символов», «он объединяет материю и дух, порок и добродетель...», он «по самой своей сути является началом двойственности...» [21, с. 88].

Герой осознает, что невозможно единение идеала и любовной страсти, этой «болезни», «огненной» муки. Райский-Дон Жуан-Дон Гуан страдает от ревности: «лицо его озарилось какою-то злобно-торжественной радостью». Он спешит к садовнику за букетом «из одних померанцевых цветов», символа чистоты невесты, и просит воды. Он «с жадностью выпил стакан, торопя садовника сделать букет», желая затушить ревность, потом снова «занял свою позицию в беседке и ждал... <...> Он злобно душил голос жалости. И “добрый дух” печально молчал в нем... тихая работа его остановилась. Бесы вторглись и рвали его внутренность...» [54, с.625, 626]. Жгучее чувство ревности еще один «прообраз адского огня»: «...ибо крепка, как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее – стрелы *огненные*...» [26. Выделено нами.– В.Р.].

Но вот перед героем новый образ красоты: «Против его воли, вопреки ярости, презрения, в воображении – тихо поднимался со дна пропасти и вставал

перед ним образ Веры, в такой обольстительной красоте, в какой он не видал ее никогда! У ней глаза горели, как звезды, страстью» [54, с. 623].

«Бескорыстный артист» победил любовника. Райский – художник в трагические моменты жизни: в умирающей Наташе он видит «царицу пира», он «против воли группировал фигуры, давал положение тому, другому, себе <...> И в то же время сам ужасался процесса своей беспощадной фантазии...» [54, с. 670]. Таков он и когда видит по-новому красивую Веру.

В своем воспевании красоты он вновь не любовник, но художник-творец: «Красота – и цель, и двигатель искусства, а я художник...». И вновь о том же, с большей определенностью созидательного начала: «Красота <...> не палит только зноем страстных желаний: она прежде всего будит в человеке человека, <...> оплодотворяет творческую силу гения...» [54, с. 356, 357].

Наблюдая проявления любви-страсти и обретя страсть, Райский постигает ее драматизм, ее разрушительный характер. Но жизнь целительна, и взаимная исповедь главных героинь преображает Веру: «...душу эту, как темный, запущенный храм, осветили огнями и наполнили опять молитвами и надеждами» [54, с. 688]. Огонь страсти, закалив Веру, меняет свое качество: «...пламя вдруг обращается источником света. Любовь рождает семью. Огонь преобразуется в очаг» [21, с. 153]. Райский же, искавший с диогеновым фонарем свою героиню, становится способен, обладая даром создателя художественных творений, увидеть за образами Веры и бабушки другую великую вдохновительницу – Россию. Женская ипостась этой героини стала основой обобщения Гоголя. В своем стремительном движении его Русь сравнена с «молнией, сброшенной с неба». Эта метафора развита образом коней: они «превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся вдохновенная Богом!..» [40, с. 225–226].

Индивидуальные мифологемы, входящие в авторскую мифологию Гончарова, которая формировалась как часть мифологии христианской, дополнены осмысливаемыми им литературными образами его предшественников и современников. Для писателя особенно актуальны образы романтиков, и преобладают среди них пушкинские. Несомненно, опыт натуральной школы

расширил эстетический горизонт Гончарова. Значительное влияние оказал на него Белинский, близкий писателю своей чуткостью к совершенным художественным образам. Но было бы странно видеть результатом этих обстоятельств отказ от традиций романтиков, в обязательном следовании которым признавался Гончаров. Его верность этим традициям обнаружила особенности индивидуальной мифологии писателя. Он был и свободен в использовании традиционного, видоизменяя известные образы.

Нередко писатель ироничен, снижая известные типы: его Иван Савич Поджабрин – Дон Жуан, а одновременно и Подколесин, избегающий женитьбы. Но и Райский также Дон Жуан, а вместе с тем и Дон Гуан с его поэтическим даром и его поражением перед тем, кто имеет право на защиту Доны Анны. Так и влюбленность Райского просто игнорируется в сюжете спасения Веры Тушиным. Не менее выразительны свойства Лепорелло в образе слуги Обломова Захара, вновь явленное с неожиданной вариацией в образе Аянова, который наблюдает отношения Райского с Софьей и рассказывает о них в письме.

В отношении «вечных» образов Гончаров как создатель авторской мифологии избирателен. Он актуализировал те из них, в которых их создатели воплотили свои представления о творчестве и творческой личности. Эти образы, как и формы их привлечения и изменения, особенно выразительны в романах.

Писатель обратился и к античной образности. Ее привлечение, как и образов религиозной и авторских мифологий, сопровождалось у Гончарова развитием, синтезом, вариациями, что влияло на облик творчески одаренного героя, созданный писателем. Если в первом романе Пигмалион это Петр Адуев, то в двух следующих в роли древнего скульптора предстают Ольга Ильинская и Вера. Обе они проигрывают, не достигая задуманного. Райскому же возвращены роли античных Протея и Пигмалиона, но и он часто не справляется с ними, представая также Дон Жуаном-Дон Гуаном и Дон Кихотом. И лишь роль последнего в любовном сюжете оказывается ему по плечу. Одновременно он примеряет роль осла, в которого превратился Луций, герой Апулея, и он сам с иронией предлагает Вере увидеть себя таким [54, с. 577]. Но и роль

иронизирующего автора у Гончарова многомерна: ему предстоит высказываться о героях, явиться самому и стать каждым из героев, чтобы быть достоверным. Образы очеркиста, рассказчика, повествователя, автора – важнейшая составляющая произведений Гончарова. Лирическая и ироническая интонации, пафос созидания, принадлежащие им, и проявляющиеся, в том числе, привлечением свободно интерпретируемых мифологических образов и образов авторских мифологий, сопровождают осмысление писателем творчества как основного содержания жизни одаренной личности.

Создание образов героев, наделенных творческим даром, как основных у писателя и связанных с осмыслением концепции творчества объясняют его избирательность в привлечении архетипических образов, древних и авторских мифологем и развитие им традиций романтиков, основных в его мифологии.

В ней особенно значимы образы природы. Повествуя о семейных парах, дополняющих «образы страсти» [49, с. 454], которая настигает главного героя, Веру и которая была пережита бабушкой в ее молодости, писатель развил образ природной реальности – обрыва. Он стал символом душевной драмы героев.

Образ обрыва постепенно обретает значение обобщения, какие присущи названиям романов писателя. Сохраняя конкретику пейзажной реальности, какой он предстает в начале («И вдруг всё кончалось обрывом, поросшим кустами, идущими почти на полверсты берегом до Волги»; «...он прибежал в сад, сбежал с обрыва вниз, продрался сквозь чашу на берег, к самой Волге, и онемел перед лежавшим пейзажем»: «набросал в альбом почти все пейзажи Волги, какие видел из дома и с обрыва»), обрыв уже и образ фантазии и зарисовок Райского. Герой видит Волгу и тут же отвлекается от окружающего: «Борис уже не смотрел перед собой, а чутко замечал, как картина эта повторяется у него в голове; как там расположились горы, попала ли туда вон та избушка, из которой валил дым; поверял и видел, что и мели там, и паруса белеют.

Он долго стоял и, закрыв глаза, переносился в детство, помнил, что подле него сживала мать, вспоминал ее лицо и задумчивое сияние глаз, когда она глядела на картину...

Он пошел тихонько домой, стал карабкаться на обрыв, а картина как будто зашла вперед его и легла перед глазами» [54, с. 59, 71, 327, 72].

В авторском описании пейзажные впечатления героя дополнены оставшимся «об этом обрыве» «печальным преданием». Вызываемый оврагом суеверный страх связан с убеждением жителей в том, что умертвивший на дне оврага жену и соперника самоубийца «весь в белом, блуждает по лесу, взбирается иногда на обрыв, смотрит на жилые места и исчезает». Став «глухим, диким местом, в котором пряталась заброшенная, полуразвалившаяся беседка» [54, с. 72], овраг также участник сюжета об убийствах. Воображение героя возбуждено воспоминанием о «печальном предании»: «Ему живо представлялась картина, как ревнивый муж, трясясь от волнения, пробирался между кустов, как бросился к своему сопернику, ударил его ножом; как, может быть, жена билась у ног его, умоляя о прощении. Но он, с пеной у рта, наносил ей рану за раной и потом, над обоими трупами, перерезал горло и себе.

Райский вздрогнул и, взволнованный, грустный, воротился домой от проклятого места. А между тем эта дичь леса манила его к себе, в таинственную темноту, к обрыву, с которого вид был хорош на Волгу и оба ее берега.

Борис был весь в картине; задумчивость лежала на лице, ему было так хорошо – век бы тут стоять.

Он закрывает глаза и хочет поймать, о чем он думает, но не поймает; мысли являются и утекают, как волжские струи; только в нем точно поет ему какой-то голос, и в голове, как в каком-то зеркале, стоит та же картина, что перед глазами» [54, с. 73].

Как место посещений героини, которые удивляют родных Веры, образ оврага в романе все более близок к тому, чтобы наполниться также новым драматичным содержанием и оказаться местом соблазнения героини Марком. В словах бабушки являются образы, возвышающие внучку и отождествляющие ее с природой: «Вот так в глазах исчезла, как дух! <...> Она, как птица, в рощу, и точно упала с обрыва в кусты...». А Вера счастлива, когда «она пропадет “как дух” в деревню, с обрыва в рощу или за Волгу, к своей попадье» [54, с. 463, 500].

Так названия оврага сопровождаются значимыми сравнениями героини, которая увлечена Марком и доверяет своим чувствам. Но эти сравнения предопределяют контраст «проклятого места» и чистой души Веры, и потому предугадываема драматичная развязка ее «пропаданий» в овраге.

Раздосадованный равнодушием сестры Райский думал «злобно и подозрительно, – в доме, без меня и без Марфиньки, заметнее будут твои скачки с обрыва, дикая коза!» [54, с. 555]. Эта метаморфоза Веры предшествует его жестокому поступку с поздравлением сестры букетом невесты. И он вновь расподобляет ее образ, когда «пошел в сад, внутренне сознаваясь, что он идет взглянуть на места, где еще вчера ходила, сидела, скользила, может быть, как змея, с обрыва вниз, сверкая красотой, как ночь, – Вера, всё она, его мучительница и идол, которому он еще лихорадочно дочитывал про себя – и молитвы, как идеалу, и шептал проклятия, как живой красавице, кидая мысленно в нее камень» [54, с. 572].

Для героя, узнавшего тайну сестры, изменился и пейзаж вокруг: «Он обошел весь сад, взглянул на ее закрытые окна, подошел к обрыву и погрузил взгляд в лежащую у ног его пропасть тихо шумящих кустов и деревьев.

Аллеи представлялись темными коридорами, но открытые места, поблекший цветник, огород, всё пространство сада, лежащее перед домом, освещались косвенными лучами выплывшей на горизонт луны. Звезды сильно мерцали. Вечер был ясен и свеж.

Райский посмотрел с обрыва на Волгу; она сверкала вдали, как сталь. Около него, тихо шелестя, летели с деревьев увядшие листья» [54, с. 572].

Обрыв стал пропастью, и герой, увидевший роковое свидание, тоже метаморфен: «Шум всё ближе, ближе, наконец из кустов выскочил на площадку перед обрывом Райский, но более иступленный и дикий, чем раненый зверь. Он бросился на скамью, выпрямился и сидел минуты две неподвижно, потом всплеснул руками и закрыл ими глаза». А ранее метаморфоза произошла с Марком-волком, настигшим Веру: «Она была у него в объятиях. Поцелуй его

зажал ее вопль. Он поднял ее на грудь себе и опять, как зверь, помчался в беседку, унося добычу...» [54, с. 621, 618].

Побывавший на дне обрыва Райский уподоблен змею-искусителю, только не добившемуся цели. Он расподобляет Марка, Тушина, Веру: «Марк! блудящий огонь, буян, трактирный либерал! <...> Ах! сестрица, сестрица! уж лучше бы вы придерживались одного своего поклонника, – ядовито шипел он, – рослого и красивого Тушина! у того – и леса, и земли, и воды, и лошадьми правит, как на олимпийских играх! А этот!». Райский жесток к Вере: «Погибай же ты, жалкая самка, тут, на дне обрыва, как тот бедный самоубийца! Вот тебе мое прощание!..»

Но герой способен находиться и вне страсти как любовного состояния. Глазами художника, подобно Пигмалиону, он увидел изменившуюся сестру: «В глазах его совершилось пробуждение Веры, его статуи, от девического сна. Лед и огонь холодили и жгли его грудь, он надрывался от мук и – всё не мог оторвать глаз от этого неотступного образа красоты, сияющего гордостью, смотрящего с любовью на весь мир и с дружеской улыбкой протягивающего руку и ему...

“Я счастлива!” – слышит он ее шепот.

Его гнал от обрыва ужас “падения” его сестры, его красавицы, подкошенного цветка, – а ревность, бешенство и более всего новая, неотразимая красота пробужденной Веры влекли опять к обрыву, на торжество любви, на этот праздник, который, кажется, торжествовал весь мир, вся природа.

Ему слышались голоса, порханье и пенье птиц, лепет любви и громадный, страстный вздох, огласивший будто весь сад и всё побережье Волги...

Он в ужасе стоял, окаменелый, над обрывом, то вглядываясь мысленно в новый, пробужденный образ Веры, то терзаясь нечеловеческими муками, и шептал бледный: «Мщение, мщение!» [54, с. 622, 623].

Райский, этот также Пигмалион-наоборот, окаменел, Вера видится ему «подкошенным цветком». Для бабушки же, узнавшей о страшном событии, Вера стала тенью: «В камине свил гнездо филин, не слышно живых шагов, только тень ее... кого уж нет, кто умрет тогда, ее Веры – скользит по тусклым, треснувшим

паркетам, мешая свой стон с воем ветра, и вслед за ним мчится по саду, с обрыва в беседку...» [54, с. 674].

Драматические события происходят в обрыве по причине его существования, а он сохраняет и историю убийств, отождествленной в народном сознании с местом, где они произошли. Это архетипическое свойство обрыва, который обходят все, кроме героев, игнорирующих страхи, слухи, предубеждения, разрастается в сознании Татьяны Марковны: «Со дна этого проклятого обрыва поднялась туча и покрыла всех нас...» [54, с. 744].

Но и Вере ясны свойства места свиданий и героя ее грез: «Она представила себе, что должен еще перенести этот обожающий ее друг при свидании с героем волчьей ямы, творцом ее падения, разрушителем ее будущности! Какой силой воли и самообладания надо обязать его, чтобы встреча их на дне обрыва не была встречей волка с медведем?» Тушин же уверяет ее: «Да, мне тяжело бы было, если б вы послали меня с масличной ветвью к нему, помочь ему выбраться из обрыва сюда... Эта голубиная роль мне была бы точно не к лицу – но я пошел бы мирить вас, если б знал, что вы будете счастливы...» [54, с. 704, 720].

Предваряя обобщение, являются образы многих обрывов. Вера видит, что Тушин «скатился с своего обрыва счастливых надежд». И он подтверждает: «Вера любила другого, надеялась быть счастлива с этим другим – вот где настоящий обрыв!» Героиня «оценила его еще больше с тех пор, как он явился во весь рост над обрывом и мужественно перенес свое горе...» [54, с. 720, 746, 759].

Марку тоже дано осознать, что «весь роман его кончается обрывом, из которого ему надо уходить не оглядываясь». «“Волком” звала она тебя в глаза “шутя”, – стучал молот дальше, – теперь, не шутя, заочно, к хищничеству волка – в памяти у ней останется ловкость лисы, злость на всё лающей собаки и не останется никакого следа – о человеке! Она вынесла из обрыва – одну казнь, одно неизлечимое терзание на всю жизнь...» [54, с. 728, 730].

Образ обрыва трансформируется, сопровождается метаморфозами героев. Он и та «пропасть», «бездна», со дна которых для Веры нет возврата к прежней жизни. Таким его воспринимает Татьяна Марковна и долгое время – Райский.

Обрыв символизирует все препятствия жизни и ее испытания, известные не одной только Вере. Но и это его значение меняется.

В контексте образов, обогащенных сравнениями, метаморфозами, архетипическим и мифологическим сюжетами, обобщенное восприятие обрыва, наконец, озвучено Тушиным: «Дайте же мне Веру Васильевну, дайте мне ее! – почти кричал он, – я перенесу ее через этот обрыв и мост – и никакой черт не помешает моему счастью и ее покою – хоть живи она сто лет! Она будет моей царицей и укроется в моих лесах, под моей защитой, от всяких гроз и забудет всякие обрывы, хоть бы их были тысячи!! Что это вы не можете понять меня!» А бабушка произносит в ответ: «...если этот обрыв вы не считаете бездной... Я поняла теперь только, как вы ее любите...» [54, с. 747, 748]. Иным, не пропастью, не бездной, делает обрыв любовь Тушина, которая глубока, искренна и как таковая преображает мир, выводя героиню со дна оврага.

Райский близок бабушке в ее первоначальном восприятии происходящего, он устраняется из жизни Веры: «Я бегу от этих опасных мест, от обрывов, от пропастей!.. Прощайте, прощайте!..» [54, с. 735].

Однако героя-художника, повторяющего вслед за Тушиным, но иначе, то же обобщение, ждут совсем иные обрывы. Его ожидает возвращение к художественно значимой содержательности событий. В отличие от всех участников драмы Райский способен к созданию образов. Он воспринимает пробуждающие его воображение новые, и, вместе, узнаваемые реалии иных пейзажей как источник образности. Его не оставляет замысел романа, хотя появляется новое сомнение, которое сближает его с автором, рассуждавшим об эмансипации женщины [57]: «Ну, как я напишу драму Веры, да не сумею обставить пропастями ее падение, – думал он, – а русские девы примут ошибку за образец, да как козы – одна за другой – пойдут скакать с обрывов!.. А обрывов много в русской земле! Что скажут маменьки и папеньки!..» [54, с. 763].

Однако вновь «на дне швейцарских обрывов мелькал образ Веры, над скалами снилась ему его отчаянная борьба с ней... Далее – брошенный букет, ее страдание, искупление... всё!

Он вздрагивал и отрезвлялся, потом видел их опять, с улыбкой и любовью протягивающими руки к нему» [54, с. 772].

Обрами, наделенными художественной содержательностью, становятся события в имении, реалии пейзажа, облик и судьбы родных, оживляемые творческим воображением Райского. И теперь обрыв не только образ, вобравший содержание трагедии убийства и драмы падения, но вновь, хотя и иначе, реалья, пробуждающая творческую фантазию героя. В сознании героя он и символ, что также обнаруживает творческие способности Райского.

2.2. Мифопоэтическая образность книги очерков «Фрегат “Паллада”» в свете представлений ее автора о художественном творчестве

При изучении авторской мифологии И.А. Гончарова обнаруживается доминирование в ней ряда образов. Наличие их – одно из проявлений единства творений прозаика. В то же время его образный мир широк и разнообразен.

Создавая произведения, Гончаров осмысливал свой творческий процесс, высказывал представления о творчестве и художнике-творце. На писателя оказали влияние принципы «натуральной школы», однако развитие постулатов натурализма было ему чуждо. Рассуждая о реализме в послесловиях к роману «Обрыв», Гончаров замечал: «Ученый ничего не создает, а открывает готовую и скрытую в природе правду, а художник создает подобия правды <...> Поставьте рядом два-три факта из жизни, как они случились, выйдет неверно, даже неправдоподобно» [48, с. 140–141].

Юный Гончаров внимателен к образам романтической поэзии с характерным для нее интересом к творческому процессу и роли стихий в жизни поэта. О сохранении этих констант свидетельствуют очерки писателя о кругосветном путешествии на фрегате «Паллада». Они создавались в период обдумывания романов «Обломов» и «Обрыв» и в них с новой полнотой реализовано состояние творчества, стимулированное оформлением писем в произведение. В них выразилось также ощущение взаимосвязи энергетики природных стихий и собственного поэтического воодушевления.

В полемических заявлениях Гончарова-путешественника, пребывавшего в диалоге со своими корреспондентами, озвучены положения, известные ему по лекциям университетских учителей. Системность воззрений отличала Н.И. Надеждин, опиравшегося на мнения А. и Ф. Шлегелей и учение В.Ф.Й. Шеллинга. Немецкий философ писал об участии природного мира в творческом процессе, отметив, что «для одухотворенного исследователя природа – священная, вечно созидаящая исконная сила мира, которая порождает из себя самой и действительно созидает вещи. Основоположение о подражании природе имело высокое

значение, если оно учило искусство уподобляться этой творческой силе...» [214, с. 54]. Шеллинг утверждал, что совершенство явления определяет «творящая в нем жизнь, сила его бытия». И вследствие этого, «тому, кто воспринимает природу как нечто мертвое, никогда не совершить то глубокое, сходное с химическим процессом деяние, в котором, словно очищенное пламенем, возникает чистое золото красоты и истины» [214, с. 55].

В работах Надеждина восприятие новейшей философии природы как участницы творческого процесса проявилось с особой полнотой. Он писал: «... творческая деятельность в своем высочайшем значении есть не что иное, как воспроизводительница бытия, соревновательница духа жизни, струящегося в недрах природы». Ученый заявлял: «все устремляется к сближению с природой, великой во всех своих подробностях...» [142]. Те же положения были повторены им: «Подобно как Природа в произведениях своих бесконечно разнообразна и безусловно самовластна, точно так и Поэзия – ее соревновательница и содейственница» [140]. Рассказывая о гениях Средних веков, Надеждин утверждал: «И поелику человек никогда не может отделиться от общения с видимою природою до такой степени, чтоб не входить с нею ни в какое соотношение, то посему и она не признавалась недостойною внимания творческой силы, – ее неистошимые сокровища умножали запас поэтического одушевления» [141]. Вторя учителю и развивая его положения, Гончаров писал в эпистолярных признаниях: «Пусть живописцы найдут у себя краски, пусть хоть назовут эти цвета, которыми угасающее солнце окрашивает небеса! Посмотрите: фиолетовая пелена покрыла небо и смешалась с пурпуром; прошло еще мгновение, и сквозь нее проступает темно-зеленый, яшмовый оттенок: он в свою очередь овладел небом. А замки, башни, леса, розовые, палевые, коричневые, сквозят от последних лучей быстро исчезающего солнца, как освещенный храм... Вы недвижны, безмолвны, млеете перед радужными следами солнца: оно жарким прощальным лучом раздражает нервы глаз, но вы погружены в тумане поэтической думы; вы не отводите взора; вам не хочется выйти из этого мления, из неги покоя. Очнувшись, со вздохом скажешь себе: ах, если б всегда и везде

такова была природа, так же горяча и так величаво и глубоко покойна! Если б такова была и жизнь!..» [60, с. 122].

Испытывавший влияния современных эстетических учений Гончаров создал очерки о кругосветном плавании позже написания ранних повестей, очерков о Поджабрине, первого романа, главы «Сон Обломова». В путевых наблюдениях возрастала содержательность осмысления творческой составляющей природного мира и человека, что повлияло на мифопоэтическую образность автора.

Вкладом в осмысление произведения в интересующем нас аспекте стал сопоставительный анализ Е.А. Ляцким писем Гончарова друзьям и текста очерков. Исследователь показал выраженное в обоих источниках творческое вдохновение, вызванное «действием чарующей и страстной природы» [122, с. 108]. О «строго определенном художественном плане» очерков писал и Р. Словцов [186, с. 256].

Первая глава произведения начата своеобразным вступлением. Обращаясь к В.Г. Бенедиктову и А.Н. Майкову, автор писал: «Чудес, поэзии! Я сказал, что их нет, этих чудес: путешествия утратили чудесный характер. Я не сражался со львами и тиграми, не требовал человеческого мяса. Все подходит под какой-то прозаический уровень» [60, с. 14]. Причину писатель видит в том, что по миру всюду «в глаза новейшему путешественнику» бросается теперь не поэтический образ, а совершенно иной: «не блистающий красотой, не с атрибутами силы, не с искрой демонического огня в глазах <...>, а в простом черном фраке, в круглой шляпе, в белом жилете, с зонтиком в руках». «Везде и всюду, – восклицает Гончаров, – этот образ английского купца носится над стихиями, над трудом человека, торжествует над природой» [60, с. 15–16].

Исследователи отметили в этом описании «антипоэтическую и скептическую тенденцию», «тенденцию к снижению романтико-поэтического» [69, с. 490–491]. Такое же мнение высказано и о третьей главе, посвященной плаванию в тропиках и содержащей ответ очеркиста на поэтическое послание Бенедиктова [69, с. 492]. Гончаров ироничен по отношению к стихам, созданными в «ультраромантическом духе»: «...хочется проверить так ли далеко “слышен

сердечный голос”, как предсказывали вы? К сожалению, это обстоятельство зависит более от исправности почт, нежели сердец наших» [60, с. 100].

Но несмотря на ироничный тон письма, посланного в марте 1853 года, Гончаров, будучи уже автором «Обыкновенной истории», признаваемой «энциклопедией пародированных штампов» романтической литературы 1830–1840-х гг. [193, с. 19], с горечью пишет об иссякании источников поэзии, размышляя о природе поэтического, ценимого им. Он спрашивает: «Где искать поэзии? Одно анализировано, изучено и утратило прелесть тайны, другое прискучило, третье оказалось ребячеством. Куда же делась поэзия и что делать поэту? <...> Надеть ли поэзию, как праздничный кафтан, на современную идею или по-прежнему скитаться с ней в родимых полях и лесах, смотреть на луну, нюхать розы, слушать соловьев или, наконец, идти с нею сюда, под эти жаркие небеса?...» [60, с. 101]. Образ «жарких небес» определяет одно из условий обретения поэтического состояния.

Здесь же очеркист называет и причину отказа от поэтического, от эстетического, духовного. По мнению Гончарова, беда современного человека динамичного века в том, что он потерял веру в чудо: «Чудеса выдохлись, праздничные явления обращаются в будничные, да и сами мы уже развращены ранним и заочным знанием так называемых чудес мира, стыдимся этих чудес, торопливо стараемся разоблачить чудо от всякой поэзии, боясь, чтоб нас не заподозрили в вере в чудо или в младенческом влечении к нему: мы выросли и оттого предпочитаем скучать и быть скучными» [60, с. 100–101].

И далее, словно иллюстрируя «скуку» этого мнимого всезнания, он пишет об универсальности морских таблиц: «“В этой широте, – говорит одна надпись, – в таких-то градусах, ты встретишь такие ветры”, и притом показаны месяц и число. <...> “В таком-то градусе увидишь в первый раз акул, а там летучую рыбу” – и точно увидишь». Писатель тут же замечает: «Одно только не вошло в Реперовы таблицы, не покорились никаким выкладкам и цифрам, одного только не смог никто записать на карте...». Ответ о том, что же это, читатель узнает: «...дайте договориться до этих чудес по порядку...» [60, с. 101].

Однако беседу о грядущих чудесах путешественник начинает будничными вопросами, обращенными к своему собеседнику-поэту: «“Ну, что море, что небо? какие краски там? – слышу я ваши вопросы <...>. Всё прекрасно – не правда ли?” – “Хорошо, только ничего особенного: так же, как и у нас в хороший летний день...”». Но эта «будничность» нужна для контраста его мнению: «Вы хмуритесь? А позвольте спросить: разве есть что-нибудь не прекрасное в природе?» [60, с. 101]. Гончарову важно показать, что природа в любом уголке мира прекрасна, и она является мощным источником вдохновения. «Отыщите в сердце искру любви к ней, подавленную гранитными городами, – советует он приятелю-поэту, – раздуйте ее и тогда попробуйте выкинуть из картины какую-нибудь некрасивую местность» [60, с. 101]. По словам Гончарова, взгляд, упавший даже «на первый болотный луг» или «на крутой обрыв берега» способен пробудить в нем воображение и породить любовь к «каждой кочке» и «поросшей мелким кустарником рытвине!». По его признанию, «всё находило почетное место в моей фантазии, всё поступало в капитал тех материалов, из которых слагается нежная, высокая, артистическая сторона жизни» [60, с. 100–103]. Итак, «искра любви» к миру – вот условие творчества.

Завершает это отступление «о поэтическом в природе» совет: «Нужно ли вам поэзии, ярких особенностей природы – не ходите за ними под тропики: рисуйте небо везде, где его увидите...» [60, с. 100–103]. Он усилен сравнением: «Впрочем, <...> мне еще не шутя нечего сказать о тропиках. <...> Тепло, как у нас в июле, и то за городом, а в городе от камней бывает и жарче» [60, с. 104].

Сопоставляя очерки Гончарова-путешественника и лирику Бенедиктова, К.К. Павлович пришла к выводу об усвоении писателем «художественного опыта романтического искусства» [155, с. 19]. Заметим, что Гончаров создает свои очерки в годы приветствуемого Белинским «века разума». Однако творческие принципы писателя шире тех, которые исповедовали писатели «натуральной школы». Они отличны и от увлечений удаляемым от реальности идеальным. Гончаров верен факту в своих очерках, но уже и в силу того, что их автор совершает кругосветное путешествие, а не бродит по значным местам столицы,

они отличаются от описаний натуралистов. Для Гончарова-писателя рамки школы 1840-х гг., действительно, были узки. В его книге рассуждения о красотах мира, природе, об особенностях их восприятия – в центре внимания. Он ироничен по отношению к крайностям литературы факта, не разделяя и иллюзий псевдоромантиков.

Соотнесение реального и идеального, их гармония, которой писатель достигает в своих образных описаниях, представляет Гончарова автором, воспринявшим традиции русского романтизма первой трети XIX века и развивающим их с учетом значимости фактологического. Ему не свойственно то повышенное внимание к реальности, которое привело к ее абсолютизации и было следствием отступления от провозглашенного теоретиками романтизма равновесия реального и идеального в художественном творении [224, с. 64].

Однако исследователи, в частности, Е.А. Краснощекова, видят в «бытовых» сравнениях писателя противопоставление создаваемого им пейзажа «надбытовому пейзажу романтиков». Отметив, что очеркист называет бурю «безобразием» и «беспорядком», она приходит к выводу: «грандиозное, величественное, по Гончарову, лишь одно из многих проявлений прекрасного в природе, и нет у него “особого права” исторгать восхищение у свидетелей и восторженные описания в искусстве...» [99, с. 312].

На деле писатель видит многоплановость отношений человека и природы. И именно потому очеркист с воодушевлением воспринимает проявления «прекрасного в природе» и не равнодушен к бурям и штормам. У него нет убежденности в том, что «сама жизнь отвергает романтические всплески восторга». Его ворчание и ирония по поводу бытовых неудобств на корабле не отменяют любования стихией. А эстетика романтизма, как она трактовалась в теоретических работах романтиков и в их произведениях, претерпевающих изменения, в особенности, у авторов высокого романтизма [10, с. 69, 94, 107, 143], не сводится им к той абсолютизации идеального, которой увлеклись эпигоны романтизма В. Бенедиктов и Н. Кукольник.

Шеллинг писал о подобной односторонности: «...та теория, которая вызвала ложную и бессильную идеализацию, неизбежно должна была способствовать утверждению бесформенности в искусстве». Его восклицание: «Какая более высокая цель может стоять перед искусством, чем изображение действительно сущего в природе?» – дополнено рассуждением о роли индивидуального и творческой работы художника. Философ признавал их особое значение: «Искусство, которое ставило бы перед собой задачу изображения пустой оболочки или ограничения индивидуального, было бы мертвым и невыносимым по своей жесткости. Мы действительно хотим видеть не индивидуум, мы хотим видеть нечто большее – его живое понятие. Однако если художник познал сияние и сущность творящей в индивидууме идеи и выявил ее, он преобразует индивидуум в мир для себя, в род, в вечный исконный образ» [214, с. 61, 60, 63]. Шеллинг отмечал также: «...теория уже во всяком случае должна обращать внимание художника не столько на узкое пространство, где концентрировано все прекрасное, сколько на характерность в многообразии природы, которая только и может помочь ему придать большому произведению полноту жизненного содержания». По его мнению, «художественное произведение окажется превосходным в той мере, в какой оно представит нам очертания этой неподдельной силы творения и деятельности природы» [214, с. 68, 62].

Размышляя об актуальных вопросах современной теории искусства, Гончаров-очеркист советовал читателям ознакомиться с «Историей кораблекрушений». Восхищенный стихией, он рассказал о шторме у японских берегов: «Но никогда гибель корабля не имела такой грандиозной обстановки, как гибель “Дианы”, где великолепный спектакль был устроен самой природой» [60, с. 731]. Очеркист создал только «рисунок этой картины в двух-трех главных штрихах», чтобы не лишать читателя удовольствия общения с рапортом адмирала о том же. Однако его поэтическое описание, безусловно, затмило документ с его сухим языком служебного донесения. Гончаров создал выразительную, динамичную картину: «В бухту Симодо влился громадный вал, который коснулся берега и отхлынул, но не успел уйти из бухты, как навстречу ему, с моря, хлынул

другой вал, громаднее. Они столкнулись... <...> Второй вал покрыл весь Симодо и смыл его до основания. Потом еще вал, еще и еще. Круговращение продолжалось с возрастающей силой и ломало, смывало, топило и уносило с берегов всё, что еще уцелело....» [60, с. 731].

Вызывает восхищение писателя и борьба человека со стихией. При этом «трудовую» для матросов и офицеров героикою похода он оценивает выше, чем «боевую». Описания приготовлений к встрече с английскими судами подчеркнута ироничны, а оборона Петропавловска-Камчатского оценена лишь двумя словами «геройская» и «изумительная», тогда как проявления природы, общение и борьба с нею, неизменно вызывают у очеркиста восторг.

В описаниях природы Гончаров представляет и поэтическую, и бытовую стороны. Буря у него – «безобразие», смертельный, но и «великолепный спектакль», а штили дают возможность любоваться «густой яхонтовой массой» морской глади, но и являются угрозой смерти и голода. Таким образом, в очерках «Фрегат “Паллада”» пейзаж и идеализирован, и лишен такой оценки. В этом вновь видно следование Пушкину, который мог создать и романтически возвышенный образ моря, и снизить его, конкретизировав также его мифологическую содержательность соотношением с личными социально окрашенными впечатлениями и чувствами.

Сложно согласиться с утверждением Краснощековой о том, что «в изображении стихий и, в первую очередь, – морской стихии» писатель испытал влияние традиции А. Бестужева-Марлинского [99, с. 312]. Гончаров в очерках признает следование романтикам при изображении моря: «Море... Здесь я в первый раз понял, что значит “синее” море, а до сих пор я знал об этом только от поэтов, в том числе и от вас». Однако он пишет о море иначе, нежели его корреспондент Марлинский: «Вот наконец я вижу и синее море, какого вы не видали никогда» [60, с. 105]. И таковы его видение реальности и сохранение реального в описании, которые упускались преувеличивавшими идеальную содержательность образа Марлинским и Бенедиктовым.

Вместе с тем, влияние мнений Белинского проявилось в ироничных репликах очеркиста. В первой главе первого тома отмечено: «Романтики, глядя на крепости обоих берегов, припоминали могилу Гамлета; более положительные люди рассуждали о несправедливости зундских пошлин...». Так же и в главе «На мысе Доброй Надежды» описание послеобеденного чаепития «вместе, как это делается у нас в России» сопровождается восклицанием: «Так, романтизм!» Приглашенные на него хозяйка гостиницы и ее родственница «и понять не могли, зачем это, и уклонились» [60, с. 27, 152].

Однако писатель по-прежнему верен принципам, которые развивала теория искусства, освоенная им до знакомства с представителями «натуральной школы». При восприятии окружающего Гончаров испытывает восторг от увиденного и утверждает важность поэтического взгляда на мир. Он сообщает: «Широко распахивалась душа для страстных и нежных впечатлений, какими дарили нас невиданные на севере чудеса. Да, чудеса эти не покорились никаким выкладкам, цифрам, грубым прикосновениям науки и опыта. Нельзя записать тропического неба и чудес его, нельзя измерить этого необъятного ощущения, которому отдаешься с трепетной покорностью, как чувству любви...» [60, с. 121].

Писатель создает картину вечернего моря, и образы огня особенно выразительны, передавая силу впечатления: «Океан в золоте или золото в океане, багровый пламень, чистый, ясный, прозрачный, вечный, непрерывный пожар без дыма, без малейшей былинки, напоминающей землю. Покой неба и моря – не мертвый и сонный покой: это покой как будто удовлетворенной страсти, в котором небо и море, отдыхая от ее сладостных мучений, любят друг друга. Солнце уходит, как осчастливленный любовник, оставивший долгий, задумчивый след счастья на любимом лице» [60, с. 121]. Описание усилено развернутым сравнением, создающим образ страстной любви.

Но очеркисту важен и динамизм картины. Он дополняет ее высказыванием о страстях: «Если б такова была и жизнь!.. 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...» [60, с. 122]. Эти слова, по мнению исследователей, выражают негативное отношение Гончарова к страстям и душевным бурям [100, с. 271]. Но отказываясь видеть в проявлении страсти и в ней самой красоту¹, писатель убежден в том, что без страсти, без борьбы невозможен «процесс творчества», движение, жизнь. Заметим, что в приведенных строках он выражает свое отношение не только к страсти, но и к творчеству. Здесь страсть и процесс творчества поставлены в один ряд, они нужны для «выделки спокойствия и счастья». И, согласно Гончарову, истинное счастье – не покой, не страсть, а «покой <...> удовлетворенной страсти» [60, с. 121].

Та же мысль в описании островов Зеленого Мыса. Эпизод заслуживает внимания и потому, что динамика повествования в нем основана на важной для Гончарова антиномии «сна» и «пробуждения», которую он развивает в прозе и о которой напишет в статье «Лучше поздно, чем никогда» [48, с. 111]. В эпизоде речь идет о губительном покое. В вечный сон погружены острова: «Всё спит, всё немеет. Нужды нет, что вы в первый раз здесь, но вы видите, что это не временный отдых, награда деятельности, но покой мертвый, непробуждающийся, что картина эта никогда не меняется». И следствие этого – цикличное однообразие жизни здесь: «...приезжайте через год, вы, конечно, увидите тот же песок, те же пальмы счетом, <...> те же шалаши, то же голубое небо с белым отблеском пламени, которое мертвит и жжет всё...» [60, с. 107], Гончаров отмечает и возможность пробуждения, при условии наличия «ливня» и «солнца»: «Это же солнце вызовет здесь жизнь из самого камня, когда тропический ливень хоть на несколько часов напоит землю» [60, с. 107]. Так, покой «удовлетворенной страсти» или «временный отдых, награда деятельности» противопоставлены страстям, буйству творчества, являющемуся «беспорядком, злом, черной работой» [60, с. 122], но также – мертвому сну безделья, штилю.

¹ В письме к С.А. Никитенко от 21 августа / 2 сентября 1866 г. Гончаров пишет: «Вы говорите, я знаю только *безобразие* страсти, а не *красоту* ее: это не совсем так. Страсть всегда безобразна, красоты в ней быть не может, или она – не страсть. <...> Страсть только тогда наступает, когда она разделена, или когда польщена надеждой на взаимность и обманута, или когда она опять-таки разделена и встречает препятствия к удовлетворению, ибо борьба тогда и возникает, когда у Вас отнимают то, что Вам принадлежало, что Вам дали, что Вы считали своим. А без борьбы – страсти нет» [56, с. 314–315].

Однако в описании океана сна нет – ночь наполнена огнями: «Темнота, как шапка, накрыла вас <...> Звезды искрятся сильно, дерзко <...> Та же невидимая рука, которая чертила воздушные картины, поспешно зажигает огни во всех углах тверди, и – засиял вечерний пир». Покой «удовлетворенной страсти» не переходит в сон, его сменяют «новые силы, новые думы и новая нега», и снова душа устремляется к огням, «она ищет в огнях – разума, жадно читает огненные буквы и порывается туда...». «Огненным» остается и океан: «А океан, вы думаете, заснул? Нет; он кипит и сверкает пуще звезд. Под кораблем разверзается пучина пламени, с шумом вырываются потоки золота, серебра и раскаленных углей. Вы ослеплены, объаты сладкими творческими снами...» [60, с. 123]. Так сон становится творческим под воздействием созерцаемой автором природы.

Эти чудеса природы и краски стихий порождают не только «творческие сны», но и чувство любви к женщине, и потому жемчужина небосвода – Южный крест сравнен с красавицей: «Случалось ли вам (да как не случилось поэту!) вдруг увидеть женщину, о красоте, грации которой долго жужжали вам в уши, и не найти в ней ничего поражающего? “Что же в ней особенного? – говорите вы, с удивлением всматриваясь в женщину, – она проста, скромна, ничем не отличается...” Всматриваетесь долго-долго и вдруг чувствуете, что любите уже ее страстно! И про Южный Крест, увидя его в первый, второй и третий раз, вы спросите: что в нем особенного? Долго станете вглядываться и кончите тем, что, с наступлением вечера, взгляд ваш будет искать его первого, потом, обозрев все появившиеся звезды, вы опять обратитесь к нему и будете почасть и подолгу покоить на нем ваши глаза...». Завершена эта переданная с доверительной интонацией картина гимном «поэтическому чувству», противопоставленному «грубым прикосновениям науки и опыта»: «Смотрите вы на все эти чудеса, миры и огни, и, ослепленные, уничтоженные величием, но богатые и счастливые небывалыми грезами, стоите, как статуя, и шепчете задумчиво: “Нет, этого не сказали мне ни карты, ни англичане, ни американцы, ни мои учителя; говорило, но бледно и смутно, только одно чуткое поэтическое чувство...”» [60, с. 123–124].

В своем кругосветном плавании Гончаров, как отметил Ин. Анненский, «нигде не дает необычному и изумительному затереть в душе близкое», он «легко и охотно переходит <...> от чужеземных картин к своим (он их всегда возит в сердце, и они у него вечно просятся под перо)...» [3, с. 648].

Восприятие Гончаровым природных стихий в их связи с «поэтическим чувством» и творчеством отличается от представлений русских ультра-романтиков о «бурях и свободе». У писателя буйство стихий, творчество, «всеобъемлющая любовь» – это те силы, которые могут «двигать миром, управлять волей людской и направлять ее к деятельности и прочее» [56, с. 314]. Мифологическая основа образов осваивалась молодым поэтом, она предстала также в очерковой прозе Гончарова, отличающейся этим от опытов «натуральной школы». Подобно тому, как Пушкин был назван Белинским «поэтом-художником», критик увидел те же свойства в Гончарове, назвав его «поэтом, художником» [23, т. III, с. 382, 813]. Писатель придал поэтические свойства своим повестям, романам, созданным в век господства прозы. Художественное творчество открывалось ему, использовавшему и эпистолярную форму, как состояние сопереживания преобразению мира в моменты личного духовного возвышения, сопровождаемого постижением полноты бытия в каждом его проявлении – в частном или глобальном, грандиозном событии. И в задуманном писателем романе, который завершит его трилогию, роль мифологем природных стихий возрастает: рассказывая о юности наделенного многими талантами Райского, Гончаров использует сравнение: одаренного героя, отличала «живая, вечно, как море, волнующаяся натура» [54, с. 85].

Важно и то, что произведение «Фрегат “Паллада”» создавалось как эпистолярное, и в этом процессе обнаруживались творческие возможности автора, обрисовывалась его художественная натура. Обращаясь к друзьям, он называет их поэтами и задается вопросом о том, «как заменить робость чиновника и апатию русского литератора энергиею мореходца, изнеженность горожанина – загрубелостью матроса?» Он предстает литератором, который «между моряками, зевая апатически, лениво смотрит <...> в безбрежную даль океана», «помышляя о

том, хороши ли гостиницы в Бразилии, есть ли прачки на Сандвичевых островах, на чем ездят в Австралии?» А ведь он еще недавно не желал ни в Париж, ни в Лондон, «даже не в Италию, как звучно вы о ней ни пели, поэт» [60, с. 11, 12, 9]. Но он хочет «туда, где солнце из камня вызывает жизнь и тут же рядом превращает в камень всё, чего коснется своим огнем; где человек, как праотец наш, рвет несеянный плод, где рыщет лев, пресмыкается змей, где царствует вечное лето, – туда, в светлые чертоги Божьего мира, где природа, как баядерка, дышит сладострастием, где душно, страшно и обаятельно жить, где обессиленная фантазия немеет перед готовым созданием, где глаза не устанут смотреть, а сердце биться» [60, с. 10].

Автор очерков обращается к своему корреспонденту, предполагая в нем особые свойства: «Вы любите вопрошать у самой природы о ее тайнах: вы смотрите на нее глазами и поэта, и ученого...». Становясь певцом неизведанных просторов, Гончаров видит в человеке «мудреца и поэта», вышедшим к новым мирам «с компасом, заступом, циркулем и кистью, с сердцем, полным веры к Творцу и любви к Его мирозданию. Он внес жизнь, разум и опыт в каменные пустыни, в глушь лесов и силою светлого разума указал путь тысячам за собою. “Космос!”» Писатель признается: «Еще мучительнее прежнего хотелось взглянуть живыми глазами на живой космос» [60, с. 116, 122, 10]. Его не оставляют мысли о поэзии, искать ли ее «в родимых полях и лесах» или под «этими жаркими небесами? Научите» [60, с. 101].

Гончаров-очеркист находит вдохновение в общении с природой. Его описания высокопоэтичны: «Небо млело избытком жара и по вечерам носились в нем, в виде пыли, какие-то атомы, помрачавшие немного огнистые зори, как будто смена и зародыши жаркой производительной силы, которую так обильно лили здесь на землю и воду солнечные лучи. Мы часто видели метеоры, пролетающие по горизонту». Совершающая «явно и открыто» свой «процесс творчества» природа с ее явными «творческими мечтами» открыта писателю, как открыты ему «вдохновенные мысли на лице художника» [60, с. 245].

Размышления о творчестве – лейтмотив очерков «Фрегат “Паллада”». Они философски содержательны, образ очеркиста в его творческом состоянии соотнесен с природными реалиями, предваряя осмысление образа творца и творческого процесса в последующих произведениях писателя.

Осмысливая свою романную трилогию, Гончаров-критик, являясь, как и в очерках, в качестве автора, вновь обращается к природным образам. Отстаивая необходимость создания картин, «освященных лучами фантазии, полных огня, трепета и горячего дыхания жизни», он полемизирует с упрочившимися тенденциями: «Писать художественные произведения только умом – все равно, что требовать от солнца, чтобы оно давало лишь свет, но не играло лучами – в воздухе, на деревьях, на водах, не давало бы тех красок, тонов и переливов света, которые сообщают красоту и блеск природе! Разве это реально?» [48, с. 141]. Жизнь, согласно ему, – «беспредельное и глубокое море: его не исчерпаешь и не направишь в одно какое-нибудь узкое русло, а с ним и искусство, ее верное отражение». Талант Райского назван «природным», и, повествуя о переменах, показанных в романе, критик возвращается к образам природы: «В обществе, в образованной среде, побегии новых, свежих стремлений мешались и путались еще с терниями и волчцами обломовщины разного рода...» [48, с. 144–145, 119].

Гончаров пишет, что его романы связаны, «как связаны отразившиеся в них, как в капле воды, периоды русской жизни». Писатель делает вывод о том, что в бабушке отразилась консервативная русская жизнь, «как отражается солнце в капле воды». Любовь Марфиньки и Викентьева – «веселая и ясная, как весна», «внушенная и лелеемая самою природою, как любовь птиц...». Наташа – «это райская птица, которая и могла только жить в своем раю, под тропическим небом, под солнцем, без зим, без ветров, без хищных ногтей» [48, с. 104, 125, 130, 138].

В эстетической преамбуле всех этих описаний – высказывание Ф. Шлегеля о «священных играх искусства», воспроизводящих «бесконечную игру мироздания, этого произведения искусства...» [224, с. 64].

Такие же соотнесения с миром природы даны при описании Тушина. Он «весь сложился из природных своих здоровых элементов и из обстоятельств своей

жизни и своего дела <...> Природа дала ему талант быть человеком <...> “Почувствовать и удержать в себе красоту природной простоты” – по словам Райского, в этом и вся его заслуга». Тушин раскрывает символику обрыва и отмечает: «Ведь если лес мешает идти вперед, его вырубают, моря переплывают и прорывают горы, и все идут смелые люди вперед!» [48, с. 135]. Эти символы, метафоры и сравнения дополнены характеристикой главного героя. «Райский, – пишет критик, – успел сломать только одно ветхое, старое дупло, торчавшее втуне, всех царапавшее и не дававшее места новым побегам, именно старого чиновника, генерала Тычкова» [48, с. 124].

Особую роль та же образность выполняет в рассказе о замысле, его реализации и свойствах романа «Обрыв». Критик пишет: «...(роман задуман был в 1849 году, когда я, после 14-летнего отсутствия, приехал повидаться с родственниками на Волгу). Тут толпой хлынули [использован глагол, связанный с образом реки. – В.Р.] ко мне старые, знакомые лица, я увидел еще не отживший тогда патриархальный быт и вместе новые побег, смесь молодого с старым. Сады, Волга, обрывы Поволжья, родной воздух, воспоминания детства – все это залегло мне в голову и почти мешало кончать “Обломова”...». Для Гончарова обрыв – это сначала природный, а затем также символический образ, поэтому он выделяет слово курсивом: «...*Бабушка* плачет над своим маленьким Севастополем, разрушенной беседкой на дне *обрыва*...». Далее он вновь возвращает образ в его природный контекст: «...Бабушка со стоном ходит по крутому поволжью, по обрыву, по полям, в каком-то забытии, в терзаниях за свой “трех”, погубивший, по ее мнению, Веру...» [48, с. 106, 118, 126, 134].

Размышляя о себе как писателе, Гончаров пишет о «своей ниве, своем грунте», «своем родном воздухе». Перечисляя то, что поглощает «умственную деятельность автора» романа, он обобщает объемный перечень выражением: «Словом – *s'est une mer à boire!*» [это как выпить море! – В.Р.] [48, с. 148, 146].

Выводы по 2 главе.

Проведенный анализ образов И.А. Гончарова показал, что для произведений писателя характерно наличие лейтмотивных амбивалентных мифологем, которые создают образную и сюжетно-композиционную общность его творений.

Следуя эстетическим принципам, заявленным немецкими философами и теоретиками, осмысленными русскими учеными и критиками, реализуемыми выдающимися национальными писателями и поэтами, Гончаров осмысливал творческий процесс и личность автора-творца. Природные реалии предстают в его произведениях выражающими творческое начало, и одной из основных у писателя является мифологема огня. Мифолого-архетипические «огненные» образы наиболее полно соответствуют творческому энтузиазму, восторгу, вдохновению как свойствам творческой личности. Эти образы определяют культурологический контекст и, одновременно, индивидуальные особенности мифологии Гончарова. По мнению писателя, вторящего эстетическим постулатам современных теорий и практике словесного творчества в его лучших образцах, «огненность» присуща творческой личности. Но художник-творец и любовь воспринимает как стихию, которая пробуждает способности творчества и ведет к их реализации.

Становление романной трилогии, появление и реализация замысла романа о творце расширили содержание основных мифологем писателя. Стремясь к созданию художественных обобщений, Гончаров объединял в образах архетипическое, мифологическое, природное и социальное. В его мифологеме сна социальное содержание осложнено творчески-созидательными аспектами. Многоплановы и мифологизированы также образные выражения амбивалентной любовной страсти, выявляющей свое природное начало и побуждающей главных героев к художественному творчеству. Созидательные свойства проявляются в размышлениях и деяниях вовлеченных в этот образный контекст одаренных героев, а также предстающих создателями произведений очеркиста, повествователя, рассказчика, автора. С наибольшей полнотой они реализованы в драматически напряженном романе о Райском. Свойственная наделенному

многими талантами герою фантазия неудержима, она неутомима, действительна. Герой-художник у Гончарова в той же мере историчен, в какой он мифологичен своим приобщением к природным образам и символам, к мифологическим образам религии и культуры.

Представляя точку зрения автора в своих очерках и статьях, Гончаров часто использовал образы природы, ее стихий, которые в его авторской мифологии являются источником и образным выражением художественного творчества. Они в той же степени фактологичны и подчеркнута наблюдаемы, в какой идеальны, принадлежа художественному итинерарию их создателя и нередко соотнесены с традиционными образами. Они также контекстуальны, дополняя образы героев, являясь основой образных обобщений и обогащая систему авторских мифологем.

Гончаров-романист объединяет социальное, природное и мифологическое при создании типических образов. Это объясняет неизменное внимание писателя, в котором он следует романтикам, к природным образам огня, воды, к чувству любви в ее соотнесенности с проявлениями природы. Все стихии наделены у него созидательными свойствами, влияющими на творческую личность с присущей ей таинственной, значимой восприимчивостью природы и «вечных» образов.

ГЛАВА 3. ПРОБЛЕМА ДЕЯТЕЛЬНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В МИФОЛОГИИ И.А. ГОНЧАРОВА

3.1. Значение образов творчески одаренного героя и литератора в первых романах трилогии писателя «Обыкновенная история» и «Обломов»

Овладение жанром романа сопровождалось для Гончарова как создателя авторской мифологии развитием намеченного в очерках о Поджабрине конфликта иллюзий и реальности. Герой писателя ощущает значимость своих желаний, своей исключительности, своего стремления к полноте жизни. Но всему этому не суждено воплотиться из-за условий жизни, личных свойств героя, его неспособности к любви. При создании романа «Обыкновенная история» актуальными стали вопросы о типичности такого героя и о последствиях утраты им творческих способностей.

Характерно, что Александр Адуев наделен свойствами Дон Жуана: он явился в Петербург с «вещественными знаками невещественных отношений», он ищет любви Надиньки, Юлии, других пассий. Однако это типологическое определение обнаруживает также смещение акцента при создании образа в сторону эстетических номинаций. Оно проявилось, прежде всего, в рассказе о литературных трудах Адуева, который, и став чиновником столичного департамента, пишет стихи, драмы и прозу, а позже только прозу.

В образе героя, чьи романтические настроения вызывают улыбку автора, проявилось увлечение писателя новыми тенденциями в литературе. Гончаров писал о нем как о временном и не отвлекшем его от «прежних основ своего воспитания» [50, с. 362].:

Стихи Адуева представлены как образец «творений» героя. Используя свое раннее стихотворение, Гончаров укрупнил его ультраромантический характер. Это позволило выявить отрицательные черты персонажа. Писатель назвал их в статье о романе «Обрыв». В Адуеве отразились «мечтательная и аффектированная сторона старых нравов», «сентиментальность, карикатурное преувеличение

чувств любви и дружбы, поэзия праздности, семейная и домашняя ложь напускных, в сущности небывалых чувств» [48, с. 108]. Свойства личности героя выразились в опусах юного обладателя «диплома на интеллигенцию», каковым было умение писать «сносные стихи» [48, с. 110]. Как автор стихотворения, приписанного Адуеву, Гончаров, очевидно, воспринимал и себя, молодого, во многом, таким же неопытным стихотворцем, некритичным, утрирующим чувства.

Белинский прояснил метаморфизм образа молодого Адуева, сказав о нем: «романтический зверек» [23, т. III, с. 818]. Однако Александр Адуев, «писавший в журналах (но уже не стихи) <...>, достигший положительных благ» [48, с. 111], вместе с интересом к сочинению стихотворений теряет свои душевные силы. Его метаморфоза совершается в процессе обретения им, взрослеющим, трезвого взгляда на жизнь. Суть его превращения не в формах проявления чувств (а написание стихов – одна из них), но в утрате этих чувств. Невозможность для героя, одаренного молодостью, душой, сохранить эти дары – вот тот аспект, который интересует Гончарова в личностях, обладавших талантами, но не проявивших усилий для их реализации и для самосохранения.

Через два года жизни в Петербурге младший Адуев, прозванный «романтиком», смущаем на балах «огнями взоров» и ожидает любви: «Где же любовь? О, любви, любви жажду!» [55, с. 232]. И вот он, «поэт и влюбленный», избегает дяди, видящего разряд электричества в поцелуе, а в истории любви – все ту же притчу об Адаме и Еве. Но женитьба «без поэзии любви, без страсти» не для Александра [55, с. 244]. Он воодушевлен, восторжен, а это состояние поэта. У его Надиньки глаза, которые «вдруг бросят будто молнию, обожгут и мгновенно спрячутся»; «ее щеки пылали, глаза горели необыкновенным блеском», и у героя, спешащего к ней, «подошвы будто загорелись от нетерпения» [55, с. 253, 378, 252]. Размышляя о своем блаженстве, Адуев считает, что он «творит особый мир». Он пишет стихи: «Глаза у него закроются томно, как у дремлющего кота, и вдруг сверкнут огнем внутреннего волнения». Надинька звала его «мой поэт». «Ты моя муза, – говорил он ей, – будь Вестой этого священного огня, который горит в моей груди!» [55, с. 265, 266, 267].

Эти описания преисполнены иронии, развитой в двух следующих романах. Однако и образ автора, многозначный в произведениях трилогии, предстает в первом романе Гончарова. Автор ироничен, но часто выражает точку зрения, отмеченную Белинским как сторонне объективную.

Авторские замечания редки, и, как в ранней прозе, часты обращения повествователя к читателю, которые усиливают впечатление достоверности событий. К первым принадлежит, например, высказывание об Анне Ивановне: «Бедная мать! вот тебе и награда за твою любовь! Того ли ожидала ты? В том-то и дело, что матери не ожидают наград. Мать любит без толку и без разбору...» [55, с. 179]. Ко вторым – реплики: «А он? С ним мы встретимся в Петербурге»; «Кто бы узнал нашего провинциала в том молодом человеке с изящными манерами, в щегольском костюме?»; «Бросим нескромный взгляд на его блаженство»; «Наступала ночь... нет, какая ночь! разве летом в Петербурге бывают ночи? это не ночь, а... тут надо бы выдумать другое название – так, полусвет...»; «“Неприлично! – скажут строгие маменьки, – одна в саду, без матери, целуется с молодым человеком!” Что делать! неприлично, но она отвечала на поцелуй» [55, с. 193, 230, 251, 260, 261].

Столь же краткие, обнаруживающие автора и повествователя замечания присутствуют в более поздних произведениях. Так, в романе «Обрыв» звучит обращение автора к Богу, когда Вера поддалась страсти. К читателю обращена фраза повествователя о герое, прочитавшем письмо сестры: «Вот это “может быть”, никогда, ни в каком отчаянном положении нас не оставляющее, и ввергнуло Райского, если еще не в самую тучу страсти, то уже в ее жаркую атмосферу...» [54, с. 409].

Сцены же встреч дяди и племянника в первом романе – преимущественно диалоги, и автор, устранившись, как в драме, усиливает их юмористичность демонстрацией различия мнений и взглядов участников. Но тем значительнее развитие темы творческой одаренности героев, связанное с проблемой жизненной позиции обоих. Представления старшего Адуева о поэтах отличает трезвый подход. На возгласы Александра: «Поэт клеймен особенною печатью: в нем

таится присутствие высшей силы...», он отвечает: «...поэт не небожитель, а человек: так же глядит, ходит, думает и делает глупости, как другие», без творчества это «ремесленник, а не творец, и поэт без творчества уж не поэт, а сочинитель...» [55, с. 223].

В своих представлениях о поэте, в отказе от «труженичества» тогда, когда это не «благородное творчество в сфере изящного», Адуев обнаруживает знание творений Пушкина. Сопровождаемый иронией рассказ о проявлениях творческой одаренности героя соотносим с лирическим сюжетом пушкинского стихотворения «Поэт», созданного в 1827 году. Проясняя преимущественно эпигонский характер восприятия пушкинской образности юным Адуевым, Гончаров множит цитирования им классика. Они, соответствуя ироничной трактовке автора, придают образу его героя свойства, выявляющие облагораживающую Александра устремленность к возвышенным, творческим проявлениям, но также и препятствующее этому желание его принадлежать сонму поэтов единственно сравнением себя с героями Пушкина. Возмущаясь заявлением Петра Адуева о наличии у поэта свойств «не небожителя», но человека, который «так же глядит, ходит, думает и делает глупости, как другие», Александр восклицает: «Как другие – что вы, дядюшка! как это можно говорить!» Влюбившись в Надиньку, «он избегал не только дяди, но и *толпы*, как он говорил» [55, с. 224, 266]. Выделяя сказанное Адуевым, Гончаров воспроизводит оппозицию поэта и толпы пушкинских программных стихов.

Называя жизнь без любви «деревянной», Александр не согласен «прозябать без *вдохновенья, без слез, без жизни, без любви*». В его реплике выделены слова стихов Пушкина. Дядюшка тут же иронически добавляет: «И без волос!» [55, с. 215]. Новая любовь Александра вновь пробуждает в нем поэта, и картина его трудов подробна. В ней узнаваем поэтический рассказ классика о состоянии поэта, когда «пальцы просятся к перу, перо к бумаге», но описание Гончарова преисполнено иронии: «Вот он сидит в вольтеровских креслах. Перед ним лист бумаги, на котором набросано несколько стихов. Он то наклонится над листом и сделает какую-нибудь поправку или прибавит два-три стиха, то опрокинется на

спинку кресел и задумается. На губах блуждает улыбка; видно, что он только лишь отвел их от полной *чаши* счастья. Глаза у него закроются томно, как у дремлющего кота, или вдруг сверкнут огнем внутреннего волнения» [55, с. 267]. Выделение слова сообщает о приверженности Адуева высоким образцам поэзии: «полна чаша <...> любви», «жизни чаша», из которой «мы пьем восторги и любовь» – образы ранних пушкинских стихов [164, т. I, с. 29, 343]. Они сопровождают Александра, и он сравнивает себя с Ленским, следуя сюжету Пушкина, когда подозревает перемену чувств Надиньки. Он наблюдает за девушкой: «Она теперь похожа на всех девиц: такая же притворщица, так же лжет, так заботливо расспрашивает о здоровье...» И он принимает решение, как герой пушкинского романа: «Это недаром, недаром, – твердил он сам с собою, – тут что-то кроется! Но я узнаю, во что бы то ни стало, и тогда горе...

Не поущу, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал...
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек,
Чтобы двухутренний цветок
Увял, едва полураскрытый... »

[55, с. 281]

Страдая, он признается Лизавете Александровне, что любил бы Надиньку и был бы поэтом: «Я бы пел ее красоту, нашу любовь, природу:

С ней обрели б уста мои Язык Петрарки и любви...»

[56, с. 314]

Пережив потерю любви, он все еще в мире образов автора романа «Евгений Онегин» и стихов Пушкина «Я пережил свои желанья...», «Демон»: «Скоро Александр перестал говорить и о высоких страданиях, и о непонятой и нецененной любви. Он перешел к более общей теме. Он жаловался на скуку жизни, пустоту души, на томительную тоску.

Я пережил свои страдания,

Я разлюбил свои мечты...

– твердил он беспрестанно.

– И теперь меня преследует черный демон. Он, ma tante, всюду со мной: и ночью, и за дружеской беседой, за чашей пиршества, и в минуту глубокой думы!» [55, с. 316–317]. Уезжая из Петербурга, уже изменившийся герой сохранил память о поэтических образах и чувствах, вызванных пушкинскими строками: «Прощай, прощай город,

Где я страдал, где я любил,

Где сердце я похоронил».

Он обращается к просторам: «...примите меня в свое лоно, да оживу и воскресну душой! Тут он прочел стихотворение Пушкина: “Художник-варвар кистью сонной” и т. д., отер влажные глаза и спрятался в глубину кареты» [55, с. 426].

Расхождение писателя с Белинским в восприятии Александра Адуева как личности одаренной, в чем критик отказывал герою, проявилось в романе развитием сюжета утраты юношеской наивности, открытости, также и украшавших, а отнюдь не только оглулявших героя, а точнее, выдававших поверхностность впечатлений. В ряду лучших свойств молодого Адуева и его творческие способности. Он ощущает их присутствие и пишет другу о своем общении с трезво практичным дядюшкой: «Часто говоришь, и говоришь как вдохновенный пророк <...>; а дядюшка? слушает, подняв брови, и смотрит престранно или засмеется как-то по-своему, таким смехом, который леденит у меня кровь, – и прощай вдохновение! Я иногда вижу в нем как будто пушкинского демона... Не верит он любви и проч...» [55, с. 212]. Образ пророка вновь появляется в конце романа в новом письме изменившегося Александра. Он стал поводом для признания дяде: «Что касается творчества, о котором вы имели жестокость упомянуть в одном из ваших писем, то... не грех ли вам тревожить давно забытые глупости, когда я сам краснею за них?... <...> Кто ж не был молод и отчасти глуп? У кого не было какой-нибудь странной, так называемой заветной

мечты, которой никогда не суждено сбываться? <...> Я думал, что в меня вложен свыше творческий дар, и хотел поведать миру новые, неведомые тайны, не подозревая, что это уже не тайны и что я не пророк» [55, 451]. Это не развенчанный, но сожалеющий о своих мечтах герой. Только это осталось ему, «не пророку», утратившему с юностью и дар творчества.

Цитирования произведений Пушкина, ассоциации, связанные в романе с его образами, описания творческого состояния Адуева-младшего многочисленны¹. Вопрос об условиях воплощения дара героя поставлен и станет особенно важен в итоговом произведении, посвященном иначе меняющемуся герою.

В романе, продолжившем в творчестве и начавшем в трилогии тему содержательности жизни творческой личности, развита мифологема огня, обнаруживающая общность произведений Гончарова. На первый взгляд, не имеющие отношения к мифологической составляющей романа сцены общения дяди и племянника, в которых происходит уничтожение творений последнего, тем не менее, предваряют процесс иссякания духовности, который происходит в Александре в продолжение сюжета. Разрушительная сила огня усилена здесь именно тем, что он пожирает написанные героем стихи и прозу. Замечание же Адуева-старшего о том, что он «знает наизусть не одного Пушкина» [55, с. 218], усиливает впечатление состоявшегося у дяди отказа от развития или сохранения имевшихся и у него, что вполне возможно, творческих способностей.

Рационалистичный герой первого романа Гончарова рассуждает о творчестве, имея в виду многомерность явления, охватывающего многие области жизни и многие состояния, и проявления личности. На реплику племянника: «Вы смешиваете искусство с ремеслом, дядюшка», Петр Адуев отвечает: «Боже сохрани! Искусство само по себе, ремесло само по себе, а творчество может быть и в том, и в другом, так же точно, как и не быть. Если нет его, так ремесленник так и называется ремесленник, а не творец, и поэт без творчества уж не поэт, а сочинитель... Да разве вам об этом не читали в университете? Чему же вы там учились?..» [55, с. 223]. Но и Райский знает, что «в душе человека, независимо от

¹ Они пополнены в ст.: [15, с. 87–93].

художественного, таится другое творчество, присутствует другая живая жажда, кроме животной, другая сила, кроме силы мышц» [54, с. 554].

Отметим, что Гончаров подробен в рассказе об опусах Адуева-младшего и о критике, которой их подвергли издатели. Можно представить, какую боль при каждом замечании испытывал молодой герой, как и тот, кто рассказывает о нем и имел опыт получения критических отзывов о своих первых стихах. В то же время в ироничной характеристике писаний Александра состояние творческого горения, порождающего обильные излияния, передано бумаге. Адуев написал «комедию, две повести, какой-то очерк и путешествие куда-то. Деятельность его была изумительна, бумага так и горела под пером». Но из журнала опус вернули: «В повести часто встречались следующие отметки: “слабо, неверно, незрело, вяло, не развито” и проч., а в конце сказано было: “Вообще заметно незнание сердца, излишняя пылкость, неестественность, всё на ходулях, нигде не видно человека... герой уродлив... таких людей не бывает... к напечатанию неудобно! Впрочем, автор, кажется, не без дарования, надо трудиться!..” “Таких людей не бывает! – подумал огорченный и изумленный Александр, – как не бывает? да ведь герой-то я сам. Неужели мне изображать этих пошлых героев, которые встречаются на каждом шагу, мыслят и чувствуют, как толпа, делают, что все делают, – эти жалкие лица вседневных мелких трагедий и комедий, не отмеченные особой печатью... унижится ли искусство до того?..”» [55, с. 268]. Так Адуев-младший озвучил центральный вопрос литературных дискуссий 1830–1840-х годов.

Преисполненный иронии по отношению к однозначному ответу Александра Адуева на этот вопрос, автор продолжает: «Он, в подтверждение чистоты исповедуемого им учения об изящном, призывал тень Байрона, ссылаясь на Гете и на Шиллера. Героем, возможным в драме или в повести, он воображал не иначе как какого-нибудь корсара или великого поэта, артиста, и заставлял их действовать и чувствовать по-своему.

В одной повести местом действия избрал он Америку; обстановка была роскошная; американская природа, горы и среди всего этого изгнанник, похитивший свою возлюбленную. <...> Как казалась ему хороша эта повесть! с

каким восторгом читал он ее в зимние вечера Надиньке! как жадно она внимала ему! – и не принять этой повести!» [55, с. 268–269].

По наблюдению А.Г. Цейтлина, этот опыт пера героя – «эпигонское подражание романтической прозе Шатобриана» [207]. Вместе с тем называемые Александром авторы, его апелляция к «учению об изящном», стремление создавать героические и возвышенные образы, среди которых «великий поэт, артист», сообщают о вовлеченности его в круг проблем, обсуждаемых современной Гончарову русской критикой и интересовавших самого писателя.

Образцом поэзии Александра Адуева стало стихотворение молодого Гончарова «Тоска и радость», построенное на антитезе. Цейтлин подробно разобрал приемы «автопародии», заметив, что писатель намеренно делает «свое юношеское произведение еще менее удовлетворительным, чем оно было ранее» [207]. Но важно и то, что в обоих вариантах стихов дана антиномия, связанная с осмыслением Гончаровым роли стихий.

В первоначальном варианте «тоска» героя «тучей налетает», «проступит хладными слезами», и для него «луна безмолвно плавает», звезды «притаясь, дрожат в изменчивом сияньи». «Радость» же «пламенной струей» без зова, «как демон», в «душу протеснится». Надежды в моменты радости мелькают «блестящим роем». Сновидения в период тоски «тяжки», а в иное время и «окружат», и «ярко заблестят» [59, с. 22]. Эти реалии со всем их повышенно эмоциональным и не умеренным преодолением излишеств содержанием сохранены в стихах Адуева, и при этом утрировано их восприятие. Ранние стихи самого Гончарова отличны от создаваемых его героем тем, что автор выразил ощущение стихийности творчества. Это чувство, обретенное в приобщении поэта к романтической традиции, становится одним из ключевых в образной системе писателя. Стихийное состояние творчества, проявления фантазии отличает и его персонажей, наделенных творческими способностями. Если в первом романе трилогии они стали поводом для авторской иронии и самоиронии, то позже они окажутся в центре внимания, получив и иную огласовку. В романе «Обыкновенная история» самоирония автора усложняет соотнесения

повествователя и героя, и отмечаемая контрастность обоих [7] дополнена значимыми проявлениями творческих сил автора и повествователя.

Размышляя о ранних стихах Гончарова, Гродецкая отметила: «В изображении внезапной смены эмоционального состояния от тоски к радости Гончаров мог следовать Пушкину» [67, с. 630]. Но юный поэт и усилил контраст, противопоставляя «огненное» и «водное»: тоска соотносится с образами «тучи», «слез» и «плавающей» луны, радость – с «пламенной струей», ярким блеском. Такие нюансы Александру Адуеву не вняты. Образы Гончарова в период написания им стихов наделены тем потенциалом, который проявился в восприятии традиций русской романтической поэзии, являющей образ лирического героя, чьи переживания соотнесены с чувствами автора. Гончаров-поэт сохранял эстетический ориентир. Позже он написал: «Пушкин, говорю, был наш учитель – и я воспитался, так сказать, его поэзией» [48, с. 112].

Отметим, что в романе «Обыкновенная история» эпизод разбора стихов начинается реплика дядюшки: «Дай-ка, Александр, огня». Среди его замечаний такое: «Одно и то же в первых четырех стихах сказано, и вышла вода...» [55, с. 222]. Обыгрывая контраст, Адуев-старший проявляет способность оценки стихов.

Александр надеется на признание. Но не получает его и от Надиньки: «Она на минуту прислушалась к его стихам. Писание стихов тогда было дипломом на интеллигенцию. Она ждала, что сила, талант кроются там. Но оказалось, что он только пишет сносные стихи, но о них никто не знает...» [48, с. 110].

В Адуеве-младшем узнаваем пушкинский Иван Петровича Белкин, который, как следует из эпитафии к циклу повестей, «сызмала к историям охотник», однако не способен к творчеству [169, с. 54]. Дядюшка Петр Адуев имеет трезвый взгляд на время, занятое писанием «творений». Его предложение использовать стихи, как это произошло и с первой частью неоконченного романа Белкина, для оклеивания ужасает племянника. Однако под напором критики Адуева-старшего Александр сдается. Сокрушаясь, он вопрошает: «Но зачем же, я не понимаю, вложены были в меня все эти неодолимые побуждения к

творчеству?..» – и слышит от Петра Ивановича: «Вот то-то! в тебя вложили побуждения, а самое творчество, видно, и забыли вложить...» [55, с. 343].

Решив сжечь свои произведения, Александр медлит: на очереди тетрадь, «плод полугодовых трудов». Но и она летит в печь, и картина ее сгорания – травестирование стихов Пушкина «Сожженное письмо»: «Оба стали смотреть, как она загорится, Петр Иванович, по-видимому, с удовольствием, Александр с грустью, почти со слезами. Вот верхний лист зашевелился и поднялся, как будто невидимая рука перевертывала его; края его загнулись, он почернел, потом скоробился и вдруг вспыхнул; за ним быстро вспыхнул другой, третий, а там вдруг несколько поднялись и загорелись кучей, но следующая под ними страница еще белелась и через две секунды тоже начала чернеть по краям. <...> Тетрадь была толста и не вдруг поддалась действию огня. Из-под нее сначала повалил густой дым; пламя изредка вырвется снизу, лизнет ее по боку, оставит черное пятно и опять спрячется. Еще можно было спасти. Александр уж протянул руку, но в ту ж секунду пламя озарило и кресла, и лицо Петра Ивановича, и стол; вся тетрадь вспыхнула и через минуту потухла, оставив по себе кучу черного пепла, по которому местами пробегали огненные змейки. Александр бросил щипцы.

– Все кончено! – сказал он.

– Кончено! – повторил Петр Иванович» [55, с. 344].

Практичный родственник завершает то, что сделал огонь, уничтожая стремление молодого героя выразить свои душевные порывы в «творениях», пусть несовершенных, принадлежащих перу незрелого в эстетических ориентациях автора, однако искренних, выражающих его душу. Молодого героя ждет временное возрождение – в увлечении Юлией. Но душа его в сцене аутодафе испытала дьявольское искушение и иссыхает.

Так, свойственная Гончарову-прозаику мифологизация проявилась в романе, который традиционно воспринимается единственно как выражение следования писателя принципам «натуральной школы». Это мнение согласуется с восприятием произведения Белинским, но противоречит становлению мифологии Гончарова. Образ огня, сопровождающий любовные увлечения героя и его

творческие порывы, выявляет архаическое содержание, представляя природной силой, обнаруживающей жизнеспособность юного героя и богатство личностного бытия вообще. В сцене сжигания трудов юного мечтателя образ огня уничтожающего, усилия которого поддерживаемы Петром Адуевым, придает происходящему inferнальное звучание, окрашивая лицо дяди в цвет пламени. Значимо и впечатление Александра, думающего о «невидимой руке», которая перелистывает горящую тетрадь.

Композиция романа выявила позицию создателя сюжета о вызывающем сожаление герое, который утратил творческие способности, душевные силы, юность, искренние чувства. Наделенные мифологическим содержанием образы первого романа будут выполнять важную роль в появившемся вскоре замысле произведения о художнике.

Новым этапом развития доминантной образности Гончарова стал образ творца и проблемы творчества в романе «Обломов», начатом в 1846 году, когда писатель сдал в редакцию «Современника» свой первый роман [56, с. 485].

В главном герое нового произведения Гончаров показал его творческий потенциал уже в сцене общения с журналистом Пенкиным, автором новаторского произведения². Обломов спрашивает его: «Стало быть, побои городничего выступают в повести как *fatum* древних трагиков?» [52, с. 26]. Пенкин же замечает: «У вас много такта, Илья Ильич, вам бы писать!» Но его визави подтверждает новизну рассказанного ему сюжета своеобразно: «...я так мало читаю...». Он отказывается прочесть и опус неназванного автора, в котором «слышится то Дант, то Шекспир...». Обломов изумлен этим сравнением, и убеждая его, Пенкин говорит о «верности» изображенного: «До смеха похоже. Точно живые портреты. Как кого возьмут, купца ли, чиновника, офицера, будочника, – точно живьем и отпечатают» [52, с. 26–27].

Журналист излагает принципы натуральной школы, повлиявшие и на Гончарова. Но Пенкин слышит от Ильи Ильича: «Из чего же они бьются: из

² Обломов как поэтическая личность рассмотрен Е.И. Ляпушкиной [121]. О герое как о личности, «не обделенной природными задатками», писал В.И. Мельник [131, с. 83].

потехи, что ли, что вот кого-де ни возьмем, а верно и выйдет? А жизни-то и нет ни в чем: нет понимания ее и сочувствия, нет того, что там у вас называется гуманитетом. Одно самолюбие только. Изображают-то они воров, падших женщин, точно ловят их на улице да отводят в тюрьму. В их рассказе слышны не «невидимые слезы», а один только видимый, грубый смех, злость...» [52, с. 27].

Защищая эту «кипучую» злость, Пенкин вызывает протестную речь «воспламенившегося» Обломова: «...изобрази вора, падшую женщину, надутого глупца, да и человека тут же не забудь. Где же человечность-то? Вы одной головой хотите писать! – почти шипел Обломов. – Вы думаете, что для мысли не надо сердца? Нет, она оплодотворяется любовью. Протяните руку падшему человеку, чтоб поднять его, или горько плачьте над ним, если он гибнет, а не глумитесь. Любите его, помните в нем самого себя и обращайтесь с ним, как с собой, – тогда я стану вас читать и склоню перед вами голову... – сказал он, улегшись опять покойно на диване. – Изображают они вора, падшую женщину, – говорил он, – а человека-то забывают или не умеют изобразить. Какое же тут искусство, какие поэтические краски нашли вы? Обличайте разврат, грязь, только, пожалуйста, без претензии на поэзию» [52, с. 27–28].

Читавший стихи Пушкина, Пенкин возражает: «Что же, природу прикажете изображать: розы, соловья или морозное утро, между тем как всё кипит, движется вокруг? Нам нужна одна голая физиология общества; не до песен нам теперь...» и на новый призыв хозяина любить человека, горячась, предлагает карать недостойных, «извергнуть» их из общества. Теперь Обломов воодушевлен и, встав, говорит «вдохновенно»: «Извергнуть из гражданской среды! <...> Это значит забыть, что в этом негодном сосуде присутствовало высшее начало; что он испорченный человек, но всё человек же, то есть вы сами. Извергнуть! А как вы извергнете его из круга человечества, из лоно природы, из милосердия Божия? – почти крикнул он с пылающими глазами» [52, с. 28].

Вывод М.В. Отрадина о том, что герои трех романов Гончарова «склонны смешивать жизнь и “поэзию”, склонны ждать, что жизнь преобразится по законам искусства» [154, с. 81], по нашему мнению, может быть уточнен.

На слова Штольца: «Да ты поэт, Илья!» – Обломов отвечает: «Да, поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия. Вольно людям искажать ее!» [52, с. 178]. Герой озвучил один из главных постулатов романтиков и не ждет его осуществления, заявляя о нем как о свершившемся. Но он знает, что и искажения существуют, и уже своим утверждением этого противостоит им. Здесь Обломов, с увлечением возражая Пенкину по поводу безжизненности современных очерков, что предшествует энергичным выпадам Гончарова-критика по адресу «ультрареалистов», высказывает и полемически отстаивает воззрения романтиков на истоки, роль, значение поэзии в жизни человека.

Лирически проникновенные речи Ильи Обломова показывают, что он ощущает полноту бытия, когда «Жизнь и Поэзия одно» [80, с. 367]. Ему, однако, суждено потерять эту полноту. Прояснение личности героя до ее фамильного, родового естества пришло с гоголевской сатирой, где носящий фамилию Собакевич схож с медведем, Коробочка сама упряталась в свой маленький мирок, а Плюшкин уменьшился до размеров «прорехи на человечестве». Это прояснение осуществлено Гончаровым с использованием метаморфозы.

В спорах об истоках фамилии Обломова не учтена одна важная для Гончарова литературная традиция. Впервые рифма «потомки-обломки», позже использованная Е.А. Баратынским в форме «обломок-потомок» [130, с. 40–41], прозвучала в инвективе, которой дополнил свой реквием по Пушкину М.Ю. Лермонтова. Адресуясь к палачам поэта, Лермонтов писал: «А вы, надменные потомки / Известной подлостью прославленных отцов / Пятою рабскою поправшие обломки / Игрою счастья обиженных родов...» [109, с. 22]. Здесь слово «обломки» соответствует сюжетному и образному содержанию, которое актуально для Гончарова: его герой принадлежит к тем дворянам, род которых обижен «игрою счастья». Писатель продолжил традицию внимания к дворянам, не приближенным ко двору и не принадлежащим столичной аристократии. С ними автор повести «Капитанская дочка» связывал понятия истинной чести. Достоинства Обломова: «душа чиста и ясна, как стекло;

благороден, нежен...» [52, с. 493] – не только его личные свойства. Они типичны и соотношением со свойствами творческой личности.

Поэтический дар Обломов проявляется не только в его полемике, в личных достоинствах, способности мечтать. Они реализуются и в его чувстве любви. Творческая сила этого чувства была осознана и выражена писателем в романе с особой полнотой.

Университетский учитель юного Гончарова Н.И. Надеждин писал: «... одна любовь, основанная на чувстве красоты, удовлетворяет человека. С любовью повергаясь на лоно божие, душа наша переходит вдруг чрез все степени эстетического чувства и тут только может вполне постигнуть красоту в ее предметном безусловном существовании» [139].

Эмоционален и красочен рассказ о любви Ольги Ильинской и Ильи Обломова. Чувство любви обнаруживает в герое способность испытывать воздействие женской красоты, пережить потрясение при звуках музыки и звучании голоса Ольги, поющей арию «Casta Diva», быть впечатленным среднерусским летним пейзажем. Однако роман жизни, в котором два его автора, Илья и Ольга, отступили перед страстью, один из боязни нарушить покой, другая следуя предостережениям, не получил завершения. В насыщенном мифологемами рассказе автора вновь важная роль отведена образу огня. Он изучен В.Я. Звенияцковским также в его архетипическом содержании. Исследователь настаивал на мифологическом прочтении произведения писателя, поскольку «образы романа сотканы из мифологем – и сами они ни больше и ни меньше, чем мифологемы» [82, с. 83]. Выявляя мифологический аспект образа огня, связывая его с именами героев, прежде всего, Ильи Обломова, Звенияцковский раскрывает роль образа в романе и показывает закономерность «угасания» героя. Н.Л. Ермолаева связывает «огненность» Обломова с его именем и состоянием любви, показанной на фоне летней природы. По ее мнению, стремление героя к очагу и обретение его сопровождается в романе сменой образа огня образом света, языческого символа христианским [78, с. 40–46]. Отметим, что образ огня не связан в этих наблюдениях с творческими состояниями героев.

Однако мифологема огня имеет широкое значение. Это особенно наглядно в образной системе главы «Сон Обломова», осмысленной М.В. Отрадиным и позволившей ему назвать роман «Илиадой русской жизни». Исследователь видит в авторе романа не только «поэта», как назвал Гончарова А.А. Григорьев [62, с. 329], но и того, кому свойственны анализ, ирония [153, с. 77–171], не принятая Григорьевым. В повествовании об Обломове созидательная и разрушительная силы, связанные со стихией огня, впервые подвергнутые анализу автором романа.

Огненный характер любви, сосуществующей со страстью и в ней проявляющийся, пугает Обломова в себе и в Ольге. В процессе создания романа его главный персонаж претерпел изменения, в том числе и в осмыслении автором его жизненной и творческой, созидательной энергии. В первоначальной редакции первой части, повествующей о лежании Обломова, содержится характерное замечание автора о герое: «Его волновала мысль о *страсти*, когда человек *плавает* в ней как в океане ...любовь, экзальтация – все в нем работало, как *вулканический огонь* в груди земли. Нервы его пели, музыка нерв, он вскакивал, ходил и потом, усмиренный, ложился опять. <...> и ночью, один, вскакивал и плакал холодными слезами, слезами отчаяния над своим бессилием» [53, с. 6]. Очевидно, первоначально Илья Обломов мыслился человеком, который ощущает в себе силы и способность любить, предчувствует появление этого чувства. Но в завершённом произведении он пассивен и в ситуации, приведшей к знакомству с Ольгой, и в мыслях о любви: «Ах, если б испытывать только эту *теплоту любви* да не испытывать её тревог! – мечтал он. – Нет, *жизнь трогает*, куда ни уйди, *так и жжёт!..*» [52, с. 237. Выделено нами.– В.Р.]. В связи с таким уточнением следует согласиться с замечанием Звенияцковского по поводу святочного значения имени героя: «Получив грозовой заряд при рождении, он дальше не поддерживал горение, а только тратил. Во всяком случае, так считает он сам накануне первой встречи с Ольгой Ильинской, еще не подозревая, что тут ждет его огонь. Однако не долго огонь чувств будет бушевать в жизни Обломова – не дольше, чем в северных русских краях бывают грозы! Действие романа начинается 1 мая (все мы теперь, благодаря поэту, помним и любим *грозу в начале мая, когда весенний*

первый гром...). И все лето Обломов живет, как природа, и на жизненном его небосклоне то и дело сверкают молнии чувств... Ну а к осени все затихает, впадает в сон. Зимой умирает» [82, с. 85. Выделено Звенияцковским. – В.Р.]

Такое же снижение «грозовой» энергии показано с иронией в приведенной выше сцене спора Обломова и Пенкина о состоянии литературы: «Я слышал отрывки – автор велик! В нем слышится то Дант, то Шекспир...

– Вон куда хватили! – в изумлении сказал Обломов привстав.

Пенкин вдруг смолк, видя, что действительно он далеко хватил. <...>

– Извергнуть из гражданской среды! – вдруг заговорил вдохновенно Обломов, встав перед Пенкиным. <...> А как вы извергнете из круга человечества, из лона природы, из милосердия божия? – почти крикнул он с пылающими глазами.

– Вон куда хватили! – в свою очередь, с изумлением сказал Пенкин.

Обломов увидел, что и он далеко хватил. Он вдруг смолк, постоял с минуту, зевнул и медленно лег на диван» [52, с. 28].

Отметив, что огонь – «самая важная мифологема, если не сказать – ключевая» в романе об Обломове, Звенияцковский переосмысливает и роль Агафьи Пшеницыной как выразительницы искомого героем спокойного горения. Вместе с тем в полифоническом романе Гончарова озвучено и сожаление об утрате того огня, которым была любовь Ольги и Ильи Ильича [82, с. 86].

Нами отмечена важность для писателя, который в процессе написания романа об Обломове уже размышлял о герое-художнике, образов одаренной природы и ее огненной страсти. Они представлены в романе «Обломов» и предполагают не только констатацию наличия образа огня и выяснение его роли в сюжете романа. Возникает вопрос, почему этот переходящий из произведения в произведение образ присутствует в художественном сознании Гончарова?

На наш взгляд, доминирующий образ огня, выявляя более широкий спектр связи личности художника с природными стихиями, свидетельствует также о том, что Гончаров в русской литературе был ярким представителем эпохи, когда в сложных, индивидуальных формах происходило освоение идей Шеллинга.

В.И. Сахаров писал о ней как о длительной и связанной с осмыслением русскими деятелями культуры учения немецкого философа, автора «Мифологии искусства», и именно тех ее аспектов, которые были «созвучны мирозерцанию и всеобъемлющим духовным исканиям». Среди нескольких основных положений Шеллинга исследователь назвал его формулу «где жизнь, там поэзия», учение о поэтической интуиции и идею органичности, которые были восприняты университетским преподавателем Гончарова Н.И. Надеждиным и признаваемым писателем в качестве знатока искусства Белинским [182, с. 124].

Отметим, что, размышляя о романе, Гончаров, развивавший представления о равновесии чувственного и рационального, осмысленном в работах немецкого философа, упрекнул себя. Он считал, что вышел за пределы мышления образами, вложив в уста Обломова «несколько сознательных слов» при последнем его свидании со Штольцем: «... напрасно я вставил их <...> И образ его немного, так сказать, тронулся от этого, немного потерял целостности характера: в портрете оказалось пятно, но это, к счастью в самом конце». Тенденциозность он видит и в словах Штольца о конце обломовщины: «И того бы не нужно было говорить. Обломов сам достаточно объясняет себя...» [48, с. 113, 114]. Эти наблюдения писателя об избыточности рационального значимы.

Теории романтиков, развивавших положения философии Шеллинга, соответствует и показанная в романе «Обломов» драма утраты героем проявлений жизненности. Важнейшие здесь творческое состояние, поэзия, любовь. Гончаров подчеркивает их связь со стихией огня. Прежде, чем умереть, Обломов утрачивает способность восприятия жизни как поэзии. Перед его глазами мелькают локти вдовы Пшеницыной. Меняется его речь: она отрывиста, судорожна, как дыхание больного человека, лишена образности, богатства интонаций. И в отличие от наделенного даром рассказчика Тяжеленко, герой повествует о себе другу «за кадром».

В романе «Обломов» вопрос о влиянии на одаренного литературным талантом героя обстоятельств, которые обусловили оскудение его личности, не освещен с той же степенью остроты, с какой осмыслены вопросы о жизненной

позиции Ильи Ильича Обломова, его неспособности предаться страсти и деятельной любви, его инертности в дружеских отношениях и иных социальных ролях. Вместе с тем для Гончарова нереализованность также творческих задатков героя явились еще одним следствием его лени, обломовщины, осознаваемой Штольцем и самим Ильей Ильичом, способным к образным обобщениям. Творческие возможности Обломова с особой полнотой выражает его сон. Во сне героя сказочный мир Обломовки, подарившей ребенку иллюзию полноты жизни в состоянии богатырского сна с многолетним лежанием, не должен быть нарушен ни одной заботой из времени бодрствования повзрослевшего героя. Гармония мира обломовцев – почти вся из сферы искусства, будь это трансформированные фольклорные образы или идиллические картины [153, с. 77–171]. В петербургской жизни Обломова ее явный след только один – это воспринимаемый героем в духе патриархальной старины и все той же обломовской гармонии, но уже не во всем соответствующий ей слуга Захар. Желание Обломова жить по старинке – художественное, этим он близок Александру Адуеву как поэту и мечтателю. Но вторжение жизни, ее воздуха, ее новизны для героя совершенно иное, в сравнении с первым романом. Оно вносит с собой осмысление и оценки обломовского царства в Обломовке и в столице, где в душных комнатах лежит на диване русский барин. Сам герой сознает, что задержался в сказке, но не видит, в том числе, и в новых жанрах литературы, и в жизни как новом ее предмете ничего привлекающего и заставляющего уйти из мира мечты и образной эйфории. В этом Обломов человек творческий, однако творчество его проявляется неполно, сосредоточено в снах и грезах (правда, рассказав о себе герой реализовал творческий потенциал, однако его рассказ опосредован повествованием о нем Штольца и передачей его автором). Показывая идеальное в герое, Гончаров не спешит, как это делает и его герой, приветствовать противоположное состояние, совершенно исключающее идеальное. В то же время, Обломов с его барственной ленью не способен к постоянной творческой деятельности, к реализации идеального, развитию творческого начала в себе, а следовательно, и к личностному развитию, совершенствованию. Позже, объясняя сложности

творческого процесса Райского, писатель отметит близость героя к Обломову, имея в виду уже не только социальный аспект барства, осмысленный демократической критикой, но именно воздействие этого состояния на духовные свойства личности, и особенно личности творческой. Впрочем, в романе «Обрыв», задуманном и создававшемся одновременно со вторым произведением трилогии, проблема получит многоплановое освещение также в связи с размышлениями о типах страсти и рассказом о творческом процессе, стимулированном любовью.

Повествуя о напряженной внутренней жизни Обломова, писатель далек от иронии по поводу романтичности героя. Комментарии к изданию романа в серии «Комментированная классика» предлагают иначе воспринимать проникновенные строки о жизни героя «в созданном им мире», об испытываемых им «безвестных, безыменных страданиях, и тоске, и стремлении куда-то вдаль...» [51, с. 66, 538–539]. Однако узнаваемые романтические мотивы не сопровождаются авторской иронией, они из того мира, куда, продолжает писатель в цитируемом комментатором рассказе о герое, «увлекал его, бывало, Штольц». И, заметим, это именно Штольц. Обломов презирает порок и зло, «и вдруг загораются в нем мысли, ходят и гуляют в голове, как волны в море, потом вырастают в намерения, зажгут всю кровь в нем...», он «с блистающими глазами привстанет до половины на постели, протянет руку и вдохновенно озирается кругом...» [51, с. 66].

Образы стихий и повторение «огненной» образности в портрете Обломова не были осмыслены в их роли выявления художественного дара героя. Между тем они призваны своей особой, восходящей к архетипам и мифологии, интенцией обнаружить творческое начало в Обломове. Не случайно соседствуют в его мечтах о своем будущем Наполеон и Еруслан Лазаревич с его сказочным контекстом. Не случайно и желание героем славы «мыслителя, великого художника». О его «внутренней вулканической работе пылкой головы, гуманного сердца знал подробно и мог свидетельствовать Штольц...» [51, с. 66, 67].

Обращает на себя внимание градация образов предполагаемых воплощений Обломова, завершаемая «великим художником» и сопровождаемая предельным

усилением выразительности, картинности и мощи образов огня, представленных метафорическими эпитетами: «вулканическая работа пылкой головы». Поддерживающий это горение Обломова тогда, когда пребывает в Петербурге, светит отраженным светом его друг Штольц. Он видит при новой встрече с Ольгой, как ее глаза «блеснули светом» радости, пытается прочесть игру в ее лице: «но игра эта, как молния, вырывалась и пряталась» [51, с. 401]. Штольц – наблюдатель огня, и для этого тоже нужен талант.

Герой еще одна творческая личность в романе: услышав повесть друга о его жизни и его сне, Штольц рассказал ее автору. Штольц, подобно Адуеву-старшему, «знающему наизусть не одного Пушкина», является одаренным человеком мимолетно: он «поймал» Обломова на поэтах и «года полтора держал его под ферулой мысли и науки». В завершении романа Штольц предстает начитанным в литературе и подсказывает тему, поведав автору романа сюжет из жизни Обломова. С иронией автор переадресовывает ему также и в конце сюжета социальное обобщение: «Обломовщина!», представая создателем двух типов героев: личности апатичной и личности деятельной. В отличие от Адуева-дяди, Штольц сохраняет в памяти и в сердце повесть о жизни друга и, подобно Обломову, своим рассказом о нем являет свойства одаренной личности. Но огонь не всегда сопутствует Штольцу. Оба героя романа, и умерший и продолжающий жить, не реализуются вполне по причине минимализации духовного в их жизнетворчестве, умаления личностного до недолгих состояний вдохновения или, как у Штольца, лишь сопровождения ими своих занятий и полного исключения творчества из своей жизни у Обломова.

В последней главе романа восполняющим этот диссонанс является литератор, «полный, с апатичным лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами», разглядывающий со Штольцем «коллекцию» нищих, «большую и разнообразную» [51, с. 491]. В нем сложно не узнать иронизирующего над собой автора романа «Обломов». Гончаров возвращается к спору, озвученному на первых страницах произведения, и литератор, «лениво зевая» предполагает, что, может быть, его интерес к тому, откуда берутся нищие, даст ему повод написать

«Mystères de Pétersbourg». Об этих «тайнах» говорит ему Штольц, явно не любящий современную литературу. Штольц рассказывает историю друга: «А ты запиши: может быть, кому-нибудь пригодится.

И он рассказал ему, что здесь написано» [51, с. 495].

Записан/написан литератором, явившимся и в качестве героя, принадлежащего ему или не ему, а жизни, романа, не очерк тайн Петербурга, но роман о жизни и судьбе, о счастье и горе, о любви и смерти. Этот литератор, скромно подводящий итог своему труду («рассказал ему, что здесь написано»), постиг тайну того, как «дать» в романе «человека», «любить его, помнить в нем самого себя...» [51, с. 29]. Гончаров завершает свой роман приемом, объединившим использованные Пушкиным-прозаиком, который скрывается за Белкиным, и Пушкиным-поэтом, который явился знакомым героя в романе об Онегине³. В обоих случаях граница между вымыслом, его воплощением и реальностью размыта, они диффузионны. Статус обеих данностей повышен, как и всех образов произведения, в том числе, образа литератора, и то, что он «здесь написал», приобретает значение правды, истины.

При создании образа Обломова с его, хотя и временными, проявлениями творческой энергии, творческой одаренности, увлеченностью искусством, открытостью дружеским отношениям и любви Гончаров использовал опыт романтиков Ф. Шиллера, Э.Сю, В. Гюго, русских поэтов-традиционалистов, что отмечено комментаторами [51, с. 601, 602, 610, 622]. И никто иной, как Штольц напомнил другу о благотворном для него чтении Руссо, Шиллера, Гете, Байрона и об их клятве «обжечь ноги на Везувии» [51, с. 183, 181]. Тот же Штольц, размышляя о роли любви, выражается как романтик [51, с. 622]. Все это не дает оснований для заключений, первое из которых парадоксально: Обломов – «чуждая реальности сущность» [189, с. 13], а второе неверно: писатель высмеивает романтическое в главном герое романа как причину его нереализованности. Напротив, в соответствии с принципами близкой ему эстетики романтизма, Гончаров, наряду с положительными свойствами Обломова,

³ О множественных формах присутствия автора в романе см.: [209, с. 32–50].

обнаруживает противоречивость его личности и идеалов. Угасание воли к жизнетворчеству, вызванное внешними и внутренними причинами, не позволяет герою осознать противоречия, и уж тем более невозможно для него их преодолеть. Другой же его идеал, лишаящий героя воли к творчеству и основанному на нем самосозидании, реализуется.

Особенно наглядны противоречия героя романа в восприятии им Ольги. Стремясь обрести семью, Обломов не желает огня страсти, общения с женщиной, с которой «нельзя уснуть спокойно», которая «вдруг прожжет его глазами». Но вдохновлен-то он именно таким огнем глаз Ольги («глаза ее горели»), он наводит свой взгляд на Ольгу, «как зажигательное стекло». Уже уставая, он осознает, что жизнь «так и жжет» его. Догадавшись о влюбленности Ольги, он пришел домой «сияющий, точно “с месяцем во лбу”, по выражению няньки». Вновь воодушевленный, как и Ольга, а она «одевала изливания сердца в те краски, которыми горело ее воображение», и характер ее «проявляется то поэтически разнообразно, глубоко, то правильно, ясно...», он спешит «показать ей весь блеск и всю силу того огня, который пожирал его душу». Герой осознает, что «движением своего честного сердца он бросил ей в душу этот огонь, эту искру, этот блеск» [51, с. 204, 207, 238, 208, 212, 245, 266, 262]⁴.

Волнуемый сомнениями, Обломов пишет письмо «быстро, с жаром», и «ни разу не произошло близкой и неприятной встречи двух *которых* и двух *что*». При этом его «глаза сияли, щеки горели», а слезы Ольги «будто обожгли его», она говорит: «огонь выйдет слезами...». Он вновь вдохновлен, и «ему казалось, что у него горят даже волосы». Впрочем, герой осознает, то «горит» только при ней: «Ах, если б этот огонь жег меня, какой теперь жжет. – и завтра, и всегда! А то нет тебя – я гасну, падаю!» [51, с. 249, 252, 254, 269, 289, 353]. Огонь любви – мука для героя, проведенного ночь без сна под окнами Ольги. Эта мука сладостная – до тех пор, пока, так и не заметив в отношениях с ней противоречия своему идеалу жизни рядом с бестрепетной возлюбленной, Обломов должен совершить,

⁴ Отмеченная К.В. Смирновым детскость героя, сохранившаяся в нем, ([189, с. 3, 7, 8, 18]) тоже свидетельство его романтического облика.

наконец, волевые движения: назначить день помолвки, поехать в имение. Такие движения никогда не будут им совершены. «Великолепные фейерверки», о которых напомнил ему Штольц, возгорелись, но не взлетели в небо. И героя ждут только теплый огонь, «которого любить нельзя», только вспышка при приближении к нему [51, с. 181, 386, 387], только дым от печи Пшеницыной, и таково реальное его идеала.

Творческое состояние Обломова, автора любовного письма, отправив которое он создал ситуацию, вторящую сюжету романа Пушкина [101, с. 33], отметит Штольц: «Понадобилось, так явились и мысли и язык, хоть напечатать в романе где-нибудь». Он укоряет друга за желание лечь и заснуть, то есть «погасить огонь», а жизнь – «пусть она будет постоянным горением!» [51, с. 394].

В восприятии Гончарова, творческое состояние, мечты, увлечение, любовь, «горение» наполняют жизнь личности. О такой полноте мечтали авторы философских, теоретических работ, практики русского высокого романтизма [10, с. 69, 94, 107, 143]. Она показана доступной главному герою. Писатель привлек традиции романтической литературы, раскрывающей созидательный потенциал человека, в особенности же человека творческого и влюбленного, каков Обломов, вдохновленный Ольгой. В описании этих состояний героев особая роль принадлежит образу огня. О пылающем, влюбленном Обломове рассказывают и сам Илья Ильич, и разбуженная им к любви Ольга, а также Штольц и повествователь.

Соглашаясь с наблюдением А.А. Фаустова о свойственной Гончарову манере скрывать себя, прячась в героя [199, с. 49–72], отметим, вместе с тем, игровой характер этой манеры, а также присутствие рассказчиков-творцов, повествователя, явления автора. Он обнаруживает свое присутствие, передавая повествователю такие, например, замечания: «Где мы? в какой благословенный уголок земли перенес нас сон Обломова? Что за чудный край!», «Нет, Бог с ним, с морем!», «Но посмотрим, что за женщина Ольга!», «Бедная Ольга!». Та же роль у обобщений: «письмо вышло длинно, как все любовные письма: любовники страх как болтливы», «“Я невеста!” – с гордым трепетом думает девушка, дождавшись

этого момента...», у восклицаний: «Боже мой! Как все мрачно, скучно смотрело в квартире Обломова...», «... и чего-чего не было! Надо перо другого Гомера...», курсивов: «что *он* носит платье и спит на этой постели, а не она», вопросов, приглашающих читателя к размышлению: «Что за причина? Какой ветер вдруг подул на Обломова? Какие облака нанес? <...> Что же случилось?», «А что же Ольга?» [51, с. 98, 99, 204, 343, 252, 425, 426, 472, 247, 409]. Они многочисленны в рассказе о вдове Пшеницыной: «Отчего она с некоторых пор стала сама не своя?», таковы и предложения ответов, перебиваемые замечаниями: «Хорошо», которые дополнены новыми вопросами. Все это сообщает о сложной структуре повествования и повышенной роли в ней повествователя, иронизирующего, оценивающего, и автора, создающего обобщения – с привлечением природных и мифологических образов, входящих в его личный итинерарий, где огонь становится синонимом любви, творчества, наконец, самой жизни [51, с. 381–382].

Что же касается двойственности Обломова, то не идеальное содержание героя и верность своему идеалу стала причиной его судьбы, как писал В.Н. Криволапов, признавший, что любовные коллизии героев романов писателя не соответствуют «канонам и традициям реализма» [101, с. 6, 19, 33, 37, 57]. Причиной судьбы Обломова стала переданная в рассказе о нем противоречивость, проявившаяся в утверждении и достижении идеала сна и покоя даже в любовном сюжете, и имеющая как архетипические и мифологические, так и социальные истоки. Она обнаружена Гончаровым в герое и показана с привлечением архетипических, мифологических, природных образов сна и огня, представленного в разных его проявлениях и стадиях. В ситуациях предельной активности, а затем постепенного угасания, новых вспышек и охлаждений пребывает главный герой романа, осознавший начало этого второго своего состояния до встречи с Ольгой. Не способен русский барин-лежебока даже после подсказки Штольца: «Обломовщина!», – преодолеть свои противоречия: судьба его, личная, социальная, мифологическая, – отгорев, угаснуть.

Отметим, что упускаемые при обсуждении идеалиста, каким видят героя Отрадин и Криволапов [154; 101], творческая составляющая его личности,

обстоятельства его жизни, связанные с поэтической одаренностью Обломова, с ее временными яркими проявлениями, ее нереализованностью, позволяют осмыслить типологичность героя, которая сегодня недооценивается. Так, Криволапов считает: «Гончаров создал не тип, а идеал», герой – «феномен *национально-религиозный*», четвертая часть романа повествует об Илье Пророке и являет образы иконописи [101, с. 262, 274. Выделено В.Н. Криволаповым. – В.Р.]. Симптоматично, вместе с тем, что исследователь внимателен к любовной истории героя, видя в ее весне рапсодическую поэзию и романс, в лето – рыцарский роман, в осени – трагедию и элегию. Он отмечает среди «идеалистической» деятельности героя его мечты, театрализованную игру, восприятие музыки. Но и в Райском он не склонен интересоваться творческими его проявлениями, утверждая, что герой – «частное проявление идеализма», а «романтизм – это лишь одна из возможных форм его [идеализма. – В.Р.] выявления» [101, с. 268–270, 238, 274]. Однако именно романтики обратились к мифологии и мифотворчеству, которые изумляют исследователя в произведении.

Вместе с тем важно не лишать литературный (именно и прежде всего такой) образ Обломова его важнейшей типологической составляющей. Ее обнаружение, судя по статьям Гончарова о романе «Обрыв» как итоговом в трилогии, было целью писателя и обусловило соотнесение его героя-художника также с типами Дон Кихота и Дон Жуана. При этом необходимо видеть и богатое мифопоэтическое содержание образа главного героя второго романа трилогии, духовную сущность Ильи Ильича, исследуемые учеными, и осознать значение присущей герою творческой одаренности.

Восприятие Обломова как типичного героя, наделенного национальными и общечеловеческими свойствами, позволяет осмыслить роль его творческих проявлений. Роман «Обломов» предстает не «большой сказкой», не давшей типа, напротив, пред нами произведение эпического жанра, осветившее многомерность художественного образа-типа, а его автор – писатель, упрочивший и развивший традиции русского эпоса периода высокого романтизма [10, с. 69, 94, 107, 143].

В интересе к творческой составляющей героя романа «Обломов» как центральной теме лиризованного эпоса Гончарова явлена – при активном использовании автором образа огня – особая личностная и национальная перспектива, пробивающаяся, но задавливаемая безволием Ильи Ильича, которое обусловлено веками крепостничества, и вновь являющаяся – в мечте, поэзии, любви героев и в рассказе о них. Не по причине ли осознания особой роли творческого дара также и поддавшийся чувству Штольц назван Гончаровым «художником»? Он таков, когда создает для Ольги развивающие ее условия, и он показан человеком, положившим на это много «огня», «огня и энергии», у которого вопрос о любви героини к нему «разгорался», «охватывал его, как пламя» [51, с. 456, 403, 404, 408]. Именно Штольц рассказывает автору историю жизни друга, будучи вдохновлен лучшими свойствами души Обломова.

Вопрос о длительном создании романа, связанном, по мнению Криволапова, с преодолением его автором физиологизма и началом «бессознательного» творческого созидания [101, с. 88, 93, 105, 108, 111, 138, 226], может быть уточнен, поскольку Гончаров не противопоставлял идеалы типам, но писал о необходимости идеалов. В какой степени это проявилась в главе о сне Обломова? Глава не физиологична, в ней намечена важная тема творчества романиста. Она заявлена в романе «Обломов» и развита в одновременно создававшемся романе «Обрыв». Тема эта связана с показом развивающихся творческих способностей личности, этой «волшебной силы». Она в сюжете сна отобрана, следует согласиться с Криволаповым [101, с. 111, 231, 238], у сказки и былины, у их героев – Емели, Ильи Муромца, сказке отведена роль заместителя жизни для героя. В главе-увертюре особая сила творения намечена в образе и мотиве огня, изученных исследователями, однако не в аспекте сопровождения ими и выражения состояния творчества [82, с. 82–91; 78, с. 40–46]. А вместе с тем это явлено самим сном, который есть поэтическая греза Обломова, игра его воображения, и его рассказ о сне сохранен Штольцем и передан автором. Творческая одаренность героя обнаружена жизнью природы, поощряющей творчество и любовь, объединенных здесь. Природа явлена своей «торжественной

тишиной», минутами, «когда сильнее работает творческий ум, жарче кипят поэтические думы, когда в сердце живет вспыхивает страсть или сильнее ноет тоска...». И то же единство показано в готовности детского ума и сердца к творчеству: ребенок «все наблюдал да наблюдал»; «ребенок, наострив уши и глаза, страстно впивался в рассказ», а нянька, «с простотою и добродушием Гомера <...> влагала в детскую память и воображение илиаду русской жизни... <...> Глаза старухи искрились огнем...» [52, с. 115, 116, 117, 118].

Неоднократно представленная проблема реализации творческого дара важнейшая в жизни героя и автора произведения. Обломов мечтает о себе: «Он не какой-нибудь мелкий исполнитель чужой, готовой мысли; он сам творец и сам исполнитель своих идей». Он ценит «искусство, поэтические краски», убеждая пишущего рассказы Пенкина в неверности его эстетических представлений. Он читает стихи поэтов, которые «задели его за живое». Его мечта «ярка, жива, поэтична», и лицо при этом сияет «кротким, трогательным чувством», он счастлив. «...Вам бы писать» – говорит ему Пенкин, «ты поэт, Илья» – знает Штольц и слушает друга, который «извлекал из воображения готовые, давно уже нарисованные им картины и оттого говорил с одушевлением, не останавливаясь». Штольц напоминает о прежнем восприятии Обломовым труда и отдыха: «...служить, пока станет сил, потому что России нужны руки и головы для разработывания неистощимых источников (твои слова); работать, чтоб слаще отдыхать, а отдыхать – значит жить другой, артистической, изящной стороной жизни, жизни художников, поэтов» [52, с. 180–181]. Он говорит о письме друга: «...мысли и язык, хоть напечатать в романе где-нибудь» [52, с. 392].

Наделенные даром творчества персонажи романов, будучи органичной частью творчества писателя, нередко видят события глазами художника. В этом свойстве они близки автору. Но герои романов писателя то упускают возможность творить, то вновь обретают ее в состоянии влюбленности. Тогда пробуждается их дар, и они от сна души выходят к состоянию пробуждения. Пребывая в нем, герои способны видеть мироздание таким, каким оно открыто повествователю, близкому автору, создателю произведения, и так удваивается,

делается стереоскопичным творческое восприятие, и произведение писателя обретает свойства являющегося творения. В него вовлечены все основные участники сюжетов, а также читатель. При этом ироничное отношение повествующего к происходящему как свершениям сюжетно-событийным и творческим и ко всем, в эти процессы вовлеченным, не ослабляет, но без настойчивости и дидактизма утверждает свойства и роль автора как демиурга.

Главные герои двух романов не способны развить свои способности и состояться в жизни. Их личности выверяемы, корректируемы размышлениями писателя о творчестве и его живительной силе. В романе «Обломов» острота обсуждения проблемы усилена введением образов поэта и мечтателя. Они не «удовольствовались» бы природой «мирного уголка» Обломовки, ведь «эти господа, как известно, любят засматриваться на луну да слушать щелканье соловьев. Любят они луну-кокетку, которая бы наряжалась в палевые облака да сквозила таинственно через ветви деревьев или сыпала снопы серебряных лучей в глаза своим поклонникам. <...> Напрасно поэт стал бы глядеть восторженными глазами на нее: она так же бы простодушно глядела и на поэта, как круглолицая деревенская красавица глядит в ответ на страстные и красноречивые взгляды городского волокиты». Они не увидели бы картин, «которыми так богато населило наше воображение перо Вальтера Скотта» [52, с. 102].

Эта ирония, однако, не умаляет для автора значения поэзии в жизни личности, и является новый контраст: «Настали минуты всеобщей, торжественной тишины природы, те минуты, когда сильнее работает творческий ум, жарче кипят поэтические думы, когда в сердце живет вспыхивает страсть или больнее ноет тоска, когда в жестокой душе невозмутимее и сильнее зреет зерно преступной мысли и когда... в Обломовке все почивают так крепко и покойно» [52, с. 115]. Вновь видим иронию: отец Обломова «не подозревал в чтении существенной потребности, а считал его роскошью, таким делом, без которого легко и обойтись можно, так точно, как можно иметь картину на стене, можно и не иметь, можно пойти прогуляться, можно и не пойти: от этого ему всё равно, какая бы ни была книга; он смотрел на нее как на вещь, назначенную для развлечения, от скуки и от

нечего делать». Читая, он восклицал: «Видишь, что ведь выдумал! Экой разбойник! Ах, чтоб тебе пусто было! Эти восклицания относились к *авторам* – звание, которое в глазах его не пользовалось никаким уважением; он даже усвоил себе и то полупрезрение к *писателям*, которое питали к ним люди старого времени. Он, как и многие тогда, почитал *сочинителя* не иначе как весельчаком, гулякой, пьяницей и потешником, вроде плясуна» [52, с. 136]. Но в этой семье растет мальчик, которому открыт мир природы и впечатления искусства. О своей жизни, о себе он расскажет Штольцу, а тот передаст его содержательный рассказ литератору, явившемуся участником романного действия. Как автор он завершил не совершенное Обломовым и предстал реализовавшим творческое состояние.

3.2. Образ творца и концепция творчества в романе «Обрыв»

Герой романа «Обрыв» в завершении неудач, заблуждений, потерь, сопереживания драмам Веры и бабушки показан отличающимся от героев ранних сюжетов писателя. И.А. Гончаров интересовал образ художника, способного воплотить в своем произведении величие поэзии жизни и жизни поэзии.

После публикации романа один из первых рецензентов писал о размышлениях Райского: они «почти полный критический комментарий к произведениям г. Гончарова» [107, с. 343]. Это наблюдение дало повод Л.С. Гейро сравнить творческие принципы, поведение, психологию автора романа и его героя и прийти к выводам: в первоначальных вариантах сходство их значительно, это затрудняло работу писателя, и лишь после решения летом 1860-го создать образ художника-дилетанта произошла объективизация образа Райского [38, с. 104–110]. Внимание исследовательницы сосредоточено на определении героя неудачником и дилетантом. Оно дано автором в романе (первое – устами Марка, которого Райский, в свою очередь, называет «дилетантом свободы») и в статьях, где герой сопоставлен с Обломовым, Онегиным, Печориным.

Симптоматично при этом, что признание Гейро противоречивости высказываний Гончарова, публициста и автора писем, о своем герое и его творчестве не распространено на его мнения о типичности Райского-творца. Между тем, несомненно, что типичность героя как художника не могла исключить близости образа Райского к личности его создателя, несмотря на желание Гончарова скрыть автобиографизм ситуаций, отказавшись от ряда из них. В связи с этим значимы выводы В.В. Федорова о противоречивости и авторства-творца, и его героя и о стремлении героя овладеть автором, что является условием овладения автором собой и своим бытием [203, с. 10, 11, 15, 18].

Признание того, что Райский – дилетант, неудачник, по сути, приводит к неполноте восприятия героя как типа. В связи с этим начало создания Райским романа, который получил название («Вера»), композиционную структуру («*Роман в двух частях*». «*ЧАСТЬ ПЕРВАЯ Глава I*»), стихотворный эпиграф и посвящение (последние стали важной образной компонентой, обнаружив движение авторской

мысли к итоговым обобщениям романа «Обрыв»), не может быть сведено только к первому его слову: «Однажды...» [54, с. 762, 763, 764]. Но и объединение Райского с представителями поколения, не нашедшими «своего места в истории и в обществе», и мнение о том, что показ их завел мысль писателя «в тупик» [38, с. 89], выявляют расхождение суждений Гейро не с мнением Гончарова-критика, но с созданным писателем образом.

Возвращаясь к давнему наблюдению рецензента, обратим внимание на осуществленную им проекцию воззрений Райского на предшествующие итоговому роману произведения Гончарова [107, с. 343]. Внимание к образу художника, центральному в эстетической системе современных ему романтиков, не было для писателя новым. Важно, что оно не знаменовало пересмотра им своих эстетических установок: образ сопровождал его в продолжение всего творчества, процесс и результаты которого также всегда интересовали писателя. Тема особой, данной природой «стихийной силы», какой является творчество, присутствует в ранних стихах, определяя интерес Гончарова к лирике. Позже он создает образы личностей, наделенных талантом, вводит образы очеркиста, рассказчика, повествователя, автора, высказывания о творчестве и его результатах, размышления о творческом процессе в очерках, повестях и романах. Все они предшествовали, а позже сопровождали замысел и создание итогового произведения романной трилогии, в центре которого герой-художник.

В 1866 году Гончаров писал С.А. Никитенко: «Скажу вам, наконец, вот что, чего никому не говорил: с той самой минуты, когда я начал писать для печати (мне уже было за 30 лет и были опыты), у меня был один артистический идеал: это – изображение честной, доброй, симпатичной природы, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды, встречающего ложь на каждом шагу, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающегося и впадающего в апатию и бессилие от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой природы. Та же была идея у меня, когда я задумывал и Райского, и если б я мог исполнить ее, тогда бы увидели в Райском и мои серьезные стороны. Но тема эта слишком обширна, я бы не совладел с нею...»

[56, с. 318–319]. Далее автор письма отметил важное: увлечение «отрицательным направлением», которому и он «поддался», имело следствием невозможность создания типа: «...у нас есть только намеки. Вот отчего у меня Райский – в тумане». Гончаров настаивает на критике героя, видит в нем «даровитую натуру, пропадающую даром бес толку...». В письме В.Н. и Е.П. Майковым, посланном в 1860-м году он заметил: «Кажется, я взял на себя невозможную задачу: изобразить внутренность, потрохи, кулисы художника и искусства. Есть сцены, есть фигуры, но в целом ничего нет» [56, с. 319, 318, 302–303].

Гончаров-писатель стремился к полноте высказываний о творческой составляющей личности. Оценка же им Райского вызвана поисками типологии героя и сомнениями в себе. Последнее сменялось неизменно счастливым обретением ощущения целостности создания. Несмотря на сообщение Е.П. Майковой в 1869 году: «А Райский сам – ничто: он играет роль проволоки, на которую навязаны марионетки» [56, с. 343], которое может быть объяснено учетом мнения адресата, роль героя в романе значительна. Он, несмотря на мнения о нем Марка и Веры, никогда не свободен от проявлений своей одаренности. Она направляет его к созданию произведения, которое им задумано, будь это законченные несколько живописных портретов, неустанный сбор материалов для романа, создание стихов и музыкального произведения или скульптурного творения. Такое содержание образа поддержано привлеченными Гончаровым образами древних мифов, авторских мифологий, своих мифологем. Важна роль аллитерирующихся мифологем сна, страсти, огня, связанных с показом творческого состояния героя.

Значимость Райского как персонажа Гончаров отметил в своей опубликованной статье о романе и писал С.А. Никитенко в 1860 году о процессе создания образа художника и произведения о нем: «Вот он Райский, вот живой тут. А на другой. на третий день ничего не было... <...> и опять я – *сонный, вялый, с тусклым взглядом...*<...> Представьте теперь мои затруднения уловить все эти свойства, выразить в образе художника, сделать живым лицом, которому бы верили, существование которого согласились бы признать. Я пишу много и

пишу вздор, <...> пишу – не творю, а сочиняю, и оттого выходит дурно, бледно, слабо, потому что хорошего нельзя выдумать и сочинить: оно приходит как-то нечаянно само, и этого нечаянного, то есть поэзии, нет как нет. Написано уже много, а роман собственно почти не начался...» [56, с. 296]. В статье о романе писатель заявил: «В “Обрыве” больше и прежде всего меня занимали три лица: *Райский, Бабушка и Вера*, но особенно Райский. Труднее 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 свои переливы света и красок, то есть видоизменения общественного развития. Я должен был его больше, нежели когонибудь, писать инстинктом, глядя то в себя, то вокруг...» [48, с. 106].

Перспектива творческой реализации героя Гончарова была осмыслена Л.М. Лотман. Она увидела в Райском либерала, которому автор дарит способность «понять» то, что воплощением России явилась Татьяна Марковна Бережкова. В поддержку мнения исследовательницы отметим, что Райский так же, как и автор романа «Обрыв» (также в качестве образа), видит в бабушке особую личность. Татьяна Марковна Бережкова способна «вместить, понять и соединить» разнородные начала. Будущее, как прочитывает это Лотман, вырастает из «многовековой русской культуры», «европейской образованности» и «анализа, критики» Райских, «здоровой практичности» Марфиньки и Викентьева, «высоких устремлений», «этической требовательности» Веры, «действенной любви к родному краю и гуманности» Тушина. «Поняв все это, – пишет исследовательница, – Райский обретает способность трудиться, проникаясь пафосом служения искусству» [115, с. 160–202, 202].

Отметим, что социальная составляющая образа Райского, в котором писатель видел Обломова, начавшего просыпаться, не является единственной в романе. Основа целостности трилогии Гончарова, и об этом он рассуждал в опубликованной статье, – художественный образ видимой писателю русской жизни, какой она была в сложное переломное время. Ощущая необходимость представления конкретного, фактологического в типе главного героя, писатель

называет своих современников Виельгорского, Тютчева, Одоевского. Все они, по мнению Гончарова, не реализовались с достаточной полнотой и потому не достигли цели существования творческой личности [48, с. 119]. Отметим, что, обращаясь к Е.П. Майковой в 1869 году, писатель назвал в том же ряду Тургенева, чьи «Записки охотника» он, тем не менее, относил к числу шедевров [56, с. 260]. Дополнение перечня не достигших цели и включение в него Тютчева, Одоевского и Тургенева, а также (в одном из писем) себя – еще одно свидетельство противоречивости Гончарова, которая проявилось и в определении им Райского художником-дилетантом, Обломовым в искусстве.

Характер представления в романе «Обрыв» процесса творчества, показанного во многих его аспектах, также противоречит исчерпанности образа Райского определениями «дилетант», «неудачник». Согласимся с мнением Ин. Анненского о том, что «личность Гончарова тщательно пряталась в его художественные образы» [3, с. 643]. В связи с этим актуальными являются вопросы о позитивной составляющей Райского-художника, о его типичности, а также о роли образа автора в романе «Обрыв» как итоговом в трилогии писателя.

Реальная составляющая образа главного героя, которую Гончаров-критик видел в социуме и в типе Обломова, – это, прежде всего и во многом, он сам как биографическое лицо и как создатель романа. Это также образы очеркиста, рассказчика, повествователя, автора, герои, представленные в предшествующих произведениях, это и личности современных литераторов, обобщаемые в критических выступлениях писателя по поводу романа «Обрыв». Для него была неизбежна не утраченная в процессе создания произведения, но упроченная в ходе его соотнесенность образа героя романа, художника, творца, с образом автора и с самим создателем романа. Отказ от автобиографизма не абсолютен в произведении. Терзания Райского узнаваемы в письме С.А. Никитенко 1860 года. Гончаров писал: «Пресыщение, обломовщина, небрежение данных дарований и печальные последствия: *«угасшие силы и подавленная энергия»*. Да, сто раз да: но что же делать с этим? Сказать: *«совершилася»* и затем умереть. <...> Представьте себе теперь донкхотскую борьбу лет тридцать с жизнью, представьте при этом и

идеальное, ничем несокрушимое направление, представьте непрерывное падение, обман за обманом, охлаждение за охлаждением, антиидеальные столкновения и такое же отчаянное ни в чем удовлетворение в жизни внутренней... и в этой борьбе вся жизнь. Другие называют все это романтизмом, мирятся с жизнью, как она есть <...> Если я романтик, то уже неизлечимый романтик, идеалист» [56, с. 284–285]. У поэта, продолжает Гончаров, нет «строгости и честности, когда он не воспринимает из жизни и свою жизнь явления, не переносит их на творческую почву своей фантазии и души...» [56, с. 287]. Соотнесенность образа Райского с образом автора предопределила оптимистическое звучание произведения при часто проявляющихся самоиронии автора и героя и иронии писателя по поводу Райского. Оптимистичность обнаруживается также в содержательности героя, которая обусловлена личными свойствами Гончарова-автора и его восприятием искусства как жизнотворчества, той бытийности, в которой он осуществляется субъектом «высшего по типу бытия» – творчества [203, с. 13].

Образцом для писателя, создающего роман, были взаимоотношения Пушкина, автора романа об Онегине и о себе, с его героями. Важен был и творческий опыт Гоголя, назвавшего свой роман поэмой и включившего в него лирические отступления. Сказалось также внимание классиков к противоречиям личности творца. У Гоголя они приобрели апокалиптический характер в судьбе Чарткова, который угасил пламень творчества в себе и уничтожает шедевры товарищей по цеху. Но художественная логика развития Райского, испытывающего муки творчества, иная. Автору романа открыто в нем то, что не принижает, но возвышает творческую личность. Образ автора в романе «Обрыв» обеспечивает взаимосвязи реального составляющего образа художника и его идеального начала. Оно поддержано и избирательностью Гончарова по отношению к «вечным образам», важным для восприятия Райского как типической личности, и новизной их трактовок. Кроме того, не следует забывать, что романтики создавали мифологизированное представление о себе как о художниках, основой которого были биографические реалии. Пушкин обыгрывал

свои африканские корни, свое удаление на юг, знакомство с Онегиным, Лермонтов привлекал драматические обстоятельства: отсутствие общения с отцом, участие в кровавых стычках с горцами. В сравнении со своими предшественниками Гончаров осторожен и избирателен в сообщениях о себе как биографической личности. Но архетипическое в себе как художнике, огненность, стихийность, страстность творческого состояния ему были известны, и он отмечал их в своих письмах. В 1895 году С.А. Никитенко читал его признание: «...и огонь и страсть явились, лени в эту минуту не понимаю...» [56, с. 311].

Известно романисту и радостное ощущение целостности не написанного создания. Оно результат труда, и Гончаров сообщал Тургеневу: «... рою тяжелую борозду в жизни», «служу искусству, как запряженный вол», и вот она – «целость взятого круга жизни» (которой, считает автор письма, нет в романе «Дворянское гнездо»). О полноте картины он сообщал в письме Е.А. и С.А. Никитенко: «...это не пропало даром для будущего (если только будет) романа: он весь развернулся передо мной часа на два готовый, и я увидел там много такого, чего мне и не грезилося никогда. Для меня теперь только понятно стало значение второго героя, любовника Веры; к нему вдруг приросла целая половина, и фигура выходит живая, яркая и популярная; явилось еще тоже живое лицо; все прочие фигуры прошли передо мной в этом двухчасовом поэтическом сне, точно на смотре, все они чисто народные, со всеми чертами, красками, с плотью и кровью славянскими. Нет намеков, загадок, тумана...» [56, с. 259–260, 282].

В романе повествователь, автор-образ и наделенный талантом Райский – «наблюдатели». По нашему мнению, это слово пришло к писателю из словаря А.С. Пушкина. В послании «Чаадаеву» (1821), которого Гончаров упоминает первым в ряду людей, «проповедовавших потребность перемен», лирический герой говорит другу: «Увижу кабинет, / Где ты всегда мудрец, а иногда мечтатель / И ветреной толпы бесстрастный наблюдатель» [164, т. II, с. 49]. Это определение, вместе с близкими по значению формами, было использовано Пушкиным в произведениях и в критике 28 раз [185]. В «Истории села Горюхина» (1830) им охарактеризовано одно из назначений писателя, и оно соседствует с

важнейшим для поэта названием художника: «Быть судьей, наблюдателем и пророком веков и народов казалось мне высшею степенью, доступной для писателя» [167, с. 122].

Но и Н.И. Надеждин, лекции которого Гончаров слушал в университете, писал о необходимости «мудрого наблюдения» и о «поэзии эпической», где «поэтическая сила не более как спокойная и проницательная наблюдательница безмерного океана жизни, торжественно воздымающего свои волны под неподвижными небесами судеб непреложных» [141]. О присущем подлинному произведению искусства «созерцании, которое стремится к погружению в созерцаемое», писал Ф.В.Й. Шеллинг [213, с. 137]. Представлениями немецкого философа руководствовался Надеждин.

Н.А. Добролюбов и Ин. Анненский отметили особенность объективного повествования писателя и стилистически уподобились ему в своем отзыве, первый – создавая образ, характеризующий стиль Гончарова, второй – цитируя мастера. Но и В.Г. Белинский попенял писателю за отсутствие «злости, раздражения, субъективности», а позже назвал это «признаком художника» [73; 3; 44, с. 85]. Ф. Шлегель писал: «Современная поэзия претендует на объективность, которая является первым условием чистой абсолютной эстетической ценности, и ее идеал – интересное, то есть субъективная эстетическая сила...» [223, с. 47–48]. В творческой практике Гончарова его наблюдатели выражали это субъективное – иронией, оценками происходящего, эмоциями, обобщениями, то есть своим участием в создании повествования и осуществлением творчества как такового.

Наиболее значимая в пантеоне современных Гончарову теоретиков и практиков искусства личность поэта, писателя, художника-творца в самом важном ее проявлении, в процессе творчества, с большой художественной состоятельностью была показана в поэзии и лиро-эпосе русских романтиков, которым наследовал писатель. В малой прозе современных Гончарову авторов осмыслен ряд отдельных, хотя и существенных сторон творчества, в основном, живописцев и музыкантов, и нередко, как это у В.Ф. Одоевского, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, обнаруживались трагические стороны жизни творческой личности.

Гончаров не трактовал творчество как создание такого «романтического мифа», которому сторонники утилитарного, «реалистического» искусства отказывали в достижении равновесия идеального и реального и в социальной содержательности [126, с. 5–43]. Он намеревался создать эпический эпохальный образ многосторонне одаренного героя, сосредоточенного на словесном творчестве и связывающего с реализацией замысла полноту существования. Писатель обратился к архетипическим и мифологическим образам, к авторским мифологемам. В поле его зрения герои мифов и произведений искусства, наделенные творческим даром. В Райском он акцентирует свойства Пигмалиона с его страстной любовью к своему созданию. Потому статуя часто перед глазами Райского, художника и участника любовного романа, она снится ему перед отъездом из Малиновки. Со скульптурой связаны его новые творческие планы.

Герой романа наделен и музыкальными способностями. Для Райского драматично, однако, то, что он не может их реализовать. Как композитор он далек от героев Одоевского. Ироничное отношение к его попыткам обнаруживает эпизод, когда Райскому хотелось звуки «формулировать в стройном создании гармонии». «Из этих волн звуков очертывалась у него в фантазии какая-то музыкальная поэма: он силился уловить тайну создания и три утра бился, изведя толстую тетрадь нотной бумаги. А когда сыграл на четвертое утро написанное, вышла... полька-редова...» [54, с. 543]. Эта простая полька на счет 1–2–3 создана вместо музыкальной поэмы, и так же герой Пушкина Белкин, работая над поэмой, трагедией и балладой пришел к иному результату: «Наконец вдохновение озарило меня, я начал и благополучно окончил надпись к портрету Рюрика» [169, с. 121]. Ирония, обозначенная многоточием перед названием жанра сочинения, обнаруживает восприятие автором Райского как незадачливого сочинителя.

Гончаров наделяет героя и чертами Дон Кихота с его неумной, нередко смешивающей окружающих фантазией. Он обладает и свойствами Дон Жуана-Дон Гуана, вечного страстного любовника, поклонника женской красоты и (таков он у Пушкина) поэта. «Вечные образы», привлеченные писателем, присутствующие и в его ранних произведениях, придали герою нового романа свойства

мифологизированной личности. Шеллинг в связи с образами современных писателей, создателей «подлинно» мифологических произведений, писал о «чертах мифологической личности» героев, соотнося их с подобными в литературе средневековья [215, с. 148, 340, 373, 446, 448]. Архетипическое же: страстность нервической натуры, ее «огненность», подверженность стихийным проявлениям чувства любви и творческой фантазии – углубляет образ Райского.

Создавая образ художника Райского, пребывающего, по мнению Гончарова, в состояниях сна, а затем пробуждающегося, писатель оценивал его критически – в рассказах о его невоплощенных творениях и страстных увлечениях героинями. Драма отношений с Наташей, записанная Райским в форме очерка и ставшая импульсом для размышлений о романе, сменяется ситуациями, в которых герой вновь показан с иронией и юмором. Они – форма проявления автора¹. Ироничен рассказ об увлечении Райского Софьей, сопровождаемый репликами Аянова, и описания отношений героя с Ульяной, Марфинькой, Верой. Усугубляет иронию автора образ посягающей на Райского Крицкой. Но увлечение Верой переплавляется в страстное желание Райского достичь, наконец, той полноты жизни, какую открывает написание романа и завершение замысла. Повышение роли женского начала как плодотворного в жизни художника соответствует намеченной писателем эволюции героя к пробуждению. Это связано для Райского с состоянием любви, и влюбленный герой обретает в итоговом романе новые типологические свойства.

В годы создания романа Гончаров писал С.А. Никитенко о своей вере «во всеобщую, всеобъемлющую любовь, в то, что только эта сила может двигать миром, управлять волей людской и направлять ее к деятельности», и о стремлении «к этому огню, которым греется вся природа...» [56, с. 314]. После выхода романа писатель назвал его главные темы: «...меня всюду поражал процесс разнообразного проявления страсти, то есть любви, который, что бы ни говорили, имеет громадное влияние на судьбу – и людей и людских дел. Я

¹ О различии героя и автора в связи с юмором последнего см.: [152, с. 23–36].

наблюдал игру этой страсти всюду, где видел ее признаки <...> и всегда порывался изобразить их» [49, с. 453–454, 455]. Они осмыслены в его романе.

Мы отметили, что образ любви-страсти соотносим с названием романа Гончарова. Писатель повествует об обрыве как значимом топосе, связанном с убийством из ревности. Позже образ обрыва возникает в воображении Райского, что «предваряет накал страстей, которые испытывают герои романа. И обрыв как образ-символ связан с выражением страсти» [18, с. 20]. В.И. Мельник писал о смысле названия романа: «нравственное падение или, иначе говоря, грех. Этот же смысл в святоотеческой литературе имеет и слово “страсть”...» [128, с. 379].

Не случайно именно в устах Райского «обрыв» становится синонимом «падения», и он как наиболее последовательный выразитель идеи страсти толкует о ней и находится в поисках ее. Думая о Вере, он предчувствует новое: «Нет, я хочу обыкновенной, жизненной и животной страсти, со всей ее классической грозой. Да, страсти, страсти!.. – орал он, несясь по саду и впивая свежий воздух» [54, с. 408]. Страсть в романе соотносится с природными явлениями, с огнем, и – шире – с деятельной жизненной силой. Такой же «стихийной силой человеческой природы» признает автор «творческие явления» искусства [56, с. 375].

Стремясь к страсти, Райский убеждает Веру: «...“святая, глубокая, возвышенная любовь” – ложь!» Для героя страсть – горение, пепел же – жизнь после: «...на остывший след этой огненной полосы, этой молнии жизни, ложится потом покой, улыбка отдыха от сладкой бури, благородное воспоминание к прошлому, тишина! И эту-то тишину, этот след люди и называли – святой, возвышенной любовью, когда страсть сгорела и потухла...» [54, с. 417, 418].

Представление писателя об универсальном характере страсти проявилось в созданной им системе персонажей. В романе «Обрыв» Гончаров «исчерпал <...> почти все образы страстей»: «Весь ряд этих личностей представляет некоторую градацию, где на высоте стоят безупречные – *Беловодова и Марфинька*, потом *Бабушка и Вера*, и, наконец, нисходит до крайнего злоупотребления человеческой природы – в жене Козлова и Марине» [49, с. 454, 455].

Одна из главных в романе, идея страсти для героя связана с пробуждением его творческих сил. Читатель видит происходящее глазами Райского, за исключением некоторых сцен (например, встречи Веры с Волоховым, Марфиньки – с Викентьевым, исповеди Веры перед бабушкой, объяснения Веры и Тушина). Многими своими проявлениями, связанными с его творческой одаренностью, Райский предстает alter ego автора и со-творцом романа «Обрыв». Это сообщает о готовящейся самореализации героя, а его страсть отличается от той, которая поражает «тело и душу разом». Автор же оказывается не столько оценивающим героя, сколько наблюдающим за ним. Его задача – показать Райского, наделенного типичными свойствами художника. В то же время автор активен в размышлениях о роли любовной страсти в жизни личности, в особенности, личности творческой. Отметим, что и творчески проявляющие себя герои (Гефест, Пигмалион) в сюжетах мифа связаны с богиней любви, которая в некотором смысле «благоволит» процессу творчества.

Подчеркивая единство трех своих романов, Гончаров представлял их как «одно зеркало, где в миниатюре отразились три эпохи – старой жизни, сна и пробуждения...» [57, с. 446]. Антиномия страсть-покой была развита в романе «Обломов», повествовавшем об эпохе сна. И именно страсть, порождающая творчество, выступает в новом романе символом «эпохи *Пробуждения*», жизненной силы, является составляющим «творческой энергии». Здесь страсть двойственна (разрушение-созидание), как и огонь, связанный с ней.

По словам Юнга, «божий дар творческого горения» порождает «внутреннюю инферность» и противоречивость личности творца [231]. Натура художника, считал философ, «представляет собой дуальность или синтез противоречащих качеств <...> две силы воюют в нем», с одной стороны – «человеческое стремление к счастью», с другой – «страсть к творчеству». «Сам по себе архетип, – заключает Юнг, – не зол и не добр <...> Он в высшей степени объективен, безличен, и даже бесчеловечен – или сверхчеловечен – поскольку, как художник, он является ничем иным, как своим собственным произведением, а не человеческим существом» [231]. Таким видит художника современная

зарубежная наука. К. Мисс пишет: «Художник воплощает в себе архетип страсти, что является выражением его чувственного внутреннего мира <...> Отрицательной стороной Художника является и его эксцентричный характер, и безумие, которое часто сопровождает гения» [235].

Для Гончарова страсть не только любовное возбуждение. «Беспощадная фантазия художника» вносит искусство в жизнь, и черта, разделяющая реальное и вымышленное, становится зыбкой. Г.П. Козубовская отметила: «специфичен для Гончарова творческий акт и его онтология: ощущая “написанное” как органическое, писатель превращается в маргинальную фигуру, находящуюся на границе искусства и жизни, сотворяемого и реального миров» [97, с. 215].

Но и сомневающийся в правильности вывода о себе как неудачнике, сделанном Волоховым, Райский уверен в неслучайности своих намерений, своего «упорства» и творческой энергии. Его, в течение всего повествования пребывающего в творческих трудах и муках неполной реализованности, ждут победы: живописный портрет Софьи, оживающей в его фантазии, как Галатея, портрет Улиты, понравившийся Марфиньке и одобренный Верой, удачные карандашные карикатуры, например, Опенкина, находка в изображении Веры, показанной с закрытыми глазами. Но главное – чувство еще не созданного, но предоощушаемого целого – ждет его в Италии. А пока он записывает и записывает, создавая, как и Гончаров, еще и «целый ряд писем – литературных произведений в своем роде» [54, с. 327]. О процессе, который известен обоим, Гончаров сообщал И.И. Льховскому: «...писание для меня составляет такой же необходимый процесс, как процесс мышления, и поглощать все в себе, не выбрасываться – значит испытать моральное удушье» [56, с. 233].

Осмысление сравнений Райского с такими же, как он, «необыкновенными» персонажами (бабушка, Вера, Тушин) выявило творческую активность героя, которому открывается «необычность» близких. «Созидательная сила» влияния героев друг на друга также весьма значима [114, с. 216–224]. Свойства творческой личности, наделенной духовной содержательностью, были явлены и в персонажах более ранних произведений писателя. Таков лирический герой стихов Гончарова,

созданный с ориентацией на русскую романтическую поэзию. Но таковы и наблюдатели повестей, общающиеся с читателями и читательницами, создающие красочные динамичные образы, таковы и юный поэт Адуев, и поэтичный Обломов, уверенный в необходимости любви к образам, создаваемым очеркистами и писателями. Ощущая себя необычным человеком, герой романа «Обрыв» пребывает в состоянии, когда жизнь и искусство тождественны. В очерке о Наташе он пишет «о себе в третьем лице»: «...и в жизни его вдруг ложится неожиданная и быстрая драма, целая трагедия, глубокий, психологический роман». С тем же целеполаганием он относится к героиням, которых избегает. О Крицкой он говорит: «Она не годится и в роман: слишком карикатурна! Никто не поверит...». После «свидания» с Ульяной Андреевной думает: «Эту главу в романе надо выпустить...» Правда, позже решает оставить «как есть» [54, с. 118. 245, 445].

Столкнувшись с холодностью и скрытностью Веры, Райский намерен уехать из Малиновки, «создав в воображении целую картину», где «он уезжает непонятый, не оцененный ею.., а она остается с жалом – не любви...», и этой сценой хочет закончить роман. Но зной страсти на время «пожрал артиста» и казавшийся эффектным финал блекнет: «Что я теперь буду делать с романом? – размышлял он, – хотел закончить, а вот теперь в сторону бросило, и опять не видать конца!». «Диоген» нашел «страсть», но Вера как героиня его романа не подчиняется авторскому замыслу. Райский узнал то, что известно писателям. К. Паустовский назвал «бунтом героев», когда литературный образ разрушает первоначальный замысел творца, словно обретая плоть и кровь. «Страсти без бурь нет или это не страсть!» – воскликнет «ученица», разрушая представление «творца» о страсти, а с ним и построение его романа. Когда отношения с окружающими не вписываются в сюжет, созданный фантазией, Райский охладевает, упрекая реальность в безжизненности. Жизнь для него – сцена, на которой он как «искусный актер... драму разыгрывал в шутку» [54, с. 392, 400, 578, 761], он желает перенести её на бумагу, но не успевает в этом.

На наш взгляд, существенно то, что творческими ориентирами Райского, пребывающего в Малиновке, являются художники фламандской школы Теньер и Оскад с их бытовыми сюжетами и зарисовками сцен из жизни крестьян. Напомним, что «прекрасную коллекцию картин фламандской школы» имел и трезво-практичный Петр Адуев, и она соответствовала его «вкусу» [55, с. 218]. Интерес же Райского к быту в имении, его зарисовки пейзажей, сцен, лиц дворовых людей и испытываемые им сомнения в возможности создания романа как произведения, очевидно, соотносимы с размышлениями Гончарова о недоступности ему типологизации в период увлечения натурализмом. Оно было преодолено, и писатель стал «создателем самого представления о *классическом русском романе*» [38, с. 100. Выделено Л. Гейро. – В.Р.].

Райский тоже бьется над проблемой, озвученной Гончаровым. Сложен переход от наблюдений очеркового характера (оба героя, автор и персонаж, – «наблюдатели», как повествующие ранних очерков и повестей) к типологическим образам, к построению здания, к неразбитому «барельефу» (определение глав романа В.П. Боткиным: «разбитый барельеф» – было передано Гончаровым в письме Тургеневу от 10/22 февраля 1868 года) [56, с. 323]. Трудность этого приводила Райского в отчаянье. Видя в материалах романа «собственную жизнь, разорванную на какие-то клочки», он осознает необходимость объяснить, «что это не я, не Карп, не Сидор, а тип; что в организме художника совмещаются многие эпохи, многие разнородные лица... Что я стану делать с ними? Куда дену еще десять, двадцать типов?..». «Надо также выделить из себя и слепить и те десять, двадцать типов в статуи, – шепнул кто-то внутри его, – это и есть задача художника, его “дело”, а не “мираж”!» [54, с. 445].

Но и Гончаров признавался: «...я не знаю, что писать, я не умею писать, я не знаю, о чем хочу писать. Кто такой герой, что он такое, как его выразить – я стал в тупик. <...> ... я <...> страдаю от богатства материала и от неумения распорядиться им. <...> Вы правы, надо было посвятить себя тому, к чему был призван, а не дилетантствовать...» [56, с. 293–294].

Те наблюдения, которые после драмы Веры сопровождают фантазии Райского (так, прежде он перед грозой отправляется в сад «поближе наблюдать картину, поместиться самому в нее, списать детали и наблюдать свои ощущения» [54, с. 446], теперь же он наблюдает бабушку, Тушина, глубоко сочувствуя им), сложно, впрочем, отнести к натуралистическим. Как и у зрелого Гончарова, они у героя дополнены архетипическими и мифологическими образами. Для Гончарова эти наблюдения стали основой объективности, отличающей его образы. То же сосуществование фактологического и фантазийного в основе его образа художника, создание которого обнаружило новые грани таланта писателя.

Так же и процесс творчества, восприятие его, становление личности художника показаны Гончаровым с использованием формирующей его индивидуальную мифологию архетипической и мифологической образности. Эту роль, наряду с «вечными образами», выполняли развитые в предшествовавшем и в сопутствовавшем роману творчестве Гончарова образы природных стихий, огня, любви-страсти. Они дополняют и углубляют, индивидуализируя их, те представления о творчестве, которые известны Райскому. Вот герой «умерил шаг, вдумываясь в ткань романа, в фабулу, в постановку характера Веры, в психологическую, еще пока закрытую задачу... в обстановку, в аксессуары...» [54, с. 763]. В сознании Райского формируется произведение, в котором соотнесены фантазия и факты, вымысел и реальность.

Роман «Обрыв» в контексте размышлений его автора о свойствах творчества и его результатах стал историей о том, как роман Райского был создан, но не был записан. Подозрениями и проповедями подталкивая Веру в объятия Марка, герой убедился, что она любит другого, но не перестал видеть в ней свою героиню. Любовный роман выстраивался Дон Жуаном-Дон Гуаном-Райским по законам искусства – для последующей записи художником, которому «цель и необходимость создания...» является в финале истории Веры [54, с. 246]. Жизнь для героя невозможна без страсти, а подлинную цель своих поисков он выражает фразой: «Диоген искал с фонарем “человека” – я ищу женщины: вот ключ к моим поискам!» [54, с. 249]. Эта эстетическая установка со-творца сюжета романа

«Обрыв» влияет на развитие коллизий того романа, в основе которого поиск/выбор героини. Роман жизни завершен, и формула героя: «жизнь-роман и роман-жизнь» – подчеркивает не только универсальность особого жанра. Содержание его определил М.М. Стасюлевич, сказав о Гончарове: «его герой ищет везде романа в жизни и... только в конце жизни догадывается, что его собственная жизнь была постоянным романом» [123].

Определение «роман» обыграно на первых страницах произведения, когда Аянов замечает: «надо тебе бросить прежде не живопись, а Софью, и не делать романов, если хочешь писать их...». Это получит отклик в словах Марка: «...и романа не кончите, ни живого, ни бумажного!». Уместно вспомнить и о «голосе» Райскому: «Не вноси искусства в жизнь, – шептал ему кто-то, – а жизнь в искусство!...». Но герой не следует этим советам. Трудясь над тем, чтобы «внести жизнь в искусство», он выстраивает жизнь по законам искусства. Главное для него – творческое состояние влюбленности. Юного Райского студенты «определили» «словом “романтик”, холодно слушали или вовсе не слушали его стихи и прозу и не ставили его ни во что» [54, с. 40, 391, 109, 87]. Романтики же именно с любовью связывали представление о возможности творчества. Ф. Шлегель писал: «Романтизм ближайшим образом и преимущественно основывается на чувстве любви, которое вместе с христианством и через это последнее господствует и в поэзии» [222, с. 67].

Определенная сдержанность Гончарова в связи с отнесением собственного творчества к какому-либо направлению, как и в связи с номинированием эстетических приоритетов своих героев, включая Райского, возможно, объяснима тем, что герой его первого романа был развенчан Белинским. Критик назвал Адуева «романтическим зверьком» и на этом основал утверждение о его изначальной личностной и творческой несостоятельности, разойдясь в последнем утверждении с автором. Гончаров не скрывал своей иронии по поводу сочинений героя. Но он отметил, что Адуева-младшего, смеясь над его «юношеской восторженностью», «прозвали романтиком» [55, с. 232]. То же и с героем романа «Обрыв», которого отнесли к бесперспективным, «определив» Райского «словом

“романтик”» [54, с. 87]. Дистанцирование от тех, кто дает это определение видим и в письме 1860 года, где рассказ о своей борьбе с жизнью завершён репликой: «Другие называют это романтизмом...» [56, с. 284–285].

Значимы и замечания Гончарова о друге Райского. Леонтий Козлов «любил Гёте, но не романтика-Гёте, а классика...» Герой «авторитета фламандской школы не уважал. Хотя невольно улыбался, глядя на Теньера» [54, с. 189]. Эти замечания обнаруживают, что, в отличие от Надеждина, писатель признавал романтизм явлением современного искусства. Однако развивая принципы романтической эстетики, отстаивая их, Гончаров был писателем, испытавшим влияние натуральной школы. Потому он не свободен от восприятия романтизма как преувеличивавшего идеальное в образе. Смирясь с именованьем своего восприятия жизни романтическим, он завершил рассуждения в письме фразой, в которой романтизм соотнесён с идеализмом [56, с. 284–285].

В характеристиках героев итогового романа определения «романтичный», «романтик» также односторонни. В Тушине «все слишком просто, не заманчиво, не таинственно, не романтично». Вместе с тем, отмечено, что при изучении этого героя «фантазия сослужила» Райскому «обычную службу». Она «осветила Тушина ярко, не делая из него, впрочем, никакого романтического идеала: личность была слишком проста для этого, открыта и не романтична» [54, с. 455, 732. Выделено нами. – В.Р.]. В романе на определении Райского романтиком настаивает Марк, стремясь унизить его в глазах Веры, озабоченной влюбленностью брата: «Пусть порет горячку, читает стихи, смотрит на луну... Ведь он неизлечимый романтик... После отрезвится и уедет...» Так же он определяет Райского, говоря Тушину о том, кому нужен его ответ об отъезде: «Не ей, а вам, да может быть романтику Райскому и старухе...» [54, с. 525, 727]. Волохов не услышал Веру, когда она ответила на его отзыв о Райском. Но ее ответ значим: «Он не романтик, а поэт, артист, – сказала она. – Я начинаю верить в него. В нем много чувства, правды... Я ничего не скрыла бы от него, если б у него у самого не было ко мне того, что он называет страстью. Только чтоб его

немного охладить, я решаюсь на эту глупую, двойную роль... Лишь отрезвится, я сейчас ему скажу первая все – и мы будем друзья...» [54, с. 525].

Романтический идеал и фантазия соединены в Райском. В то же время Гончаров двойствен в своем отношении к определению «романтизм», которое известно современникам писателя. Но его герой, верный своей сути, как бы она не определялась, страстен в проявлениях творческого дара. Страсть, как «творческий экстаз, благостный и тягостный одновременно, явлена, когда Райский занят Софьей и ее портретом» [18, с. 21]. Он слышит, как занятый упражнениями виолончелист заиграл замечательно. Герой изумлен «широко разливающимися волнами гармонии»: «Что это такое? <...> Рисовать с бюстов, пилить по струнам – годы? А дает человеческой фигуре, в картине, огонь, жизнь – одна волшебная точка, штрих; страсть в звуки вливает – одна нервная дрожь пальца! У меня есть и точка, и нервная дрожь – и все эти молнии горят здесь, в груди, – говорил он, ударяя себя в грудь. И я бессилён перебросить их в другую грудь, зажечь огнем своим огонь в крови зрителя, слушателя! Священный огонь не переходит у меня в звуки, не ложится послушно в картину!» [54, с. 108].

Здесь «священный огонь» созидателен, а творчество – одно из проявлений любви и страсти. В Райском, который пытается разбудить сердце Софьи, любовь и творчество едины: «сколько ума, игры воображения, труда положил он, чтоб пробудить в ней огонь, жизнь, страсть...» [54, с. 109]. Образ огня как «огня-страсти» и «огня-творчества» принадлежит «эпохе пробуждения». Он формируют облик творца в романе Гончарова, привлекающего образ Дон Жуана, «любовника и художника, каковыми является и Райский» [18, с. 21].

Главный герой романа, увлеченный и наслаждающийся красотой женщины, рассуждает о разнообразии Дон Жуанов, об их творческом начале и об идолах, которые его фантазия приближает к идеалу². Одновременно речи Райского к Софье столь же страстны и даже социально содержательны, и герой столь же настойчив в выведывании тайны Софьи и в попытках вызвать ее ответное

² Значимость отчества героя «Дмитриевич» как человека чувствительного, экзальтированного, изменчивого, как художника отметил С.А. Ларин [106, с. 103].

чувство, как его предшественник Чацкий³. Приятель Аянов пытается говорить с Райским о том, что в чаду любовного чувства он забыл о жизни, о делах, о цели любовного увлечения, то есть о женитьбе. Аянов говорит Райскому: «Ты просто – Дон Жуан!» Важно, что Райский, услышав это, сравнивает Дон Жуана с деятелями искусства [54, с. 10, 11].

В начале сюжета Райский, этот новый Дон Жуан-Дон Гуан и Дон Кихот вместе, он же Чацкий и увлеченный красавицами юный Онегин, «не внимлет» убеждениям приятеля. Ему нужно иное дело, нежели предлагаемое Аяновым, и Райский с увлечением и пафосом Чацкого говорит о таком, «в которое мог бы броситься живой ум, гнушающийся мертвечины, и страстная душа», о возможности «положить силы во что-нибудь, что стоит борьбы» [54, с. 13]. Не случайно именно Аянов назвал Райского Дон Жуаном. Приятель героя не упоминался исследователями в контексте формирования донжуанской темы в романе, как и в связи с творческим потенциалом главного героя. Однако, как показывает изучение истории создания произведения, ставшее возможным после публикации рукописей, во многом именно все большая сюжетная определенность взаимоотношений Райского и Аянова выявила для писателя в этой паре ее литературный и музыкальный прообраз: хозяин и слуга, Дон Жуан и Лепорелло. Отмеченные А.В. Дружининым отношения Поджабрина и его слуги как вторящие тому же источнику [12, с. 666] и параллель Поджабрина и Райского как двух Дон Жуанов, осмысленная М.В. Отрадиным, подтверждают верность наблюдения ученого: «Донжуанство – сквозная тема творчества Гончарова» [153, с. 23]. Вместе с тем в романе «Обрыв» она обретает иную, усложненную форму объединением в ней двух героев: Райского и Волохова, что отмечено исследователями [100, с. 56], но также и Райского и Аянова. При этом последний выступает в роли Лепорелло, выявляющего и литературные цели героя-соблазнителя. Правда, он не слуга, а приятель героя. Но Аянов сопровождает Райского в его соблазнении (оно таково и в традиционном сюжете) Софьи, он

³ Развернутое, хотя и не исчерпывающее, сравнение Райского с ним осуществил недавно М.В. Отрадин [153, с. 27, 29].

отвлекает «публику» в то время, как Райский «пробуждает» красавицу, и он же пишет письмо, завершая сюжет Софьи⁴.

Образные и сюжетные взаимосвязи Райского и Аянова сравнимы с оценочными аспектами, которые характерны для отношений Дон Жуана и его слуги. Особенно выразительны они в пьесе Пушкина «Каменный гость», где именно Лепорелло не раз то в шутку, то всерьез и даже с испугом говорит Дон Гуану о нарушении им законов, влекущих главного героя к гибели. Пушкинский Лепорелло – шутник, который, в отличие от Дон Гуана, знает, по поводу чего можно и даже нужно шутить, а над чем смеяться нельзя. У Гончарова же Аянов неисправимый шутник, воспринявший это свойство Дон Жуана-Дон Гуана. Становясь насмешливым и обретая отчетливость в рукописях первой и пятой глав первой части, Аянов все более антагонист главного героя как художника-идеалиста и пока в меньшей степени соблазнителя. Апогеем остроумия приятеля Райского стало письмо, появившееся, очевидно, на заключительном этапе работы Гончарова. Аянов намеренно испытывает терпение Райского в пересказе истории Софьи и, представляя в роли Лепорелло, пишет: «Играя с тетками, я служил, говорю, твоему делу, то есть пробуждению страсти в твоей мраморной кухне, с тою только разницею, что без тебя это дело пошло было впрок» [54, с. 567]. Отсутствие Райского не нарушает принятую Аяновым модель поведения: «А я все служил да служил делу, не забывая дружеской обязанности, и все ездил играть к теткам. Даже сблизился с Милари и стал условливаться с ним, как, бывало, с тобой, приходите в одни часы, чтоб обоим было удобнее...». Подробности в его пересказе не случайны, он не просто исполняет «дружескую обязанность», но «помогает» Райскому создавать роман: «...Это первое и последнее мое письмо, или, пожалуй, глава из будущего твоего романа» [54, с. 568, 572]. Так Аянов-Лепорелло именно служит своему приятелю, зная о его интересах. Он и подшучивает над Райским, любовником и художником.

⁴ Мотив «отвлечения» слугой публики активно используется у Моцарта: «Сегодня одна Церлина владеет его [Дон Жуана. – В.Р.] мыслями. Вот только как избавиться от Мазетто, не спускающего с невесты глаз? Как всегда, поможет Лепорелло. Пока верный слуга почти силой заставляет Мазетто танцевать, Дон Жуан уводит Церлину» [136, с. 103].

Характерно, что Аянов отмечает изменения, произошедшие с Софьей, подчеркивая роль, которую в них сыграл Дон Жуан-Дон Гуан-Райский и он сам – «приятель, готовый служить». Он пишет: «И твоя Софья страдает теперь вдвойне: и оттого, что оскорблена внутренне <...> и, может быть, также немного и от того чувства, которое ты старался *пробудить* – и успел, а я, по дружбе к тебе, *поддержал* в ней...» [54, с. 572. Выделено нами. – В. Р.]. В Аянове реализованы заложенные в образности, созданной Гончаровым ранее, свойственные второстепенным героям способности быть восприимчивыми к творческим проявлениям главного персонажа и поддерживать их своими собственными.

Райский же выступает в роли Дон Жуана-Дон Гуана в эпизодах романа, где герой пытается «пробудить огонь, жизнь, страсть...» [54, с. 109] в женщине, которой увлечен. В ключевом для европейской культуры образе предстали важные аспекты любви-страсти, и они были вновь актуализированы романтиками, в том числе русскими. Наиболее яркий образ создал Пушкин. Его Дон Гуана отличает не только эротическая, но и творческая энергия. В мировосприятии пушкинского героя состояния любви и творчества неотделимы друг от друга, и Лепорелло говорит о воображении Дон Гуана, который, заметив лишь «узенькую пятку» доны, «в минуту дорисует остальное»: «Оно у вас проворней живописца» [168, с. 19]. Пушкин-драматург показал героя поэтом, и восприятие этой новации Гончаровым проявилось в его ранних очерках и наиболее полно в романе «Обрыв». Райский видит в Дон Жуане свойства творческой личности, называет героя Байрона «тонким артистом», «художником» [54, с. 11, 502].

Для Гончарова свойства Дон Жуана как характерные для творческой личности – тема устойчивая, и он обратился к ней также в очерке о художнике Хотькове «Поездка по Волге». Связь образов Хотькова и Райского была отмечена А. Молнар, писавшей: «Гончаров в образе Райского обобщает замеченные им характерные черты художника, о чем свидетельствуют и другие произведения писателя, а именно повести «Иван Савич Поджабрин» или «На Волге», где история главного героя может быть принята в качестве трагедии легенды о Дон Жуане» [135, с. 376]. В.А. Недзвецкий развивает это наблюдение, указывая на

наследование Хотьковым черт художника: «От Райского Хотьков “унаследовал” и другую черту – способность беспрестанно увлекаться женщинами, обостренное чувство женской красоты как один, по мнению писателя, из родовых признаков человека-артиста. Сложное отношение Гончарова к донжуанизму проясняет тайну известного обаяния личностей Хотькова – Райского <...>. Дело в том, что за поклонением женщине писателю виделось развитое эстетическое начало в человеке, стремление к внесению красоты в жизнь» [145]. Мы полагаем, однако, что образ Хотькова предшествует образу Райского: несмотря на то, что очерк был создан в 1874 году, в нем описаны впечатления автора от знакомства с героем очерка, полученные около 1862-го.

В романе «Обрыв» Дон Жуаном предстал и Волохов, который подчеркнуто вне вопроса о его творческой одаренности. Но он наказан как герой-соблазнитель. После ухода Тушина, когда Волохов вслух произнес по поводу своих понятий о любви: «Это логично!» – «вдруг будто около него поднялся из земли смрад и чад» [54, с. 730]. Адский облик огня обнаружил сущность отрицательного героя.

Отличия Райского как человека «воспитания» от Волохова, человека «поколения», отчетливы в эпизоде первого общения героев. Марк готовит жженку, поджигая ром. На «синий», «мерцающий» огонь пришла Татьяна Марковна. Образ огня, сопровождая Марка-соблазнителя, вновь содержателен. Марк сравнен и с собакой, которая меняется при малом движении: «вся фигура полна огня, лает, скачет...». Он предлагает напасть на трактир с криком: «Пожар!». «Жженка запылала» у него, он сказал: «я не сожгу дома», и «зажег опять ром», бабушка же просит внука, указывая на чашку Марка: «Да потуши ты этот проклятый огонь!» [54, с. 263, 266, 270, 273, 281].

Задумавшись о своем сходстве с Марком, Райский вспоминает об огне: «Что же он такое? Такая же жертва разлада, как я? Вечно в борьбе, между двух огней?» Но образ художника снижен Марком: «Да, я артист <...> Только в другом роде. Я такой артист, что купцы называют “художник”» [54, с. 646, 263]. Склонность к пьянству и влюбчивость, по словам Марка, черты «наших художников», и Райский признает за собой вторую.

Отвечая Марку, Борис говорит о донкихотстве нового знакомого, в котором нет творческого начала: такие «хватаются за какую-нибудь невозможную идею, преследуют ее иногда искренно; вообразят себя пророками и апостольствуют в кружках слабых голов, по трактирам. Это легче, чем работать» [54, с. 279]. Герой произносит слова Гончарова, писавшего П.В. Анненкову об «уродливых крайностях» Марка, отнесенного к «новейшим типам мальчишек, неучей, с претензией вести общество вперед, чего в наше время не было» [56, с. 379].

Противостояние героев, творческой личности и разрушителя, осквернителя идеала продолжено в полумраке, когда при свете пылающей жженки «свечи потушили, и синее пламя зловещим блеском озарило комнату». Выслушав замечания Волохова о портрете Марфиньки, Райский высказывает мучающие его сомнения в своей способности реализовать замыслы. Он слышит в ответ: «Нет! <...> не сделаете: куда вам!», возражая: «...у меня есть воля и терпение...». Но Марк неумолим: «Вижу, вижу: и лицо у вас пылает, и глаза горят – и всего от одной рюмки: то ли будет, как выпьете еще! Тогда тут же что-нибудь сочините или нарисуете...». Райского поразило обобщающее суждение Марка о художниках: «Много у нас таких было и есть <...> Это все неудачники!». И Райский ведет разговор с самим собой: «Ужели я... неудачник? А это упорство, эта одна вечная цель, что это значит? Врет он!» [54, с. 270, 274, 275].

В новом аспекте оценок художников Волохов еще более отдален от Райского. Марк не приемлет того, что «художники взяли себе все» – вино, женщин, карты. Упрекнув Райского во влюбчивости, он, как выяснилось, женщин воспринимает в одном ряду с вином и картами. Художник в Райском возмущен этим: ему стало «скучно с своим гостем», в котором нет творческого начала. Он ощутил отсутствие сердца в Марке и делает «очерк» о своем госте, сопровождаемый предысторией. То, что Марк признает их верными, «обнаруживает возможность и способность Райского реализовать свой дар художника» [18, с. 27]. От героя, признавшего себя сегодняшним неудачником, Марк слышит важное: «Но я хочу... делать – я буду, – с азартом сказал Райский» [54, с. 274, 275, 277, 279]. Предложенное Райским поддразнивание бабушки

осуществилось: Марк заснул, в его чашке «ползал чуть мерцающий синий огонек и, изредка вспыхивая, озарял на секунду комнату и опять горел тускло, готовый ежеминутно потухнуть» [54, с. 280]. На этот свет пришла Татьяна Марковна.

Слабое мерцание огня, просьба потушить его обретают символический смысл, поддерживаемый художественным восприятием Марка Райским, увидевшего, что у его оппонента нет идеалов, он не способен к любви. Гончаров, несомненно, сближает восприятие Волохова героем-творцом и повествователем. Различие героев усилено заявлением Райского о желании и готовности воплотить творческий замысел. После встречи с Волоховым его убеждение в значении любви, идеала красоты для художника укрепилось. В приведенной сцене образ огня выявил главное содержание и отличие двух героев.

Райский наделен эстетически выверенным восприятием чувства любви и творчества как важных констант жизни личности. Противопоставляя Волохову, оно сближает его и с автором романа. Любовь, испытываемая главным героем, переживающим и наблюдающим проявления любви-страсти, также и разрушительной, предстает истоком и одной из форм проявления творчества. В соответствии с двойственной природой огня Райский-Дон Жуан-Дон Гуан у Гончарова наделен огненной натурой. Она проявляется в столкновении Райского и Волохова. «Тонкий артист» сопоставлен с образом «чистого огня», а проявления того, в ком «пропал художник», определены иначе – это «блудящий огонь» [54, с. 502, 622]. В формировании темы Дон Жуана-Дон Гуана Райский метаморфически предстает то любовником, то художником, стремясь к синтезу этих проявлений. В романе создана и галерея ложных, комичных дон жуанов: Иван Петрович, Пахотин, Егорка. Выразителем авторской иронии по поводу донжуанства Райского стал шутник Аянов, актуализировав важную для героя и автора проблему соотношения творчества и любовного влечения. Оно имеет у Райского преимущественно характер вдохновенного горения, без которого невозможно жить так, чтобы чувствовать жизнь и творить, создавать художественные произведения. Этот широкий контекст темы любви, образа Дон Жуана-Дон Гуана, вовлекающих в орбиту героя-любовника многих персонажей, обнаруживает

постепенно обретаемое главным героем сближение его представлений с авторскими. Автор же создает произведение о драмах, привносимых чувством любви, но и о плодотворности этого чувства, выявляющего значения женского начала для героя, который стремится реализовать свои творческие способности.

Представ в записывании начала своего романа также поэтом, Райский вторит свойствам героев ранних произведений Гончарова, наделенных душой и воображением, как и самого автора, писавшего: «У меня впечатлительная натура и много поэзии...» [56, с. 315]. Содержательно воспоминание А.Я. Колодкиной: «Иван Александрович знал наизусть много стихотворений... Он <...> любил все изящное, цветущее, жизнерадостное, и, как выражение жизнерадостности, – молодость» [103, с. 92].

При объективизации персонажа и создании типа для Гончарова стало возможным не только выразить себя в герое [143, с. 135]. Писатель и непосредственно является в произведении, позволив себе объемные отступления и развертывания сюжетной ситуации, диалога, образа – почти до обретения ими самостоятельного звучания, как будто даже уводящего от главных линий романа. Но с неизменной виртуозностью он возвращается к ним, обогащенным новыми красками и интонациями. Несомненно, у Гончарова был образец такой сложной структуры романа. Он единственный по совершенству в русской литературе и создан Пушкиным, автором романа в стихах «Евгений Онегин»⁵.

Наделяя прозаическое повествование способностью уподобиться поэзии в образном, композиционном, интонационном аспектах, Гончаров использовал форму отступлений. В начале произведения он уделит внимание Аянову прежде знакомства с Райским. Позже автор романа отвлекся на подробное описание многодневной жизни семейства предводителя, посещенного Райским и бабушкой. Автор прибыл сюда вместе с героями и не адресовал ни одному из них свое восклицание. Оно принадлежит тому, кто находится в мире героев и является участником их визита. Повествование о нем построено так, что представляет автора участником действия, передающим свои сиюминутные впечатления, свое

⁵ О множественных формах присутствия автора в романе поэта см.: [209, с. 32–50].

резюме и свои краткие наблюдения: «Какой обширный дом, какой вид у предводителя из дома! Впрочем, в провинции из редкого дома нет прекрасного вида: пейзажи, вода и чистый воздух – там дешевые и всем дающиеся блага. Обширный двор, обширные сады, господские службы, конюшни» [54, с. 82].

Фантазия автора, заменяя фантазию Райского, рисует яркие картины, и они подобны тем, какие являются его герою, но они принадлежат автору как участнику действия и ему же как автору произведения: «Дом вытянулся в длину, в один этаж, с мезонином. Во всем благословенное обилие: гость приедет – как Одиссей в гости к царю.

Многочисленное семейство то и дело сидит за столом, а в семействе человек восемнадцать: то чай кушают, то кофе кушают, то просто кушают. Кушают в столовой, кушают в беседке, кушают на лужку, кушают на балконе.

Экономка весь день гремит ключами; буфет не затворяется. По двору поминутно носят полные блюда из кухни в дом, а обратно человек тихим шагом несет пустое блюдо, пальцем или языком очищая остатки. <...> Комнат в доме сколько! учителей, мамзелей, гувернанток, приживалок, горничных... и долгов на доме сколько!» [54, с. 82].

Автор вновь является непосредственно, как участник действия и с той же наблюдательностью, какая свойственна его герою, в описании внешности Райского. Он оказывается стоящим рядом с ним, как Пушкин стоит рядом с Онегиным, когда поэт «с ним подружился» и летней ночью на берегу Невы слушал «рожок и песню удалую» [165, с. 23, 25, 24]. Если Пушкин в описании внешности Онегина краток: «Мне нравились его черты» [165, с. 24], то Гончаров, пространен. Он завершает описание сюжетным приближением к герою, вводя цитату: «Но если покойный дух жизни тихо опять веял над ним, или попросту “находил на него счастливый стих”, лицо его отражало запас силы воли, внутренней гармонии и самообладания, а иногда какой-то задумчивой свободы, какого-то идущего к этому лицу мечтательного оттенка, лежавшего не то в этом темном зрачке, не то в легком дрожании губ» [54, с. 42]. Здесь значимы указания: «в этом темном зрачке», то есть видимые здесь и сейчас. И воспроизведенные

слова героя, и «легкое дрожание губ» оказываются также услышанными и рассмотренными при непосредственном общении с ним.

Особенно выразительны краткие реплики, исходящие от автора как образа романа. Таково восклицание, заключающее рассказ о борьбе Веры со страстью: «Боже, прости ее, что она обернулась!» [54, с. 618].

Предпринятые Г.Г. Багаутдиновой плодотворные наблюдения над различиями пейзажей авторских и данных глазами Райского, имевшего также дар живописца, позволили выяснить большее богатство эпитетов и метафор в пейзажах автора и наличие в описаниях Райского перспективы, точных названий цвета. В портретах его, в отличие от портретов автора, нет описаний глаз, взгляд Веры не удается ему как живописцу [7, с. 71–94]. По нашему мнению, активное участие Райского в создаваемом романе Гончарова – важнейшее дополнение к рассуждениям о его способности реализовать свои задатки. Отнеся эпитафию не к своему творению, но к роману Райского с заголовком «Вера», каким был один из вариантов заглавия романа «Обрыв», Гончаров показал отмеченные исследователями личностное становление Райского и осознание им драматизма судьбы героини [7, с. 120]. Драму художника, о которой повествует Г. Гейне в стихах, ставших эпитафией к начатому герою роману, испытал и Райский. Она обнаруживает степень его творческой и личностной вовлеченности в жизненные обстоятельства. Едва ли можно согласиться и с утверждением о том, что герой не наделен интуицией, и это отличает его от автора [7, с. 122]. Утверждение о несостоятельности Райского как писателя на том основании, что в его очерке «Наташа» нет черт романа [7, с. 100–103, 116], на наш взгляд, не убедительно, поскольку очерк не предполагает таких черт. Сближения и расхождения автора и его героя – неиссякаемая тема, но в романе писатель высказал свое мнение по этому поводу.

В какой бы степени ни был автор романа «Обрыв» критичен по отношению к своему главному герою, признаваемому романтиком или нет, созидательный характер страстной, нервной, увлекающейся натуры Райского, близкой самому Гончарову как автору, не вызывает сомнений. Герой романа «Обрыв» пребывает в

размышлениях о творчестве, о своих творениях. Он хочет осмыслить картину, «возвести ее в художественное создание» [54, с. 299], он вдохновлен «созданием», «творчеством» Бога, венец которого – женщина.

Очерки, сцены, эпизоды, эскизы, заметки, которые Райский набрасывает и складывает в портфель, являются его наблюдениями жизни. Он не может собрать их воедино, потому что, как он думает, у него нет пока главной героини. Позже являются и другие сомнения. Но неуверенность Райского-художника сопровождается той активностью, которую герой проявляет также и при поисках предмета страсти, зовущей его к творчеству. Каждую женщину, которой он увлечен, Райский рассматривает как возможную героиню своего романа.

Герой дополняет свою работу над материалами романа написанием дневника, во время которого «попились волны поэзии, импровизации...». Не случайно своему роману Райский предпослал написанное «прямо из памяти» стихотворение немецкого романтика Г. Гейне. Его перевод был сделан по просьбе Гончарова А.К. Толстым и выражал предельный накал чувств. В этот момент Райский продолжал ощущать себя подвластным жизни, которая отлична от искусства: «Но теперь еще – не до романа: это после, после, а теперь – Вера на уме, страсть, жизнь, не искусственная, а настоящая!». То же испытывает он, предчувствуя страсть: «Что искусство, что самая слава перед этими сладкими бурями!». Таков он и когда убеждает Веру предаться страсти: «Природа вложила только страсть в живые организмы <...> Нет, ничто в жизни не дает такого блаженства, никакая слава, никакое щекотанье самолюбия, никакие богатства Шехерезады, ни даже творческая сила, ничто... одна страсть!...» [54, с. 542, 760, 544, 408, 417]. Но не получивший ответа на чувство художник вновь возвращен искусству: «...воображение опять запросит идеалов, а нервы новых ощущений, и скука съест меня заживо! Какие цели у художника? Творчество – вот его жизнь!.. Прощайте! скоро уеду...» [54, с. 682].

Он способен создать гимн женщине и наделен свойствами положительного героя. В своем «Посвящении», предпосланном роману, Райский – художник христианской эпохи. Размышляя о ее мифологии, Шеллинг, видевший

«слиянность божественной и человеческой природы» в образе Христа, писал о нем как о символе «добровольно страдающего бога». В связи с этим философу «нелегко сказать, в какой мере, собственно, Христос есть поэтическая личность». Шеллинг считал, что символичен и образ Богородицы, смиренной страдальницы, которая олицетворяет «материнское начало всех вещей». Он писал: «Мария в качестве первообраза выражает черту женственности, присущую всему христианству». В связи с этим в новом мире, в отличие от античного, преобладает «прекрасное, а потому женственное». Однако, по мнению философа, в мифологии христианства богородица и не символична, сохраняет «только нравственное отношение» [215, с. 133, 134. Выделено Шеллингом. – В.Р.]. Надеждин воспринял это заключение, противоречивое касательно обобщенности образа Богородицы. В поисках исторических истоков чувства любви ученый находил их в человеке: «По нашему мнению, начало этого небесного пламени надобно искать только в святилище самого сердца человеческого. Когда оно разыгрывается однажды, то из недр его прорывается сам собою живой источник, точащийся из лона самой вечной любви, и неистощимо на все изливается. И на что другое ближе может и должен он обращаться, как не на возлюбленную половину человека, на которую благодатная рука самого верховного всехудожника рассыпала все прелести красоты в неистощимом обилии? <...> Какое очаровательное, приятное, сладостное зрелище представляло благородному мужу слабое беспомощное существо, обвивающееся вокруг него нежными объятиями, подобно прелестной лозе, и при нем, как при своей подпоре, не страшась никаких бурь?» Надеждин возвращался к христианской мифологии, отметив, что чувство любви «не достигло бы столь высокой степени развития», если бы «дух человеческий не озарился и не оживился» «небесным светом божественной религии <...>. Ибо столь тесным союзом сопряжена природа человеческая с существом бесконечным, коему она одолжена всем...» [140].

В романе «Обрыв» гимну женщине, созданному Райским, предшествуют образы «беспощадной» фантазии героя. Он видит «женские исторические тени в параллель бабушке»: Саломея, Марфа Посадница, русские царицы, жены

декабристов – все они наделены «силой женской души и великой красоты». Он сознает, что эту «великую силу – стоять под ударом грома, когда всё падает вокруг, – бессознательно, вдруг, как клад найдет, почует в себе русская женщина из народа...» [54, с. 668, 669].

В своем посвящении Райский предстает творцом, он ждет от женщин понимания того состояния, которое «водило моими чувствами, моей фантазией и пером». В своих сравнениях, метаморфозах он юродивый, Диоген, Пигмалион и одолевавший преграды мученик веры и рождения, не манящий «дьявольской заманкой» свидетель «красоты», но свидетель и «ваших заблуждений, страстей, падений». Он также пророк, который учит «той любви, какую Творец вложил в ваши сердца», и ведет туда, «где всё совершенно, где – вечная красота!» [54, с. 762, 763]. Смутившись высотой образа, Райский остановился, увидев в своей попытке обличения порока грубость. Он призывает к совершенствованию, но сам еще не увидел того известного художникам общего, которое вело бы его в исполнении замысла. Значимо и то, что Райский начинает с посвящения. Для Гончарова оно часть уже реализуемого им как автором романа замысла. Так и Пушкин создал посвящение, опубликовав его впервые в отдельном издании четвертой и пятой глав романа «Евгений Онегин», а позже отнеся ко всему роману как собранью «пестрых глав». Посвящение является некоторым обобщением написанного, которого еще нет у Райского, в отличие от автора романа о нем.

Созданный Гончаровым образ художника-творца соотносим с автором, и он вобрал черты образов древних и авторских мифов, а также созданных ранее образов писателя. Размышления о нем главные в произведении с его природным символом обрыва как испытания и преодоления.

Напомним, что Гончаров наделяет Райского способностью к образным обобщениям, в которых оба они встретятся в завершении романа. Таковы картины мировой и русской истории и переживаний Татьяны Марковны, раскрывающие герою величие женщины.

В статье «Лучше поздно, чем никогда», Гончаров отметил, что его главный герой продолжает вести жизнь светских денди, Онегиных и Печориных, и в этом видел причину его неполноты. Однако социально-историческими параллелями, отмеченными критиком, не исчерпывают образные обобщения романиста. Несмотря на критические реплики в адрес героя, писатель наделил Райского свойствами личности, не останавливающейся в творческих поисках и этим близкой автору как герою романа «Обрыв» и как его создателю.

Важны высказанные в той же статье признания Гончарова о лирической составляющей произведения, обеспеченной присутствием образа автора. Критик писал о «своем мире наблюдений, впечатлений и воспоминаний», выраженных в романе, в котором он 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*» [48, с. 148].

Свидетельством непосредственного явления автора в последних строках романа стал рассказ в статье «Лучше поздно, чем никогда» об окончании произведения. Рассуждения Гончарова о типичности образа бабушки, которая, по его мнению, совсем не в отмеченных читателями деталях, завершены признанием: «...когда я уже закончил фигуру, оглядел ее, – у меня в конце книги вырвались последние слова, которыми я и кончил роман. Вот они: “За ним (Райским, когда он был в Италии) все стояли и горячо звали к себе его три фигуры: его Вера, его Марфинька и бабушка, а за ними стояла и сильнее их влекла к себе еще другая исполинская фигура, *другая великая бабушка – Россия!*”» [48, с. 125].

В романе эти последние строки представлены и как мысли Райского. Романист писал М.М. Стасюлевичу: «У меня *мечты, желания и молитвы* Райского кончаются, как торжественным аккордом в музыке, апофеозом женщин, потом родины России, наконец Божества и Любви... я боюсь, боюсь этого небывалого у меня притока фантазии, боюсь, что маленькое перо мое не выдержит, не поднимется на высоту моих идеалов – и художественно-религиозных настроений... Но бог даст – Вера спасет меня!» [56, с. 338]. Приведенное нами свидетельство Гончарова-критика могло предстать только

фактом творческой истории, если бы не выделение им в статье последних слов романа и не вызванная этим аналогия с упоминаемым критиком еще одним объяснением завершения произведения, в котором является образ Руси.

В 1843 году в одном из своих «Четырех писем к разным лицам по поводу “Мертвых душ”», вошедших в «Выбранные места из переписки с друзьями», Н.В. Гоголь объяснял журналистам завершение поэмы. Он писал: «Разумею то место в последней главе, когда, изобразив выезд Чичикова из города, писатель, на время оставляя своего героя среди столбовой дороги, становится сам на его место и, <...>, обращается в лирическом воззвании к самой России...» [39, с. 73–74].

Итоговые образы романа «Обрыв», как и в поэме Гоголя, предстают лирически озвученными. Вторя классику, Гончаров создал мифологический типологический образ России, которую он видит как участник событий романа и как автор, вставший «на место» своего героя Райского. Для Райского же это обобщение, в котором звучит и его сближенный с авторским голос, является обретением образного мышления, которое отлично от вызываемого картинами Теньера и Освада. Оно связано и с постижением им искусства Италии.

Райский едет в путешествие, и это существенно отличается от перемещений других героев. Поездка Райского, посещение им музеев Европы вновь обнаруживают особую значимость образа творческой личности и темы творчества для Гончарова, создателя книги очерков «Фрегат “Паллада”» и образа одаренного Обломова, душа которого «путешествует свободно» [180, с. 95]

Как и его герой, фантазируя, наблюдая, обобщая, Гончаров воплотил мысль Новалиса: «Роман есть жизнь, принявшая форму книги. Каждая жизнь имеет эпитафию, заглавие, издателя, предисловие, введение, текст, примечания и т. д. или же может их иметь. Ничего нет романтичнее того, что обычно именуется миром и судьбой. Мы живем в огромном (и в смысле целого и в смысле частностей) романе. Созерцание происшествий вокруг нас. Романтическая ориентация, оценка и обработка материалов человеческой жизни» [148, с. 100].

Для Райского события, в которые он вовлечен, и характеры, которыми увлечен как герой романа и как художник, как участник и собственного

жизненного, и подготавливаемого им литературного романов, стали преддверием его личностного роста. Этот рост поддерживаем неугасимым интересом к искусству. Не случайно во сне герою является завершённый облик – статуя, и он принял это за указание заняться скульптурой. Увидев в Дрездене «Сикстинскую мадонну», «Ночь» Корреджио, картины Тициана, Поля Веронезе и других художников, Райский посещает Рим, место рождения русского лиро-эпического творения, поэмы Гоголя. Он видит здесь шедевры Веласкеса, Жерар-Довы, Мурильо, Греза, Рафаэля. Постигаемые им три «величавые фигуры: природу, искусство, историю» [54, с. 772] всегда в его художественных грезах сопровождают фигуры его родных.

Явление Райского как деятельной личности обеспечено его обобщением, видением целого, но особенно – созиданием им самого себя. Вакенродер призывал художников: «...обратим же и самые наши жизни в произведение искусства...» [32, с. 81].

Рассказ о видимом Райским уже не в фантазии возвращении духовных сил бабушки и Веры, неколебимости их в Тушине, которое контрастно слепому подчинению страстям Волохова, – это повествование об обретении главным героем личного совершенства, непосредственно связанное с возможностью реализации его творческих сил. Используя традиционные и индивидуальные мифологемы, образы «трепета чистых слез», «шума страстей», «таинственного духа», «треска и дыма нечистого огня», «статуи», «светлой, таинственной дали», «идеала <...> красоты», «чистого гения», «пожара страсти», «живой жажды», духовной «силы», «творческой работы», «работы тайного духа», «священного огня», а также историю жизни русской дворянской семьи, Гончаров показал в романе обретение героем способности создать прекрасное. Писатель дал пространное описание внутренней жизни героя. Райский «с биением сердца и трепетом чистых слез, подслушивал, среди грязи и шума страстей, подземную тихую работу в своем человеческом существе какого-то таинственного духа, затихавшего иногда в треске и дыме нечистого огня, но не умиравшего и просыпавшегося опять, зовущего его, сначала тихо, потом громче и громче, к

трудной и нескончаемой работе над собой, над своей собственной статуей, над идеалом человека. <...> С тайным, захватывающим дыхание ужасом счастья видел он, что работа чистого гения не рушится от пожара страстей, а только останавливается, и когда минует пожар, она идет вперед, медленно и туго, но всё идет – и что в душе человека, независимо от художественного, таится другое творчество, присутствует другая живая жажда, кроме животной, другая сила, кроме силы мышц...» [54, с. 554].

Преодолевая страсть-болезнь, переплавив ее в творчество, Райский предстал в романе «Обрыв» вдвойне «созданием» – типичным образом художника и совершенной личностью художника-творца. Общими для Гончарова-писателя, его как автора и Райского как художника стали представления обоих о процессе творчества и его результатах, где обязательны интуиция, воображение, фантазия и наблюдение, порождающее объективные образы, а также – поэтичность, ирония и самоирония. Необходима также типизация образов, в поисках которой находится Райский, привлекая, как Гончаров и его автор, мифологические, архетипические и «вечные» образы, создавая новые мифологемы как результат наблюдения над жизнью своих знакомых, друзей и родных. Существен и историзм, который стал доступен герою, обретшему семью и ощутившему связь с Россией и ее историей, в чем выразились его состоятельность и достижение личностного совершенства. Так же, как это произошло в завершении романа «Обломов», Райский предполагает, что собранные им материалы для романа пригодятся тому, кто сможет его написать, то есть создать художественный эквивалент жизни в ее природной и социальной бытийности. Сам же он находит новый вид творческой деятельности. Можно считать, что для Гончаров вопрос о том, в каком виде творчества Райский проявит свой дар вполне, при завершении собственного эпического творения утратил остроту. Его герой вдохновлен открывшейся ему возможностью создать произведение скульптуры.

Выводы по 3 главе.

В ходе создания И.А. Гончаровым романов «Обыкновенная история» и «Обломов» его представления о художественном творчестве как жизнепорождающей силе, которая побуждает одаренного героя к действию и совершенствованию, упрочились. В формируемой мифологии Гончарова образы обладают свойствами природно-социальными, мифолого-философскими, и способность главных героев к творчеству одно из их основных свойств. В их типологии и характерности важно соответствие/несоответствие героев высокому предназначению. Оно определено их одаренностью, выявляющей равновеликость творчества самой жизни. В том же направлении трансформировался образ повествователя. Он, а также автор как образ романа, соотнесен с героями в их творческих проявлениях, сравнен и контрастен им.

Многообразие форм явлений повествующего и многомерность его образа, усиление его творческих интенций и оценочных установок, соотнесенность его с образами главных героев, были вызваны у Гончарова уверенностью в значении творчества, которая влияла на образы персонажей, определяя их социальный, культурологический, мифологический контекст. Она привела к созданию типов национально-исторического и общечеловеческого содержания, озвучивших существенный для писателя вопрос о назначении человека и обретении им возможностей для реализации своих творческих потенций.

Наделение героев творческими способностями придало особый статус и автору, создателю индивидуальной мифологии. Утверждение о главенствующей роли творчества смягчено у Гончарова самоиронией и иронией по поводу неполноты проявления творческого дара персонажами или его нереализованности, вновь выявляющей важность творчества и образа творца.

Ощущаемый писателем, который находился в процессе создания романа об Обломове, переход к новой эпохе, когда искусство с его эстетическими свойствами будет подвергнуто гонению и потребует защиты, вызвал к жизни замысел романа о новом герое. Он в продолжение сюжетного действия не только

не утрачивает даров природы, наделившей его многими талантами, но стремится реализовать их со все возрастающей энергией и целеустремленностью.

Размышляя о своих романах как о трилогии, представившей смену эпох русской жизни, Гончаров указывал на связь образов Адуева-младшего, Обломова и Райского [48, с. 107, 108, 113, 117]. Творческое осуществление, долго не дающееся Райскому, поскольку, по мнению Гончарова, ему, как Адуеву и Обломову, не достает труда, связано с поэтическим и писательским дарованием героя. Выступая и как поэт, он предпослал роману свой перевод стихов Г. Гейне.

Однако в новом произведении с его главным героем Райским происходит метаморфоза, контрастная изменениям Адуева и Обломова, в которых уже проросла Райский-художник. Он наследовал их связанные со стихией огня, состояниями сна, страсти типологические свойства, усиленные проявлением в Адуеве поэта-романтика и Дон Жуана, а в Обломове – поэта, способного к любви и проявлению творческих свойств. Написание романа «Обломов» сопровождалось обдумыванием нового сюжета, в котором вопросы о полноте существования творческой личности и ее творческой реализации станут основными.

В романе «Обрыв» проблемы творчества озвучены с особой полнотой и выразительностью. Образ главного героя шире его определений Гончаровым-критиком и рядом исследователей. Характерные для всего творчества писателя связи одаренного героя и автора, очеркиста, повествователя вновь актуализированы в романе, как и процесс самонаблюдения писателя. Гончаров противоречив в определении реальных основ образа Райского. Они были необходимы при той мифологичности героя, которая проявилась в соотношении его с античными и христианскими мифами, «вечными» образами, индивидуальными мифологемами. Но одной из важнейших оставалась автобиографическая основа, которая во многом и определила оптимистическое звучание произведения, показ нравственного и творческого роста Райского. Близость героя автору, представшего и непосредственно, подобно произведениям Пушкина и Гоголя, проявилась в целом ряде свойств обоих. Таковы в частности временное увлечение натурализмом, следование теории романтиков, восприятие

творчества как важнейшего состояния одаренного человека. Блестки таланта Райского многочисленны в романе, они выразительны в его гимне женщине, в осмыслении драмы близких ему людей. Духовный рост героя сопровождается постижением им шедевров искусства и природы, увиденных в путешествии.

Совокупность синтезирующих традиции авторских мифологем, образ автора, соотнесенного с пробуждающимся к действительному существованию и личностному совершенству героем, определили особенности романа «Обрыв». Предуготовленный предшествующими произведениями с их образами одаренных персонажей роман о художнике-творце с особой полнотой выразил представления писателя о художественном творчестве, обеспечивающем полноту бытия гармоничной личности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение эволюции образа художника-творца и формирования И.А. Гончаровым концепции творчества, эстетические аспекты которой представлены в произведениях, статьях и эпистолярном наследии писателя, позволило прийти к следующим выводам.

В своей творческой деятельности Гончаров опирался на принципы эстетики романтиков. Они повлияли и на В.Г. Белинского, учившегося в Московском университете годом ранее писателя. В период отказа последователей «натуральной школы» от философии и теории романтизма, положения последних, как и практика авторов русского высокого романтизма, оставались важны для Гончарова. Это способствовало созданию им произведений, в которых реальное и идеальное уравновешены. Воспринятый писателем основной принцип эстетики романтиков определил особенности его поэтики и представлений о роли чувства, разума, фантазии, вдохновения, иронии. Рассказывая о процессе создания оригинальных образов, он утверждал, что мог творить только на основе личных впечатлений, с учетом реальности. Идеал, считал писатель, обязателен, необходимо создавать типы, соответствующие эпохам национальной жизни. В работах В.Ф.И. Шеллинга и теоретиков романтизма эти свойства были определены как принадлежащие создателям индивидуальных мифологий.

Правомерность осмысления творчества Гончарова как авторской мифологии подтверждают размышления писателя. Он воспринимал свои романы как «одно целое», видел их «тесную и последовательную» связь. Общность их определена типичностью героев, выражающих эпохи русской жизни, которые названы автором временем «Сна» и «пробуждения». По мнению Гончарова, его герои продолжают друг друга, и он видел их последовательность: Надинька-Ольга-Вера; старший Адуев-Штольц-Тушин; младший Адуев-Обломов-Райский. Единство романов и ранее созданных произведений писателя обнаруживается также присутствием в них образа художника-творца в его различных воплощениях, а также взаимосвязями очеркиста, рассказчика, повествователя, автора как героя и создателя повествования с главным героем в его деятельном

или, напротив, бездеятельном существовании. Это свойство выражено проявлением/непроявлением творческого дара героем-творцом, имеющим исторические и культурологические прообразы. Общность произведений писателя обеспечена и созданной им системой аллигерирующихся амбивалентных авторских мифологем. Они также основаны на привлечении архетипических, мифологических и «вечных» образов. Гончарова отличает частое привлечение архетипов огня и воды, мифологем сна и страсти. Развитие писателем мифологических, «вечных» образов, собственных мифологем связано с осмыслением процесса творчества и созданием образа художника-творца.

Писатель обращается к творческому опыту тех, чьи «черты <...> творческой силы доселе входят в нашу плоть и кровь, как плоть и кровь предков переходит к потомкам» [48, с. 112]. Таковы, прежде всего, А.С. Пушкин и Н.В. Гоголь. Став создателем русского романа, ступившим на эту стезю первым и по горячим следам классиков, следовавший их заветам Гончаров может быть назван эпиком-традиционалистом.

Отмечаемое присутствие в произведениях писателя героя-творца, образов очеркиста, рассказчика, повествователя, автора, соотносенных с главным героем, объясняется преимущественным интересом к творчеству и творческой личности, ее свойствам и проблемам. В соответствии с эстетической концепцией Гончарова, выраженной и в статьях писателя о романе «Обрыв», автор и его заместители всегда деятельны. Автор присутствует в произведениях, обнаруживая себя также иронией и самоиронией. Индивидуальное содержание образа одаренного героя связано с актуализацией вопроса о его творческой реализации. Оно проявляется в контрастах и сближениях героя и повествующего или автора, что наиболее выразительно в итоговом романе трилогии. Его главный герой Райский, отличаясь от автора как персонажа результатами творческих проявлений, следует ему в осмыслении связи реального и идеального, разума и чувства, прозябания и творчества. Готовясь к созданию литературного произведения, он так же преобразует архетипические и мифологические образы, использует метаморфозу, создает свои до-романные мифологемы.

Доминирующий у Гончарова и объединяющий его произведения образ художника-творца претерпевал изменения. Он был осмыслен писателем в критических работах, обнаруживших закономерность наиболее полного его воплощения в итоговом романе «Обрыв». Появлению Райского предшествовало создание образов лирического героя, восхищенного проявлениями стихии, рассказчика повести «Лихая болезнь», осознавшего необходимость гармонии разума и чувства, повествователя повести «Счастливая ошибка», показавшего значимость достижения любящими гармоничного существования. Свойства Райского узнаваемы и в созерцающем красоты мира очеркисте, создавшем книгу «Фрегат “Паллада”», и в повествователе и авторе романов об Адуеве и Обломове. Все они творцы художественных произведений. Но в составе претендентов на творческие проявления также псевдо-Дон Жуан-Дон Гуан и мнимо-влюбленный Поджабрин и Адуев – мнимо значимый поэт, он же псевдо-Ленский и малоодаренный Белкин. Как и рассказывающий о себе Обломов, эти герои не способны реализовать свой творческий потенциал (у Поджабринана привносимый аналогией с Дон Жуаном в его русском воплощении и проявляемый образом огня). Исчезает, подобно рассеявшемуся дыму, герой очерков Иван Савич, приходит к духовному обнищанию Адуев, иссякает жизнь Обломова.

Представления о творце и творчестве оказывались у Гончарова все более многоплановыми, как и соотношения героя и повествующих о нем. Травестирование проявлений таланта младшим Адуевым, творческое горение которого потушено сжиганием его опусов, вместе с чем угасла его духовная жизнь, сопровождается противопоставлением героя творчески состоятельному повествователю. В романе «Обломов» даром творца наделены и главный герой, и его друг Штольц. Еще одним рассказывающим, отметивший дар рассказывания героев, предстает в сюжете автор, узнаваемый как биографическая личность. Расширение круга изучаемых образов, в который входят лирический герой ранних стихов Гончарова, его очеркист, рассказчик, повествователь, автор, а также ряд сопровождаемых ими одаренных героев очерков, рассказов и повестей, выявило изменение соотношений этих главных образов прозы. Контрастные или близкие,

они таковы в восприятии творчества как труда, деяния. Соотнесенность их – одна из основных тем романа «Обрыв», главный герой которого художник-творец. Он нередко оценен автором иронично, но творчество для обоих – выражение космогонии и антропогонии. Своим призывом к действию, совершенствованию, заявленным в статьях, Гончаров озвучил постулаты христианской мифологии. В соответствии с ними показан им герой романа.

Проявление духовности влюбленным Райским, осознание роли женщины в жизни художника, огненность и стихийность любовной страсти, порождающей также творческое состояние, – основные темы итогового романа писателя. Они обусловили многоплановое использование Гончаровым архетипического, мифологического и символического образа огня как одной из «близких от нас стихий» и, по выражению Н.К. Рериха, «самой из них всепроникающей» [172, с. 81]. Образы огня и воды, эти значимые константы авторской мифологии, сопровождают творческое состояние героев повестей и романов и их восприятие чувства любви как побуждающего к творчеству. С формированием образов-типов связаны наделенные социальным смыслом авторские мифологемы сна и страсти.

Называя в ранних произведениях мифологические и литературные истоки образа героя-творца, Гончаров руководствовался в их выборе наличием особого потенциала традиционного образа. Он соотнес Райского с античными (Пигмалион, Протей) и литературными образами (Дон Кихот, Дон Жуан-Дон Гуан, Чартков), и каждый из этих героев наделен творческим даром.

Развивая традиционные типы, Гончаров свободно совмещал их характерные черты, как и свойства своих ранее созданных образов. Райский так же способен к творческой интерпретации и мифологизации культурных реалий. Он оживил Софью Беловодову, увы, не для себя, и увидел ее иной только в воображении, записав свое видение. Он не вполне Дон Жуан-Дон Гуан, хотя легко увлекается и пишет стихи, как пушкинский герой. Роль любовника перехватил у него Волохов, и Командором (особенно для Волохова как образного варианта Дон Жуана) предстал Тушин. Райский оказался также вне этого сюжета, и он Дон Кихот, которому не увлечь Дульсинею потому, что она плод его фантазии. У него есть

инерционность Обломова и героев Гоголя, но он преодолевает ее, делая живописные портреты и зарисовки, осмысливая сюжет романа и начиная его писать, создавая стихотворный эпитаф, посвящение, грезя о скульптуре, наблюдая жизненные коллизии, постигая совершенство личностей своих близких. Герой – натура творческая, он изменчив и способен, впечатленный ими, отражать «мимоидущие явления и ощущения жизни» [49, с. 459], то есть быть и Протеем, который, согласно мифу, мог принимать также облик огня.

Образ художника-творца наделен в итоговом романе «Обрыв» типическим содержанием в окружении героев, углубляющих осмысление автором творческих натур и обогащающих его мифологемы (русалка Ульяна, Аянов-Лепорелло, Волохов-волк, Вера с ее взглядом, «быстрым, как молния», бабушка – великая “бабушка” – Россия»).

Собственная творческая интенция автора получила в романе «Обрыв» наиболее полное выражение. Писатель не только представляет себя в герое [143, с. 135], он вновь и с бóльшим творческим результатом является в произведении. Присутствие автора в романе «Обрыв» как повествователя, биографической личности и как героя было осуществлено ранее в романе Пушкина «Евгений Онегин». Усиленные в заключительных строках произведения Гончарова, они восходят также к итоговым образам поэмы Гоголя «Мертвые души», где автор появляется, размышляя о судьбах России.

Создавая авторскую мифологию, писатель ведет героев к эпохе «пробуждения», когда, соответствуя познаваемой героем-творцом и автором развивающейся жизни, оба они устремлены к достижению идеального – в своем развитии и творческом самовыражении. В романе «Обрыв» сюжет завершен сближением героя с автором как реализующим, реализовавшим свои способности.

Итогом наблюдений творческих проявлений личности стал вывод Гончарова о способности главного героя итогового романа к самосозиданию, которое Райский обретает при осмыслении грозных судеб исторических личностей и своих родных, выходящих из пожаров, поднимающихся со дна обрыва. Таково пробуждение героя. Он становится способен к действию и

совершенствованию, которые выражают важнейшие представления о личности в мифологии христианства как явления нового времени.

Так, определив состояние «пробуждения» в «переходную» эпоху как осуществление творческого осмысления бытия, показав на основе развития архаической и мифологической образности значимость творчества и личности творца, Гончаров создал эстетически содержательную авторскую мифологию.

Наблюдения над образом творца обнаруживают постулируемую писателем общность автора и Райского в восприятии творчества как действенного самосозидания и сотворения совершенных произведений. Творческий процесс автора завершен созданием романа, и такое же достижение результата – в силу общности обоих – ожидает Райского. В итоговом произведении романной трилогии он главный герой, и способность реализовать свой дар определяет его важную роль в авторской мифологии Гончарова, утверждающего особую ценность художественного творчества в жизни личности и общества.

Углублением темы работы станет изучение мифологем, образа художника-творца и творческих принципов Гончарова, проявившихся в написанных им в 1870–1880-х годах очерке «Литературный вечер», воспоминаниях «На Родине», статьях «Мильон терзаний», «“Христос в пустыне”. Картина г. Крамского», «Материалах, заготовленных для критической статьи об Островском». Перспективно также изучение традиций Гончарова в связи с обращением русских символистов к эстетическим принципам и образным обобщениям писателя. Так, мифологема огня, важная при осмыслении творчества и художника-творца, предстала в трагедии Вяч. Иванова «Прометей», в стихах В. Брюсова «Грядущие гунны» и А. Блока «Жизнь – без начала и конца...». Внимание к творческому опыту Гончарова создателей новых авторских мифологий и индивидуальных мифологем предполагает дальнейшее осмысление влияния писателя на литераторов Серебряного века, что будет способствовать дальнейшему изучению мифотворчества в отечественной литературе XIX и XX веков.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Азбукин В.А. И.А. Гончаров в русской критике (1847–1912). Орел, 1916. – 293 с.
2. Александрова А.А. Мифологемы воды и воздуха в творчестве Иосифа Бродского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 2007. – 224 с.
3. Анненский И. Гончаров и его Обломов // Анненский И. Избранные произведения / Сост., вступ., ст., коммент. А. Федорова. – Л.: Худож. лит., 1988. – С. 641–670.
4. Аношина А.В. Художественный мир Варлама Шаламова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Северодвинск, 2006. – 177 с.
5. Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина // Дон Жуан русский: Антология. – М.: Аграф, 2000. – С. 546–562.
6. Багаутдинова Г.Г. Жанрообразующие традиции в «Счастливой ошибке» И.А. Гончарова // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 3 (33) 2014, Ч. 1. – С. 23–25.
7. Багаутдинова Г.Г. Искусство и художник в романах И.А. Гончарова. – Йошкар-Ола: изд-во Марийского госуд. ун-та. – 183 с.
8. Багаутдинова Г.Г. Ритмообразующие факторы в повести И.А. Гончарова «Лихая болезнь» // Материалы V Международной научной конференции, посвященной 200-летию И.А. Гончарова: Сборник статей русских и зарубежных авторов / Сост.: И.В. Смирнова, А.В. Лобкарева, Е.Б. Клевогина, И.О. Маршалова.: – Ульяновск: Издательство «Корпорация технологий продвижения», 2012. – С. 74–81.
9. Багаутдинова Г.Г. Роман И.А. Гончарова «Обрыв»: Борис Райский-художник. дис... канд. филол. наук. – СПб., 1999. – 163 с.
10. Баевский В.С. История русской поэзии: 1730–1980 гг. Компендиум. Изд. 2-е. испр. и доп. – Смоленск: Русич, 1994. – 304 с.

11. Баевский В.С. Русский реализм // Пушкин и другие: Сб. статей, посвященный 60-летию со дня рождения С.А. Фомичева. Новгород, 1997. – С. 325–330.
12. Балакин А.Ю., Гродецкая А.Г., Туниманов В.А. Примечания к очерку «Иван Савич Поджабрин» // Гончаров И.А. Полн. собр. соч.: В 20 тт. Т. 1. – СПб.: «Наука», 1997. – С. 657–673.
13. Балашова И.А. «Создание гения пред нами...» О художественном творчестве А.С. Пушкина. Ростов н/Д., Foundation, 2016. – 280 с.
14. Балашова И.А. Прием метаморфозы в первых главах романа И.А. Гончарова «Обломов» // Культура в фокусе научных парадигм [Текст]: материалы IV Международной научно-практической конференции (Донецк, 6–7 апреля 2016 г.) / науч. ред. Кравченко О.А., Каика Н.Е. – Донецк, ДонНУ, 2017. – Вып. 5. – С. 176–184.
15. Балашова И.А. Роль поэзии А.С. Пушкина в становлении эстетической концепции И.А. Гончарова // Культура в фокусе научных парадигм. Донецк, ДонНУ, 2018. – Вып. 7. – С. 87–93.
16. Балашова И.А. Русская литература 1800–1860-х годов в вузовском изучении. Учебное пособие. – Ростов н/Д., Донской издательский дом, 2006. – 480 с.
17. Балашова И.А., Рецов В.В. Образ рассказчика в повести И.А. Гончарова «Счастливая ошибка» // Русский язык за рубежом № 4. 2016. – С. 121–126.
18. Балашова И.А., Рецов В.В. Роль образа огня в представлении И.А. Гончаровым характеров и типов романа «Обрыв» // Art logos (Искусство слова). Научный журнал. № 1(3). СПб., 2018. С. 19–31.
19. Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. – М.: Наука, 1983 /Лит. памятники. – 720 с.
20. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема отношения автора к герою // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – С. 7–181.

21. Башляр Г. Психоанализ огня. – М.: Прогресс, 1993. – 176 с.
22. Безродный М.В. К характеристике «авторской мифологии» А. Блока. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.ruthenia.ru/skan_on_demand/Bezrodnyj.pdf.
23. Белинский В.Г. Собр. соч.: в 3 тт. – М.: ГИХЛ, 1948.
24. Бенедиктов В. Стихи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://libverse.ru/benediktov/poeziya.html>
25. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Л.: Худож. лит., 1973.–568 с.
26. Библия. Песнь песней Соломона // Библия. Песн. 8:6
27. Бло Жан. Иван Гончаров, или недостижимый реализм. – СПб.: Изд-во «Русско-балтийский информационный центр “БЛИЦ”», 2004. – 320 с.
28. Боборыкин П.Д. Творец «Обломова» (Из личных воспоминаний) // И.А. Гончаров в воспоминаниях современников. – Л.: Худож. лит., 1969. – С. 133–146.
29. Большакова А.Ю. Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Материалы Международной заочной научной конференции (г. Астрахань, 19-24 апреля 2010 г.) / Под ред. Г.Г. Исаева; сост.: Г.Г. Исаев, Т.Ю. Громова, Д.М. Бычков. – Астрахань: ИД «Астраханский университет», 2010. – С. 7–14.
30. Бочкарева Н.С. Роман о художнике как "Роман творения", генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII–XIX вв.: дис. ... доктора филол. наук:10.01.03. – Пермь, 2001. – 390 с.
31. Бродская В.Б. Наблюдения над языком и стилем ранних произведений И.А. Гончарова // Ученые записки Львовского государственного университета. 1949. Т. 11. – С. 137–167.
32. Вакенродер В.Г. Вечность искусства // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Под ред. А.С. Дмитриева. М., Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 80–81.
33. Васильева И.Б. Литературные сновидения с когнитивной точки зрения // Вестник Балтийского ун-та им. И.Канта. – 2014. – Вып.8. – С. 100–106. –

- [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnye-snovideniya-s-kognitivnoy-tochki-zreniya>
34. Веневитинов В.Д. Поэт и друг // Веневитинов В.Д. Полн. собр. стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1960. – С. 142–144 / Б-ка поэта. Большая серия. Второе изд.
35. Гейро Л.С. Гончаров Иван Александрович // Русские писатели. 1800–1917 / Биографический словарь. – М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1989. – Т. 1. А – Г. – С. 625.
36. Гейро Л.С. Комментарии к роману «Обрыв» // Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 6. – М.: Худож. лит., 1980. – С. 467–493.
37. Гейро Л.С. Роман Гончарова «Обрыв» и русская поэзия его времени // Русская литература. № 1. 1974. – С. 61–73.
38. Гейро Л.С. «Сообразно времени и обстоятельствам...»: (Творческая история романа «Обрыв») // И.А. Гончаров. Новые материалы и исследования. — М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000 / Лит. наследство. Т. 102. – С. 83–183.
39. Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н.В. Собр. соч.: 9 тт. Т. 6. – М.: «Русская книга», 1994. – С. 7–194.
40. Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 9 тт. Т. 5. – М.: «Русская книга», 1994. – 608 с.
41. Гоголь Н.В. Портрет / Викитека. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikisource.org/wiki/Портрет._Редакция_«Арабесок»_\(Гоголь\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Портрет._Редакция_«Арабесок»_(Гоголь)).
42. Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 9-ти тт. Т. 3–4. – М.: «Русская книга», 1994. – С. 61–109.
43. Гончаров И.А. Автобиографии. Воспоминания // Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 7. – М.: Худож. лит., 1980. – С. 217–226; 227–349 .
44. Гончаров И.А. Заметки о личности Белинского // Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 тт. Т.8. – М.: Худож. лит., 1980. – С. 76–98.

45. Гончаров И.А. и Романов К.К. Неизданная переписка. К.Р. Стихотворения, драма / Сост., вступит. ст., подгот. текста, коммент. Е.К. Демиховской, О.А. Демиховской. – Псков: ПОИПК, 1993. – 304 с.
46. Гончаров И.А. Иван Савич Поджабрин. Очерки // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 тт. Т. 1. – СПб.: «Наука», 1997. – С. 103–171.
47. Гончаров И.А. Лихая болезнь // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 тт. Т. 1. – СПб.: Наука, 1997. – С. 26–64.
48. Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда (Критические заметки) // Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 8. – М.: Худож. лит., 1980. – С. 99–148.
49. Гончаров И.А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 6. – М.: Худож. лит., 1980. – С. 453–464.
50. Гончаров И.А. Необыкновенная история (Истинные события) // Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 7. Очерки. Автобиография. Воспоминания. «Необыкновенная история». – М.: Худож. лит., 1980. – С. 350–410.
51. Гончаров И.А. Обломов / Ст. и примеч. А.Г. Гродецкой. – СПб.: Изд-во «Пушкинский дом», 2012. – 636 с.
52. Гончаров И.А. Обломов. Роман в четырех частях // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20-тт. Т. 4. – СПб.: Наука, 2000. – 493 с.
53. Гончаров И.А. Обломов. Роман в четырех частях. Рукописные редакции // Поли. собр. соч. и писем 20 тт. Т. 5. – СПб.: Наука, 2003. – 494 с.
54. Гончаров И.А. Обрыв // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 тт. Т. 7. – СПб.: Наука, 2004. – 772 с.
55. Гончаров И.А. Обыкновенная история // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 тт. Т. 1. – СПб.: Наука, 1997. – С. 172–469.
56. Гончаров И.А. Письма // Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 тт. Т.8. – М.: Худож. лит, 1980. – С. 187– 486.
57. Гончаров И.А. Предисловие к роману «Обрыв» // Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 6. – М.: Худож. лит., 1980. – С. 425–452.
58. Гончаров И.А. Счастливая ошибка // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 тт. Т. 1. – СПб.: Наука, 1997. – С. 65–102.

59. Гончаров И.А. Стихотворения. Повести и очерки. Публицистика // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 тт. Т. 1. – СПб.: Наука, 1997. – 832 с.
60. Гончаров И.А. Фрегат «Паллада» // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 тт. Т. 2. – СПб.: Наука, 1997. – 746 с.
61. Грибоедов А.С. Горе от ума: Комедия в четырех действиях в стихах // Грибоедов А.С. Полн. собр. соч.: В 3 тт. Т. 1.– СПб.: Нотабене, 1995. – С. 9–122.
62. Григорьев А.А. Воспоминания. – М.: Наука, 1988. – 437 с. – (Лит. памятники).
63. Григорьян К.Н. Лермонтов и романтизм. – М.; Л., Наука, 1964.–300 с.
64. Гродецкая А.Г. Водный ландшафт русской идиллии и идиллика «рыболовных» сюжетов в прозе И.А. Гончарова // Водные пути: пути жизни, пути культуры: материалы между народной научной конференции (Тверь, 15-19 сентября 2015 года) / ред.-сост. Е. Г. Милюгина, М. В. Строганов. – Тверь: СФК-офис, 2015. – С. 238–239.
65. Гродецкая А.Г. Комментарий к повести «Лихая болезнь» // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20-тт. Т. 1.– СПб.: Наука, 1997.– С. 631–645.
66. Гродецкая А.Г. Примечания к повести «Счастливая ошибка» // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20-тт. Т. 1. – СПб.: Наука, 1997. – С. 645–656.
67. Гродецкая А.Г. Примечания к «Стихотворениям» // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 тт. Т. 1. – СПб.: Наука, 1997. – С. 626–630.
68. Гродецкая А.Г. Проза И.А. Гончарова: 1830–1860-е (биографика, контекст, поэтика): автореф. дисс. ... д. филол. н.: 10.01.01 / – СПб., 2016. – 39 с.
69. Гродецкая А.Г., Балакин А.Ю., Гуськов С.Н. Примечания к очеркам «Фрегат “Паллада”» // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 тт. Т.3. – СПб.: Наука, 2000. – С. 393–541.
70. Гузь Н.А. Художественный мир романов И.А. Гончарова. Изд. 2-е, испр. и доп. – Бийск: БГПУ им. В.М. Шукшина, 2008. – 217 с.
71. Даль В. Толковый словарь: в 4 тт. – М.: «Русский язык», 1990.

72. Десницкий В.А. Трилогия Гончарова // Десницкий В.А. Избранные статьи по русской литературе XVIII–XIX вв. – М.;Л.: Изд-во Акад. наук СССР. Ленингр. отд-ние, 1958. – 403 с.
73. Добролюбов Н.А. Что такое обломовщина? // Роман И.А. Гончарова «Обломов» в русской критике: Сб. статей / Сост., авт. Вступ. ст. и коммент. М.В. Отрадина. – Л.: Изд-во Ленингр. Ун-та, 1991. – С. 34–68.
74. Доманский В.А. Роман «Обрыв»: долгое прощание с романтизмом // Гончаров после «Обломова»: Сборник статей. Материалы III Международной гончаровской конференции в Санкт-Петербурге / Отв. ред. С.Н. Гуськов, ред. Н.В. Калинина. – СПб.;Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – С. 52–63.
75. Достоевский М.М. Петербургский телеграфъ. Сигналы литературные. // Пантеонъ и репертуаръ русской сцены. СПб., 1848. Том II. Мартъ. Книжка третья. – С. 92–102. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philolog.petsu.ru/fmdost/dostkrit/1848/panteon/panteon48-3.html>
76. Дунаев М.М. Православие и русская литература: в 6 ч. Ч. III. – М.: Храм Святой мученицы Татианы при МГУ., 2002. – 768 с.
77. Евстратов Н.Г. Гончаров на путях к роману (к характеристике раннего творчества) // Ученые записки Уральского педагогического университета. 1955. – Т. 2. – Вып. 6. – С. 194–200.
78. Ермолаева Н.Л. Архетип огня в романе И.А. Гончарова “Обломов” // Духовная жизнь провинции. Образы. Символы. Картина мира: Материалы Всероссийской научной конференции. – Ульяновск: УлГТУ, 2003. – С. 40–46.
79. Ермолаева Н.Л. Эпическое мышление И.А. Гончарова. – Иваново: Ивановский государственный университет, 2011. – 324 с.
80. Жуковский В.А. Я музу юную, бывало... // Жуковский В.А. Собр. соч.: в 4-х тт. Т. 1: Стихотворения. – М.; Л.: ГИХЛ, 1959. – С. 367.
81. Заяц С.М. Мифотворчество и религиозно-философские искания Максимилиана Волошина на перепутьях Серебряного века: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 – Москва, ФГАОУВО Российский университет дружбы народов, 2017. – 42 с.

82. Звinyaцковский В.Я. Мифологема огня в романе «Обломов» // Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 82–91.
83. Зорина Г.В. Биография как источник мифологизации В.В. Розановым пола и семьи.: Автореф. дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Киров, 2006. – 171 с.
84. Зубков К. Наука о литературе и литературная классика: опыт критического обзора юбилейной гончаровской литературы // *Slavica Revalensia*. № 1, 2014. – С. 155–175.
85. Зубков К.Ю. «Обрыв» И.А. Гончарова и «антиэстетика» 1860-х годов // Русская литература. № 2, 2015. – С. 155–166.
86. Зыкова Г.В. Герой как литератор и повествование как проблема в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // Гончаровские чтения, 1995–1996. [Материалы]. – Ульяновск: УлГТУ, 1997. – С. 80–85.
87. Иванов В.В., Топоров В.Н. Мокошь // Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Советская Энциклопедия, 1990. – С. 374.
88. Иванов В.В., Топоров В.Н. Пятница // Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Советская Энциклопедия, 1990. – С. 458–459.
89. Иванов П.С. Образы стихий и пространственная картина мира в поэзии А.С. Пушкина: мотивный комплекс, мифопоэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – Кемерово, 2010. – 209 с.
90. Калинина Н.В. «Обрыв» как роман о художнике // Гончаров после «Обломова»: Сборник статей. Материалы III Междунар. гончаровской конференции в Санкт-Петербурге / Отв. ред. С.Н. Гуськов, ред. Н.В. Калинина. СПб., Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – С. 83–100.
91. Капишникова Е.Ю., Темкина В.Л. Миф. От истоков к авторской мифологии. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylogolog/2017/02/2017-02-08.pdf>
92. Карасев Л.М. Философия смеха. – М.: РГГУ, 1996. – 224 с.

93. Карташова И.В. Еще раз об эволюции романтизма // Проблемы романтизма в русской и зарубежной литературе. Мат–лы межвуз. научн. конф. VI Гуляевские чтения. – Тверь, 1996. – С. 6–10.
94. Касаткина В.Н.. Романтическая муза Пушкина. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – 128 с.
95. Кафанова О.Б. Миф и антимиф о Пигмалионе и Галатее в романе «Обрыв» // Гончаров после «Обломова» Сборник статей. Материалы III Международной гончаровской конференции в Санкт-Петербурге / Отв. ред. С.Н. Гуськов, ред. Н.В. Калинина. – СПб.;Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – С.101–113.
96. Кинстон Уоррен Стыд, теоретический обзор. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.psyq.ru/publications/kinston_shame.html
97. Козубовская Г.П. Середина века: миф и мифопоэтика. – Барнаул: АлтГПА, 2008. – 273 с.
98. Котельников В.А. «Вечно женское» как жизненная и творческая тема Гончарова // Обломов: константы и переменные: Сборник научных статей / Сост. С.В. Денисенко. – СПб.: Нестор-История, 2011. – С 69–84.
99. Краснощекова Е.А. И.А. Гончаров и русский романтизм 20 – 30-х годов // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. – М.: Изд-во АН СССР, 1975. – Т. 34. № 4. – С. 304–316.
100. Краснощекова Е.А. И.А. Гончаров. Мир творчества. – СПб.: Пушкинский фонд, 1997. – 496 с.
101. Криволапов В.Н. «Типы» и «Идеалы» Ивана Гончарова. – Курск: Изд-во Курского гос. пед. ун-та, 2000. – 280 с.
102. Кривонос В.Ш. Миф в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008.
103. Кудринский Ф.А. К биографии И.А. Гончарова // И.А. Гончаров в воспоминаниях современников. – Л.: Худож лит., 1969. – С. 86–96.

104. Кулешов В.И. История русской критики XVIII–XIX веков. – М.: «Просвещение», 1972. – 526 с.
105. Курьянов С.О. «Тайный ключ русской литературы»: формирование и становление крымского текста в русской литературе X–XIX веков. – М.: ИНФРА, 2019. – 308 с.
106. Ларин С.А. О генезисе образа главной героини романа И.А. Гончарова «Обломов» (текстологический аспект) // Материалы международной научной конференции Текстология и источниковедение в XX веке. – СПб., 2006. – С. 101–108.
107. Ларош Г.А (Нелюбов Л.) Новый роман Гончарова // Русский вестник. 1869. № 7. – С. 335–378.
108. Латыпова И.Ю. Миф о поэте в художественном мире М.И. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Самара, 2008. – 22с.
109. Лермонтов М.Ю. Стихотворения // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 тт. Т.1. – М.: Худож. лит., 1964. – 696 с.
110. Лихачев Д.С., Панченко А.М. и Понырко Н.В. Смех в древней Руси. – СПб.: Наука, 1992. – 295 с.
111. Лосев А.Ф. Вещь и имя // Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М.: «Мысль», 1993. – С. 802–881.
112. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: «Правда», 1990. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/losew03/index.htm>
113. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: «Мысль», 1995. – С. 5–297.
114. Лоскутникова М.Б. Семантика «обыкновенного» и «необыкновенного» в романе И.А. Гончарова «Обрыв» (сюжетный «Трегольник» Райский – бабушка – Вера) // Пушкинские чтения – 2019. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XXIV Междунар. науч. конф. / отв. ред. Т.В. Мальцева. – СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2019. – С. 216–224.
115. Лотман Л.М. И.А. Гончаров // История русской литературы: в 4 тт. Т. 3: Расцвет реализма. – Л.: Наука, 1982. – С. 160–202.

116. Лотман Ю. М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. Л.: Просвещение, 1980. – 416 с.
117. Лотман М.Ю., Минц З.Г. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин – Достоевский – Блок) // Пушкин. – СПб.: Искусство, 1995. – 847 с.
118. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф-имя-культура // Лотман Ю.М. *Избранные статьи в трех томах. – Т.1. Статьи по семиотике и топологии культуры.* – Таллин: Александра, 1992. – С. 58–75.
119. Лоциц Ю.М. Гончаров. – М.: Молодая гвардия, 1986. – 367 с.
120. Ляпушкина Е.И. Русская идиллия XIX века и роман И.А. Гончарова «Обломов». СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. – 148 с.
121. Ляпушкина Е.И. «Сон Обломова»: коммуникативная стратегия текста. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/son-oblomova-kommunikativnye-strategii-teksta.pdf>
122. Ляцкий Е.А. Гончаров в кругосветном плавании (Историко-биографический очерк, в связи с новыми материалами) // Мастер русского романа И.А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья. – М.: Центр Книги Рудомино, 2012. – С. 39–125.
123. М.М. Стасюлевич и его современники в их переписке // Вестник Европы. – 2007. – № 19 – 20 / Журнальный зал. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2007/19/st28.html>
124. Майков А.Н. Лирика // Майков А.Н. Соч.: в 2 т. Т. 1. – М.: Правда, 1984. – 576 с.
125. Манджиева Б.В. Космогонический миф и его компоненты в индивидуальной мифологии В.В. Набокова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – Ставрополь, 2009. – 20 с.
126. Маркович, В. М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: сб. произведений. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1989. – С. 5–43.

127. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринт. – М.: Издат. фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
128. Мельник В.И. Гончаров и Православие. Духовный мир писателя. – М., «ДАРЪ», 2008. – 544 с.
129. Мельник В.И. О религиозности Гончарова // Русская литература. 1995. № 1. – С. 203–212.
130. Мельник В.И. Реализм И.А. Гончарова. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1985. – 139 с.
131. Мельник В.И. Философские мотивы в романе И.А. Гончарова «Обломов» (к вопросу о соотношении «социального» и «нравственного» в романе) // Русская литература. 1982. №3. – С. 81–100.
132. Мережковский Д.С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. – СПб.: Наука, 2007. – 903 с.
133. Милюгина Е.Г. Романтизм мифа и мифы романтизма // Романтизм и его исторические судьбы. Ч. I. – Тверь: ТГУ, 1998. – С. 16–44.
134. Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С. Пушкина (Библиографическое описание). – СПб.: Типогр. Императорской Академии Наук, 1910 / Репринт. изд. – 437 с.
135. Молнар А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова. – Ульяновск: Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2012. – 448 с.
136. Моцарт В.А. Дон Жуан. Либретто / Классические зарубежные оперы (либретто) / авт.-сост. А. Лидин. – Ростов н/Д: Феникс, СПб.: Северо- Запад, 2007. – 480 с.
137. Мухамидинова Х.М. Структура художественного текста И.А. Гончарова // Материалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск: «Стержень», 1994. – С. 113–123.
138. Надеждин Н.И. Лекции по теории изящных искусств // Надеждин Н.И. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. В 2-х т. – Т. 2. – М.: «Искусство», 1974. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/n/nadezhdin_n_i/text_1829_lektzii.shtml

139. Надеждин Н.И. О настоящем злоупотреблении и искажении Романтической Поэзии. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/n/nadezhdin_n_i/text_1830_o_zloupotreblenii_olderfo.shtml
140. Надеждин Н.И. О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической // Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/n/nadezhdin_n_i/text_0200.shtml
141. Надеждин Н.И. О современном направлении изящных искусств // Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/n/nadezhdin_n_i/text_0210.shtml
142. Назиров Р.Г. Специфика художественного мифотворчества Ф.М. Достоевского: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет. Сб. ст. – Уфа: РИОБашГУ. 2005. – С. 189–198.
143. Начинкова М.Ф. Субъективация повествования у И.А. Гончарова (От «Обломова» к «Обрыву») // Гончаров после «Обломова». Сб. ст. – СПб.; Тверь: изд-во Марины Батасовой, 2015. – С. 126–143.
144. Недзвецкий В.А. И.А. Гончаров и русская философия любви // Русская литература. – 1993. – № 1. – с. 48–60.
145. Недзвецкий В.А. И.А. Гончаров – романист и художник. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – 175 с.
146. Некрасов Н.А. Полн. собр соч. и писем: В 12 тт. Т. 12.: Материалы для биографии. Дополнения к предыдущим томам. М.: Гослитиздат, 1953. – 528 с.
147. Никитина Т.Ю. Мифопоэтика О. Мандельштама 1908–1925 годов: (Мифологемы природных стихий в лирике О. Мандельштама): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тюмень, 2000. – 154 с.
148. Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Под ред. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 94–107.
149. Одоевский В.Ф. Княжна Мими // Одоевский В.Ф. Соч.: в 2-х т. Т. 2. Повести. – М.: Худ. лит., 1981. – С. 220–257.

150. Одоевский В.Ф. Саламандра // Одоевский В.Ф. Соч.: в 2-х т. Т. 2. Повести. – М.: Худ. лит., 1981. – С. 141–219.
151. Одоевский В.Ф. Сильфида // Одоевский В.Ф. Соч.: в 2-х т. Т. 2. Повести. – М.: Худ. лит., 1981. – С. 106–126.
152. Отрадин М.В. Творческий спор, в котором герой всегда проигрывает (Комическое в романе И.А. Гончарова «Обрыв») // Art logos (искусство слова). Научный журнал. – СПб, ЛГУ им. А.С. Пушкина. – №2, 2017. – С. 23–36.
153. Отрадин М.В. «На пороге как бы двойного бытия...»: О творчестве И.А. Гончарова и его современников / под науч.ред. А.А. Карпова. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2012. – 327 с.
154. Отрадин М.В. Проза И.А. Гончарова в литературном контексте / М.В. Отрадин. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. – 169 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.goncharov.spb.ru/otradin_proza.
155. Павлович К.К. Диалог И.А. Гончарова с В.Г. Бенедиктовым (образ моря во «Фрегате “Паллада”») // Вестник Томского госуд. ун-та. 2016. № 404. – С. 15–21.
156. Панова О.Б. Религиозно-мифологические основы эпопеи Л.Н. Толстого "Война и мир": (Проблемы поэтики и онтологии): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Томск, 2002. – 21 с.
157. Панова О.Б. Язык символов эпоса Л.Н Толстого (небо, земля, дверь, круг) // Язык и культура. Вестник Томского госуд. ун-та, 2008, №4. – С. 60–75.
158. Пепеляева С.В. Миф об искусстве и художнике в русской литературе 20–30-х годов XIX века.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Нижний Новгород, 2016. – 205 с.
159. Пиксанов Н.К. Мастер критического реализма И.А. Гончаров. – Л.: [б. и.], 1952. – 24 с.
160. Пиксанов Н.К. Роман И. А. Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории. – Л.: Наука; Ленингр. отд-ние, 1968. – 202 с.
161. Попов П.С. Состав и генезис «Философии искусства» Шеллинга // Шеллинг В.Ф. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – С. 5–6.

162. Пруцков Н.И. Мастерство Гончарова-романиста – М.;Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 230 с.
163. Публий Овидий Назон. Метаморфозы / Пер. С.В. Шервинского. – М.: ГИХЛ, 1938. – 430 с.
164. Пушкин А.С. Стихотворения // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 тт. Т. 1–3. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977.
165. Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 тт. Т.5. Евгений Онегин. Драматические произведения. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. – С. 5–184.
166. Пушкин А.С. Критика и публицистика // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 тт. Т.7.– Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1978. – 544 с.
167. Пушкин А.С. История села Горюхина // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 тт. Т. 6. Художественная проза. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. – С. 116 – 131.
168. Пушкин А.С. Каменный гость //Дон Жуан русский: Антология. – М.: Аграф, 2000. – С. 15–37.
169. Пушкин А.С. Повести покойного Ивана Петровича Белкина // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 тт. Т.6. Художественная проза. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. – С. 54–115; 429–432.
170. Рамазанова П.К. Образ повествователя и структура повествования в повестях Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Известия ДГПУ, №2, 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<https://socionet.ru/publication.xml?h=spz:cyberleninka:3522:14066329&l=en>
171. Рассовская Л.П. Пушкин и Гоголь. Концепция искусства (образ гения) // Литературоведение, 1998 (3). [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://vestnik-samgu.samsu.ru/gum/1998web3/litr/199830602.html>
172. Рерих Н.К. Сердце Азии. – СПб.: Инверт, 1992. – 88 с.
173. Рецов В.В. Образ Дон Жуана в творчестве И.А. Гончарова // Материалы VI Международной научной конференции, посвящённой 205-летию со дня рождения И.А. Гончарова: сборник статей русских и зарубежных авторов / сост.:

И.В. Смирнова, А.В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И.О. Маршалова. – Ульяновск: издательство «корпорация технологий продвижения», 2017. – С. 189–199.

174. Рецов В.В. Особенности индивидуальной мифологии И.А. Гончарова в очерках «Иван Савич Поджабрин» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. № 5. Ч. 3. – С. 37–42.

175. Рецов В.В. «Стыд я топлю в поцелуях»: к теме покаяния в «Обрыве» И.А. Гончарова // Эстетико-художественное пространство мировой литературы. Материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XIII Кирилло-Мефодиевские чтения», 15 мая 2012 г. – М.; Ярославль: Ремдер, 2012. – С. 87–91

176. Романтизм // БСЭ. – Т. 22. – М.: Советская энциклопедия, 1975. – С. 198.

177. Руднев В.П. Культура и сон // Даугава. – 1990. – № 3. – С. 121–124.

178. Рыбасов А.П. Гончаров И.А. (ЖЗЛ) – М.: Молодая гвардия, 1957. – 372 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://goncharov.lit-info.ru/goncharov/articles/rybasov-goncharov/rybasov-goncharov.htm>

179. Савельев А.Н. Символизм огня // Политическая мифология М.: Логос, 2003. – 384 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.savelev.ru/book/?ch=368>

180. Сапченко Л.А. «Путешествие вокруг его комнаты»: жанровое своеобразие романа И.А. Гончарова «Обломов» // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. Науки. – 2018. – Т. 160, кн.1. – С. 91–101. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kpfu.ru/uz-rus/hum>

181. Сахаров В.И. О бытовании шеллингианских идей в русской литературе // Контекст, 1977: литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1978. – С. 210–226.

182. Сахаров В.И. Под сенью дружных муз: О русских писателях-романтиках – М.: Худож. лит., 1984. – 295 с.

183. Сахарова О.В. Онейропоэтика М.Ю. Лермонтова: христианская семантика и аксиология // 80-летие Елецкой филологии. Материалы междунар.

науч. конф. – Елец: ФГБОУ ВО «Елецкий госуд. ун-т им И.А. Бунина», 2119. – 295–308.

184. Силантьев И.В. Мотив // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008.

185. Словарь языка Пушкина: в 4 тт. / Отв. ред. акад. АН СССР В.В. Виноградов. 2–е изд., доп. / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. – М.: Азбуковник, 2000.

186. Словцов Р. Обломов на фрегате «Паллада». Путевые письма Гончарова // Мастер русского романа И.А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья. – М.: Центр Книги Рудомино, 2012. – С. 254–260.

187. Смирнов А.А. Романтическая лирика А.С. Пушкина. – М.: изд-во МГУ, 1994. – 188 с.

188. Смирнов А.А. Тенденции романтического универсализма в лирике А.С. Пушкина второй половины 20-х гг. // Болдинские чтения. Горький: Волго-вятское кн. изд-во, 1990. – С. 22–33.

189. Смирнов К.В. Архетипы в романе И.А. Гончарова «Обломов»: автореф. дисс. ... канд. филол. н. – Вологда, 2017. – 31 с.

190. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.

191. Сомов В.П. Пушкинские традиции в прозе И.А. Гончарова 30-х годов // Учен. зап. Моск. пед. ин-та. 1969. № 315. – С. 303–311.

192. Сомов В.П. Три повести – три пародии (О ранней прозе И.А. Гончарова) // Очерки по истории русской литературы. Ч. 1. – М., 1967. – С. 108–127.

193. Сомов В.П. Пародия как средство борьбы с литературным и этическим романтизмом 20–40-х годов XIX века (К проблеме прозаической пародии): дис. ... канд. филол. наук. – М.: Моск. пед. ин-т, 1968. – 301 с.

194. Старосельская Н.Д. Роман И.А. Гончарова «Обрыв». – М.: Худож. лит., 1990. – 224 с.

195. Сулова И.В. Типология «романа о романе» в русской и французской литературах 20-х годов XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. – Пермь: РГБ, 2007. – 168 с.
196. Тмарченко Н.Д. Повествователь. Рассказчик // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008.
197. Фаустов А.А. “Иван Савич Поджабрин” в кругу Гончаровских очерков // И.А. Гончаров. Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И.А. Гончарова. – Ульяновск, 1998. – С. 276–289.
198. Фаустов А.А. «И всяк зевает да живет...» (к симптоматике гончаровской «Лихой болести») // Русская литература. 2003. № 2. – С. 80–93.
199. Фаустов А.А. Авторское поведение в русской литературе. Середина XIX века и на подступах к ней. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та. 1997. – 108 с.
200. Фаустов А.А. Архетип // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008.
201. Фаустов А.А. К вопросу о концепции автора в работах М.М. Бахтина. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dustyattic.ru/articles/other-articles/authors-conception>
202. Фаустов А.А., Савинков С.В. «Женский» миф // Очерки по характерологии русской литературы: Середина XIX века. – Воронеж: Изд-во Воронежского педагогического университета, 1998. – С. 115–134.
203. Федоров В.В. Событие бытия автора и его цель // Литературоведческий сборник. Вып. 55–56: Актуальные проблемы филологии: мат-лы междунар. научн. конф. – Донецк: ДонНУ, 2016. – С.5–23.
204. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, Зинатне, 1988. – 454 с.
205. Филонов А.Г. Биография Гончарова // Гончаров И.А. Полн. собр. соч.: С портретом автора, грав. акад. И.П. Пожалостиным, и факсимиле. – Изд. 4-е. Т. 1. – СПб.: И.И. Глазунов, 1912. – С. 1–18.

206. Философия Шеллинга в России / Рус. христиан. гуманит. ин-т; Под общ. ред. В. Ф. Пустарнакова. – СПб.: Изд-во Рус. Христиан. гуманит. ин-та, 1998. – 526 с.
207. Цейтлин А.Г. И.А. Гончаров. – М.: Изд-во АН СССР, 1950. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.goncharov.spb.ru/tseit_gonch/
208. Чемена О.М. Создание двух романов: Гончаров и шестидесятница Е.П. Майкова. – М.: Наука, 1966. – 158 с.
209. Чумаков Ю.Н. Пространство «Евгения Онегина» // Художественное пространство и время. – Даугавпилс, 1987. – С. 32–50.
210. Шамбинаго С.К. Трилогия романтизма (Н.В. Гоголь). – М.: Польза, 1911. – 159 с.
211. Швецова Т.В. Кризис поступка героя в очерках И.А. Гончарова «Иван Савич Поджабрин» // Вестник Оренбургского государственного университета. 2017. № 8 (208). – С. 38–44.
212. Шевырев С.П. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н.Гоголя. Статья вторая // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века / Подгот. текста, сост., вступ. статья и примеч. В.К. Кантора и А.Л. Осповата. – М.: «Искусство», 1982 / История эстетики в памятниках и документах. – С. 54–81.
213. Шеллинг Ф.В.Й. Дедукция произведения искусства вообще // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. – М.: изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 135–137.
214. Шеллинг Ф.В.Й. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг Ф. В. И. Соч.: в 2 т. – Т. 2. – М.: «Мысль», 1989 / Филос. наследие. Т.108. – С.52–85.
215. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства / Пер. П.С. Попова. – М.: «Мысль», 1966. – 496 с.
216. Шишкова Т.Б. Несколько слов о мизинце господина Булгарина, или Торжество дружбы // Озерная школа: Труды пятой Международной летней школы на Карельском перешейке по рус. литературе. Пос. Поляны (Уусикирко) Ленингр. обл., 2009. – С. 144–153.

217. Шлегель А.В. Суждения, мысли и идеи о литературе и искусстве // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. – М.: изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 124–125.
218. Шлегель А.В. Чтения о драматическом искусстве и литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. – М.: изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 126–135.
219. Шлегель Ф. Идеи // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. – М.: изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 60–61.
220. Шлегель Ф. Из «Атенейских фрагментов» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. – М.: изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 55–59.
221. Шлегель Ф. Из критических (ликейских) фрагментов // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. – М.: изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 51–54.
222. Шлегель Ф. История древней и новой литературы // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. – М.: изд-во Московского ун-та, 1980. – С. 66–68.
223. Шлегель Ф. Об изучении греческой поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. – М.: изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 47–50.
224. Шлегель Ф. Разговор о поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 62–65.
225. Шлегель Ф. Фрагменты по литературе и поэзии (Из литературных записных книжек) // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 65–66.
226. Шумкова Т.Л. Ирония в русской литературе первой половины XIX века в свете традиций немецкого романтизма. 3-е изд. – Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2009. – 370 с.

227. Шумкова Т.Л. Ирония в русской литературе первой половины XIX века в свете традиций немецкого романтизма: автореф. дис. ... док. филол. наук: 10.01.01 – Екатеринбург, 2007. – 42 с.
228. Шумкова Т.Л. Повесть И.А. Гончарова «Лихая болезнь»: ироническая интерпретация романтического странствия // Вестник ТГПУ. 2007. Выпуск 8 (71). – С. 28–33.
229. Энгельгардт Б.М. «Путешествие вокруг света И. Обломова»: Главы из неизданной монографии / Вступ. ст. и публ. Т.И. Орнатской // И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000 / Лит. Наследство. Т. 102. – С. 15–73. –
230. Энгельгардт Б.М. И.А. Гончаров. Лихая болезнь. Неопубликованная повесть. Послесловие Б.М. Энгельгардта // Звезда. 1936. № 1. – С. 202–234.
231. Юнг К.Г. Психология и литература – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jungland.ru/node/1564>
232. Юнг К.Г. Структура Души // Проблемы души нашего времени. – М., Прогресс, 1993. – 336 с.
233. Якобсон Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 145–181.
234. Янкевич В.В. Концепт огня в культуре: Смыслы и функции: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – СПб., 2003. – 196 с.
235. Caroline Myss A Gallery of Archetypes. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://spiritlibrary.com/caroline-myss/a-gallery-of-archetypes>