

Л.Н. Синякова

Новосибирский государственный университет

**Антропосфера романа И.А. Гончарова «Обрыв»:
Райский и другие (концептуально-ценностный аспект)**

Аннотация: Материалом статьи служит первая («петербургская») часть романа И.А. Гончарова «Обрыв». Ведущей в фиктивной реальности этой части становится оппозиция «живое»-«неживое». Райский и другие персонажи получают опыт познания красоты, добра, страданий либо не получают его (Аянов, Пахотины). Выдвигаемые ими ценности – «живое дело», «красота» (Райский); «практичность и служба» (Аянов); соблюдение микросоциальных конвенций (Софья Беловодова); самопожертвование (Наташа) и др. – формируют сложную концепцию «романа-жизни».

The object of the paper is the first, Saint Petersburg, part of the novel «The Precipice» by I.A. Goncharov. The basic opposition in the fictional reality of the novel is vitality vs nonvitality. Raisky and the other characters gain or don't gain the knowledge of good and evil, beauty, sufferings (Ayanov, the Pakhotins). The values they advance – «vital business», «beauty» (Raisky); «practicality and service» (Ayanov); observance of microsocial conventions (Sofya Belovodova); self-sacrifice (Natasha), etc. – form a complicated «life novel».

Ключевые слова: антропологическое поле персонажа, витальность, модели жизни.

The anthroposphere, vitality, vital and cultural models of living.

УДК: 82:1

Контактная информация: Новосибирск, ул. Пирогова, 2. НГУ, гуманитарный факультет. Тел. (383) 3634230. E-mail: scholast@ngs.ru.

Первая («петербургская») часть романа И.А. Гончарова «Обрыв» в художественном целом произведения обладает относительной композиционной самостоятельностью. Это подтверждается и издательской историей: главы из первой части под заголовком «Софья Николаевна Беловодова» печатались на девять лет раньше, чем основной корпус романа («Современник», 1860, № 2). Так же, как в предыдущем романе писателя «Обломов», первая часть романа «статична» и представляет собой экспозицию романного действия и диспозицию человеческих характеров в романном мирообразе¹. Гончаров в начальных частях своих крупных романов изучает персонажей не в движении событий, а в «статике» антропологического поля фиктивной реальности. Естественно, неподвижность образа человека иной раз кажущаяся и скрывает под собой пульсацию его душевно-духовного мира (Борис Райский, живописец Кирилов, «бедная» Наташа, момент колебаний Софьи Беловодовой); в других случаях – ничего не скрывает и является индексом неподвижности и «окаменелости» (Аянов, старик Пахотин и его сестры, основное душевное состояние Софьи Беловодовой).

¹ См. об этом, в частности, нашу статью: [Синякова, 2012].

Гипермотивом романа «Обрыв» является мотив поисков *«живого дела»*¹; его вариант реализуется в сюжетной судьбе Райского – искусство проживается как подлинная жизнь (инверсия мотива – жизнь творит искусство). Автор в статье «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”» (1872, первая публикация – 1895) уточнял, что две главные задачи романа – это *«изображение игры страстей»* и *«попытка анализировать, в лице Райского, натуру художника и проследить проявления ее в искусстве и в жизни»* [Гончаров, 1980, т. 6, с. 461]². Обе задачи находятся в области художественной антропологии. Натура, или природа, человека составляет его психофизиологическую особость. Гончаров прозревал в образе «человека сороковых годов»³ глубинный субстрат человеческого естества, который занимал его больше, чем исторический смысл феномена «человека эпохи».

В письме к С.А. Никитенко от 21 августа / 2 сентября 1866 г. романист признавался, что *«с той самой минуты»*, как он *«начал писать для печати»*, он имел *«один артистический идеал – это изображение честной, доброй, симпатичной натуры, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды <...> и, наконец, <...> впадающего в апатию и бессилие от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой натуры»* (8, 318). Концепт-образ Райского был задуман как сочетание первоначального идеализма и дальнейшего разочарования, однако художник оставил эту задачу (*«тогда бы увидели в Райском и мои серьезные стороны <...> я бы не совладел с нею»*) и *«вместо серьезной человеческой фигуры стал чертить частные типы, уловляя только уродливые и смешные стороны»* (8, 318–319)⁴. Это замечание Гончарова относится прежде всего к персонажам второго и третьего плана будущего романа. Ведущий персонаж романа о художнике не мог быть объяснен средствами нравоописательного жанра.

Два основных литературных сверхтипа, коррелирующие со стихиями комического и трагического, были созданы Шекспиром и Сервантесом, продолжает в том же письме Гончаров. Гамлет и Дон-Кихот *«поглотили в себе почти все, что*

¹ В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров объясняет, что ведущим мотивом «Обыкновенной истории» стало понимание «необходимости *живого дела* в борьбе с все-русским застоєм» (выделено автором. – Л.С.). Все три романа Гончарова – «Обыкновенная история», «Обломов» и «Обрыв» – по мысли автора, образуют сложное концептуальное единство: «Я... вижу не три романа, а один (выделено автором. – Л.С.). Все они связаны одною общою нитью, одною последовательною идею – перехода от одной эпохи русской жизни <...> к другой...» [Гончаров, 1980, т. 8, с. 108, 107].

² Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием в круглых скобках тома и страницы.

³ *Переходная эпоха* второй половины 1850-х – начала 1860-х гг. в культурно-историческом плане была инициирована «людьми сороковых годов», что подтверждает и автор романа в статье «Лучше поздно, чем никогда»: «Что-то пронеслось новое и живое в воздухе, какие-то смутные предчувствия, потом прошли слухи о новых началах, преобразованиях <...>. В небольших кружках тогдашней интеллигенции смело выражалась передовыми людьми жажда перемен. Их называли “людьми сороковых годов”. Райский – есть, конечно, один из них – и, может быть, что-нибудь и еще.

Райский – натура артистическая: он восприимчив, впечатлителен, с сильными задатками дарований, но он все-таки сын Обломова» [Гончаров, 1980, т. 8, с. 117–118].

Обратим внимание, что Райский и в теоретической редукции автора остается не только социоисторическим «типом», но *«чем-нибудь и еще»*; не столько «сыном века», сколько «сыном Обломова», – человека с такой *«стихийной русской чертой»*, как *«лень и апатия во всей ее широте и закоренелости»* [Там же, с. 115]. Стихийность натуры Райского, как этнопсихологическая черта, есть преобладающая его характеристика – искусство-жизнь и тем более жизнь в истории – накладываются на эту основу образа.

⁴ Окончательный «облик» Райского – человека с необыкновенным эстетическим потенциалом, романизирующего жизнь и страдающего – близок авторскому представлению о «серьезном» художнике, как доказывает Л.С. Гейро (см.: [Гейро, 2000, с. 87–110]).

есть комического и трагического в человеческой природе. А мы, пигмеи, не сладим с своими идеями – и оттого у нас есть только намеки. Вот отчего у меня Райский – в тумане» (8, 319).

Дон-кихотские и гамлетовские черты Райского, как, впрочем, и любого второстепенного персонажа Гончарова, не исчерпывают его сути. Страсти и натура предзаданы человеку как таковому. Отсюда сомнения Гончарова в оформленности образа Райского относительно эстетических координат трагического и комического («*в тумане*») и даже сведение его роли к сюжетно-функциональной в позднейшем письме к Е.П. Майковой¹. Эстетический протезизм образа Райского есть следствие его антропологического протезизма – Борис Райский изоморфен тем страстям, которые переживают персонажи; бесстрастие признается им тяжким грехом. Работавший над романом Гончаров в письме к С.А. Никитенко от 21 августа / 2 сентября 1866 г. оспаривает взгляды своей корреспондентки на феномен любви и страсти: «*Судя по некоторым фразам, которыми Вы старались определить страсть, я вижу, что Вы понимаете не страсть, то есть борьбу, драму, а лирическое настроение, которое остается замкнутым, которое лишено драмы, а питается самосозерцанием. <...> Тут нет ничего живого, человеческого <...> Это не страсть – а религиозное настроение, молитва. <...> без борьбы – страсти нет*» (8, 314–315). Борьба, т. е. энергия жизни – высокая или низкая, – составляет основу страсти. Такое витальное понимание страсти было небезразлично автору «Обрыва». Гончаров настаивал на том, что «*исчерпал в романе почти все образы страстей*» («Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”», впервые – 1895) (6, 454). Страсть значит жизнь, бесстрастие – ее отсутствие.

Испытывая себя и других, поверяя человеческую природу способностью испытывать страсти, Райский – таково его сюжетное и ментально-эмоциональное поведение – «выстраивает» вокруг себя и антропологическое пространство романа, в том числе его первой части. Организующими концептуально-антропологический состав первой части романа становятся полюса ‘живое’ – ‘неживое’, инвариантные по отношению к художественно-антропологическим категориям страсти и бесстрастия. Ведущим композиционным принципом в первой части «Обрыва», как и во всем романе, является противопоставление персонажей по наличию / отсутствию страстей (жизни).

Это проявляется уже в первой главе, во время беседы Райского с Аяновым. Райский, у которого «*была живая, чрезвычайно подвижная физиономия*», и сдержанный Аянов, на лице которого «*можно было прочесть покойную уверенность в себе и понимание других*», спорят о красоте. «Физиогномическая» антитеза подвижного и спокойного проецируется на внутренний мир персонажей. Аянов локализован в культурно-служебном пространстве Петербурга и не являет собой ничего, кроме человека, соблюдающего все положенные приличия, – он лишен индивидуальности и не идентифицируется как личность: «*Он принадлежал Петербургу и свету, и его трудно было бы представить себе где-нибудь в другом городе, кроме Петербурга, и в другой сфере, кроме света... Он – так себе: ни характер, ни бесхарактерность, ни знание, ни невежество, ни убеждение, ни скептицизм*» (5, 8). Неестественность такого человека очевидна: «*...В нем отражались, как солнце в капле, весь петербургский мир, вся петербургская практичность, нравы, тон, природа, служба – эта вторая петербургская природа, и более ничего*» (5, 8).

Мотив поисков «живого дела» связан в сознании Райского с красотой, неразличимой со страстью. Он упрекает Аянова в том, что тот не понимает красоты – «*это неразвитость своего рода*» (5, 12); Аянов называет Райского Дон-Жуаном

¹ «Если что и может сделать впечатление, так это разве несколько женских лиц, да самый *Обрыв*, то есть драма. А Райский сам – ничто: он играет роль проволоки, на которую навязаны марионетки» (январь-февраль 1869 г.) [Гончаров, 1980, т. 8, с. 343].

(5, 13). Райский возражает: «Донжуанизм – то же в людском роде, что донкихотство: еще глубже; эта потребность еще прирожденнее <...> ужесли я не могу наслаждаться красотой так, как бы наслаждался красотой в статуе? Дон-Жуан наслаждался прежде всего эстетически этой потребностью...» (5, 13). От характерологических комплексов Дон-Жуана и Дон-Кихота Райский переходит к тому общему, что роднит эти сверхтипы, – к мотиву «живого дела» и, добавим мы, просвечивающему сквозь него архетипическому мотиву «живой жизни»: «Ты прежде заведи дело, в которое мог бы броситься живой ум, гнушающийся мертветчины, и страстная душа, и укажи, как положить силы во что-нибудь, что стоит борьбы...» (8, 15). Но «петербургский человек» Аянов избегает всякого проявления страсти – в том числе и в других: «У тебя беспокойная натура <...> не было строгой руки и тяжелой школы – вот ты и куролесишь...» (5, 15). Беспокойная натура и страсти становятся признаком «живой жизни» в отличие от «мертвенности» петербургского мира.

Несомненно, вершиной в иерархии бесстрастных («омертвелых») людей является – и по авторскому замыслу¹, и по сюжетной позиции – Софья Беловодова. Важен и ее культурно-духовный контекст. Имеется в виду «гений места», в котором обитает Софья Беловодова, – чопорный дом Пахотиных. В этом доме шкафы напоминали саркофаги, швейцар походил на Нептуна, а экипаж с бахромой (что также ассоциативно сближено с катафалком) везли «старые, породистые <...> с побелевшими от старости губами» лошади (5, 20). У Софьи «цветы стояли в тяжелых старинных вазах, точно надгробных урнах, горка массивного старого серебра придавала еще больше античности комнате» (5, 20). Всё в предметном окружении старух Пахотиных – хозяек дома – мертво, и недаром Райский в комнате Софьи, глядя в окно, произносит афористичную фразу: «Там жизнь. <...> А здесь – кладбище» (5, 27). Пытаясь «оживить» Софью, т. е. пробудить в ней страсти, Райский одержим идеей обнаружить в ней «родового человека», глубинные и сущностные свойства человека как такового: «Райский между тем сгорал желанием узнать не Софью Николаевну Беловодову – там нечего было узнавать, кроме того, что она была прекрасная собой, прекрасно воспитанная, хорошего рода и тона женщина, он хотел отыскать в ней просто женщину, наблюдать и определить, что кроется под этой покойной, неподвижной оболочкой красоты...» (5, 18–19). За эту одержимость «подлинным знанием» он и получает от Софьи знаковое имя: «И знаете, кого вы напоминаете мне? Чацкого...» (5, 30). Аянов немедленно связывает все имена-знаки в единый характерологический знак – романтика страсти: «И чем ты сегодня не являлся перед кузиной! Она тебя Чацким назвала... А ты был и Дон-Жуан и Дон-Кихот вместе» (5, 40).

В романном мире действует и пародийный романтик страсти – старик Пахотин. Если жизненная программа Райского формулируется как максималистское «все или ничего» («Нет для меня мирной пристани: или горение, или – сон и скука!» (5, 40)), то для престарелого жуира Пахотина настоящая жизнь страшна: «Когда же настало не веселое событие, не обед, не соблазнительная закулисная драма, а затрогивались нервы жизни, <...> старик тупо недоумевал...» (5, 17). Он, по сути, такой же неживой, как и весь дом Пахотиных и шире – официальный Петербург. Аянов иронизирует: «Это тоже – Дон-Жуан?». Райский поясняет, что спектр страстей бесконечен и низким страстям соответствует низкий вариант «вечного» образа: «Да, в своем роде. Повторяю тебе, Дон-Жуаны, как Дон-Кихоты, разнообразны до бесконечности. У этого погасло артистическое, тонкое чувство поклонения красоте. Он поклоняется грубо, чувственно...» (5, 26–

¹ В цитированной нами статье «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”» Гончаров замечает: «...Будто для противоположности этим страстям явились две женские фигуры – без всякого признака страстей: это – Софья Беловодова, петербургская дама, и Марфенька, сестра Веры» [Гончаров, 1980, т. 6, с. 454].

27). Пахотин служит страстям без переживания их подлинности. Поэтому его служение ложное, неживое.

Райский ищет своего места в мире, хотя бы петербургском, и не находит его. Он не вписывается в иерархию чинов, не видит перспектив своей социализации: «Он ни офицер, ни чиновник, не пробивает себе никакого пути трудом, связями... В квартале прописан он отставным коллежским секретарем» (5, 44). Отвечая на вопрос декана, кем он хочет стать после окончания университета, Райский выдает две версии своего будущего – соответствующую его склонностям и потому свободную, и официально-конвенциональную: «Я... стихи буду писать. <...> Сначала пойду в военную службу, в гвардию, а потом в статскую, в прокуроры... в губернаторы...» (5, 90). «Стало быть, прежде в юнкера – вот это понятно!» – соглашается декан (5, 90).

Юнкерский период жизни Райского описывается в натуралистической парадигме и приближен к жанру физиологического очерка. Все, что связано с «физиологией», подчеркнуто таксономично – поэтому в этом фрагменте романа (XIII гл. ч. 1) единичное и антропологическое противопоставлено общему и социологическому. «В самом деле, у него чуть не погасла вера в честь, честность, вообще человека» (5, 90), ведь Райский не видел человека, а наблюдал лишь «целую механику жизни и страстей», заменившую «природную жизнь и страсти. Этот мир – без привязанностей, без детей, без колыбелей, без братьев и сестер, без мужей и без жен, а только с мужчинами и женщинами. <...> Там царствует бесконечно разнообразный расчет...» (5, 91). Высшая ценность для Райского – человек (точнее, человеческие страсти) – аннигилируется в мире расчета – петербургском мире. Райский воспринимает себя как человека иных ценностных ориентиров: «...Пожив в Петербурге, Райский сам решил, что в нем живут взрослые люди, а во всей остальной России – недоросли. <...> Он... <...> ...будто наперекор всем, один остается недорослем в Петербурге» (5, 43–44). Так «чувства» противопоставляются «расчету» как две возрастные фазы жизни человека и две культурно-исторические фазы жизни нации.

Бессистемное посещение Райским уроков в академии живописи более отвечало его склонностям, но молодому артисту требовались «живое дело» и живые люди, а не бюсты, с которых рисовали ученики. Мифологический мотив Пигмалиона, использованный Гончаровым в его предыдущем романе (Ольга Ильинская – Обломов), сопровождает Райского-художника везде, где он ищет жизни. Софья Беловодова может превратиться из статуи в живого человека, и тому свидетельством ее отроческое увлечение скромным учителем Ельниным или нынешнее – вполне «взрослое» – внимание к графу Милари. «На лице у ней (Софьи. – Л.С.) он успел прочесть первые, робкие лучи жизни <...> Ему снилась в перспективе страсть, драма, превращение статуи в женщину» (5, 109); ср. с видением «ожившей» Софьи в конце первой части (5, 152). Но совладать с новым обликом кузины Райский не в силах, и переделанный им портрет безмятежной красавицы – в портрет «нынешней, настоящей Софьи» неудачен. Аянов попросту не узнает Беловодову и выносит вердикт, что «тот, кажется, лучше» (5, 130). Талантливый живописец Кирилов советует переписать эту «модную вывеску» в «молящуюся фигуру». Райский возражает Кирилову: «...Я не хочу в монастырь; я хочу жизни, света и радости» (5, 132), а искусство не должно отражать лишь высшие сферы жизни («...У вас чуть из облаков спустишься – так пустое! <...> Ах вы, мертвецы!» (5, 131–132)). Для Райского искусство не служение, а жизнь: «Нет, Кирилов ищет красоту в небе, он аскет: я – на земле...» (5, 135). Райский-артист, так же, как Райский-человек, ищет страсти, жизни, движения.

Неподвижен и другой объект поклонения-изучения Райского – «бедная» Наташа¹. Отношение Райского к смиренной Наташе – «не подвиг, а долг». Долг же превращает жизнь в «сон, апатию и лютейшего врага – скуку» (5, 120). Долг убивает страсть / жизнь. Ассоциация идеи жизни «без жертв, без усилий и лишений» с картиной Рубенса «Сад любви» заставляет Райского обвинить живописца во лжи: жизнь неизящна, полна страданий. «Бедная Наташа! <...> Ты и живая была так же бледно окрашена в цвета жизни, как и на полотне моей кистью, и на бумаге пером!» (5, 122). Райский отчуждается от эпизода-очерка о «бедной Наташе». Сентименталистскому мироощущению недоступны подлинная жизнь и страсти: «Бледен этот очерк! <...> так теперь не пишут. Эта наивность достойна эпохи “Бедной Лизы”» (5, 121–122); «Эпизод, обратившийся в воспоминание, представлялся ему чужим событием. <...> ...Жизнь будила и отрывала его от творческих оков и звала, от художественных наслаждений и мук, к живым наслаждениям и реальным горестям...» (5, 122).

Сентиментально-натуралистический контекст (см.: [Виноградов, 1976, с. 141–189]) присущ еще одному персонажу – учителю Ельнину. Он «сын какого-то лекаря, бежит по урокам, сочиняет...» (артикулированная матерью Софьи «статусная» точка зрения) и «кажется, очень добр и несчастлив» (гуманистическая точка зрения Софьи) (5, 102, 100). Райский видит в эпизоде с Ельниным вторжение «живой жизни» в мертвенный локус дома Пахотиных: «Перед вами являлась лицом к лицу настоящая живая жизнь, счастье – и вы оттолкнули его от себя! из чего, для чего?» (5, 104). Однако вряд ли тихую влюбленность Ельнина можно сравнить с той страстью, которой ищет сам Райский. И тем более классически-невозмутимая Софья Беловодова неспособна к глубокому сопереживанию – учителю Ельнину было отказано от дома и Софья приняла это как должное.

Исчерпав материал для наблюдений, устав ждать от петербургского мира страстей, Райский покидает столицу в поисках идиллического покоя: «Ведь там тишина, здоровый воздух, здоровая пища, ласки доброй, нежной, умной женщины; и еще две сестры, два новых... и в то же время близких мне лица... <...> А если там скука?» (5, 124–125). Впрочем, Райский сомневается в благотворности деревенского образа жизни для артистической натуры: «Какой роман найду я там, в глуши, в деревне! Идиллию, пожалуй, между курами и петухами, а не роман у живых людей, с огнем, движением, страстью!» (5, 152). Тем не менее именно в Малиновке Райский обретет необходимый для художника духовный опыт и именно там он убедится в том, что «живая жизнь» существует.

Таким образом, в первой части романа И.А. Гончарова «Обрыв» развертывается концептуальное для всего романа противоположение страсти и бесстрастия – жизни и ее отсутствия, омертвелости, окаменелости (человек-«статуя», в дальнейших частях романа – Тычков и некоторые другие персонажи). При этом страсть, как подлинная (витальная) человеческая эмоция, сопредельна романному творчеству, эстетически оправданна. Эстетическое мироощущение накладывается на художественно-антропологическую матрицу: «живой», переживающий страсти любого уровня – низшие, телесные, и высшие – духовные – человек есть, по Гончарову, человек родовой.

Литература

Багаутдинова Г.Г. Роман И.А. Гончарова «Обрыв»: Райский – художник. Йошкар-Ола, 2001.

Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1976.

¹ Об очерке «Наташа» в составе романа «Обрыв» подробнее см.: [Багаутдинова, 2001, с. 58–76].

Гейро Л.С. «Сообразно времени и обстоятельствам...» (Творческая история романа «Обрыв») // Литературное наследство. М., 2000. Т. 102. С. 83–175.

Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1979. Т. 5.

Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 6.

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

Синякова Л.Н. Персонология И.А. Гончарова: проблема самоидентификации личности в первой части романа «Обломов» // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Сер.: История, филология. 2012. Т. 11. Вып. 2. С. 161–166.