

© 2023. В. И. Мельник

Перервинская духовная семинария,
г. Москва, Россия

Райский и рай в «Обрыве» И. А. Гончарова

Аннотация: В работе роман «Обрыв» представлен как финальная часть романной трилогии И. А. Гончарова (по аналогии с кантикой «Рай» «Божественной комедии» А. Данте). Райский впервые рассматривается как центральный (не декларативно, но по существу) персонаж романа, венчающий представления Гончарова о «серьезной человеческой фигуре» и «герое-идеалисте». Образ Райского рассмотрен в эволюционном развитии, обозначен вектор его духовного движения как опыт падения, покаяния и воскресения. Показана важная роль образа художника-аскета Кирилова, в котором проявляются представления Гончарова о назначении искусства, о неразложимом единстве искусства и религии. Духовная эволюция Райского — от «петербургской» части романа к «малиновской» и к финалу — проходит, как выясняется, под знаком идейных и эстетических установок Кирилова, несмотря на то, что они не во всем совпадают с установками как Райского, так и самого Гончарова. Впервые показан частный для общего смысла романа характер сюжета, связанного с духовным поединком Веры и Марка Волохова, поскольку все главные, в том числе биографические, смыслы произведения сходятся в фигуре Райского.

Ключевые слова: И. А. Гончаров, трилогия, рай, Данте, страсть, искусство, красота, духовная эволюция Райского, святость.

Информация об авторе: Владимир Иванович Мельник, доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент Академии наук Республики Татарстан, Перервинская духовная семинария, ул. Шоссейная, д. 82 г, 109383 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9684-8943>

E-mail: melnikvi1985@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 07.02.2023

Дата одобрения статьи рецензентами: 24.03.2023

Дата публикации статьи: 25.09.2023

Для цитирования: Мельник В. И. Райский и рай в «Обрыве» И. А. Гончарова // Два века русской классики. 2023. Т. 5, № 3. С. 60–109. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2023-5-3-60-109>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution
4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 5, no. 3, 2023, pp. 60–109. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 5, no. 3, 2023, pp. 60–109. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2023. **Vladimir I. Melnik**
Pererva Theological Seminary
Moscow, Russia

Raisky and Paradise in *The Precipice* by I. A. Goncharov

Abstract: The article presents the novel *The Precipice* as the final part of the novel trilogy by I. A. Goncharov (by analogy with the canticle “Paradise” in the composition of the “Divine Comedy” by A. Dante). So Raisky appears as the central (not declaratively, but essentially) character of the novel, crowning Goncharov’s ideas of a “serious human figure” and an “idealist character.” The article examines the image of Raisky in its evolutionary development, and designates the vector of his spiritual movement as an experience of falling, repentance and resurrection. The image of the ascetic artist Kirilov clearly manifests Goncharov’s ideas about the purpose of art, about the indecomposable unity of art and religion. It turns out that the spiritual evolution of Raisky — from the “Petersburg” part of the novel to the “Malinovskaya” and to the finale — takes place under the sign of Kirilov’s ideological and aesthetic attitudes, despite the fact that they do not coincide with installations of both Raisky and Goncharov himself. For the first time, the article shows the character of the plot, which is particular for the general meaning of the novel, connected with the spiritual duel of Vera and Mark Volokhov, since all the main meanings of the work, including biographical ones, converge in the figure of Raisky.

Keywords: I. A. Goncharov, trilogy, paradise, Dante, passion, art, beauty, spiritual evolution of Raisky, holiness.

Information about the author: Vladimir I. Melnik, DSc in Philology, Professor, Corresponding Member of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, Pererva Theological Seminary, 82 g Shossey'naya St., 109383 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9684-8943>

E-mail: melnikvi1985@mail.ru

Received: February 07, 2023

Approved after reviewing: March 24, 2023

Published: September 25, 2023

For citation: Melnik, V. I. “Raisky and Paradise in *The Precipice* by I. A. Goncharov.” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 5, no. 3, 2023, pp. 60–109. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2023-5-3-60-109>

Человеческому сердцу дано растлевать красоту и растлеваться ею, и властью этой обладает искусство. В низинах его пресмыкается блуд, на вершинах горит заря бессмертия.

Прот. Сергей Булгаков
(Новый град. Париж, 1837. № 12. С. 32)

Живых святых не бывает (поговорка афонских старцев)

Над романом «Обрыв» И. А. Гончаров работал долго, «горестно и трудно». Начатый в 1840-е гг., роман появился в печати лишь в 1869 г., когда Гончарову было уже 57 лет. Из-за него была пережита многолетняя, так, по сути, и не закончившаяся миром, ссора с И. С. Тургеневым. В последний роман писатель вложил все свои духовные и душевные силы, надежды и упования. «Обрыв» был задуман как произведение, в котором культурный читатель должен был обнаружить точки соприкосновения со Священным Писанием, с вершинами русской и мировой литературной классики и искусства... Религиозная и культурная атмосфера романа предельно сгущена и порождает бесконечный ряд ассоциаций. В отличие от первых двух романов Гончарова, «Обрыв» наполнен тревогой, порывистостью — и постоянно возрастающим пафосом.

1

Как известно, первоначально Гончаров хотел назвать свой роман «Художник». Естественно, что во многом автобиографический герой Райский должен был занимать в этом произведении еще большее место, чем в «Обрыве», где поединок Веры и Марка в значительной степени отвлекает на себя внимание читателя. Однако Вера — носительница одной, хотя и чрезвычайно важной, идеи. Райский же «пропускает че-

рез себя», вернее, через свою художественную рефлексию, все многообразие авторских идей, причем в их развитии, он начинает и заканчивает действие романа, он композиционно организует произведение. События в Малиновке значительны сами по себе и, несомненно, могут стать самостоятельным романом о судьбе поколения, ищущего себя, но и эти события существуют в той композиционной рамке, которая обозначена образом Райского. И это, конечно, не случайно. Райский крайне интересен автору потому, что несет в себе некоторые самые дорогие черты того «художника», который жил в душе Гончарова и до конца не был понятен ему самому («образ-самопознание»)¹. Только в этом образе мог выразить Гончаров не просто свои общественные симпатии или мысли о судьбе России и связи поколений, но то, что он назвал «высотой идеалов». В плане выражения всей совокупности идей, причем в их органической и неразрывной связи (как они существовали в душе автора «Обрыва»), — религиозных, нравственных, эстетических, — ни один герой последнего романа трилогии не может встать рядом с Райским на высоту его пафоса и широты его мировоззрения, — и это несмотря на то, что автор часто иронизирует над ним.

Действительно, Гончаров во многом иронично смотрит на своего героя, ибо Райский — тот проповедник, который сам часто не выполняет собственных требований: «...хоть рясы и не надену, а проповедовать могу — и искренно, всюду, где замечу ложь, притворство, злость — словом, отсутствие красоты, нужды нет, что сам бываю безобразен...» [Гончаров 1997–2017. 7: 38]. В нем причудливо сочетаются комические [Отрадин] и идеальные черты. Гончаров не может не показать первых, но вторые для него куда важнее.

¹ Романист не случайно указывает на перекличку с Гете [Гончаров 1952–1955. 8: 160]. С. К. Казакова выразила мнение, что «ключ к замыслу “Обрыва” дает множественная аллюзия к Вертеру. Разделенный между несколькими персонажами романа, гетевский образ в преломлении Гончарова иллюстрирует мысль о постоянном обновлении и причудливом разнообразии жизни, требующей адекватных — гибких — художественных форм» [Казакова: 39]. О сверхзадаче романа С. К. Казакова пишет: «Черты гетевского персонажа прослеживаются в образах Райского, Волохова, Вагутина. Аллюзия используется как импульс к гипотезе о сверхзадаче романа «Обрыв»: юкстапозиции творческих принципов Райского-писателя и самого Гончарова» [Казакова: 15].

Гончаров назвал Райского «сыном Обломова» («баловство», «лень», «отсутствие сознания... долга к обществу», «дилетант»), но в то же время герой дорог ему как носитель «творческой фантазии» [Гончаров 1952–1955. 8: 160]. Если показать «сына Обломова» для Гончарова было не сложно (чаще всего, с разной степенью иронии), то изобразить избыток фантазии, «капризные, будто искусственные явления, кажущиеся для простого наблюдателя нелепою эксцентричностью», по словам самого Гончарова, оказалось «задачей... не по силам» [Гончаров 1952–1955. 8: 160]. Настолько не по силам, что романист много раз хотел забросить писание и не возвращаться к «Художнику». В письме к С. А. Никитенко от 1860 г. он признавался: «...иногда меня берет отчаяние, что я не справлюсь с героем, что я взял на себя непреодолимую задачу, и мне хочется бросить все и отстать...» [Гончаров 1952–1955. 8: 346]. В статье «Лучше поздно, чем никогда» он писал: «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... Я должен был его больше, нежели кого-нибудь, писать инстинктом, глядя то в себя, то вокруг...» [Гончаров 1952–1955. 8: 71]. Это очень важное признание, объясняющее содержательное наполнение образа Райского и его огромную роль в романе.

Дело с образом Райского в процессе написания романа еще более осложнилось, когда на линию «художника» наложилась линия «падения», «обрыва» Веры. Сюжет Веры, ее духовно-психологической борьбы с Марком, затем ее драмы, в отличие от внутреннего сюжета Райского, отличается простотой, ясностью, драматургичностью. Это готовая пьеса, в то время как образ Райского романист называет «этюдом психологического наблюдения», в котором читатель различает, прежде всего, «тип художника-дилетанта» [Гончаров 1952–1955. 8: 71], не видя всего того, что было дорого автору.

Наиболее тенденциозную, но очень выразительную и не лишенную метких наблюдений характеристику Райскому дал Т. И. Райнов в 1916 г., сведя, впрочем, роль Райского к «композиционной связке»: «Одинаково равнодушный ко всем, он знаком со всеми. Одинаково безразличный ко всякому делу, он готов на минуту заняться любым. Не очень впечатлительный, более широкий, чем глубокий, более пыл-

кий, чем страстный, — добродушный, чем добрый, — незлобивый, чем незлой — он всюду свой и везде чужой, вечный визитер на десять минут. Зато и вяжет он всех со всеми, незаметно прядет нити романа как целого, и исчезни он — роман бы рассыпался, как рассыпается общество людей, близких по общим знакомым и больше — никак» [Райнов: 47]. Т. И. Райнов считал даже, что Райский (как поверхностный характер) не справляется с функцией объединения петербургской и малиновской части романа и что произведение рассыпается: «Можно сделать такой опыт: если мы давно не читали “Обрыва” и спрашиваем себя, о чем в нем речь, мы всего скорее назовем драму Веры, потом, может быть, вспомним, что в “Обрыве” есть еще что-то, сообразим, что это эпизод о Софье; мы помним не о целом, а об его частях. Райский еще и потому плохо несет центростремительную свою функцию, что он сам не из натур, у которых есть “центр” и “линия” поведения в соответствии с ним» [Гончаров 1952–1955. 8: 72]. Скажем сразу, что хотя многие частные замечания Т. И. Райнова в чем-то справедливы, в целом он оказывается решительно не прав. Причиной является то, что исследователь не увидел романа как художественного целого и неверно оценил замысел автора, огромную содержательность образа Райского, его идеальное наполнение.

Райский, с его гуманным энтузиазмом, изображается Гончаровым как та евангельская «закваска», от которой должно вскиснуть все тесто: «Царство Небесное подобно закваске, которую женщина, взяв, положила в три меры муки, доколе не вскисло всё (Матф. 13:33). При этом он выполняет свою роль «закваски» не как алмаз веры и нравственности, а как слабый и часто непоследовательный человек. Однако устремления его направлены именно на «очеловечение» мира, на обличение безобразия и утверждение красоты. Райский не просто общается со всеми, связывая роман в единое целое: в каждом общении просматривается его стремление «очеловечить» окружающую среду. В разговоре с Козловым он говорит: «Нужны образцы современной жизни, очеловечивания себя и всего около себя. Это задача каждого из нас» [Гончаров 1997–2017. 7: 210]. Чаще всего ему это не удается, а иногда он даже падает (Уленька Козлова), но есть в романе такие прорывы (Вера, Татьяна Марковна, отчасти Софья Беловодова), ради которых Гончаров может ему простить многое и даже представить как носителя высоких идеалов, а отчасти и как alter ego автора.

Определяя главный смысл и пафос романа в письме к М. М. Стасюлевичу от 7 июня 1868 г., Гончаров высоко поднимает образ Райского: «У меня мечты, желания и молитвы (курсив автора — В. М.) Райского кончаются, как торжественным аккордом в музыке, апофеозом женщин, потом родины России, наконец, Божества и Любви... Я <...> боюсь, что маленькое перо мое не выдержит, не поднимется на высоту моих идеалов и художественно-религиозных настроений...» [Гончаров 1952–1955. 8: 160: 386]. Очень характерно звучит выражение «молитвы Райского», подтверждающее, что в «Обрыве» искусство и религия сопоставимы по значимости и функции. Молитвы Райского не показаны в романе, но любопытно, что о них говорится в черновой редакции: «Райский молится ночью, и молитва горит в нем: [в нем слился] он молится как человек, как художник [и как], как христианин и как русский» [Гончаров 1997–2017. 8. Кн. 1: 267]. Все это подтверждает, что роль Райского в романе не сводится лишь к «дилетантизму» и даже к творческому самопознанию и самовыражению Гончарова, но гораздо шире.

По инерции соглашаясь с тем, что Райский важен для Гончарова и что он является главным героем романа, исследователи не пытаются выяснить, в чем именно заключается его ведущая роль, кроме той, что он пишет роман и организывает сложную тему «роман в романе». Первые критики романа вообще воспринимали этот образ по готовым лекалам. Ф. М. Достоевский поторопился отозваться о нем в письме к Н. Н. Страхову от 26 февраля 1869 г.: «Ну что же это будет, если глубина идеи наших художников не пересилит в изображениях их глубину идеи, например, Райского (Гончарова)? Что такое Райский? Изображаемая по-казенному псевдорусская черта, что все начинает человек, задается большим и не может кончить даже малого. Экая старина! Экая дряхлая пустенькая мысль, да и совсем даже неверная» [Достоевский 29. Кн. 1: 19]¹. Типичное восприятие образа в начале советской эпохи дал А. Г. Цейтлин: «Райский не только восторжен, как Адуев, не только мечтателен, как Обломов, — он еще художник и романист, а главное — дилетант. В его дилетантстве — весь смысл образа» [Цейтлин 1929: 620]. В этом же духе писал о Райском Н. К. Пиксанов, который

¹ Ко времени написания этого письма «Обрыв» еще не был напечатан в журнале «Вестник Европы» полностью.

отметил, что Гончаров разоблачает в Райском «барский аристократический дилетантизм... бесхарактерность, безволие, нетрудоспособность, поражения в любовных затеях. Райский пасует в столкновениях и с Волоховым, и с Тушиным. В изображении Райского Гончаров применяет теперь редкий у него прием прямой сатиры» [Пиксанов: 441]. Такое толкование образа Райского, вплоть до сатиры, как никогда далеко уводило от понимания героя.

Настоящим прорывом стала трактовка образа Райского в статьях Н. И. Пруцкова и в его книге «Мастерство Гончарова-романиста» (1962). Исследователь обратил внимание на то место, которое занимает в «Обрыве» проблема «художника». Он писал: «Последний роман Гончарова был задуман как роман о художнике, и проблемы искусства, особенно проблемы романа, органически вошли в сюжет “Обрыва”... Любопытно, например, что ход развертывания романа “Обрыв” как бы совпадает с ходом работы над романом у Райского. И у автора, и у его героя роман не получается, они ищут предмет и форму своих романов, а когда находят их, то указанная параллель исчезает. Гончаров создает роман, а Райский так и остается бессильным перед художественным воплощением его предмета. Поэтому возникает и более общий вопрос. Почему писатель-реалист во многих ответственных случаях смотрит на жизнь глазами романтика и дилетанта Бориса Райского? Анализ романа убеждает, что такой прием служит автору не только средством проникновения в крайне изменчивый, сложный внутренний мир Райского. Прием этот имеет и более общее эстетическое значение. В нем... выражен один из принципов авторского подхода к изображаемой действительности» [Пруцков: 10]. Н. И. Пруцкову удалось преодолеть крайности социологического подхода к роману и проложить пути к принципиально новому его пониманию.

Обращаясь к образу Райского, мы исходим из того, что это, несомненно, важнейший персонаж последнего романа Гончарова. Известно, что в своих письмах (на стадии, когда «Обрыв» еще назывался «Художник») Гончаров называл роман «Райский» и предполагал написать главу о предках Райского. Хотя Вера и бабушка также занимают в романе большое место, и в их образах писатель выразил сокровенные мысли о современном духовном состоянии России, о соотносении «новой» и «бабушкиной» правды, образ Райского масштабнее и универсальнее по той причине, что в этом текущем «гамлетовском» образе

Гончаров показывает принципиально незавершимый процесс самопознания, выражения своего эстетического кредо — в самых глубинных сферах авторства (художества) как такового.

Но главное заключается в другом. Образом Райского писатель увенчивает свою романную трилогию, написанную в духе «Божественной комедии» Данте. В первых двух романах уже были показаны герои «ада» (Ад-уев) и «чистилища» (Обломов) [Мельник 2021; Мельник 2022]. Показать героя «рая» было художественной сверхзадачей в том смысле, что Гончаров в последней части трилогии должен был дать окончательное завершение картины своих жизненных, религиозных, эстетических, нравственных идеалов, свести их в единство «под куполом» своего мировоззрения и своей эстетики. «Обрыв» мыслился Гончаровым как апофеоз его творчества, венчающий все главные надежды и устремления романиста, мыслился и как выход на «мировые рубежи» литературы, — отсюда столь ревнивое отношение к тому интересу, который проявил к его роману Тургенев и, по мнению Гончарова, целый ряд западноевропейских писателей.

В самом деле, автор «Обрыва», как и Гоголь (третий том «Мертвых душ») и Ф. М. Достоевский («Братья Карамазовы»), задумал изобразить ни более ни менее как «рай», т. е. затронуть главный вневременной вопрос бытия: отношения человека и Бога. Своим произведением он задумывал преодолеть не только народившийся в 1860-е гг. нигилизм, но и тот эпохальный духовный скепсис, зерно которого содержалось в словах В. Г. Белинского «Младенчество древнего мира кончилось; вера в богов и чудеса умерла; дух героизма исчез» [Белинский 1953–1959. 10: 440]. Положительная программа «Обрыва» предполагала возможность преодоления религиозного кризиса, разразившегося в XIX в. в связи с резким прогрессом науки и техники («Человек, жизнь и наука — стали в положение разлада, борьбы друг с другом <...> мы живем в центре этого вихря, в момент жаркой схватки <...> на наших глазах пало тысячелетнее папство!» [Гончаров 2000: 272]).

Одновременно Гончаров должен был окончательно решить для себя вопрос и об эстетическом скепсисе эпохи, об «отрицательном направлении» в русской литературе¹ и дать в романе «серьезную челове-

¹ В «Необыкновенной истории» он писал: «С Гоголя мы стали на этот отрицательный и в беллетристике путь, и не знаю, когда доработаем-

скую фигуру»¹, к художественному воплощению которой он готовился всю свою творческую жизнь. В «Обрыве» Гончаров ставит громадный художественный эксперимент по созданию не просто положительных, но идеальных героев, и притом идеальных в религиозном контексте и в религиозной сущности, т. е. «современных святых». В центре романа оказывается вопрос об испытании, падении и воскресении веры в современном мире.

В романе «Обрыв» была заложена Гончаровым идеальная в своих устремлениях программа русской и мировой жизни, построенная на поиске равновесного состояния современного человеческого сознания между наукой и религией. В предисловии к роману он писал: «Мыслители говорят, что ни заповеди, ни евангелие ничего нового не сказали и не говорят, тогда как наука прибавляет ежечасно новые истины. Но в нравственном развитии дело состоит не в открытии нового, а в приближении каждого человека и всего человечества к тому идеалу совершенства, которого требует евангелие, а это едва ли не труднее достижения знания. Если путь последнего неистощим и бесконечен, то и высота человеческого совершенства также недостижима, хотя и не невозможна! Следовательно — и тот, и другой пути параллельны и бесконечны!» [Гончаров 1952–1955. 8: 156–157]. От «младенчества» теплой веры человечество приходит к «младенчеству» ее отрицания, что по-

ся и доживем до каких-нибудь положительных воззрений, на которых бы умы могли успокоиться! Может быть, никогда! Это очень печально! Отрицание и анализ расшатали все прежние основы жизни, свергли и свергают почти все авторитеты, даже и авторитеты духа и мысли, и жить приходится жутко, нечем морально! Не знаю, что будет дальше!» [Гончаров 2000: 262].

¹ Характерны признания Гончарова в письме к С. А. Никитенко от 21 августа 1866 г.: «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... отрицательное направление до того охватило все общество и литературу (начиная с Белинского и Гоголя), что я поддался этому направлению, вместо серьезной человеческой фигуры стал чертить частные типы, уловляя только уродливые и смешные стороны» [Гончаров 1952–1955. 8: 366]. Хотя Гончаров выражает в этом письме мнение, что он не справится со своей задачей, из контекста ясно, каким виделся ему Райский: «артистический идеал: это — изображение честной, доброй, симпатичной натуры, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды» [Гончаров 1952–1955. 8: 366]..

рождает глобальный кризис сознания: «Уяснение религии, даже самое отрицание ее началось вместе с религией и идет параллельно. Только пылкой юности позволительно мечтать, что эти два параллельные потока уже сошлись у ней под ногами» [Гончаров 1952–1955. 8: 156].

Райский — тот герой, которому поручена автором основная тяжесть поиска указанного равновесного состояния ума, поиска идеального и даже «святого» в жизни. В этом образе проявился громадный художественный такт Гончарова: писатель создает идеальный в своих потенциях образ, который так же, как и остальные главные образы романа, должен быть «святым», но при этом он по-человечески слаб, несовершенен, даже грешен. Это то, о чем позже писал, обращаясь к Пушкину, прот. Сергей Булгаков: «...требуется ли святости красоты от своего служителя? Если она свята, свят ли служитель?» [Прот. Сергей Булгаков: 35]. Райский падший герой — в не меньшей, а скорее большей степени, чем Вера. Если принять его как человека, одержимого «страстью», т. е. грехом, болезнью, то рядом со своими «святыми сестрами» Верой и Марфенькой, которые списаны с евангельских Марфы и Марии [Мельник 2019], он их брат — «больной Лазарь». Для Гончарова слово «брат» играет в отношениях Райского с сестрами значимую роль. Для Веры, к которой Райский испытывает «страсть», он долгое время не мог стать «братом» (она хотя и называла его братом, но обращалась на «вы»), и лишь после ее падения, когда он испытывает в отношении нее милосердие, жалость, душевную муку, раскаяние, она искренне называет его братом: «Брат, что с тобой? ты несчастлив (курсив автора — В. М.)! — сказала она, положив ему руку на плечо, — и в этих трех словах, и в голосе ее — отозвалось, кажется, все, что есть великого в сердце женщины: сострадание, самоотвержение, любовь» [Гончаров 1997–2017. 7: 637]. Не просто братом стал Райский, а братом во Христе, в отношениях с Верой в его душе отринут «ветхий человек» и нарождается «новый». Как и Лазарь, он идет со своими сестрами путем святости, и Гончаров не случайно дает ему фамилию Райский. Его святость (как и Веры, и бабушки) определяется вовсе не отсутствием грехов, но постоянными и искренними попытками разрушить в себе «ветхого человека» и воздвигнуть «нового» [Гончаров 1997–2017. 7: 553–554]. Более того, в свете его размышлений о Святом Духе, именно он является, так сказать, «идеологом святости» в романе.

Райский занимает центральное положение в романе, повествующем о духовной эволюции героев от «падения» к святости, поэтому и его собственный образ подан автором в развитии, чего не учитывают исследователи Гончарова. Еще Н. Н. Райнов утверждал, что такой эволюции в романе нет, и ее не может быть: «Гончаров попытался “переделать” своего героя: он внушает нам, что в конце романа в Райском произошел какой-то переворот, который как будто готовился всем ходом романа. Но читатель, поняв кометную природу и пути Райского, конечно, не верит этому; да может быть, и Гончаров не верит, так как заставляет Веру перед самым отъездом Райского в Италию для “новой жизни” высказать небезосновательное сомнение в возможности наступления этой жизни. Характер Райского так определенно очерчен, что легко предвидеть его будущее: всегда и везде оно будет повторением прошлого» [Райнов: 72]. Н. И. Пруцков также не верит в то, что с Райским в финале романа происходят значимые изменения и считает, что Гончаров проявил тенденциозность, намекая на перерождение Райского: «В таком повороте сюжета чувствуется рука романиста, а не естественная логика развития характера... беспочвенный романтик-дилетант Райский в последней части вырастает в какого-то значительного героя, нужного России» [Пруцков: 149]. В современных исследованиях также подчеркивается мысль о том, что от Райского трудно ожидать какой-то перемены. С. К. Казакова пишет: «Концовка “Обрыва” и вовсе оставляет вопросов больше, чем ответов. Неустойчивость характера Бориса привносит нотку сомнения в долговременности и успешности его занятий скульптурой...» [Казакова: 39].

Между тем, по замыслу Гончарова, Райский — это принципиально герой меняющийся, прокладывающий, при всех своих очевидных человеческих слабостях, путь в «рай» (в райское состояние души [Иванова]). Духовное изменение Райского от петербургской «скуки» к экстатическому состоянию в «итальянском» (дантовском) финале — важнейшая психологическая и духовная эволюционная платформа «Обрыва». В малиновских главах герой кажется скорее свидетелем происходящих драматических событий, чем активно действующим лицом, но на самом деле это не так. Рядом с драмой Веры, параллельно и в тесной связи с ней, идет процесс духовного преображения Райского, и в тройке главных героев, попадающих в поле проблемы «человек и Бог», именно Райский, при всем авторитете бабушки, является веду-

щим звеном. Вглядывание в борьбу Марка и Веры, в неожиданный для Райского мудрый опыт бабушки — помогает ему духовно расти, но «евангельской закваской», меняющей жизнь вокруг себя, является именно он сам. Райский не просто связывает, как принято считать, две относительно разрозненные части романа — петербургскую и провинциальную. Обе части являются полюсами его собственной духовной эволюции — и в сюжете под условным наименованием «Райский» они имеют подчиненное по отношению к герою значение. Роман «Райский» на самом деле, в рамках авторского замысла, шире романа «Обрыв», вбирает его в себя и объясняет общий смысл произведения. Сюжет под названием «Обрыв» относится, прежде всего, к малиновской части романа. Расширительный смысл понятия «обрыв» лишь условно можно отнести к его петербургской части. Думается, Гончаров сделал выбор в пользу названия «Обрыв» не столько потому, что «антинигилистическая» линия, появившись позже, в значительной степени вытеснила первоначальный сюжет о художнике как более важная в общественном отношении (Н. К. Пиксанов, А. Г. Цейтлин, Н. И. Пруцков), а потому, что, как уже сказано, романист не совсем совладал с «почти неуловимым» образом художника, с той сложностью и глубиной, которую он хотел заложить в этот образ. Название было изменено, но композиционно и идейно, в самой своей смысловой глубине, роман писался как «Художник». Финал показывает, что Гончаров до последнего момента боролся за реализацию своего всеобъемлющего, главного замысла, в центре которого находилась фигура Райского.

Сюжет «Художника» как главный в смысловом поле романа не разглядели ни современные писателю критики, ни, впоследствии, исследователи. Все внимание было обращено на малиновскую, очень ясно трактуемую часть произведения. Н. В. Шелгунов выразил общее мнение демократической критики 1860-х гг.: «Вся соль романа г. Гончарова заключается в его герое Марке. Вычеркните Марка — и романа нет... Для изображения же Марка г. Гончаров опустил кисть в сажу и сплеча, вершковыми полосами, нарисовал всклокоченную фигуру, вроде бежавшего из рудников каторжного» [Шелгунов: 221]. Н. К. Пиксанов отметил, что борьба Веры «в кругу бабушки, Райского, Волохова и Тушина полна драматизма. Это придает роману динамичность. Недаром “Обрыв” много раз инсценировался для театра и кино» [Пиксанов: 445]. Таким образом, лежащие на поверхности обществен-

но-социальные мотивы романа привлекли к себе наибольшее внимание критики, при этом вся полнота авторского замысла так и осталась загадкой. Между тем «падения» Веры и бабушки, наметившийся компромисс «бабушкиной правды» и «новой правды» не являются самостоятельным и главным сюжетом, ибо главный сюжет романа связан с осмыслением, условно говоря, «пути в рай» для гончаровских современников и для самого автора, и в этом осмыслении Райский играет главную роль.

2

Духовные изменения Райского и их значение нагляднее всего проследить, касаясь заявленной Гончаровым темы страсти. В статье «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”» он пишет: «... меня всюду поражал процесс разнообразного проявления страсти...» [Гончаров 1952–1955. 8: 208–209]. Вообще Гончарову свойственно вглядываться в типологию тех сущностных явлений, которые, по его мнению, определяют едва ли не главное содержание жизни частного человека. В романе «Обломов» он пишет о том, что «любовь, с силою архимедова рычага, движет миром... в ней лежит столько всеобщей, неопровержимой истины и блага, сколько лжи и безобразия в ее непонимании и злоупотреблении» [Гончаров 1997–2017. 4: 448]. Поэтому уже в «Обломове» представлено, хотя и мимоходом, типологическое разнообразие любовных отношений: Штольц «с улыбкой, то краснея, то нахмурившись, глядел на бесконечную вереницу героев и героинь любви: на Дон Кихотов в стальных перчатках, на дам их мыслей с пятидесятилетней взаимною верностью в разлуке; на пастушков с румяными лицами и простодушными глазами навывкате и на их Хлой с барашками» и пр. [Гончаров 1997–2017. 4: 448–449]. В «Обрыве» Гончаров обращается не столько к любви, сколько к страсти.

Роман писался в эпоху изображения в русской литературе «страстей». «Анна Каренина» Л. Н. Толстого (журнальная публикация 1875–1877), «Идиот» Ф. М. Достоевского (1868) и «Обрыв» (1869) изображают, прежде всего, любовную «страсть», причем в ее полном развитии от начала и до драматического конца. Всем трем романам присуще глубокое духовное проникновение в понимание страсти. При этом Гончаров в «Обрыве» дает весьма широкую, в какой-то степени «энциклопедическую» картину страсти. Если в «Анне Карениной» Толстого, где, не-

смотря на изображение развития страсти не только с психологической, но и с духовной точки зрения, слово «страсть» встречается всего лишь 22 раза, в «Идиоте» Достоевского оно звучит 25 раз, то в «Обрыве» слово «страсть» (и производные от него) встречается 311 раз! Если в «Анне Карениной» или «Идиоте» речь идет почти исключительно о страсти любовной, то Гончаров показывает страсть как базовую категорию жизни, ее движения, «пробуждения статуй», обновления человека. Он рассматривает страсть не только как психобиологическую, но и культурно-цивилизационную, философскую и, главное, религиозно осмысленную по учению Св. Отцов Церкви категорию. Отсюда несоизмеримость словоупотребления, заметная при сравнении с произведениями Толстого и Достоевского.

В петербургской части романа обозначена исходная точка духовного состояния Райского как теоретика страсти. Герой изображается как сын своего века: он страдает от болезни «лишних людей» — скуки: «Если б не было на свете скуки! Может ли быть лютее бича?» [Гончаров 1997–2017. 7: 9]. Героя томит однообразие, мертвенность, отсутствие движения в окружающей жизни: «Ты прежде заведи дело, в которое мог бы броситься живой ум, гнушающийся мертвечины, и страстная душа, и укажи, как положить силы во что-нибудь, что стоит борьбы, — а с своими картами, визитами, раутами и службой — убирайся к черту!», — говорит он Аянову [Гончаров 1997–2017. 7: 13]. У него живой ум и страстная душа, по призванию он — артист, художник. Его тяготение к страсти, постоянные рассуждения о ней — это попытка избежать скуки, душевного уныния, поиск жизни среди мертвенного покоя. Он мечтает о страсти, молит женщин «дать ему страсть». Он проповедует страсть как средство привнесения движения и живости в сонную жизнь, как средство личностного пробуждения человека.

Его чуткость к различению красоты и безобразия, его занятия искусством дают ему ощущение активного вмешательства в жизнь как своего высшего предназначения, своего рода миссии. Жизнь и искусство сливаются у него в одно в его артистической фантазии. Будучи свободным от службы, дел и какой-либо ответственности, он в итоге чувствует себя демиургом, творцом не только в искусстве, но и в жизни. Наделенный избыточной фантазией, Райский не обладает ни навыком к упорному труду, ни ответственностью за окружающих людей. Добрый и чувствительный, он проявляет благодушие без от-

ветственности и воспринимает людей как набор «портретов» в своей «картинной галерее». Его призывы к ним «проснуться», сделаться чем-то другим, чем они есть, часто никак не соотносятся с уяснением их личностной природы, положения и возможного предназначения в реальной жизни.

Но главное — его интерес к ним не вполне бескорыстен. Красота как категория искусства, философии и религии в его глазах сливается с красотой реальных женщин, и свою «просветительскую» работу он ведет, прежде всего, среди женщин: «...я поклоняюсь красоте, люблю ее <...> телом и душой, и признаюсь... он комически вздохнул, — больше телом...» [Гончаров 1997–2017. 7: 130]. Слияние красоты как мироотношения с красотой конкретных женщин, страсти как способа оживления мертвенной среды со страстью любовной в какой-то степени характерно для человека искусства, — считает Гончаров, который в письме к А. Ф. Кони от 11 июля 1888 г. называл себя «поклонником, по художественной природе своей, всякой красоты, особенно женской» [Гончаров 2000: 522]. Райский говорит себе: «Диоген искал с фонарем “человека” — я ищу женщины: вот ключ к моим поискам!». Страсть и красота сливаются у него воедино. Это, по словам прот. Сергия Булгакова, «несублимированная, непретворенная страсть» [Прот. Сергей Булгаков: 33]. Живя в мире фантазий, герой не может трезво взглянуть на себя и воображает себя лучше, чем он есть в жизни, привлекая для собственной характеристики образы мировой культуры и давая им весьма тонкую трактовку. Прежде всего, речь идет о Дон Жуане как идеальном герое, искреннем и бескорыстном ценителе всякой и всяческой красоты [Мельник 1990]. Райский говорит: «Красота, про которую я говорю, не материя: она не палит только зноем страстных желаний: она прежде всего будит в человеке человека, шевелит мысль, поднимает дух, оплодотворяет творческую силу гения...» [Гончаров 1997–2017. 7: 357]. Когда жизнь и окружающие так или иначе указывают на несоответствие его самохарактеристик с реальностью, Райский, как правило, не воспринимает подобные упреки и продолжает жить в мире фантазий.

Желая разбудить других, он спит сам. Тем не менее, образ задуман как развивающийся в противоречиях. Райский — слабый человек, и он же — герой-победитель. В нем идет постоянная борьба ложного фантазирования с глубоко залегающим в нем чувством правды и действительной красоты. Уже в первой главе автор показывает как страш-

ную разрушительную силу фантазий, не поддержанных ответственностью, так и совестливость Райского. Аянов первый возвращает его к реальности, напомнив ему о погубленной жизни Наташи, и Райский соглашается: «Наташа! — повторил он тихо, — это единственный, тяжелый камень у меня на душе» [Гончаров 1997–2017. 7: 13]. Впрочем, Наташа — не единственный «камень» на душе Райского. Еще более его тревожит ощущение неправильности собственной жизни, ее пустоты, ощущение самообмана: «...я урод, я... не знаю, что я такое, и никто этого не знает. Я больной, ненормальный человек, и притом я отжил, испортил, исказил... или нет, не понял своей жизни» [Гончаров 1997–2017. 7: 29]. В этой фразе слышен и сам Гончаров, который, например, в письме к С. А. Никитенко от 8 июня 1860 г. признавался: «По страстной натуре своей, я искал наслаждений, хотя сознавал, что они не цель жизни (следовательно, вдвойне виноват); но я уже сказал, что уродливо воспитан, где *fatuité*, мелочное тщеславие, хвастовство, деспотизм общественный, семейный, всякий (и все это в грубой форме) — являлись во всей наготе, а когда пришло сознание и я взглянул в зеркало на себя, я мог только закрыть глаза от ужаса и онеметь, и это онемение — теперь мое нормальное состояние и моя кара. Воротить прошлого нельзя, исправиться некогда, итти вперед — нет сил: все увяло» [Гончаров 1952–1955. 8. 335].

Гончаров постоянно подчеркивает раздвоение личности Райского: один Райский — чистый идеалист, в том смысле, в каком говорил о себе и сам автор «Обрыва» в письме к С. А. Никитенко от 8 июня 1860 г.: «Представьте себе теперь донкихотскую борьбу лет тридцать с жизнью, представьте при этом и идеальное, ничем несокрушимое направление <...> и в этой борьбе вся жизнь. Другие называют все это романтизмом, мирятся с жизнью, как она есть — и чем же мирятся? Если б они мирились на основаниях религиозных, высоконравственных <...> веровали <...> в другой, следующий волюм этого сочинения (людского бытия)... Если я романтик, то уже неизлечимый романтик, идеалист» [Гончаров 1952–1955. 8: 333]. Другой Райский — слабый человек, обманывающий сам себя и прикрывающий рассуждениями об универсальной красоте свою, говоря словами Веры, «влюбчивость», или, словами Св. Отцов, «блудную страсть». Вера пишет в письме к своей подруге: «Он какой-то артист: все рисует, пишет, фантазирует на фортепиано (и очень мило), бредит искусством, но, кажется, как и мы

грешные, ничего не делает и чуть ли не всю жизнь проводит в том, что “поклоняется красоте”, как он говорит: просто влюбчив по-нашему» [Гончаров 1997–2017. 7: 397].

Как и Достоевский, Гончаров показывает борьбу Бога и дьявола в сердце героя. Верх в душе Райского берет то одно, то другое. Романист говорит об этом вовсе не метафорически. В своем сердце Райский ощущает действие Святого Духа, Которого Гончаров называет «чистым духом», «добрым духом»¹: «Он, 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» [Гончаров 1997–2017. 7: 554]. В минуты же слабости, страстей, малодушия Райский ощущает себя игрушкой в руках бесовских сил: «...обида и долго переносимая пытка заглушали все человеческое в нем. Он злобно душил голос жалости. И “добрый дух” печально молчал в нем. Не слышно его голоса; тихая работа его остановилась. Бесы вторглись и рвали его внутренность» [Гончаров 1997–2017. 7: 626]. Объясняя совершенное в этом состоянии «преступление» [Гончаров 1997–2017. 7: 637], Райский ощущает свою страсть в душе как присутствие в нем бесов.

Гончаров ко времени написания «Обрыва» был уже хорошо начитан в святоотеческой литературе, он знал, что бес, входя в сердце человека, не только грубо «вторгается», но, если нужно, и мягко прокрадывается. Именно так страсть вошла в сердце Веры: «Нега страсти *стукнулась тихо* к ней в душу. “Он колеблется, не может оторваться, и это теперь... Когда она будет одна с ним... тогда, может быть, он и сам

¹ В Священном Писании Святой Дух именуется также просто Духом (1 Кор. 12:8), Духом истины (Ин. 16:13), Духом Божиим (Мф. 3:16) и (Рим. 8:14), Духом Отца (Мф. 10:20) и (Еф. 3:14–16), Духом Господа (Деян. 5:9), Духом Божиим и Христовым (Рим. 8:9), Духом Сына Божия, (Гал. 4:6), Духом Христовым (1 Пет. 1:11; Флп. 1:19), Духом святых (Рим. 1:4), Духом усыновления (Рим. 8:15), Духом откровения (Еф. 1:17), Духом обетования (Еф. 1:13), Духом благодати (Евр. 10:20), благим (Пс. 142:10), Владычним (Пс. 50:14), Духом «премудрости, и разума, и совета, и крепости, и ведения, и благочестия» (Ис. 11:2–3) и другими именами.

убедится, что его жизнь только там, где она...» *Все это пел ей какой-то тихий голос* (курсив наш — В. М.)» [Гончаров 1997–2017. 7: 614]. Вера по духовной неопытности не может различить голос ангела от голоса беса, притворяющегося ангелом. Об искусстве различать их много написано у Св. Отцов¹, но Вере это оказалось недоступно. Св. Антоний писал: «Должно молиться... чтобы получить дар различения духов, дабы, как написано, мы не веровали бы всякому духу» [Кривошеин: 11]. Райский, хотя и не столь мудр, как бабушка, и не молится столь же горячо, как она, все-таки опытнее Веры. Он, несмотря на рассеянность, постоянное смешение фантазии и реальности, способен духовно прислушиваться к себе.

В «Обрыве» Гончаров впервые показывает, что духовный рост человека невозможен без Божьей помощи. Это он знал из Евангелия («без Мене не можете творити ничесоже» — Ин. 15: 5) и из Св. Отцов: «Невозможное дело, чтобы кто-нибудь победил свою природу; и где природа побеждена, там познается пришествие Того, Кто выше естества» (Иоанн Лествичник. Слово 15: 9). Гончаров показывает, что Бог творит из ветхого человека нового, а человек лишь помогает, сотворчествоует: Райский «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 и когда сам делает усилие, движение, подаст камень, огня и воды» [Гончаров 1997–2017. 7: 554].

Размышление о действии в Райском Святого Духа появляется в пятой главе четвертой части. Значение его для понимания образа Райского трудно переоценить. Гончаров здесь руководствуется, прежде всего, своим духовным опытом и евангелием, где сказано: «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа» (Ин. 3: 8); «...и Аз умолю Отца, и иного Утешителя даст вам, да будет с вами в век» (Ин. 14: 15). Сравнение гончаровских рассуждений со святоотеческим толкованием предмета, например, с книгами святителя Василия Великого

¹ Так, в житии св. Антония рассказывается, как бесы «пришли однажды в темноте, имея с собою видимость света, и говорили: «Мы пришли посветить тебе, Антоний!» Но я, закрыв мои глаза, молился. И свет нечестивых погас немедленно» [Кривошеин: 10].

«О Святом Духе. К святому Амфилохию, епископу Иконийскому» [Святитель Василий Великий. 1: 60–108] и «Опровержение на защитительную речь злочестивого Евномия» [Святитель Василий Великий. 1: 109–214] показывает, что автор «Обрыва» богословствует самостоятельно, но нигде не выходит за рамки церковного учения о Святом Духе. Писатель, несомненно, знал и помнил слова апостола Павла: «Вы суть храм живущего в вас Святого Духа» (1 Кор. 6:19).

Именно ощутив действие благодати Святого Духа, Райский впервые задумывается о христианском, братском отношении к сестре Вере: «От этого сознания творческой работы внутри себя и теперь пропала у него из памяти страстная, язвительная Вера, а если приходила, то затем только, чтоб он с мольбой звал ее туда же, на эту работу тайного духа, показать ей священный огонь внутри себя и пробудить его в ней, и умолять беречь, лелеять, питать его в себе самой» [Гончаров 1997–2017. 7: 555]. Несмотря на то, что страсть Райского еще будет мучить его самого и Веру, в линии его духовного развития намечается коренной перелом. Райский впервые проявляет волю, чтобы бороться с собой, пытается уехать — и вдали от Веры отрезвиться от страсти: «С... жгучей и разрушительной страстью он искренне и честно продолжал бороться... Он теперь уже не звал более страсть к себе, как прежде, а проклинал свое внутреннее состояние, мучительную борьбу, и написал Вере, что решил бежать ее присутствия» [Гончаров 1997–2017. 7: 554].

Райский, вопреки мнению исследователей, не является героем, в жизни которого воспроизводятся постоянные «повторения прошлого» [Райнов: 72]. Смысл этого развивающегося на протяжении романа образа состоит в том, что он мучительно и с переменным успехом борется со своими страстями и в конечном итоге одерживает духовную победу, становится достойным «рая» вместе с падшими, но восставшими Верой и бабушкой.

3

Внимание Гончарова к страсти обусловлено и тем, что все главные герои романа борются со страстью (падают, но побеждают), и тем, что, как уже говорилось, слово страсть имеет в романе универсальный смысл — как «закваска жизни», как обоюдоострое орудие, могущее вознести человека к высотам духа и, наоборот, довести его до падения.

К «страсти» Гончаров начал приглядываться еще в романе «Обыкновенная история». Есть рассуждения о ней и в романе «Обломов». Автор «Обрыва» пользовался, прежде всего, широко распространенным толкованием слова «страсть», которое находит отражение в словаре В. И. Даля: «...страданье, муки, маета, мученье, телесная боль, душевная скорбь, тоска; особенно в значении подвига, сознательное принятие на себя тяготы, мученичества. Страсти Христовы. Страсти святых мучеников... душевный порыв к чему, нравственная жажда, жаданье, алчба, безотчетное влечение, необузданное, неразумное хотенье... Всякая страсть слепа и безумна, она не видит и не рассуждает. Человек в страсти пуще зверя» [Даль 1882. 4: 336].

Однако даже многочисленные значения, приводимые Далем, не исчерпывали того понимания страсти, которое присутствует в романе «Обрыв». Гончаров бесконечно, часто метафорично, варьирует употребление слова, как бы давая все новые и новые иллюстрации к определениям Даля. То это «тревоги, дикая игра событий и чувств, доводящие до проклятий» [Гончаров 1997–2017. 7: 21], то глубина и укорененность определенных свойств личности («священный огонь» [Гончаров 1997–2017. 7: 85] в Леонтии Козлове), то темперамент (в «жрицах любви»¹), то очищающая «гроза жизни»², то «драма», то «зной», который может сжечь «артиста» и освободить человека от бремени «двойного взгляда» [Гончаров 1997–2017. 7: 184], то «благотворная сила» и «производительный труд» [Гончаров 1997–2017. 7: 119], то нецеломудрие и обольщение и пр. и пр. Примеров можно привести множество. Вера иногда работает «со страстью, с адским проворством и одушевлением». Несколько раз употреблено простонародное выражение «страсть-то какая!». О страсти больше всех рассуждает Райский. Но не только он. Афористична фраза Кирилова, показывающая, что страсть есть целеустремленность, направленная на достижение результата: «У вас недостает упорства, есть страстность, да страсти, терпенья нет!» [Гончаров 1997–2017. 7: 130].

¹ «Как пар и машины заменили живую силу рук, так там целая механика жизни и страстей заменила природную жизнь и страсти» [Гончаров 1997–2017. 7: 89].

² «Зачем гроза в природе?.. Страсть — гроза жизни... О, если б испытать эту сильную грозу! — с увлечением сказал он и задумался» [Гончаров 1997–2017. 7: 104].

По мнению Гончарова, любовная страсть естественна, но должна быть «утоплена» в браке. Об этом рассуждал еще Обломов: «Давать страсти законный исход, указать порядок течения, как реке, для блага целого края, — это общечеловеческая задача... Страсть! всё это хорошо в стихах да на сцене <...> после них остаются дым, смрад, а счастья нет! <...> страсть надо ограничить, задушить и утопить в женитьбе...» [Гончаров 1997–2017. 5: 203–204]. Об этом же говорит и Райский, мечтающий о браке с Верой. Марк Волохов считает, что страсть избывается просто ее удовлетворением: «Я покоряюсь ей, покорись и ты. Может быть, вдвоем, действуя заодно, мы отделаемся от нее дешево и уйдем подобру и поздорову, а в одиночку тяжело и скверно» [Гончаров 1997–2017. 7: 702].

Совершенно очевидно, что, столь подробно рассматривая проблему страсти в своем последнем романе, Гончаров придавал ей принципиальное значение, намного большее, чем в первых двух романах. До «Обрыва» доминирующим для него было просветительское, философское понимание страсти, построенное на противопоставлении разума и чувства. Общий смысл такого подхода к страсти дает К. Гельвеций в работе «Об уме»: «Все же страсти, в которых следует видеть зародыши бесчисленных заблуждений, служат двигателями просвещения. Если они и сбивают нас с пути, зато только они одни дают нам необходимую для движения вперед силу. Только они могут освободить нас от того бездействия и лени, которые всегда готовы овладеть всеми способностями нашей души» [Гельвеций 1: 159–160]. Это просветительское понимание страсти перешло к Гончарову от одного из его литературных учителей — Н. М. Карамзина, который в повести «Рыцарь нашего времени» писал: «Страсти, страсти! Как вы ни жестоки, как ни пагубны для нашего спокойствия, но без вас нет в свете ничего прелестного; без вас жизнь наша есть пресная вода...» [Карамзин 1: 758]. В контексте этой проблематики развивал свое понимание страсти и Н. В. Гоголь, который в «Старосветских помещиках» признавал, что некоторые из страстей могут быть «порождениями злого духа» [Гоголь 2: 7]. Слова В. Г. Белинского о творчестве как о «страсти», несомненно, запали в душу автора «Обрыва»: «...если поэт решится на труд и подвиг творчества, значит, что его к этому движет, стремится какая-то могучая сила, какая-то непобедимая страсть» [Белинский 1953–1959. 7: 312].

В 1840-е гг. Гончаров в своих рассуждениях о страстях идет от просветительской философии. К концу 1860-х гг. писатель пережил заметную духовную эволюцию. На первый план выдвинулось святоотеческое понимание страсти, а из философов, рассуждающих о страстях, он предпочитает теперь Ф. Бэкона. Вероятно, он был знаком с трудом английского философа «О достоинстве и приумножении наук». В главе «О страсти по мифу о Дионисе» Бэкон дает однозначно негативную оценку страсти, многие пассажи его рассуждения совпадают с оценками Гончарова: «Источником всякой страсти, даже самой опасной, является не что иное, как кажущееся благо» [Бэкон 1: 205]; «Дальнейшее же развитие зародившейся страсти таково: ее вскармливает человеческий дух, являющийся ее родителем, и прячет ее преимущественно в своей нижней части (как в бедре), а она колет, потрясает, угнетает его, мешает его действиям и решениям, так что он как будто хромает» [Бэкон 1: 206]. Страсть мешает Райскому думать и жить, она, «колет, потрясает, угнетает его, мешает его действиям и решениям». Далее Бэкон обращается к феномену аффектов: «Великолепен и образ воскресающего после смерти Вакха. Действительно, аффекты иной раз кажутся уснувшими и мертвыми, но ни в коем случае нельзя этому верить, даже если они погребены, потому что, если представится повод и удобный случай, они воскреснут вновь» [Бэкон 1: 206] и пр. Все это мы наблюдаем в Райском. Линия его поведения в отношениях с Верой развивается очень причудливо, с «воскресениями» или возвратами «аффектов», о которых говорит Бэкон. Несколько раз сказано о том, что Райский в минуты этих аффектов выглядит как пьяный. И это также характерно, Бэкон писал: «Смысл мифа, как мне кажется, моральный, и, пожалуй, трудно найти что-нибудь лучшее во всей философии морали. В образе Вакха изображается природа страсти, т. е. аффектов и волнений души» [Бэкон 1: 205]. Не случайно среди вещей, находящихся в старом доме, где любит уединяться Вера, упомянуты «часы — Вакх, едущий на бочке» [Гончаров 1997–2017. 7: 76].

Наконец, Райский постоянно апеллирует к искусству, страсть и искусство в его сознании связаны. Этот чрезвычайно важный для Гончарова момент также отмечен английским философом: «В свите страсти мы видим и Муз. Ведь, пожалуй, нельзя найти ни одной страсти, сколь бы дурной и низкой она ни была, которая бы не имела своих защитников и хвалителей» [Бэкон 1: 206]. В самом деле, в искусстве

Райского, в самом его позиционировании себя как художника долгое время просматривалось несомненное потакание страстям, подпитывающее его затянувшийся самообман.

Наконец, именно из труда Бэкона перекочевал в роман Гончарова образ страсти как тигра. Вера говорит Райскому: «Да — страсть, как тигр, сначала даст сесть на себя, а потом рычит и скалит зубы...» [Гончаров 1997–2017. 7: 577]. Правда, Вера упоминает картину, изображающую амура на тигре. Такой сюжет написал, например, известный чешский художник Вацлав Холлар (1607–1677). Но, скорее всего, речь идет о другой гравюре, т. к. у Холлара тигр не скалит зубы на сидящего на нем купидона. Смысл высказывания Веры в том, что страсть саморазрушительна, и именно об этом писал Бэкон: «Страстям сопутствуют тигры и даже впрягаются в их колесницу. Ибо, как только страсть перестает двигаться сама, а взбирается на колесницу, когда она побеждает разум и торжествует над ним, она становится жестокой, неукротимой и безжалостной по отношению ко всему, что пытается противоречить ей или бороться с ней» [Бэкон 1: 205–206].

Казалось бы, подход к страсти у Гончарова чисто философский, позволяющий проследить все изводы внутренней психологической борьбы человека с самим собой. Однако еще большую роль в романе играет, как сказано, святоотеческое понимание страсти. Преп. Иоанн Лествичник определяет страсть следующим образом: «Страстью называют уже самый порок, от долгого времени вгнездившийся в душе и через навык сделавшийся как бы природным её свойством, так что душа уже произвольно и сама собой к нему стремится» [Иоанн Лествичник: 133]. То есть страсть — это уже нечто большее, чем грех как поступок, это греховная зависимость, рабство определенному виду порока. Именно духовное толкование страсти в конечном итоге формирует линию развития образа Райского, в котором «братское», христианское начало в отношении к Вере одерживает верх над страстью. Падение Райского с Ульяной, женой его друга Леонтия Козлова, кажется случайным эпизодом. На самом деле перед нами картина того, что блудный грех молодости «догоняет» Райского (ср. у Пушкина: «...грех алчный гонится за мною по пятам...») как раз в период его высокой страсти к красоте вообще и к красоте Веры, в частности. Любопытно, что Райский тут же забывает об этом грехе, как бывает, по наблюдению Св. Отцов, когда грех является своего рода привычкой, хотя, помимо

всего, перед нами не просто блудный, но особо тяжкий грех прелюбодеяния с чужой женой.

Как художник-идеалист Райский проявляет лучшие качества души, всюду пытается сеять вокруг себя доброе, гуманное. Характерен в этом смысле эпизод заступничества за «смешную», но беззащитную перед ханжой Тычковым Крицкую, эпизод, получивший расширительный смысл и пробуждающий не только бабушку, но и, отчасти, весь город: перед Тычковым закрываются двери знакомых домов. Райский до спящей красавицы Софьи Беловодовой мысль о ее социальном паразитизме — и тоже отчасти ее «пробуждает» к жизни. Почти к каждому из героев романа Райский поворачивается этой своей хорошей стороной. Стремление к гармонии и, условно скажем, «божественной красоте» в душе Райского — душевная константа, величина постоянная. Стремление же к «красоте» в ее женском выражении (собственно «страсть») как раз эволюционирует и является показателем духовных изменений, происходящих с героем.

4

Для победы над страстью Райский должен был ее сначала испытать. В петербургской части романа он скорее бежит от «скуки» (уныния) и ищет ей противовес в виде «страсти». Однако дальше теорий и рассуждений о страсти в мертво застывшей столице герой не идет: «... мы там, в куче, стряпаем свою жизнь и страсти, как повара — тонкие блюда!..» [Гончаров 1997–2017. 7: 675]. Райскому не встречается женщина, соединяющая в себе ум, красоту и волю, способную противостоять его воле. Из женщин упомянуты слабая здоровьем и по-детски невинная Наташа, «жрицы любви», с их поддельными страстями, наконец, блистающая красотой и спокойствием бесстрастная Софья Беловодова. Настоящее испытание страстью начинается для Райского в малиновской части романа, ибо страсть развивается и крепнет, по Бэкону, когда встречает сопротивление: «... всякая страсть, подобно плющу во время зимних холодов, растет в результате сопротивления, оказываемого ей, стремясь к тому, что запрещено и в чем отказано, и набирает силу путем, так сказать, противоборства» [Бэкон 1: 207]¹. Такой женщиной

¹ В письме к С. А. Никитенко от 21 августа 1866 г. Гончаров писал: «Страсть только тогда наступает, когда она разделена, или когда поль-

является Вера. Здесь и начинается настоящее познание жизни и настоящая «страсть» Райского.

Он как будто бы остается все тем же свободным и ни за что не отвечающим художником, находящимся на отдыхе в кругу близких родственников. Но все кардинально изменяется в его жизни. Раньше он мечтал о жизни, а теперь столкнулся с ней. Теперь он лишился и свободы, поскольку не он рассуждает и теоретизирует о страсти, а страсти постепенно завладевают всем его существом, привязывают его к себе. В отличие от экспозиционной петербургской части романа, малиновская часть полна высокого драматизма и ощущения реального духовного испытания. Напряжение постепенно растет, притом не только в отношениях Веры и Марка, но и, по принципу строгой параллели, в душе Райского. Во-вторых, здесь же для него начинается познание реальной жизни, до сих пор ему неизвестной. В-третьих, очень важный момент, Райскому предстоит испытание искусством, т. е. романом. Таким образом, в целом Малиновка для героя становится коренным испытанием его личности, искушением, создающим реальный и многосторонний конфликт с действительностью.

Райский близок к освобождению от самообмана, к тому, чтобы понять, что он испытывает приступы не высокой «литературной» страсти и любви ко всему благородному и изящному, а обычной блудной страсти¹. Часто Гончаров показывает его даже в унижительном состоянии, ибо, как сказано у свт. Иоанна Златоустого, «блуд делает людей бесчестными, нищими, смешными и презренными» (14-я беседа на послание к Филиппийцам). В нескольких разговорах с Верой Райский выглядит

щена 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» [Гончаров 1952–1955. 8: 363].

¹ В душе Райского так смешиваются реальность и фантазии, что он совершенно запутывается сам. В разгар страсти к Вере он с удивлением обнаруживает, что, может быть, он вовсе и не способен к собственно страсти: «Вот страсти хотел, — размышлял Райский, — напрашивался на нее, а не знаю, страсть ли это! Я ощупываю себя: есть ли страсть, как будто хочу узнать, целы ли у меня ребра, или нет ли какого-нибудь вывиха? Вон и сердце не стучит! Видно, я сам не способен испытывать страсть!» [Гончаров 1997–2017. 7: 500].

жалко, как больной в горячке: «поводит языком по горячим губам», «кидает фразы торопливо и отрывисто». Он почти бредит, не думая уже о том, как он выглядит: «Дай этот грош нищему... Христа ради! — шептал он страстно, держа ладонь перед ней, — дай еще этого рая и ада вместе! дай жить, не зарывай меня живого в землю! — едва слышно договаривал он, глядя на нее с отчаянием» [Гончаров 1997–2017. 7: 538]. Столь же жалко выглядит и Вера, которая умоляет Райского отпустить ее на роковое свидание с Марком.

Страсть как мука от проникновения в человека греха, как страдание — доминирующий и заключительный мотив в романе. Он звучит в самом конце предпоследней главы: «В последнее мгновение, когда Райский готовился сесть, он оборотился, взглянул еще раз на провожавшую его группу. Он, Татьяна Марковна, Вера и Тушин обменялись взглядом — и в этом взгляде, в одном мгновении вдруг мелькнул как будто всем приснившийся, тяжелый полугодовой сон, все вытерпленные муки... Никто не сказал ни слова. Ни Марфенька, ни муж ее не поняли этого взгляда, — не заметила ничего и толпившаяся невдалеке дворня. С этим взглядом и с этим сном в голове скрылся Райский у них из вида» [Гончаров 1997–2017. 7: 769].

Муку претерпевает в романе не только Райский, но все сознательные и отмеченные духовным поиском и высокими нравственными качествами герои, которые «падают» в грех, переживают «обрыв». Истоки греха и падения Веры — не столько в разговорах Райского, толкающего ее к «страсти», сколько в собственной гордости, в высоком самомнении, полностью игнорирующем «бабушкину правду», опыт бабушки, уже пережившей ту же ошибку. Вера так же горда, как и Тамара в «Демоне» М. Ю. Лермонтова: они обе взяли на себя задачу нравственного исправления порочного существа. О себе Вера думает: «... не устояла в своей гордости! Она — нищая в родном кругу. Ближние видели ее падшую, пришли и, отворачиваясь, накрыли одеждой из жалости, гордо думая про себя: “Ты не встанешь никогда, бедная, и не станешь с нами рядом, прими Христа ради наше прощение!”. “Что ж, и приму, ради Его — и смирюсь! Но я хочу не милости, а гнева, грома... Опять гордость! где же смирение?”» [Гончаров 1997–2017. 7: 680]. Вера испытывает ту же муку, что и Райский, она говорит: «...страсть рвет меня» [Гончаров 1997–2017. 7: 578]. После падения Вера испытывает иные муки, муки раскаяния и вины.

Муки ожившего старого греха испытывает и бабушка: «Она, как раненый зверь, упала на одно колено, тяжело приподнялась и ускоренными шагами, падая опять и вставая, пронеслась мимо, закрыв лицо шалью от образа Спасителя, и простонала: “Мой грех!”. Люди были в ужасе» [Гончаров 1997–2017. 7: 670–671]. Гончаров показывает соответствующую догматическим представлениям о развитии греха ситуацию: старый и по-настоящему нераскаянный бабушкин грех повторился в ее любимой внучке. Поэтому бабушка совершенно правильно указывает, прежде всего, на свой грех¹.

Кульминация романа и одновременно переломный момент в развитии «страстей» — это собственно «обрыв» Веры, резонирующий в личностях Райского и бабушки. Райский вслед за Верой совершает свой «грех», который переживает более, чем какие-либо другие свои «падения». После того, как он узнал о «падении» Веры и предположил в нем исключительно страсть («Вера — кошка»)², «бесы вторгаются в него», в нем проявляются злоба и самые низменные чувства, притом не только из ревности, но и потому, что пала и разбилась самая дорогая из его идеальных «статуй» (Наташа, Софья Беловодова, Марфенька, Вера). Он подбрасывает падшей Вере букет померанцевых цветов, которые являются символом девственности и чистоты и дарятся невестам. Однако перелом, внесенный «работой чистого духа», уже наступил, нерыцарский поступок Райского лишь приближает процесс его трезвения и покаяния: «Его охватил трепет смешанных чувств, и тем сильнее заговорила мука отчаяния за свой поступок. Все растопилось у него в горячих слезах. Он положил лицо в ее

¹ Грех бабушки не только и, может быть, не столько в «падении», сколько в последующем «лицемерии»: бабушка считает, что очистилась от своего греха, но эпизод с разоблачением Тычкова, который инициировал Райский, показал, что она покорилась, как и весь город, лжи и лицемерию общего мнения, т. е. продолжала быть «гробом повапленным». Окончательное очищение происходит лишь после скандала с Тычковым. В результате бабушка начала присматриваться и к другим своим ошибкам — в отношении, например, к Вере.

² Название романа несет в себе, помимо уже известных толкований, еще один важный смысл. Вера переживает в своей жизни не «падение», которое, по указанию Св. Отцов, связано с блудным грехом, а именно «обрыв», в котором есть элемент «ошибки», непонимания, а также мотив, кажущийся высоким (исправление греха в другом человеке).

руки и рыдал, как человек, все утративший, которому нечего больше терять.

— Что я сделал! оскорбил тебя, женщину, сестру! — вырвались у него вопли среди рыданий. — Это был не я, не человек: зверь сделал преступление» [Гончаров 1997–2017. 7: 637].

Узнав о грехе Веры, Татьяна Марковна начинает свой «покаянный крестный ход». При этом бабушка расширительно толкует как падение Веры, так и свой грех. Гончаров пишет: «Падало царство Татьяны Марковны» [Гончаров 1997–2017. 7: 670]. Здесь речь идет уже о «бабушке-России». Отсюда некоторая гипертрофированность в изображении покаяния бабушки, отмеченная И. Аннинским¹. Пафосность возрастает при сравнении кающейся Татьяны Марковны с Марфой Посадницей, «великой еврейкой» и пр. Несомненно, бабушка каялась в своем «грехе» и раньше, но теперь она понимает, что Бог напомнил ей снова о ее грехе и, значит, он не совсем еще искуплен, ибо теперь лишь проявились «плоды» ее греха, до поры спящего в «гробу повапленном»: «Бог простит нас, но он требует очищения! Я думала, грех мой забыт, прощен. Я молчала и казалась праведной людям: неправда! Я была — как “окрашенный гроб” среди вас, а внутри таился неомытый грех! Вот он где вышел наружу — в твоём грехе! Бог покарал меня в нём...» [Гончаров 1997–2017. 7: 687].

Теперь от нижней точки падения всех главных героев, от линии оврага и беседки начинается движение вверх, к высшей пространственной точке романа — часовне на горе. Чувство вины вытесняет в Райском «страсть» и ревность, просыпается естественное, свойственное его доброй природе сожаление о падшей Вере и истинно христианское отношение к ней. Картина «страсти» (греха) окончательно завершается и сменяется выразительной картиной пробуждения в Райском вместо страстного («ветхого») человека бескорыстного артиста. Кардинально меняется и бабушка: она становится мягче,

¹ «Страдания Татьяны Марковны Бережковой, когда она вдруг прониклась сознанием своего греха и неизбежности возмездия, — эти страдания сам Гончаров назвал признаком величия души. Не знаю, то ли потому, что они обнаруживаются в несколько навуходоносоровской форме (бабушка без усталости бродит по полям), то ли потому, что самый источник их нам неясен, но страдания эти не трогают. Это что-то вроде кровопускания» [Аннинский: 655].

склонной к компромиссу с новой жизнью, выходит из своей жесткой учительной позиции.

Гончаров тонкими штрихами указывает на то, что покаяние предшествует святости (раю). В последних главах книги слово «святость» звучит неоднократно. Вера обращается к Татьяне Марковне: «Вы святая... Вы праведница» [Гончаров 1997–2017. 7: 686]. «Вера и бабушка высоко поднялись в его (Райского — В. М.) глазах, как святые...» [Гончаров 1997–2017. 7: 682]. Любопытно, что выдерживая в образах Марфеньки и Веры параллель с евангельскими Марфой и Марией, Гончаров и Марфеньку подает в свете святости. В XXII главе пятой части он пишет: «Марфенька сияла, как херувим» [Гончаров 1997–2017. 7: 756]¹.

Малиновское искушение героев страстью в конечном итоге оканчивается победой, ибо все самостоятельные, думающие, а значит и подверженные более сильным искушениям и страстям герои (Райский, Вера, бабушка), претерпевают духовные изменения. Они проходят через ту известную триаду, которая лежит в основе православного культурного кода: грех — покаяние — духовное воскресение. Этот код лежит в основе русской культуры и находит выражение во всех главных произведениях русской литературы.

Изображение жизни малиновского «дворянского гнезда» оканчивается открытым, но вполне понятным финалом: самый тяжелый момент болезни «самости», «гордости» Веры остается позади, намечен баланс сил между испытанной «бабушкиной правдой» и личностным отношением к жизни Веры, а в ее лице и всего нового поколения. Эпос русской жизни, как его замыслил в романе автор, получает вполне оптимистичное по духу завершение. Однако самой значимой и самой любопытной является в плане изображения райского состояния души фигура самого Райского. Основная линия романа, связанная с «Обрывом» как частью трилогии [Мельник 2022], соответствующей кантике «Рай» в «Божественной комедии» Данте, получает свое разрешение в самом конце последней главы, выполняющем функцию тезисно прописанного эпилога.

¹ Черты святости героинь «Обрыва» отмечала и Н. Старыгина [Старыгина].

Превращение Райского из «ветхого» человека в «нового» вызвало, как мы уже отмечали, недоверие исследователей. Райский, хронически страдающий от рвущих его на части «страстей» вдруг становится чем-то другим, просветляется — и притом не как все главные героини «Обрыва», а с какой-то авторской акцентировкой. Заметим, что исследователи, говорившие о преображении Райского в финале романа (Н. Н. Райнов, Н. И. Пруцков и др.), так и не конкретизировали свою мысль, а, скорее, свои ощущения. Но именно конкретизация, «расшифровка» исключительно оптимистичного, даже пафосного, эпилога романа должна рассеять сомнения и показать истинное значение образа Райского.

Гончаров в «Обрыве», как писатель религиозно мыслящий, показывает, что преобразование человека невозможно, в соответствии с Евангелием и Св. Отцами, без участия благодати. Довольно пространное рассуждение Райского о «тихой работе» в душе человека «чистого духа» чрезвычайно значимо, поскольку подготавливает перелом в отношениях с Верой (от «страсти» к христианской, братской любви). Но главное все-таки заключается в другом. Рассуждая о Святом Духе, о его воздействии на свою душу, Райский отмечает, что «тихая работа» «чистого духа» идет в нем постоянно, началась «не с Веры». Чрезвычайно важно, что эта работа духа, эти «посещения свыше», побуждающие к преобразению личности, прямо связываются Гончаровым с творческим процессом и поиском творческого же идеала. В этом смысле художник — искатель Бога, идеала в высшей его форме. Изменение человека из «ветхого» в «нового» для Гончарова — не мистический, а творческий процесс. Райский «неимоверно был счастлив, замечая, что эта внутренняя работа над собой, которой он требовал от Веры, от живой женщины, как человек, и от статуи, как художник, началась у него самого не с Веры, а давно, прежде когда-то, в минуты такого же раздвоения природы на реальное и фантастическое... Дух манил его за собой в светлую, таинственную даль, как человека и как художника, к идеалу...» [Гончаров 1997–2017. 7: 554].

Если Райский как «ветхий человек» таит в себе «страсть», то «новый человек» (человек творческий, «артист») преобразается любовью. Первый раз мы видим это уже в его отношениях с Софьей Беловодовой: «Не стало страсти, не стало как будто самой Софьи... Перед ним, как из

тумана, возникал один строгий образ чистой женской красоты... В нем умер любовник и ожил бескорыстный артист» [Гончаров 1997–2017. 7: 150]. Гончаров сказал здесь очень характерные слова: артист, в его понимании, это и есть «в высшей степени идеалист», ищущий в жизни «высокие статуи» чести, добра, истиной женщины и мужчины-рыцаря. Страсть сменяется духовным просветлением и покаянием: «Он теперь уже не звал более страсть к себе, как прежде, а проклинал свое внутреннее состояние, мучительную борьбу...» [Гончаров 1997–2017. 7: 555].

Окончательное преображение героя происходит уже в финале, который посвящен Райскому-артисту, т. е. человеку, преодолевшему груз страстей и приобретшему способность духовного видения «статуи» в Вере, в «бабушке». Артистизм Райского — это не «дилетантизм», и вообще не принадлежность к профессии, но духовная утонченность, чуткость к красоте как универсальному, в том числе духовному, принципу, способность искать в жизни и даже творить «идеалы-статуи». Слово «артист» в «Обрыве» многозначно. Романист, несомненно, помнил слова Белинского: «Если б мы хотели охарактеризовать стих Пушкина одним словом, мы сказали бы, что это по превосходству *поэтический, художественный, артистический* стих, — этим разгадали бы тайну пафоса всей поэзии Пушкина...» [Белинский 7: 318]. Но говоря о «человеке-артисте» как об «очеловеченном человеке», Гончаров в каком-то смысле предвещает эпоху русского символизма, прежде всего А. Блока, который придал термину «человек-артист» значение универсального понятия [Минц; Марцинкевич: 13, 25–29]. При этом Гончаров остается на почве традиционного православия, хотя и синтезирует религиозно-эстетический опыт от античности до В. Соловьева.

Райский — искатель, певец и философ красоты. Он признается: «Вся цель моя, задача, идея — красота! Я охвачен ею и хочу воплотить...» [Гончаров 1997–2017. 7: 133]. Он дает ей свои определения: «...красота — это всеобщее счастье <...> это <...> мудрость, но созданная не людьми» [Гончаров 1997–2017. 7: 357], «воплощение ума» [Гончаров 1997–2017. 7: 357], «красота — и цель, и двигатель искусства» [Гончаров 1997–2017. 7: 357]. Идея красоты, разной степенью глубины, проявлялась у русских романтиков, у А. С. Пушкина. В пятой статье о Пушкине В. Г. Белинский писал: «Прекрасна и любезна истина и добродетель, но и красота также прекрасна и любезна, и одно другого

стоит, одно другого заменить не может... Вот почему древние греки в своем поэтическом политеизме обожествляли не только истину, знание, могущество, мудрость, доблесть, справедливость, целомудрие, но и красоту...» [Белинский 7: 322]. Но истоки идеи красоты в творчестве Гончарова восходят к античности, к раннехристианским мыслителям — и только потом к немецкому идеализму и его отражению в немецкой литературе (Гете, Шиллер). Высшим, абсолютным проявлением красоты для Гончарова, как и для Ф. М. Достоевского, является Христос [Мельник 2016]. Райский как «человек-артист» ищет свой путь от страсти и красоты пластической к этой абсолютной красоте. В этом секрет фамилии, которую дал ему автор «Обрыва».

На протяжении всего романа слова «статуя» и «идеал» практически тождественны, а потому то, что Райский решает стать скульптором, имеет символический смысл. Мысль Гончарова о Райском как творце «скульптур-идеалов» не получила в эпилоге рельефной обработки, поскольку образ Райского не «победительный», борьба в его сердце греха и чистоты будет продолжаться до конца его жизни. Но он уже приобрел бесценный опыт созерцания того, как преодолевается «обрыв» и становится возможной «святость». В финале романа Райский вместе с опытом настоящих, мучительных «страстей» приобрел опыт их преодоления, опыт духовного «воскресения» человека. В эпилоге он в наибольшей степени представлен как «артист», а не подверженный «страстям» человек, что, возможно, не исключает в будущем новых «падений».

Артист для автора «Обрыва» — это чуткая ко всему высокому, изящному, доброму, красивому личность, пребывающая в волнении и психологических перепадах от постоянного несовпадения идеала и реальности. Гончаров в письме к С. А. Никитенко называет человека, не примиряющегося с пошлостью жизни и не оставляющего своего стремления к высшим духовным ценностям даже при поражениях — идеалом и признается, что этот идеал зародился у него не после написания «Обыкновенной истории» или «Обломова», но «с той минуты, когда он начал писать» [Гончаров 1952–1955. 8: 366]. То есть условный Райский как идеальный образ был задуман Гончаровым раньше, чем он показал искажения этого идеала в Адуеве и Обломове.

Артистизм страсти сменяется у Райского артистизмом в высшем понимании — как способность человека восходить по «лестнице кра-

соты»: от пластической к духовной, а также самому творить красоту. Такой артистизм, как показывает пример Райского, невозможен без благодати Святого Духа. «Артистизм», тяга к идеалу красоты, судя по очерку «Иван Савич Поджабрин» [Мельник 2019: 136–137] и, особенно, по «Письмам столичного друга к провинциальному жениху», свойственен всем людям, но в различной степени. Характерно, что фигуру Ивана Савича писатель вставил и в роман «Обрыв», указывая на многоступенчатость восхождения и, соответственно, на многообразие типов Дон Жуана. Аянов иронично упоминает как близкого Райскому по духу «ценителя красоты» своего помощника Ивана Петровича, который «ни одной чиновнице, ни одной горничной проходу не дает». Райский не отрицает своего принципиального сходства с Иваном Петровичем: «Всякий по-своему наслаждается... красотой...твоей Иван Петрович так. Я иначе...» [Гончаров 1997–2017. 7: 10]. Гончарова интересует в Райском идеалист «в высшей степени».

Таким образом, для Гончарова «художество», творчество напрямую сопряжено с «идеалами», высшим из которых является идеал «нового человека», данный Богом. Это и есть та высота «религиозно-художественных настроений», которой, по опасению самого автора «Обрыва», могло не выдержать его «маленькое перо». Писатель считал, что вообще человек в своих отношениях к Богу выступает как соратник Творца, созидающего красоту и преобразующего мир, как Его со-творец. Описывая во «Фрегате “Паллада”» творческое преображение лица земли, в том числе в Сибири, Гончаров говорит о возвращении «Творцу плода от брошенного Им зерна...» [Гончаров 1997–2017. 2: 678]. Наивысшей же формой со-творчества с Богом он, в традициях романтизма и немецкой классической философии (Ф. Шлейермахер, Я. Фриз, Ф. Шеллинг) считал искусство, которое по своему воздействию на жизнь общества стоит рядом с религией, так как непосредственно «творит красоту», выдвигает идеалы, восходящие к идее Бога. Если Шеллинг, повлиявший на Гончарова своим культом искусства, религию буквально отождествлял с искусством и отрицал вмешательство Божьего Промысла в дела человечества [Буткевич: 110], то автор «Обрыва», как всегда, твердо остается на почве православия и веры. Тем не менее, он проявляет себя, начиная с первых произведений, приверженцем идеи «красоты» и тяги к ней как ступени от душевного к духовному, как основы «очеловечения» человека.

Образ Райского, философию художника, заложенную в этот образ, а также его рассуждения о Святом Духе следует воспринимать именно в этом «религиозно-артистическом» контексте, объясняющем «молитвы Райского». Подтверждением этого является и фигура монашествующего художника-аскета Кирилова. Следует обратить внимание, что не только Райский, но и Кирилов является звеном, связывающим петербургскую и финальную части романа.

Образ Кирилова почти не затронут исследователями Гончарова. Едва ли не один Н. И. Пруцков обратил на него внимание и подчеркнул важную черту в образе героя: «В призывах Кирилова есть и смешная, отжившая крайность — аскетический романтизм, монашество в искусстве, превращение искусства в культ. Все это тоже ведет к отрыву от жизни. Недаром Кирилов посвятил себя религиозной живописи. И Райский прав, когда говорит, что искусство должно сойти с “высоких ступеней в людскую толпу, то есть в жизнь”. Но призыв Кирилова к упорному труду, высокое уважение к избранному пути, творчество как служение, как подвиг, требующий всего человека, — это идеи и самого Гончарова» [Пруцков: 163]. В самом деле, Гончаров с молодости усвоил, что служение искусству требует всего человека без остатка. В письме к Великому князю Константину Константиновичу Романову от января 1884 г. он заметил, имея в виду литературный салон Майковых и кружок В. Г. Белинского: «Чтение было моей школой, литературные кружки того времени сообщили мне практику, т. е. я присматривался к взглядам, направлениям и т. д. Тут я только, а не в одиночном чтении и не на студенческой скамье, увидел — не без грусти — какое беспредельное и глубокое море — литература, со страхом понял, что литератору, если он претендует не на дилетантизм в ней, а на серьезное значение, надо положить в это дело чуть не всего себя и не всю жизнь!» [Гончаров 1993: 34]. Проблема дилетантизма, связанная с проблемой обломовщины, занимает немалое место в романе «Обрыв», Гончаров по этому поводу писал: «Райский талантлив — но приготовительная школа для таланта трудная, требующая всего человека, и для него, выросшего еще в период обломовского сна, неодолима, — да и некогда ему было: новая эпоха застала его уже взрослым. Он бросается к живописи, от живописи к скульптуре, пишет роман, не приготовленный техникой ни к тому, ни к другому из этих искусств» [Гончаров 1952–1955. 8: 85].

Впервые речь о Кирилове заходит в пятой главе первой части, в диалоге Райского с Аяновым.

— Так живопись — прощай! — сказал Аянов.

— Как прощай: а портрет Софьи?.. На днях начну. Я забросил академию и не видался ни с кем. Завтра пойду к Кирилову: ты его знаешь?

— Не помню, кажется, видел: нечесанный такой...

— Да, но глубокий, истинный художник, каких нет теперь, — последний могиқан!.. Напишу только портрет Софьи и покажу ему, а там попробую силы на романе [Гончаров 1997–2017. 7: 40].

В семнадцатой главе первой части мы уже непосредственно сталкиваемся с самим Кириловым. Он приезжает по приглашению Райского посмотреть только что написанный портрет Софьи Беловодовой. Кирилов и Райский настолько различны, что возникает вопрос, почему столь сосредоточенный на своем искусстве художник дружит с дилетантом, тратит на него свое время, хотя и говорит: «За этим-то вы меня звали... Прощайте, я пойду домой... Что говорить: пустое!» [Гончаров. 1997–2017. 7: 129]. Обратим внимание на то, что момент знакомства не показан, причины приязни Кирилова к Райскому до конца не ясны, скорее всего, они лежат в чисто человеческой плоскости, ибо в романе постоянно подчеркивается природная доброта, деликатность Райского, его искренность и чистое сердце. По поведению Кирилова можно сделать вывод: за его показной суровостью скрывается доброта и отзывчивость. Такие свойства характеров их сблизили.

Следующий раз о Кирилове мы услышим лишь в самом конце романа: Райский уезжает с ним в Италию заниматься искусством. Ничего конкретного о сроках и целях поездки, о взаимоотношениях «артистов» автор не говорит, в итоге фигура Кирилова остается как будто в тумане. Между тем образ Кирилова играет в романе весьма важную и пока еще совершенно не осмысленную роль. Его присутствие ощутимо в гораздо большей степени, чем в случае с Аяновым или другим случайно мелькнувшим образом, подвернувшимся под руку. В статье «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”» Гончаров пишет о нем: «В противоположность таким дилетантам-артистам, у меня в первой части является силуэт художника-аскета, Кирилова, который хотел уйти от жизни и впал в другую крайность, отдался монашеству, ушел

в артистическую келью и проповедовал сухое и строгое поклонение искусству — словом, культ. Такие художники улетают на высоты, на небо, забывая землю и людей, а земля и люди забывают их. Таких художников нет теперь. Таков отчасти был наш знаменитый Иванов, который истощился в бесплодных усилиях нарисовать то, чего нельзя нарисовать — встречу мира языческого с миром христианским, и который нарисовал так мало. Он удалился от прямой цели пластического искусства — изображать — и впал в догматизм» [Гончаров 1953–1955. 8: 21]. Однако роль Кирилова не ограничивается указанным противопоставлением, что мы и попытаемся показать.

В петербургской части романа в окружении Райского выделяются три основных центра: дом родственников Беловодовых, приятель Аянов и художник-монах Кирилов. Чиновник Аянов оппонирует Райскому как равнодушный человек творческому, беспокойному. Кирилов также находится к Райскому в оппозиции, но уже по линии: суровая и всецелая преданность искусству, с одной стороны, и «порхающий» дилетантизм — с другой. Аянов, в изображении Гончарова, связан с поверхностными слоями жизни Райского, поэтому в дальнейшей эволюции Райского, прошедшего через «страсти Малиновки» и духовное изменение, он участия не принимает. И напротив, мелькнувший чуть ли не случайно Кирилов, играет не только в финале романа, но и в его малиновской части все более заметную роль.

С Аяновым связывалась, в автобиографическом плане, служебная, чиновничья часть жизни Гончарова, с Кириловым — писательская, артистическая, скрытая от людей и не совсем ясная, в метафизической глубине, самому романисту. Известно, что в «Обрыве» одним из главных творческих заданий Гончарова было показать психологию художника, всю сложнейшую и тончайшую сферу его восприятия жизни и участия в ней. В значительной степени это был портрет собственной души, причем портрет незавершенный, до конца, на наш взгляд, не осмысленный и самим автором «Обрыва».

Важно понять, что именно вкладывал Гончаров в понятия «художник-аскет», «отдался монашеству, ушел в артистическую келью». Герой смотрит на жизнь с запредельно высокой, религиозной точки зрения. Кирилов требует от художника полной, почти фанатичной самоотдачи и серьезности, в том числе и в выборе предмета искусства. Он хотел

бы, чтобы Софья Беловодова была представлена как «блудница у ног Христа»:

Это бы лицо да с молитвенным, напряженным взглядом, без этого страстного вожделения!.. Послушайте, Борис Павлыч, переделайте портрет в картину; бросьте ваш свет, глупости, волокитства... завесьте окна да закупорьтесь месяца на три, на четыре...

— Зачем?

— Сделайте молящуюся фигуру! — сморщившись, говорил Кирилов, так что и нос ушел у него в бороду и все лицо казалось щеткой. — Долой этот бархат, шелк! поставьте ее на колени, просто на камне, набросьте ей на плечи грубую мантию, сложите руки на груди... Вот здесь, здесь, — он пальцем чертил около щек, — меньше свету, долой это мясо, смягчите глаза, накройте немного веки... и тогда сами станете на колени и будете молиться...» [Гончаров 1997–2017. 7: 130].

Романист тонко передает понятие аскезы: у самого Кирилова «лицо-щетка», а его требования к портрету: камень вместо шёлка, грубая мантия, «меньше свету», аскетическая худоба вместо «мяса» и пр.

Гончаров показывает в Кирилове не просто религиозность, но и монашескую аскезу, своего рода фанатизм, направленный на один предмет и на одну идею: «Нельзя наслаждаться жизнью, шалить, ездить в гости, танцевать и, между прочим, сочинять, рисовать, чертить и валять. Нет, — горячо и почти грубо напал он на Райского, — бросьте эти конфеты и подите в монахи, как вы сами удачно выразились, и отдайте искусству все, молитесь и поститесь...». В представлении Кирилова, художник не может не исповедовать искусство как религию, не может быть ничем иным как апостолом искусства, оставившим «все, что в мире» и не идущим за искусством с той же целеустремленностью, что и ученики Христа, идущие за Ним. Отсюда в его речи нарастает патетика, которая завершается потоком евангельских реминисценций: «... будьте мудры и, вместе, просты, как змеи и голуби, и что бы ни делалось около вас, куда бы ни увлекала жизнь, в какую бы яму ни падали, помните и исповедуйте одно учение, почувствуйте одно чувство, испытывайте одну страсть — к искусству! Пусть вас клянут, презирают во имя его — идите: тогда только призвание и служение совершатся, и тогда будет “многа ваша мзда”, то есть бессмертие. А вам недостает мужества, силы нет,

и недостает еще бедности. Отдайте ваше имение нищим и идите вслед за спасительным светом творчества. Где вам! вы — барин, вы родились не в яслях искусства, а в шелку, в бархате. А искусство не любит бар... оно тоже избирает “худородных” ... Закройте эту бесстыдницу или переделайте ее в блудницу у ног Христа. Прощайте. Через две недели зайду посмотреть» [Гончаров. 1997–2017. 7: 131–132]. Напомним, что цитированные слова говорит Христос, посылая своих учеников в мир: «Вот, Я посылаю вас, как овец среди волков: итак, будьте мудры, как змии, и просты, как голуби» (Мф. 10:16). Аналогия искусства и христианства прямо подчеркнута словом «тоже»: подобно тому, как Христос избрал себе учеников в среде «худородных», искусство тоже избирает «худородных».

Гончаров не принял монашеской аскезы Кирилова-Иванова, но, между тем, совершенно согласен с ним в главном: искусство есть своего рода религия. С молодых лет автор «Обрыва» рассматривал искусство в его общественных задачах, как часть религиозного служения, имеющего конечной целью вести человека к Богу. В этих эстетических целеполаганиях он, по нашему мнению, оказывается солидарен с Н. В. Гоголем и Ф. М. Достоевским, хотя каждый из художников развивал свое собственное понимание этой идеи [Мельник 2022].

Обилие евангельских реминисценций на сжатом пространстве речи Кирилова говорит о том, что герой не просто хорошо знает новозаветные тексты, но постоянно сверяется с ними в подходе к событиям и явлениям жизни, что он «дышит» Евангелием, в особенности в подходе к искусству, являющегося для него единственной страстью и абсолютной ценностью. Причем ясно, что в искусстве он признает лишь христианскую идею. Первый принцип искусства, на котором настаивает Кирилов, это умение сочетать «простоту голубя» с «мудростью змеи»: жить среди общества, но уметь хранить и развивать в себе творческий дар, требующий одиночества и аскезы. Притом Кирилов настаивает на целомудренном хранении среди светской жизни чисто религиозного настроения в искусстве, в том числе и в выборе сюжетов и пр. Здесь Гончаров расходится с Кириловым. Видя главный конфликт эпохи в кризисе религиозного сознания, и посвятив свое творчество преодолению этого кризиса, призыву к современному человеку не забывать его главного назначения, он делает это очень тонко и никогда не акцентирует того, что в основе его произведений лежит религиоз-

ная идея. Его художественная методология определяется тем, что лишь произведение в целом обнаруживает, при внимательном анализе, религиозную направленность, в то время как в частностях, в особенности в авторской речи, религиозность почти не заметна. Религия и жизнь сливаются у Гончарова в неразложимое единство. В авторских пометах к «Обрыву», например, есть характерная запись: «Религия веры — не религия, а жизнь, точно также и любовь ее к добру — тоже жизнь» [Гейро: 137]. Романист, глубоко и последовательно проводя в своих романах евангельскую логику, внешне затушевывает это, проецирует евангельский смысл на сугубо светские сюжеты, образы, скрывая духовную основу во внешне светской этике и пр. В письме к К. Р. от 3 ноября 1886 г. по поводу его драмы «Царь Иудейский» писатель признается: «Сам я, лично, побоялся бы религиозного сюжета...» [Гончаров и Романов: 58]. Вместо чернового «Райский молится ночью... и пр.» в окончательном тексте романа вера Райского изображается без пафоса. В результате столь тщательного затушевывания религиозной идеи в трех романах Гончаров так и не дождался при жизни, чтобы критика увидела «не три романа, а один», чтобы в «Обыкновенной истории», «Обломове» и «Обрыве» кто-нибудь «прочел между строками» [Гончаров 1952–1955. 8: 67].

Гончаров глубоко входит в тему «монашеского» по типу искусства, памятуя, может быть не только об А. Иванове, но отчасти и о Гоголе, за которым он следовал, но с которым постоянно внутренне спорил. В образе Кирилова он показал попытку «по-монашески» абсолютизировать в искусстве духовную сторону, вплоть до парадоксального отождествления искусства с... Христом. Искусство и Христос у Кирилова сливаются в нечто неразложимое, так что он проецирует на искусство евангельские слова, относящиеся ко Христу. Правда, эти евангельские цитаты едва заметно, хотя и последовательно просвечивают сквозь обычное наставление к «ученику» Райскому: «Пусть вас клянут, презирают во имя его — идите». И это скрыто продолжает цитату из Матфея, содержащую слова Христа: «*посылаю* <...> будут отдавать вас в судилища <...> будут бить вас <...> за Меня» (Мф. 10: 17–18). Говоря «идите», Кирилов предполагает высокую награду за презрение художника и клеветы на него: «Пусть вас клянут, презирают во имя его — идите: тогда только призвание и служение совершатся, и тогда будет “многа ваша мзда”, то есть бессмертие» [Гончаров. 1997–2017. 7:

132]. Это прямая и акцентированная перекличка со словами Христа из Нагорной проповеди: «Блажени есте, егда поносят вам, и изженут, и рекут всяк зол глагол на вы, лжуще Мене ради: радуйтесь и веселитесь, яко мзда ваша многа на небесех...» (Мф. 5: 11–12). В этой ситуации Кирилов выступает как бы в роли Христа, посылающего в мир «апостола искусства» Райского и предупреждающего его о множестве соблазнов мира и необходимости остаться верным. При этом он понимает слабость своего «апостола» и почти не верит в возможность его нравственного перерождения.

И здесь возникает новое противопоставление, неоднократно воспроизводимое в Евангелии: богатство — бедность. И снова возвращение к евангельской образности: «Где вам! вы — барин, вы родились *не в яслях* искусства, а в шелку, в бархате». Имеется в виду, что Христос с рождения претерпевал лишения, начиная с того, что родился, не в родном доме, а в случайном месте, а по рождении был спеленут и положен в ясли, т. е. в кормушку для скота¹. Вся Его земная жизнь до кончины на кресте — это аскеза, которой требует Кирилов от каждого истинного художника. Кирилов говорит Райскому: «Отдайте ваше имение нищим и идите вслед за спасительным светом творчества. Где вам! вы — барин». И это новая отсылка к евангельскому сюжету — на этот раз о богатом юноше: «Иисус сказал ему: если хочешь быть совершенным, пойди, продай имение твое и раздай нищим; и будешь иметь сокровище на небесах; и приходи и следуй за Мною. Услышав слово сие, юноша отошел с печалью, потому что у него было большое имение. Иисус же сказал ученикам Своим: истинно говорю вам, что трудно богатому войти в Царство Небесное» (Мф. 19: 21–23).

Однако Кирилов ошибается. Гончаров, как всегда, прикровенно воплощает религиозный план произведения, он неакцентированно заложил в сюжет романа такую эволюцию своего главного героя, которая касается очень глубокой, евангельской и «молитвенной», основы его поведения. Характерно, что, определив Кирилова как «изувера», Райский чувствует некое угрызение совести и именно он указывает в романе на приведенный евангельский сюжет: «...это изувер! Однако,

¹ В. И. Даль определяет слово «ясли» следующим образом: «... решетка, наклонным откосом, с желобом или ящиком под нею, для закладки за решетку сена скоту» [Даль 4: 681].

продолжая сравнение Кирилова, он мысленно сравнил себя с тем юношей, которому неудобно было войти в царствие небесное» [Гончаров 1997–2017. 7: 132].

По приезде в Малиновку Райский первым делом начинает выполнять завет Кирилова «раздать имение». Внешне все это выглядит как будто вне всякой связи с евангельской притчей о богатом юноше, со словами Кирилова, и имеет основой природное добродушие героя. Когда бабушка отчитывается о хозяйстве и спрашивает, что делать с домом, Райский отвечает: «...пошлите за чиновником в палату и велите написать бумагу: дом, вещи, землю, все уступаю я милым моим сестрам, Верочке и Марфиньке, в приданое...» [Гончаров 1997–2017. 7: 164]. В дальнейшем эта тема получает развитие в малиновских главах. В 15-й главе второй части, однако, приоткрывается, что раздача имения — не такой уж спонтанный и чисто бытовой поступок Райского: очевидно, он помнил о словах Кирилова и в душе положил «раздать имение» и служить искусству. Он говорит Марку Волохову: «...у меня, видите, есть имение, есть родство, свет... Надо бы было все это отдать нищим, взять крест и идти... как говорит один художник, мой приятель. Меня отняли от искусства, как дитя от груди... — Он вздохнул. — Но я ворочусь и дойду! — сказал он решительно. — Время не ушло, я еще не стар...» [Гончаров 1997–2017. 7: 274].

Учитывая, что в романе (опять-таки по-гончаровски прикровенно) изображается попытка Райского выполнить начертанную Кириловым евангельскую программу «взять крест и идти», а также то, что финал романа, его эпилоговая, насыщенная смыслами часть связана с самим Кириловым, вместе с которым Райский отправляется изучать искусство в Италию, совершенно очевидно, что образ «художника-монаха» играет в «Обрыве» весьма важную роль: внутренняя эволюция Райского на протяжении романа, по сути, проходит под знаком этого странного образа. В каком-то смысле весь сюжет малиновских «страстей» Райского развивается как возвращение к Кирилову и той внутренней свободе художника, олицетворением которой он является, хотя Райский в целеполаганиях искусства никогда не сойдется с ним до конца: «Да <...> это один из последних могокан: истинный, цельный, но не нужный более художник. Искусство сходит с этих высоких ступеней в людскую толпу, то есть в жизнь» [Гончаров 1997–2017. 7: 132].

Искушение, грех, покаяние, а затем — обретение самого себя Райский пережил как человек. Но как человек-художник он идет вслед за Кириловым, раздав свое имение, получив опыт преодоления низменных страстей и обретя свободу и чувство счастья: «...перед ним встали другие три величавые фигуры: природа, искусство, история... Он страстно отдался им, испытывая новые ощущения, почти болезненно потрясавшие его организм» [Гончаров 1997–2017. 7: 772]. В «итальянском» финале романа ощутимы настроения пушкинского стихотворения о свободе «Из Пиндемонти»:

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданными искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
Вот счастье! вот права... [Пушкин 3: 369].

Будет ли Райский как художник иным, чем ранее? Напомним о том, что в романах Гончарова все духовные изменения с человеком происходят медленно, даже незаметно. Подвижки жизни носят микроскопический характер, но подвижки идут, они неизбежны. Даже такой неподвижный герой, как Обломов, их испытывает: Гончаров описывает, как «мирно», без «внезапных перемен» течет время в доме Пшеницыной, и хотя «четыре времени года повторили свои отправления, как в прошедшем году», но «жизнь все-таки не останавливалась, всё менялась в своих явлениях, но менялась с такою медленною постепенностью, с какою происходят геологические видоизменения нашей планеты: там потихоньку осыпается гора, здесь целые века море наносит ил или отступает от берега и образует приращение почвы» [Гончаров 1997–2017. 4: 374]. Характерен и эпилог очерковой новеллы «Май месяц в Петербурге»: «Жизнь все жизнь, понемногу движется, куда-то идет все вперед и вперед, как все на свете, и на небе, и на земле...» [Гончаров 1952–1955. 7: 426].

Если изменения, хотя и незаметные, с жесткой необходимостью входят в программу жизни, изображаемой Гончаровым, то тем более это относится к герою «эпохи Пробуждения» Райскому, герою с подвижной, а порою и взрывной психикой. Перелом, пережитый в Малиновке, в чем-то изменил его, и притом коренным образом. Он обрел самого

себя и родной уголок с преданными ему людьми. Более того, Гончаров еще более возвышает пафосную ноту финала, звучит слово «Россия»: «За ним все стояли и горячо звали к себе — его три фигуры: его Вера, его Марфенька, бабушка. А за ними стояла и сильнее их влекла его к себе — еще другая, исполинская фигура, другая великая “бабушка” — Россия» [Гончаров 1997–2017. 7: 772]. Изменился Райский и как художник. Закончился период более или менее случайного набрасывания черновиков романа, эскизов и портретов, на первый план выдвигается серьезная и осмысленная задача, — преобразования России: «Ему хотелось бы набраться этой вечной красоты природы и искусства, пропитаться насквозь духом окаменелых преданий и унести все с собой туда, в свою Малиновку...» [Гончаров 1997–2017. 7: 772].

Так хаос перемежающихся теоретических и реальных «страстей», своего рода «котел» чувств, фантазий, эмоций, желаний, в конце концов «переваривается», умиротворяется в некую гармонию. И не потому только, что Райский, как умел, все-таки боролся со своим «ветхим человеком», а потому, что за всем этим, ни на минуту не останавливаясь, действовала благодать Святого Духа: «...чистый дух будил его, звал вновь на нескончаемый труд, помогая встать, ободряя, утешая, возвращая ему веру в красоту правды и добра и сил — подняться, идти дальше, выше...» [Гончаров 1997–2017. 7: 554].

В своих романах Гончаров как художник-реалист XIX в. показывает не «Ад», «Чистилище» и «Рай», а их «земные рубежи», т. е. путь человека в эти небесные сферы, те поступки, которые определяют место человека за пределами земной жизни. Для Гончарова, как и для Гоголя и Достоевского, оказывается важным художественно убедительно утвердить в сознании человека XIX в. самую проекцию земного быта и повседневных дел на запредельно высокие идеальные сферы, отстаиваемые «устаревшим», в глазах многих, религиозным институтом, то есть показать не мистерийный «рай» (как «море света» в последней кантике «Божественной комедии»), а те необходимые условия, которые духовно преображают человека и делают возможным его «святость». Этими условиями не только для Райского, но и для Веры и бабушки, является действенное покаяние — и духовное «воскресение», коренная перемена жизни.

Райский, разумеется, остается «сыном Обломова», «дилетантом», и все это будет проявляться в его дальнейшей жизни, взятой с ее соци-

альной стороны. В «итальянском финале» он остается тем же человеком, до конца не освободившимся от иллюзий и фантазий. Когда Вера в предпоследней главе спрашивает его остаться и вопрошает, зачем ему уезжать, он отвечает: «Фантазия тянет меня туда, где... меня нет» [Гончаров 1997–2017. 7: 768]. Однако как духовный человек, как христианин, прошедший через опыт падения, освобожденный Святым Духом от «страстей», переживший покаяние и нравственное «воскресение», он никогда уже не будет прежним, при всех возможных еще ошибках и пр. В романе изображены важнейшие, с духовной точки зрения, шесть месяцев его жизни, время коренного перелома его личности.

Райский в финале романа входит не в рай, а, говоря словами Гоголя, «в рай своей души»¹. Здесь он показан, условно говоря, членом воинствующей, а не торжествующей Церкви. Райский принципиально не может быть показан как пребывающий в торжественном покое победитель. Райское состояние души — это не окончательный результат, не итог, а способность героя не отказываться от стремления к идеалу ни при каких обстоятельствах, способность к бесконечной работе по преодолению в себе «ветхого человека». Этим качеством не обладали ни Адуев, решивший шагнуть в ногу с «веком», т. е. остановиться в своем развитии, ни Обломов, который хотел бы, чтобы «тут бы хоть сама история отдохнула: нет, опять появились тучи, опять здание рухнуло, опять работать, гомозиться». Райский как искатель идеала, несомненно, близок Гончарову, который в письме к С. А. Никитенко от 20 июня 1860 г. признавался: «...Я принадлежу к числу тех натур, которые никогда и ни с чем не примирятся; разве идеал, то есть олицетворение его, возможно? Да если б и возможно было — то не дай Бог!... стремление сменяется стремлением, и человек идет дальше и, следовательно, живет; а можете ли вы представить себе человека вполне удовлетворенного, остановившегося?» [Гончаров 1952–1955. 8: 334].

Нескончаемое движение к идеалу Райского для романиста есть вопрос принципиальный, это была идея века. Немецкий философ Х. Плеснер писал: «У каждого времени есть свое заветное слово. Терминология восемнадцатого столетия находит свое высшее выраже-

¹ «Блажен избравший себе из всех прекраснейшую страсть; растет и теряет с каждым часом и минутой безмерное его блаженство, и входит он глубже и глубже в бесконечный рай своей души» [Гоголь 5: 254].

ние в понятии прогресса, девятнадцатого – в понятии развития... И каждая эпоха обозначает в нем нечто свое: разум несет в себе смысл вневременности и всеединства; развитие — безостановочного становления и восхождения...» [Плеснер: 25]. В. В. Кожин в свое время сформулировал: «...подлинной эстетической реальностью романа остается — даже если бы он имел благополучную развязку — движение к счастью, полноте любви и свободе, ибо это движение имеет беспредельную, неограниченную цель. И конечно, идиллический финал испортил бы роман: ведь в данном состоянии мира он не мог бы не иметь оттенка пошлого самоудовлетворения, поскольку истинная возвышенность и красота нового человека состояла в устремленности и способности к безграничному развитию» [Кожин: 334]. Точно так в третьей кантике «Божественной комедии» герой, восходя к Богу, движется «от света к свету». В последних строках поэмы он не «достигает» Бога, но воспринимает Его любовь:

Здесь изнемог высокий духа взлет;
Но страсть и волю мне уже стремил,
Как если колесу дан ровный ход,
Любовь, что движет солнце и светила.

(пер. М. Л. Лозинского) [Данте: 530]

Любовь, воспринятая от Бога, дает герою Данте «ровный ход», его «страсть» и «воля» меняют свои свойства. Открытый финал «Обрыва» в духовном смысле также указывает на изменение «страстей» и воли (своеволия) Райского, на более «ровный ход» его жизни в дальнейшем, ибо низшая «точка падения» его жизни («обрыв») уже пройдена и осмыслена, принесено покаяние, за которым начинается «воскресение».

Список литературы

Источники

- Аннинский И. Ф. Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1988. 736 с.
Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: АН СССР, 1953–1959.
Булгаков С. *прот.* Жребий Пушкина // Новый журнал. 1937. № 12. С. 19–47.
Буткевич Т., *прот.* Религия, её сущность и происхождение (Обзор философских гипотез): в 2 кн. Харьков. Тип. Губернского Правления, 1904. Кн. II. 450 с.
Бэкон Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1977.

- Василий Великий святитель, архиепископ Кесарии Каппадокийской.* Творения: в 2 т. М.: Сибирская благовонница, 2008–2009.
- Гельвеций.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1973–1974.
- Гоголь Н. В.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Гослитиздат, 1959.
- И. А. Гончаров и К. К. Романов. Неизданная переписка. Псков: Изд-во Псков. обл. ин-та повышения квалификации работников образования, 1997. 453 с.
- Гончаров И. А.* Неизданная переписка. К. Р. Стихотворения. Драма // И. А. Гончаров и К. К. Романов; сост., вступ. ст. О. А. Демиховской, Е. К. Демиховской. Псков: Изд-во Псков. обл. ин-та повышения квалификации работников образования, 1993. 304 с.
- Гончаров И. А.* Полн. собр. соч.: в 20 т. СПб.: Наука, 1997–2017. Т. 1–15.
- Гончаров И. А.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1952–1955.
- Даля В. И.* Толковый словарь живаго великорусского языка Владимира Даля. СПб.; М.: Изд-е М. О. Вольфа, 1882. Т. 4. 712 с.
- Данте А.* Божественная комедия. М.: Эксмо, 2015. 864 с.
- Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
- Лествичник Иоанн преп. Преподобного отца аввы Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица. СПб.: Санкт-Петербургская тип. № 6, 1995. 352 с.
- Карамзин Н. М.* Избранные соч. в 2 т. М.; Л.: Худож. лит., 1964.
- Кривошеин В. А.* Ангелы и бесы в духовной жизни по учению восточных отцов. СПб.: Сатисъ, 2002. 46 с.
- Литературное наследство. М.: Наука, 2000. Т. 102: И. А. Гончаров. Материалы и исследования. 736 с.
- Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. 2-е изд. М.: АН СССР, 1957.
- Шелгунов Н. В.* Литературная критика. Л.: Худож. лит., 1974. 416 с.

Исследования

- Гейро Л. С.* «Сообразно времени и обстоятельствам...»: (Творческая история романа «Обрыв») // И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. С. 83–183.
- Иванова С. М.* Рай как творческое состояние души человека // Образ рая: от мифа к утопии: сб. ст. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 132–137.
- Казакова С. К.* Три Вертера над обрывом. Гетевские аллюзии в романе Гончарова // Вопросы литературы. 2022. № 3. С. 15–44. <https://doi.org/10.31425/0042-8795-2022-3-16-44>
- Кожин В. В.* Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. М.: Сов. писатель, 1963. 440 с.
- Лоскутникова М. Б.* Ирония как пафос и стилиобразующий фактор в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Вестник Центра международного образования МГУ. Серия: Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2011. № 3. С. 103–108.
- Марцинкевич Н. Э.* Культурные универсалии в творчестве А. А. Блока: семантика, функции, способы реализации: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2014. 34 с.

Мельник В. И. И. А. Гончаров и Данте: вопросы поэтики // Два века русской классики. 2021. Т. 3. № 4. С. 58–79. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2021-3-4-58-79>

Мельник В. И. Дантовский эпос в русской литературе: Гоголь, Гончаров, Достоевский // Два века русской классики. 2022. Т. 4, № 1. С. 68–117. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2022-4-1-68-117>

Мельник В. И. Евангельская семантика женских образов Марфы и Веры в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 1. С. 78–93. <https://doi.org/10.15393/j9.art.2019.5881>

Мельник В. И. Тема донжуанизма в творчестве И. А. Гончарова // Метод, жанр, поэтика в зарубежной литературе. Фрунзе: Изд-во Киргизского госун-та. 1990. С. 49–59.

Мельник В. И. Этика как эстетика в творчестве И. А. Гончарова (от красоты пластической к красоте Христа) // Русская литература в православном контексте. Ставрополь: Издательский центр СтДС, Дизайн-студия Б, 2016. Вып. II. С. 67–76.

Мицц З. Г. Символ у А. Блока // В мире А. Блока. М.: Сов. Писатель, 1981. С. 172–208.

Отрадин М. В. Творческий спор, в котором герой всегда проигрывает (Комическое в романе И. А. Гончарова «Обрыв») // Art Logos / Искусство слова. 2017. № 2. С. 23–35.

Пиксанов Н. К. Гончаров // История русской литературы. М.; Л.: АН СССР, 1956. Т. 8. Ч. 2. С. 400–461.

Плеснер Х. Ступени органического и человек: введение в философскую антропологию. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. 368 с.

Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л.: АН СССР, 1962. 230 с.

Райнов Т. И. «Обрыв» Гончарова как художественное целое // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: [Б. и.], 1916. Т. VII. 286 с.

Старыгина Н. Н. «Душа в мятущихся страстях»: (Образы женщин в антинигилистических романах Гончарова, Лескова, Достоевского) // И. А. Гончаров: Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова / сост. М. Б. Жданова и др. Ульяновск: Областная тип. «Печатный двор», 1998. С. 196–206.

Цейтлин А. Г. Гончаров // Литературная энциклопедия. М.: Коммунистическая академия, 1929. Т. 2. Стб. 616–626.

References

Geiro, L. S. “Soobrazno vremeni i obstoiatel'stvam...”: (Tvorcheskaia istoriia romana ‘Obryv’) [“According to Time and Circumstances...”: (Creative History of the Novel ‘Precipice’)]. I. A. Goncharov. *Novye materialy i issledovaniia* [I. A. Goncharov. *New Materials and Research*]. Moscow, IWL RAS, Nasledie Publ., 2000, pp. 83–183. (In Russ.)

Ivanova, S. M. “Rai kak tvorcheskoe sostoianie dushi cheloveka” [“Paradise as a Creative State of the Human Soul”]. *Obraz raia: ot mifa k utopii* [Image of Paradise: From Myth to Utopia]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo Publ., 2003, pp. 132–137. (In Russ.)

Kazakova, S. K. "Tri Vertera nad obryvom. Getevskie alliuzii v romane Goncharova" ["Three Werthers Over the Precipice. Goethe Allusions in Goncharov's Novel"]. *Voprosy literatury*, no. 3, 2022, pp. 15–44. <https://doi.org/10.31425/0042-8795-2022-3-16-44> (In Russ.)

Kozhinov, V. V. *Proiskhozhdenie romana. Teoretiko-istoricheskii ocherk [The Origin of the Novel. Theoretical and Historical Essay]*. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1963. 440 p. (In Russ.)

Loskutnikova, M. B. "Ironiia kak pafos i stileobrazuiushchii faktor v romane I. A. Goncharova 'Obryv'." ["Irony as Pathos and Style-forming Factor in I. A. Goncharov's Novel 'Cliff'."]. *Vestnik Tsentra mezhdunarodnogo obrazovaniia MGU. Seriia Filologiya. Kul'turologiia. Pedagogika. Metodika*, no. 3, 2011, pp. 103–108. (In Russ.)

Martsinkevich, N. E. *Kul'turnye universalii v tvorchestve A. A. Bloka: semantika, funktsii, sposoby realizatsii [Cultural Universals in the Work of A. A. Blok: Semantics, Functions, Methods of Implementation: PhD Thesis, Summary]*. Moscow, 2014. 34 p. (In Russ.)

Meĭnik, V. I. "I. A. Goncharov i Dante: voprosy poetiki" ["I. A. Goncharov and Dante: Questions of Poetics"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 3, no. 4, 2021, pp. 58–79. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2021-3-4-58-79> (In Russ.)

Meĭnik, V. I. "Dantovskii epos v russkoi literature: Gogol', Goncharov, Dostoevskii" ["Dante's Epic in Russian Literature: Gogol, Goncharov, Dostoevsky"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 4, no. 1, 2022, pp. 68–117. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2022-4-1-68-117> (In Russ.)

Meĭnik, V. I. "Evangel'skaia semantika zhenskikh obrazov Marfy i Very v romane I. A. Goncharova 'Obryv'." ["Evangelical Semantics of Female Images of Martha and Vera in I. A. Goncharov's Novel 'The Precipice'."]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, vol. 17, no. 1, 2019, pp. 78–93. <https://doi.org/10.15393/j9.art.2019.5881> (In Russ.)

Meĭnik, V. I. "Tema donzhuanizma v tvorchestve I. A. Goncharova" ["The Theme of Don Juanism in the Works of I. A. Goncharov"]. *Metod, zhanr, poetika v zarubezhnoi literature [Method, Genre, Poetics in Foreign Literature]*. Frunze, Kyrgyz State University Publ., 1990, pp. 49–59. (In Russ.)

Meĭnik, V. I. "Etika kak estetika v tvorchestve I. A. Goncharova (ot krasoty plasticheskoi k krasote Khrista)" ["Ethics as Aesthetics in the Work of I. A. Goncharov (From Plastic Beauty to the Beauty of Christ)"]. *Russkaia literatura v pravoslavnom kontekste [Russian Literature in an Orthodox Context]*, issue 2. Stavropol, Izdatel'skii tsentr StDS, Dizain-studiia B Publ., 2016, pp. 67–76. (In Russ.)

Mints, Z. G. "Simvol u A. Bloka" ["The Symbol of A. Blok"]. *V mire A. Bloka [In A. Blok's World]*. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1981, pp. 172–208. (In Russ.)

Otradin, M. V. "Tvorcheskii spor, v kotorom geroi vseгда proigryvaet (Komicheskoe v romane I. A. Goncharova 'Obryv')" ["Creative Debate in which the Hero Always Loses (Comic Element in I. A. Goncharov's Novel 'The Precipice')"]. *Art Logos / Iskustvo slova [Art Logos]*, no. 2, 2017, pp. 23–35. (In Russ.)

Piksanov, N. K. “Goncharov” [“Goncharov”]. *Istoriia russkoi literatury* [History of Russian Literature], vol. 8, part 2. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1956, pp. 400–461. (In Russ.)

Plesner, Kh. *Stupeni organicheskogo i chelovek: vvedenie v filosofskuiu antropologiiu* [Stages of the Organic and Man: An Introduction to Philosophical Anthropology]. Moscow, Rossiiskaia politicheskaiia entsiklopediia Publ., 2004. 368 p. (In Russ.)

Prutskov, N. I. *Masterstvo Goncharova-romanista* [The Mastery of Goncharov as a Novelist]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1962. 230 p. (In Russ.)

Rainov, T. I. “‘Obryv’ Goncharova kak khudozhestvennoe tseloe” [“‘The Precipice’ by Goncharov as an Artistic Whole”]. *Voprosy teorii i psikhologii tvorchestva*, vol. 7. Kharkiv, [S. n.], 1916. 286 p. (In Russ.)

Starygina, N. N. “‘Dusha v miatushchikhisia strastiakh’: (Obrazy Zhenshchin v Antinigilisticheskikh Romanakh Goncharova, Leskova, Dostoevskogo)” [“Images of Women in the Anti-nihilistic Novels of Goncharov, Leskov, Dostoevsky”]. *I. A. Goncharov: Materialy Mezhdunarodnoi konferentsii, posviashchennoi 185-letiiu so dnia rozhdeniia I. A. Goncharova* [I. A. Goncharov: Materials of the International Conference dedicated to the 185th Anniversary of I. A. Goncharov’s Birth], comp. M. B. Zhdanova et al. Ulyanovsk, Oblastnaia tipografiia Pechatnyi dvor Publ., 1998, pp. 196–206. (In Russ.)

Tseitlin, A. G. “Goncharov” [“Goncharov”]. *Literaturnaia entsiklopediia* [Literary Encyclopedia], vol. 2. Moscow, Kommunisticheskaiia akademiia Publ., 1929, col. 616–626. (In Russ.)