

Государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»

На правах рукописи

СЕМАКИНА АЛЕКСАНДРА АНДРЕЕВНА

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ АРХЕТИПЫ КАК ОСНОВА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ
В РОМАННОЙ ТРИЛОГИИ И. А. ГОНЧАРОВА
(«ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ», «ОБЛОМОВ», «ОБРЫВ»)**

Специальность 10.01.01 - русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор И. А. Беляева

Москва - 2017

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Архетипы европейской литературы и женские образы в романной трилогии И. А. Гончарова («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»)	41
1.1. Идея Беатриче в романах Гончарова.....	41
1.2. Гамлетовская грань в структуре женских образов в романах Гончарова.....	63
1.3. Образ Галатеи и драма «Пигмалион» Ж.-Ж. Руссо как вектор в рецепции вечного сюжета у Гончарова.....	81
1.4. Женские образы в романах Гончарова и «фаустовский сюжет».....	99
1.5. Соединение греха и святости в героинях Жорж Санд и женская сфера в творчестве Гончарова – романиста.....	116
Глава 2. Художественно-антропологические открытия русской литературы и их развитие в романах И. А. Гончарова.....	125
2.1. «Бедная Лиза» и идея «живой жизни» у Гончарова.....	125
2.2. «Положительное» и «идеальное» в природе женских образов у Гончарова и пушкинские Ольга и Татьяна Ларины.....	137
2.3. Логико-психологический комплекс любящей женщины-тени: Вера из романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в рецепции Гончарова	162
Заключение.....	179
Список литературы.....	185

Введение

В истории русской литературы И. А. Гончаров всегда занимал центральное место, однако оставался во многом недооцененным писателем. Еще в начале XX века Е. А. Ляцкий справедливо полагал, что отсутствие интереса у русского читателя к творчеству Гончарова есть явление временное, причины же он видел в характере творчества писателя: «Именно его сочинения таковы, — писал исследователь, — что от них нужно отойти на некоторое расстояние, чтобы разглядеть все особенности изображаемых в них широких картин, притом с наиболее положительной и выгодной для них стороны. Для этой цели Гончарова нужно было забыть... И потом снова вспомнить, чтобы непредубежденным глазом всмотреться в черты его творческого облика и представить его в натуральную величину...»¹.

Подводя итог изучению творчества Гончарова, уже в преддверии 200-летнего юбилея писателя, В. А. Недзвецкий не без основания соглашался со своим предшественником. Ученый отмечал, что «Иван Александрович Гончаров принадлежит к тем загадочным писателям-классикам, подлинные заслуги которых перед отечественной и мировой литературой признавались и признавались не в одночасье, а лишь с прошествием немалого времени <...> Верно понять итоговый масштаб гончаровских персонажей и олицетворяемых ими способов жить можно только с учетом тех архетипов-праобразов, которые писатель силой своей “творящей фантазии” (В. Белинский) и многолетнего труда должен был сначала отыскать (вспомним, что “Обломов” создавался около десяти, а “Обрыв” почти двадцать лет), чтобы затем ненавязчиво, но убедительно для читателя совместить со своими героями, в своем начальном виде, действительно, всего

¹ Ляцкий Е. А. Гончаров. Жизнь, личность, творчество. Критико-биографические очерки. СПб.: Огни, 1912. С. 2.

лишь бытовыми или, по определению Гончарова, “местными” и “частными”»¹.

Размышляя об «Обломове», В. А. Недзвецкий справедливо подчеркнул, что «особенностью романа <...> стала широта образного контекста», а сам «гончаровский роман подобен планете, где есть своя земля, свое небо, свое подземелье, свой космос и обитатели которой представляют одновременно столько же от своего времени и России, сколько и от человеческой природы в ее извечных устремлениях и коллизиях. Такое впечатление от романа достигается органическим сочетанием при изображении его персонажей и обстоятельств их социально-бытовых определений с общенациональными, а также архетипными и мифопоэтическими»². По нашему глубокому убеждению, подобное качество отличает все романы Гончарова, а не только «Обломова».

Согласимся с мнением В. А. Недзвецкого, который отмечал, что Гончаров «давно и по праву занимает подобающее ему место в ряду таких “вечных спутников” (Д. Мережковский) культурного человечества, как Данте, Сервантес, Шекспир, Гёте, Байрон, Бальзак, Флобер, Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский»³.

Подчеркнем, что долгое время внимание к трем романам Гончарова было неравноценным. Так, последний роман писателя «Обрыв» находился в тени: порицались якобы консерватизм Гончарова и антинигилистическая направленность произведения. Все, что не соответствовало «прогрессивно-реалистическим» критериям в творчестве писателя, умалчивалось или упоминалось в качестве отступления от правильной линии вплоть до конца 1970-х годов. Ситуация улучшилась после выхода двух гончаровских томов

¹ Недзвецкий В. А. Слово о И. А. Гончарове // Гончаров: живая перспектива прозы: Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова // Bibliotheca Slavica Savariensis XIII. Szombathely, 2013. С. 10.

² Недзвецкий В. А. Роман И.А. Гончарова «Обломов»: Путеводитель по тексту. Учебное пособие. М.: Издательство Моск. ун-та, 2010. С. 155.

³ Недзвецкий В. А. Слово о И. А. Гончарове // Гончаров: живая перспектива прозы: Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова // Bibliotheca Slavica Savariensis XIII. Szombathely, 2013. С. 22.

(«Фрегат „Паллада”»¹ и «Обломов»²) в авторитетной серии «Литературные памятники».

Значительную роль в преодолении этих тенденций в середине XX века сыграли монографии отечественных ученых А. Г. Цейтлина «И. А. Гончаров»³ и Н. И. Пруцкова «Мастерство Гончарова-романиста»⁴, хотя в этих работах есть неизбежные для того времени элементы риторики социологического подхода. Особый вклад в новое прочтение Гончарова в свое время, еще в 1970-е годы внесла книга Ю. М. Лощица⁵, что дало в определенном плане новый импульс для возрождения интереса к творчеству писателя в конце XX столетия.

Естественно, что в юбилейные годы — в 1991 (сто лет со дня смерти), в 1992 (180 лет со дня рождения), в 2002 (190 лет со дня рождения), в 2012 годах (200 лет со дня рождения) — особенно увеличился интерес к творчеству писателя, который обогатил и историю европейского романа. Каждая памятная дата была отмечена выпусками сборников, научных статей, материалов конференций, которые проходили на родине писателя, в Ульяновске, а так же в Петербурге, Москве и др. Отметим, что в 2012 году вышел посвященный Гончарову сборник статей из архивов русского зарубежья⁶. Важнейшая задача современного гончароведения: издание академического собрания сочинений и писем писателя, которое осуществляется Институтом русской литературы РАН (Пушкинским Домом). Вышли тексты всех трех романов, первые два — с мощным

¹ Гончаров И. А. Фрегат «Паллада»: Очерки путешествия. Л.: Наука, 1986. 879 с.

² Гончаров И. А. Обломов. Роман в четырех частях. Л.: Наука, 1987. 694 с.

³ См.: Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Изд-во АН СССР, 1950. 492 с.

⁴ См.: Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушк. Дом). М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. 230 с.

⁵ См.: Лощиц Ю. М. Гончаров. М.: Молодая гвардия (Серия «Жизнь замечательных людей»), 1977. 352 с.

⁶ См.: Мастер русского романа: И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья / Под ред. Бронникова Е. В., Недзвецкого В. А. М.: Центр книги Рудомино, 2012. 464 с.

сопроводительным корпусом текстов, вариантами и редакциями, с комментариями¹.

Во второй половине XX столетия выходили содержательные монографии, как в России, так и за рубежом, а также вышло ценное издание, содержащее воспоминание о писателе². Помимо указанных выше работ следует отметить монографии О. М. Чемены³, В. М. Сечкарева⁴, М. В. Отрадина⁵, В. А. Недзвецкого⁶, О. Г. Постнова⁷, Е. А. Краснощековой⁸, Л. С. Утевского⁹, В. Н. Криволапова¹⁰, Ж. Бло¹¹, А. Молнар¹², В. И. Мельника¹³, И. А. Беляевой¹⁴. Отметим, что из вектора, заданного в свое время реальной критикой, предполагавшего исключительно аспект социальности, в размышлениях о Гончарове его творчество начинает изучаться по-иному. Все больший интерес вызывают вопросы, связанные с уяснением этико-эстетического идеала писателя, особенностью его

¹ См.: Гончаров И. А. Полн. собр. соч.: в 20 т. СПб.: Наука, 1997 – издание продолжается.

² И. А. Гончаров в воспоминаниях современников. Л.: Художественная литература, 1969. 347 с.

³ См.: Чемена О. М. Создание двух романов: Гончаров и шестидесятница Е. П. Майкова. М.: Наука, 1966. 164 с.

⁴ См.: Setchkarev Vs. Ivan Goncharov. His Life and His Works. Würzburg, 1974. 339 p.

⁵ См.: Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте / С.-Петербург. ун-т. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. 169 с.

⁶ См.: Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров — романист и художник. М.: Изд-во Московского ун-та, 1992. 175 с.; Недзвецкий В. А. Роман И. А. Гончарова «Обломов»: Путеводитель по тексту. М.: Издательство Московского ун-та, 2010. 223 с.

⁷ См.: Постнов О. Г. Эстетика И. А. Гончарова. Новосибирск: Наука, 1997. 240 с.

⁸ См.: Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. 492 с.

⁹ См.: Утевский Л. С. Жизнь Гончарова. М.: Аграф, 2000. 304 с.

¹⁰ См.: Криволапов В. Н. Типы и Идеалы Ивана Гончарова. Курск: Изд-во Курского гос. пед. ун-та, 2001. 280 с.

¹¹ См.: Бло Ж. Иван Гончаров, или недостижимый реализм. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 2004. 320 с.

¹² См.: Молнар А. Поэтика романов И.А. Гончарова. М: Компания Спутник+, 2004. 157 с. Молнар А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова. Ульяновск: Издательство «Корпорация технологии продвижения», 2012. 448 с.

¹³ См.: Мельник В. И. Гончаров и православие. Духовный мир писателя. М.: ДАРЪ, 2008. 544 с.

¹⁴ См.: Беляева И. А. И. А. Гончаров — романист: дантовские параллели. М.: Изд-во ГАОУ ВО МГПУ, 2016. 216 с.

художественности и поэтики, а также вклад Гончарова в русскую и общеевропейскую историю романа.

В рецензии на сборник научных статей, вышедший в Венгрии к 200-летнему юбилею писателя, И. А. Беляева подчеркнула, что важным этапом в изучении наследия Гончарова явились идеи В. А. Недзвецкого, связанные с осмыслением культурно-исторического значения гончаровской концепции Эроса, которая долгие годы несправедливо умалялась¹. И. А. Беляева справедливо отмечает, что исследователь приходит к ценному выводу: «история отношений любви есть история духовно-нравственной культуры человечества». Этот вывод «звучит как напутствие будущим исследователям Гончарова, которые не должны забывать о коренном, важнейшем при изучении наследия великого русского романиста»².

В кругу обсуждаемых в последние годы в гончароведении вопросов, думается, особо стоит выделить женскую тему. В своих текстах Гончаров уделял пристальное внимание женским персонажам. Не случайно произведение, над которым трудился Райский, герой романа «Обрыв», имело значимое посвящение женщинам – в параллель роману Гончарова, также их воспевающему. Еще со времен выхода первых литературно-критических статей, посвященных роману «Обломов», женские типы у Гончарова обсуждаются в критике³. В известном сборнике статей «И. А. Гончаров. Его жизнь и сочинения»⁴, который был составлен В. И. Покровским, есть несколько содержательных обзоров, посвященных «галерее женских

¹ Недзвецкий В. А. Слово о И. А. Гончарове // Гончаров: живая перспектива прозы: Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова // Bibliotheca Slavica Savariensis XIII. Szombathely, 2013. С. 10-22.

² Беляева И. А. По следам юбилея И. А. Гончарова: «Гончаров: живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова» [Рецензия] // Русистика и компаративистика. Сб. науч. статей. Вып. IX. М.: МГПУ, 2014. С. 254.

³ См. одну из первых рецензий на роман: Григорьев А. А. Литературная критика. М.: Художественная литература, 1967. 631 с. Добролюбов Н. А. Что такое обломовщина? // Гончаров И. А. в русской критике: Сборник статей / Вступ. ст. М. Я. Полякова; Примеч. С. А. Трубникова. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. С. 53-93. Дружинин А. В. Литературная критика. М.: Советская Россия, 1983. 384 с.

⁴ См.: Покровский В. И. И. А. Гончаров. Его жизнь и сочинения: сб. историко-литературных статей. М.: типография Лисснера и Совко. Издание 3-е, доп, 1912. 364 с.

портретов»¹ (В. П. Острогорского, Г. В. Александровского, Д. С. Мережковского).

А. Г. Цейтлин более полувека назад писал, что «в обрисовке женских образов в классической русской литературе Гончарову принадлежит одно из важнейших мест». И хотя суждениям ученого, в том числе о гончаровских женщинах, в немалой степени довлеет классово-социологический взгляд, они во многом справедливы и по сей день. Исследователь подчеркивал, что Гончаров «с большой теплотой показал в “Обыкновенной истории” чуткую и тонкую женщину, страдающую в буржуазно-дворянском обществе», а «в “Обломове” <...> показал активно-ищущую и борющуюся женскую натуру, в “Обрыве” — женщину, блуждающую в напрасных поисках верного пути». А. Г. Цейтлин заключил: «Вместе с женщинами Тургенева эти женские образы Гончарова занимают место между пушкинской Татьяной и героинями революционно-демократической литературы. Именно в этих сильных, глубоких и чистых женских натурах Гончаров видит лучших людей своего времени. Далекий от революционных убеждений, он считает, что именно эти передовые женщины будут воспитательницами нового поколения, которому принадлежит будущее в России»².

Женский вопрос в романах Гончарова был интересен в той или иной мере всегда и в разных аспектах — от идейно-содержательного до гендерного. Еще Е. А. Ляцкий подчеркивал, что «Гончаров проследил <...> историю женского вопроса в нашей общественности, от еле заметных признаков пробуждения сознания личности в себе и самостоятельного права на жизнь до первых попыток решить этот вопрос компромиссом между “старой” и “новой” правдой»³.

¹ Александровский Г. В., Мережковский Д. С., Острогорский В. П. Галерея женских портретов в произведениях Гончарова // И. А. Гончаров. Его жизнь и сочинения / Сост. В. И. Покровским. М.: Типография Лиснера и Совко. Издание 3-е, доп, 1912. С. 254-274.

² Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 319-320.

³ Ляцкий Е. А. Гончаров. Жизнь, личность, творчество. Критико-биографические очерки. СПб. 1912. С. 264-265.

По справедливому мнению М. В. Михайловой, автора содержательной статьи о феминистском вопросе у Гончарова, женщины в романах писателя «обладают собственным содержанием, причем это содержание развивается вне зависимости от близости мужчины»¹.

А И. П. Щеблыкин отмечал особую роль женских образов в творчестве писателя — в плане выражения самых сокровенных и задушевных его мыслей: «В романах Гончарова линия женских образов значима не только сама по себе, как объективированная реальность, но и (возможно, в большей степени) как отражение собственных, субъективных представлений автора о происходящих в обществе переменах и конфликтах»².

В статье «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”» Гончаров признавал, что в романе его «увлекали проявления страсти в чистой и гордой натуре женщины и борьба ее с ней»³. Писатель подчеркивал: «Вообще меня всюду поражал процесс разнообразного проявления страсти, то есть любви, который, что бы ни говорили, имеет громадное влияние на судьбу — и людей и людских дел. Я наблюдал игру этой страсти всюду, где видел ее признаки, и всегда порывался изобразить их, может быть, потому, что игра страстей дает художнику богатый материал живых эффектов, драматических положений, и сообщает больше жизни его созданиям»⁴. Другими словами, Гончаров предстает перед читателем как певец чувства. А любовь Гончаровым всегда рассматривалась как сила, соединяющая мужчину и женщину, как важнейшая человеческая связь, бытие которой сложно. И в

¹ Михайлова М. В. И. А. Гончаров и идеи феминизма: (Роман «Обломов») // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 57.

² Щеблыкин И. П. Эволюция женских образов в романах И. А. Гончарова // Гончаров И. А. Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 171.

³ Гончаров И. А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952—1955. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. 1955. С. 208.

⁴ Там же С. 209.

этом бытии особая роль отводится женщине, она у Гончарова зачастую оказывается путеводительницей, спасительницей и идеалом, но идеалом, примеренным к жизни, а не оторванным от нее. Для писателя именно в русской женщине сосредоточились все надежды, в ней он видел живую и не умоглядную реализацию идеала.

В науке о творчестве Гончарова существует немало работ, поднимающих вопросы женской характерологии в романах писателя и смежной с ней проблематики. Стоит назвать признанных гончароведов — Л. С. Гейро¹, Е. А. Краснощекову², В. А. Недзвецкого³, Н. И. Пруцкова⁴, в монографиях и научных статьях которых всегда непременно уделялось внимание женской образности. В ряде современных работ (например, А. А. Бельской⁵, И. А. Беляевой⁶, А. Г. Гродецкой⁷, В. А. Доманского⁸, В. А. Котельникова⁹, А. Г. Кравчука¹, Е. В. Красновой², М. В. Михайловой³,

¹ См.: 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. (Лит. наследство; Т. 102).

² См.: Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. 492 с.

³ См.: Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров – романист и художник. М.: Изд-во Московского ун-та, 1992. 175 с.

⁴ См.: Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста. М.: Изд-во АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Изд-во Акад. наук СССР, 1962. 230 с.

⁵ См.: Бельская А. А. Демонизация образа главной героини романа И. А. Гончарова «Обрыв» // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 3-2. С. 84-90; Бельская А. А. Идеализация образа главной героини романа И. А. Гончарова «Обрыв» // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 3-2. С. 77-83.

⁶ См.: Беляева И. А. Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра) Ч. I. М.: МГПУ, 2011. 280 с.

⁷ См.: Гродецкая А. Г. Милитриса Кирбитьевна в «Обломове», или об органично противоречивом в поэтике Гончарова // Русская литература. СПб.: Наука, 2012. №2. С. 34-38.

⁸ См.: Доманский В. А. Художественные зеркала романа И. А. Гончарова «Обрыв» // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 146–152.

⁹ См.: Котельников В. А. Иван Александрович Гончаров. М.: Просвещение, 1993. 191 с.

О. Ю. Седовой⁴, А. А. Фаустова⁵) о Гончарове также интересно и с разных исследовательских позиций раскрываются его женские характеры, в том числе много внимания уделяется проблеме мифопоэтического пласта образности.

Н. И. Пруцков увидел в женских образах Гончарова разные законченные и своеобразные психологические типы. «В галерее разнообразных женских характеров встречается грубая и злая, но по-своему способная к нежным чувствам Аграфена; здесь же страстная, обаятельно-женственная Юлия; наивно-сентиментальная провинциалка Софья; величаво-спокойная, но внутренне страстная Лиза; Наденька⁶ с ее причудами и капризами, с ее еще не сложившейся, но уже жадной до житейских удовольствий душой, а с другой стороны — вполне сформировавшаяся Лизавета Александровна, проницательная, чуткая к жизни и к людям»,⁷ — писал исследователь. Размышляя об образе Ольги Ильинской, Н. И. Пруцков высказывает мысль, едва ли не универсальную для всех женских персонажей у Гончарова: «Формирование женского характера почти свободно от внешних обстоятельств и связано с внутренней, прежде всего с сердечной

¹ См.: Кравчук А. Я. Генезис и символика женских образов романа И.А. Гончарова «Обрыв» // В мире научных открытий. Красноярск: Издательство «Научно-инновационный центр», 2011. № 7. С. 163-171.

² См.: Краснова Е. В. «Материнская сфера» в романах И.А. Гончарова // Гончаров И. А. Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 186–195.

³ См.: Михайлова М. В. И. А. Гончаров и идеи феминизма: (Роман «Обломов») // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 49-58.

⁴ См.: Седова О.Ю. Тема любви в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 164–170.

⁵ См.: Фаустов А. А. «Женский» миф // Фаустов А. А., Савинков С. В. Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж: ВГУ, 1998. С. 115–134.

⁶ Такое написание имени не соответствует принятому у Гончарова. Мы сохраняем написание автора цитируемой статьи.

⁷ Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушк. Дом). М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. С. 39.

жизнью героини. Школой жизни для женщины является опыт ее чувства, он ее обогащает и развивает. Ее характер начинает формироваться, природные задатки и возможности в нем начинают пробуждаться и развиваться вместе с возникновением и развитием чувства любви, под его могучим влиянием»¹. Образ Татьяны Марковны Бережковой Н. И. Пруцков считал одним из лучших среди замечательных женщин Гончарова: «В ней есть, как в характере типическом, не только исторически ограниченное начало, но и общенациональные черты сильной, благородной и мужественной русской женщины, и черты общечеловеческие — те “великие силы”, которые заключены “в женской половине человеческого рода”»².

В. А. Недзвецкий, во многом следуя за самим Гончаровым, особо выделял среди всех женских персонажей, существующих в творчестве писателя, образ Веры, который смог «убедительно соединить лучшие качества своих современниц с началом идеальным и вечным <...> В иерархически выстроенной автором “Обрыва” экспозиции видов любви и женской красоты одухотворенному облику христианки Веры отведено вершинное положение. По мысли романиста, Вера обретает человеческую зрелость лишь с преображением ее — пусть и ценою драматической ошибки — из девушки в женщину». Образ Веры, как полагает В. А. Недзвецкий, «был большой творческой удачей Гончарова»³. В вышеназванной героине «были сосредоточены, по мысли романиста, как лучшие духовно-нравственные устремления человечества, так и залог их реализации в действительности. <...> Она убедительна психологически, полнокровна, жива»⁴. Также исследователь, в свете женского вопроса, представленного в романной трилогии, уподобляет любовь труду Пигмалиона: «Подобно легендарному ваятелю Пигмалиону, любовь в гончаровском романе не

¹ Там же. С. 119.

² Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушк. Дом). М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. С. 206.

³ Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров — романист и художник. М.: Изд-во Московского ун-та, 1992. С. 58.

⁴ Там же. С. 59.

только формирует, но и пробуждает женскую душу, вскрывая уровень ее сокровенных нравственных возможностей»¹. «Проводя женщину через “претрудную школу жизни” — “отношение... полов”, романист придавал ее образу как саморазвитие, так и необходимый динамизм. Так складывалась система по преимуществу внутренних и, однако же, как показали центральные героини “Обломова” и “Обрыва”, вполне убедительных реалистических мотивировок»², — заключает В. А. Недзвецкий.

Л. С. Гейро отмечает, что в романах Гончарова «акценты из области социально-политических отношений перемещались в сферу нравственных поисков и общечеловеческих идеалов, из области сиюминутного в область непреходящего, вечного. Такой поворот замысла, да еще и с явно полемическим оттенком, означал новое обращение писателя к женским образам романа и тем самым — к судьбе русской женщины вообще <...> Еще в первом гончаровском романе обнаружилось, какое важное значение придавал писатель женской интуиции, особенностям женского мировосприятия, считая его высоким эталоном в оценке не только людей, но и нравственных проблем века. Та же мысль прозвучала в “Обломове”. Но наиболее полное и неожиданное решение получила эта тема в “Обрыве”, где право суда над временем и над героями, воплощающими в себе его достоинства и пороки, принадлежит двум женщинам: Вере и Татьяне Марковне Бережковой»³.

И.А. Беляева подчеркивает, что женские образы Гончарова наделены спасительной ролью Беатриче. При этом исследователь особенно выделяет образ Веры: «Вера оказывается действительно центральной фигурой романа, ее стержнем, “точкой”, “ключом” и “смыслом”. В ней прежде всего воплощаются современное лицо того женского лика, без которого

¹ Там же. С. 59.

² Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров — романист и художник. М.: Изд-во Московского ун-та, 1992. С. 105.

³ Гейро Л. С. «Сообразно времени и обстоятельствам...»: (Творческая история романа «Обрыв») // И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования / РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. С. 134.

невозможно представить себе русский классический роман, особенно роман гончаровско-тургеневского типа. Вера — вершина мощного по силе и значению мотива Беатриче, который растворен в художественной ткани “Обрыва” и который проявляется в разнообразных поэтических женских образах романа (иногда, впрочем, не лишенных ироникосатирического звучания). Эти женские образы весьма многочисленны: это и бабушка Татьяна Марковна Бережкова, и другая “великая “бабушка” – Россия”, и мать Райского, память о которой жива в его и бабушкиных воспоминаниях, это и Марфинька, и даже Софья Беловодова, Марина, Ульяна Андреевна и Полина Карповна Крицкая»¹. В этом же ключе И. А. Беляева рассматривает образы Лизаветы Александровны из романа «Обыкновенная история» и Ольги Ильинской, которые всегда соотносятся с мотивом Беатриче.

В. А. Котельников разграничивал в женской образности у Гончарова сферы «вечной женственности» и «вечно женского», с преобладанием последней. Исследователь отмечал, что в литературных воплощениях многочисленных женских типов Гончарова выразительно показаны подробности «их облика, характера, поведения (что занимает в его творчестве значительнейшее место) обнаруживается не только богатый и хорошо разработанный эмпирический материал, но и активный интерес писателя к тому антропологическому субстрату, который обозначается понятием “вечно женское”». Данная сфера, по мнению исследователя, намечена еще в образе Лизаветы Александровны: «Отодвинутая основной проблематикой романа на дальний план, она в эпилоге все-таки выступает вперед и становится последней инстанцией, в которой получает нравственное освещение “адуевский” социально-психологический тип»². Далее исследователь, размышляя об остальных романах трилогии, приходит к

¹ Беляева И. А. Генезис русского классического романа («Божественная комедия» Данте и «Фауст» Гёте как истоки жанра): учеб. пособие. Ч. I. М.: МГПУ, 2011. С. 203-204.

² Котельников В. А. Слово о И.А. Гончарове // Гончаров: живая перспектива прозы: Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. // Bibliotheca Slavica Savariensis XIII. Szombathely, 2013. С. 161.

выводу о том, что область «вечно женского» у Гончарова занимает главенствующую роль: в «Обломове» она предстает как фемальная, объемлющая мужское начало, порождающая, продвигающая и завершающая его в себе сфера». «Наконец, — подчеркивает ученый, — именно героини, персонажные версии “вечно женского” — Софья, бабушка, Вера, Марфинька, Ульяна Андреевна, Марина — составляют главенствующее содержание “Обрыва”, а мужские персонажи — какое бы значение ни придавал им автор — фактически служат для сюжетного, этического и эстетического сопровождения этих версий в их развертывании»¹.

О «дуалистической модели» женственности в романе «Обрыв», которая проявляется в том числе через стремление героя (и солидарного с ним автора) к «видимой» и к «невидимой» красоте, пишет А. А. Бельская, посвящая этому вопросу две смежных статьи, призванных высветить «идеальную» и «демоническую» сущность женской природы². Исследователь обращается в этой связи к осмыслению «мифонимов», с которыми «связаны многие концептуальные мотивы романа» и с помощью которых «глубже раскрывается понимание героем и автором такого феномена, как женственность». Гончаров, как справедливо полагает А. А. Бельская, «далёк от однозначного толкования женщины, не разделяет её на идеализируемую (воплощенная “вечная женственность”) и демоническую (порочность, грешница), <...> а утверждает амбивалентность женской природы и

¹ Котельников В. А. Слово о И.А. Гончарове // Гончаров: живая перспектива прозы: Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. // Bibliotheca Slavica Savariensis XIII. Szombathely, 2013. С. 161.

² Бельская А. А. Демонизация образа главной героини романа И. А. Гончарова «Обрыв» // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 3-2. С. 84-90; Бельская А. А. Идеализация образа главной героини романа И. А. Гончарова «Обрыв» // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 3-2. С. 77-83.

одновременно особую женскую сакральность, когда вечно-женственное и вечнонравственное достигают равновесия, гармонии»¹.

По мнению М. В. Михайловой, женская тема и даже женская характерология в романах Гончарова непременно связаны с идеями феминизма. «В творчестве Гончарова бросается в глаза единство женского мира, способного к урегулированию отношений, к нахождению способов мирного разрешения конфликтов — в отличие от соревнующегося и противоборствующего мира мужчин. Если использовать толстовскую антитезу войны и мира, то у Гончарова мужчины находятся в состоянии постоянной войны»². Исследователь подчеркивает точность передачи Гончаровым ступеней женского взросления: «Недаром та же метаморфоза свершается и с Ольгой, которую Штольц просто не узнает после пережитых любовных испытаний. И писатель поясняет, что есть вещи, для освоения которых мужчине потребуется длительное время, женщина же постигает их едва ли не мгновенно»³. Гончарову важно было «подчеркнуть способность женщины к независимости и самостоятельности», доказать, что она «сама по себе представляет несомненную ценность»⁴.

Необходимо сказать и о работах, в которых женская образность у Гончарова рассматривалась в свете мифопоэтики или фольклорно-сказочных мотивов. Так, по мнению А. Г. Гродецкой, «тень» Милитрисы Кирбитьевны делает образ хозяйки Агафьи Матвеевны из романа «Обломов» семантически двойственным: «Агафья и спасает Обломова (“добрая волшебница”), и губит

¹ Бельская А. А. Идеализация образа главной героини романа И. А. Гончарова «Обрыв» // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 3-2. С. 83.

² Михайлова М. В. И. А. Гончаров и идеи феминизма: (Роман «Обломов») // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 50.

³ Там же. С. 54.

⁴ Там же. С. 57.

его («зловещая» Милитриса, мужеубийца)¹. Е. В. Краснова исследует смысловое поле «материнской сферы» в романах Гончарова, которое, в итоге, «разрешается в мифологеме Матери-России»². А. Я. Кравчук также рассматривает женские образы романной трилогии Гончарова в свете материнского архетипа³.

Важную роль женских образов в творчестве Гончарова отметил и П. П. Алексеев, рассуждая о «цивилизационном феномене в романе «Обрыв»: «Следует заметить, что содержание романа Гончарова, его активные созидательные смыслы движут преимущественно женские образы, ведь и главной заботой произведения является жизнь человека соотносительно с его идеалами, а в русской литературе женские образы всегда чреватые именно идеологическими последствиями вследствие отношений с ними героев произведений»⁴.

Еще далеко не решенной проблемой для современной науки о творчестве Гончарова является определение истоков женской образности в романах писателя, а также выявление характера и качества соотнесенности этих, подчас разных, начал в структуре образа. Многие в творчестве Гончарова, в том числе в плане создания образов героинь, восходило к литературной традиции, как западной, так и отечественной. Однако писатель едва ли создавал в своих романах только лишь новые варианты или вариации уже укоренившихся и известных «вечных образов» или типов. То «общее»,

¹ Гродецкая А. Г. Милитриса Кирбитьевна в «Обломове», или об органично противоречивом в поэтике Гончарова // Русская литература. СПб.: Наука, 2012. №2. С. 37.

² Краснова Е. В. «Материнская сфера» в романах И.А. Гончарова // Гончаров И. А. Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 193.

³ Кравчук А. Я. Генезис и символика женских образов романа И.А. Гончарова «Обрыв» // В мире научных открытий. Красноярск: Издательство «Научно-инновационный центр», 2011. № 7. С. 163-171.

⁴ Алексеев П. П. Цивилизационный феномен романа И. А. Гончарова «Обрыв» // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 132.

что присутствует в структуре его художественных образов, дает о себе знать всегда отдельными гранями, что создает в целом многосложную логико-смысловую и психологическую палитру любого характера, особенно женского, в романах писателя, свидетельствуя тем самым о глубоком человековедческом опыте Гончарова и о его серьезных прорывах в области художественной антропологии, наряду с такими его современниками, как И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой. При этом содержание и поэтика образа у Гончарова предстают всегда глубинно рельефными. Как справедливо писал В. А. Недзвецкий, «не редкой и исключительной, а основной разновидностью художественного образа у Гончарова стал образ, довлеющий архетипу или мифологеме»¹. Однако, продолжили бы мы мысль ученого, образ у Гончарова никогда не сводим к какому-то одному архетипу, точно так же, как человеческая личность не объяснима одним каким-то архетипом в юнгианском смысле, но содержит в себе многие грани и многие возможности. В связи с этим нам представляется *актуальным* и научно продуктивным обращение к исследованию женских образов в романном творчестве Гончарова в свете архетипических начал, однако не в психоаналитическом ключе, в соответствии с концепцией К. Г. Юнга², но с использованием теории литературных архетипов, разрабатываемой в науке в последнее время.

В теоретико-методологическом плане наше диссертационное исследование опирается на теорию архетипического и на современные разработки, посвященные проблеме литературного архетипа, а также на

¹ Недзвецкий В.А. Роман И.А. Гончарова «Обломов»: Путеводитель по тексту. Учебное пособие. М.: Издательство Московского университета, 2010. С. 175.

² Интересную и в целом продуктивную попытку рассмотрения заглавного героя романа «Обломов» в логике юнгианства предпринял в начале 2000-х годов В. Н. Криволапов. См.: Криволапов В. Н. Типы и Идеалы Ивана Гончарова. Курск: Изд-во Курского гос. пед. ун-та, 2001. 280 с. Также интересна статья Кравчука А. Я., в которой основной акцент сделан на символическое наполнение образа Бабушки, соединяющего в себе архетипы Матери, Родины и Усадьбы. См.: Кравчук А. Я. Генезис и символика женских образов романа И.А. Гончарова «Обрыв» // В мире научных открытий. Красноярск: Издательство «Научно-инновационный центр», 2011. № 7. С. 163-171.

теорию интертекстуальности, но с учетом собственно сравнительно-исторического метода, который предполагает обращение к вопросам генетического характера.

Освещение вопроса о «литературном архетипе» невозможно без обращения в теории архетипического. Понятие «архетип» было введено К. Г. Юнгом, утверждавшим, что «существуют определенные мотивы и комбинации понятий, наделенные свойством “вездесущности”, — они с непостижимым постоянством выявляются не только в мифах и верованиях самых различных народов, заведомо не имевших между собой никаких связей, но и в сновидениях или бредовых фантазиях современных индивидов, для которых абсолютно исключено знакомство с мифологией»¹. Исходя из этого утверждения, Юнг предположил, что «бессознательное вновь и вновь продуцирует некоторые, схемы, априорно формирующие, представления человека»². Эти схемы он назвал «архетипами» (буквально, «первичные модели»). Архетипы, по мнению ученого, отражаются прежде всего через мифологические сюжеты. «Психическая энергия, которую сосредоточивает в себе архетип, <...> нейтральна относительно всех определений добра и зла: архетип сам по себе не морален и не имморален, не прекрасен и не безобразен, не осмыслен и не враждебен смыслу, но в нем заложены открытые возможности для предельных проявлений добра и зла <...> Архетипичность — эпитет, начисто лишенный всякого оценочного содержания»³.

Количество архетипов в коллективном бессознательном может быть неиссякаемым. Юнг обозначил шесть универсальных архетипов, дав им условные и весьма своеобразные, но точные названия: Эго, Самость, Персона, Тень, Анима, Анимус. При этом Юнг не отрицал наличие других

¹ Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. № 3. 1970. С. 124.

² Там же. С. 124.

³ Там же. С. 125.

архетипов, которые обнаруживаются в одном человеке, но будут совершенно несвойственны для другого: Мать, Ребенок, Мудрец, Плут, Герой, Демон и так др.

В своей статье «Психология и поэтическое творчество»¹ Юнг писал о том, что психология, являющаяся наукой о душевных процессах, может иметь связь с литературоведением. Обращаясь к литературе, Юнг приходит к выводу, что в основе каждого произведения лежит какой-то миф, а в основе героя – мифологический образ. Например, материал, положенный в основу «Фауста» и «Божественной комедии», «наделен чуждой нам сущностью, потаенным естеством, и происходит он как бы из бездны дочеловеческих веков или из миров сверхчеловеческого естества, то ли светлых, то ли темных, — некое первопереживание, перед лицом которого человеческой природе грозит полнейшее бессилие и беспомощность»².

Если обратить внимание на последовательность ступеней Герма— Данте—Гёте, которая тянулась на протяжении почти двух тысяч лет, мы, по мнению Юнга, «всюду находим личное любовное переживание»³. Именно поэтому вполне очевидно, что «поэт обращается снова к мифологическим фигурам» с целью «подыскать для своего переживания отвечающее ему выражение». При этом часто мифологические мотивы скрыты за современным образным языком: «вместо Зевсова орла или птицы Рок выступает самолет, вместо сражения с драконом — железнодорожная катастрофа, вместо героя, сражающего дракона, — героический тенор из городской оперы, вместо хтонической Матери — толстая торговка овощами. Но существенная и важная для литературоведения черта заключается в том, что проявления коллективного бессознательного в своем отношении к складу сознания имеют характер компенсации, т. е. односторонний, плохо

¹ См.: Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество. М.: Директ-Медиа, 2007. 42 с.

² Там же. С. 9.

³ Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. № 3. 1970. С. 125.

связанный с действительностью или даже тревожный склад сознания через них должен обрести равновесие»¹.

Архетипическое имеет и национальную специфику, по Юнгу: «“Фауст” — это символ, выражение изначально-жизненного действующего начала в немецкой душе, рождению которого суждено было способствовать Гёте»². Юнг считал, что данное произведение мог написать только немец. И тем не менее архетип, первооснова, положенная в качестве фундамента литературного образа, сама по себе нравственно нейтральна: «злые или добрые качества архетип приобретает через столкновение с сознанием. Этот выбор добра или зла умышленно или неумышленно следует из человеческой установки»³.

Итак, по мнению Юнга, архетип является первоосновой для любого художественного произведения, тем более для художественного образа.

В дальнейшем идеи Юнга оказались востребованными литературоведами, в том числе при изучении архаических структур и текстов.

«Пронизанность литературы и искусства в целом (живопись, скульптура, музыка) архаическими мотивами приводит к тому, что понятие архетипа становится необходимым инструментом исследования», — формулирует фундаментальный закон творчества А. Я. Эсалнек. «Архетипы находят в творчестве самых разных писателей, но, конечно, в трансформированном виде», — справедливо полагает ученый. Так, отмечает А. Я. Эсалнек, «Ю. Лотман выделяет ряд архетипов в произведениях Пушкина, например архетипический мотив стихии, метели, дома, кладбища, статуи, а кроме того, оппозицию образов разбойника — покровителя или погубителя — спасителя. Особенно богато архетипическими мотивами творчество Гоголя, Достоевского и Белого». В целом «понятие “архетип” как

¹ Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество. Москва: Директ-Медиа, 2007. С. 21.

² Там же. С. 34.

³ Там же С. 34.

инструмент исследования позволяет увидеть многие существенные стороны в содержании художественных произведений, прежде всего преемственность в жизни человеческого рода, неразрывную связь времен, сохранение памяти о прошлом, т. е. архетипической памяти, в чем бы она ни проявлялась»¹, — утверждает А. Я. Эсалнек.

Вначале наука в большей степени прибегала к выявлению архетипических структур в случае обращения к материалу фольклорному и архаическому. Здесь большая заслуга принадлежит В. Я. Проппу². Позже Е. М. Мелетинский констатирует, что литература генетически связана с мифологией через фольклор³. К настоящему времени в фольклористике сделано достаточно много в изучении жанра волшебной сказки, ее истории и особенностей⁴. Ценные замечания содержатся в работе исследователя «О литературных архетипах»⁵. В ней ученый обращается к выделенному К. Г. Юнгом архетипу Великой матери и делает предположение о генетической связи этого архетипа со сказочными ведьмами, с аналогичными персонажами несказочной прозы, с мачехой как персонажем волшебной сказки.

Со временем в литературоведении окрепло понимание того, что не менее значительным в анализе как фольклорного текста, так и собственно литературно-художественного произведения становится не только реконструкция мифопоэтического пласта, но и определение идейной

¹ Эсалнек А. Я. Архетип / Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М.: Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 1999. С. 22, 23.

² См.: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. М.: Издательство «Лабиринт», 2000. 336 с.

³ См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.

⁴ См. об этом: Мелетинский Е. М. Классические формы мифа // Поэтика мифа // 3-е изд., репринтное. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. Издательство "Лабиринт", М., 2000. 336 с. Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления над одной работой Владимира Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М.: Изд. Группа «Прогресс», 1985. С.9-34.

⁵ См.: Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. 136 с.

нагрузки тех или иных архетипических составляющих. Современные ученые, по верному замечанию С. С. Аверинцева, приходят к выводу, что термин «архетип» обозначает наиболее общие, фундаментальные и общечеловеческие мифологические мотивы, которые лежат в основе любых художественных и мифологических структур «уже без обязательной связи с юнгианством как таковым»¹.

Одним из первых понятие «литературного архетипа» в науку ввел Е. М. Мелетинский, трактуя его скорее, как архетипическое явление *в литературе*. Исследования ученого посвящены изучению архетипических сюжетов и образов, которые можно выявить в литературных текстах. Ученый уточняет, что для него архетип или архетипический мотив — это «первичные схемы образов и сюжетов, составившие некий исходный фонд литературного языка, понимаемого в самом широком смысле»². Обязательной характеристикой архетипического мотива исследователь считает наличие действия. Архетипические образования, рассматриваемые Е. М. Мелетинским, всегда сюжетны, и он сам называет их «сюжетными архетипами»³.

Ритуально-мифологическая литературная критика (Н. Фрай⁴, М. Бодкин⁵ и др.) тоже вышла во многом из идей Юнга, но ученые этого направления не настаивают на гипотезе коллективного бессознательного. Однако, по мнению Е. М. Мелетинского, они обладают тем же недостатком, что и аналитическая психология, — их отличает редукционизм, только ритуалистический⁶. Приравнивая миф к архетипу и ритуалу, они целиком

¹ Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы., 1970. № 3. С. 113-143.

² Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1994. С. 10.

³ Там же. С. 3.

⁴ См.: Frye N. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. N.Y., 1963. 264 p.

⁵ См.: Bodkin A. M. *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination*. N.Y., 1958. 184 p.

⁶ См.: Мелетинский Е. М. *Поэтика мифа*. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.

сводят смысл анализируемых литературных произведений, их образы и сюжеты к обрядам.

Современная наука непременно должна учитывать разные понимания архетипического, быть открытой и для новых акцентов и уточнений, оставаясь при этом единой в базовых моментах. Согласно утверждениям В. Е. Хализева, в литературном творчестве постоянно фигурируют формальные и содержательные константы мировой литературы, то есть топосы, которые входят в состав «фонда преемственности»¹, обеспечивающий непрерывность литературного процесса. А по мнению А. А. Фаустова, архетип в настоящее время может обозначать «универсальный образ или сюжетный элемент, или их устойчивые сочетания разной природы и разного масштаба (вплоть до авторских архетипов)»².

По определению А. Ю. Большаковой, которая является в настоящее время одним из ведущих отечественных специалистов в области теории архетипического³, литературный архетип — это «сквозная», «порождающая модель», которая, несмотря на то, что она обладает способностью к внешним изменениям, таит в себе неизменное ценностно-смысловое ядро. Литературный архетип является мощным «механизмом воздействия на читателя, определяющим программные установки и культурные коды автора»⁴, а также «ментальной художественной доминантой»⁵, которая составляет в литературном процессе подвижный центр. Как полагает А. Ю. Большакова, литературоведы нередко замещают понятие

¹ См.: Хализев В. Е. Теория литературы: учебник для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2009. 432 с.

² Фаустов А. А. Архетип // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 24.

³ См.: Большакова А. Ю. От сущности к имени. Теории архетипа. Часть I. Ульяновск: УлГТУ, 2010, 207 с. Большакова А. Ю. Рождение теории: Теории архетипа. Часть II. Ульяновск: УлГТУ, 2011. 199 с. Большакова А. Ю. Архетип-миф-концепт (рубеж XX-XXI вв.). Теории архетипа. Часть 3. Ульяновск: УлГТУ, 2011. 234 с.

⁴ Большакова А.Ю. Теория архетипа и проблемы коммуникации // Практика коммуникативного поведения в социально-гуманитарных исследованиях. Материалы II международной научно-практической конференции. Пенза: Социосфера, 2011. С. 77-88.

⁵ Большакова А. Ю. От сущности к имени: теории архетипа. Ч. 1. Ульяновск: Ульяновский ГТУ, 2010. С. 30.

«литературный архетип» концепцией его аналога в психологии, что, по мнению ученого, несправедливо применительно к науке о литературе.

Также А. Ю. Большакова отмечает усилившееся в наше время стремление к постижению «национального менталитета и его составляющих» с помощью глубинных архетипов, которые укоренены «в коллективном бессознательном»¹. В этом с ней солидарен И. А. Есаулов, который в своем труде «Русская классика: Новое понимание», отмечает, что национальные архетипы, в отличие от архетипов, понимаемых исключительно в юнгианском смысле, представляют собой «такого рода трансисторические “коллективные представления”, которые формируются и обретают определенность в том или ином типе культуры»². В задачи национального самопознания, по мнению А.Ю. Большаковой, входит поиск «некоей точки опоры», которой и являются «базовые архетипы национального менталитета, коренящиеся в устойчивых протообразцах, первичных моделях развития»³.

Эти базовые модели формируются в культуре народа и складываются и укрепляются в фольклоре, но и в самой литературе в том числе. Как полагает А. Ю. Большакова, в последнее время ученые все чаще говорят о литературной природе архетипа⁴. Отметим, вслед за исследователем, что литературные архетипы нередко именуются учеными по-разному — вечными образами, литературными универсалиями, сквозными моделями и т.д. Однако все эти понятия, хотя и близки, но не идентичны. И каждый раз выбор в пользу того или другого терминологического статуса определяется

¹ Большакова А. Ю. Архетип раскола в современной русской прозе // Русская литература XX-XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения): материалы IV международной научной конференции. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2014. С. 12.

² Есаулов И. А. Русская классика. Новое понимание / М-во образования и науки РФ; РПУ; Центр литературовед. исслед. СПб.: Алетейя, 2013. С. 12.

³ Большакова А. Ю. Гендер и архетип: «Первозданная женщина» в современном мире // Общественные науки и современность. 2010. Вып. 2. С. 176.

⁴ См.: Большакова А. Ю. Архетип в теоретической мысли XX в. // Теоретико-литературные итоги XX в. Художественный текст и контекст культуры: В 4 т. Т. 2. М.: Наука, 2003. С. 284-319.

материалом и задачами исследования. Как отмечает А. Ю. Большакова, это связано, прежде всего, «с решением вопроса о литературно-онтологических основаниях именно литературного образа и о способах его художественной индивидуализации»¹.

Необходимо отметить, что выявление литературных архетипов, то есть той грани культурного бессознательного, что выкристаллизовывается в художественном тексте и потом уже «передается по наследству», представляет ряд сложностей. Всякое их проявление предполагает «наличие двуединого “генетического” кода, складывающегося через взаимодействие закрепленных в национальном менталитете образцов мировосприятия, праобразов былого, давно ушедшего и сохранившегося в настоящем в качестве “отпечатков”, “следов”, и соответствующих им художественных образов, моделей, образцов. Последние возникают — на правах повторяющихся, постоянных составляющих — и в национальных, и мировой литературах в целом, и в творчестве отдельных писателей — с разной степенью доминантности и с разной идейно-художественной направленностью. Так представление об архетипе как о феномене коллективного бессознательного, свойственного той или иной нации, сосуществует со “специализированными” репрезентациями архетипа как производными от первичного»².

Исследователь приходит к выводу о существовании некоего коллективного литературного пространства, которое сложилось «на основе единого “генетического” кода, стихийно регулируемых, интенсивных процессов “литературного бессознательного” и “памяти культуры”»: через чтение и восприятие друг друга авторами различных текстов, обратное воздействие на литературный процесс читательского восприятия (через

¹ Большакова А. Ю. Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественном мире писателя: материалы международной заочной научной конференции. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. С.9.

² Там же. С. 11.

читательские отклики, письма, литературные встречи и т.п.), а также профессиональной критики и литературоведения»¹.

В творчестве писателя-художника, по мнению А.Ю. Большаковой, «архетип, в силу своей изначально образной природы (что особенно важно!), занимает место базисной, первоосновной модели для создания оригинального художественного мира, автор которого выступает как демиург, создатель собственной вселенной. В художественной деятельности жизнь архетипа связана с образотворчеством, т.е. моделированием самых разных вариантов того или иного первообраза, корни которого уходят в глубокую древность, праисторию человечества, народа, нации, рода...»².

Лучшие литературные образцы, «входя в общую парадигму литературного архетипа и нередко представляя собой высшие, уникальные точки (доминанты) в его развитии, обнаруживают особенности литературного архетипа вообще и того или иного его лика в частности, а также специфику выявления и проявления архетипичности как свойства художественного текста»³. Архетип в качестве литературной модели «задает некую парадигму развития, нежели дает готовый, завершённый образец» и предстает как «вариативность вариантности» и «самовоспроизводящаяся модель»⁴.

Литературный архетип, по справедливому замечанию А. Ю. Большаковой «всегда находится в развитии, меняясь в зависимости от исторического контекста». Интерес же к проблеме архетипа связан с человеческим самопознанием, культурной самоидентификацией. В таком

¹ Большакова А.Ю. Архетип, миф и культурное бессознательное в мире Юрия Кузнецова // Материалы третьей научно-практической конференции, посвящённой творческому наследию Ю.П. Кузнецова. М.: Союз писателей России, 2009. С. 94

² Большакова. А. Ю. От сущности к имени. Теории архетипа. Часть I. Ульяновск: УЛГТУ, 2010. С. 23-24.

³ Большакова А. Ю. Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественном мире писателя: материалы международной заочной научной конференции. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. С. 11.

⁴ Большакова А.Ю. От сущности к имени. Теории архетипа. Часть I. Ульяновск: УЛГТУ, 2010. С. 185, 190.

случае «поиск себя» понимается «как обретение некоей точки опоры»¹ — на глубинные, базовые архетипы культурного бессознательного, наиболее ярко, емко и точно закрепленного в литературе.

Составляющие архетипического анализа наравне с другими методологическими приемами чаще всего присутствуют в современном литературоведческом исследовании как один из аспектов общей поэтики. Одно из основных свойств литературного архетипа является его типологическая устойчивость и высокая степень обобщения. Под воздействием перемен в обществе литературный архетип все чаще является актуальным смыслом, «встроенный» в художественный замысел и реализуемый в произведении. В нашем исследовании мы будем опираться на теоретические положения А. Ю. Большаковой, одного из разработчиков сложного и до сих пор дискуссионного вопроса о литературных архетипах.

Важной для нас оказалась работа А. Х. Гольденберга «Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя», поскольку в ней отдельный раздел посвящен функционированию литературных архетипов у Гоголя, в том числе особое внимание уделено проблеме «дантовского архетипа», под которым понимается комплекс мотивов и образов, важнейших для «Божественной Комедии» Данте. Близко нам и «расширенное понимание термина “архетип”», которого придерживается А. Х. Гольденберг. «В нашем понимании, архетипы, — утверждает ученый, — это не только “первообразы”, сопряженные с мифом и обрядом, но и “вечные образы” литературы. Это <...> логико-смысловая подпочва литературного творчества»². В нашей работе мы в немалой степени как раз и будем размышлять о подобной «подпочве» женского образа у Гончарова.

Близко нам и понимание «литературного архетипа» (или «художественного мататипа»), которое представлено в работе Н. Е. Меднис и

¹ Большакова А. Ю. Гендер и архетип: «Первозданная женщина» в современном мире // *Общественные науки и современность*. 2010. Вып. 2. С. 175-176.

² Гольденберг А. Х. *Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя* Волгоград: Перемена, 2007. С. 9.

Т. И. Печерской. Исследователи полагают, что литературный архетип — это «образование, которое либо порождено художественным текстом, либо вошло в такой текст и оказалось им, в том или ином ракурсе, адаптировано»¹. Другими словами, несмотря на то, что данные «образования» в определенный момент сами были созданы творческой мыслью автора, они затем могут использоваться следующими поколениями литературы и создавать огромное количество инвариантов, однако их суть останется неизменной.

В немалой степени интересны и продуктивны для нашей работы в теоретико-методологическом плане оказались диссертационные исследования И. С. Урюпина² и О. В. Аvasапянц³, в которых поднимался вопрос о функционировании «архетипов культуры» или «литературных архетипов» на материале русской литературы XX века.

Не менее ценным оказался для нас и подход к пониманию архетипического образа, который был предложен в монографии О. С. Крюковой «Архетипический образ Италии в русской литературе». Ученый рассматривает образ Италии как целостную архетипическую модель, воспроизводимую в русской культуре и литературе, что позволяет, «проследить литературную судьбу той культурной реалии, к которой многократно обращались поэты, прозаики и драматурги, и определить границы новаторства при одновременном существовании устойчивой литературной традиции»⁴.

Итак, литературный архетип является основным хранителем памяти литературы, где в сжатом виде содержатся некие устойчивые образы, модели и смыслы, а формирование литературного архетипа «отражает процессы

¹ Меднис Н.Е., Печерская Т.И. Метатип в системе памяти культуры // Критика и семиотика. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 2010. Вып. 14. С. 9.

² См.: Урюпин И. С. Национальные образы-архетипы в творчестве М.А. Булгакова: автореф. дис докт. фил. наук: 10.01.01. Елец, 2011. 34 с.

³ См.: Аvasапянц О. В. Архетипы культуры в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»: автореф. дис. канд. фил. наук: 10.01.01. Владикавказ, 2013. 24 с.

⁴ См.: Крюкова О. С. Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века: автореф. дис. доктора. филол. наук: 10.01.01. М., 2007. 43 с.

общекультурного взаимообогащения и собственно литературной эволюции»¹. В нашем исследовании мы сосредоточиваем внимание на том смысловом поле явления «литературного архетипа», которое подразумевает обращение к собственно литературному, а не к мифологическому материалу². Мы не отрицаем того факта, что в основе любого культурного явления лежит миф и что современность связана с мифом определенно. Однако нам интереснее было обратить внимание на промежуточные между мифом и литературой пласты. Сошлемся на мнение В. В. Иванова, который полагал, что взаимосвязь между мифом и литературой обнаруживает всегда посреднические звенья, в которых вырабатываются образцы, функционирующие потом в литературе³. Это может быть и фольклор⁴, но может быть и сама литература, в которой образуются новые модели уже для последующих исторических эпох. Миф, который лег в основу какого-либо явления культуры, преобразовывается, наполняется дополнительными смыслами, и они в дальнейшем будут уже по-новому определять функционирование выросшего из мифа образа, сюжета или мотива. Так, для литературы XIX-XX веков именно Фауст Гете, а не Фауст как герой средневековой легенды, оказался определяющей архетипической моделью. Культура вырабатывает свои универсалии, которые воспроизводятся в дальнейшем.

Стоит подчеркнуть, что мы отмечаем родство между такими понятиями, как «вечный образ» и «литературный архетип», однако не ставим между ними знак равенства, поскольку у последнего есть дополнительная

¹ Большакова А. Ю. Архетип-концепт-культура // Вопросы философии. М.: Наука, 2010. №7. С. 55.

² Аналогичную позицию разделяет О. В. Авасапянц: см. вторую главу ее работы под названием «Архетипы мировой литературе в романе “Доктор Живаго”».

³ Иванов Вяч. Вс. Избранные труды. Т. 3. Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стиховедение. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 119.

⁴ См. об этом: Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1980. 175 с.; Ларионова М. Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов на/Д.: Изд-во Рост. Ун-та, 2006. 256 с.

область значения. И «вечные образы», и «литературные архетипы» относятся, как справедливо полагает Н. В. Володина, к такому кругу явлений, которые принято называть «универсалиями в литературе». Это важнейшие константы литературного процесса¹. «Вечные образы» актуальны для мировой литературы в целом. Однако еще в 1920-х годах критик и литературовед И. М. Нусинов в статье под названием «Вековые образы», настаивал на том, что подобного рода образы следует называть именно «вековыми»², поскольку многие из них исчезнут из культуры будущих поколений, так как потеряют свою актуальность в связи с кардинальным изменением в массовом сознании бесклассового общества. Очевидно, что такая позиция продиктована определенным историческим моментом.

В настоящее время категория «вечного образа» в науке оказывается востребованной.

Д. В. Поль, внося некоторые уточнения в идеи Е. М. Мелетинского, предлагает любой универсальный образ и мотив относить к одному из трех пластов: архетипическому, мифологическому и плану «вечных образов». Это позволяет, по мнению исследователя, изучить их в «исторической преемственности». Он высказывает мысль, что в процессе литературного генезиса и развития мировой литературы из архетипического «слоя» образуются мифологемы, которые создают категории иного уровня, тесно связанные «с национально-историческим пластом человеческого сознания». Это и есть «вечные образы»³. В таком понимании категория «вечного образа» является иной фазой архетипического и мифологического.

¹ См.: Володина Н. В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. М.: Флинта, Наука, 2010. С. 26-30. А. Ю. Большакова также называет архетипы и вечные образы «составляющими единой концептосферы культуры». См.: Большакова А.Ю. Архетип-миф-концепт (рубеж XX-XXI вв.). Теории архетипа. Часть 3. Ульяновск: УлГТУ, 2011. С. 215.

² См.: Нусинов И. М. Вечные образы // Литературная энциклопедия в 11 т. Т. 2. М.: Изд-во Ком. акад, 1929. С. 128-137.

³ См.: Поль Д. В. Универсальные образы и мотивы в творчестве М.А. Шолохова // Педагогика искусства. М.: Институт художественного образования и культурологии РАО, 2006. №1. С. 55-69.

В коллективной монографии «Гамлет как вечный образ мировой культуры» ее авторами Вл. А. Луковым, Н. В. Захаровым, Б. Н. Гайдиным «вечный образ» рассматривается как инвариант первичной образной модели, самостоятельно существующей в культурном сознании общества. Таковы русские — Гамлеты, Дон Кихоты, Фаусты и т. п. «Вечные образы — термин литературоведения, искусствознания, истории культуры, — настаивают на синтезирующем значении категории ученые, — охватывающий переходящие из произведения в произведение художественные образы — инвариантный арсенал литературного дискурса <...> Вечные образы включены в многочисленные социальные практики, в том числе далекие от художественного творчества. Обычно вечные образы выступают как знак, символ, мифологема (т. е. свернутый сюжет, миф) <...> Вечные образы становятся особо актуальными в условиях бурного развития постмодернистской интертекстуальности, расширившей использование текстов и персонажей писателей прошлых эпох в современной литературе»¹.

Таким образом, «вечный образ» обладает определенной целостностью и предполагает воспроизведение этой целостности в других культурах и в других художественных «практиках». К тому же «вечный образ» транснационален и трансисторичен, но может быть востребован культурой в тот или иной исторический момент. При этом разговор о «вечном образе» всегда предполагает определенную гендерную парадигму. Так, Гамлет или Дон Жуан – мужские образы. Другое дело, если гамлетовские черты вдруг обнаруживают себя в психологическом складе женского персонажа, как это, например, нередко бывало у Гончарова. Здесь, по нашему глубокому убеждению, мы имеем дело как раз с явлением архетипического, собранного, выкристаллизованного и «сформулированного» в литературном образе. Подобная ситуация как раз, по нашему мнению, относится к явлению литературного архетипа. Причем механизмы функционирования здесь схожи

¹ Луков Вл. А., Захаров Н. В., Гайдин Б. Н. Гамлет как вечный образ русской и мировой литературы. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2007. С. 5-7.

с тем, как проявляется архетипическое в психологии. В каждом человеке в той или иной мере могут высказываться черты разных архетипов, которые в итоге и составляют многогранность психологического склада личности. Для образной структуры человеческого характера в той же мере значимыми оказываются грани, восходящие к разным литературным архетипам, в целокупности своей они в немалой степени определяют художественную антропологию писателя.

Таким образом, согласно современным исследованиям, существует несколько значений «архетипа» как литературной категории, среди них — «вечные образы». В своей работе мы принимаем именно это значение. Однако полагаем, что понятие литературного архетипа более объемное, чем «вечный образ». Поэтому мы от последнего не отказываемся и используем его в своей работе, но понимаем, что в некоторых случаях целесообразней пользоваться категорией «литературного архетипа». Так, например, если мы говорим о воплощении «вечного образа» Гамлета у Гончарова, то в читательском сознании возникают ассоциации прежде всего с образом Обломова, но никак не с женскими персонажами, особенно с такими, как Софья Беловодова или же Марфинька¹ из «Обрыва». Однако обе героини обнаруживают в себе логико-психологические черты Гамлета, как некие потенциальные грани их личности. Этот, как мы полагаем, литературный архетип Гамлета во многом задает структуру их образа. И вот нам представляется, что подобные смыслы как раз становятся яснее при использовании, наряду с «вечными образами», категории «литературный архетип».

В последние годы и в науке о творчестве Гончарова немало говорится и об интертекстуальной природе текстов писателя. Так, М. В. Отрадин отмечает, что «проза Гончарова, способная производить впечатление “живой импровизации”», при ближайшем рассмотрении оказывается на удивление

¹ Такое написание имени героини принято в полн. собр. соч. и писем Гончарова, в 20 томах.

“выстроенной”, литературной, насыщенной множеством явных и скрытых цитат, параллелей, аллюзий»¹. Исследования о Гончарове венгерского ученого А. Молнар² во многом построены с учетом интертекстуального метода.

Несмотря на то, что теория интертекстуальности, возникшая более полувека назад в работах Ю. Кристевой о М. М. Бахтине³, с опорой на теорию текста Р. Барта⁴, подразумевала постмодернистскую художественную реальность, в настоящее время интертекстуальный метод все чаще распространяется и на литературу XIX века⁵.

Современные разработчики теории интертекстуальности — Н. Пьеге-Гро, Н. А. Фатеева — активно пользуются понятиями «автор», «авторский замысел», «авторская психология» «влияние» и «цитирование»⁶. Последние являются ключевыми категориями сравнительно-исторического литературоведения. Интертекстуальность, по мнению Н. Пьеге-Гро, может и должна предполагать наличие влияния: «Интертекстовые смыслы становятся очевидными в том случае, когда тексты, в той или иной форме

¹ Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте / С.-Петербург. ун-т. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. С. 4.

² См.: Молнар А. Поэтика романов И.А. Гончарова М: Компания Спутник+, 2004. 157 с. Молнар А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова. Ульяновск: Издательство «Корпорация технологии продвижения», 2012. 448 с.

³ См.:Кристеева Ю. С. Бахтин, слово, диалог и роман// Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму /Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 427-457.

⁴ См.: Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К. М.: Прогресс, 1989. 389 с.

⁵ См.: Непомнящий И. Б. Лирика Ф. И. Тютчева и вопросы интертекста. М. : ФАИР, 2011. 350 с.; Кроо К. «Творческое слово» Ф. М. Достоевского — герой, текст, интертекст . СПб.: Академический проект, 2005. 288 с.; Беляева И. А. «Фауст» И. С. Тургенева: интертекстуальность в свете семантики эпиграфа. // Спасский вестник. 2014. Вып. № 22. Тула: Аквариус, 2014. С. 14-24 и др.

⁶ «...Теория текста возникла в рамках весьма последовательной и строгой концепции текста», однако «отнюдь не безразличен тот факт, что в романе цитируется данный автор или данный жанр; бывает и так, что самый смысл текста оказывается основан на подобном цитировании. Вот почему безоглядное отвержение необходимости выявлять источники довольно быстро было осознано как очевидное преувеличение»: Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 77, 78.

воспроизводимые в повествовательном произведении, на театральной сцене или в стихотворении, будут опознаны со всем надлежащим вниманием»¹, а тот факт, что в романе или повести цитируется определенный автор, не может быть безразличен. Таким образом, интертекстуальность включает в себя «теорию источников», однако и выходит за её рамки.

Н. Пьеге-Гро, как и большинство современных теоретиков интертекстуальности, полагает, что интертекст в литературном произведении побуждает читателя к активной деятельности по его «опознаванию», что представляется очень важным для нас в нашей работе. В одном и том же произведении существуют одновременно разные уровни прочтения. Эффективность сопоставления всех релевантных контекстов находится в прямой зависимости от эрудиции читателя. Память читателя — важнейшее средство при распознавании интертекста. В ряде случаев дешифровка интертекста является условием объяснения скрытого смысла произведения, в том числе и прочтения художественного образа.

В монографии «Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности»² Н. А. Фатеевой предлагается различать две стороны интертекстуальности — читательскую и авторскую. «С точки зрения читателя интертекстуальность — это установка на более углубленное понимание текста или разрешение текста (текстовых аномалий) за счет установления многомерных связей с другими текстами»³. Читатель всегда имеет выбор — продолжить чтение, рассмотрев ту или иную языковую формулу в качестве обычного фрагмента произведения, либо обратиться к тексту-источнику для верного понимания читаемого текста. Ученый подчеркивает, что интертекстуальная традиция идет из настоящего в прошлое, а не из прошлого в настоящее и является неотъемлемой и

¹ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 78.

² См.: Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 4-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. 280 с.

³ Там же. С. 16-17.

необходимой частью авторского текста. Подобный взгляд на природу художественного текста, по нашему мнению, актуален и для размышлений о художественной образности, в том числе когда речь идет о явлении архетипического. Как справедливо полагает О. В. Аvasапянц, «архетипические образы, мотивы и сюжеты художественного текста позволяют осмыслить его как явление интертекстуальности»¹.

Если теория интертекстуальности, не порывая, в принципе, с т. н. теорией источников, как об этом пишет Н. Пьеге-Гро, все же больше имеет дело со свободными ассоциациями, то сравнительно-исторический подход предполагает установление истоков и корней того или иного художественного явления, что также важно для нашей работы, поэтому мы будем обращаться к сравнительно-исторической методологии, сформулированной еще в трудах А. Н. Веселовского², затем В. М. Жирмунского³, М. П. Алексева⁴.

Обращение писателей к близким темам, образам, идеям, творческое использование «чужих» сюжетных схем или мотивов, по справедливому мнению Н. Ф. Будановой, «дело обычное в литературе». «Оно является объектом сравнительно-типологического (или сравнительно-исторического) изучения творчества писателей»⁵. Отмеченные еще самим Гончаровым художественные параллели между «Обрывом» и произведениями западноевропейских литератур, по верному замечанию исследователя, «нуждаются в серьезном и вдумчивом сравнительно-историческом

¹ См.: Аvasапянц О.В. Архетипы культуры в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»: автореф. дис. канд. филол. наук. Иваново, 2013. С. 6.

² Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Спб.: Изд-во «Университетская книга», 2011. 687 с.

³ Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. 496 с.

⁴ Алексева М. П. Державин и сонеты Шекспира // Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1983. С. 254–274.

⁵ Гончаров И. А. Необыкновенная история: (Истинные события) / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н. Ф. Будановой // И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования / РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. С. 189.

изучении»¹. Думается, что в таком ключе справедливо рассматривать и все романное творчество Гончарова.

Предметом нашего исследования являются романы Гончарова «Обыкновенная история», «Обломов» и «Обрыв», которые мы рассматриваем как романную трилогию, **объектом** – сфера женской образности. В диссертационном исследовании мы обращаемся к текстам разных европейских и русских писателей для решения конкретных задач нашей работы по уяснению и выявлению типологических параллелей, интертекстуальных переключек с текстами Гончарова и, в конечном счете, для установления литературно-архетипических граней женского образа в романистике писателя.

Целью работы является изучение художественной специфики женских образов в романной трилогии Гончарова в свете их литературно-архетипических истоков и граней. По нашему глубокому убеждению, именно глубинные основы образности позволяют читателю постичь универсальные смыслы гончаровского текста.

Для достижения обозначенной цели в работе решаются следующие **задачи**, позволяющие поэтапно осветить указанную научную проблему:

1. Сформулировать теоретико-методологическую базу исследования и определить важную для нашей работы область значения термина «литературный архетип»;
2. Систематизировать и описать круг литературных архетипов, восходящих к западноевропейской литературе, послуживших основой для женских образов в романной трилогии Гончарова;

¹ Гончаров И. А. Необыкновенная история: (Истинные события) / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н. Ф. Будановой // И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования / РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. С. 190.

3. Выявить национальные архетипные литературные истоки женской образности в романах Гончарова;

4. Определить характер модальности (модус художественности) при актуализации доминантных архетипов в романной трилогии и выявить его художественную функцию.

Положения, выносимые на защиту:

1. Художественное изучение природы человека было насущной чертой творческой манеры Гончарова. В этом писатель нисколько не уступал своим современникам — И. С. Тургеневу, Ф. М. Достоевскому, Л. Н. Толстому, глубоко проникшим в тайны человеческой личности. Человековедческие открытия Гончарова во многом обусловлены тем, как выстраивался в его романах художественный образ, структура которого предполагала литературно-архетипическую многогранность. Здесь можно провести параллель с тем, как человеческая личность обнаруживает в себе разные архетипы (в юнгианском смысле), вмещает в себя разные возможности.

2. Женская сфера в романах Гончарова свидетельствует о том, что универсальные начала, которые были аккумулярованы в образах европейской литературы, являются значимыми для выражения авторского понимания психологической природы женщины. Доминантным архетипом среди всех европейских истоков и красок женской образности у Гончарова является Беатриче. Важную грань в «психологических движениях» (И. А. Гончаров) гончаровских женщин составляют исконно мужские литературные архетипы, или «вечные образы». Это прежде всего Гамлет, Фауст, Пигмалион. Однако в структуре женского образа они «работают» как начала, имеющие архетипическую природу, обнаруживая его логико-смысловые горизонты.

3. Русская литература к середине XIX века, хотя и была относительно молода по сравнению с европейской, тем не менее давала Гончарову весьма ценный художественный материал для его романов

изучений женской природы. Доминантным архетипическим «первообразом», или «подпочвой» для многих героинь Гончарова была пушкинская Татьяна, с началами «самобытности и самодеятельности» (И. А. Гончаров). «Положительность» пушкинской Ольги, «живая жизнь» как пребывание в любви, свойственное карамзинской «бедной Лизе», а также глубокое страдательное чувство, которое не зависит «ни от каких условий», что обнаруживает тихая страдательная натура лермонтовской Веры, придают национальную краску в общий строй женского художественного образа в романах Гончарова.

4. Литературно-архетипическая природа женской образности в романной трилогии писателя выстраивается в разных эмоциональных рядах. Спектр варьирования широк: от героико-трагических до иронических интонаций. Важно, что черты, присущие литературным архетипам, призванным подчеркнуть в женщине ее высокое начало, не умаляются оттого, что подчас в реальной жизни они снижаются, травмируются. Идеал (прежде всего идея Беатриче или «самобытность и самодеятельность» Татьяны) не теряет своей идеальности, даже если он глубоко скрыт или едва определим, однако присутствует как потенциал в каждой, даже самой заблудшей женской душе.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней системно рассмотрены аспекты функционирования многообразных литературно-архетипических моделей в структуре женского художественного образа в романной трилогии Гончарова; выявлена и определена взаимосвязь между реализацией доминантных архетипов и диапазоном авторской модальности (от трагического до иронико-сатирического).

Практическая ценность работы состоит в том, что его материалы могут быть использованы для разработки лекционных курсов по истории русской литературы XIX века, курсов по выбору, посвященных творчеству Гончарова. Материалы исследования могут найти применение в подготовке выпускных квалификационных и курсовых работ бакалавриата и

магистратуры, в иных диссертационных сочинениях. Наблюдения над женскими художественными образами в романах Гончарова могут быть использованы и в школьной практике.

Теоретико-методологическое значение работы заключается в том, что принцип осмысления структуры женских образов в романной трилогии Гончарова может быть применен и к произведениям других писателей. Однако система архетипических оснований образа всегда будет индивидуальной у каждого писателя, разными будут и доминантные литературные архетипы, определяющие характер этой системности.

Апробация результатов исследования. Основные положения работы изложены в 7 статьях. Автор принимал участие в научно-практической конференции молодых исследователей «Актуальные вопросы филологии» (МГПУ, г. Москва, 23 марта 2012 г.), в конкурсе научных работ молодых ученых-филологов ИГН МГПУ «В поисках слова», где занял призовое место (г. Москва, 20 апреля 2013 г.), в Международной научной конференции «XVI Виноградовские чтения. Текст, контекст, интертекст» (г. Москва, 16-17 октября 2015 г.), в научно-образовательном студенческом Гончаровском семинаре «Роман И. А. Гончарова «Обрыв»: русский характер и его «пробуждение» (г. Ульяновск, 11-14 мая 2016 г.), в V Всероссийской (с международным участием) конференции молодых ученых LITTERATERRA (г. Екатеринбург, 2-3 декабря 2016 г.).

Структура работы. Диссертационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы, насчитывающего 227 наименований.

Глава 1. Архетипы европейской литературы и женские образы в романной трилогии И. А. Гончарова («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»)

Вопрос о связи прозы Гончарова с творчеством его зарубежных предшественников и современников не раз ставился в научных работах. В данной главе в качестве архетипической основы женских образов Гончарова рассматриваются героини произведений зарубежных писателей, таких как Данте Алигьери, У. Шекспир, Ж.-Ж. Руссо, Ж. Санд и И. В. Гете.

1.1. Идея Беатриче в романах Гончарова

Романы Гончарова невозможно представить без центральной героини, удивительным образом соединяющей в себе красоту духовную и телесную. Архетипически подобная героиня могла восходить к разным литературным предшественницам, однако в ее художественном облике явственней всех проступают черты дантовской Беатриче.

Несмотря на то, что Гончаров не владел итальянским языком¹, а также нигде не говорил о влиянии Данте на свои романы, все же можно и должно предположить, как справедливо отмечает И. А. Беляева, что «Божественную Комедию» Гончаров «мог читать в популярных тогда в России французских переводах, а также слышать в изложении С. П. Шевырева, адъюнкт-профессора Московского университета, преподававшего европейскую словесность в бытность Гончарова студентом (с 1831 по 1834 год)». В начале 1830-х годов С. П. Шевырев защитил диссертацию «Дант и его век», публикация которой состоялась в «Ученых записках Московского университета» за 1833–1834 год. «Этот труд, — полагает И. А. Беляева, —

¹ См. письмо к А. Н. Майкову от 11 (23) апреля 1859 года: «Вы хотите, чтоб я сказал о Вашей поэме правду: да вы ее слышали от меня и прежде. Я, собственно я — не шутя слышу в ней Данта, то есть форма, образ, речь, склад — мне снится Дант, как я его понимаю, не зная итальянского языка»: Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1980. С. 267.

скорее всего, был знаком прилежному студенту Гончарову, высоко почитавшему талант молодого преподавателя»¹.

Одним из первых исследователей, отметивших сближение текстов Гончарова и Данте еще в XIX веке, был критик В. В. Чуйко², который находил в них родство символично-аллегорического плана, однако прямых параллелей между образами героев не проводил: «Я <...> поставил Гончарова рядом с Данте, — признается он, — и в самом деле, у них много общего, если, разумеется, забыть о том, что русский романист принадлежит к XIX столетию, а великий гибеллин к XIV <...>. Но, помимо этого, они — родственные натуры и аллегористы: Беатриче для Данте не есть женщина, которую он когда-то любил и в молодости потерял, это — олицетворение богословия или философии, — совершенно в таком смысле, как бабушка для Гончарова есть олицетворение старой русской консервативной жизни»³.

В XX веке интерес к теме «Гончаров и Данте» проявлялся, скорее, подспудно, хотя определенные наблюдения были сделаны. Так, В. И. Мельник относил общую идею романной трилогии Гончарова к гоголевскому «пути», и уже опосредованно, как бы «через Гоголя», отмечал соотнесенность фамилий центральных персонажей в романах писателя с дантовской триадой: «...Адуевы, Обломов и, наконец, Райский? Это своего рода ад, чистилище и рай»⁴.

Наиболее основательно параллели между «Божественной Комедией» Данте и романами Гончарова были рассмотрены относительно недавно в работах И. А. Беляевой. Определяющей в ряду работ исследователя стала

¹ Беляева И. А. «...Мне снится Дант»: Гончаров-романист и «Божественная Комедия» Данте // *Alexandro P'usino septuagenario oblata* (Новые материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 8). М.: Новое издательство, 2011. С. 59.

² См.: Чуйко В. В. Иван Александрович Гончаров. Опыт литературной характеристики // *Наблюдатель*. № 12.1981, С. 109–127.

³ Чуйко В. В. «Лучше поздно, чем никогда» // Иван Александрович Гончаров. Его жизнь и сочинения. Сб. историко-литературных статей / Сост. В. И. Покровский. М.: Типография Г. Лисснера и Д. Совко, 1912. С. 285–286.

⁴ Мельник В. И. И. А. Гончаров: Духовные и литературные истоки. М.: Изд-во МГУП, 2002. С. 32.

статья «“Странные сближения”: Данте и Гончаров»¹, а также недавняя монография «И. А. Гончаров-романист: дантовские параллели»². В них были обозначены возможные источники интереса Гончарова к художественным идеям Данте и намечены основные точки соприкосновения между художественными мирами обоих, в том числе обозначена в качестве ключевой для романистики Гончарова восходящая к Данте идея Беатриче как источника всякого движения в жизни.

В последние годы интерес к дантовским истокам образности и сюжетики у Гончарова усилился. Можно назвать в данной связи наблюдения В. А. Недзвецкого, который выявил «относительно частные аналогии “Обломова” с дантовской “комедией”» (например, образ Ольги Ильинской) и дал характеристику «дантовским концептам» — аду, чистилищу и раю, которые рассматриваются «в качестве сюжетобразующих начал (и сюжетных граней)» в романе «Обломов»³.

Н. В. Калинина в качестве основы в последнем романе Гончарова выделяет начало дантовское. Этому вопросу посвящена ее статья «Дантовы координаты романа “Обрыв”». Ученый отмечает малую изученность вопроса при всей очевидности и научной злободневности его постановки. Особое внимание уделено в статье аллюзиям и реминисценциям из «Божественной Комедии», которые обнаруживаются в «Обрыве» на разных уровнях организации произведения Гончарова. Н. В. Калинина предполагает, что «вкрапление “дантовского текста” в повествование Гончарова, как правило, выступает в виде скрытых реминисценций, не являясь цитатой в классическом смысле этого слова»⁴. Однако идее Беатриче и ее

¹ См.: Беляева И. А. «Странные сближения»: Данте и Гончаров // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2007. Т. 66. № 2. С. 23–38.

² См.: Беляева И. А. И. А. Гончаров-романист: дантовские параллели. М.: Изд-во ГАОУ ВО МГПУ, 2016. 216 с.

³ См.: Недзвецкий В. А. Роман И. А. Гончарова «Обломов»: Путеводитель по тексту: Учебное пособие. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. 224 с.

⁴ Калинина Н. В. Дантовы координаты романа «Обрыв» // Русская литература, № 2. 2012. С. 73.

сюжетообразующей и цементирующей все женские образы роли в статье Н. В. Калининой речи не идет.

Как видим, тесной соотнесенности между женскими персонажами и героями Данте мало кто из ученых наблюдал. Однако тем больше оснований у нас размышлять об архетипических по своей основе, глубинных сближениях между героинями романов Гончарова и центральной дантовской идеей — образом Беатриче. Причем важно, что эта идея — как грань или как намек — присуща практически всем женским персонажам у Гончарова без исключения.

Поиск женского идеала свойственен едва ли не всей русской литературе. С женщиной связывается, как правило, идея спасения, возрождения, сфера чувств. Во многом она берет свое начало в европейской традиции, которая восходит к «Божественной Комедии» Данте. В романной трилогии Гончарова также присутствует образ путеводительницы, которая является живой носительницей высшей любви, красоты и мудрости. Она становится ядром его романов, потому пронизывает все женские образы в большей или меньшей степени. На наш взгляд, из романов Гончарова следует выделить «очевидные» и «периферийные» образы, воплощающие собой идею Беатриче. Однако мысль о том, что всем героиням, без исключения, свойственны черты Беатриче — даже если они сами не ведают об этом — является определяющей для женской художественной антропологии в романах Гончарова. Это обусловлено прежде всего особой значимостью для писателя «дантовского сюжета» и основных его мотивно-образных координат¹.

Особое место, по нашему глубокому убеждению, в ряду женских персонажей «Обыкновенной истории», занимает Лизавета Александровна, жена Петра Иваныча Адуева, которая может претендовать на роль Беатриче, поскольку играет спасительную роль в судьбе Александра Адуева.

¹ См.: Беляева И. А. Генезис русского классического романа («Божественная комедия» Данте и «Фауст» Гёте как истоки жанра): учеб. пособие. Ч. I. М.: МГПУ, 2011. 280 с.

Немаловажным является тот факт, что «молодая, прекрасная» героиня появляется в сложный для Александра период жизни (разрыв отношений с Надинькой Любецкой), являясь для него единственным человеком, в котором Адуев находит спасение и поддержку: «Она села подле него, поглядела на него пристально, как только умеют глядеть иногда женщины, потом тихо отерла ему платком глаза и поцеловала в лоб, а он прильнул губами к ее руке. Долго говорили они. Через час он вышел задумчив, но с улыбкой, и уснул в первый раз покойно после многих бессонных ночей» [I, 310]

В жизни Александра тетушка выступала как антипод Петра Иваныча, который всячески старался донести до него свою истину, объяснить, что любовь в жизни не главное, необходимо отказаться от чувств, ведь они мешают карьере. Лизавета Александровна воплощает собой сферу чувств, Петр Адуев – разум, расчет. Иными словами, Петр Адуев тянул душу Александра вниз, поскольку приземлял все стремления своего племянника, тогда как Лизавета Александровна старалась направить Александра на путь восхождения, подобно Баетриче, хотела «указать настоящий путь его сердцу» [I, 318]. Она поддерживала Александра, говорила о том, что не нужно «удерживать чувство», что нужно «дать ему волю». Адуев признается ей, что «ваше ангельское, доброе лицо, ma tante, кроткие речи, дружеское пожатие руки — всё это смущает и трогает меня: мне хочется плакать, хочется опять жить...» [I, 415]. Нельзя не согласиться с тем, что тетушка какое-то время пыталась играть в жизни Александра спасительную роль.

Но, к сожалению, Лизавете Александровне не удалось стать для Александра источником пробуждения, ведь ей самой нужна была помощь. Ее сердце было убито холодностью супруга, не признававшего живых чувств. Вначале героиня пыталась с этим бороться, объясняла себе, что поведение мужа связано с какой-то особой стратегией, но при первом его отзыве о любви «тотчас же разочаровывалась» [I, 314]. Она поняла, что «не любовь к ней были единственной целью его рвения и усилий» [I, 313], главное в жизни Петра Иваныча – труд, а любовь здесь неуместна: «век такой» [I, 466]. Увы,

но Петр Адуев вычеркнул любовь не только из своей жизни, но и в жизни Александра, а также из жизни Лизаветы Александровны Адуевой, сделав ее мир крепостью, «но зато в ней встречались на каждом шагу рогатки и патрули и против всякого законного проявления чувства...» [I, 458]. В конечном итоге, героиня смирилась, постепенно началось ее духовное омертвление: «как тень» [I, 145] ходила она по дому. Как справедливо отмечает И. А. Беляева, «слабое звучание спасительной силы Беатриче, любви, явленной миру в образе женщины, было убито современным веком»¹.

В романе «Обломов» роль Беатриче берет на себя Ольга Ильинская, которая хотела быть спасительницей для Обломова². Ольга желала пробудить Илью Ильича к жизни: «Проснитесь, сударь, с вами Ольга», - шутливо говорила она³. Обломов чувствовал легкость рядом с Ильинской. В романе присутствует сравнение героини с «чистым ангелом» [IV, 250], говорится, что ее стихиями были свет и музыка (она прекрасно исполняла арию *Casta Diva*). Отметим тот факт, что именно эти две стихии, свет и музыка, охватывают дантовское Чистилище, образуя затем пространство Рая, на что указывал С. П. Шевырев. Именно поэтому Обломов чувствовал рядом с героиней прилив энергии: «Как легко дышится в этой жизни, в сфере Ольги, в лучах ее девственного блеска, бодрых сил, молодого и глубокого, здорового ума!» [IV, 353]. Как верно отмечал В. А. Недзвецкий, «Ольга дана в романе как бы вообще вне быта»⁴, но «нематериальность» героини, в отличие от Лизаветы Александровны («Обыкновенная история»), находится в гармонической соотнесенности с ее жизненностью, что делает ее образ законченным.

¹ Беляева И.А. Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра») Ч. I. М.: МГПУ, 2011. С. 156.

² Там же. С. 175.

³ Гончаров И.А. Обрыв // Гончаров И.А. Собр. соч.: в 20 т. Т. 4. СПб.: Наука, 1997. С. 329. Далее художественные произведения Гончарова цитируются по данному изданию с указанием тома и страницы.

⁴ Недзвецкий В. А. Романы И. А. Гончарова. М.: Изд-во Московского ун-та, 1996. С. 36.

Портрет Ольги Ильинской в дантовской системе координат был рассмотрен И. А. Беляевой¹, чьи наблюдения мы возьмем за основу в своем анализе, дополняя их собственными соображениями. В портрете героини присутствует как небесное, так и земное, она похожа на «статую грации и гармонии»: «Несколько высокому росту строго отвечала величина головы, величине головы — овал и размеры лица; всё это в свою очередь гармонировало с плечами, плечи — с станом...» [IV, 192]. Гончаров указывает на то, что Ольга создана «строго», «обдуманно» и «артистически» [IV, 192]. Но есть в ее портрете черты, которые далеки от идеальности. Например, ее брови – это «две русые, пушистые, почти прямые полосы, которые редко лежали симметрично: одна на линию была выше другой, от этого над бровью лежала маленькая складка, в которой как будто что-то говорило, будто там покоилась мысль» [IV, 192]. В тексте романа подчеркивается: «Ольга в строгом смысле не была красавица, то есть не было ни белизны в ней, ни яркого колорита щек и губ, и глаза не горели лучами внутреннего огня; ни кораллов на губах, ни жемчугу во рту не было, ни миньютюрных рук, как у пятилетнего ребенка, с пальцами в виде винограда» [IV, 192]. Но при этом ни у кого не возникает сомнения в том, что она идеальна, ведь, по Гончарову, идеал корректируется жизнью, он невозможен без «уступок»².

В портрете Ольги показаны черты земной женщины, которую нельзя назвать идеалом красоты, но при этом она кажется прекраснее и совершеннее всех других, ведь в ней присутствует легкость, какая-то сопричастность небесному, что ни раз отмечал Гончаров: «...вдали она, как ангел восходит на небеса, идет на гору, так легко опирается ногой, так колеблется ее стан. Он за ней, но она едва касается травы и в самом деле как будто улетает. Он с

¹ См.: Беляева И. А. Портреты «русской Беатриче» в прозе Н. В. Гоголя и И.А. Гончарова // Русистика и компаративистика. Сб. науч. статей. Вып. VI. Вильнюс; М.: Edukologija, 2011. С. 16–25.

² Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т.8. М.: Худож. литература, 1980. С. 319.

полугоры начал звать ее. Она подождет его, и только он подойдет сажени на две, она двинется вперед и опять оставит большое пространство между ним и собой, остановится и смеется. Он, наконец, остановился, уверенный, что она не уйдет от него. И она сбежала к нему несколько шагов, подала руку и, смеясь, потащила за собой» [IV, 277]. В этом эпизоде Ольга выступает в роли путеводительницы, пытающейся помочь герою подняться наверх, вспомним, что Беатриче – жительница Рая, которая встречает героя Данте после Чистилища. Примечательно, что имение Ольги расположено и в саду, у подножия горы, и на самой горе: «Оно невелико, но местоположение — чудо! Вы будете довольны. Какой дом! Сад! Там есть один павильон, на горе: вы его полюбите» [IV, 343].

Ольга хочет, чтобы Обломов к ней переехал, взошел вместе с ней на гору: «Она сбежала к нему несколько шагов, подала руку и, смеясь, потащила за собой» [IV, 276]. Она желает, чтобы они с Обломовым жили у нее, на горе. Думается, этот момент символичен. Но для этого ей необходимо пробудить героя, помочь ему обрести гармонию, и в начале их взаимных отношений у Ильинской получается быть источником его пробуждения. Обломов будто бы «воскрес» [IV, 324]: «у него на лице сияла заря пробужденного, со дна души восставшего счастья» [IV, 202], «у Обломова мгновенно появилась цель жизни» [IV, 325].

Но вскоре Ольга понимает, что пробудить Обломова до конца ей не под силу. Обломову удастся обрести гармонию в любви к Ольге, но лишь на очень короткий период. Кто в этом виноват? Во многом, сам Обломов, который не смог сохранить достигнутую им высоту душевно-сердечной работы. Но и горделивая Ольга также явилась причиной «нового сна» героя, которому хотелось «не гордости и твердости, а слез, страсти, охмеляющего счастья, хоть на одну минуту» [IV, 285]. А гордость – это грех. Гордыня не смогла позволить Ольге понять, что Обломов «уже давно умер» [IV, 368], в то время как она пыталась возродить его. Обломов говорит ей: «Твой гордый взгляд убивает меня, каждое слово, как мороз, леденит» [IV, 283].

Таким образом, современная Беатриче у Гончарова получилась в немалой степени самонадеянной и потому спокойно подвергается критическому взгляду как со стороны писателя, так и читателя. Для земной женщины она слишком смело берет на себя роль спасительницы, и ей самой, горделивой, далеко до вершины, то есть до дантовской Беатриче.

В «Обрыве», т. е. в картине Пробуждения, как именовал эту романную стадию своей трилогии сам Гончаров¹, образ Беатриче реализует себя в полной мере. Писатель в образе Бориса Райского, которого он называл «проснувшимся Обломовым»², показывает новое состояние человека, который пробудился ото сна. Герой Гончарова – ценитель женской «умной красоты», которая транслирует высшую мудрость. Не случайно свой так и не написанный роман Райский хотел посвятить женщинам: «Женщины! вами вдохновлен этот труд, <...> вам и посвящается!<...> Мы не равны: вы выше нас, вы сила, мы ваше орудие<...> вы, рождая нас, воспитывайте нас честными, учите труду, человечности, добру и той любви, какую Творец вложил в наши сердца, – и мы твердо вынесем битвы жизни и пойдем за вами вслед туда, где все совершенно, где – вечная красота!» [VII, 762-763].

В этом посвящении, как верно отмечает И. А. Беляева, содержится вся поэтическая программа романа Райского и романа Гончарова, движущей силой которых является образ Веры и переживаемая ею драма: ее падение, страдание и постепенное восстановление-воскресение³. В романе Гончарова нет совершенных женщин, но все же «идеальным типом» для него является Вера. Именно она как центральная героиня «Обрыва» представляет собой вершину в воплощении идеи русской Беатриче.

Веру нельзя назвать безупречной женщиной, в том числе в плане соответствия ее внешности нормам красоты, которые приняты в обществе:

¹ См.: Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 64-113.

² Там же. С. 82.

³ См.: Беляева И. А. Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра») Ч. I. М.: МГПУ, 2011. С. 193-213.

«Нет в ней строгости линий, белизны лба, блеска красок и печати чистосердечия в чертах и вместе холодного сияния, как у Софьи. Нет и детского, херувимского дыхания свежести, как у Марфиньки» [VII, 286]. При этом именно Вера становится в романе «идеалом женского величия, гармонией красоты», «красотой красот» или «всяческой красотой» [VII, 543, 501], ведь несмотря ни на что, в ней «есть какая-то тайна, мелькает невысказывающаяся сразу прелесть, в луче взгляда, в внезапном повороте головы, в сдержанной грации движений, что-то неудержимо прокрадывающееся в душу во всей фигуре» [VII, 286]. В Вере, как и в Ольге Ильинской, присутствуют грани и земного, и небесного. Героинь нельзя назвать красавицами в прямом смысле этого слова, но есть в них черты, которые возвышают Ольгу и Веру над всеми остальными.

Райский сравнивал Веру с «белой статуей в зелени» [VII, 575]. Пылающая от страсти-любви героиня в его романе явлена на фоне зеленого цвета надежды белой статуей веры. Цветовая гамма Беатриче тут повторяется едва ли не буквально: Данте увидел свою возлюбленную в алом платье, зеленом плаще и венке из олив над белым покрывалом. Заметим также, что данные цвета исчезли из характеристики Веры после пробуждения: «У ней глаза горели, как звезды, страстью... Она стояла на своем пьедестале, но не белой, мраморной статуей, а живою, неотразимо-пленительной женщиной <...> И вот она, эта живая женщина, перед ним! В глазах его совершилось пробуждение Веры, его статуи, от девического сна» [VII, 622]. Именно после «падения», которое «оживило» Веру, героиня осознает, что больше нет надежды на перемены во взглядах Волохова, а значит, им необходимо расстаться.

В образе Веры органично совмещаются разные черты. С одной стороны, она гордая «дикарка» [VII, 158]. Бабушка говорит о том, что Вера «добрая и умная, да дикая нелюдимка» [VII, 120]. У нее есть русалочий взгляд, «таков бывает у всех женщин, когда они обманывают!» [VII, 354]. Она может быть жестокой, эгоистичной, вести себя с Райским как «кошка с

мышью» [VII, 583]. Но при этом в ней есть что-то таинственное, ее цветком является лилия — символ чистоты, она красива «умной», как говорит Райский, то есть высшей красотой.

Стоит отметить, что Вера не только служит, подобно Беатриче, путеводительницей — для Райского, Марка Волохова и Тушина, — но и сама в поисках «“новой правды и новой жизни” — пошла на свет и едва не сгорела», став жертвой своей собственной гордости. Она, как заметил Гончаров, «хотела не разрушения, а обновления»¹, но не могла найти его. Несмотря на свое падение, Вера, благодаря помощи и поддержке близких (Бабушки, Райского, Тушина), находит в себе силы подняться со дна «обрыва». Она «будто пробуждалась ото сна, чувствуя, что в нее льется волнами опять жизнь, что тихо, как друг, стучится мир в душу, что душу эту, как темный, запущенный храм, осветили огнями и наполнили опять молитвами и надеждами» [VII, 688]. Пережитые страдания Бабушки направили внучку на новый путь: «Стало быть, ей, Вере, надо быть бабушкой в свою очередь, отдать всю жизнь другим, и путем долга, нескончаемых жертв и труда, начать „новую жизнь“, не похожую на ту, что стащила ее на дно обрыва <...>, любить людей, правду, добро...» [VII, 688].

Черты Беатриче присутствуют также в Татьяне Марковне Бережковой, которая явилась спасительницей Веры в столь тяжелое для нее время, выстрадала ее грех, снесла его на своих плечах. В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров писал: «В “Обрыве” больше и прежде всего меня занимали три лица: Райский, бабушка и Вера»². Писатель считал Бабушку следующим после Райского важнейшим звеном замысла романа. Наблюдая за ее мучениями, Борис вспоминает всех великих женщин, признавая силу и правду каждой из них. Подобно Беатриче, Бабушка поднимается в гору: «—

¹ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 77.

² Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8., 1955. С. 71.

Мой грех! — повторила она прямо грудью, будтодохнула, — тяжело, облегчи, не снесу! — шепнула потом и опять выпрямилась и пошла в гору, поднимаясь на обрыв, одолевая крутизну нечеловеческой силой, оставляя клочки платья и шали на кустах». Именно в этот момент Райский видит в ней новую, необычайную женщину, великую спасительницу, полную небесной мудрости. «Только великие души перемогают с такой силой тяжелые скорби, — думал он. — Им, как орлицам, даны крылья летать под облаками и глаза — смотреть в пропасти. И только верующая душа несет горе так, как несла его эта женщина, — и одни женщины так выносят его! В женской половине человеческого рода, — думалось ему, — заключены великие силы, ворочающие миром. Только не поняты, не признаны, не возделаны они, ни ими самими, ни мужчинами, и подавлены, грубо затоптаны или присвоены мужской половиной, не умеющей ни владеть этими великими силами, ни разумно повиноваться им, от гордости. А женщины, не узнавая своих природных и законных сил, вторгаются в область мужской силы — и от этого взаимного захвата — вся неурядица. <...> Она казалась ему одною из тех женских личностей, которые внезапно из круга семьи выходили героинями в великие минуты, когда падали вокруг тяжкие удары судьбы и когда нужны были людям не грубые силы мышц, не гордость крепких умов, а силы души — нести великую скорбь, страдать, терпеть и не падать!» [VII, 667]. Бабушка говорит Райскому о том, что чувствует Божью помощь: «Бог посетил: не сама хожу. Его сила носит, — надо выносить до конца» [VII, 670], верит, что «рядом идет с ней другая сила и несет ее “беду”, которую не снесла бы одна!» [VII, 669]. Именно «нравственная сила, практическая мудрость, знание жизни, сердца» [VII, 754] Татьяны Марковны помогли Вере «подняться», найти «новый путь», обрести «новую правду» и повести других за собой, поэтому нельзя исключать, что в основе образа Бережковой лежит архетип Беатриче.

Но не только в центральных героинях присутствуют черты Беатриче. Есть и «периферийные» женские персонажи, в которых можно обнаружить

отдельные точки соприкосновения с этим дантовским архетипом. В них представлены, по меткому выражению И. А. Беляевой, своего рода «осколки»¹ Беатриче.

В эпилоге романа «Обыкновенная история» Гончаров пишет об особой красоте русской женщины, которую необходимо видеть не сколько снаружи, сколько внутри: «Нет, не пластической красоты надо искать в северных красавицах: они – не статуи. <...> Нашим женщинам дана в удел другая, высшая красота. Для резца неуловим этот блеск мысли в чертах лиц их, это борьба воли со страстью, игра не высказываемых языком движений души с бесчисленными, тонкими оттенками лукавства, мнимого простодушия, гнева и доброты, затаенных радостей и страданий». [I, 455] Каждая из возлюбленных Александра, безусловно, в большей или меньшей степени обладает описанной Гончаровым красотой (Софья, Надинька, Юлия, Лиза). Однако они, в отличие от Беатриче, будто тянут Александра вниз, в «омут», все больше помогая ему принять пугающую истину дяди, Петра Ивановича: «Любовь любовью, а женитьба женитьбой; эти две вещи не всегда сходятся, а лучше, когда не сходятся...» [I, 309]. В итоге, все отношения приводят Александра к жизненному разочарованию, поэтому «едва ли кто из этих героинь может претендовать в полной мере на роль Беатриче»².

Несмотря на этот факт, в начале каждого романтического приключения Адуев обожествляет свою возлюбленную, считая, что именно она должна будет идти с ним бок о бок по жизненному пути, являясь спасительницей его души. Александр сам на какое-то время наделяет своих избранниц ролью Беатриче. Можно предположить, что его любовь открывает в них то, что и есть в них самое главное. И потому не столько он идеализирует своих возлюбленных, как это может показаться на первый взгляд, а они вырастают и дорастают – на какой-то очень короткий момент — до того, чтобы «быть Беатриче». То есть они ею действительно являются.

¹ Беляева И. А. Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра») Ч. I. М.: МГПУ, 2011. С. 266.

² Там же. С. 150.

Например, Надиньку Любецкую, которую вовсе нельзя назвать красавицей, Александр сразу выделил из общей массы светских барышень, ведь тот, «кто пристально вглядывался в ее черты, тот долго не сводил с нее глаз»: «Ее физиономия редко оставалась две минуты покойною. Мысли и разнородные ощущения до крайности впечатлительной и раздражительной души ее беспрестанно сменялись одни другими, и оттенки этих ощущений сливались в удивительной игре, придавая лицу ее ежеминутно новое и неожиданное выражение. <...> Всё показывало в ней ум пылкий, сердце своенравное и непостоянное» [I, 252]. Надинька Любецкая могла бы стать для Александра путеводной звездой, ведь он уже сделал ее своей музой, посвящал ей стихи: «Ты моя муза, — говорил он ей, — будь Вестою этого священного огня, который горит в моей груди; ты оставишь его — и он заглохнет навсегда» [I, 266].

Сначала Надинька Любецкая примерила на себя роль Беатриче, но затем вовсе отказалась от нее. Героиня быстро поняла, что из Адуева не выйдет великий поэт, а она, по словам Гончарова, не нуждалась в обычном муже: «Это ее послушный раб, нежный, бесхарактерно-добрый, что-то обещающий, но мелко самолюбивый, простой, обыкновенный юноша, каких везде — легион. И она приняла бы его, вышла бы замуж — и все пошло бы обычным ходом»¹. Обратим внимание на ее взгляд. Как верно отмечает И. А. Беляева, «свет, который она несет, скорее лунный (русалочий), чем солнечный»: «Глаза, например, вдруг бросят будто молнию, обожгут и мгновенно спрячутся под длинными ресницами; лицо делается безжизненно и неподвижно — и перед вами точно мраморная статуя. Ожидаешь вслед за тем опять такого же пронзительного луча — отнюдь нет! веки подымутся тихо, медленно — вас озарит кроткое сияние взоров как будто медленно выплывшей из-за облаков луны» [I, 253]. Исследовательница комментирует эти строки так: «А лунный свет лукав и обманчив. Не случайно Надинька

¹ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. 1955. С. 74.

впоследствии будет характеризоваться отвергнутым ею Александром только как изменница и обманщица»¹. Сам Гончаров в статье «Лучше поздно, чем никогда» отмечает, что из Надиньки в будущем скорее получилась бы не путеводительница, а командирша, которая «изучив его (Александра. — А.С.) хорошо, овладела и командует»².

Следующей роль Беатричев романе «Обыкновенная история» примеряет на себя Юлия Тафаева, которая на мир «глядела не совсем благосклонно, задумывалась над вопросом о своем существовании и находила, что она лишняя здесь» [I, 353]. Имя Юлия родственно имени Ульяна, и тут вспоминается гоголевская Уленька Бетрищева, которая также восходит к образу Беатриче³. Александру Юлия поначалу кажется совершенной, он сравнивает ее с Надинькой Любецкой: «первая любовь — не что иное как несчастная ошибка сердца, которое требовало пищи, а сердце в те лета так неразборчиво: принимает первое, что попадается. А Юлия...это уже не капризная девочка, не понимающая ни его, ни самой себя, ни любви. Это — женщина в полном развитии, слабая телом, но с энергией духа — для любви: она — вся любовь! Других условий для счастья и жизни она не признает. Любить — будто безделица? это также дар; а Юлия — гений в этом» [I, 358]. В этом фрагменте — высший момент, когда в героине, которую любит герой, ему видится «женщина в полном развитии» (ср. с Уленькой Бетрищевой: «Это было что-то живое, как сама жизнь»⁴). И видится мерцание темы Беатриче. Она потом сойдет на нет, но ее присутствие обозначено.

¹ Беляева И. А. Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра») Ч. I. М.: МГПУ, 2011. С. 151.

² Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма, 1955. С. 109.

³ См. об этом: Смирнова Е. А. Поэта Гоголя «Мертвые души». Л.: Наука, 1987. 200 с. Беляева И. А. И. А. Гончаров-романист: дантовские параллели. М.: Изд-во ГАОУ ВО МГПУ, 2016. 216 с.

⁴Тоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т.7. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 145.

Вскоре любовь Юлии начинает надоедать Адуеву, он ощущает скуку, обвиняет ее в безнравственности: «И что это за любовь! — думал он, — какая-то сонная, без энергии. Эта женщина поддалась чувству без борьбы, без усилий, без препятствий, как жертва: слабая, бесхарактерная женщина! ошастливила своей любовью первого, кто попался; не будь меня, она полюбила бы точно так же Суркова <...> приди кто-нибудь побойчее и поискуснее меня, она отдалась бы тому... это просто безнравственно!» [I, 373]. Отметим, что в данном случае Александр сам выступает в роли своего рода изменника, что сродни тому, как ранее его самого отвергла Надинька. В образе Юлии Тафаевой, как и в гоголевской Уленьке, изначально показана исключительность, но затем Александр понимает, что это обман и, вероятнее всего, его иллюзии, ему становится скучно рядом с Юлией.

Таким образом, Александр сам отказался от того, чтобы Юлия была его спасительницей, его путеводительницей в дальнейшей жизни, хоть и на некоторое время исцелила его душу после разрыва с Надинькой Любецкой.

Лиза, которую герой встречает во время рыбной ловли с приятелем Костяковым, также становится – на очень короткий срок — своеобразной спасительницей Александра, ведь они встретились, когда в его «душе было дико и пусто, как в заглохшем саду»: «Ему оставалось уж немного до состояния совершенной одеревенелости. Еще несколько месяцев — и прощай!» [I, 394]. Лиза сама хотела быть для Александра спасительницей, пробудить его душу и сердце, ее взгляд говорил: «Вы несчастливы! может быть, обмануты... О, как бы я умела сделать вас счастливым! как бы берегла вас, как бы любила... я бы защитила вас от самой судьбы, я бы...» [I, 400]. Александр же после нескольких неудачных романов видел в этих словах лукавство, как бы изначально предполагал обман, поэтому разговаривал с ней, как с приятелем или с дядей: «Она любит меня, — думал Александр, едучи домой. — Боже мой, какая скука! как это нелепо: теперь нельзя и приехать сюда, а в этом месте рыба славно клюет... досадно!» [I, 404]. Хотя вскоре любовь Лизы тронула его: «В нем зашевелились все прежние мечты.

Сердце стало биться усиленным тактом. В глазах его мерещились то талия, то ножка, то локон Лизы, и жизнь опять немного просветлела» [I, 403].

Однако в Александре верх взяли низменные порывы: «Услужливое воображение, как нарочно, рисовало ему портрет Лизы во весь рост, с роскошными плечами, с стройной талией, не забыло и ножку. В нем зашевелилось странное ощущение, опять по телу пробежала дрожь, но не добралась до души — и замерла. Он разобрал это ощущение от источника до самого конца» [I, 403]. Эту любовную историю, которая едва ли даже началась, разрешил отец Лизы. Он понял намерения Александра, тем самым спас дочь от «падения»: «Давно я замечаю за вами и вот узнал вас наконец; а Лизу свою знаю с пелен: она добра и доверчива, а вы, вы опасный плут...» [I, 406]. Интересно, что Лизе как современной Беатриче самой грозило «падение». А если говорить об Александре, то он лишился своей Беатриче, которая могла бы, видимо, исцелить его душу. Однако она сама едва ли была готова к такому тяжкому бременю, а Александр едва ли позволил ей себя спасти — слишком сильны были в нем в этот момент земные страсти.

В романе «Обломов», помимо Ольги Ильинской, черты Беатриче присутствуют и в Агафье Пшеницыной, ведь именно с ней Илья Ильич обрел свое долгожданное истинное, как ему казалось, счастье. Героиня привлекает Обломова своей исконно русской, здоровой красотой: «Ей было лет тридцать. Она была очень бела и полна в лице, так что румянец, кажется, не мог пробиться сквозь щеки. Бровей у нее почти совсем не было, а были на их местах две немного будто припухлые, лоснящиеся полосы с редкими светлыми волосами. Глаза серовато-простодушные, как и всё выражение лица; руки белые, но жесткие, с выступившими наружу крупными узлами синих жил. Платье сидело на ней в обтяжку: видно, что она не прибегала ни к какому искусству, даже к лишней юбке, чтоб увеличить объем бедр и уменьшить талию. От этого даже и закрытый бюст ее, когда она была без платка, мог бы послужить живописцу или скульптору моделью крепкой, здоровой груди, не нарушая ее скромности. <...> “У ней простое, но

приятное лицо, — снисходительно решил Обломов, — должно быть, добрая женщина!» [IV, 285-286].

Может показаться странным, что в этой простой женщине, не получившей должного образования, единственным интересом которой является ведение хозяйства, присутствуют некоторые отголоски Беатриче. Но именно благодаря Агафье Матвеевне Обломов обрел долгожданное счастье, о котором он мечтал многие годы. Можно сказать, что он очутился в своем «обломовском» Раю со своей «обломовской», земной Беатриче. Агафья по натуре своей является идеалом «обломовской» женщины — малообразованной, но при этом очень доброй, душевной, хозяйственной, заботящейся о комфорте и сытости мужа и любящей его. Это еще раз доказывает тот факт, что Гончаров не боится снижения своего идеала, не боится травестирования. Агафья окружила его заботой и любовью. Подобно ангелу-хранителю, Пшеницына оберегает любимого от неприятностей, ведь истинное счастье для нее — это благополучие Ильи Ильича. Для нее самой любовь к Обломову стала высшей дорогой. Она выросла в своей любви к нему, как бы переросла себя саму и удивительным образом обнаружила в себе те черты, которые, казалось бы, не могли быть у нее изначально.

Однако это была ее личная траектория восхождения. А вот в случае с Обломовым дело обстояло иначе. Ее любовь, забота о нем, прежде всего о материальной стороне его существования, впоследствии послужили одной из причин смерти Обломова. Думается, мы можем назвать Агафью Пшеницыну не только земной, но и анти-Беатриче. При этом мы не должны забывать тот факт, что Агафья Матвеевна хотела сделать все именно для блага Обломова. Ее задача — его благоденствие. И если она и погубила его, то против своей воли. К тому же идея же Беатриче как любви высшей открылась ей самой едва ли уже не после смерти Обломова: «Она, кажется, вдруг уразумела свою жизнь и задумалась над ее значением, и эта задумчивость легла навсегда тенью на ее лицо. Выплакав потом живое горе, она сосредоточилась на сознании о потере: всё прочее умерло для нее, кроме маленького Андрюши.

Только когда видела она его, в ней будто пробуждались признаки жизни, черты лица оживали, глаза наполнялись радостным светом и потом заливались слезами воспоминаний» [IV, 487]. Возможно, это были ее слезы по своей высшей роли, неосуществленной и потерянной ею за чем-то другим, на самом деле менее важным, ведь женщина не только питает и кормит (Пшеницына), но и ведет за собой, развивает умы и сердца, о чем подробно будет сказано позже, в «Посвящении» Райского к его ненаписанному роману.

Райский из романа «Обрыв» как художник постоянно находился в поисках идеальной красоты: «Это влечение к <...> красоте женщины как лучшего создания природы, обличает <...> влечение и к другой красоте, невидимой, к идеалам добра, изящества души, к красоте жизни!» [VII, 501]. Он не скрывает, что все чувства, которые он испытывал к своим возлюбленным, временные: «Разве это преступление — почувствовать прелесть красоты, как теплоты солнечных лучей, подчиниться на неделю-другую впечатлению, не давая ему серьезного хода?» [VII, 503]. Поиск идеала привел Райского в дом его кузины, светской красавицы Софьи Беловодовой, которую Борис на время делает своей музой, своей Беатриче. Спустя некоторое время герой понимает, что Софья – «статуя, прекрасная, но холодная и без души» [VII, 502]. А холод — сфера Ада. Соответственно, Софья не может быть для Райского Беатриче, но в ней однозначно присутствуют ее отголоски как зачатки высшего и совершенного, что еще не развито и не пробуждено.

В Марфиньке также присутствуют «осколки» Беатриче. Ее красота, доброта пленяют Райского: «Какой идеал жены и матери! Милая Марфинька — сестра! Как счастлив будет муж твой!» [VII, 172]. Герой на время, подобно Александру Адуеву, который наделял своих возлюбленных чертами спасительницы, отдает роль Беатриче Марфиньке, видит в ней идеальную красоту, которую слегка нужно «развить». Но вскоре Райский понимает, что Марфинька — беззащитное дитя, чья натура не нуждается в его «вмешательстве», а призыв «проснуться» только ее пугает: «Ты перл, ангел

чистоты... ты светла, чиста, прозрачна <...> Ты вся — солнечный луч! — сказал он, — и пусть будет проклят, кто захочет бросить нечистое зерно в твою душу!» [VII, 258]. Райский осознает, что Марфинька не станет его проводником, его идеалом, к тому же ее сердце уже отдано Викентьеву, такому же простому существу, как и она. Их отношения — пример особой, идиллической любви.

Черты Беатриче присутствуют и в крепостной Марине, хотя это и может показаться странным на первый взгляд. Роль Беатриче применительно к Марине немало травестирована: за героиней хотелось идти, как за проводником: «Только кто с ней поговорит, поглядит на нее, а она на него, даже кто просто встретит ее, тот поворотит с своей дороги и пойдет за ней». В ней присутствуют какие-то отделяющие ее от земной тверди черты, например, обратим внимание на походку: «когда она неслась по двору, будто летела» [VII, 237]. Гончаров пишет о том, что, с одной стороны, в ней была какая-то небесная сила: «в нее всю как будто вложена какая-то молния» [VII,235], а с другой — она была похожа на обычную кошку: «Она засмеялась своей широкой улыбкой во весь рот, глаза блеснули, как у кошки, и она, далеко вскинув ноги, перескочила через плетень, юбка задела за сучок. Она рванула ее, засмеялась опять и, нагнувшись, по-кошачьи, промчалась между двумя рядами капусты» [VII, 267]. Но никто, кроме Райского, не разглядел в ней истинного величия: «Марина улыбалась ему в художественном очерке. Он видел в ней не просто распущенную дворовую женщину вроде горьких, безнадежных пьяниц между мужчинами, а бескорыстную жрицу культа, “матерь наслаждений”» [VII, 239], но за всем плотским стояла удивительная красота этой женщины, хотя и затоптанная в грязь ею же самой.

Гончаров пишет о женщинах-кошках, которым позволено быть таковыми, потому что поруганы и замараны те светлые начала их души, та их высшая красота, которая как бы даже и не предполагается у них быть. А она есть. И в каждой своей героине Гончаров видел эту первооснову: «“Ужели и

она не поймет: женщина! А у ней, кажется, уши такие маленькие, умные...”

“Да умна ли она? Ведь у нас часто за ум, особенно у женщин, считают одну только донельзя изощренную низшую его степень — хитрость, и женщины даже кичатся, что владеют этим тонким орудием, этим умом кошки, лисы, даже некоторых насекомых! Это пассивный ум, способность таиться, избегать опасности, прятаться от силы, от угнетения”. <...> “Этот умок помогает с успехом пробавляться в обиходной жизни, делать мелкие делишки, прятать грешки и т. д. Но когда женщинам возвратят их права — эта тонкость, полезная в мелочах и почти всегда вредная в крупных, важных делах, уступит место прямой человеческой силе — уму”» [VII, 547-548].

«Права» женщин тут — не юридические, но именно высшие права помнить о себе, кто они и какая миссия на них возлагается.

Во внешности Ульяны Козловой — опять обращаем внимание на параллелизм имен с Юлией Тафаевой и с Уленькой Бетрищевой — также присутствуют не совсем земные, при всей исключительно земной горизонтали ее собственных желаний и помыслов черты. Гончаров делает акцент на том, что героиня имеет нечто общее с солнцем: «Волосы рыжеватые, немного потемневшие на затылке, но чем шли выше, тем светлее, и верхняя половина косы, лежавшая на маковке, была золотисто-красноватого цвета: от этого у нее на голове, на лбу, отчасти на бровях, тоже немного рыжеватых, как будто постоянно горел луч солнца» [VII, 191]. Связь с солнцем можно расценить и как отблеск божественного света.

Показателен и тот факт, что время не имеет над Ульяной власти: «В тридцать с небольшим лет она казалась если уже не прежней девочкой, то только разве расцветшей, развившейся и прекрасно сложившейся физически женщиной» [VII, 198]. Разочаровавшись в замужней жизни (Леонтий Козлов не уделял должного внимания своей жене), Ульяна сама хотела стать для Райского «проводником», звала его в сад (аналог райского пространства), будто в другую жизнь: «Вы-то зачем туда же?.. Пойдемте в сад... Помните наш сад?..» [VII, 202]. Примечательно, что раньше Райский был влюблен в

героиню, именно поэтому Ульяна пытается воскресить былые чувства. Однако измена, совершенная героиней, является грехом, который нарушает духовную сущность человека. И едва ли не вся ее жизни была отступлением от того света, который она сама в себе умалила, именно поэтому мы говорим о том, что в данном образе присутствуют лишь осколки Беатриче. Но эти намеки важные, они свидетельствуют о том, что в падшей женщине, как и в «мертвой душе» из гоголевской поэмы, присутствует надежда на восстановление истинной сущности.

В подобном ключе стоит рассматривать и образ Полины Карповны Крицкой, которую И. А. Беляева определяет как «резко травестированную Беатриче, усердно распространяющую слух о том, что якобы спасла Райского от падения»¹. Крицкая является своего рода пародией на высокое назначение женщины.

Вышеприведенные примеры свидетельствуют о том, что образ современных «Беатрич» многолик и не всегда совершенен, однако в потенциале своем велик и значителен.

Подводя итог, хочется еще раз отметить, что из «Божественной комедии» Данте в романы Гончарова приходит идея Беатриче как явление высшей красоты и мудрости в женском и земном облики. Она становится стержнем романов, поэтому определяет структуру абсолютно всех женских персонажей. Мы выделили «очевидные» образы, где «модель» Беатриче реализуется в нюансах, деталях, цветовой гамме и т.д. Таких персонажей оказалось немало — Лизавета Александровна, Ольга Ильинская, Вера, Бабушка. Но есть и другие персонажи, в которых звучат лишь отблески Беатриче — возлюбленные Александра Адуева, Агафья Пшеницына, Марфинька, Софья Беловодова, Марина, Ульяна, Крицкая, — как указание на невидимое и подчас поруганное самим человеком совершенство мира.

¹ Беляева И. А. Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра») Ч. I. М.: МГПУ, 2011. С. 204.

Черты Беатриче присутствуют практически во всех женских персонажах Гончарова, довольно часто они даны в ироническом ключе. И здесь нет противоречия, поскольку Гончаров полагал, что идеал в жизни, а Беатриче – безусловный идеал, всегда делает уступки этой самой жизни и сходит со своего пьедестала. Гончаров-художник писал о том, что идеалы, лишённые каких-либо недостатков, могут быть не только не полезны, а даже губительны: «природа и судьба делают также и уступки, ибо принята во внимание слабость человека, его хрупкость, крайнее несовершенство. <...> Не забывайся, человек, и не надевай божескую рясу на себя!» [VIII, 319]. Гончаров не пошел против правды, но высветил в своих женских персонажах глубинное и истинное. Именно поэтому в основе каждого женского образа заложен архетип Беатриче.

1.2. Гамлетовская грань в структуре женских образов в романах Гончарова

Трагедия Шекспира «Гамлет, принц датский» — наиболее известная из пьес английского драматурга. Вопросы, которые в ней ставятся, имеют поистине общечеловеческое значение. Не случайно на различных этапах созревания человеческой мысли люди обращались к «Гамлету», ища в нем подтверждение взглядов на жизнь и мировой порядок.

Отношение к шекспировскому герою в России было связано с общеевропейской традицией его восприятия, но имело в немалой степени и свои национально неповторимые черты. В образе Гамлета, полагает В. Г. Белинский, обобщены общечеловеческие смыслы: шекспировский герой, по его мнению, является своего рода прототипом человека: «это я, это каждый из нас, более или менее...»¹. Одной из известнейших русских интерпретаций Гамлета, которая была отдалена от живой конкретики текста английского драматурга и представляла собой размышление о человеческой

¹ Белинский В. Г. Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 3 т. Т. I. М.: ОГИЗ, ГИХЛ, 1948. С. 241.

сущности шекспировского образа, была статья И. С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот»¹ (1860). Она активно обсуждалась в обществе и определила специфические черты «русского Гамлета» на долгие годы. В своей статье Тургенев выделяет следующие типологические черты шекспировского героя: эгоизм и безверие, нерешительность, рефлексивность, способность быть источником идей для масс, склонность к страстям, а не к любви, одиночество, даже на пороге смерти. Однако это была далеко не единственная трактовка великой человековедческой загадки героя Шекспира.

Если Тургенев видел в Гамлете центростремительное начало, проявляющееся прежде всего в эгоизме и безверии человека, и на этом основании говорил об универсальном значении типа, то Гончаров, также полагавший, что Гамлет скрывается едва ли не в каждом, подчеркивал иные его общечеловеческие грани.

В набросках своей статьи «Опять “Гамлет” на русской сцене»² (1875) Гончаров размышляет и о том, как стоит играть Гамлета, и о самом шекспировском герое: «Кто потрудится вдуматься поглубже в это лицо — тот найдет, может быть, и в самом себе и во многих других родственные с Гамлетом свойства»³. С точки зрения Гончарова, Гамлет — не столько тип, сколько особый строй любой человеческой души. «Тонкие натуры, наделенные гибельным избытком сердца, неумолимою логикой и чуткими нервами, более или менее носят в себе частицы гамлетовской страстной, нежной, глубокой и раздражительной натуры»⁴. «Свойств Гамлета» нет «в состоянии покоя: они рождаются от прикосновения бури, под ударами, в

¹ См.: Тургенев И. С. Гамлет и Дон Кихот // Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 5. М.: Наука, 1980. С. 330-351.

² См.: Гончаров И. А. Опять «Гамлет» на русской сцене: Набросок статьи о понимании и исполнении на сцене «Гамлета» // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 197-207.

³ Там же. С. 203.

⁴ Там же. С. 203.

борьбе»¹. «Ситуация Гамлета» может возникнуть едва ли не с каждым – это разлад с миром, столкновение со страшной действительностью и, как следствие, сомнение в основах жизни.

По мнению писателя, «психологические движения, какие играют в душе Гамлета», свойственны человеческой природе вообще. Это доброта, честность, благородство, строгая логика, то есть «свойства души слишком общие»². Как мы видим, это отличается от понимания Гамлета Тургеневым. Гамлет, по Гончарову — это обычный «человек», который славно прожил бы отведенное ему время, если бы не «роковой вызов судьбы»³. И этот вызов, как исполнение воли отца, которая велит ему действовать против матери — раздирает душу Гамлета. И, по Гончарову, Гамлет не в силах отказаться от той роли мстителя, который ему преподносит судьба. И оттого — возникают сомнения. Сомнения, которые испытывает герой Шекспира, приводят к падению духа: «Он слабеет, мечется, впадает в тоску и отчаяние. Но все идет вперед и дойдет: такие натуры не падают вконец и не сворачивают в сторону. <...> Он дойдет до цели — и сам падет там: он это знает. Чтобы остановиться, ему надо – или умереть на пути, или увериться каким-нибудь чудом»⁴. Сомнение, однако, тоже свойственно едва ли не любой человеческой природе. Другими словами, каждый человек, по мысли Гончарова, — Гамлет в большей или меньшей степени.

¹ Гончаров И. А. Опять «Гамлет» на русской сцене: набросок статьи о понимании и исполнении на сцене «Гамлета» // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 204.

² Там же. С. 203.

³ Там же. С. 204.

⁴ Гончаров И. А. Опять «Гамлет» на русской сцене: набросок статьи о понимании и исполнении на сцене «Гамлета» // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 204-205.

О гамлетизме в творчестве Гончарова говорили такие исследователи, как М. П. Алексеев¹, А. Кобылянский², Е. А. Краснощекова³, В. А. Недзвецкий⁴, М. В. Отрадин⁵ и др.

Однако в большей мере размышления ученых были связаны с мужскими персонажами. Между тем сам Гончаров гамлетовские свойства обнаруживал и в своих женских характерах, которые, по нашему глубокому убеждению, несут в себе отголоски «вечного образа» Гамлета. Как справедливо отмечал писатель, «кто потрудится <...> тот найдет <...> и в самом себе, и во многих других родственные с Гамлетом свойства», «все дело – в размерах лиц и событий»⁶.

Итак, женские персонажи у Гончарова, по нашему глубокому убеждению, сопоставимы с вечным образом Гамлета и содержат в себе его отголоски как архетипическое свойство. В них высказывается гамлетовское сомнение как черта человеческой природы вообще. Гамлетовское «психологическое движение» может быть выражено в героинях Гончарова слабее или сильнее, обнаруживать себя в решении ими значительных (экзистенциальных) и не очень значительных (бытовых и частных) вопросов.

В своих текстах Гончаров лишь однажды дает прямое указание на родство свойств и черт одной из своих героинь с Гамлетом. «Гамлетовским сомнением» [VII, 126] автор наделяет Софью Беловодову («Обрыв»), которая, казалось бы, далека от шекспировского героя. В обрисовке

¹ См.: Шекспир и русская культура / Под. ред. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965. 831 с.

² См.: Кобылянский А. Обломов — «русский Гамлет» // Мастер русского романа И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья: Сборник документов и материалов: [К 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова] / Федеральное архивное агентство, Российский гос. архив литературы и искусства; вступ. ст. В. А. Недзвецкий; отв. ред. В. А. Недзвецкий. М.: Центр Книги Рудомино, 2012. С.280-291.

³ См.: Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: «Пушкинский фонд», 1997. 492 с.

⁴ См.: Недзвецкий В. А. Роман И. А. Гончарова «Обломов»: Путеводитель по тексту. М, Издательство Московского ун-та, 2010. 224 с.

⁵ См.: Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте / С.-Петербург. ун-т. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. 169 с.

⁶ Гончаров И. А. Опять «Гамлет» на русской сцене: набросок статьи о понимании и исполнении на сцене «Гамлета» // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С.203.

характера Софьи Гончаров использует психологический феномен девочки-вдовы, женщины, которая навсегда останется ребенком: «Нужды нет, что она уже вдова; но на открытом <...> белом лбу ее <...> лежит девическое, почти детское неведение жизни» [VII, 20]. Причину столь затянувшегося детства героини Гончаров усматривает не только в отсутствии подобающего литературного образования, но, в целом, в разрушительном влиянии света на развивающуюся душу. И читатель видит перед собой женщину, совершенно далекую от суровой реальности жизни. Ее высказывания порой вызывают недоумение и улыбку со стороны читателя. Это можно заметить из разговоров Райского и Софьи: «А если б вы знали, что там, в тамбовских или орловских ваших полях, в зной, жнет беременная баба <...> Да, а ребятишек бросила дома <...> жизнь их каждую минуту висит на волоске: от злой собаки, от проезжей телеги, от дождевой лужи... Вы этого не знаете: “вам дела нет”, – говорите вы», на что Беловодова замечает: «Если вы не разбудили меня, то напугали» [VII, 33]. Софья одинока, находится в полном подчинении у своих тетушек.

Интересен тот факт, что Софья была замужем, но так и не познала любви. Супруга ей выбрала семья, поэтому Беловодова не имела права послушаться:

«– Вы любили и... страдали?

– Я была счастлива. Зачем непременно страдать?

– Вы оттого и не знаете жизни, не ведаете чужих скорбей, <...> что вы не любили! А любить не страдая — нельзя» [VII, 33].

После долгих разговоров о любви, о жизненных ценностях в мыслях Софьи что-то стало меняться. Это заметил Райский: «Он видел, что заронил в нее сомнения, что эти сомнения – гамлетовские. Он читал их у ней в сердце: “В самом ли деле я живу так, как нужно? Не жертвую ли я чем-нибудь живым, человеческим, этой мертвой гордости моего рода и круга, этим приличиям? Ведь надо сознаться, что мне иногда бывает скучно с тетками, с папá и с Catherine... Один только cousin Райский”» [VII, 126]. Сближение

героини с Гамлетом воспринимается читателем иронически. Мы видим, что в Софье зарождаются сомнения по поводу ее образа жизни, она видит смысл в словах Райского: «Канарейка тоже счастлива в клетке, и даже поет; но она счастлива канареечным, а не человеческим счастьем» [VII, 103]. Легкая попытка вырваться из оков семьи и завести роман с графом Милари не приводит ни к чему хорошему: тетушки ограничили круг ее общения, не разрешали выходить из дома и внушили племяннице то, что ее поступок оскорбляет честь семьи.

Зачем же Гончаров проводит параллель между Софьей с ее вовсе не трагического склада характером и Гамлетом? Думается, автор подчеркнул в героине это мерцание гамлетовских черт, возможно, что и обозначил скрытый трагизм, указал на то, что героиня сложнее, чем может показаться на первый взгляд. Софья одинока, находится в полном подчинении у своих тетушек, которые диктуют ей правила поведения. Несмотря на то, что Беловодова богата, принадлежит к знатному роду, она чувствует свою несвободу (во многом благодаря беседам с Райским), свое «канареечное» существование. Именно поэтому в героине зарождаются «гамлетовские сомнения», желание почувствовать человеческое счастье, о котором говорит ее кузен. Параллель с Гамлетом обнаруживает скрытый трагизм в образе Софьи: воспитанная в светской строгости, она никогда на самом деле не любила, следовательно, не осознала, что такое «живая жизнь» [VII, 101].

Более прямых указаний на родство своих героинь с Гамлетом Гончаров читателю не предлагает, однако при этом расширяет спектр сопоставлений с шекспировским героем с помощью скрытых ассоциаций. Как правило, они возникают в поворотные моменты жизни его героинь, когда те вынуждены решать коренные для себя вопросы. Примечательно, что до этого момента в характере героини могло явственно и не высказываться сомнение как ключевое гамлетовское «психологическое движение», по определению Гончарова. Но писатель изображает свою героиню в обстоятельствах,

которые вынуждают её «взглянуть на все ужасы жизненной бездны»¹. Именно так происходит с героиней романа «Обрыв» Верой, которая обладает гамлетовскими чертами: нерешительностью, чувством одиночества, гордостью.

Сомнения Веры проявляются в отношениях с Марком Волоховым. В его лице она нашла новую правду, ведь бабушкина кажется устаревшей. Но пронизательную Веру возмущает и новая мораль, ведь Марк проповедовал «любовь на срок». Она же, в противовес этому мнению, говорила о вечной любви, ведь женщина «создана для семьи прежде всего» [VII, 605]. Вера не может поверить в то, что вечной любви, которая освящена свыше таинством брака, не существует. Героиня мечтает воротить Марка «на дорогу <...> добра и правды, увлечь <...> в правду любви, человеческого, а не животного счастья! <...> И надеялась, что, путем неусыпного труда, жертв, она мало-помалу совершит чудо — и наградой ее будет счастье женщины — быть любимой человеком, которого угадало ее сердце <...>. Она не даром жила» [VII, 661]. Но Волохов был неприступен: «Эти “понятия” вас губят, Вера. Не будь их, мы сошлись бы давно и были бы оба счастливы» [VII, 606].

Долгие разговоры Веры и Марка привели к следующему: «Оба понимали, что каждый с своей точки зрения прав — но всё-таки безумно втайне надеялись, он — что она перейдет на его сторону, а она — что он уступит, сознавая в то же время, что надежда была нелепа» [VII, 614]. Понимая невозможность для себя примирить «старое» и «новое», Вера решила более не встречаться с Марком, но читатель видит, что она сомневается и стоит перед «обрывом», который едва ли не сопоставим с гамлетовской «бездной». Стоит в надежде, что Марк «уступит». До последних минут Вера надеялась на то, что ее избранник переменит решение, примет ее позицию. Она говорит Райскому перед тем, как спуститься к

¹ Гончаров И. А. Опять «Гамлет» на русской сцене: набросок статьи о понимании и исполнении на сцене «Гамлета» // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 204.

обрыву: «Туда... взглянуть один раз... на “волка”... проститься... услышать его... может быть... он уступит...» [VII, 603]. И во многом следствием этих сомнений оказывается её «падение». Но это «падение» и есть тот самый поворот, который открывает ей всё, и Вера становится, как и Гамлет, «искупительной жертвой»¹.

Но не только сомнения сближают героиню с образом Гамлета. Вера нерешительна. Она долгое время не может порвать отношения с Марком, мучает себя: «Я не пойду. Зачем он зовет: ужели в эти дни совершился переворот?», но после второго выстрела «она стремительно бросилась по лугу к обрыву» [VII, 604], не слушая уговоров Райского.

Героиня любит уединение. Татьяна Марковна говорит о том, что Вера «совсем дикарка — странная такая» [VII, 158]. Она, как и Гамлет, одинока, горда. Отсюда и странность, диковатость, страдание при общении с людьми, которые могут случайно сделать ей больно. До падения она «прятала свои тайны, уходила в себя, царствуя безраздельно в своем внутреннем мире, чуждаясь общества, чувствуя себя сильнее всех окружающих», но потом «одиночность сил, при первом тяжелом опыте, оказалась несостоятельной» [VII, 704]. Гончаров пишет о своей героине: «Пала не Вера, не личность, пала русская девушка, русская женщина, — жертвой в борьбе старой жизни с новой»². Об этой особенности гамлетовского характера писал Гете в своем романе «Годы учения Вильгельма Мейстера»: «Мне ясно, что хотел изобразить Шекспир; великое деяние, возложенное на душу, которой деяние это не под силу... Прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное существо, лишенное силы чувства, делающей героя, гибнет под бременем, которого он не мог ни снести, ни сбросить»³.

¹ Гончаров И. А. Опять «Гамлет» на русской сцене: набросок статьи о понимании и исполнении на сцене «Гамлета» // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 204.

² Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 96.

³ Гете И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Гете И. В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 7. М.: ГИХЛ, 1975. С. 248.

Подводя итог, хочется отметить, что вопрос Веры — иной, чем у Гамлета, но она, как и шекспировский герой, вовлечена в решение коренного, сущностного вопроса бытия. Однако в отличие от Гамлета, Вера не гибнет, так как решает разделить своё горе с близкими. Пережитые страдания Татьяны Марковны, поддержка Райского и Тушина указали Вере «новый путь».

Состояние экзистенциального вопрошания, которое переживает Ольга Ильинская в конце романа «Обломов», также роднит героиню, как отмечается в романе, с Фаустом, Манфредом, но и с Гамлетом тоже.

Именно отношения Ильи Ильича с Ольгой позволяют читателю глубже понять характер Обломова, при этом раскрывается и сама героиня. Ольга постоянно анализирует свое чувство, размышляет о влиянии на Обломова, о своей великой цели: «И все это чудо сделает она, такая робкая, молчаливая, которой до сих пор никто не слушался, которая еще не начала жить! Она — виновница такого превращения!» [IV, 205]. Любовь становится для Ольги долгом, а потому уже не может быть беззаветной. М. Ю. Белянин говорит том, что героиня показана Гончаровым «спокойной снаружи, но стихийной внутри, не имеющей сил противостоять собственным амбициям, но страстно желающей любви»¹, именно это и становится ее трагедией.

Более того, Ольга не готова идти на большие жертвы ради любви: «Тебе хотелось бы узнать, пожертвовала ли бы я тебе своим спокойствием, пошла ли бы я с тобой по этому пути? <...> Никогда, ни за что!» [IV, 286] — решительно отвечает она Обломову.

Ольга со своим желанием изменить Обломова вначале слепо верит в удачу. Но вскоре ее одолевают сомнения. Она спрашивает у героя: «Зачем же ты пугаешь меня своей нерешительностью, доводишь до сомнений?» [IV, 351]. Постепенно эти сомнения крепко входят в ее сознание, она внутренне

¹ М. Ю. Белянин. Ольга Ильинская в системе героев романа И. А. Гончарова «Обломов» // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 103.

борется, страдает не только из-за любовной неудачи, но и из-за собственного промаха: ее желания оказались сильнее ее возможностей. Ольга полюбила инного Обломова, которого сотворила она сама при помощи воображения. Она искренне хотела воплотить этот образ деятельного и энергичного человека в жизнь, и герой это понял. «Эта немота опять бросила в нее сомнение... Какой приговор готовится ей от самого пронизательного, снисходительного судьи в целом мире? <...> А он молчит: ужели дело ее потеряно?» [IV, 417].

В то время, когда героиня духовно росла, всё более понимая свои обязанности в любви, Обломов, также мечтающий о полноте бытия, не развивался вовсе, именно это привело к неизбежному разрыву, ведь обретение идеала любви невозможно без движения и преодоления трудностей. После расставания героине кажется, что она не сможет полюбить вновь, ведь Обломов — «хрустальная душа» [IV, 467], каких мало. «...Ей казалось, что вместе со смертью любви к Обломову навсегда увял цвет жизни, а вместе с тем она жаждала полноты жизни, счастья...»¹.

В Штольце же Ольга нашла нечто близкое Обломову, но более деятельное и живое, потому и решается на союз с ним. Но в гармоническом, как казалось, союзе со Штольцем, Ольгу что-то смущает, полнота семейной жизни, оказывается, ставит героиню перед новой «бездной». Среди семейного счастья Ольга «впадала в задумчивость» [IV, 468]. Её пугала остановка жизни, «отдых жизни», она боялась, живя со Штольцем, «впасть во что-нибудь похожее на обломовскую апатию», в «сон души», в «оцепенение» [IV, 469]. Ей казалось, что в её жизни не всё есть, душа её тоскует, чего-то ищет и просит: «Что ж это? — с ужасом думала она. — Ужели ещё нужно и можно желать чего-нибудь? Куда же идти? Некуда! Дальше нет дороги... Ужели нет, ужели ты совершила круг жизни? Ужели тут всё...» [IV, 469].

¹ Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста. М.: Изд-во АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Изд-во Акад. наук СССР, 1962. С. 119.

Жизнь со Штольцем, гармоничная и многогранная, приводит её к главному сомнению — к той самой тоске, которую она не может выразить словами. Но Штольц находит ей объяснение, сравнивая это состояние с дерзаниями человеческого духа, что испытывали Манфреды и Фаусты, однако предлагает супруге смириться и решительно отмежеваться от них. Возможно, он небезосновательно предчувствует трагическую, гамлетовскую по сути, перспективу беспокойства Ольги, когда «ужасы жизненной бездны» наваливаются на обычного человека, а не на «льва» и не на «героя»¹ и потому делают из него неизбежную «жертву». Но остановить Ольгу невозможно — доводы Штольца не удовлетворяют потребности её пытливого ума, ведь она «не знала этой логики покорности слепой судьбе» [IV, 477].

Итак, сомнения Ольги Ильинской связаны с ее страстным желанием любить. Поняв, что она требует от Обломова быть тем, кем он не является, Ольга пытается осуществить мечту о счастье и безмятежном покое со Штольцем, который является своеобразным идеалом Ильинской: деятельный, энергичный, волевой. Но и тут Ольга сомневается, ведь она не ощущает удовлетворения от жизни. Героиню охватывает тоска. И тут ее масштаб велик, и сомнения — неразрешимы.

Лизавету Александровну, героиню романа «Обыкновенная история», с Гамлетом роднит все то, что отличает и всех, в сущности, хороших людей, по Гончарову — доброта, благородство, честность². Помимо роли нравственного судьи в жизни Александра и Петра Иваныча, образ Лизаветы Александровны и сам по себе самодостаточен — в нем обнаруживается скрытый трагизм и с

¹ Гончаров И. А. Опять «Гамлет» на русской сцене: набросок статьи о понимании и исполнении на сцене «Гамлета» // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 204.

² См.: И. А. Опять «Гамлет» на русской сцене: набросок статьи о понимании и исполнении на сцене «Гамлета» // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 197-207.

его помощью вскрыта трагедийность «обыкновенной истории» «духоугошения»¹.

Трагические сомнения Лизаветы Александровны связаны с ее семейной жизнью. Как мы помним, она рано вышла замуж за человека, чьим смыслом жизни является труд, а целью — материальное благополучие. Петр Иванович говорил о том, что «дело доставляет деньги, а деньги комфорт» [I, 390]. И одной из составляющих этих бытовых удобств оказывается сама Лизавета Александровна: «Но, боже мой!... ужели он женился только для того, чтоб иметь хозяйку, чтоб придать своей холостой квартире полноту и достоинство семейного дома, чтоб иметь больше веса в обществе?» [I, 315]. У читателя возникает ассоциация с золотой клеткой: «Она взглянула на роскошную мебель и на все игрушки и дорогие безделки своего будуара — и весь этот комфорт, которым у других заботливая рука любящего человека окружает любимую женщину, показался ей холодной насмешкой над истинным счастьем».

Лизавета Александровна поначалу пыталась бороться с равнодушием мужа, спорила с ним. Она «иногда обманывала себя, мечтая, что, может быть, Петр Иванович действует стратегически; что не в том ли состоит его таинственная метода, чтоб, *поддерживая в ней всегда сомнение* (курсив наш. — А.С.) тем поддерживать и самую любовь» [I, 314]. Находясь в вечном сомнении, героиня сама приходит к выводу, что уже давно не любит мужа, она «привыкла» [I, 466] к нему.

Не менее мучителен для Лизаветы Александровны вопрос о будущем Александра. Она видит, как Петр Иванович постепенно превращает романтическую и чувственную натуру племянника в черствую, жаждущую наживы личность. Она видит в Александре ошибающегося человека. Постоянные победы Петра Ивановича в спорах вызывают у нее возмущение,

¹ Ильин В. М. Продолжение «Мертвых душ» у Гончарова // Мастер русского романа И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья: Сборник документов и материалов: [К 200-летию со дня рождения И.А. Гончарова] / Вступ. ст. В. А. Недзвецкий; отв. ред. В. А. Недзвецкий. М.: Центр Книги Рудомино, 2012 .С. 325.

она пытается предотвратить омертвление души молодого человека. Часто она просит его не слушать дядюшку, ведь «он из мухи делает слона: рад случаю поумничать» [I, 330]. После очередного разочарования в любви, Александр желает пойти по стопам дяди, на что героиня замечает: «...но вы имели право не слушать его... и были бы счастливы в супружестве...» [I, 416].

Увы, но Александр превратился в своего дядю, и причина его свадьбы такая же — «одиночество наскучило» [I, 463].

Лизавета Александровна, помимо своей роли нравственного судьи в жизни Александра и Петра Иваныча, является трагическим характером. Выйдя замуж за черствого человека, она сама находится в вечной внутренней борьбе, сомневаясь, пытаясь разгадать своего мужа, найти в нем хоть каплю чувства. Трагизм ситуации связан не только с тем, что Лизавета Александровна, не испытывая никаких материальных неблагоприятий и внешних бед, внутренне страдает, но и с её пониманием того, что мир Петра Иваныча Адуева становится все более экстенсивным, захватывая в свои горизонты и её саму, и племянника Александра. И. П. Щерблыкин писал об Адуевой так: «Лизавета Александровна — функциональный, притом в режиме развития “двухфазовый” образ. Первая фаза — сердечное “участие” в судьбе племянника, Адуева-младшего, вторая — осознание собственной остановки, душевного кризиса, переходящего затем в физическое недомогание»¹. Но недомогание героини — повод для пробуждения души Петра Иваныча, который, хоть и понимает, что в его сердце уже нет «и следа страсти» [I, 460], испытывает, тем не менее, необходимость в Лизавете Александровне и готов ради нее многое принести в жертву. Именно таким мы видим героя в финале романа. Он, возможно, готов встать на путь исправления.

Итак, Лизавета Александровна, как и Гамлет, поставлена на грани бездны — и трагизм повседневного быто-бытия, одиночество в супружестве

¹ Щерблыкин И. П. Эволюция женских образов в романах И. А. Гончарова // Гончаров И. А. Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 172.

— делает её нерешительной и сомневающейся. Она, как и Гамлет, оказывается «искупительной жертвой»¹ обстоятельств. И, казалось бы, Лизавета Александровна побеждает в битве с призраком смерти. Однако о Гамлете Гончаров скажет: «Не выдерживает его организм и падает, потому что в нем нет ни больного, ни отравленного места <...> Он дойдет до цели — и сам падет там...»². Не таков ли жизненный итог этой романной героини Гончарова?

Не все женские персонажи, которых Гончаров в большей или меньшей степени наделяет чертами Гамлета, трагичны. Примером тому может служить образ Марфиньки («Обрыв»). Сомнения Марфиньки производят иронический эффект, ведь гамлетовский склад души кажется совсем не свойственным героине. Однако, как писал Гончаров, «Гамлеты не так редки» между людьми, «все дело в размерах — лиц и событий»³. «Размер» личности этой героини Гончарова не велик, но тем интереснее высветить в ней гамлетовское, а значит человеческое «психологическое движение», которое Гончаров призывал видеть в каждом. Все сомнения Марфиньки связаны с тем, рассказать ли Бабушке то, что случилось с ней необычного или умолчать. Вот как описано состояние Марфиньки после бесед с Райским: «Марфинька, обыкновенно всё рассказывавшая бабушке, колебалась, рассказать ли ей или нет о том, что брат навсегда отказался от её ласк, и кончила тем, что ушла спать, не рассказавши. Собиралась не раз, да не знала, с чего начать» [VII, 259].

Не случайно Марфинька признается, что без Бабушки и они с Верочкой погибнут, их мир разрушится. Когда Марфинька признается Викентьеву в любви, она пугается, ведь только что произнесла то, что «никому, даже богу, отцу Василию, не высказала бы» [VII, 478]. Теперь она считает себя

¹ Гончаров И. А. Опять «Гамлет» на русской сцене: набросок статьи о понимании и исполнении на сцене «Гамлета» // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 204.

² Там же. С. 205.

³ Там же. С. 204.

осрамленной: «Я боюсь теперь показаться в комнату: какое у меня лицо – бабушка сейчас заметит» [VII, 478]. Марфинька тотчас хочет бежать к Бабушке, исповедаться. Героиня искренне заливается слезами, боится, что Бабушка никогда не простит ее. Сомнения этого «божьего младенца» [VII, 477], как называла ее Татьяна Марковна, вызывают только улыбку: «Господи! Господи! что скажет бабушка! — думала Марфинька, запершись в своей комнате и трясясь, как в лихорадке. Что мы наделали! И как я перескажу... что мне будет за это. Не сказать ли прежде Верочке... Нет, нет – бабушке!» [VII, 480]. И только после благословения Татьяны Марковны Марфинька выходит замуж за Викентьева. Ни разу не послушавшись старой мудрости Бабушки, Марфинька обрела свое счастье в лице Викентьева, причем это счастье именно то, которого хотела и искавшая новую мудрость Вера: «счастье женщины – быть любимой человеком, которого угадало ее сердце» [VII, 661].

Итак, сомнения Марфиньки травестированы, в ее образе иронически подаются высокие черты, присущие героям гамлетовского типа. М. Б. Лоскутникова справедливо отмечала, что иронию «характеризует двуплановость: при подчеркивании значительности — очевидна ничтожность; при внешнем позиционировании высокого, духовного — выявляется низкое...<...> В результате на страницах художественных произведений возникают драматические и трагические откровения, обличенные в иронические одежды»¹. В романе Гончарова за счет иронии также получается своего рода парный эффект: сомнения и страдания в Вере звучат трагически высоко, а в Марфиньке — иронически. Думается, Гончаров по-доброму смеется над высоким страданием, которое он возвел на пьедестал в лице Веры.

Другой пример — Надинька Любецкая («Обыкновенная история»), чьи сомнения связаны не с решением коренных вопросов бытия, как это было в

¹ Лоскутникова М. Б. Принципы и приемы иронического мировидения в русской и английской литературах XIX–XX веков // Русистика и компаративистика: Вып.6. Вильнюс: Литовский эдукологический университет, 2011. С. 105,108.

случае с Ольгой Ильинской, а с возможным предстоящим замужеством. На фоне Ольги, Лизаветы Александровны или Веры, повод для сомнений, который возникает у Надиньки, вызывает у читателя улыбку. Она достигла того возраста, когда выходят в свет и думают о замужестве.

На наш взгляд, сомнения Надиньки начинаются во время романа с Адуевым. Изначально героиня увлеклась Александром как романтической натурой и будущим поэтом, интересной и яркой личностью. «Он напишет стихотворение и прочтет его Надиньке; та перепишет на хорошенькой бумажке и выучит» [I, 267]. Ей нравилось ощущать себя в роли чьей-то музы.

Вскоре героиня поняла, что таланта у Александра нет, его произведения нигде не печатаются, и на стихи юноши она иногда «отвечала зевотой» [I, 269]. Он перестал быть ей интересен, Надинька, с её пытливым умом и ожиданием большой жизни увидела в нем обычного человека, а этого героиня не могла принять. Она начинала скучать «и немудрено: сердце ее было занято, но ум оставался празден. Александр не позаботился дать ему пищи» [I, 269].

Именно в момент осознания ею факта «обычности» Александра героиня начинает сомневаться. Ранее она, увлеченная поэтом, назначила срок испытания — год, после чего они непременно бы женились. Но теперь героиня не уверена, что Александр тот, с кем бы она желала связать свою жизнь. Понимая это, героиня в момент счастливого свидания пророчески говорит «эта минута не повторится больше — я чувствую...» [I, 263].

Перед ней возникает фигура успешного графа Новинского, чья фамилия уже говорит о том, что он привнесет в ее жизнь нечто новое. «Новинский выводит Наденьку за пределы узкой роли барышни на выданье, которой вполне удовлетворится Александр, и позволяет считать лёгкость —

изяществом, неопределённость — свободой»¹. Граф учит Надиньку наслаждаться жизнью, расширяет границы её знаний о мире.

Но и тут ее охватывает сомнение. Она понимает, что светская манера общения графа ни к чему его не обязывает, он ласков как с ней, так и с матерью. Надинька нередко остаётся один на один с новым знакомым, но тот в свою очередь подчёркивает роль друга дома. Это не может не беспокоить Любецкую, ведь она уже призналась, что граф занял место Александра в ее сердце. В последней встрече Александр предостерегает барышню: «— Да, — сказал он, воротясь, — к чему это вас поведет? Граф на вас не женится; какие у него намерения?.. <...> Берегитесь, Надежда Александровна!» [I, 290].

Сама Надинька понимает, как прав Александр. Возможно, она думала, сомневалась на этот счет, но он в точности подтвердил ее догадки. «Пальцы у ней дрожали. Она видимо страдала от угрызений совести и от сомнения, брошенного в нее словом “Берегитесь!”. Когда приехал граф, она была молчалива, скучна; в манерах ее было что-то принужденное. Она, под предлогом головной боли, рано ушла в свою комнату. И ей в этот вечер казалось горько жить на свете» [I, 291].

Еще раз отметим, что сомнения Надиньки связаны с выбором подходящего жениха. Повод для сомнений вроде бы не велик (так же, как и сомнений Марфиньки). Героиня с пытливым умом не может связать свою жизнь с обычным, ничем не примечательным человеком. И когда на ее пути появляется успешный, известный в обществе граф, она влюбляется. Но кого же выбрать? Похожего на всех Александра, который ее бескрайне любит и боготворит, или графа, который не проявляет к ней излишних чувств и говорит о себе как о друге семьи. Надинька выбрала последнего, хотя и не знала, что делать дальше. «И действительно, не знала русская девушка, как поступить сознательно и рационально в том или другом случае. Она чувствовала только смутно, что ей можно и пора протестовать против отдачи

¹ Кондрашева Т. М. Изображение друга дома и типология семьи в романе И. А. Гончарова «Обыкновенная история» // И. А. Гончаров. 195 лет: материалы конф. Ульяновск: Изд-во «Ника-дизайн», 2008. С. 9.

ее замуж родителями, и только могла, <...> заявить этот протест, забрав одного и перейдя чувством к другому»¹.

Мы рассмотрели женские образы, литературным архетипом которых, по нашему глубокому убеждению, мог быть Гамлет (Надинька, Лизавета Александровна, Ольга, Софья, Вера, Марфинька). Каковы основные черты этого архетипа? Среди всех черт Гамлета, которые отмечал сам Гончаров и о которых мы говорили выше — доброта, честность, благородство и строгая логика, — писатель выделяет сомнение. И применительно к своим героиням Гончаров часто (в гамлетовской связи) рассуждает о сомнениях.

Гамлетовское сомнение Гончаров приписывает и, казалось бы, вовсе не гамлетовского склада героине — Софье Беловодовой. Однако для него это сближение вполне оправдано: по его мнению, Гамлет в обычной жизни мало чем примечательный человек. Гамлет становится Гамлетом тогда, когда возникает «гамлетовский вопрос». У каждого — свой, один вопрос кажется читателю весомым, трагическим, другой — ироническим.

В итоге, женские персонажи Гончарова несут в себе гамлетовские свойства: кто-то в большей, кто-то в меньшей степени. Героини на первый взгляд могут казаться мало чем примечательными, добрыми и славными, но в какой-то момент их начинает волновать неизбывный вопрос-сомнение. Такова Вера (с ее сомнениями, самобичеванием и странностью), Лизавета Александровна (с ее страстным желанием быть нужной и любимой, которое постепенно угасает), отчасти Ольга (с ее философскими вопросами существования) и Софья (с ее сомнениями о правильности жизни). Но тут же возникают и травестированные сомнения гамлетовского свойства, что заполняют пространство душевных волнений Надиньки (какого жениха предпочесть), или Марфиньки (боязнь утаить что-то от Бабушки).

¹ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 75.

По Гончарову, «психологическое движение»¹ Гамлета — сомнение — является общечеловеческой чертой, поэтому пронизывает любую натуру. Наделяя своих женских персонажей гамлетовским сомнением, Гончаров выявляет различные «границы»² этих образов. Гамлет в человеке может лишь слегка давать о себе знать, но это — часть его человеческого существа.

Читателю может показаться странным, что Марфинька, Надинька, Софья — Гамлеты, а для Гончарова-художника — это естественно. Если персонаж масштабен в личностном плане, то и гамлетовское в нем масштабнее и ярче (Вера, Лизавета Александровна, Ольга), но и в «маленьком» герое оно есть и свидетельствует о неизбежном для человеческого существа «психологическом движении».

Обнаруживая гамлетовские свойства души (высокие или обыденные) в своих женских персонажах, Гончаров делает свои образы рельефнее и многограннее. Они приобретают естественную объемность. Наделяя своих женщин, не склонных к рефлексии и к сомнению, чертами Гамлета, Гончаров подчеркивал значимость каждой, пусть и невеликой, человеческой индивидуальности.

1.3. Образ Галатеи и драма «Пигмалион» Ж.-Ж. Руссо как вектор в рецепции вечного сюжета у Гончарова

Мифологический образ Галатеи, ожившей статуи, прослеживается в литературе со времен Овидия («Метаморфозы»). В русской литературе XIX века миф о Пигмалионе и Галатее получил широкое распространение, причем в огромной степени, как полагают специалисты, этому способствовало сочинение Руссо. Его драма «Пигмалион» оказалась в центре

¹Гончаров И. А. Опять «Гамлет» на русской сцене: набросок статьи о понимании и исполнении на сцене «Гамлета» // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 203.

²См.: Недзвецкий В. А. Илья Ильич Обломов: грани романного образа: (К 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова) / В. А. Недзвецкий // Известия РАН. Серия литературы и языка: научный журнал. Т. 71, № 3, 2012. С. 21-28 .

внимания всей Европы и определила вектор рецепции вечного сюжета о Пигмалионе русской литературой, в которой он укореняется еще в конце XVIII в.¹ Не случайно Гёте в «Поэзии и правде» говорит о «Пигмалионе» Руссо как о произведении «небольшом, но на свой лад сделавшем эпоху...»².

Интересен тот факт, что мотив возрождающейся из камня Галатеи пронизывает все произведения Гончарова и соотнесенность с этим известным сюжетом выражена в его романах эксплицитно. Это отмечали такие исследователи, как В. А. Недзвецкий, который указал на наличие мифа о Пигмалионе и Галатее в романе «Обломов»³; Г. Г. Багаутдинова⁴, рассмотревшая Бориса Райского как Пигмалиона; Е. А. Краснощекова, отметившая, что «зависимость гончаровского героя от возлюбленной абсолютна: она (Ольга. – А.С.), выполняя роль Пигмалиона при Обломове как Галатея, не только направляла их роман, но и по-матерински ласково и заботливо разъясняла герою суть его и собственных чувств в отношениях»⁵; М. В. Отрадин, писавший о том, что в романе «Обломов» «у Гончарова предстает “перевернутая” ситуация: в мужской роли Пигмалиона оказывается героиня»⁶. Е. В. Уба в своей работе справедливо отмечает, что пигмалионовский миф «буквально “витают в воздухе” трёх романов И. А. Гончарова. Апатию, безразличие Лизаветы Александровны сменяют

¹ См.: Зезюлевич А. В. Функционирование вечных сюжетов об искусстве в русской литературе рубежа XIX-XX веков // Вестник МГПУ им. И. П. Шамякина. Беларусь: Издательство МГПУ им. И. П. Шамякина, 2012. № 3 (36). С. 90-94; Карпова А. С. Реализация мифологического сюжета о Пигмалионе в русской литературе первой половины XIX века // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. История языка. Языковое образование». М.: Издательство МГПУ, 2015. Вып. 4 (№ 20). С. 71-77; Луков В. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. 5-е изд., стер. М.: Академия, 2008. 512 с.

² Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1976. Т. 3. С. 413.

³ См.: Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров — романист и художник. М.: Изд-во МГУ, 1992. 175 с.

⁴ См.: Багаутдинова Г. Г. Миф о Пигмалионе в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Вестник СПбГУ. Сер. 2. История. Языкознание. Литературоведение. 1998. Вып. 2 (№ 9). С. 81-86.

⁵ Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: «Пушкинский фонд», 1997. С. 137-138.

⁶ Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. С.130.

творческий порыв и глубокое разочарование Ольги Ильинской»¹. Яростным Пигмалионом предстаёт Райский, которому женская фигура, с лицом кузины Софьи «рисовалась белой холодной статуей» [VII, 148].

Стоит отметить, что в данных исследовательских работах мотивы мифологического сюжета о Пигмалионе и Галатее распространялись исключительно на центральных женских персонажей, включая Беловодову. В нашей работе мы расширяем парадигму женских характеров у Гончарова, в которых рассматриваем вариации тех «граней», которые восходят к сюжету о Пигмалионе и Галатее в их литературной модификации. Отметим, что Гончарову интересны все его перелицовки — как иронические, так и трагические, а параллель с Галатеей (а именно на ней делался акцент в литературной обработке мифологического сюжета) является едва ли не обязательной для большей части гончаровских героинь, живущих любовью и страстью.

Одна из известных литературных обработок сюжета о Галатее — пьеса Жан-Жака Руссо «Пигмалион». И, как известно, Гончаров с детства был знаком с произведениями этого писателя². Для нас она интересна потому, что Руссо предложил совершенно новый взгляд на идеальное, писатель отверг идеал как совершенный образец³ и увидел в нем то, что потом Гончаров называл «уступками жизни» и что было для него очень важно. Отметим, что классицисты рассматривали идеал как нечто достижимое и реализующееся в классических образцах искусства, а также в рационалистически безукоризненной мысли. Для Руссо же совершенство — это духовность

¹ Уба Е. В. Имя героя как часть художественного целого: (По романной трилогии И. А. Гончарова) // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 198.

² См.: Гончаров И. А. [Автобиография] («И. А. Гончаров родился в 1814 году») // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 228–230.

³ См.: Луков В. А. «Пигмалион» Ж.-Ж. Руссо в литературно-художественном процессе XVIII века // Художественное произведение в литературном процессе (1750–1850): Межвуз. сб. научных трудов. М.: МГПИ, 1987. С. 3–21.

природы, жизнь и любовь. Герой влюбляется «не в этот мертвый мрамор, а в живое существо, ему подобное»¹. Одна из важнейших тем пьесы Руссо — тема Галатеи, осознающей себя: «Я. <...> Это я. <...> Это уже не я. <...> Ах! это тоже я» [Руссо: 1, 509]. По замыслу Руссо, идеал может создать не только Бог, но и человек, а Галатея, созданная руками Пигмалиона, является этому доказательством.

Рассмотрим подробнее женские образы романной трилогии Гончарова, литературным архетипом которых являлась Галатея в коннотациях, которые были открыты Руссо.

Известно, что Гончаров уделял особое внимание образу Надиньки. В статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879) он настаивал на новаторстве образа Любецкой, которая считает «за собою право распоряжаться по-своему своим внутренним миром»².

Обратимся к портретной характеристике. По словам Петра Иваныча, она была «маленькой брюнеткой». Позднее Гончаров расширяет наши знания о внешности героини: «Ее физиономия редко оставалась две минуты покойною. <...> Глаза, например, вдруг бросят будто молнию, обожгут и мгновенно спрячутся под длинными ресницами; лицо делается безжизненно и неподвижно — и перед вами точно мраморная статуя. Ожидаясь вслед за тем опять такого же пронзительного луча — отнюдь нет! веки подымутся тихо, медленно — вас озарит кроткое сияние взоров как будто медленно выплывшей из-за облаков луны. <...> В этой грации много было дикого, порывистого, что дает природа всем, но что потом искусство отнимает до последнего следа, вместо того, чтоб только смягчить» [I, 253].

Из портретной характеристики героини следует, что перед читателями предстает Галатея, которая пытается «ожить» без чьей-либо помощи.

¹ Руссо Ж.-Ж. Пигмалион // Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1961. С. 508. Далее художественные произведения Руссо цитируются по данному изданию с указанием тома и страницы.

² Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 74.

«...Надинька пользовалась полною свободою, распоряжалась и собою, и маменькою, и своим временем, и занятиями, как хотела. Впрочем, она была добрая и нежная дочь, нельзя сказать — послушная, потому только, что не она, а мать слушалась ее...» [I, 256]. Для того времени подобная свобода в выборе женщиной своей судьбы была непривычной. Героиня Гончарова поняла, что сама может распоряжаться своей жизнью, решать, с кем ей быть и что делать.

Итак, Надинька-Галатеея самостоятельно начала оживать, но еще не жила полной жизнью, «живой жизнью» [VII, 101]. Для этого ей необходим был Пигмалион, который разбудил бы в ней любовь, помог ожить окончательно. Александр Адуев не смог этого сделать, ведь он слепо подчинялся любым командам героини. У Надиньки еще не было четкого понятия о мужском идеале. Бесспорно, что в самом начале Надинька испытывала к Адуеву симпатию. Но он буквально задушил ее своей любовью и заставил скучать. Александр был похож на многих юношей, которые пишут «сносные» стихи, однако ни о какой силе и таланте речи не было. И когда перед нею предстала блистательная фигура графа, она, безусловно, решила выбрать последнего. Без спросу полюбила Надинька Адуева и так же без спросу разлюбила его. По словам Гончарова, «в этом пока и состоял сознательный шаг русской девушки — безмолвная эмансипация, протест против беспомощного для нее авторитета матери» [VIII, 75].

Перед появлением в романе графа Новинского, который смог завладеть умом и сердцем Любецкой, Гончаров рисует пейзаж, свидетельствующий о том, что Александру не удалось «разбудить» героиню. «Нева точно спала; изредка, будто впросонках, она плеснет легонько волной в берег и замолчит. А там откуда ни возьмется поздний ветерок, пронесется над сонными водами, но не сможет разбудить их, а только зарябит поверхность и повеет прохладой на Надиньку и Александра или принесет им звук дальней песни — и снова всё смолкнет, и опять Нева неподвижна, как спящий человек, который при легком шуме откроет на минуту глаза и тотчас снова закроет; и

сон пуще сомкнет его отяжелевшие веки. Потом со стороны моста послышится как будто отдаленный гром, а вслед за тем лай сторожевой собаки с ближайшей тони, и опять всё тихо» [I, 260]. На наш взгляд, в этой картине природной жизни метафорически переданы отношения между Надинькой и Адуевым. Нева олицетворяет Надиньку, которая «спит», и лишь изредка «плеснет легонько водой» (вспомним ее взгляд, который кидает молнии), а Александр — ветерок, песня, гром, лай, одним словом, все то, что пытается нарушить покой спящей Невы. Но итог один — «опять все тихо».

Адуев смог разбудить в Надиньке не любовь, но чувство стыда и сожаления. Возможно, в первый раз:

«— Отвечайте мне коротко и искренно на один только вопрос. <...> Вы меня не любите более?

— *Quelle idee!* — отвечала она, смутившись, — вы знаете, как татап и я ценили всегда вашу дружбу... <...>

— Послушайте, <...> оставим маменьку в стороне: сделайте на минуту прежней Надинькой, когда вы немножко любили меня... и отвечайте прямо...» [I, 288].

Именно в этот момент перед героем раскрывается вся сущность Надиньки, в которой «милые капризы были зародышами лицемерия, хитрости». Но и Надинька в этот момент осознала, сколько горя она причинила Александру. Это можно было прочесть по «мучительной тоске, написанной и на лице ее, проглядывавшей и в движениях» [I, 288]. Тут же приходит и раскаяние. «Простите меня! — сказала Надинька умоляющим голосом, бросившись к нему, — я сама себя не понимаю... Это все сделалось нечаянно, против моей воли... не знаю как... я не могла вас обманывать...» [I, 290].

Итак, Надинька Любецкая — Галатея, которая подобно безмолвной Неве, начала оживать без посторонней помощи, но для окончательного результата нуждалась в Пигмалионе, который бы смог «узнать ее характер да и действовать сообразно этому, а не лежать как собачонка у ног...» [I, 305].

Александр «оживил» Любецкую лишь на мгновение. Возможно, на роль Пигмалиона подошел бы граф Новинский. Однако мы не можем наверняка утверждать, что графу удалось «разбудить» героиню, ведь и сам Гончаров признается, что не знает о дальнейшей судьбе Надиньки. Она начала «оживать», так как поняла, что может сама управлять своей судьбой, но не знала, что с этим делать дальше, «она сознала, но в действие своего сознания не обратила, остановилась в неведении, так как и самый момент эпохи был моментом неведения»¹. Думается все же, что ни граф, ни Александр на роль Пигмалиона не сгодились, и Надинька оказывается сама себе и Галатея, и Пигмалион. Такое часто бывает с романскими героинями Гончарова, которые в попытке реализовать в себе начала Галатеи вынуждены становиться Пигмалионами. На наш взгляд, в данном случае едва ли не траверсируется сюжет о Пигмалионе, каким он предстает в современном мире.

Лизавета Александровна («Обыкновенная история»), впервые появляется в конце первой части. Заметим, что в романе отсутствует какой-либо рассказ об ее прошлой жизни, детального портрета. О том, как выглядит Лизавета Александровна, мы узнаем вскользь по реакции Юлии Тафаевой: «Когда Лизавета Александровна приехала к ней с визитом, Юлия долго не могла прийти в себя, увидев, как молода и хороша тетка Александра. Она воображала ее так себе теткой: пожилой, нехорошей, как большая часть теток, а тут, прошу покорнейше, женщина лет двадцати шести, семи, и красавица!» [I, 370]. Все передано одним словом – «красавица», но емкость его невероятна. Возможно, Гончаров опустил детальное описание, так как для него была важна не внешность, а внутренняя сущность персонажа. В ней синтезируются те идеи поэзии и прозы, что лежат в основе образов обоих Адуевых, в ней присутствует гармония ума и сердца. Эта женщина, по мнению А. Г. Цейтлина, представляет собою «положительное начало

¹ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 75.

гончаровского романа, несет в себе то жизнеутверждающее идейное зерно, которого так недоставало ее мужу и племяннику»¹.

Лизавета Александровна показана как носительница истинного чувства — искреннего, сильного, глубокого, женственного. В раннем возрасте она не по своей воле вышла замуж за мужчину, годящегося ей в отцы, который не действовал «напрямик с ее сердцем» но стремился «хитро овладеть... ее умом, волей, подчинить ее вкус и нрав своему» [I, 303]. Сердце не принимало участия в его любви к ней, и это вызывало протест в душе Лизаветы Александровны. Именно про таких девушек, как она, Александр говорит: «Услышишь о свадьбе, пойдешь посмотреть и что же? видишь прекрасное, нежное существо, почти ребенка... Ее одевают в газ, в блонды, убирают цветами и, несмотря на слезы, на бледность, влекут, как жертву, и ставят — подле кого же? подле пожилого человека, по большей части некрасивого, который уж утратил блеск молодости. Он или бросает на нее взоры оскорбительных желаний, или холодно осматривает ее с головы до ног, а сам думает, кажется: “хороша ты, да, чай, с блажью в голове: любовь да розы, — я уйму эту дурь, это — глупости! У меня полно вздыхать, да мечтать, а веди себя пристойно”, или еще хуже — мечтает об ее имени» [I, 244].

В данном случае мы видим обратный процесс превращения. Сердце героини постепенно «каменеет» из-за воздействия анти-Пигмалиона (Петра Адуева), у которого была своя стратегия по воспитанию жены в духе популярных тогда идей, которые отчасти восходили к Ж. Санд, а отчасти находили свою реализацию в сюжете о Пигмалионе и Галатее. Знаковым для того времени текстом была повесть А. В. Дружинина «Полинька Сакс» (1847 г.), в которой Константин Александрович Сакс хочет, чтобы его молодая жена стала более зрелой в поступках и мыслях. Любовь и привязанность для героя Гончарова – пустые слова. Главное – верный расчет, холодный анализ: «Любовь заслонит от тебя недостаток качеств, нужных для жены. Тогда как

¹ Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. М.: АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, 1950. С. 78.

выбирая, ты хладнокровно рассудишь, имеет ли такая-то или такая женщина качества, какие хочешь видеть в жене: вот в чем главный расчет. И если отыщешь такую женщину, она непременно должна нравиться тебе постоянно, потому что отвечает твоим желаниям. Из этого возникнут между ею и тобою близкие отношения, которые потом образуют...<...> привязанность» [I, 242-243]. Петр Адуев, отрицающий чувства, будто камень, который мнит, что сможет оживить, Лизавету Александровну согласно своему мировоззрению. Но получается, он превращает свою Галатею обратно в камень, после чего сожалеет. В эпилоге он говорит своему племяннику: «Я сказал бы тебе: продолжай идти во всем по моим следам, только...» [I, 467]. Думается, в этих словах кроется печальное признание. Время показало, что его жизненный идеал, лишенный чувства, обедняет человека, делает его несчастным.

Лизавета Александровна не удовлетворена тем, что случилось с ее жизнью. Иногда она мечтала о том, что поведение мужа связано с какой-то особой стратегией, но при первом его отзыве о любви «тотчас же разочаровывалась» [I, 314].

Впоследствии Лизавета Александровна перестанет принимать хоть какое-то участие в общих решениях. Душевные переживания постепенно сломали эту тонко чувствующую натуру. «В ее безжизненно-матовых глазах, в лице, лишенном игры живой мысли и чувств, в ее ленивой позе и медленных движениях он (Петр Адуев. – А.С.) прочитал причину того равнодушия, о котором боялся спросить» [I, 459].

Петр Адуев только в конце повести понимает, что совершил ошибку. Нельзя жить по расчету, не испытывая чувств. Он видит, в кого превратил свою жену. «— Пощади меня, Лиза, <...> ты увидишь, что я не из железа создан... Я повторяю тебе, что я хочу жить не одной головой: во мне еще не всё застыло» [I, 462]. Здесь уже Лизавета Александровна выступает в роли Пигмалиона, который смог оживить Галатею (Адуева), увы, сам при этом пострадав.

В образе Лизаветы Александровны Адуевой так же, как и в случае с Надинькой Любецкой, сочетается Галатея и Пигмалион. При этом героиню можно назвать антиподом Галатеи. В начале романа она способна на глубокое чувство, всячески борется за свое счастье, вступая с мужем в дискуссии. Но это не приводит к положительному результату. Петр Адуев никогда не проявлял чувств, был рационалистом. Александр говорит о нем: «до чего может окаменеть человек!» [I, 318]. В конце романа мы видим обратную картину: Петр Адуев, кажется, едва не ожил, осознал свои ошибки, пересмотрел жизненную позицию, а Лизавета Александровна стала ощущать себя безжизненным камнем на пути мужа [см: I, 462], она перестала с ним спорить, высказывать свое мнение « — Отчего, Лиза, это... — начал было он и не договорил: слово “равнодушие” не сошло у него с языка» [I, 459]. Героиня, на наш взгляд, совершает обратную метаморфозу — из Галатеи, красавицы, живой и яркой женщины она превращается в камень.

Ольга Ильинская, героиня романа «Обломов», по мнению Гончарова, была перевоплощенной в другой эпохе Надинькой Любецкой: «это одно лицо в разных моментах»¹. Он показывает читателю переход от неведения Любецкой к осмысленному браку Ольги со Штольцем, представителем труда, знания, энергии — словом, силы, которую она не нашла в Обломове (как Надинька не нашла в Александре).

Обратимся к портрету героини, которому Гончаров задает сразу же «скульптурный» вектор: «Ольга в строгом смысле не была красавица, то есть не было ни белизны в ней, ни яркого колорита щек и губ, и глаза не горели лучами внутреннего огня... Но если б ее обратить в статую, она была бы статуя грации и гармонии» [IV, 192]. В Ильинской присутствуют черты, которые всегда привлекали русских писателей в любой женщине: отсутствие искусственности, красота не застывшая, а живая: «В редкой девице встретишь такую простоту и естественную свободу взгляда, слова,

¹ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 78.

поступка... Ни жеманства, ни кокетства, никакой лжи, никакой мишуры, ни умысла» [IV, 189].

Несмотря на то, что Ольга вышла замуж за Штольца, жить «живой жизнью» она смогла во многом благодаря встрече с Обломовым, любовь к которому преобразила ее, задала тон всей последующей жизни героини. «Глаза у ней сияли таким торжеством любви, сознанием своей силы; на щеках рдели два розовые пятна» [IV, 263]. Недаром Штолец размышляет о переменах в Ольге: «Как она созрела, Боже мой! как развилась эта девочка! Кто же был ее учителем? Где она брала уроки жизни? У барона? Там гладко, не почерпнешь в его щегольских фразах ничего! Не у Ильи же!..» [IV,401]. Однако недоумение Штольца насчет роли Обломова в метаморфозах, что произошли с Ольгой, читатель, скорее, не склонен разделять.

И сама Ольга Ильинская пытается изменить жизненный уклад Обломова, хотя и тщетно. Она ощущала себя в роли Пигмалиона [см: IV, 235]. Неоднократно писатель использует слово «камень» при описании Обломова, который ощущал «как будто тяжелый камень брошен на узкой и жалкой тропе его существования» [IV, 96]. «Он мог лежать, как камень, целые сутки...» [IV, 372]. Сам Обломов, чье лицо, кстати, имело «безразличный» [IV, 5] цвет, понимает, что Ольга пытается «оживить» его. Он просит ее остаться, иначе у него «на душе останется такой камень...» [IV, 210]. Поняв нежелание Обломова меняться, Ольга восклицает: «Камень ожил бы от того, что я сделала!» [IV, 368].

Ольга понимает, что, несмотря на многие положительные качества Ильи Ильича, в нем нет той силы, которую она так искала в мужчине. Он полон сомнений, нерешителен, оживает, но лишь на мгновение, в присутствии самой Ольги. Она ждет от него воли, энергии, но так и не получает желаемого. Обломов так и останется для нее камнем, то есть собственно Галатеей, которую ей не удалось оживить.

В истории с Обломовым Ольге отведена роль не Галатеи оживающей, а Пигмалиона, вселяющего жизнь, тогда как женская природа героини, скорее, стремится к ипостаси Галатеи и противится такому «гендерному» смещению.

Подчеркнем еще раз, что героиня находит силу и источник пробуждения в деятельном Штольце, выходит за него замуж. Описывая семейную жизнь Штольцев, Гончаров отмечает: «Они поселились в тихом уголке, на морском берегу. Скромн и невелик был их дом. Внутреннее устройство его имело также свой стиль, как наружная архитектура, как все убранство, носило печать мысли и личного вкуса хозяев. Много сами они привезли с собой всякого добра, много присылали им из России и из-за границы тюков, чемоданов, возов. Любитель комфорта, может быть, пожал бы плечами, взглянув на всю наружную разнорядицу мебели, ветхих картин, статуй с отломанными руками и ногами, иногда плохих, но дорогих по воспоминанию гравюр, мелочей» [IV, 446]. Интересно мнение исследовательницы Наталии Няголовой, которая считает, что «образ скульптуры в портретном описании Ольги представлен “божественными пропорциями”, а в последнем упоминании знаковой становится именно его дефектность. В семантическом развертывании образа статуи эта ущербность (с отломанными руками и ногами) сигнализирует об “овеществлении” мечты. Употребление данного образа в романе “Обломов” отмечает процесс постепенного омертвления идеала, абсолюта, бесплотного духа и его превращение в вещь, в материю, в быт»¹. Данное мнение интересно, но спорно. В этом перечислении вещей и бытовых деталей столько любви двоих и поэзии именно их отношений, что нельзя согласиться, что тут что-то каменеет. Здесь, скорее, идеал сходит с пьедестала и примиряется с бытом. Отломанные руки и ноги у скульптур иронически напоминают Венеру.

Действительно, Ольга начинает ощущать тоску, будто бы «каменеть»: «Она вдруг как будто окаменеет и смолкнет, потом с притворной живостью

¹ Няголова Н. Деформация скульптуры в творчестве И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова // Гончаров: живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely, 2012. С. 454.

суетится, чтоб скрыть свой странный недуг, или сошлется на мигрень и ляжет спать» [IV, 457]. Но героиня всячески пытается понять причины своей тоски через разговоры со Штольцем. В Ольге отчасти сказывается идея о возможности, которая заключается в каждом человеке: творить самого себя, находиться в непрерывном процессе творчества, то есть «быть Пигмалионом», создавая из самого себя Галатею. По нашему глубокому убеждению, Ольга в своей новой семейной жизни — такой своего рода *действительный идеал* для Гончарова. Она успешно преодолевает минуты тоски.

Итак, в романе «Обломов» в роли Пигмалиона выступила Ольга, которая безуспешно пыталась душевно и духовно оживить Илью Ильича, «страдающего жизнебоязнью и отвращением ко всякой практической деятельности»¹. Выйдя замуж за деятельного Штольца, Ольга, преодолевая свою «тоску», пытается быть Пигмалионом, который шаг за шагом создает из себя идеальную Галатею, но слишком тяжела для нее оказывается эта ноша, она будто бы начинает «каменеть». По этой причине героиня находит Пигмалиона в Штольце и реализует в себе полнокровно начала Галатеи. Вспомним, как внимательно она слушает Штольца, как нужны ей разговоры с ним, его советы и его мудрость.

В сценах, рисующих взаимоотношения Софьи Беловодовой с Райским, легко прослеживается реминисценция пигмалионовского мифа, где Пигмалион-Райский ищет для себя идеал красоты. Галатеей же является Софья Беловодова со своей идеальной, но какой-то неживой внешностью: «Волоса у нее были темные, почти черные, и густая коса едва сдерживалась большими булавками на затылке. Плечи и грудь поражали пышностью. Цвет лица, плеч, рук – был цельный, свежий цвет, блистающий здоровьем, ничем не тронутым – ни болезнью, ни бедами» [VII, 21]. Софья Беловодова напоминает древнегреческую статую, которая далека от жизни. Особой

¹ Недзвецкий В. А. Слово о И. А. Гончарове// Гончаров: живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely, 2012. С. 16.

манерой воспитания родственники «заглушили в ней почти все женские инстинкты чувства»¹. Жизнь Пахотиных, скованная рамками приличия, как будто остановилась, а их дом похож на гробницу: «толстые массивные стены», «глубокие окошки»; «тёмные, тяжёлые резные шкафы с старым фарфором и серебром, как саркофаги, стояли по стенам с тяжёлыми же диванами... Швейцар походил на Нептуна...» [VII, 17].

Софья Беловодова действительно очень напоминает статую, что подчёркивается Гончаровым при описании ее портрета: «Она казалась ему всё той же картиной или античной статуей музея» [VII, 22]. Сходство героини со статуей возникает благодаря её холодному, равнодушному отношению к жизни: «Напрасно он настойчивым взглядом хотел прочесть ее мысль, душу – всё, что крылось под этой оболочкой: кроме глубокого спокойствия он ничего не прочел» [VII, 21]. Райскому часто кажется, что перед ним не живой человек, а статуя, которая «выше мира и страстей» [VII, 37].

Удалось ли Райскому пробудить свою Галатею? Нет. Он говорит Софье: «Мне хотелось бы разбудить вас: вы спите, а не живете» [VII, 32]. Софья — красивая фигура, которая исполняет все, что «указал ей неумолимый долг ее круга и воспитания»². Она всегда будет неприступна для страстей. «Райский, как ни бился, не успел пробудить в ней ни одной искры чувства к себе; успел немного граф Милари, — но и то обнаружилось слабо»³. Райский говорит о ней: «Беловодова! Это — статуя, прекрасная, но холодная и без души. Ее мог бы полюбить разве Пигмалион» [VII, 503]. Попытки Райского разбудить в героине живого человека терпят крах. Она способна проснуться на мгновение, но образ жизни ее не меняется.

¹ Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушк. Дом). М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. С. 161.

² Тарковская Н. А. Диалог античных и христианских мотивов в романе И. А. Гончарова «Обрыв»: авт. дис. канд. фил. наук: 10.01.01. Кострома, 2006. 16 с.

³ Гончаров И. А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 209.

Описывая портрет Ульяны Козловой, напоминающей древнеримскую камею, Гончаров подчеркивает скульптурную привлекательность героини: «У ней был прекрасный нос и грациозный рот, с хорошеньким подбородком. Особенно профиль был правилен, линия его строга и красива. Волосы рыжеватые, немного потемнее на затылке, но чем шли выше, тем светлее, и верхняя половина косы, лежавшая на маковке, была золотисто-красноватого цвета: от этого у ней на голове, на лбу, отчасти и на бровях, тоже немного рыжеватых, как будто постоянно горел луч солнца» [VII, 191]. Ульяна, в отличие от Софьи, знакома с миром страстей. В роли Пигмалиона выступает Леонтий Козлов, который приравнивает красоту жены к античной, боготворит ее. Ульяна говорит: «Я — и Клеопатра, и какая-то Постумия, и Лавиния, и Корнелия, еще Матрона» [VII, 205]. Но Леонтий не может дать желаемую Ульяне страсть, он способен только восхищаться, все его время занято книгами. Ульяна же, привыкшая с юности к вниманию противоположного пола, не может с этим смириться, поэтому ищет страсть в отношениях с другими мужчинами. Каждый житель города знал, что она изменяет своему мужу. Перед Райским она все же пытается оправдаться, при этом лицо ее «стало как маска», что в очередной раз доказывает лживость героини, ее фальшивость: « — Не верьте, неправда, — говорила она, — я знаю, она начнет вам шептать вздор... про m-г Шарля...

— Кто это m-г Шарль?

— Это француз, учитель, товарищ мужа: они там сидят, чихают вместе до глубокой ночи... Чем я тут виновата? А по городу бог знает что говорят... будто я... будто мы...» [VII, 201].

На первый взгляд, Ульяна — это ожившая статуя, которая, не найдя нужного ей внимания, кинулась в пучину разврата, то есть в крайний вариант жизненного полнокровия. Но Гончаров показывает, что страстность — обратная сторона холодности. Именно поэтому Райский считает ее «холодной и бессердечной статуей» [VII, 441]. Ульяна проснулась, она начала действовать, но пробудилась ли у героини душа? Нет, она также

бездушна, как и Софья. Ульяна порочна, в тексте Гончаров сравнивает ее с русалкой: «смотрела каким-то русалочьим, фальшивым взглядом» [VII, 201]. Мотив русалки в данном случае «выявляет лживость и порочность героини, находящейся во власти греха блуда, отказавшейся от борьбы со страстями»¹. Не случайно, анализируя «женский» миф у Гончарова и Тургенева, А. А. Фаустов указывает на связь «русалочьего» и скульптурного мифов. «Статуи <...> нередко поселяются вблизи водоемов (что было распространено и в садово-парковой традиции) <...> подобное приравнение одного к другому объясняется древним торжеством первостихий»². Это в очередной раз доказывает, что архетипические знаки Галатеи в образе Ульяны обнаруживают не столько ее внешнюю привлекательность, сколько подчеркивают бездуховность и порочность.

Для Бориса Райского его сестра Вера стала идеалом женской красоты: «А как хороша, Боже мой! Вот куда запряталась такая красота!» [VII, 288]; «Статуя! чистота! красота души! Вера – статуя!» [VII, 620]. У Веры бледное лицо, «бархатный черный взгляд» [VII, 285], сдержанная грация, «невысказывающаяся сразу прелесть» [VII, 286]. Темноглазая, своенравная Вера является тайной для Райского, который стремится узнать ее, преследуя на каждом шагу: «Да кто, что она такое, эта моя статуя, прекрасная, гордая Вера?» [VII, 618]. Марфинька также дает нам право судить о Вере, как о статуе, назвав ее каменной: «той все скучно, она часто грустит, сидит, как каменная, все ей будто чуждо здесь!» [VII, 250].

Райский, видя в Вере силу ума, хочет «чтоб сила эта правильно развилась и разумно направилась» [VII, 359]. Но Вере не нужна его помощь: «Прошу покорно! – с изумлением говорил про себя Райский, провожая ее глазами, – а я собирался развивать ее, тревожить ее ум и сердце новыми

¹См.: 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. Ульяновск: ГУП «Обл. тип. "Печатный двор"», 1998. С. 205.

² Фаустов А. А. «Женский» миф // Фаустов А. А., Савинков С. В. Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998. С. 119.

идеями о независимости, о любви, о другой, неведомой ей жизни. А она уж эмансипирована!» [VII, 349]. Для середины XIX века весьма примечательно, что идея эмансипации находила свое выражение в сюжете о Пигмалионе и Галатее. Выше мы упоминали о знаковом для 40-х годов тексте — повести «Полинька Сакс».

Райский пытается пробудить в своей Галатее любовь. Нежелание Веры идти на контакт приводит его в бешенство, заставляет преследовать кузину: «Да что мне за дело, черт возьми, ведь не влюблен же я в эту статую!» [VII, 398].

Не только Райский выступает в романе Пигмалионом для Веры, но и Марк Волохов. Именно Волохов «развивает» Веру, внушает ей мысль о свободе. Для Волохова Вера также является идеалом красоты: «Вера-то, Вера какова!» [VII, 336]. При этом он должен совершенствовать ее в соответствии с правилами новой морали. Поставив себе задачу создать «новую» Веру, Марк «внес новый взгляд во всё то, что она читала, слышала, что знала, взгляд полного и дерзкого отрицания всего, от начала до конца, небесных и земных авторитетов, старой жизни, старой науки, старых добродетелей и пороков. Он, с преждевременным триумфом, явился к ней, предвидя победу, и ошибся» [VII, 657]. Он отвергает крепкую и глубокую духовную связь между мужчиной и женщиной, превозносит прогрессивную, по его мнению, теорию «любви на срок» [VII, 605]. Своими рассуждениями он отталкивает Веру, которая считает, что счастье и любовь не имеют срока, они вечны: «Довольно, Марк: я тоже утомлена этой теорией о любви на срок!» [VII, 605]. Вера спорит с Волоховым, защищая свои взгляды на такие понятия, как любовь и счастье.

Вера до конца была уверена, что Марк все же примет ее взгляд на жизнь, то есть хотела переделать Марка, выступить в роли Пигмалиона¹. Это сближает ее с образом Ольги Ильинской, которой «самой приходилось быть

¹ См.: Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: «Пушкинский фонд», 1997. 492 с.

Пигмалионом» [IV, 224], да и отчасти с Надинькой Любецкой из «Обыкновенной истории». Страсть, пробужденная Волоховым в Вере, толкает ее на безрассудный поступок. Но именно после этого поступка Райский видит, что глаза Веры «горят страстью», ее статуя оживает и превращается в «неотразимо-пленительную женщину» [VII, 622]. Любовь и страсть к Волохову оживила Веру, показала ей новый путь [VII, 688].

Подводя итог, хочется еще раз отметить, что Галатея — это образец оживотворенной красоты, в котором жизнь должна примириться с идеалом, дораста до него. Однако писатель показывает, что ни один идеал не выдерживает столкновения с действительностью, хотя и не умаляет самого стремления к нему.

Из всех героинь Гончарова Вера ближе всего к жизнепримирующему идеалу Галатеи. Она, как и Галатея, сначала представлена глазами Райского как статуя, затем же, подобно героине Руссо, она оживает, а вскоре осознает себя и свой новый жизненный путь. Эти интонации образа, которые идут от Руссо. В потенциале своем у всего уже заложена мысль о непассивной роли Галатеи, об обретении ею воли Пигмалиона, что в полной мере обнаруживается и у Гончарова. Если Надинька — наполовину ожившая Галатея, которая осознала свою независимость, но не знает, как это применить в жизни, Лизавета Александровна (в противоположность героине Руссо) — жертва тирании бесчувственного Пигмалиона-Адуева, Ольга — Галатея, которой самой приходится быть Пигмалионом, а Софья и Ульяна — две крайности жадной до жизни красоты, то Вера — это статуя, которой удалось пробудить свою душу и свое сердце к любви. Падение в духовный обрыв, после которого Вера ожила, было шагом к перерождению героини. И не случайно, что именно Веру Гончаров называет «идеальным типом»¹. В

¹ См.: Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 64–113.

ней качества Галатеи объединяются с линией Пигмалиона, которым она является прежде всего для самой себя.

1.4. Женские образы в романах Гончарова и «фаустовский сюжет»

И. В. Гете стоял у основания новой эпохи в немецкой литературе. Трагедия «Фауст» – произведение, в котором автор делится своими мыслями об общечеловеческих ценностях, о смысле жизни. Гете создает образ человека, который ищет истину, совершая на своем пути множество ошибок.

Гончаров был знаком с творчеством Гете, выступал в качестве переводчика его прозы¹, но, к сожалению, данные переводы не сохранились (были уничтожены Гончаровым), ведь писатель делал это, как он сам утверждал, «без всякой практической цели, а просто из влечения писать, учиться, заниматься, в смутной надежде, что выйдет что-нибудь» [I, 610].

В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров писал о «наследственном родстве» между «творческими типами»², которые неизменно появляются в художественных произведениях разных эпох и народов. Несомненно, речь шла и об образах, созданных Гете и получивших определение «вечных». Таков, например, тип «Фауста» из одноименной книги писателя.

Присутствие Гете в творчестве Гончарова отмечают такие исследователи, как Е. А. Краснощекова³, В. И. Мельник⁴, М. В. Отрадин⁵, Ю. М. Лощиц⁶, И. А. Беляева¹, З. Хайнади² и Г. М. Васильева³ и др. Особое

¹ См.: Гончаров И. А. [Автобиография] («По желанию редакции «Художественного листка»...») // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 221-224.

² Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 77.

³ См.: Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: «Пушкинский фонд», 1997. 492 с.

⁴ См.: Мельник В. И. И. А. Гончаров в контексте русской и мировой литературы. Москва: ГАСК, 2012. 355 с.

⁵ См.: Отрадин М. В. Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. 168 с.

⁶ См.: Лощиц Ю. М. Гончаров. М.: Молодая гвардия, 1986. 368 с.

внимание всегда уделялось цитациям, аллюзиям и реминисценциям из «Фауста» Гете, а также истории освоения русским писателем опыта «романа воспитания»⁴ (Е. А. Краснощекова).

В данной части нашей работы мы обратимся к проблеме «фаустовского сюжета» в романной трилогии Гончарова, под которым, вслед за И. А. Беляевой, мы понимаем определенную сюжетную модель, в которой важен «фаустовский» тип героя, готового ради познания и обретения гармонии экспериментировать «над собой, над жизнью», и стремящегося «достигнуть искомой полноты бытия через любовь»⁵ и приближение к абсолютной красоте. В романах Гончарова красота явлена в образе земной женщины, именно поэтому в данном параграфе в связи с «фаустовским сюжетом» акценты будут сделаны на женских образах. Любопытно, кстати, что ученые и до нас говорили о фаустовской природе женских образов — например, образа Татьяны Лариной⁶.

В своих романах Гончаров не дает прямых указаний на родство свойств и черт своих героинь с женскими персонажами из «Фауста» Гете. Однако присутствует общая интонация в содержании образов. На первый план выходит прежде всего гетевская Гретхен.

Есть точное и емкое определение характера героини, предложенное И. С. Тургеневым: «она мила, как цветок, прозрачна, как стакан воды, понятна, как дважды два — четыре; она бесстрастная, добрая немецкая

¹ См.: Беляева И.А. Обломов и проблема «русского Фауста» // Русистика и компаративистика. Вып. 8. Vilnius: LEU, 2013. С. 7–20.

² См.: Хайнади З. Обломов как Анти-Фауст. // Вопросы литературы, 2010. № 4. С. 360-386.

³ См.: Васильева Г. М. Образ И.В. Гете в прозе И.А. Гончарова// Известия ВГПУ. Сер. «Литература. Литературоведение. Устное народное творчество». Волгоград: Издательство ВГПУ, 2010. Вып. 2 (том 46). С. 188-191.

⁴ См.: Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. С. 67.

⁵ Беляева И. А. Обломов и проблема «русского Фауста» // Русистика и компаративистика. Вып. 8. Vilnius: LEU, 2013. С. 9-10.

⁶ См.: Иваницкий А. И. Исторические смыслы потустороннего у Пушкина: К проблеме онтологии петерб. цивилизации. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т., 1998. 299 с.

девушка; она дышит стыдливой прелестью невинности и молодости»¹. Эта характеристика напоминает Марфиньку («Обрыв»), одним из архетипических источников образа которой можно считать гетевскую Гретхен. Ключом их общности, думается, служит тип характера.

Итак, обратимся сначала к роману «Обрыв», наиболее сложному, как нам видится, в плане архетипических параллелей и сближений в персонажной сфере.

«Ясен, открыт, понятен сразу»² облик Марфиньки, которая, по мнению Гончарова, относится к «положительному» женскому типу, вмещающему в себя все самое лучшее, что дала эпоха (в оппозицию к характеру «идеальному»: пушкинские Ольга и Татьяна³): она никогда не пойдет против воли старших, ничем не расстроит Бабушку — все ее мысли, чувства, поступки останутся верны сложившимся издревле традициям.

Марфинька предстает перед читателем веселой, пышущей здоровьем девушкой: «Райский успел разглядеть большие темно-серые глаза, кругленькие здоровые щеки, белые тесные зубы, светло-русую, вдвое сложенную на голове косу и вполне развитую грудь, рельефно отливавшуюся в тонкой белой блузе» [VII, 153]. Райский видит в Марфиньке «наивного, милого ребенка», «у него перед глазами был идеал простой, чистой природы, и в душе созидался образ какого-то тихого, семейного романа» [VII, 176]. Сравним с портретной характеристикой Гретхен: «Как хороша! Я клятву б дал, / Что в жизни лучших не видал! / Так добродетельна, скромна — / И не без колкости она. / А взор потупленных очей / Запечатлён в душе моей. /

¹ Тургенев И. С. Фауст (траг. Соч. Гёте. Перевод первой и изложение второй части. М. Вронченко. 1844. Санкт-Петербург) // Тургенев И. С. Собр. соч.: в 30 т. Т. 1. М.: Наука, 1978-1990. С. 211.

² Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 77.

³ Данный аспект образности станет предметом отдельного разговора во второй главе.

Румяных губ и щёчек цвет... / Ах, позабыть его нет сил!»¹. Описывая внешность Марфиньки, Гончаров подчеркивает ее детскую непосредственность и простоту.

Теперь обратимся к описанию комнат героинь. Оказавшись в комнате Гретхен, Фауст очарован ее скромностью и простотой: «Как дышит здесь повсюду дух покоя, / Порядком все проникнуто кругом! / Средь бедности довольство здесь какое! / Святое место! Благословенный дом!» [Гете: V, 210].

Про Марфиньку можно сказать то же самое. Райский видит, что в ее девичей комнате «уютно, миниатюрно и весело» [VII, 231].

Гретхен, как и Марфинька, воплощает собой жизнь, которая полна искренними чувствами, простого, здорового существования. Героини действительно похожи своей прозрачностью, но герой Гончарова, впрочем, как и Фауст, ищет не этого, он ловит красоту в разных ее жизненных проявлениях.

Фауст под действием настойки, которую получает из рук ведьмы по наущению Мефистофеля, видит в Гретхен отголосок Елены Прекрасной, хочет соблазнить ее. Он принимает миловидность Гретхен за абсолютную красоту, Райского же Марфинька интересует отчасти как живое воплощение гармонической меры между красотой и жизнью. Он хочет изменить героиню, развить ее красоту, вспомним его размышления об «умной красоте» [VII, 356]. Но роль соблазнителя и искусителя Райскому, подобно Фаусту, присуща, ведь он хотел «попробовать разбудить сон» [VII, 231] героини, изменить ее детские представления о жизни. Борис пытается найти слабые места Марфиньки, всячески пробует искушать сестру: дарит имение, зная, как оно дорого ей; говорит о том, что можно «любить без позволения Бабушки» [VII, 173]; пытается выяснить ее предпочтения в музыке, литературе, хочет развивать ее с помощью серьезных книг, разговаривает о будущем и т.д. Ему нравилось «наслаждаться ее смущением» [VII, 176].

¹ Гете И. В. Фауст (пер. Н.А. Холодковского) // Гете И.В. Собр. соч.: в 13 т. Т.5. М.: ГИХЛ, 1947. С.202. Далее художественные произведения Гете цитируются по данному изданию с указанием тома и страницы.

Но Марфинька, чистая и светлая натура, не поддавалась на провокации брата: «Как он ни затрогивает ее ум, самолюбие, ту или другую сторону сердца — никак не может вывести ее из круга ранних, девических понятий, теплых, домашних чувств, логики преданий и преподанных бабушкой уроков» [VII, 248]. Героиня признается Райскому, что боится его: «Вы не простой <...> иногда у вас что-то такое в глазах», — говорит она ему [VII, 253]. Вспомним, что Гретхен также чувствует опасность в Мефистофеле, да и отчасти в самом Фаусте, как и Марфинька в глазах Бориса.

На наш взгляд, важен факт того, что Марфинька отказалась спускаться с Райским в обрыв: «Она закрыла глаза, но так, чтоб можно было видеть, и только он взял ее за руку и провел шаг, она вдруг увидела, что он сделал шаг вниз, а она стоит на краю обрыва, вздрогнула и вырвала у него руку» [VII, 181]. При этом напомним, что свидания Гретхен и Фауста также проходили в саду, именно там Фауст дает ей яд, чтобы отравить мать, и это стало первым шагом к «падению» Маргариты, которая поверила ученому. Марфинька же отказалась «спускаться» в обрыв, она не согласна идти с закрытыми глазами туда, куда ее поведет Райский, который впоследствии чувствует свою вину: «Боже мой! — думал он, внутренне содрогаясь, — полчаса назад я был честен, чист, горд; полчаса позже этот святой ребенок превратился бы в жалкое создание, а честный и гордый человек в величайшего негодяя!» [VII, 259].

Ранее мы отмечали, что Гретхен была так же чиста, скромна и невинна, она любила природу, занималась хозяйством, подобно Марфиньке. Почему же тогда у Гете Фаусту удалось разрушить мир Гретхен, ведь изначально Фауст не хотел нарушать ее душевный покой: «О, зачем невинность, простота / Не знает, как она бесценна и свята! / Смиренье, скромность чувств невинная, святая — / Вот самый лучший дар для нас» [Гете: V, 253]. Дело в том, что Фауст, в отличие от Райского, так и не принял мира Маргариты, его порочные желания явно берут верх над порывом чистой любви. Гретхен ради любви идет на преступление, убивает мать, чтобы та не мешала ей быть с Фаустом. Марфинька на такое никогда бы не пошла. Вспомним, как она

переживала, что утаила поцелуй с Викентьевым от Бабушки, как потом плакала. Думается, Райский принял правоту и красоту мира Марфиньки, так как этот мир был выстроен на бабушкиной мудрости, которой внучка верила, в свою очередь, всем сердцем. Это было органическое соединение старой правды и искренней новой веры в нее.

Итак, Гончаров не просто показывает, что Райскому не удастся ничем «испортить» Марфиньку, которая является воплощением «чистотой девической скромности» [VII, 386], но предлагает нетрагическую вариацию на тему гетевской Гретхен, признавая свою правду и силу в той жизненной позиции, что представляет собой эта героиня: «Я ошибся: не про тебя то, что говорил я. <...> Боже тебя сохрани меняться, быть другою! Люби цветы, птиц, занимайся хозяйством, ищи веселого окончания и в книжках, и в своей жизни» [VII, 259].

Характер Веры, казалось бы, не имеет ничего общего с Гретхен. Вера — загадочная, Гретхен — простая. Как мы указывали выше, Гретхен по характеру более близка к Марфиньке.

Однако в образе Веры также немало общего с Гретхен. Обе героини поставлены в схожую ситуацию искушения, их отчасти сближает ее трагический исход (в случае с Верой не реализующийся). При всей своей наивности Гретхен одарена безупречным чувством правды: «Ах ты, вещунья милая моя!» [Гете: V, 290] — роняет Фауст о Гретхен. Гончаров же говорит о своей героине: «умная и проницательная Вера!» [VII, 735]. Она чувствует, что Волохов честен с ней не до конца, осознает, что с ним нельзя связать свою дальнейшую жизнь. И хотя она «пала», как и Гретхен, но устояла, не разрушилась как личность.

Сближает Веру и Гретхен трагическая судьба, причина которой кроется в любви. Вера, искавшая новую правду, сближается с Марком Волоховым. Он не похож на окружающих ее людей. Ход его мыслей заставляет Веру протестовать. До конца она верит, что Марк пересмотрит свои взгляды, ведь сама она не желает подчиняться. Несмотря на взаимные чувства Веры и

Волохова, «никто из них не мог, хотя бы и хотел, внезапно переродиться <...>, как шапку надеть, другие убеждения, другое мирозерцание, разделить веру или отрешиться от нее» [VII, 614]. Расставание было исключительно мудрым и правильным решением, но сердце Веры взяло верх над чувством собственного достоинства. Она «во взгляде Христа искала силы, участия, опоры, опять призыва» [VII, 594].

В душевном смятении гетевская Гретхен также молится: «Скорбя, страдая, / О мать святая, / Склонись, склонись к беде моей!» [Гете: V, 299]. Она не может разгадать Фауста, этим он и привлекает героиню. Совершив безнравственный проступок, Гретхен чувствует вину перед Богом: ей тяжело дышать от громких звуков органа, стены собора давят на нее.

У Веры же, в отличие от Гретхен, есть близкие люди рядом, которые готовы поддержать ее. Она раскрывает свой «грех» Райскому, Тушину и, что самое важное, Бабушке, от которой ждет не жалости: «Она ждала и хотела строгого суда, казни» [VII, 677]. Вера готова потратить годы, приложить все силы ума и сердца, чтобы очиститься от греха. Для Гретхен этот путь закрыт. Она одинока. Испытав все глубокое унижение публичного позора и страдания от содеянных ею грехов, она лишилась рассудка. Избрав мученическую смерть, Божий суд, искреннее предпочтя раскаяние побегу, героиня спасла свою душу. Гретхен виновна, но читатель не осуждает героиню прежде всего потому, что ее любовь к Фаусту была чистой, искренней, глубокой, беззаветной.

Очевидна, на наш взгляд, еще одна параллель между героинями Гете и Гончарова. Стоит сравнить знаменитую сцену в тюрьме, когда Фауст объяснялся с Гретхен и другую сцену объяснения — Веры с Волоховым. Казалось бы, ситуации — в плане «декораций» — разные, но по содержанию они схожи: и Фауст, и Марк просят возлюбленную бежать с ними. Маргарита отказывается, ведь она раскаивается в содеянном: «Нет, мне нельзя! Надежда улетела! / Зачем бежать?» [Гете: V, 368]. Она предпочитает наказание побегу. Заметим тот факт, что Вера также отказывает Марку, который предлагает ей

уехать, тем самым предпочтя раскаяние не только перед близкими, но и перед самой собой, перед Богом: «Для счастья не нужно уезжать: оно здесь» [VII, 614]. По нашему глубокому убеждению, Вера морально оказывается сильнее, чем Гретхен. Ее признание Бабушке является исповедью, знаком того, что она больше не хочет жить со своим грехом, хочет очиститься и начать жизнь заново, а не совершить побег с Марком.

Кто знает, что было бы с Верой, если бы она была так же одинока, как Гретхен. Но Гончаров, и это едва ли не его принципиальная позиция в разработке линии женских персонажей, восходящих к гетевскому праобразцу, окружает героиню любящими людьми, которые готовы помочь Вере подняться из обрыва жизни. Опыт Бабушки помог Вере найти свой путь. Чувства ее также были сильны и искренни, она мучилась от того, что любимый человек не готов был идти на компромисс. Более того, и ее гордость не позволяла сделать того же. Но именно падение указало героине ту самую новую правду, к которой она и стремилась все время. Гретхен же сходит с ума, но и в этом состоянии она понимает, что побег с Фаустом, который находится во власти темных сил — не выход, поэтому героиня Гете предпочитает раскаяние и смертную казнь.

Мотив нездоровья, падения сил или почти безумия окрашивает и страдания Веры. Думается, он допускает соотнесенность с болезнью Гретхен, только его исход у Гончарова — не трагический, а драматический: «— Да, помогите... — сказала она, отирая платком выступившие слезы, — я так слаба... нездорова... сил у меня нет...» [VII, 593]. Но Вера нашла в себе новые силы жить, причем жить полной «живой» жизнью.

Итак, Вера и Марфинька представляют как бы две разные ипостаси Гретхен. Одна — трагическую или драматическую ее сторону, другая — идиллическую. При этом обе сестры оказываются, каждая по-своему и в силу своего личного масштаба, «больше» Гретхен: они в силах бороться с искушениями. Однако во многом соотнесенность с образом Маргариты и сближает двух сестер, столь разных по характеру.

Образ Веры как искательницы истины, однако, содержит в себе немало фаустовского. Стоит обратить внимание на ситуацию пары: у Фауста есть Мефистофель, у Веры их как минимум два — Марк и Райский. Райский очень напоминает Мефистофеля и едва ли не сознательно играет его роль (постоянные разговоры, желание пробудить чувства Веры, узнать, любила ли она и что знает о жизни).

Сутью фаустовского поиска является достижение мига полноты бытия и гармонии, жажда безграничных знаний, свобода духа. Того ли хочет Вера? На первый взгляд, она просто ищет новой правды, но на самом деле она не мирится с бессмысленностью мгновения. Ее душа противится смертности чувства, на котором настаивает Марк со своей теорией «любви на срок».

Вера много читает, пытаясь найти в книгах ответы на волнующие ее вопросы. Фауста не удовлетворяют знания, которыми он владеет, поэтому и чувствует себя, как сам утверждает, «слепым червем» [Гете: V, 40]. Герой Гете стремится к большему, поэтому готов заключить сделку с Мефистофелем. Вера же обращается к Марку Волохову, который имеет с последним немало общего. И примечательно, что Марк готов открыть героине мир новых знаний, цена которых для нее оказалась слишком высокой.

Фауст доверяет свою душу темным силам, а именно Мефистофелю, Вера — Волохову. За этим незамедлительно следуют страдания. Фауст мучается из-за смерти Гретхен, ведь он сам стал причиной ее гибели. Вера же не может смириться с «любовью на срок». Она проповедовала вечную любовь, надеялась, что Марк уступит, но он был непреклонен.

Еще одна фаустовская ситуация с Верой связана с ключевым звеном, которое присутствует как у Гете, так и у Гончарова — оппозицией мгновения и вечности. Фауст хочет, чтобы мгновение не проходило, то есть было вечным. Вера же хочет вечной любви. Мефистофель у Гете предлагает Фаусту испытать полноту мгновения, предоставляет различные варианты. Марк же не пытается обманывать Веру, он ей сразу говорит, что ничего

вечного не существует. Он готов открыть героине мир новых знаний и прежде всего знания любви, плата за которые для нее оказалась слишком большой. Думается, мы можем назвать его даже анти-Мефистофелем. Вера сначала поверила, что вечного нет, но вскоре опять ее существо стало противиться исчезновению, брэнности того, что не может не быть вечным, как ей кажется, — любви.

Обратимся к эпизоду строительства плотины во второй части книги Гете. Фауст постарел, ослеп, поэтому не понимает, что вокруг него находятся не рабочие, а представители темной силы. Герой строит не плотину, а могилу самому себе. Невидящего героя можно сравнить с Верой, которая слепа в любви, верит, что Марк переменится. Занимаясь трудом, Фауст понимает, что он счастлив. Это и есть то самое мгновение, которое он желает остановить, после чего умирает. На наш взгляд, для Веры этим мгновением является близость с Марком, ведь на секунду она подумала, что возлюбленный переменил свои взгляды на любовь: «Ты воротился... навсегда?.. Ты понял, наконец... о, какое счастье! Боже, прости...» [VII, 617].

Мефистофель желает завладеть душой Фауста, но ангелы уносят ее. Марк также хочет завладеть Верой, предлагает ей бежать (как и Фауст Маргарите, о чем мы писали ранее). В роли ангела-хранителя в данной ситуации выступают не посланники небес, но близкие люди: Бабушка, Райский и Тушин, которые помогают Вере найти свой путь. Бабушка уничтожает место, где назначил встречу Марк, тем самым давая понять ему, что Вера больше никогда не придет. Получается, Гончаров просто переносит ситуацию «спасения» Веры в реальную плоскость. Гончаров считал, что спасение должно происходить непременно на земле, а не на небе, иначе нельзя достигнуть «вечного Правосудия»¹. Как пишет Ю. М. Лощиц, «Вера ввергается в самую настоящую духовную пучину: смело, даже отчаянно идя навстречу своему чувству, она в то же время осознает его как наваждение,

¹ Гончаров И. А. Письмо Романову К. К., 6 марта 1885 г. // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII—XX вв.: Альманах. М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 1994. [Т.] V. С. 185.

отказ от всего святого. <...> Веру спасёт её бабушка — носительница вековых нравственных заветов, способная не только строго судить, но и от души миловать. Лишь ей удастся понять и принять и, наконец, вывести “грешницу” из внутренней смуты»¹. Если у Гете Фауст спасен ангелами и прежде всего молящейся о нем Гретхен, то у Гончарова спасители Веры-Фауста — живые, из плоти и крови.

Подводя итог, еще раз отметим, что общей чертой Веры и Фауста является жажда полноты жизни, бессмертной любви. Именно поэтому они готовы открыть свою душу для темных сил, после чего гибнут, однако их гибель является освобождением. Душу Фауста уносят ангелы, Вера же после падения находит для себя новую правду благодаря Бабушке, Райскому и Тушину.

Несколько слов хотелось бы уделить образу Софьи Беловодовой, которая, на наш взгляд показана в романе как Фауст, представленный в ироническом ключе. На первый взгляд, между героями нет ничего общего, вначале Софья не находится в каком-либо поиске, ее устраивает собственная жизнь — другой она не видела. Но после разговоров с Райским-Мефистофелем, который говорит о «живой жизни», о канареечном существовании и о том, что нельзя всегда жить по законам тетушек, в душе Софьи что-то меняется. Героиня влюбляется в графа Милари, отчего «еще больше похорошела» [VII, 565]. Как то самое «счастливое мгновение», на наш взгляд, можно расценивать момент получения записки от графа Милари. Однако о записке становится известно тетушкам, и теперь «Софья Николаевна сидит у себя запершись, и все обедают по своим комнатам, и даже не обедают, а только блюда приносятся и уносятся нетронутые» [VII, 567]. Другими словами, ощущение «живой жизни» снова ускользнуло от Софьи. Естественно, образы Фауста и Софьи нельзя сопоставить напрямую: разные масштабы трагедии и поиска того самого мгновения. Однако

¹ Лощиц Ю. М. Гончаров. М.: Молодая гвардия, 1986. 368 с. URL: <http://loshchits.ru/archives/1033>, дата обращения: 10.08.15

некоторые, иронически показанные черты гетевского героя, как нам видится, все же присутствуют в образе Софьи, которую можно считать травестированным Фаустом.

Определенное сходство с героями «Фауста» присутствует и в романе «Обломов». Еще современниками Гончарова была отмечена близость сюжетной функции Штольца и Мефистофеля. Например, Н. Д. Ахшарумов рассматривал Штольца-Мефистофеля как «двойника» Обломова, его «парадоксального и неумолимого противоречия»¹.

Интересен взгляд Ю. М. Лощица², который видит в романе «Обломов» параллели с «Фаустом». По его мнению, Штолец по отношению к Илье Обломову является Мефистофелем. Роль Гретхен, своеобразно истолкованную, играет в романе Ольга Ильинская. Как и Мефистофель, Штолец ведет Илью Ильича в высший свет, знакомит с петербургской жизнью, затем специально сводит его с Ольгой, подготавливая затем окончательное падение героя, после которого ему уже не оправиться. Думается, нельзя обвинять Ольгу в сговоре со Штольцем-Мефистофелем, ведь у героини была особая миссия — пробудить Обломова ото сна, к тому же Ильинская по-настоящему полюбила Илью Ильича.

Можно обнаружить некоторое сходство между Ольгой и Гретхен в характерологии. В Ольге Гончаров подчеркивает «простоту и естественную свободу взгляда, слова, поступка...никакой лжи, никакой мишуры, ни умысла!» [IV, 190]. Героиню отличает быстрое духовное развитие: она «как будто слушала курс жизни не по дням, а по часам» [IV, 226]. Фауст также сумел разглядеть в Гретхен природную зоркость и проницательность. Ольга же смотрела на Обломова «проницательным взглядом» [IV, 257].

Подобно Гретхен, Ольга хотела любить, жить, развиваться и стремилась получить это в отношениях с Обломовым, но напрасно. Она приходит к осознанию тщетности своих усилий и оказывается «в омуте горя

¹ Ахшарумов Н. Д. Обломов. Роман И. Гончарова. 1859 // Роман И. А. Гончарова в русской критике. Л., 1991. С. 163.

² См.: Лощиц, Ю. М. Гончаров. М.: Молодая гвардия, 1986. 368 с.

и сомнений» [IV, 417]. В этом есть нечто общее с Гретхен. После разрыва с Обломовым Ольга ощущает пустоту, ее мучают постоянные сомнения. Но Ильинская, в отличие от героини Фауста, не обречена на одиночество, да к тому же, в горькие минуты Ольга искала спасения в разговорах со Штольцем. Ему же она и исповедалась: «Началась исповедь Ольги, длинная, подробная. Она отчетливо, слово за словом, перекладывала из своего ума в чужой всё, что ее так долго грызло, чего она краснела, чем прежде умилялась, была счастлива». А после исповеди «у ней сердце отошло, отогрелось. <...> Она была счастлива, как дитя, которое простили, успокоили и обласкали» [IV, 417]. Исповедь явилась знаком того, что она хочет очиститься от всех волнующий ее тревог и начать жизнь заново, полюбить вновь.

Героиня, в противоположность Гретхен, не «проста как дважды два — четыре»¹, ее внутренний мир намного сложнее. Обломов, кстати, пытается искушать Ольгу, спрашивает, готова ли она пойти по пути, «где женщина жертвует всем: спокойствием, молвой, уважением и находит награду в любви... она заменяет ей всё» [IV, 286]. В сущности — это путь Гретхен. Ольга решительно отвечает: «Никогда <...> на нем... впоследствии всегда... расстаются» [IV, 287]. Другими словами, героиня к себе «ситуацию» Гретхен примеряет, но не принимает подобного течения событий.

В семейной жизни со Штольцем в Ольге сказываются фаустовские интонации, о чем справедливо писал В. А. Недзвецкий: «Даже знаменитая сцена Ольгиной тоски и неудовлетворенности <...> самим Гончаровым объяснена в духе распространенной идеи немецкой философии и литературы (в частности, «Фауста» Гете) об извечном стремлении “живого, раздраженного ума... за житейские грани”, тоске по абсолюту»². Она изучает жизнь и постигает ее смысл. Ольга боится «впасть во что-нибудь похожее на

¹ Тургенев И. С. Фауст (траг. Соч. Гёте. Перевод первой и изложение второй части. М. Вронченко. 1844. Санкт-Петербург) // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 30 т. Т. 1. М.: Наука, 1978-1990. С. 211.

² Недзвецкий В. А. Романы И. А. Гончарова // Гончаров И. А.: Материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 года / Ред.: Н. Б. Шарыгина. Ульяновск: Симбирская книга, 1992. С. 3-37.

обломовскую апатию», в «сон души», в «оцепенение» [IV, 469]. Ей казалось, что в жизни чего-то не хватает, она находилась в постоянных внутренних исканиях: «Куда же идти? Некуда! Дальше нет дороги... Ужели нет, ужели ты совершила круг жизни? Ужели тут всё...» [IV, 469]. Думается, Ольга Ильинская, подобно Фаусту, также чувствует себя «слепым червем», ведь ее не удовлетворяют знания, которыми она владеет. Штольц же, подобно Вагнеру, предлагает Ольге свою истину, которая приведет героиню к гармонии, а именно: необходимо быть проще. Картины природы пленяют Фауста, он тянется к новому, тогда как для Вагнера эти речи — каприз, он на все дает простой ответ: «Ты в зрительный обман впадаешь ненароком; / Там просто чёрный пёс – и больше ничего» [Гете: V, 72].

Штольц также находит для Ольги объяснение, сравнивая это состояние с дерзаниями человеческого духа, что испытывали «Манфреды и Фаусты», однако предлагает супруге не отказаться от этих вопросов, сколько жить вместе с ними! Но Ильинская не согласна с доводами мужа, ведь она «не знала этой логики покорности слепой судьбе» [IV, 477].

Также хотелось бы отметить, что, помимо Гретхен и Фауста, в Ольге присутствуют черты Мефистофеля. Подобно герою Гете, Ольга пыталась искушать Обломова¹, она хотела вывести его из зоны комфорта. При этом стоит упомянуть, что, в отличие от Мефистофеля, который был послан Фаусту Богом, дабы тот не сидел без дела, Ольга ничего плохого не подразумевала. Она желала пробудить Илью Ильича, «доследить до конца, как в его ленивой душе любовь совершит переворот...» [IV, 343], заставить его действовать во имя любви, но потерпела фиаско. Таким образом, можно сказать, что Ольга является анти-Мефистофелем, ведь она действует во имя любви, а не во имя зла.

Таким образом, в Ольге Ильинской есть черты Гретхен, Фауста и Мефистофеля. С образом Гретхен ее сближает любовная история, но она не готова идти по пути Маргариты, пути страсти, что делает Ильинскую сильнее

¹ См.: Лошиц Ю. М. Гончаров. М.: Молодая гвардия, 1986. С. 190-191.

Гретхен. Общей чертой Ольги и Фауста является поиск гармонии, она изучает жизнь и постигает ее смысл. С Мефистофелем Ольгу роднят черты искусителя, она предлагала Обломову действовать и искать, но делает это ради спасения, а не для того, чтобы погубить героя.

Лизавета Александровна, героиня романа «Обыкновенная история», вполне может ассоциироваться с невинной Гретхен. Совсем юная, она была выдана за мужчину вдвое ее старше, который не действовал «напрямик с ее сердцем» но стремился «хитро овладеть... ее умом, волей, подчинить ее вкус и нрав своему» [I, 303]. Александр Адуев сравнивает такие браки с жертвоприношением: «Ее одевают в газ, в блонды, убирают цветами и, несмотря на слезы, на бледность, влекут, как жертву...» [I, 244]. Родителям в данном случае необходима была выгодная партия для своей дочери. Вспомним, слова будущего зятя Александра: «он со слезами на глазах выслушал предложение; обнял меня и сказал, что теперь он может умереть спокойно: что он знает, кому вверяет счастье дочери... “Идите, говорит, только по следам вашего дядюшки!”» [I, 308]. Возможно, и родители Лизаветы Александровны также были искушены достатком Петра Иваныча и выдали свою дочь за него.

Лизавета Александровна хотела любить и быть любимой. Ей нравилось, что супруг «тонок, проницателен, ловок» [I, 151], любит работать. Но при этом он абсолютно равнодушен к жене, о чувствах говорить не любил. За эту холодность он платил ей «богатством, роскошью, всеми наружными и сообразными с его образом мыслей условиями счастья»¹. Женщина осознавала, что находится в заточении: «Она взглянула на роскошную мебель и на все игрушки и дорогие безделки своего будуара — и весь этот комфорт, которым у других заботливая рука любящего человека окружает любимую женщину, показался ей холодной насмешкой над истинным счастьем» [I, 315]. Вспомним, что самое простое средство

¹ Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров — романист и художник. М.: Изд-во Московского ун-та, 1992. С. 33.

завоевать Гретхен — подбросить ей шкатулку с дорогими безделушками. Возможно, что именно достаток Петра Ивановича стал для Лизаветы Александровны той самой шкатулкой Маргариты.

Героиня часто размышляет о своей семейной жизни: «О, пусть я купила бы себе чувство муками, пусть бы перенесла все страдания, какие неразлучны с страстью, но лишь бы жить полной жизнью, лишь бы чувствовать свое существование, а не прозябать!..» [I, 151]. При этом стоит отметить, что героиня не борется за свое счастье так, как это будут делать Ольга и Вера в последующих романах Гончарова, в ней присутствует какая-то недосказанность и, возможно, ограниченность. Лизавета Александровна больше созерцает, чем действует.

В данном случае нам важен сам факт манипуляции героиней: была выдана замуж за богатого человека, живет в достатке, но платит за это большую цену — она не чувствует, что любима. И тут начинается ее душевное угасание, она становится равнодушной ко всему после того, как ее попытки поговорить, «оживить» мужа не увенчались успехом. Нельзя сравнивать катастрофу Гретхен, и «омертвление» Лизаветы Александровны, но все же нечто общее в этом есть. Героиня Гончарова не чувствует никакой вины, она не совершила греха, у нее не присутствует страх перед наказанием. Но при этом она начинает увядать из-за предательства чувства со стороны супруга, поэтому есть тут какая-то жертвенность. Гретхен, испытав беспредельное страдание от совершенных ею грехов, лишилась рассудка, но, избрав вместо побега смерть и Божий суд, героиня спасла свою душу. Вспомним, что в эпилоге романа «Обыкновенная история» мы наблюдаем полное равнодушие героини. Как и Гретхен, она чувствует, что жизнь завершена. Адуева не лишилась рассудка, но впала в полную апатию. Стоит обратить внимание на то, что мотив болезни героини и намеки на скорую смерть героини, явственно присутствующий в конце романа, подчеркнут в ее образе интонации «вечно женственного» начала, что явлено будет и в Гретхен, молящейся за Фауста во второй части книги Гете уже на Небесах.

В романах Гончарова фаустовские литературные архетипы перекликаются, даже в чем-то объединяются. По нашему глубокому убеждению, смысл подобного состоит в разработке и освоении писателем «фаустовского сюжета» на русской почве, применительно к новому времени и к национальным традициям культуры.

Из «Фауста» Гончаров берет общие ситуации, крупные мазки — и предлагает своим персонажам в этих ситуациях побывать (испытание любовью, искушение, поиск гармонии и полноты бытия и т. д.). Отсюда зачастую получается так, что одна и та же героиня может быть и Фаустом, и Гретхен, и Мефистофелем. Важно, что фаустовский комплекс (под ним можно понимать мотивную структуру и образную ткань) расширяется и усложняется у Гончарова от романа к роману.

В первом романе смутно и слабо, на уровне общих аналогий представлены переклички Лизаветы Александровны с Гретхен (не так важно, пала героиня или нет, важен сам факт манипуляции ею, искушения недостатком). Но перекличек с Фаустом, тем более с Мефистофелем тут еще нет. Есть в ней и намек на «Ewig-weibliche». В дальнейшем структура образа в романах Гончарова усложняется, ведь типологически Лизавета Александровна, Ольга и Вера чрезвычайно близки, но в Адуевой присутствует такая черта, как надмирность, в героине многое скрыто.

В двух других романах женские персонажи, особенно центральные, пронизаны фаустовскими токами, в них показан диапазон внутренних исканий. Получается, что Гретхен таит в себе и Фауста, и Мефистофеля. Но это не самое главное: жизнь предлагает многогранные испытания для современной женщины. И лучшие ее представители, героини «самобытные и

самодеятельные»¹, в своих исканиях и требованиях к жизни уравнились с Фаустом, а, может быть, оказались и сложнее его.

1.5. Соединение греха и святости в героинях Жорж Санд и женская сфера в творчестве Гончарова – романиста

Творчество Жорж Санд имело огромное влияние на русскую литературу. Ф. М. Достоевский писал о том, что она заняла «чуть ли не самое первое место в ряду целой плеяды новых писателей, тогда вдруг появившихся по всей Европе»².

С. С. Шашков, историк отечественной культуры, отмечал влияние Ж. Санд на отношение русского общества к любви: «Жорж Занд сильно повлияла на изменение русской любви. В ее произведениях любовь возведена в идеал самого лучшего из человеческих чувств, и уважение к женщине освящено каким-то фанатическим культом»³.

Сам Гончаров свидетельствовал о том, что о Жорж Санд «говорили беспрерывно... читали, переводили ее; некоторые женщины даже буквально примеряли на себя эмансипаторские заповеди, поставив себя в положение тех или других ее героинь...»⁴, тем самым образуя те качества, которые можно считать архетипическими, поскольку они указывали на глубинную природу женских характеров и неоднократно воспроизводились. Думается, именно «эмансипаторская» черта, или стремление к свободе присутствует в героинях Гончарова. Эту черту мы можем обнаружить у Надиньки Любецкой, Ольги, Веры, Ульяны Козловой, Полины Карповны Крицкой и Марины. Все перечисленные героини поняли, что вправе распоряжаться своим внутренним

¹ См.: Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8, 1955. С. 77.

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 33.

³ Шашков С. С. История русской женщины. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1879. С. 270.

⁴ Гончаров И. А. Собр. соч. В 8 т. М., 1952–1955. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 58.

миром самостоятельно, а многие из них пошли дальше, в связи с чем получили порицание.

Сходство между героинями Гончарова и Жорж Санд указывались в работах В. А. Недзвецкого¹ и О. Б. Кафановой². Исследователи проводят параллель прежде всего между романами Гончарова и «Мопра» Жорж Санд.

Действительно, нельзя не согласиться с тем, что в Ольге Ильинской и в Вере обнаруживаются грани, восходящие к героине Эдме Ж. Санд.

О. Б. Кафанова подробно исследует общие черты Эдме и Ольги Ильинской, отмечая, что «Гончаров шел к очень близкому характерологическому совпадению с Жорж Санд. Ольга — характер, в котором реальные конкретные черты слились с вечным христианским идеалом. Ее роль в “романе” с Обломовым уподобляется “путеводной звезде, лучу света”, а сама девушка сравнивается с ангелом»³. В связи с другими аналогиями мы упоминали о том, как Ольга, словно «ангел восходит на небеса, идет на гору... Он за ней, но она едва касается травы и в самом деле как бы улетает» [IV, 281]. Схожие ассоциации возникают у Бернара при виде Эдме, для которого Эдме — «ангельское существо»⁴, для Обломова же Ольга — «божество» [IV, 220]. Отметим также, что обе героини выросли без матери.

¹ Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров и Жорж Санд: («Обрыв» и «Мопра») // И. А. Гончаров: Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова и др. Ульяновск: ГУП «Обл. тип. "Печатный двор"», 1998. С. 207-218.

² Кафанова О. Б. И. А. Гончаров и Жорж Санд: творческий диалог // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 258-267.

³ Кафанова О. Б. И. А. Гончаров и Жорж Санд: творческий диалог // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 265.

⁴ Санд Жорж. Собр. соч.: В 9-ти т. Л.: Художественная литература, 1971. Т. 3. С. 440. Далее художественные произведения Ж. Санд цитируются по данному изданию с указанием тома и страницы.

Нельзя не заметить и физическое здоровье Ольги и Эдме: Эдме великолепно держится в седле; «сильная и подвижная», она «сочетала в себе прелесть нежной девической красоты с энергией физически и нравственно здорового человека» [Ж. Санд: III, 377]. «В жилах ее текла горячая кровь; когда Эдме не была поглощена умственной деятельностью, ей хотелось двигаться, быть на свежем воздухе» [Ж. Санд: III, 464]. В этой связи отметим, что нередко энергичная и подвижная Ольга, приводила Илья Ильичу в отчаяние (вспомним ее подъемы в гору).

В обеих героинях присутствует гордость, независимость. Но это нисколько не мешает их возвышенному представлению любви. Ольга Ильинская, как и Эдме, рассматривает любовь как долг. Отметим, что в любви к Бернарду Эдме воплотила все необходимые элементы данного чувства: сострадание, доверие, дружбу и долг. На наш взгляд, именно это можно сказать об отношениях Ольги и Штольца в конце романа.

Таким образом, нельзя не согласиться с тем, что «одухотворенный и психологически достоверный образ Ольги Ильинской заставляет вспомнить о художественных открытиях французской писательницы, оказавших, по всей видимости, влияние на Гончарова. <...> Именно способность любить определяла в глазах обоих художников истинную сущность человека»¹.

В. А. Недзвецкий считал, что параллели между романами Гончарова «Обрыв» и Ж. Санд «Мопра» «существуют на нескольких уровнях: их ситуаций, обстановки действия, системы персонажей, сюжета, наконец, важных поэтизирующих и жанрообразующих мотивов». Например, по справедливому замечанию исследователя, в Борисе Райском присутствуют черты де ла Марша, «Марк Волохов, сравниваемый автором “Обрыва” с

¹ Кафанова О. Б. И. А. Гончаров и Жорж Санд: творческий диалог // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 266.

волком и библейским разбойником Варравой, “восходит” к сандовскому Бернару де Мопра. Что же касается Эдме, то ее сходство с гончаровской Верой доходит до прямых совпадений и в деталях, и в основах характеров»¹.

Обе героини не знали материнской заботы. У обеих есть духовные учителя: аббат-янсенист Обер у Эдме и заволжский православный священник у Веры. Наконец, та и другая героини в одинаковой степени горды и страстны, «что придает им глубокую женскую незаурядность и в то же время дополнительно драматизирует их взаимоотношения с возлюбленными»². При этом героини не перестают быть истинными христианками и по нравственным убеждениям, и в отношении к людям, а также и в понимании любви.

Как и Эдме, Вера пытается преобразить, перевоспитать своего возлюбленного. Обе героини считают, что важнейшее средство для осуществления этой цели заключается «в глубокой любви к героям. <...> Как Эдме, так и Вера исповедуют не любовь-страсть, но любовь-долг, т. е. в основе ее каритативное чувство — участие и сострадание, одухотворенное потребностью в нравственной поддержке и спасении любимого, а также взаимными нравственными обязательствами любящих пронести свою любовь через всю жизнь»³. И в процессе перевоспитания обе героини испытывают страсть, перед которыми обе не в силах устоять.

¹ Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров и Жорж Санд: («Обрыв» и «Мопра») // И. А. Гончаров: Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова и др. Ульяновск: ГУП «Обл. тип. "Печатный двор"», 1998. С. 210.

² Кафанова О. Б. И. А. Гончаров и Жорж Санд: творческий диалог // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 266.

³ Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров и Жорж Санд: («Обрыв» и «Мопра») // И. А. Гончаров: Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова и др. Ульяновск: ГУП «Обл. тип. "Печатный двор"», 1998. С. 211.

Как справедливо отмечает В. А. Недзвецкий, «развитие сюжетов “Обрыва” и “Мопра” определено однако именно победами девушек-христианок над самодовлеющей физической страстью к ним героев»¹. Несмотря на свое падение, Вера говорит о том, что не согласна жить по звериным законам: «Я не волчица, а женщина!» [VII, 605].

Несколько слов хотелось бы сказать о героине Ж. Санд Лукреции Флориани. А. Ф. Писемский² считал, что «самым смелым фактом в биографии Лукреции, актрисы и матери, было то, что все ее четверо детей рождены от разных мужчин, ни с одним из которых она не состояла в браке. Романистка стремилась доказать, что искренняя любовь, не оскверненная корыстолюбием и расчетом, не могла унижить или запятнать женщину. Живущая в уединении и занятая только материнскими обязанностями, Лукреция Флориани изображалась как благородная, чуть ли не идеальная натура. В любовной коллизии с князем Росвальдом, который не смог освободиться от предрассудков относительно ее прошлого, героиня представала как лицо страдательное, жертва. Измученная ежеминутной ревностью и недоверием своего возлюбленного, она умирала в финале почти в ореоле святости»³.

Отметим, однако, что Гончаров не скрывал своего отношения к героине Ж. Санд, которое отличалось от мнения современников (не только Писемского, но и Белинского). Гончаров настаивал на том, что «нельзя признавать “богиней” женщину, которая настолько не владеет собою, что переходит из рук в руки пятерых любовников... что это уже не любовь

¹ Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров и Жорж Санд: («Обрыв» и «Мопра») // И. А. Гончаров: Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова и др. Ульяновск: ГУП «Обл. тип. "Печатный двор"», 1998. С. 212

² См.: Писемский А. Ф. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1983. Т. 4. С. 236

³ Кафанова О. Б. И. А. Гончаров и Жорж Санд: творческий диалог // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 259.

человеческая, осмысленная, свойственная развитой натуре, а так “гнусность”, что, наконец, любовь двух людей требует равенства в развитии, иначе это каприз и т. д.»¹. Думается, Гончаров не видел в типе героини Ж. Санд ничего нового. А истинное, беатричевское, божественное начало, скрыто у Ж. Санд за как бы новизной. Собственно, идеальность героинь Жорж Санд не в их социальном поведении, а в их первосущности — они женщины и потому чисты в своей любви. Именно об этом мы говорили в связи с Данте: Гончаров любовался не только Верой и Ольгой, но и Мариной, и Ульяной, и даже дворовой кошкой, признавая красоту и некую идеальность каждой. Однако же мы полагаем, что, даже публично отрицая ценностные начала в героинях Ж. Санд, Гончаров как художник не смог нивелировать в своих героинях то, что они наследовали у французской писательницы.

В чем же глубинная, архетипическая природа героинь Ж. Санд? Они соединяют несоединимое: с одной стороны — свободу, то, что называется в XIX веке словом «эмансипация», то есть желание жить по воле сердца и души, с другой — внутреннюю нравственность, которая позволяет им (ну или многим из них) даже в своем падении оставаться на пьедестале нравственной чистоты. По словам Ф. М. Достоевского, Ж. Санд «была, может быть, одною из самых полных исповедниц Христовых», и «никто... из современных ей поэтов не носил в душе своей столь чистый идеал невинной девушки — чистый и столь могущественный своею невинностью»². То есть героини ее — едва ли не более грешны, чем многие, но их нравственность неколебима. И у Гончарова, думается, есть такой тип героини. Например, Бабушка, которая замаливает «свой грех», или «павшая» Вера. Ольга Ильинская, которая приезжала к Обломову, а тот свою очередь боялся пересудов. Формально ее можно упрекнуть, но по существу она чиста.

¹ Гончаров И. А. Собр. соч. В 8 т. М., 1952–1955. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 58.

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л.: Наука. Ленинградское отделение. 1981. Т. 23. С. 37.

Итак, в героинях Ж. Санд «читается» начало Беатриче, но писательница смогла внести в свои образы и собственную грань: они пали, но с пьедестала не сошли, не лишились своей идеальности, а даже стали выше других. Безусловно, Гончаров критиковал Ж. Санд. Но при этом, думается, он во многом бессознательно все же придерживался тех глубинных основ, которые были открыты французской писательницей. И тут важны не детали и частности, а, казалось бы, несоединимое соединение греха и святости в женщине. Соединение такое, которое не отменяет ее высоты. При этом Гончаров показал, что наряду с такими героинями всегда будут Ульяны и Марины, будут «кошки» и т.п.

Нельзя не согласиться с мнением специалистов, что творчество Ж. Санд оказало огромное влияние на Гончарова: «самой плодотворной сандовская школа оказалась именно для Гончарова как одного из крупнейших русских и мировых художников-философов любви и “отношения... полов между собою” в целом»¹.

Таким образом, обобщая все вышесказанное по данной главе, следует отметить, что Гончаров, создавая образ русской женщины, во многом черпал в образно-архетипической сокровищнице европейской литературы. Еще раз отметим тот факт, что мы не ставили перед собой цель провести все линии, которые возникают у Гончарова с персонажами европейской литературы. Мы высвечиваем глубинные черты, которые обнаруживают себя в устоявшейся культуре, в архетипических по своей природе образах, сложившихся в творчестве западных писателей.

В нашем исследовании мы обозначили импульсы, связывающие героинь Гончарова с персонажами Данте (Беатриче), Шекспира (Гамлет),

¹ Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров и Жорж Санд: («Обрыв» и «Мопра») // И. А. Гончаров: Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова и др. Ульяновск: ГУП «Обл. тип. "Печатный двор"», 1998. С. 217.

Руссо (Галатея, Пигмалион), Гете (Фауст, Мефистофель, Гретхен), Ж. Санд (Эдме, Лукреция).

Мы выявили, что доминантной линией в романной трилогии Гончарова, пронизывающей абсолютно все женские персонажи, является спасительное женское начало, которое реализуется в идее Беатриче.

Также было выяснено, что, согласно Гончарову, «гамлетовское сомнение» отличает любую человеческую натуру. Гамлет в структуре женских персонажей гончаровской романной трилогии может быть и малоразличим, но это неперемнная грань человеческого существа. Надеясь своих персонажей, не склонных к размышлениям и сомнениям, чертами Гамлета (иногда травестированными), Гончаров подчеркивал значимость каждой, пусть и невеликой, человеческой индивидуальности.

Мы отметили, что для Гончарова всегда важен идеал. Писатель, используя образ Галатеи в своей трилогии показывает, что ни один идеал не выдерживает столкновения с действительностью, хотя и не умаляет самого стремления к нему. При этом Галатея может у Гончарова выступать и в роли Пигмалиона, что отражает ее личное свободолобивое начало, впервые зафиксированное Руссо.

Один из параграфов был посвящен женским персонажам, которые пронизаны фаустовскими токами. Как итог: Гретхен может таить в себе и Фауста, и Мефистофеля. Важно, что жизнь преподносит различные испытания для современной женщины. И лучшие представительницы, героини «самобытные и самодеятельные», в своих исканиях и требованиях к жизни уравнились с Фаустом, и, возможно, оказались сложнее его.

Несмотря на спокойное и отчасти критическое отношение Гончарова к Жорж Санд и ее героиням, Гончаров все же «перенимает» некоторые сущностные принципы, отличающие «сверхтип» жордсандовских героинь, а именно: фиксирует соединение греха и святости. Писатель отмечает в современной женщине эту новую грань, которая становится важной составляющей ее внутреннего «я». Данный принцип позволяет некоторым

героиням Гончарова не только оставаться на своем пьедестале и возноситься еще выше, но и не лишает их недостатков.

Глава 2. Художественно-антропологические открытия русской литературы и их развитие в романах И. А. Гончарова

Вопрос о связи прозы Гончарова с творчеством его отечественных предшественников и современников не раз ставился в научных работах. В русской литературе Нового времени, которая многое сама черпала из европейской литературы и культуры, находили свое выражение логико-смысловые содержания, имеющие свои нюансы, связанные во многом с национальной почвой. Складывались образы, которые обретали свою устойчивость и были в дальнейшем воспроизводимы в русской литературе. Причем они образовывали не столько самостоятельные типологические парадигмы, сколько служили важнейшей основой или «подпочвой» (А. Х. Гольденберг) для художественно-антропологических изучений русских писателей. В данной главе мы остановимся на образах, созданных Н. М. Карамзиным (бедная Лиза), А. С. Пушкиным (Татьяна и Ольга Ларины), М. Ю. Лермонтовым (Вера), обозначив в них архетипическую продуктивность для последующей традиции.

2.1. «Бедная Лиза» и идея «живой жизни» у Гончарова

Гончаров не раз отмечал влияние Н. М. Карамзина и на свое собственное литературное творчество, и на русское общество в целом, подчеркивая его живое присутствие в культуре последующих десятилетий. В письме к А. Н. Пыпину от 10 мая 1874 года он утверждал: «Про себя я могу сказать, что развитием моим и моего дарования я обязан прежде всего влиянию Карамзина, которого тогда только еще начинали переставать читать, но я и сверстники мои успели еще попасть под этот конец, но, конечно, с появлением Пушкина скоро отрезвляясь от манерности и сентиментальности французской школы, которой Карамзин был

представителем. Тем не менее, влияние Карамзина было огромно и благотворительно на все юношество»¹.

Как отмечает известный критик и ученик Гончарова В. Н. Майков, «образованные люди его времени увидели в русской литературе точно то же, что привыкли видеть и любить в литературе французской. Вот почему все сочинения Карамзина были прочитаны с жадностью»². «Можно было назвать почти пятнадцать повестей, которые были написаны на ту же тему. То, что “Бедная Лиза” была самым популярным произведением в России, — это совершенно верно»³, — справедливо в своих лекциях о прозе Карамзина отмечал Н. И. Либан.

Мы не можем не согласиться с В. Н. Топоровым, который считал, что «Бедная Лиза» — «именно тот корень, из которого выросло древо русской классической прозы, чья мощная крона иногда скрывает ствол и отвлекает от размышлений над исторически столь недавними истоками самого явления русской литературы Нового времени»⁴. Словом, сюжет, разработанный Карамзиным в «Бедной Лизе», и типы героев, представленные в повести, — особенно это касается центрального женского персонажа — оказались продуктивными и востребованными для русской литературы.

О том, что Гончаров мог использовать сюжеты и образы Карамзина в своих произведениях, собственно о влиянии Карамзина на его творчество писали такие исследователи, как В. А. Недзвецкий⁵, М. В. Отрадин⁶, Е. А. Краснощекова⁷, В. И. Мельник¹, Л. А. Сапченко², Л. Н. Вершинина³ и

¹ Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 421.

² Майков В. Н. Литературная критика. Л.: Худож. лит., 1985. С. 41.

³ Либан Н. И. Лекции по истории русской литературы (от Древней Руси до первой трети XIX в.) М.: Изд-во Московского ун-та, 2005. С. 297.

⁴ Топоров В. Н. «“Бедная Лиза” Карамзина. Опыт прочтения». М.: РГГУ, 1995. С. 8.

⁵ См.: Недзвецкий В. А. Романы Гончарова/ М.: Изд-во МГУ; Просвещение, 1996. 112 с.

⁶ См.: Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте / С.-Петербург. ун-т. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. 169 с.

⁷ См.: Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Bildungsroman на русской почве // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со

др. Речь в данных исследованиях идет не только о романной трилогии Гончарова, но и о других его произведениях, например, о «Фрегате “Паллада”». «Первооткрывателем перспективных жанровых традиций XVIII века для молодой русской прозы, — пишет Е. А. Краснощекова, — стал Н. М. Карамзин, которому, как известно, следовал Гончаров и в системе образов первого романа, и в концепции Вселенной во «Фрегате “Паллада”»»⁴.

Несколько слов хотелось бы уделить значению самого образа «бедной Лизы» в истории русской литературы. После выхода произведения имя Лиза «оказалось в центре моды, более того, стало своего рода знаком, шибболетом эпохи сентиментализма»⁵. После 1792 года в литературе «смешивались разные Лизы», но «в широком культурном контексте все эти разные по происхождению и по своему типу Лизы входят в то широкое поле, в фокусе которого — карамзинская бедная Лиза, вовлекающая в свой круг даже то, что

дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С.7-19. Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. 492 с.

¹ См.: Мельник В. И. И. А. Гончаров и Н. М. Карамзин (К вопросу о некоторых традициях) // XVIII век. Сб. 17. СПб., 1991. С. 284-292.

² См.: Сапченко Л. А. Н. М. Карамзин в восприятии В. Н. и А. Н. Майковых // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 332-342.

³ Вершинина Н. Л. О роли «идиллического компонента» в «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова // И. А. Гончаров: Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова и др. Ульяновск: ГУП «Обл. тип. "Печатный двор"», 1998. С. 65-74.

⁴ Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Bildungsroman на русской почве // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 7.

⁵ Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения». М.: РГГУ, 1995. С 423.

не всегда ведало об этой своей зависимости»¹. Также стоит отметить, что имя в некоторых случаях не играло никакой роли, ведь появлялись общие тенденции развития образа «Лизы», «с известной поры начинающего программироваться именем Лиза и вбирающего в себя Прелест, Пленир, Прият, Маш и Даш, если только последние отвечают требованиям формирующегося образа»².

Не только сама повесть Карамзина, но именно образ «бедной Лизы», по справедливому мнению В. Н. Топорова, «освещал будущий путь, на котором этому тексту предстояло складываться и далее»³. Продуктивность образа карамзинской Лизы для отечественной традиции, думается, заключается не только и не столько в ее внешней знаковой узнаваемости, но во многом обусловлена внутренними свойствами того психологического и логико-смыслового комплекса, который стоит за «бедной Лизой», чертами его глубинного склада⁴. Образ бедной Лизы можно рассматривать как литературный архетип, очень важный для русской культуры. Отметим, что «бедная Лиза» как национальная модель для русской культуры сама, в свою очередь, восходит к «архетипу Девы»⁵.

Героини Гончарова в той или иной мере заключают в себе комплекс «бедной Лизы», распознаванию которого дополнительно способствует и

¹ Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения». М.: РГГУ, 1995. С 423.

² Там же. С.474.

³ Там же. С. 478.

⁴ О «Лизином тексте» в русской литературе XIX века и о его истоках см.: Бельская А. А. «Лизин текст» И.С. Тургенева и А.С. Пушкина // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2013. № 4 (54). Орел, 2013. С.259-267. Полтавец Е. Ю. Цветочки Лизы Калитиной: итальянский и французский контекст // Тургеневские чтения. Вып. 5. М.: Русский путь, 2011. С.350-368. «Лизин текст» представляет собой систему знаков, реализуемых в одном тексте и воспроизводящихся в другом, что подразумевает повторяемость и воспроизводимость образа самой бедной Лизы как некой содержательной схемы.

⁵ См. об этом: Большакова А. Ю. Гендер и архетип: «Первозданная женщина» в современном мире // Общественные науки и современность. 2010. Вып. 2. С. 169. Борисов С. А. Дева как архетипический образ русской литературы // Художественная индивидуальность писателя и литературный процесс XX. Омск, 1995. С. 30–33.

сюжетная близость некоторых романских линий к истории, рассказанной Карамзиным.

Еще одним поводом для утверждения влияния Карамзина на творчество Гончарова является героиня романа «Обрыв» Наташа, образ которой эпизодичен и фигурирует в произведении во вставной новелле. Нельзя не заметить сходства судьбы Наташи с судьбой главной героини сентиментальной повести Карамзина «Бедная Лиза». В. А. Недзвецкий отметил данный факт: «Не забыты Гончаровым и такие относительно недавние эпохи, как сентименталистская и романтическая с их нормами и формами страстей, носителями которых в “Обрыве” являются “бедная Наташа” (ср. с названием знаменитой повести Н. М. Карамзина “Бедная Лиза”) и идеалист-фантазер Райский с его культом женской красоты»¹. Речь также идет о сходстве сюжетов. Герои Гончарова, так или иначе, ввиду сюжетной близости всей этой истории к повести Карамзина, соотнесены с персонажами из «Бедной Лизы».

Наташа, как и Лиза, жила без отца. Мать Лизы одобряла отношения с Эрастом. Герои Гончарова — Наташа и Райский — «у смертного одра матери получили благословение» [VII, 113]. Подобно Лизе, Наташа вызывает у читателя сопереживание. История Наташи, так напоминающая судьбу Лизы, просветляет сердце и ум Райского, который не случайно именует ее «бедной Наташей», как бы «рифмуя» с героиней Карамзина.

Для Райского Наташа не просто «похожа» на Лизу внешне, своей трагической судьбой обманутой девушки. Их сходство глубже. Причем в гончаровской героине оно выражено определеннее, при этом развиты черты, заложенные в «бедной Лизе» Карамзина.

¹ Недзвецкий В. А. Романы И. А. Гончарова // Гончаров И. А.: Материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 года / Ред.: Н. Б. Шарыгина. Ульяновск: Симбирская книга, 1992. С. 29.

Наташа у Гончарова являет собой пример особого отношения к миру, которое метафорически именуется в романе «живой жизнью»¹. А это, по мысли Райского, означает одно: «Для нее любить – значило дышать, жить, не любить – перестать дышать и жить» [VII, 114]. То есть любовь и жизнь оказываются взаимосвязаны и взаимообусловлены и даже более того — равнозначны.

Любовь изменила Наташу. Но не так, как бы этого хотелось Райскому: «Наташа похорошела, пополнела, была весела, но ни разу на лице у ней не блеснул таинственный луч затаенного, сдержанного упоения, никогда — потерянного, безумного взгляда, которым выговаривается пожирающее душу пламя» [VII, 114]. И Райский остыл к Наташе, ведь он мечтал «о всех сверкающих молниях, о всем зное сильной, пылкой, ревнивой любви» [VII, 114]. Наташа же не корила его за это: «У ней и в сердце, и в мысли не было упреков и слез, не срывались укоризны с языка. Она не подозревала, что можно сердиться, плакать, ревновать, желать, даже требовать чего-нибудь именем своих прав. У ней было одно желание и право: любить» [VII, 115]. Очевидно, что для героини любовь была не формой, но самой сущностью жизни. Райский тогда еще этого не понимал.

Но стоит ли винить Райского в смерти Наташи? В своей статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров пишет, что Наташу «свела в могилу не одна обманутая любовь, но вообще суровое дыхание жизни. Это райская птица, которая и могла только жить в своем раю, под тропическим небом, под солнцем, без зим, без ветров, без хищных когтей»². Действительно, жить «живой жизнью», а значит любовью, равнозначно состоянию райского наслаждения. Как справедливо отмечает И. А. Беляева, этот рай «не столько

¹ О значении гончаровской метафоры «живая жизнь» см.: Беляева И.А. Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра) Ч. I. М.: МГПУ, 2011. С. 193.

² Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 103.

связан с определенным местом на земле, сколько с внутренним состоянием каждого человека»¹.

Мир и любовь Наташи, уже, к сожалению, после ее ухода, открывают перед Райским понимание «живой жизни», благодаря которому герой становится носителем чудесной вести о возможности полного, осмысленного, прекрасного бытия².

Метафорой «живая жизнь» Райский впервые воспользуется в разговоре с Софьей Беловодовой, которая, ввиду своего знатного рода, никогда не сможет пойти наперекор тетушкам и связать свою судьбу с кем-то ниже ее по социальному статусу. Героиня не может и не умеет любить, а значит и жить. У нее все время включаются ограничения, и важнее любви оказываются другие цели. Хотя она не отрицает того, что была увлечена бедным учителем музыки, но в ее положении это недопустимо. Налицо перевернутая ситуация – бедный учитель и Софья, которая выступает в роли Эраста.

Наташа же руководствовалась чувствами, никогда не задумывалась о своих отношениях с Райским, о том, что его любовь угасает, ведь она жила своим чувством, не замечая ничего вокруг. Она никогда не упрекала своего возлюбленного, потому что не может быть обид на того, кого любишь. В героине преобладает культ чувства, культ врожденной нравственной чистоты. По нашему глубокому убеждению, именно в этой нравственной чистоте, в умении любить, быть преданными видел красоту данного женского типа Гончаров.

Отголоски психологического глубинного комплекса «бедной Лизы» можно увидеть и в Вере, которая, подобно героине Карамзина, на мгновение поверила своему возлюбленному и погубила свою непорочность. Однако, как говорилось выше, Вере помогли пережить «падение» и расставание с Марком близкие люди, Лиза же погибла, не открыв свою тайну никому.

¹ Беляева И. А. Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра») Ч. I. М.: МГПУ, 2011. С. 194.

² См.: Там же. С. 193-195.

Но не только в героинях «Обрыва» можно найти черты карамзинской Лизы. Как верно замечает Е. А. Краснощекова, Лиза, героиня романа «Обыкновенная история», «обрисованная лишь слегка (рядом с другими женщинами), также заставляет вспомнить о “бедной Лизе” Карамзина не только именем и “ясным, как летнее небо, лицом”, но искренностью, простодушием и сердечной верностью»¹.

Обратимся к портрету Лизы. Это «хорошенькая девушка, высокого роста» [I, 394]. Александр, которого Гончаров называет «идиллическим рыбаком» [I, 396], замечает ее «прекрасный профиль и белую шею», «стройную талию», «маленькую ножку» [I, 398]. Это еще совсем юное дитя. Героиня Карамзина жила со старушкой-матерью, гончаровская Лиза — со стариком-отцом. Отметим также тот факт, что картины природы чаще, чем во всех остальных эпизодах, возникают в связи с Лизой. Они знакомятся с Александром во время его рыбалки с другом, и далее встречаются только на лоне природы. Вспомним, что Лиза у Карамзина также живет за городом, и ее свидания с Эрастом происходят на природе.

Гончаровская Лиза хочет сделать своего возлюбленного счастливым: «Вы несчастливы! может быть, обмануты... О, как бы я умела сделать вас счастливым...» [I, 400], для этого она готова «повиноваться во всем...» [I, 402]. Молодой девушке не понять, что Александр играет ее чувствами (впрочем, как и Эраст). Она видела его равнодушие, но искала в его словах любые лазейки. На замечание Александра о том, что для правильной ловли рыбы нужны частые тренировки, Лиза рисует в своем воображении такую картину: «“А, вот что! – думала она, замирая от удовольствия, – то есть чаще приходить сюда – понимаю! Хорошо, я буду приходить, но я помучаю вас, господин дикарь, за все ваши дерзости...”» [I, 399]. Обе героини слепы и простодушны в своей влюбленности.

¹Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. С. 101.

Как считает Е. А. Краснощекова, «образ Лизы овевя грустной поэзией: ее чувство не успело расцвести, как роман уже прервался»¹. Лиза показана в романе юной и неопытной девушкой, к которой впервые прикоснулась любовь. Она могла часами сидеть возле Адуева молча. Ей было достаточно его присутствия, поэтому она не понимает, почему Александр иногда не является на встречу: «Да разве вам может не хотеться идти сюда?» [I, 404]. Ведь чувства героини так сильны! Но, несмотря на все это, Лиза была готова ждать Александра на берегу реки вечно. Время не имело значения, ведь «ей непременно нужно было поговорить с Александром: открыть ему тайну. Она все сидела на скамье, под деревом, в кацавейке. Она похудела; глаза у ней немного впали; щеки были подвязаны платком» [I, 408]. Вспомним, как героиня Карамзина ждала своего Эраста: «С сего часа дни ее были днями тоски и горести, которую надлежало скрывать от нежной матери: тем более страдало сердце ее! Тогда только облегчалось оно, когда Лиза, уединяясь в густоту леса, могла свободно проливать слезы и стенать о разлуке с милым. Часто печальная горлица соединяла жалобный голос свой с ее стенанием»².

Чувства Эраста к Лизе переменились после их физической близости, Александр же стал засматриваться на героиню, замечая за собой низменные порывы: «Животное! — бормотал он про себя, — так вот какая мысль бродит у тебя в уме» [I, 404]. Как справедливо замечает М. В. Отрадин, «рассказывая, как Александр пытается “уговорить” себя не поддаваться демону соблазна, Гончаров, в сущности, иллюстрирует на этом примере карамзинскую мысль: “Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь отвечать за свои движения? Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?”»³.

¹ Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. С. 102.

² Карамзин Н.М. Избр. Собр. соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1964. С. 618.

³ Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте / С.-Петербург. ун-т. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. С. 60.

Александр Адуев назовет Лизу «Антигоной», имя которой сделалось синонимом чистой и жертвенной любви. В романе Гончарова «Антигона» может содержать печальный смысл. Лиза хочет полностью посвятить себя другому, но выбирает человека, который ее не достоин. В то время как судьба определила для нее иную не менее важную роль — быть опорой одинокого, бесконечно любящего ее отца. Именно он спас дочь от «падения», с позором выгнав Александра.

История несчастной любви завершается диалогом с отцом:

« – Пойдем, полно тут сидеть, – сказал он (отец Лизы), морщась и дрожа от холода, – посмотри, у тебя руки посинели; ты озябла. Лиза! слышишь ли? Пойдем.

– Куда? – Домой: мы сегодня переезжаем в город... осень на дворе; мы одни только остались на даче...

– Погодите! – сказала она умоляющим голосом, еще воротятся красные дни.

– Послушай! – отвечал отец <...>, указывая на то место, где удили приятели, – они не воротятся...

– Не... воротятся! – повторила она <...> печальным голосом, потом подала отцу руку и тихо, склонив голову, пошла домой...» [I, 409].

Возможно, это символизирует для Лизы начало новой жизни, в которой теперь не будет места подобным Александру людям.

Образ Лизы едва ли можно считать развернутым в полной мере. Это второстепенный персонаж, его функциональность подчинена задаче показать читателю перемены в Адуеве. Не так давно Александр произносил пылкие речи в защиту современной невесты, которую ведут под венец без любви, и вот теперь сам оказался в числе тех, кто обидел прекрасное, нежное существо, почти ребенка, загубил юное и искреннее чувство. Интересен тот факт, что после расставания героев счеты с жизнью хотела свести не Лиза, а сам Адуев. Не зря М. В. Отрадин называет его «травестированным

Эрастом»¹. Думается, история гончаровской Лизы в «Обыкновенной истории» предвосхищает ситуацию гончаровской же «бедной» Наташи и пунктирно намечает важный для романов писателя женский портрет: ему нужна героиня с чертами «бедной Лизы», то есть невинного существа, искренне пребывающего в любви и не умеющего жить без нее.

Глубинно-психологические черты карамзинской Лизы присутствуют и в образе Ольге Ильинской, которую не раз Гончаров называл в своем произведении «бедной» [IV, 341, 464]. На наш взгляд, ситуация «бедной Лизы» присутствует в контуре характера Ольги и пульсирует как своего рода «возможность», как один из вариантов (потенциальный, но не реализующийся) ее будущего. Ее не бросают, но могут бросить и предать. Не случайно Ольга долго приходит в себя после истории с Обломовым, хотя она сама ушла от него: «Одна я с ума схожу. Если б вы знали, как я жалка! Я не знаю, виновата ли я или нет, стыдиться ли мне прошедшего, жалеть ли о нем, надеяться ли на будущее или отчаиваться» [IV, 415]. Но при этом было ощущение, что и Обломов ее предал: «Но если б он... изменился, ожил, послушался меня» [IV, 419]. Он выбрал для себя легкий путь, на котором ему было спокойно и хорошо — переехал к Агафье Пшеницыной, которая ничего от него не требовала. Если Эраст выбирает богатство в лице престарелой дамы, то Обломов выбирает покой. Отметим также, что Ольга не побоялась приехать к Илье Ильичу, не утрашила пересудов и осуждения (вспомним, как Лиза поехала к Эрасту), а он в том числе боялся того, что скажут слуги, как Эраст боялся того, что Лизу могут увидеть.

Итак, мы полагаем, что образ «бедной Лизы» Карамзина мог служить для некоторых женских образов в романной трилогии Гончарова одним из архетипических оснований, обладающих национальной и культурной характерностью и определенностью. В чем было новаторство Карамзина?

¹ Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте / С.-Петербург. ун-т. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. С. 60.

Вспомним, что в восемнадцатом столетии женщина была практически бесправна, более того, она не могла любить по собственному выбору. Выбор за женщину делали ее родители (так Лизу у Карамзина сватали за богатого крестьянина). Попытка любить по своей воле, следовать своему чувству независимо от общественного мнения воспринималась как преступление против нравственности. Лиза пошла наперекор общественным правилам, отдала свое сердце Эрасту. Гончаров, вслед за Карамзиным, не осуждает своих героинь, а позволяет им полюбить по велению сердца, несмотря на предполагаемую predeterminedность скоротечности чувства: Наташа (из «Обрыва») умирает, Вера понимает, хоть и поздно, что выбрала не того, в отношении Лизы и Адуева своевременно вмешивается отец-старик. Не женщины в данной ситуации вызывают осуждение, а их избранники. Эраст, Адуев, Райский, Марк кажутся читателю злодеями, или, как принято говорить, не проходят испытание любовью. Образ бедной Лизы у Карамзина и его отголоски у Гончарова намечают (в первом случае) и развивают (во втором) архетипические, устойчивые качества женской души, сущностью которой оказывается пребывание в любви, жизнь как чувство.

Но не только в этом видится нам глубинные основания женского образа у Карамзина. В названии его произведения очень важен эпитет «бедная». И здесь отметим, что в данном случае героиня «бедной» оказывается не социально (крестьянка), а в плане читательского сочувствия. Лиза вызывает сострадание к своей судьбе. Думается, что вся интонация гончаровской женской темы в его романной трилогии так или иначе выстроена в этом ключе. Это интонация сердечного участия, плача и сочувствия женским бедам и красоте, которая может быть погублена. Вспомним знаменитые монологи Райского о женщинах. Все они выстроены в русле непримиримости по отношению к той несправедливости, которая ждет многих женщин — не понятых и не оцененных, а иногда и погубленных теми же мужчинами и ими самими тоже. И отсюда все женщины, в какой-то мере

«бедные», вызывающие слезы, которые сердце очищают и возвышают читателя.

В заметках по поводу юбилея Карамзина в 1866 году Гончаров писал: «...кому же, после Ломоносова, принадлежит большая доля деятельности в совершении подвига, начатого Ломоносовым, как не Карамзину, проводнику знания, возвышенных идей, благородных нравственных гуманных начал в массу общества, ближайшему, непосредственно действовавшему еще на живущие поколения двигателю просвещения? Воспоминания о нем как о писателе и как о благородной, светлой личности еще живут в современном обществе, ему принадлежат наши живые симпатии...»¹. Таким образом, во второй половине XIX столетия Карамзин оставался ярким и живым явлением русской литературы и культуры. Он научил читателя выражать свои эмоции — плакать и не стесняться слез. Несмотря на то, что в эпоху Гончарова сентиментализм уступил свои права другим направлениям и стилям, не только Гончаров, но и Достоевский, и Тургенев вновь и вновь обращаются к традициям Карамзина². Думается, элементы и сюжеты сентиментализма будут актуальны во все времена.

2.2. «Положительное» и «идеальное» в природе женских образов у Гончарова и пушкинские Ольга и Татьяна Ларины

В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров писал: «Пушкин — отец, родоначальник русского искусства», «Пушкин <...> был наш учитель —

¹ Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 15-18.

² См.: Карамзинский сборник: нац. традиции и европеизм в рус. культуре / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Ульяновск: УлГПУ, 1999. 184 с. Карамзинский сборник: повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»: Проблемы изуч. и преподавания. Ульяновск: УлГУ, 1999. 88 с. Карамзинский сборник: Россия и Европа: Диалог культур. Ульяновск: УлГПУ, 2001. 352 с. Карамзин: pro et contra: личность и творчество Н. М. Карамзина в оценке русских писателей, критиков, исследователей: антол / сост., вступ. ст. Л. А. Сапченко. СПб: Изд-во Русской Христианской гуманитарной академии, 2006. 1080 с. Алпатова Т. А. Проза Н.М. Карамзина: поэтика повествования. М.: МГОУ, 2012. 400 с.

и я воспитался <...> его поэзией»¹. Мы согласимся с мнением П. Е. Бухаркина: «созидая свой стиль, Гончаров ориентировался и на чисто художественные образцы. Первое место из них принадлежало, бесспорно, Пушкину»².

О пушкинском влиянии и пушкинских традициях в творчестве Гончарова существует немало работ, назовем наиболее значимые для нашего исследования монографии и статьи Е. А. Краснощековой³, М. В. Отрадина⁴, В. П. Сомова⁵, А. Г. Цейтлина⁶. «Автор “Обыкновенной истории” шел за Пушкиным, впервые у нас определившим “обыкновенный удел” романтика»⁷, — справедливо писал А. Г. Цейтлин.

Для Гончарова пушкинские тексты были источниками его собственных творческих размышлений. Писатель признавался, что именно Пушкин смог создать в романе «Евгений Онегин» такие женские образы, к которым впоследствии будут восходить практически все героини русского романа. Более того, они станут своего рода отправной точкой для всей русской литературы, идущей вслед за Пушкиным, и в немалой степени определяют ее национальную неповторимость.

Татьяна и Ольга Ларины — барышни из небогатого дворянского дома, которые живут «в глуши забытого селенья»⁸. Их семья проста и гостеприимна: «А мы... ничем мы не блестим, / Хоть вам и рады

¹ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 77.

² Бухаркин П. Е. «Образ мира, в слове явленный» (Стилистические проблемы «Обломова») // От Пушкина до Белого: Проблемы поэтики русского реализма XIX—начала XX века: Межвуз. сб. / Под ред. В. М. Марковича. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1992. С. 121.

³ См.: Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. 492 с.

⁴ См.: Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте / М. В. Отрадин. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. 69 с.

⁵ См.: Сомов В. П. Пушкинские традиции в прозе И. А. Гончарова 30-х годов // Учен. зап. Моск. пед. ин-та. 1969. № 315. С. 303–311.

⁶ См.: Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Изд-во АН СССР, 1950. 492 с.

⁷ Там же. С. 59.

⁸ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1986. С. 69. Далее «Евгений Онегин» цитируется по данному изданию с указанием тома и страницы.

простодушно...» [Пушкин: IV, 67]. Эти качества едва ли не унаследовали обе дочери. В то же самое время героини разделены принципиальной непохожестью — у них совершенно разные характеры. Ольга — веселая и ветреная, а Татьяна — молчаливая и задумчивая. Ю. М. Лотман не без основания писал о том, что в «Евгении Онегине» «формальный, книжно-традиционный характер противопоставления Ольги Татьяне будет демонстративно обнажен»¹.

Однако Гончаров рассматривал пушкинских Ольгу и Татьяну в качестве своего рода архетипических граней или начал, отличающих природу русской женщины, о чем писал в своей известной статье «Лучше поздно, чем никогда». Не случайно эти два национальных литературных архетипа, идущих всегда вместе, рука об руку — Ольга и Татьяна — определили образную структуру и его собственных романских текстов. Потому и мы из всего корпуса текстов Пушкина, руководствуясь именно литературно-критической мыслью самого Гончарова, выбрали два этих женских типа.

Напомним основные тезисы той части статьи Гончарова «Лучше поздно, чем никогда», где речь идет о романе «Евгений Онегин» и его фундаментальном значении для русской художественной антропологии. Гончаров-критик отмечает, что у Пушкина сложилась прочная типологическая пара женских персонажей, в которой поэту удалось «сформулировать» самую суть характера русской женщины: «Надо сказать, что у нас, в литературе, особенно два главных образа женщин постоянно являются в произведениях слова параллельно, как две противоположности: характер положительный — пушкинская Ольга и идеальный — его же Татьяна»².

¹ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960-1990; "Евгений Онегин": Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 443.

² Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. 1955. С. 77.

Стоит отметить, что Гончаров выявляет такую шкалу координат в обозначенной им «противоположности» («положительное — идеальное»), в которой нет места исключительно критическому взгляду, например, на характер Ольги. Читатель ожидает за определением «положительный» увидеть Татьяну, тогда как Гончаров эту позицию отдает Ольге. И вот почему: этот тип, что воплощен в Ольге, — «безусловное, пассивное выражение эпохи», «отливающий как воск, в готовую, господствующую форму». Другой тип, который высказался в Татьяне, — «с инстинктами самосознания, самобытности», поэтому он более чем *положительный* тип. Он есть высшее, *идеальное*, к чему стремится женская природа и все то в жизни, что ею прорастает. «Оттого, — пишет Гончаров, — ясен первый (тип. — А. С.), открыт, понятен сразу... Другой, напротив, своеобразен, ищет сам своего выражения и формы и оттого кажется капризным, таинственным, малоуловимым... *Это два господствующие характера, на которые в основных чертах, с разными оттенками, более или менее делятся почти все женщины*»¹. При этом стоит отметить, что параллель «положительное» — «идеальное» ни в коем случае нельзя приравнять к оппозиции «отрицательное» — «положительное». Это две близкие грани доброй, здоровой женской натуры, но одна является нормой или вариантом обыкновенного, а вторая — возвышается над нормой. Ольга и Татьяна — суть женской природы и великое открытие Пушкина. Видоизменяясь затем у Гончарова, они также не имеют ничего отрицательного.

Гончаров увидел у Пушкина в «Евгении Онегине» глубочайшую закономерность, которая определяет природу русской женщины, да и во многом женщины вообще. Важно отметить, что для русской культуры и литературы эта универсальность и закономерность была адаптирована и закреплена именно Пушкиным в его женских художественных образах.

¹ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. 1955. С. 77. Курсив наш. — А. С.

Признавая, что открытая Пушкиным параллель «положительного» и «идеального» в женском характере едва ли не приложима ко всей русской литературе, Гончаров, однако, применительно к своему творчеству обозначает соотнесенность с нею лишь героинь своего романа «Обрыв»¹, намечая при этом общие линии, которые, безусловно, стоит конкретизировать. Есть смысл предположить, что женские образы и в других произведениях романной трилогии Гончарова транслируют этот принцип «положительное — идеальное», образуя целые парадигмы женских персонажей, так или иначе несущих в себе черты «положительной» Ольги и «идеальной» Татьяны. Тем не менее, последуем логике критика и обратимся вначале к роману «Обрыв».

Безусловно, Марфинька относится к «положительному» типу, вмещающему в себя все самое лучшее, что дала эпоха: беспрекословное послушание, боязнь огорчить Бабушку — все ее мысли, чувства, поступки останутся верны старым традициям, патриархальному образу жизни.

Пушкинская Ольга, как и гончаровская героиня, «всегда как утро весела, как жизнь поэта простодушна» [Пушкин: IV, 41]. В ней много жизнерадостности и резвости. Она всегда «с улыбкой лёгкой на устах» [Пушкин: IV, 143], в усадьбе Лариных повсюду слышен её звонкий голос. Марфинька также предстает перед читателем здоровой и лучезарной девушкой. Обе героини воплощают собой лучшее, что есть в большинстве достойных и вполне обычных русских провинциальных дворянках: хорошее воспитание, милый характер, доброта, готовность стать прекрасной женой и матерью. В этом и заключается то качество «положительности», о котором в связи с пушкинской Ольгой писал Гончаров.

Выявим, какие именно «опорные точки» типа пушкинской Ольги развиваются Гончаровым в Марфиньке, а что наоборот скрыто.

¹ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 78.

Обратимся вначале на схожие черты обеих героинь. Они прелестны, милы, хороши собой, веселы, простодушны, общительны, но при этом скромны и послушны. Для наглядности ниже представлена таблица с цитатами:

Характеристика	Ольга	Марфинька
Портрет	<p>«...Кругла, красна лицом она...» [Пушкин: IV, 56].</p> <p>«...Невинной прелести полна...» [Пушкин: IV, 45].</p> <p>«У Ольги плечи, что за грудь! /Что за душа!..» [Пушкин: IV, 92].</p> <p>«...Глаза, как небо, голубые, / Улыбка, локоны льняные, / Движенья, голос, легкий стан» [Пушкин: IV, 46].</p>	<p>«Большие темно-серые глаза, кругленькие здоровые щеки, белые тесные зубы, светлорусую, вдвое сложенную на голове косу и вполне развитую грудь» [VII, 152].</p> <p>«Марфинька была свежая, белокурая, здоровая, склонная к полноте девушка, живая и веселая» [VII, 229].</p>
Скромность и послушание	<p>«...Всегда скромна, всегда послушна...» [Пушкин: IV, 46].</p>	<p>«Чистота девической скромности» [VII, 385].</p> <p>«Послушная, без бабушки ни на шаг» [VII, 315].</p>
Веселость и резвость	<p>«...Всегда как утро весела...» [Пушкин: IV, 46].</p> <p>«...Пред этой резвою душой!..»</p>	<p>«И она впорхнула веселая, живая, резвая» [VII, 163].</p>

	[Пушкин: IV, 118].	
Простота	«...Как жизнь поэта простодушна...» [Пушкин: IV, 46].	«Какая простота, какая прелесть» [VII, 153].

Подчеркнем, что, воспроизводя в Марфиньке бездумную веселость Ольги, Гончаров вместе с тем поэтизирует этот женский образ, говорит о том, что в данном женском типе нет ничего дурного. Тем самым романист оправдывает такой тип девушек, как Ольга, видит их *положительные* качества.

Теперь обратимся к тем чертам, которые у Гончарова претерпели изменения. Пушкин показывает, что красота и жизнерадостность Ольги не в силах скрыть бедности ее душевного мира, в ее чертах нет жизни: «Кругла, красна лицом она, / Как эта глупая луна / На этом глупом небосклоне» [Пушкин: IV, 53]. Ольга живёт беспечно, следуя в своей жизни сложившимися в дворянском поместном быту взглядами и привычками. И у Пушкина это — настораживающий знак, тогда как Гончаров ведет повествование о своей героине в подобном ключе без всякого пренебрежения. Он никогда не сказал бы об этом женском типе: «Я прежде сам его любил, но надоел он мне безмерно» [Пушкин: IV, 41].

Пушкинской Ольге свойственно кокетство: «Кокетка, ветреный ребенок! / Уж хитрость ведает она» [Пушкин: IV, 112]. В Марфиньке нет ни хитрости, ни кокетства. Райский замечает, что если она и кокетничает, то «бессознательно» [VII, 457], часто краснеет и смущается. Героиня находится в кругу «ранних, девических понятий, теплых, домашних чувств, логики преданий и преподанных бабушкой уроков» [VII, 248].

Как известно, Пушкин показывает, что его героиня глупа и пуста: «В чертах у Ольги жизни нет...» [Пушкин: IV, 56]. Такого нельзя сказать о

Марфиньке. Безусловно, ее знания о жизни крайне малы. Но ни в коем случае Гончаров не считает ее глупой и пустой и потому безжизненной. Наоборот, он показывает, что Марфинька прекрасна и без этого: «Боже тебя сохрани меняться, быть другою! Люби цветы, птиц, занимайся хозяйством, ищи веселого окончания и в книжках, и в своей жизни <...> Ты перл, ангел чистоты... ты светла, чиста, прозрачна...» [VII, 259].

Марфинька добра, заботлива и щедра: «Коли мужик заболел трудно, она приласкается к Ивану Богдановичу, лекарю, <...> и повезет в деревню. То и дело просит у бабушки чего-нибудь: холста, коленкору, сахару, чаю, мыла. <...> Если случится свадьба, Марфинька не знает предела щедрости: с трудом ее ограничивает бабушка» [VII, 231]. Несмотря на то, что героиня явно уступает сестре Вере в развитии, что отмечает и сам Райский, Марфинька обладает знаниями, которые помогут ей в домашних делах: «Она прилежна, любит шить, рисует», «любит домашние заботы», «присматривает за хозяйством» [VII, 229]. Получается, такие черты, как щедрость и заботливость, усилены Гончаровым в образе Марфиньки, ведь мы мало видим их в Ольге, хотя, нет сомнения, что в будущем она вполне может стать такой же заботливой и щедрой хозяйкой, ведь перед ее глазами живой пример ее матери Прасковьи Лариной.

Образы Ольги и Марфиньки являются «пассивным выражением эпохи»¹, всего того, что устоялось в обществе веками. Это, что называется, такая традиция, которая передается по наследству, без размышлений и критики. И принимается безоговорочно.

Марфинька очень любит и уважает Татьяну Марковну, боится ослушаться, разочаровать, скрыть что-либо. Для нее немислимо было совершать поступки без Бабушкиного совета и воли. Когда Марфинька признается Викентьеву в любви, она пугается, ведь только что произнесла то, что никому не сказала бы. Теперь она считает себя осрамленной. Марфинька

¹ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 77.

тотчас хочет бежать к Бабушке, рассказать ей все, а потом «спрятать бы голову под подушку на целый день» [VII, 479]. Героиня искренне заливается слезами, боится, что Бабушка никогда не простит ее. И только после Бабушкиного согласия Марфинька выходит замуж за Викентьева.

Райский увидел в Марфиньке «идеал простой, чистой природы» [VII, 176]. После долгого общения с ней он понимает, что мысль о развитии, просвещении этого искреннего и по-своему мудрого создания бессмысленна и даже жестока. Об этом ему говорит и Бабушка: «Оставь же, не трогай ее, а то выйдет, что не я, а ты навязываешь ей счастье, которого она сама не хочет, значит, ты сам и будешь виноват...» [VII, 429].

Такие, как Ольга и как Марфинька, довольны тем, что берут из своей эпохи. И это ни хорошо и ни плохо — это положительная данность, благодаря которой во многом жизнь течет спокойно и без потрясений. Гончаров не согласен с тем, что только великие личности должны наполнять мир. Положительный ход истории совершается во многом благодаря таким средним людям, как Ольга и Марфинька.

Получается, гончаровская интерпретация пушкинского «положительного» женского типа претерпевает серьезное изменение, насыщается новыми, живыми красками. Марфинька — это апология пушкинской Ольги, черты характера которой взяты за основу.

Вера же относится ко второму типу женских характеров — *идеальному*. Она сравнима с пушкинской Татьяной. Как и Татьяна, которая «дика, печальна, молчалива» [Пушкин: IV, 47], Вера, по словам Бабушки, — «дикая нелюдимка» [VII, 120]. Татьяна — цельная и богатая натура. В деревне героиня ощущала свою неотъемлемую связь с природой, никогда не испытывала скуки, занимая свое свободное время чтением книг, прогулками, тайными мечтами. Вера также любила читать: «Да, читает, только никогда не скажет что, и книги не покажет, не скажет даже, откуда достала» [VII, 158]; подолгу гуляла в одиночестве: «Веру нечего искать там, где обыкновенно бывают другие, а надо забираться в глушь, к обрыву, по скату берега, где она

любила гулять» [VII, 343]; часто была «задумчива» [VII, 159] и мечтательна: «Вера капризничает без причины, молчит, мечтает одна» [VII, 431].

В Татьяне, по мнению В. С. Непомнящего, «воплотилась пушкинская жажда веры в высший смысл бытия»¹. И этот «смысл бытия» реализуется для нее в любви к Онегину. Однако чувству Татьяны не суждено обрести счастье в общеупотребимом смысле: слишком различны характеры героев. Так, С. Г. Бочаров пишет о «любовном несовпадении и превосходстве героини»² над героем. Отметим, что, несмотря на одинаковое с Ольгой воспитание, Татьяна не может быть счастлива так же, как и ее сестра. Для Ольги счастье — по традиции, по наследству, как у дедов и прадедов, а для Татьяны — всего этого уже мало. И любовь ей нужна не такая, как у Ольги. Она внутренне испытывает потребность любить, возможно, какого-то необыкновенного человека, которого она и видит в Онегине. Да и он действительно «больше» остальных, что очевидно становится в конце романа. И Татьяна вырастает сама в своей любви к Онегину, как и Онегин вырастает в своей любви к Татьяне. «Татьяна начала и конца романа — разные эпохи одного человека хотя бы только потому, что в финале героиня любит, а не влюблена в книжном духе <...> В последней главе перед читателем предстает совсем иной Онегин, чем в главе первой. Тяжело пережив смерть Ленского, постранствовав, он иными глазами смотрит на Татьяну, которая тоже теперь другая. И именно эту новую Татьяну, в которой живет и Татьяна прежняя, “та самая”, полюбил Онегин. Полюбил тем объемлющим чувством любви, которое вмещает в себя и духовное пробуждение», — справедливо замечает И. А. Беляева³. Всего этого нет в

¹ Непомнящий В. С. Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы. М.: Сестричество во имя преподобномученицы великой княгини Елизаветы, 2001. С. 292.

² Бочаров С. Г. Проблема реального и возможного сюжета: «Евгений Онегин» // Генезис художественного произведения: Материалы советско-французского colloquiuma. М.: Наука, 1986. С. 152.

³ Беляева И. А. Генезис русского классического романа («Божественная комедия» Данте и «Фауст» Гёте как истоки жанра): учеб. пособие. Ч. I. М.: МГПУ, 2011. С.46, 51.

чувстве Ольги к Ленскому или к улану, за которого она вышла замуж и стала счастливой на привычный лад.

У Онегина и Татьяны разные взгляды на жизнь. Татьяна изначально мечтает об ангеле-хранителе, Онегин для нее — книжный герой: «Кто ты, мой ангел ли хранитель... <...> Перед тобою слезы лью, / Твоей защиты умоляю» [Пушкин: IV, 70]. Онегин же не готов пока к серьезным отношениям, к семье, но говорит о том, что, если бы пришло время «ограничиться домашним кругом», «то, верно б, кроме вас одной / Невесты не искал иной» [Пушкин: IV, 79].

Данная ситуация схожа тем, как складываются отношения Веры и Марка Волохова, которые также имеют разные взгляды на жизнь. Как мы помним, Марк проповедовал «любовь на срок». Онегин не нигилист, как Волохов, но он не хочет мирной и обычной жизни в кругу семьи, он тоже восстает против традиции. Вера же, в противовес этому мнению, говорила о вечной любви, о семейном счастье — не такова ли любовь Татьяны к Онегину? Получается, Марк, подобно Онегину, отверг Веру с ее старыми взглядами на жизнь. Она, как и Татьяна, до конца не хочет поверить в то, что ее избранник не переменит своих взглядов. Героини продолжают следовать своему сердцу, но терпят крах. В итоге, молодые люди не смогли прийти к компромиссу, но Вера при этом, подобно Татьяне, открыла для себя новые возможности и глубины своей души и своей любви.

И Татьяна, и Вера, возможно, не носили бы титул «идеальных», если бы не испытали большое чувство. Их любовь не схожа с любовью Ольги и Ленского или Марфиньки и Викентьева. Она иного качества, в ней скрещиваются все токи — и земные, человеческие, где быт, телесность, семья, рождение детей, но и небесные — где не только плоть и кровь, но и душевно-духовные связи. Отметим также, что ни Татьяна, ни Вера не перестают любить своих избранников, но как бы ни была сильна их страсть, героини оказываются сильнее, их чувства выше страсти, хотя и не лишены ее.

В конце романа, «когда Татьяна говорит Евгению “нет”, когда окончательно и навсегда расстается с тем, кому мечтала отдать всю себя, — она жертвует собою ради Онегина. И именно этим и себя сохраняет, спасает как личность»¹. То же самое можно сказать про гончаровскую Веру, которая отказывается совершить побег вместе с Марком и благодаря старой правде находит для себя новый путь. Героиня своим «отказом» тоже спасает Марка, как и Татьяна спасает Онегина. Не случайно Марк готов идти на уступки, его не отпускает эта история с Верой: «Обвенчаемся, и я останусь здесь до тех пор, пока... словом, на бессрочное время» [VII, 701]. Казалось бы, он должен махнуть на нее рукой, а у него не получается, в определенном смысле потому, что он тоже стал немножко лучше, чем был «до Веры».

Параллель «положительное — идеальное» присутствует не только в женской теме «Обрыва», на что указывал сам Гончаров, но и в других его романах. Слабые отголоски Ольги Лариной присутствуют в чертах Агафьи Пшеницыной, которую можно назвать положительной. Если пушкинская Ольга лишь потенциально может стать хорошей матерью и хозяйкой, в будущем, за пределами повествования, в какой-то мере повторив судьбу своей матери, то Агафья Матвеевна таковой уже является: «Какая еще свежая, здоровая женщина и какая хозяйка!» [IV, 315]. Пшеницына, подобно Ольге Лариной, живёт, руководствуясь в своей жизни установившимися по традиции взглядами и привычками. Обломов сравнивает ее с огнем — домашним очагом, — «от которого становится всё теплее и теплее» [IV, 382]. Думается, что жизнь Ильи Ильича в доме на Выборгской стороне есть своего рода реализация «возможного» сюжета жизни Ленского, где на роль хозяйки вполне подходят такие героини, как Ольга или Агафья Матвеевна.

В отличие от героини Пушкина, Пшеницына, однако, не умела кокетничать: «Сама Агафья Матвеевна не в силах была не только пококотничать с Обломовым, показать ему каким-нибудь признаком, что в

¹ Беляева И. А. Генезис русского классического романа («Божественная комедия» Данте и «Фауст» Гёте как истоки жанра): учеб. пособие. Ч. I. М.: МГПУ, 2011. С. 314.

ней происходит, но она, как сказано, никогда не сознавала и не понимала этого, даже забыла, что несколько времени назад этого ничего не происходило в ней, и любовь ее высказалась только в безграничной преданности до гроба» [VI, 381]. Ее и в молодости трудно представить подвижной и игривой, какой была пушкинская Ольга. Да и социально они разные.

Однако героиня Гончарова воплощала собой те стороны русского мира и быта, которые устоялись в обществе, были проверены веками. «Тихая, преданная, всякую минуту готовая умереть за нашего друга (Обломова. — А. С.)»¹, — писал о Пшеницыной А. В. Дружинин. В ее образе подчеркивается материнская сущность, домовитость. Она прекрасная хозяйка, жена, мать. Кстати, Марфинька мечтала быть похожей на такой тип женщины: «Буду в зрелых летах, буду своим домом жить, когда у меня будут свои...<...> Свои коровы, лошади, куры, много людей в доме... Да, и дети» [VII, 178]. И именно такой, на наш взгляд, станет в итоге и пушкинская Ольга.

Думается, что в Агафье Матвеевне Пшеницыной есть немало того, что составляет ядро «положительного» типа русской женщины.

Жизнь в доме Агафьи Матвеевны напоминала Илье Ильичу Обломовку. Говоря о женских персонажах, населяющих Обломовку, Гончаров отмечает, что их судьба течет по одному сценарию: «Жизнь по этой программе тянется непрерывной однообразной тканью» [IV, 128]. В этой «однообразной непрерывности» и заключена народная мудрость: жить, подчиняясь всеобщему закону природы — рождаясь, умирая, оставляя после себя продолжение в потомстве. Следовательно, и мать Обломова, и его нянек в определенной мере тоже необходимо, по нашему глубокому убеждению, отнести к «положительному» типу.

¹ Дружинин А. В. Из статьи: «Обломов», роман И. А. Гончарова: Два тома, Спб. 1859 // Гончаров И. А. в русской критике: Сборник статей / Вступ. ст. М. Я. Полякова; Примеч. С. А. Трубникова. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. С. 176.

На другом конце параллели «положительное — идеальное» располагается образ Ольги Ильинской, которую, в свете указанной выше «неопозиционности» как ключевого качества этой параллели можно не столько противопоставлять «положительной» Пшеницыной, сколько обнаруживать родство. Именно к этому призывают читателя пушкинские литературные архетипы. Такое решение может даже показаться на первый взгляд странным. Но если есть родство между *сестрами* Лариными, то почему его не может быть между двумя женщинами, любившими одного героя?

Однако мы обратимся к «идеальности» Ольги Ильинской. «Робкая, молчаливая» [IV, 204], она относится «идеальному» типу характера, в ней присутствуют отголоски Татьяны. Как и Татьяна, Ольга кажется чужой в своей среде: «Одни считали ее простой, недалейней, неглубокой, потому что не сыпались с языка ее ни мудрые сентенции о жизни, о любви, ни быстрые, неожиданные и смелые реплики, ни вычитанные или подслушанные суждения о музыке и литературе: говорила она мало, и то свое, неважное, — и ее обходили умные и бойкие “кавалеры”; небойкие, напротив, считали ее слишком мудреной и немного боялись» [IV, 189]. Подобно пушкинской героине, Ольга богата духовно, ведь она «шла простым, природным путем жизни и, по счастливой натуре, по здравому, неперехитренному воспитанию, не уклонялась от естественного проявления мысли, чувства, воли, даже до малейшего, едва заметного движения глаз, губ, руки» [IV, 188]. У героини свой путь — «самобытный и самодеятельный»¹. У гончаровской Ольги, как и у Татьяны, был свой образ мысли, несмотря на то, что героини были воспитаны на книгах и, верно, мечтали по-книжному: «Я мечтательница, фантазерка!» – говорила о себе гончаровская Ольга [IV, 370]. Пушкинская Татьяна же «...от небес одарена / Воображением мятежным» [Пушкин: IV, 64].

¹ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 77.

В портрете Ильинской все время подчеркиваются детали, в которых высказывается задумчивость: «над бровью лежала маленькая складка, в которой как будто что-то говорило, будто там покоилась мысль», «присутствие говорящей мысли светилось в зорком, всегда бодром, ничего не пропускающем взгляде темных, серо-голубых глаз» [IV, 191]. Мысль становится доминантой портрета героини: едва ли не все черты ее лица, взгляд и проч. говорят об этом.

Гончаров отмечает, что красота Ольги далека от идеала: «Ольга в строгом смысле не была красавица, то есть не было ни белизны в ней, ни яркого колорита щек и губ» [IV, 191]. Сравним с неидеальной красотой пушкинской «идеальной» Татьяны: «Ни красотой сестры своей, / Ни свежестью ее румяной / Не привлекла б она очей...» [Пушкин: IV, 47].

Нет в гончаровской Ольге «никакой лжи, никакой мишуры, ни умысла!», хотя «она была не без лукавства» [IV, 343]. Ср.: «... Души доверчивой признанья, / Любви невинной излианья; / Мне ваша искренность мила...» [Пушкин: IV, 78].

Ольга полюбила Обломова, шла на уступки ради него: «Камень ожил бы от того, что я сделала» [IV, 367]. Но вскоре принципы и гордость героини взяли верх над любовью. Татьяна же осознала, что необходимо перебороть в себе безответное чувство. Впоследствии Ильинская поняла, что не сможет смириться с жизненным укладом Ильи Ильича, а сам Обломов осознал, что не в силах быть таким, каким хочет видеть его Ольга, поэтому и написал ей письмо, в котором сообщил, что она выбрала не того: «Вы меня не любите и не можете любить <...> вы в заблуждении, оглянитесь!» [IV, 249]. Онегин Татьяне в ответ на ее письмо-признание называет себя «недостойным мужем»: «Напрасны ваши совершенства: / Их вовсе недостоин я» [Пушкин: IV, 79].

Расставание глубоко ранит Ольгу, которая «стала заметно увядать» [IV, 343], но она находит поддержку в Штольце. Он помогает героине разобраться в себе. Вспомним, что Татьяна после объяснений с

возлюбленным «увядает, бледнеет, гаснет и молчит» [Пушкин: IV, 83]. Отношения с Обломовым, разрыв с ним повлияли на Ольгу: «Он увидел потом в выросшей и созревшей Ольге не только роскошь расцветшей красоты, но и силу, готовую на жизнь и жаждущую разума и борьбы с жизнью» [IV, 449]. Нечто новое появилось и в Татьяне в пору замужества, после пережитых испытаний: «Как изменилася Татьяна! <...> Кто б смел искать девчонки нежной / В сей величавой, в сей небрежной / Законодательнице зал?» [Пушкин: IV, 166-167]. После разрыва с возлюбленными обе героини вырастают душевно и духовно.

«Идеальными» чертами натуры гончаровской Ольги и пушкинской Татьяны являются внутренняя сила, душевная крепость, доброта, простота, свой, не похожий ни на чей другой, образ мыслей.

Однако героиня Гончарова во многом близка Татьяне еще и потому, что в ней иногда дают о себе знать вроде бы не «идеальные» качества: гордость, самолюбие и даже лукавство: «Он вдруг присмирел: перед ним не кроткая Ольга, а оскорбленная богиня гордости и гнева с сжатыми губами, с молнией в глазах» [IV, 262].

Гордость пушкинской Татьяны показана только в VIII главе, поэт называет ее «равнодушною княгиней», «неприступной богиней» [Пушкин: IV, 166], да и реакция героини на вновь увиденного ею Онегина свидетельствует о том же. Она признается, что до сих пор любит Онегина, однако и показывает, что сильно изменилась и многое стала понимать: «Я вам не нравилась... Что ж ныне / Меня преследуете вы? / Зачем у вас я на примете? / Не потому ль, что в высшем свете / Теперь являться я должна; / Что я богата и знатна, / Что муж в сраженьях изувечен, / Что нас за то ласкает двор?» [Пушкин: IV, 175]. Холодный тон Татьяны — как знак гордой и едва ли не справедливой отстраненности.

И тем не менее все эти качества не лишают героинь Пушкина и Гончарова их идеальности. Обе они испытали сильное чувство, которое едва не привело их к «бездне» [IV, 460]. Но именно благодаря любви, страданиям

Татьяна и Ольга перерождаются, «перерастают» свои прежние эмоции и возрастают в любви, что в очередной раз подчеркивает их «идеальность»¹.

На пушкинские истоки художественной образности в «Обыкновенной истории» указывали многие исследователи. В основном, это касалось мужских персонажей. Как пишет Е. А. Краснощекова, «пусть в портрете Адуева пушкинская легкая ирония над Ленским перерастает нередко в иронию куда более беспощадную (шиллеровщина), идеальная сторона того же Ленского (шиллеризм) тоже заявляют о себе и, прежде всего, в сценах Александра с Наденькой»².

Зададимся вопросом: есть ли в вышеназванной героине Гончарова «положительное» начало, присущее пушкинской Ольге? Несмотря на то, что в героинях есть общие характерологические черты, в тексте романа нет никаких намеков на то, что Надинька будет прекрасной хозяйкой, матерью или в полной мере воплотит в себе существующую положительную традицию.

Надинька была единственным ребенком в семье, поэтому полностью владела любовью близких. Она «пользовалась полной свободой, распоряжалась и собою, и маменькою, и своим временем, и занятиями, как хотела. Впрочем, она была добрая и нежная дочь, нельзя сказать — послушная, потому только, что не она, а мать слушалась ее...» [I, 256]. Как отмечает Гончаров, Надинька «несколькими шагами — впереди матери. Она без спросу полюбила Адуева и почти не скрывает этого от матери или молчит только для приличия, считая за собою право распоряжаться по своему своим внутренним миром и самим Адуевым, которым, изучив его хорошо, овладела и командует»³. В Надиньке Любецкой от Ольги Лариной только одно — их обеих увлекает не фигура поэта, а другая интересная

¹ В романе «Обломов» «положительную» антитезу «идеальной» Ольге можно увидеть в образе Сонечки.

² Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. С. 81.

³ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. 1955. С. 74.

личность (в случае Ольги — Онегин на балу), однако «положительные» женские натуры могут отличаться ветреностью, хотя эту черту вроде бы и нельзя считать «положительной». И все же Ольга после смерти Ленского поначалу плачет и казнит себя: «Бывало, в поздние досуги / Сюда ходили две подруги, / И на могиле при луне, / Обнявшись, плакали оне» [Пушкин: IV, 134]. Ольга действительно любила Ленского, когда тот был с ней. Они должны были пожениться: «Он разделял ее забавы, / И детям прочили венцы / Друзья-соседи, их отцы» [Пушкин: IV, 45]. Но потом, когда жениха не стало, она легко смогла полюбить другого: «Не долго плакала она. / Увы! невеста молодая / Своей печали неверна <...> Улан любим ее душою... / И вот уж с ним пред алтарем» [Пушкин: IV, 134]. Глубокого чувства здесь, очевидно, не было. Сравним с Надинькой, которая, думается, вовсе не любила Александра, а просто была увлечена им. На пылкие высказывания Александра по поводу свадьбы у нее было свое мнение: «Она говорит, что надо ждать целый год, что мы молоды, должны испытать себя» [I, 246].

О причине разрыва между Адуевым и Надинькой Любецкой Гончаров пишет так: «Но явилась фигура графа, сознательно-умная, ловкая, с блеском. Наденька увидела, что Адуев не выдерживает сравнения с ним ни в уме, ни в характере, ни в воспитании»¹. Как отмечалось выше, Татьяне Лариной нужен был «необыкновенный» избранник. Она едва ли могла увлечься, как ее сестра, человеком, похожим на «обыкновенного» Ленского. А вот Ольга обращает внимание на Онегина по недомыслию. Но гончаровской Надиньке решительно «мал» масштаб Адуева. Думается, в этом она вполне близка к пушкинской Татьяне. Таким образом, в образе Надиньки пока еще малоразличимы два начала — положительное и идеальное. Гончаров смог показать, что в одном женском характере они могут сосуществовать в одно и то же время, обнаруживая как раз свою родственность.

¹ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. Т. 8. 1955. С. 74.

Патриархальной мудростью, которая, на наш взгляд, присутствует в «положительном» типе, Гончаров наделяет, скорее, не Надиньку, а мать Александра, вся суть натуры которой, по справедливому мнению Е. В. Красновой, «проявляется в неуклонной, неутомимой заботе о благе своего ребенка»¹: «Мне самой ничего не надо. Отними Бог у меня все: здоровье, жизнь, пошли слепоту — тебе лишь подай всякую радость, всякое счастье и добро...» [I, 184]. Анна Павловна является хорошей помещицей, у которой все находится под контролем, иначе она не сможет обеспечить хорошую жизнь для Александра: «И богатые урожаи, и доход от продажи леса, и обилие дичи в лесах и рыбы в озерах важны постольку, поскольку могут обеспечивать покойную и безбедную жизнь любимому сыну. Именно поэтому Анна Павловна уделяет хозяйству такое внимание»².

К «положительному» типу мы можем отнести и Софью, первую возлюбленную Александра. Это «полная и румяная девушка» [I, 187], которая символизирует собой дом и семью: «Глаза и все выражение лица Софьи явно говорили: “Я буду любить просто, без затей, буду ходить за мужем, как нянька, слушаться его во всем и никогда не казаться умнее его; да и как можно быть умнее мужа? это грех! Стану прилежно заниматься хозяйством, шить; рожу ему полдюжины детей, буду их сама кормить, нянчить, одевать и обшивать”. Полнота и свежесть щек ее и пышность груди подтверждали обещание насчет детей» [I, 187]. Софья вышла замуж, родила шестерых детей. И, несмотря на то, что «у самих в доме бедность» [I, 429], что «в покоях косяки покривились; пол так и ходит под ногами; через крышу течет» [I, 429], она является счастливой женщиной, которая всегда рада гостям: «И поправить-то не на что, а на стол подадут супу, ватрушек да баранины – вот вам и все! А ведь как усердно зовут!» [I, 429]. Она не

¹ Краснова Е. В. «Материнская сфера» в романах И.А. Гончарова // Гончаров И. А. Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 187.

² Там же. С. 188.

чувствует себя несчастной, ибо все ее мысли вертятся вокруг мужа, детей и хозяйства. Это все вариации гончаровского «положительного» типа.

В образе Юлии Тафаевой мы видим иную тенденцию. Это женщина, на характере и внешности которой в полной мере отразилось чтение романов. Воспитанная на французских книгах, Юлия искала в отношениях с противоположным полом проявления эмоций: «Она не могла никак представить себе тихой, простой любви без бурных проявлений, без неумеренной нежности» [I, 360].

Примечательно, что за идеал Юлия взяла пушкинскую Татьяну и всюду пыталась ей подражать: «“Онегин” был выучен наизусть и не покидал изголовья Юлии. И кузен, как прочие наставники, не умел растолковать ей значения и достоинства этого произведения» [I, 364]. Серая, монотонная жизнь казалась Юлии слишком тусклой. В мир иллюзий, где царили вымышленные литературные персонажи, стал для нее, как и для Татьяны, иной реальностью — яркой и привлекательной: «Она взяла себе за образец Татьяну и мысленно повторяла своему идеалу пламенные строки Татьянина письма к Онегину, и сердце ее ныло, билось. Воображение искало то Онегина, то какого-нибудь героя мастеров новой школы — бледного, грустного, разочарованного» [I, 364]. Юлии, как и Татьяне, присуща мечтательность. «Бледная, задумчивая» [I, 365], она производила впечатление на мужчин.

Думается, однако, что «идеальность» в образе Юлии, напоминающая пушкинскую Татьяну, все же подана с иронией. Излишнее подражание своему идеалу производит комический эффект на читателя: «Нервы так сильно действовали, что и самый трепет неги повергал ее (Юлию. — А. С.) в болезненное томление: мука и блаженство были у ней неразлучны <...> Она вздохнула, завернулась в шаль и бросилась в другой угол дивана, откуда с тоской наблюдала за Александром» [I, 372, 374]. Впоследствии Юлия, подобно Татьяне, писала возлюбленному письма, но по содержанию они были далеки от писем пушкинской героини: «В записках — упреки, допросы

и следы слез» [I, 375]. Не удивительно, что чрезмерная, излишне романтизированная и страстная любовь Юлии наскучила Александру: «Она взяла его за руку и — опять полилась нежная, пламенная речь, мольбы, слезы. Он ни взглядом, ни словом, ни движением не обнаружил сочувствия, — стоял точно деревянный, переминаясь с ноги на ногу. Его хладнокровие вывело ее из себя. Посыпались угрозы и упреки. Кто бы узнал в ней кроткую, слабонервную женщину? Локоны у ней распустились, глаза горели лихорадочным» [I, 378]. Если Евгений Онегин в конце романа понимает, что влюблен в Татьяну, то Александр этого чувства не испытывает.

Зачем же Гончаров в образе Юлии Тафаевой снижает ту «идеальность» Татьяны, которую героиня примеряет к себе? Выше мы говорили, что, по мнению писателя, идеал невозможен без отступлений от него. Юлия Тафаева слишком упорно пытается *подражать* идеалу, но не живет с ним в душе. Она забывает о том, что в жизни необходимо быть собой, то есть натурой «самобытной и самодеятельной», чем не только вызывает горькую улыбку у читателя, но и раздражение со стороны Адуева.

Словом, «идеал» пушкинской Татьяны — нечто внешнее для Юлии Тафаевой. Так не стремится ли Гончаров тем самым в своем первом романе развенчать его, свести с пьедестала, как это было, например, у Тургенева в ряде поэм 1840-х годов¹? Во всяком случае, писатель готов взглянуть на него иронически, если реализация идеала свидетельствует о своей неполноте.

Подобные процессы, правда, с другой интонацией, скорее, трагической, дают о себе знать и в случае с образом Лизаветы Александровны Адуевой.

Думается, в парадигме «положительное» — «идеальное», отмеченной Гончаровым у Пушкина и реализующейся в его собственном творчестве, образ тетушки Александра следует отнести к последнему, ведь в его

¹ См.: Беляева И. А. «Онегинская» традиция в творчестве И. С. Тургенева // Спасский вестник. Вып. 15. Тула, 2008. С. 29-35. Дубинина Т. Г. Пушкинские традиции в творчестве И. С. Тургенева 1840-х - начала 1850-х годов: автореф. дис. канд. фил. наук: 10.01.01. Москва, 2011. 22 с.

подтексте прослеживается пушкинская Татьяна, предыстория ее девичества и становления, которой в романе Гончарова нет. Мы ничего не знаем о Лизавете Александровне, поскольку видим ее уже замужней дамой, то есть фактически Гончаров начинает историю Лизаветы Александровны там, где Пушкин прощается с Татьяной.

Татьяна была выдана замуж не по собственному желанию: «Меня с слезами заклинаний / Молила мать; для бедной Тани / Все были жребии равны... / Я вышла замуж» [Пушкин: IV, 176]. Лизавета Александровна в двадцать лет была выдана за человека, который был старше ее, рационалиста, стремящегося «хитро овладеть... ее умом, волей, подчинить ее вкус и нрав своему» [I, 303]. Сердце не участвовало в его любви к ней, и это оскорбляло Лизавету Александровну. Именно про такие неравные браки размышлял Александр Адуев : «Услышишь о свадьбе, пойдешь посмотреть — и что же? видишь прекрасное, нежное существо, почти ребенка... <...> подле кого же? подле пожилого человека, по большей части некрасивого, который уж утратил блеск молодости. Он или бросает на нее взоры оскорбительных желаний, или холодно осматривает ее с головы до ног, а сам думает, кажется: “хороша ты, да, чай, с блажью в голове: любовь да розы, — я уйму эту дурь, это — глупости! У меня полно вздыхать, да мечтать, а веди себя пристойно”, или еще хуже — мечтает об ее имени» [I, 244].

Лизавета Александровна и Татьяна устали от светской жизни: «А мне, Онегин, пышность эта, / Постылой жизни мишура, / Мои успехи в вихре света, / Мой модный дом и вечера, / Что в них? [Пушкин: IV, 176]. Если Татьяна выходит в свет, то Адуева пребывает в дорогом, но замкнутом мире: «Она взглянула на роскошную мебель и на все игрушки и дорогие безделки своего будуара – и весь этот комфорт, которым у других заботливая рука любящего человека окружает любимую женщину, показался ей холодной насмешкой над истинным счастьем» [I, 315]. Словом, жизнь Лизаветы Александровны можно назвать однообразной. Возможно, для «положительного» типа такая ситуация может показаться вполне

нормальной, но Лизавета Александровна — другая. Подобные мысли приводят ее в ужас. Гончаров показал «идеальную» женскую натуру, которая поставлена в «обыкновенные» обстоятельства, однако старается не примиряться с ними.

Автор «Обыкновенной истории» предлагает читателю современный контекст, в котором могли бы реализовать себя те начала женской идеальности, что были несколько ранее описаны Пушкиным, применительно к своему времени. Это был общий для русской литературы 1840-х годов вектор не то чтобы пересмотра пушкинских антропологических идей, но осмысление их в новом времени и в новой реальности. Подобная тенденция видна и в творчестве И. С. Тургенева, который, по утверждению И. А. Беляевой, практически во всех стихотворных повестях травестировал «именно “возможный” сюжет “Онегина”», и «многие из этих произведений были своего рода продолжениями пушкинского романа»¹. Однако если Тургенев в своих сочинениях 1840-х годов высветил исключительно иронически ту высокую идеальность женщины, которая со всей полнотой раскрывалась у Пушкина в «возможном» сюжете и прежде всего в линии Татьяны, то у Гончарова ее «продолжение» будет в высшей степени драматическим или даже трагическим. У Тургенева за иронией также скрывается высокий драматизм и катастрофичность бытия, но Гончаров предлагает взглянуть на ситуацию не только исходя из неизбежного снижения и примирения идеала к жизни. Он готов как травестировать идеальное — в образе Юлии Тафаевой, так и трагически его возвеличить. Иначе, чем это было у Пушкина, но именно возвеличить — в образе Лизаветы Александровны. Гончаров согласен, что идеал и современность плохо согласуются между собой, однако он видит не только комические метаморфозы идеальности, но и способность идеала не терять своих высоких

¹ Беляева И. А. «Онегинская» традиция в творчестве И. С. Тургенева // Спасский вестник. Вып. 15. Тула, 2008. С. 32.

смыслов, даже если он оказывается перед бездной и пребывает в обыденной повседневности.

Душевная драма мало-помалу сломила тонкую натуру героини Гончарова: «В ее безжизненно-матовых глазах, в лице, лишенном игры живой мысли и чувств, в ее ленивой позе и медленных движениях он (Петр Иванович. — А. С.) прочитал причину того равнодушия, о котором боялся спросить» [I, 459]. Такой предстает перед читателем Лизавета Александровна в эпилоге романа. Однако она, скорее, сломлена и слаба физически, нежели душевно. Ее тихое равнодушие к жизни — не знак того, что она готова подчинить свое сердце обстоятельствам и полностью принимает для себя ту логику жизни, что исповедует ее супруг. Внутренне тетушка Александра остается прежней, хотя ее ум и сердце едва ли реализовали себя в ее искренней привязанности к мужу и желании любить. Но все эти качества могли быть реализованы ею. И подобная тенденция как «возможный» сюжет ее судьбы, который в тексте романа не сложился, ввиду жизненных обстоятельств, но мог бы сложиться (как и в случае с пушкинской Татьяной), свидетельствует о высоком значении женской идеальности у Гончарова. В отличие от Тургенева 1840-х годов, он не готов признать ее полного поражения: пошлость, даже если и торжествует, а «обыкновенная история», даже если и всегда случается так, как написано в романе, не всецельны — они имеют свои пределы. А вот красота женской души, ее способность к «самобытности и самодеятельности», ее творческая сущность — непреложны, хотя страдают и даже гибнут под властью обстоятельств, как это практически и происходит с Лизаветой Александровной.

Итак, Гончаров считал, что все женские образы русской литературы берут свое начало от Ольги и Татьяны Лариных, созданных Пушкиным. При этом, по нашему глубокому убеждению, принцип «положительное — идеальное», по которому Гончаров разделил и сопоставил пушкинских героинь, можно с уверенностью применить к его романной трилогии, в

которой образуются парадигмы женских персонажей, так или иначе несущих в себе «положительные» и «идеальные» черты.

В отличие от Пушкина, Гончаров принимает и поэтизирует с доброй иронией такой тип героини, как Ольга Ларина, назвав его «положительным». Женские персонажи данного типа способны быть великолепными хозяйками, матерями и любящими женами. Несмотря на то, что они — пассивное выражение своего времени, в них отражаются все лучшие качества эпохи. «Положительный» тип невозможно не полюбить. Пушкин не видел в Ольге глубины, а ее юношеская резвость и беспечность показана, скорее, с отрицательной стороны. Гончаров же считает, что в данном типе героинь нет ничего плохого. У писателя «осколки» или архетипические грани пушкинской Ольги можно обнаружить в образах Марфиньки, Агафьи Пшеницыной, Софьи («Обыкновенная история»), матушки Александра Адуева, отчасти Надиньки, а также во всех жительницах Обломовки.

Героини «идеального» типа во многом сильнее мужчины, часто бывают мудрее его, ведь им свойственна верность своему чувству и убеждению. Женщина всегда была для любого большого художника великой тайной. Такой, например, была Вера для Райского. Гончаров, подобно Пушкину, выразил в своей идеальной героине «чувство тайны: тайны бытия, тайны человека, тайны России; в ней он воплотил свою мечту об идеальном, прекрасном человеке»¹. Черты, восходящие к пушкинской Татьяне у Гончарова можно обнаружить в образах Веры, Ольги Ильинской, также Надиньки, совмещающей в себе два начала — положительное и идеальное, Лизаветы Александровны. Однако Гончаров не упускает возможности и взглянуть на пушкинский и свой идеал иронически. Примером служит образ Юлии Тафаевой. При этом писатель убежден, что идеальное женское начало не теряет своей идеальности от столкновения с житейской обыденностью, однако немало страдает от этого.

¹ Непомнящий В. С. Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы. М.: Сестричество во имя преподобномученицы великой княгини Елизаветы, 2001. С. 290.

2.3 Логико-психологический комплекс любящей женщины-тени: Вера из романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в рецепции Гончарова

В противоположность тому, как Гончаров пламенно высказывался о Пушкине и без сомнения признавал влияние поэта на свое творчество и на русскую литературу в целом, Лермонтова он оценивал довольно сухо, «видимо не чувствуя здесь живой и личной преемственности»¹, как полагает А. Г. Цейтлин. При этом отметим, что в представлении Гончарова Лермонтов — фигура колоссальная, хотя во многом «производная» от Пушкина. Он «весь, как старший сын в отца, вылился в Пушкина. Он ступал, так сказать, в его следы. Его Пророк и Демон, поэзия Кавказа и Востока и его романы — все это развитие тех образцов поэзии и идеалов, какие дал Пушкин»². «И у Пушкина и у Лермонтова веет один родственный дух, слышится один общий строй лиры, иногда являются будто одни образы, — у Лермонтова, может быть, более мощные и глубокие, но зато менее совершенные и блестящие по форме, — чем у Пушкина... Вся разница в моменте времени. Лермонтов ушел дальше временем, вступил в новый период развития мысли, нового движения европейской и русской жизни и опередил Пушкина глубиной мысли, смелостью и новизной идей и полета»³.

О влиянии Лермонтова на творчество Гончарова в исследовательской литературе сказано не так много. Сошлемся на работы уже цитированного нами выше А. Г. Цейтлина⁴, В. И. Мельника⁵, О. Г. Постнова⁶.

¹ Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 389.

² Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. С. 217.

³ Там же. С. 218.

⁴ Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Изд-во АН СССР, 1950. 492 с.

⁵ Мельник В. И. Гончаров и православие. Духовный мир писателя. М.: Из-во «Даръ», 2008. 544 с.

⁶ Постнов О. Г. Эстетика И. А. Гончарова. Новосибирск: «Наука». Сибирское издательско-полиграфическое и книготорговое предприятие РАН, 1997. 240 с.

В. И. Мельник немалый акцент сделал в изучении проблемы Гончаров и Лермонтов, открыл параллели между сюжетно-психологическими линиями «Демона» и «Обрыва», которые затрагивают и аспекты женской образности. Мы это учитываем, но при этом отметим, что для нас многое в этих параллелях объясняется посредничеством гетевского «Фауста».

Основой для сопоставления текстов Гончарова и Лермонтова является для В. И. Мельника цитация из Лермонтова, которая звучит в романе «Обрыв». В сцене соблазнения Райского Ульяной Козловой последняя повторяет слова лермонтовского Демона: «Оставь угрозы, свою Тамару не брани» [VII, 443]. При этом приведенная фраза в поэме Лермонтова обращена к отцу Тамары и не имеет никакого непосредственного отношения к теме соблазнения. Между тем, как справедливо отмечает исследователь, «анализ романа “Обрыв” показывает, что цитата из Лермонтова далеко не случайна. Стержневой психологический сюжет “Обрыва” постоянно репродуцирует идейно-психологические ситуации лермонтовского “Демона”»¹. В. И. Мельник справедливо обнаруживает переключки между образами Демона, Тамары и Ангела соответственно с Марком, Верой и Тушиным, который желает «загладить “проступок и страданье” Веры»².

Помимо линии Марка и Веры, можно «прочитать» этот известный лермонтовский сюжет во многих сценах «Обрыва». Например, подобно Демону, Ульяна Козлова, которая возомнила себя Тамарой, пытается завладеть Райским, а когда чувствует, что терпит поражение, притворяется страдальницей: «Она взглядывала мельком на него, делая большие глаза, как будто удивляясь, что он тут, потом вдруг судорожно прижимала его к груди и опять отталкивала, твердя: “стыд! стыд! жжет... вот здесь... душно...”» [VII, 442]. Райский, как и Тамара, верит в это притворство. Ульяна Козлова незамедлительно показывает свою демоническую сущность

¹ Мельник В. И. «Свою Тамару не брани» (Лермонтовская тема в романе И. А. Гончарова «Обрыв») // Гончаровские чтения 1995-1996. Ульяновск: УлГТУ, 1997. С. 3.

² См.: Там же. С. 11.

соблазнительницы: «Мало-помалу она ослабела, потом оставалась минут пять в забытии, наконец пришла в себя, остановила на нем томный взгляд и – вдруг дико, бешено стиснула его руками за шею, прижала к груди и прошептала:

– Вы мой... мой!» [VII, 443].

При этом мы понимаем, что Ульяна не является невинной и безгрешной жертвой, как Тамара, но она никак не может быть соизмерима исключительно только с Демоном. Получается, что образ героини двойственен: в нем присутствуют черты как демонического соблазнителя, так и его жертвы. Она является синтезом двух начал, представленных в поэме Лермонтова в вышеназванных образах.

Черты лермонтовского Демона высказываются и в Райском, который пытался нашептать Софье Беловодовой о свободе, необходимости своей воли, страстей: «Нет, кузина, над вами совершенно систематически утонченное умерщвление свободы духа, свободы ума, свободы сердца! Вы — прекрасная пленница в светском серале и прозябаете в своем неведении» [VII, 102]. Заметим, что Софья, как и Тамара, происходит из знатного рода. Но, несмотря на то, что Райский, подобно Демону, искушал героиню всячески, в Софье, в отличие от Веры, черты Тамары проявляются слабо. Читатель не видит душевных мук Софьи. Безусловно, у нее возникают «гамлетовские сомнения», о которых мы уже упоминали выше. Но они привели только к скромной записке графу Милари, после чего их общение прекратилось по настоянию тетушек, ведь эта история была приравнена последними к «падению». Думается, что Софья, скорее, может быть рассмотрена как травестированная Тамара, ведь ничего кроме улыбки ее история с графом Милари не вызывает.

Необходимо отметить, что сюжет лермонтовской поэмы воссоздан отчасти и в «Обломове» (Ольга — Обломов, Ольга — Штольц), и в «Обыкновенной истории» (Лизавета Александровна — Петр Адуев, Александр Адуев — Лиза). Однако его истоки этого сюжета во многом

восходят к европейской традиции, в том числе к «Фаусту» Гете¹, и мы полагаем, что важнейшие линии в женских образах у Гончарова, архетипически обусловлены, вернее всего, именно текстом-предшественником, а не собственно лермонтовской поэмой.

Продуктивным для Гончарова и русской культуры оказался другой лермонтовский образ, аккумулирующий в себе важную психологическую модель, которая, может быть, не очень определенно высказалась отчасти и в Тамаре. Это образ Веры из романа «Герой нашего времени», который всегда считался одним из самых сложных и спорных лермонтовских созданий с точки зрения психологической глубины и тщательности художественной разработки.

Собственно роман «Герой нашего времени» был глубоко интересен Гончарову. Как справедливо отмечает А. Г. Цейтлин, писатель «не прошел мимо многих достоинств лермонтовского эпоса и прежде всего мимо его глубокого психологизма. Именно отсюда растет гончаровский показ мельчайших движений души. “Обыкновенная история” в этом смысле опирается больше всего на “Героя нашего времени”»². Гончарова интересовала психологическая ткань данного романа, он перенял опыт Лермонтова как художника-психолога: «“Внутренние монологи” лермонтовского романа в сильной мере облегчили Гончарову доступ к глубинам человеческого сознания»³. При этом стоит подчеркнуть, что у Гончарова был особый от Лермонтова путь: «психологию героя он предпочитал раскрывать в строго-объективной форме авторского

¹ См.: Логиновская Е. В. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». М: Художественная литература, 1977. С. 12-20; Стадников Г. В. Лермонтов и Гете // Русская литература. 1999. № 3. С. 27-32.

² Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 389.

³ Там же. С. 390.

повествования, почти не передоверяя (за исключением “Обрыва”) своему герою функций повествователя»¹.

Подчеркнем, что представление о мастерстве Лермонтова-психолога и о его глубоком понимании природы человека в науке о творчестве писателя является общепризнанным, однако распространяется в большей мере на главного героя Печорина. При этом женские образы зачастую в этом плане недооцениваются. Особенно это касается Веры, в которой, по нашему глубокому убеждению, Лермонтовым была зафиксирована важнейшая составляющая женской природы и представлена не столько как характер, сколько как символ-сущность.

Признаем, что эта героиня выписана необычно, как бы специально неясно. Потому отчасти В. Г. Белинский считал ее «скорее сатирой на женщину, чем женщиной», ее лицо «особенно неуловимо и неопределенно», а отношения к Печорину «похожи на загадку»². Однако едва ли стоит соглашаться в этом случае с мнением Белинского, поскольку Лермонтову, при всей лаконичности рисунка, удалось уловить в этом образе значимый комплекс психологических качеств. «Благодаря своей загадочности и таинственности, а также трагичности облика (Вера тяжело больна и ее ожидает скорая смерть), она является и земной, и в то же время словно надмирной ипостасью гётевской всепрощающей женственности (Ewig-Weibliche)»³, — справедливо отмечает И. А. Беляева. Однако она — не столько национальный инвариант идеи, но, скорее, живой, хотя и намеренно туманно, штрихами представленный образ *единственной* любящей

¹ Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 390.

² Белинский В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова: [Статья]. СПб., 1840. Ч. 1-2 // Белинский В. Г. М. Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. Л.: ОГИЗ: Гос. изд-во. худож. лит., 1941. С. 121.

³ Беляева И. А. Печорин как современный человек: фаустовская грань образа // Сборник Научных трудов, посвященных 200-летию юбилею М.Ю. Лермонтова: Мы почти всегда извиняем то, что понимаем. Т. 14 из Bibliotheca slavica savariensis. Szombathely, 2014. С. 28.

женщины, кроткой, нежной и страдающей и всегда следующей, словно тень, за героем.

Только Вера любит Печорина просто и безо всяких условий, принимая героя целиком, со всеми его пороками и недостатками, и вовсе не потому, что в его лице ее привлекает зло. Вера показана в романе как *единственный* человек, который действительно понимает Печорина: «Я проникла во все тайны души твоей <...> никто не умеет лучше пользоваться своими преимуществами и никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном»¹ [Лермонтов: IV, 322]. Вера ощущает, что Печорин поистине несчастен. И ее охватывает желание принести себя в жертву для того, чтобы сделать своего избранника счастливым. И в этом заключается главная ошибка героини: «Но ты был несчастлив, и я пожертвовала собою, надеясь, что когда-нибудь ты оценишь мою жертву, что *когда-нибудь ты поймешь мою глубокую нежность, не зависящую ни от каких условий*. Прошло с тех пор много времени: я проникла во все тайны души твоей... и убедилась, что то была надежда напрасная» [Лермонтов: IV, 322. Курсив наш. — А. С.]

Печорину Вера необходима. Воспоминание о ней «останется неприкосновенным» [Лермонтов: IV, 272] в его душе, ведь она единственная женщина, которую он «не в силах был обмануть» [Лермонтов: IV, 273]. Хотя он и не терпел никакой власти над собой, а ее присутствие в его жизни — уже власть. «...Я никогда не делался рабом любимой женщины; напротив, я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть, вовсе об этом не стараясь» [Лермонтов: IV, 242], — признавался герой в своем дневнике. Таковы и его отношения с Верой: «...Ты знаешь, что я твоя раба; я никогда не умела тебе противиться... и я буду за это наказана: ты меня разлюбишь!..» [Лермонтов: IV, 283]. И все же Печорин понимает, что любовь Веры больше, чем чья-либо другая любовь к нему, она какого-то иного рода,

¹ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т 4. Л.: Наука, 1979—1981. Далее художественные произведения Лермонтова цитируются по данному изданию с указанием тома и страницы.

иною качества. «Вера меня любит больше, чем княжна Мери будет любить когда-нибудь», — прозорливо отмечает он [Лермонтов: IV, 285].

Печорин причиняет Вере немало страданий. «...Тебе очень весело меня мучить? — замечает она.— Я бы тебя должна ненавидеть. С тех пор как мы знаем друг друга, ты ничего мне не дал, кроме страданий...» [Лермонтов: IV, 271]. И герой, будучи эгоистом, даже испытывает от этого определенное удовольствие. Он вообще полагает, что может смотреть «на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу», которая «поддерживает» его «душевные силы» [Лермонтов: IV, 286]. И тем не менее в тот момент, когда Печорин по настоящему теряет Веру, он понимает, как она важна для него: «...Одну минуту, ещё одну минуту видеть её, проститься, пожать руку... Я молился, проклинал, плакал, смеялся... нет, ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния!.. При возможности потерять её навеки Вера стала для меня дороже всего на свете — дороже жизни, чести, счастья!» [Лермонтов: IV, 324].

В образе героини важна внутренняя музыка, которая подчеркивает ее нематериальность, какую-то метафизическую необходимость для Печорина. Согласимся с мнением И. А. Беляевой: «В характеристике героини с символическим именем Вера акцент сделан на музыке ее речи, что, особенно в контексте лермонтовской поэзии (“Есть речи – значенье...”), свидетельствует о духовных токах земной любви. Когда Печорин слышит музыку слов Веры, то на какое-то мгновение душа его раскрывается»¹.

Вера будто бы является лучшей частью души героя (как и Тамара для Демона²). В образе обеих героинь есть огромная «притягательная сила»³.

¹ Беляева И. А. Печорин как современный человек: фаустовская грань образа // Сборник Научных трудов, посвященных 200-летию М. Ю. Лермонтова: Мы почти всегда извиняем то, что понимаем. Т. 14 из Bibliotheca slavica savariensis. Szombathely, 2014. С. 28-29.

² См.: Игумен Нестор (Кумыш). Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» в контексте христианского миропонимания. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2007. С.105-107.

³ Там же. С. 107.

Итак, у Лермонтова несмотря, а, может быть, даже и благодаря такой структуре образа Веры, когда важнее характера оказывается выражение сущности, представлен очень важный психологический комплекс, который имеет глубинную природу, способную в дальнейшем к трансформации в русской культуре. Очевидно, что лермонтовская Вера — не проходной персонаж, но психологически углубленный и концентрированный. Она не просто падшая и соблазненная, как Гретхен, но именно женщина-тень, единственно любящая Печорина, всегда сопутствующая ему и примиряющая душу героя с миром.

Перейдем к женским персонажам Гончарова, в которых в немалой степени воплотилась глубинная черта лермонтовской Веры. «Обыкновенная история» — едва ли не самый «лермонтовский» роман писателя. Его связь с «Героем нашего времени» и с творчеством Лермонтова подчеркивалась многократно, особенно когда шла речь о мужских персонажах. «Антитеза «земли» и «неба», как известно, была одной из постоянных в поэзии Лермонтова»¹, — пишет М. В. Отрадин об образах Петра и Александра Адуевых. При появлении Александра в Петербурге в лермонтовских традициях «подчеркивается подавленность “маленького человека” в официальном городе, холодном и лишенном природной поэзии»², — отмечает Е. А. Краснощекова.

Однако и женская сфера в «Обыкновенной истории» немало черпает из «Героя нашего времени». На наш взгляд, в Лизавете Александровне присутствуют отголоски лермонтовской Веры. Подобно ей, образ Адуевой размыт и призрачен. Портреты обеих героинь даны в самых общих чертах. О том, как выглядит Лизавета Александровна, читатель узнает вскользь по реакции Юлии Тафаевой: «Когда Лизавета Александровна приехала к ней с визитом, Юлия долго не могла прийти в себя, увидев, как молода и хороша

¹ Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. С. 45.

² Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. С. 63.

тетка Александра. Она воображала ее так себе теткой: пожилой, нехорошей, как большая часть теток, а тут, прошу покорнейше, женщина лет двадцати шести, семи, и красавица!» [I, 370]. Е. А. Краснощекова отмечает, что Адуевой предназначалось стать «обобщенным воплощением Красоты, Доброты и Женственности, не востребованных миром»¹.

Сравним подобное описание Лизаветы Александровны с портретом лермонтовской Веры, о которой также сказано мало: «...очень хорошенькая, но очень, кажется, больная...» [Лермонтов: IV, 266], «блондинка, с чахоточным видом лица, с черною родинкою на правой щеке» [Лермонтов: IV, 266], «благородная походка имела в себе что-то девственное, ускользающее от определения» [Лермонтов: IV, 258]. При этом отметим, что мотив болезни, угасания также присутствует в образе Лизаветы Александровны: «безжизненно-матовые глаза», лицо, лишенное «игры живой мысли и чувств» [I, 459]. Героиня впервые в романе и появляется как «тень» [I, 308], словно предчувствуя в будущем свое бытие в полужизни или в полусмерти. Вера также показана во мраке грота мелькнувшей тенью.

Основные векторы в образе Лизаветы Александровны очень напоминают лермонтовскую Веру. Последняя принимает Печорина со всеми его недостатками, который скажет о ней: «это одна женщина, которая меня поняла совершенно, со всеми моими мелкими слабостями, дурными страстями» [Лермонтов: IV, 284]. Она готова быть «жертвой», то есть отдать себя возлюбленному без остатка: «Я пожертвовала собою...» и т.п. [Лермонтов: IV, 322]. Также и у Гончарова: Петр Адуев хитро овладел не только сердцем Лизаветы Александровны, но и «умом, волей», подчинил «ее вкус и нрав своему» [I, 302]. Героиня любит мужа, ждет от него сердечного «потепления»², при этом полностью подчиняясь ему, не требуя ничего

¹ Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. С. 121.

² Щерблыкин И. П. Эволюция женских образов в романах И. А. Гончарова // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова;

взамен. «Ты любил меня как собственность, как источник радостей, тревог и печалей, сменявшихся взаимно, без которых жизнь скучна и однообразна» [Лермонтов: IV, 322], — напишет Вера Печорину. Подобные мысли возникли и у Лизаветы Александровны: «Но, Боже мой! — думала Лизавета Александровна, — ужели он женился только для того, чтоб иметь хозяйку, чтоб придать своей холостой квартире полноту и достоинство семейного дома, чтоб иметь больше веса в обществе?» [I, 314]. Обеих героинь невозможно представить без музыкальной составляющей. В эпизоде, когда Александр с тетушкой идут «в концерт», «примечательна сама соотнесенность приглашающей стороны, то есть Лизаветы Александровны, и музыки»: «испытав невероятное волнение от воздействия музыки, а затем обсудив свою жизнь с тетушкой, Александр решает уехать из Петербурга и возвращается в родные Грачи»¹, — справедливо отмечает И. А. Беляева. Сравним с музыкой речи Веры, которая «свидетельствует о духовных токах земной любви»²: «Я сел возле нее и взял ее за руку. Давно забытый трепет пробежал по моим жилам при звуке этого милого голоса» [Лермонтов: IV, 271].

В Лизавете Александровне, как и в лермонтовской Вере, обострена неопределенность, обе показаны на границе жизни и смерти, нечетко, как бы общими мазками. При этом в обеих героинях скрыт комплекс жертвы, обе они готовы любить безо всяких условий и оказываются необходимыми для своих возлюбленных и единственно способными оберегать их своей любовью. Петр Иванович испытывает нечто похожее на чувства Печорина при потере Веры, когда понимает, что лишается Лизаветы Александровны: «Не

Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 173.

¹ Беляева И. А. Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра) Ч. I. М.: МГПУ, 2011. С.156.

² Беляева И. А. Печорин как современный человек: фаустовская грань образа // Сборник Научных трудов, посвященных 200-летию юбилею М. Ю. Лермонтова: Мы почти всегда извиняем то, что понимаем. Т. 14 из Bibliotheca slavica savariensis. Szombathely, 2014. С. 29.

одну ночь провел он без сна с тех пор, как доктор сообщил ему свои опасения насчет здоровья жены, стараясь отыскать средства примирить ее сердце с настоящим положением и восстановить угасающие силы. И теперь, стоя у камина, он размышлял о том же. Ему пришло в голову, что, может быть, в ней уже таится зародыш опасной болезни, что она убита бесцветной и пустой жизнью...<...> *Он чувствовал только, что жена была необходима ему*» [I, 459. Курсив наш. — А. С.]. Как и Печорин, Адуев понимает, что ему трудно жить без жены. И вот уже теперь эта утрата оказывается для него страшнее потери капиталов и других материальных благ, которые раньше казались важнее всего.

Лермонтовым прозорливо было услышано и воплощено в образе Веры то едва ли не универсальное в женской природе, что дает о себе знать подчас в столь непохожих человеческих характерах, как, например, Лизавета Александровна из «Обыкновенной истории» или Агафья Пшеницына из романа «Обломов».

Чувство Агафьи Пшеницыной к Илье Ильичу Обломову – еще один пример такого рода безмерной женской любви: «любовь ее высказалась только в безграничной преданности до гроба...» [IV, 381]. Героиня ухаживает за ним во время его болезни, молится за его здоровье: «...она просиживала у его постели, не спуская с него глаз, до ранней обедни, а потом, накинув салоп и написав крупными буквами на бумажке: “Илья”, бежала в церковь...» [IV, 378]. Она полюбила Обломова со всеми его недостатками, ленью и апатией и, подобно Вере, ничего не требовала взамен: «...Никаких понуканий, никаких требований не предъявляет Агафья Матвеевна...» [IV, 383]. Чувство ее было бескорыстно и при этом непонятно, логически необъяснимо: «...чувство Пшеницыной, такое нормальное, естественное, бескорыстное, оставалось тайною для Обломова, для окружающих ее и для нее самой...» [IV, 381]. Любовь Агафьи Матвеевны в Илье Ильичу такая же добровольно «рабская», как и любовь Веры к Печорину: «...Она так полно и много любила: любила Обломова – как любовника, как мужа и как барина...» [IV, 487].

Как ни странно, но и в образе Ольги Ильинской есть что-то подобное. Вспомним, как она меняет свое отношение к письму Обломова. Сначала упрекает его, винит: «Вы сделали, чтоб были слезы, а остановить их не в вашей власти. <...> Вам, должно быть, завидно стало, что я так тихо была счастлива, и вы поспешили возмутить счастье... <...> Вчера вам нужно было мое люблю, сегодня понадобились слезы, а завтра, может быть, вы захотите видеть, как я умираю» [IV, 255-256]. Но потом прощает и принимает его честность: «Это говорила честность, иначе бы письмо оскорбило меня и я не заплакала бы — от гордости!» [IV, 266]. Ольга Ильинская довольно долго едва ли не с покорностью, свойственной многим любящим женщинам, принимала противоречия и недостатки Обломова. И в ней отчасти присутствует лермонтовская Вера.

Ничего не требует от Райского и Наташа: «У ней и в сердце, и в мысли не было упреков и слез, не срывались укоризны с языка. Она не подозревала, что можно сердиться, плакать, ревновать, желать, даже требовать чего-нибудь именем своих прав. У ней было одно желание и право: любить» [VII, 115]. Райский был ее миром, она жила ради него. образу героини также сопутствует мотив болезни, она показана «тенью» на границе жизни и смерти: «Наташа была хорошенькая, но бесцветная, робкая натура. Она жила, пока грели лучи солнца, пока любовь обдавала ее теплом, а при первой невзгоде она надломилась и зачахла. Она родилась, чтоб как можно скорее умереть» [VII, 501-502].

Героиня Лермонтова Вера берет отчасти на себя страдание, которое должно достаться на долю Печорина. Подобные интонации слышны, уже в универсальном масштабе, в романе «Обрыв». Там за всех мужчин несут тяжкое бремя страдания «великие души» [VII, 667] женщин и Бабушка-спасительница, которая «несла святыню страдания на лице, будто гордясь и силою удара, постигшего ее, и своею силою нести его» [VII, 668].

Страдательная любовь, искупающая в немалой мере грехи любимого человека показана как в образе Веры из «Героя нашего времени», так и в

Вере из «Обрыва». Печорин сам называет себя «злом»: «За что она меня так любит, право, не знаю! <...> Неужели зло так привлекательно?» [Лермонтов: IV, 284]. Отношение Григория Александровича к браку описано так: «...как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней жениться, – прости любовь!..» [Лермонтов: IV, 305]. Марк Волохов — нигилист, отрицающий прочную и глубокую духовную связь между мужчиной и женщиной, придерживается передовой, на его взгляд, теории «любви на срок», которой отталкивает Веру. В иных, но очень близких, формулировках выражает свои принципы свободы и Печорин. Однако героини все равно любят своих избранников. В обоих случаях отношения заканчиваются разрывом. Но если лермонтовская Вера по сути, одинока «Я погибла, – но что за нужда?» — думает она [Лермонтов: IV, 323], то Вера у Гончарова неминуемо восстанавливает свои связи с близкими ей людьми и, в сущности, сможет жить без Волохова.

Отметим явный параллелизм имен героинь Гончарова и Лермонтова. Думается, что в гончаровской Вере лермонтовская Вера как бы развертывается, получает полноту психологической обрисовки. Ее любовь к Марку ведь не только с тем связана, что он ей предлагает новые пути жизни, но и с тем, что она сама такова, что может любить, как лермонтовская Вера, принимая пороки того, кого любит, чтобы вместе с ним их преодолеть: «Между тем она, по страстной, нервной натуре своей, увлеклась его личностью, влюбилась в него самого, в его смелость, в самое это стремление к новому, лучшему — но не влюбилась в его учение, в его новые правды и новую жизнь и осталась верна старым, прочным понятиям о жизни, о счастье» [VII, 662].

Обе героини обладают статусом быть единственными для своих возлюбленных, хотя и Печорин, и Волохов с очевидностью имеют богатый любовный опыт. Однако Печорин бросается вслед за уехавшей Верой, боится

потерять этот «источник живительных сил»¹ и «глубокой нежности» [Лермонтов: IV; 453]. И Марк готов ради того, чтобы вернуть Веру, идти на практически любые уступки, ранее для него неприемлемые. Хотя он, в свою очередь, злится, когда не получает желаемого: «Приди сказать хоть слово, проститься, если... Нет, не верю, чтобы мы разошлись теперь» [VII, 702].

Итак, в образе лермонтовской Веры неясность очертаний объяснима художественной задачей писателя. Лермонтову нужно было не столько создать характер, сколько определить суть женской души, тайны женского любящего сердца. Это комплекс качеств страдательно и нежно любящей женщины-тени, который обнаружит себя в немалой степени в героинях Гончарова. Любовь без всяких условий сближает образ лермонтовской Веры с сущностными качествами карамзинской Лизы. Но для героини Карамзина принципиально само пребывание в чувстве, а в Вере важно, что ее любовь не зависит не от каких условий, она всегда прощает и всегда рядом. Это смысловые нюансы, но, думается, есть определенная преемственность, которая оказалась востребованной и у Гончарова.

По нашему глубокому убеждению, эта архетипическая модель соотносима с женской сферой гетевского «Фауста» и является развитием и оригинальным русским вариантом немецкой *Ewig-Weibliche*.

Гончаров, создавая женские образы, во многом опирался на опыт отечественных предшественников. Повторимся: мы не ставили перед собой цель высветить все ассоциативные связи, которые возникали у Гончарова в связи с персонажами отечественной литературы. Мы выявили глубинные, определяющие универсальное в человеческой натуре черты, которые обнаруживают себя в национальной культуре, в архетипических по своей

¹ Беляева И. А. Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра») Ч. I. М.: МГПУ, 2011. С. 88.

природе образах из русской словесности, непосредственно предшествующей Гончарову по времени.

Мы выделили, с нашей точки зрения, значимые для Гончарова литературные архетипы, что сложились в русской литературе, хотя, возможно, и не единственные. Мы отметили внутренние токи, связывающие героинь Гончарова с персонажами Карамзина (бедная Лиза), Пушкина (Ольга и Татьяна), Лермонтова (Вера), которые объяснимы не только и не столько проблемой влияния, сколько родством художественно-антропологических решений.

Было выявлено, что вся интонация гончаровской женской темы в его романной трилогии так или иначе выстроена в свете авторского и читательского сочувствия, сострадания. Данная интонация сердечного участия к судьбе женщине, к ее бедам и красоте, которая может быть погублена, по нашему убеждению, опирается на опыт «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина и эмоциональность, с которой выписана эта героиня. Гончаров, вслед за предшественником, не осуждает своих героинь, а позволяет им полюбить по велению сердца, несмотря на горький финал (Наташа, Вера). Более того, по Гончарову, все женщины, в какой-то мере «бедные» и отчасти угнетенные, вызывающие слезы, которые очищают сердце у того, кто плачет, и возвышают его. Значение образа «бедной Лизы» как для отечественной традиции в целом, так и для Гончарова в частности, думается, заключается не только и не столько в ее внешней знаковой узнаваемости, но во многом определена внутренними свойствами того логико-психологического комплекса, который стоит за этим образом. Именно поэтому «бедную Лизу» можно рассматривать как литературный архетип, очень важный для русской культуры. Данный образ у Карамзина и его отголоски у Гончарова намечают (в первом случае) и развивают (во втором) архетипические, устойчивые качества женской души, сущностью которой оказывается пребывание в любви, когда вся жизнь невозможна без чувства.

Мы отметили, что Гончаров настаивал на том, что все женские образы в русской литературе берут свое начало от пушкинских Ольги и Татьяны. Принцип «положительное — идеальное», по которому автор романной трилогии соотнес пушкинских героинь, можно с уверенностью применить к его произведениям, в которых образуются парадигмы женских персонажей, так или иначе несущих в себе «положительные» и «идеальные» черты.

В отличие от Пушкина, Гончаров принимает и поэтизирует с доброй иронией такой тип героини, который называет «положительным», ведь они несут в себе пассивное выражение своего времени. При этом пассивность не показана с отрицательной стороны: женские персонажи данного типа способны быть великолепными хозяйками, матерями и любящими женами. «Положительность» пушкинской Ольги можно обнаружить в образах Марфиньки, Агафьи Пшеницыной, Софьи («Обыкновенная история»), матушки Александра Адуева, Надиньки, а также во всех жительницах Обломовки.

Героини «идеального» типа несут в себе великую тайну женского сердца. Они деятельны и внутренне свободны. Героини данного типа во многом сильнее мужчины, часто бывают мудрее его, ведь им свойственна верность своему чувству и убеждению. Таковы гончаровские Вера, Ольга Ильинская, отчасти Любецкая и Лизавета Александровна. Однако Гончаров не упускает возможности и взглянуть на пушкинский и свой идеал иронически. Примером тому служит образ Юлии Тафаевой. Между тем, идеальное начало в женщине, по Гончарову, не трансформируется под действием обстоятельств, хотя и немало страдает.

Мы отметили, что в образе Веры из «Героя нашего времени» неясность очертаний компенсируется и разъясняется глубиной лежащего в его основе психологического комплекса качеств. Мы выяснили, что черт, присущих лермонтовской Вере, немало и в героинях Гончарова, ведь бескорыстная и преданная любовь к мужчине является отличительной чертой многих его женских персонажей. При этом было замечено, что образ лермонтовской

Веры созвучен значениям образа «бедной Лизы» Карамзина. Думается, здесь можно говорить о родстве этих литературных архетипов, но и об их вариативности. По нашему глубокому убеждению, такая любовь, которую героини Лермонтова и Гончарова испытывали к мужчине очень сомнительных нравственных качеств, также является разновидностью немецкой темы — любви Гретхен к Фаусту. Однако у русских писателей возникает национальный вариант идеи всепрощающей женственности.

Заключение

В работе была изучена проблема архетипической многогранности женских образов в романах «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв», что представляет особый интерес для научного осмысления художественной антропологии И. А. Гончарова.

Нами были рассмотрены литературные архетипы европейской и отечественной литературы, которые послужили основой для создания объемных и ярких женских характеров в романной трилогии Гончарова, даже если не все они являются центральными персонажами произведения. Среди западноевропейских источников нами привлекались тексты таких авторов, как Данте Алигьери («Божественная комедия»), У. Шекспир («Гамлет»), Ж.-Ж. Руссо («Пигмалион»), И. В. Гете («Фауст»), Ж. Санд («Мопра», «Лукреция Флориани»). Исследованы восходящие к этим текстам архетипы (Беатриче, Гамлет, Галатя, Пигмалион, Фауст, Мефистофель, Гретхен, Эдме, Лукреция Флориани), которые разными гранями присутствуют в структуре женского образа у Гончарова. В свете проблематики нашей работы для нас оказались важными сочинения отечественных писателей — Н. М. Карамзина («Бедная Лиза»), А. С. Пушкина («Евгений Онегин») и М. Ю. Лермонтова («Герой нашего времени») — и образы («бедной» Лизы, Татьяны, Ольги, Веры). В них мы усматриваем также явление архетипического порядка, в которых, однако, сказывается в большей мере национальная ментальность. Парадигма литературных архетипов, восходящих как к русской, так и к мировой литературе, которые дают о себе знать в структуре романного образа у Гончарова, думается, в перспективе может быть расширена, поскольку сам художественный образ в романистике писателя открыт разным прочтениям и обнаруживает новые, но в потенциале заложенные в нем смыслы.

Большое количество литературных источников, которые оказались важны для понимания женской сферы в романах Гончарова и которые

зачастую обозначаются в качестве контекста самим романистом, в очередной раз доказывает особую глубину и смысловую неисчерпаемость каждого женского образа в прозе писателя. Его характеры оказываются в той же мере конкретно-историческими, как и всечеловеческими и вечными.

При этом стоит отметить, что литературные архетипы, составляющие разные краски в палитре женских образов в романах Гончарова, перенесены как бы вместе с самими этими образами в реальность прежде всего русской природы и быта, в конкретное историческое время. Женщины у Гончарова выступают не только в качестве продолжательниц рода, но как личности, способные мыслить и чувствовать гораздо тоньше и глубже, чем герои-мужчины.

Важное значение имеет и то, что в парадигматическом поле важнейших архетипов (Беатриче, Татьяна, Гретхен, Гамлет и др.) намечаются разные интонационные ряды: от героико-трагических до иронических. Это связано в том числе с тем, как Гончаров понимал идеал — не в качестве неприступной высшей данности, а живой и, возможно, не всегда совершенной в жизни реальности. По мнению писателя, идеал в природе не существует без «уступок»¹: «То есть Гончаров считал, что идеализация в художественном произведении непременно должна соседствовать с иронией и со свойственной жизни противоречивостью, которую писатель, желающий воспеть и воссоздать идеалы, должен обязательно учитывать»². Иначе, по мысли Гончарова, художник, решившийся «написать положительный образ», обязательно «потерпит неудачу»³.

Нами установлено, что центральными литературными архетипами, выполняющими функцию доминанты женского художественного образа в

¹ Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 т. Т.8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. М.: Худож. литература, 1980. С. 319.

² Беляева И. А. Портреты «русской Беатриче» в прозе Н. В. Гоголя и И. А. Гончарова // Русистика и компаративистика. Сб. науч. статей. Вып. VI. Вильнюс; М.: Edukologija, 2011. С. 24.

³ Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 т. Т.8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. М.: Худож. литература, 1980. С. 136.

романной трилогии Гончарова, являются прежде всего дантовская Беатриче и пушкинская Татьяна. Данную сущностную грань мы обнаруживаем практически во всех героинях Гончарова в большей или меньшей степени, поэтому все они, пусть даже и в очень глубоко скрытом потенциале (если речь идет, например, о Полине Карповне Крицкой и др.), способны быть спасительницами и выводить к свету мужскую половину человеческого рода.

Отметим также, что женщины в романах писателя соотносимы не только с женскими литературными архетипами, но и обнаруживают в себе немало мужских граней (Гамлет, Фауст, Мефистофель, Пигмалион). Героини Гончарова могут таить в себе, по мысли писателя, гамлетовское «психологическое движение», но при этом не быть собственно Гамлетами, точнее, вариацией этого «вечного образа». Речь тут идет исключительно о явлении архетипического порядка. В каждой или почти в каждой есть нечто фаустовское, мефистофелевское или родственное Пигмалиону.

Однако есть одно исключение: для женской природы не органичен архетип Дон Жуана. Этот архетип, очень важный для романистики Гончарова, на наш взгляд, предполагает четкую гендерную соотнесенность. Дело в том, что ключевое качество Дон Жуана, по мысли Гончарова-романиста, состояло *во влечении к красоте*. Это подчеркнет Райский в романе «Обрыв». Как следует из размышлений героя, в «Дон Жуане пропадали художник», который был движим «влечением к всякой видимой красоте, всего более к красоте женщины, как лучшего создания природы». И хотя за этим порывом стояли и «высшие человеческие инстинкты», то есть «влечение и к другой красоте, невидимой, к идеалам добра, изящества души, к красоте жизни!» [VII, 501], осязаемо и значимо было тут движение к женскому началу мира. Все это трудно представить внутренней темой женщины, поскольку женская природа, по Гончарову, сама несет в себе эту красоту, поэтому его героини не обнаруживают в себе донжуанского начала,

столь важного для его героев-мужчин¹. При этом хотелось бы отметить, что в случае функционирования остальных «мужских» архетипов в структуре женского образа у Гончарова не происходит внутреннего диссонанса и смещения гендерной роли. Такие черты, как сомнение, искушение, поиск гармонии могут быть присущи не только мужчинам, но и женщинам. Галатее же может выступать для себя же самой в роли Пигмалиона, и в этом ничего страшного нет. В любом человеке есть черта Пигмалиона, главное — выявить и раскрыть ее.

Литературно-архетипическая многогранность героинь Гончарова сродни тому, каков есть собственно человек — он всегда несет в себе глубинные качества разных архетипов. Это позволяет нам сделать вывод о принципиальной незавершенности женской природы человека, как ее видел Гончаров-художник. В работе мы доказали, что в структуре одного и того же женского образа могут подчас сочетаться несколько литературных архетипов и обнаруживать себя в зависимости от той или иной ситуации, что говорит о сложности, объемности и неоднозначности личности в художественной антропологии Гончарова. В этом он был близок к тем своим писателям — современникам, которые много размышляли о внутренней природе человека.

Так, Л. Н. Толстой в своих дневниках рассуждал о многогранности и переменчивости человеческой личности: «Человек течет, и в нем есть все возможности: был глуп, стал умен, был зол, стал добр, и наоборот. В этом величие человека <...> Одно из величайших заблуждений при суждениях о человеке в том, что мы называем, определяем человека умным, глупым, добрым, злым, сильным, слабым, а человек есть все: все возможности, есть текучее вещество <...> Как бы хорошо написать художественное

¹ Отметим, что сам Гончаров высказывался о Дон Жуане крайне резко: «Беспутствовал всю жизнь, теща свою извращенную фантазию и угождая плотским похотям — потом бац! <...> Умерев, начнет каяться — и, смотришь, с неба явится какой-нибудь ангел, часто дама (и в Возрожденном Манфреде тоже Астарта) — и Окаянный Отверженный уже прощен, возносится к небу, сам Бог говорит с ним милостиво и т. д.! Дешево же достается этим господам так называемое спасение и всепрощение!». См.: Гончаров И. А. Письмо к [Романову К.], 6-го марта 1885 г. // Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л.: Гослитиздат, 1938. С. 338-340.

произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он, один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо»¹.

Ф. М. Достоевский в своих произведениях показывал разные проявления личности, пытаясь разгадать тайну души человеческой, его широту: «Человек есть тайна. Ее надо разгадывать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»². А герой романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» Дмитрий Карамазов, размышляя о разных полюсах человеческой природы, пришел к выводу: «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил»³.

И. С. Тургенев в своей статье «Гамлет и Дон-Кихот», как известно, не столько говорит о типах Шекспира и Сервантеса, сколько о человеческой природе, и приходит к выводу, что «полных Гамлетов, точно так же как и полных Дон-Кихотов, нет: это только крайние выражения двух направлений...»⁴, «два конца той оси, на которой вертится»⁵ человеческая природа. «В зависимости от своих внутренних сил каждый человек может обнаружить ту или иную черту своей природы, что зачастую и происходит с героями Тургенева»⁶, — справедливо пишет И. А. Беляева. Размышления Тургенева о Гамлете и Дон Кихоте – важная страница в его художественном видении человека.

На наш взгляд, Гончарова можно и должно поставить в один ряд с другими русскими писателями — человековедами и «сердцеведами»⁷, его

¹ Толстой Л. Н. Собрание сочинений в двадцати двух томах. Том 22. Избранные дневники 1895-1910 гг. М.: «Художественная литература» 1985. С. 84-86.

² Достоевский Ф. М. ПСС в 30 т. Т.28, кн.1. Л.: Наука, 1985. С. 63.

³ Достоевский Ф. М. ППС в 30 т. Т 14. Л.: Наука, 1976. С. 100.

⁴ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т 5. М.: Наука, 1980. С.346.

⁵ Там же. С. 331

⁶ Беляева И. А. Проза И. С. Тургенева 1850-х годов: «фаустовские» истоки и смыслы // Известия РАН. Серия литературы и языка, 2015. Т. 74. № 6. С. 8.

⁷ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти т. Сочинения: в 12-ти т. Т. 12. М.: Наука, 1986. С. 327.

современниками. В своих женских образах Гончаров возвышается в художественном видении человека, но и его мужские персонажи не менее интересны в этом ключе.

Несмотря на большое количество женских персонажей в творчестве Гончарова, мы полагаем, что есть один, который обладает особой внутренней мерой в сочетании разных литературно-архетипических качеств. В ней объединяются возвышенность и спасительная роль Беатриче, пробужденная красота Галатеи, настойчивость Пигмалиона, идеальность пушкинской Татьяны, жажда новых знаний Фауста, одновременно целомудрие и греховность, свойственные героиням Жорж Санд, молчаливая самоотверженность чувства, отличающая тихую красоту лермонтовской Веры и многие другие черты, свидетельствующие о неисчерпаемой полноте этого образа. Такова Вера из романа «Обрыв» — женский идеал писателя.

Список литературы

I. Источники и материалы:

1. Алигьери, Д. Божественная комедия. /Д. Алигьери. – М.: Наука, 1967. Серия «Литературные памятники». – 654 с.
2. Гете, И. В. Собр. соч.: в 13 т. Т.5. / И. В. Гете. – М.: ГИХЛ, 1947. – 592 с.
3. Гете, И.В. Собр. Соч.: в 10 т. Т.3. / И. В. Гете. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1976. –722 с.
4. Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 7. / Н. В. Гоголь. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. – 434 с.
5. Гончаров, И. А. Собр. соч.: в 8 т. / И. А. Гончаров. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1977.
6. Гончаров, И. А. Фрегат «Паллада»: Очерки путешествия. / И. А. Гончаров. – Л.: Наука, 1986. – 879 с.
7. Гончаров, И. А. Обломов. Роман в четырех частях. / И. А. Гончаров. – Л.: Наука, 1987. – 694 с.
8. Гончаров, И. А. Письмо к [Романову К.], 6-го марта 1885 г. // И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма. / И.А. Гончаров. – Л.: Гослитиздат, 1938. – С. 338-340.
9. Гончаров, И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) / И. А. Гончаров // Гончаров. И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. – С. 64–113.
10. Гончаров, И. А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» / И. А. Гончаров // Гончаров. И. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952-1955. – С. 208–220.
11. Гончаров, И. А. Опять «Гамлет» на русской сцене: набросок статьи о понимании и исполнении на сцене «Гамлета» / И. А. Гончаров // Гончаров. И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. – С. 197-205.
12. Гончаров, И. А. «Мильон терзаний»: (Критический этюд) / И. А. Гончаров // Гончаров. И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1952–1955. – С. 7–40.
13. Гончаров, И. А. Полн. собр. соч.: в 20 т. / И. А. Гончаров. – СПб.: Наука, 1997 – издание продолжается.
14. И. А. Гончаров в воспоминаниях современников / Н. К. Пиксанов (отв. ред.). – Л.: Художественная литература, 1969. –347 с.

15. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Т. 14, 23, 28. / Ф. М. Достоевский. – Л.: Наука. 1976-1985.
16. Дружинин, А. В. Повести. Дневник. Серия «Литературные памятники». / А. В. Дружинин. – М.: Наука, 1986. – 512 с.
17. Карамзин, Н. М. Избр. собр. соч.: в 2 т. Т. 1. / Н. М. Карамзин. – М.: Художественная литература, 1964. – 810 с.
18. Лермонтов, М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. / М. Ю. Лермонтов. – Л.: Наука, 1979-1981.
19. Писемский, А. Ф. Собр. соч.: В 5-ти т. Т. 4. / А. Ф. Писемский. – М.: Художественная литература, 1983. – 503 с.
20. Пушкин, А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. / А. С. Пушкин. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1986. – 528 с.
21. Руссо, Ж.-Ж. Избранные соч.: В 3 т. Т. 1. / Ж.-Ж. Руссо. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1961. – 852 с.
22. Санд, Ж. Собр. соч.: В 9 т. / Ж. Санд. – Л.: Художественная литература, 1971-1974.
23. Толстой, Л. Н. Собрание сочинений в двадцати двух томах. Т. 22. Избранные дневники 1895-1910 гг. / Л. Н. Толстой – М.: Художественная литература, 1985. – 557 с.
24. Тургенев, И.С. Собр. соч.: в 30 т. Т. 1, 5. / И.С. Тургенев – М.: Наука, 1978—1990.
25. Шекспир, В. Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. 8. / В. Шекспир. – М.: Терра, 1994. – 688 с.

II. Энциклопедии и словари:

26. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
27. Адамчик, В. В. Полная энциклопедия символов и знаков. / В. В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2007. – 608 с.
28. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Тмарченко Н. Д. – М.: Изд-во Кулагиной, 2008. – 358 с.

III. Учебники и учебные пособия:

29. Беляева, И. А. Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра») Ч. I. / И. А. Беляева. – М.: МГПУ, 2011. – 280 с.

30. Введение в литературоведение: Учеб. Пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высш. шк., 2004. – 680 с.

31. Либан, Н. И. Лекции по истории русской литературы (от Древней Руси до первой трети XIX в.) / Н. И. Либан. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – 464 с.

32. Лоскутникова, М. Б. Русское литературоведение XVIII-XIX веков. Истоки, развитие, формирование методологий. Учебное пособие / М. Б. Лоскутникова. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 352 с.

33. Луков, В. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. 5-е изд., стер. / В. А. Луков. – М.: Академия, 2008. – 512 с.

34. Недзвецкий, В. А. Роман И. А. Гончарова «Обломов»: Путеводитель по тексту. Учебное пособие / В. А. Недзвецкий. – М.: Издательство Московского университета, 2010. – 224 с.

35. Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник для студ. высш. учеб. заведений / В. Е. Хализев. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 432 с.

IV. Статьи и монографии:

36. Аверинцев, С. С. «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии / С. С. Аверинцев // Вопросы литературы. – № 3. – 1970. – С. 113-143.

37. Азбукин, В. И. А. Гончаров в русской критике (1847—1912) / В. Азбукин. – Орел, 1916. – 293 с.

38. Айхенвальд, Ю. И. Гончаров / Ю. Айхенвальд // Мастер русского романа: И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья: Сб. док. и матер. / Вступ. ст. В. А. Недзвецкого. – Москва: Центр книги Рудомино, 2012. – С. 126–146.

39. Александровский, Г. В., Мережковский, Д. С., Острогорский, В. П. Галерея женских портретов в произведениях Гончарова / Г. В. Александровский, Д. С. Мережковский, В. П. Острогорский // И. А. Гончаров. Его жизнь и сочинения / Сост. В. И. Покровским. – М.: Типография Лисснера и Совко. Издание 3-е, доп, 1912. – С. 254-274.

40. Алексеев А. Д. Летопись жизни и творчества И.А. Гончарова. / А. Д. Алексеев. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – 367 с.
41. Алексеев, П. П. Цивилизационный феномен романа И. А. Гончарова «Обрыв» / П. П. Алексеев // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 124-145.
42. Алексеев, М. П. Сравнительное литературоведение / М. П. Алексеев. – Л.: «Наука», 1983. – 447 с.
43. Алексеев, М. П. Шекспир и русская культура. / М.П. Алексеев. – Л.: Наука, 1965. – 831 с.
44. Алпатова, Т. А. Проза Н.М. Карамзина: поэтика повествования: монография / Т.А. Алпатова. – Москва: МГОУ, 2012. – 400 с.
45. Алпатова, Т. А. Личность и творчество Н. М. Карамзина как мера методологического развития русской историко-литературной науки / Т. А. Алпатова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». – Москва: МГОУ, 2011 – № 4. – С. 113-118.
46. Ахшарумов, Н. Д. Обломов. Роман И. Гончарова. 1859 / Н. Д. Ахшарумов // Роман И. А. Гончарова в русской критике. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1991. – С. 143-166.
47. Багаутдинова, Г. Г. Миф о Пигмалионе в романе И. А. Гончарова «Обрыв» / Г. Г. Багаутдинова // Вестник СПбГУ. Сер. 2. История. Языкознание. Литературоведение. СПб. Издательство СПбГУ. 1998. – Вып. 2 (№ 9). – С. 81-86.
48. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Р. Барт / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К. – М.: Прогресс, 1989. – 389 с.
49. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
50. Бахтин, М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 303 с.
51. Белинский, В. Г. Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета / В.Г. Белинский // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 3 т. Т. I. – М.: ОГИЗ, ГИХЛ, 1948. – С. 241–251.
52. Бельская, А. А. Демонизация образа главной героини романа И. А. Гончарова «Обрыв» / А. А. Бельская // Ученые записки Орловского

государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – № 3-2. – С. 84-90.

53. Бельская, А. А. Идеализация образа главной героини романа И. А. Гончарова «Обрыв» / А. А. Бельская // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – № 3-2. – С. 77-83.

54. Бельская, А.А. «Лизин текст» И.С. Тургенева и А.С. Пушкина / А. А. Бельская // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2013. – № 4 (54). – С.259-267.

55. Белинский, В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова: [Статья]. СПб.: 1840. Ч. 1—2 / В.Г. Белинский // Белинский В. Г. М. Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. – Л.: ОГИЗ: Гос. изд-во худож. лит., 1941. – С. 28-123.

56. Беляева, И. А. Мировые художественные типы (Гамлет, Дон Кихот, Фауст) и тургеневская концепция человека / И. А. Беляева // Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты: материалы Международной научной конференции «Поспеловские чтения, 2009». – М.: МАКС Пресс, 2011. – С. 61–69.

57. Беляева, И. А. «Божественная комедия» Данте и русский роман XIX века: мотив поднимающегося к совершенству человека / И. А. Беляева // Историко-культурное наследие. – Орел, 2010. № 3. – С. 106-118.

58. Беляева, И. А. «Божественная комедия» Данте как архетип русского романа / И. А. Беляева // Язык мифа. Материалы международной научно – практической конференции 10 октября 2009 г. – М.: Моск. гуманитарно-эконом. ин-т, 2010. – С. 27–39.

59. Беляева, И. А. И. А. Гончаров — романист: дантовские параллели. / И. А. Беляева. – М.: Изд-во ГАОУ ВО МГПУ, 2016. – 216 с.

60. Беляева, И. А. По следам юбилея И.А. Гончарова: «Гончаров: живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И.А. Гончарова» [Рецензия] / И. А. Беляева // Русистика и компаративистика. Сб. науч. статей. Вып. IX. – М.: МГПУ, 2014. – С. 251-268.

61. Беляева, И.А. «Фауст» И. С. Тургенева: интертекстуальность в свете семантики эпиграфа. / И. А. Беляева // Спасский вестник. 2014. – № 22. – Тула: Аквариус, 2014. – С. 14-24.

62. Беляева, И. А. Портреты «русской Беатриче» в прозе Н. В. Гоголя и И. А. Гончарова / И. А. Беляева // Русистика и компаративистика. Сб. науч. статей. Вып. VI. – Вильнюс; М.: Edukologija, 2011. – С. 16–25.

63. Беляева, И. А. Обломов и проблема «русского Фауста» / И. А. Беляева // Русистика и компаративистика. Вып. 8. – Vilnius: LEU, 2013. – С. 7–20.
64. Беляева, И. А. «Мне снится Данте»: Гончаров-романист и «Божественная Комедия» Данте / И. А. Беляева // *Alexandro P"usino septuagenario oblata*. – М.: Новое издательство, 2011. – С. 60–69.
65. Беляева, И. А. «Странные сближения»: Данте и Гончаров / И. А. Беляева // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2007. Т. 66. – № 2. – С. 23–38.
66. Беляева, И. А. «Онегинская» традиция в творчестве И. С. Тургенева / И. А. Беляева // Спасский вестник. – Вып. 15. – Тула, 2008. – С. 29-35.
67. Беляева, И. А. Печорин как современный человек: фаустовская грань образа / И. А. Беляева // Сборник Научных трудов, посвященных 200-летнему юбилею М.Ю. Лермонтова: Мы почти всегда извиняем то, что понимаем. Т. 14 из *Bibliotheca slavica savariensis*. – Szombathely, 2014. – С. 21-31.
68. Беляева, И. А. Проза И.С. Тургенева 1850-х годов: «фаустовские» истоки и смыслы / И. А. Беляева // Известия РАН. Серия литературы и языка, 2015. Т. 74. – № 6. – С. 5–18.
69. Белянин, М. Ю. Ольга Ильинская в системе героев романа И. А. Гончарова «Обломов» / М. Ю. Белянин // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 100-108.
70. Бло, Ж. Иван Гончаров, или недостижимый реализм / Ж. Бло. – СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 2004. – 320 с.
71. Большакова, А. Ю. Литературный архетип / А. Ю. Большакова // Литературная учеба. – 2001. – № 6. – С. 169–177.
72. Большакова, А. Ю. Архетип, миф и память литературы / А. Ю. Большакова // Архетипы, мифологемы, символы в художественном мире писателя: материалы международной заочной научной конференции (г. Астрахань, 19-24 апреля 2010 г.). – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – С. 5-14.
73. Большакова, А.Ю. Архетип, миф и культурное бессознательное в мире Юрия Кузнецова / А. Ю. Большакова // Материалы третьей научно-

практической конференции, посвящённой творческому наследию Ю. П. Кузнецова. – М.: Союз писателей России, 2009. – С. 94-101.

74. Большакова, А. Ю. Архетип раскола в современной русской прозе / А. Ю. Большакова // Русская литература XX-XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения): материалы IV международной научной конференции. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2014. – С. 12-15.

75. Большакова, А. Ю. От сущности к имени. Теории архетипа. Часть I / А. Ю. Большакова. – Ульяновск: УлГТУ, 2010. – 207 с.

76. Большакова, А. Ю. Рождение теории: Теории архетипа. Часть II / А. Ю. Большакова. – Ульяновск: УлГТУ, 2011. – 199 с.

77. Большакова, А. Ю. Архетип-миф-концепт (рубеж XX-XXI вв.). Теории архетипа. Часть III / А. Ю. Большакова. – Ульяновск: УлГТУ, 2011. – 234 с.

78. Большакова, А. Ю. Архетип в теоретической мысли XX в. / А. Ю. Большакова // Теоретико-литературные итоги XX в. Художественный текст и контекст культуры: В 4 т. Т. 2. – М.: Наука, 2003. – С. 284-319.

79. Большакова, А. Ю. Гендер и архетип: «Первозданная женщина» в современном мире / А. Ю. Большакова // Общественные науки и современность. – 2010. – Вып. 2. – С. 167-176.

80. Большакова, А. Ю. Гендерный архетип и проблема автора / А. Ю. Большакова // Теория и практика гендерных исследований в мировой науке. Материалы международной научно-практической конференции. – Пенза: Социосфера, 2010. – С. 15-29.

81. Большакова, А. Ю. Имя и архетип: о сущности словесного творчества / А. Ю. Большакова // Вопросы философии. – М.: Наука, 2012. – № 6. – С. 28-38.

82. Большакова, А. Ю. Архетип-концепт-культура / А. Ю. Большакова // Вопросы философии. – М.: Наука, 2010. – №7. – С. 47-58.

83. Большакова, А. Ю. Хозяин Обломовки в поисках собственного эго (о романе И. Гончарова) / А. Ю. Большакова // Вестник Ульяновского государственного технического университета. – Ульяновск: Вестник УлГТУ, 2016. – 2 (74). – С. 17-22.

84. Большакова, А. Ю. Теория архетипа и проблемы коммуникации / А. Ю. Большакова // Практика коммуникативного поведения в социально-гуманитарных исследованиях. Материалы II международной научно-практической конференции. – Пенза: Социосфера, 2011. – С. 77-88.

85. Большакова, А.Ю. Мифопоэтическое и архетипическое: к проблеме становления духовных традиций и практик / А. Ю. Большакова // Этногенез и ранняя история народов Евразии. Материалы международной научно-практической конференции. – Пенза: Социосфера, 2010. – С. 63-71.
86. Борисов, С. А. Дева как архетипический образ русской литературы / С. А. Борисов // Художественная индивидуальность писателя и литературный процесс XX в. – Омск, 1995. – С. 30–33
87. Бочаров, С.Г. Проблема реального и возможного сюжета: «Евгений Онегин» / С. Г. Бочаров // Генезис художественного произведения: Материалы советско-французского коллоквиума. – М.: Наука, 1986. – С. 143-155.
88. Бочаров, С. Г. Сюжеты русской литературы / С.Г. Бочаров. – М.: Языки славянской культуры, 1999. – 632 с.
89. Бухаркин, П. Е. «Образ мира, в слове явленный»: (Стилистические проблемы «Обломова») / П.Е. Бухаркин // От Пушкина до Белого: Проблемы поэтики русского реализма XIX-начала XX века. – СПб.: Изд-во С-Петербур. ун-та 1992. – С. 132-134.
90. Васильева, Г. М. Образ И. В. Гете в прозе И. А. Гончарова / Г. М. Васильева // Известия ВГПУ. Сер. «Литература. Литературоведение. Устное народное творчество». – Волгоград: Издательство ВГПУ, 2010. – Вып. 2 (том 46). – С. 188-191.
91. Вершинина, Н. Л. О роли «идиллического компонента» в «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова / Н.Л. Вершинина // И. А. Гончаров: Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова и др. – Ульяновск: ГУП «Обл. тип. "Печатный двор"», 1998. – С. 65-74.
92. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – СПб.: Изд-во «Университетская книга», 2011. – 687 с.
93. Володина, Н. В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения / Н. В. Володина. – М.: Флинта, Наука, 2010. – С. 26-30.
94. Гарин, И. И. Пророки и поэты: в 8 т. Том 5 /И.И. Гарин. – М.: Терра, 1992. – 640 с.
95. Гейро, Л. С. «Сообразно времени и обстоятельствам...»: (Творческая история романа «Обрыв») / Л.С. Гейро // И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. – С. 83–183. (Лит. наследство; Т. 102).
96. Гинзбург, Л. Я. О литературном герое. / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1979. – 224 с.

97. Голенищев-Кутузов, И. Н. Данте. / Н.И. Голенищев-Кутузов. – М.: Молодая гвардия, 1967. – 288 с.
98. Головченко, Г. А. Образ девушки Лизы как один из сквозных образов русской классической литературы. / Г.А. Головченко // Язык. Словесность. Культура. – 2013. – № 6. – С. 89-104.
99. Гродецкая, А. Г. Милитриса Кирбитьевна в «Обломове», или об органично противоречивом в поэтике Гончарова / А.Г. Гродецкая // Русская литература. – СПб.: Наука, 2012. – №2. – С. 34-38.
100. Гольденберг, А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя: монография / А.Х. Гольденберг. – Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. – 261 с.
101. Гончаров: живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. *Bibliotheca Slavica Savariensis*. Т. XIII. – Szombathely, 2013. – 532 с.
102. Григорьев, А. А. Литературная критика / А. А. Григорьев. – М.: Художественная литература, 1967. – 631 с.
103. Добролюбов, Н. А. Что такое обломовщина? / Н. А. Добролюбов // Гончаров И. А. в русской критике: Сборник статей / Вступ. ст. М. Я. Полякова; Примеч. С. А. Трубникова. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. – С. 53-93.
104. Доманский, В. А. Петербургский текст в романах И.А. Гончарова / В. А. Доманский // Гончаров: живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. *Bibliotheca Slavica Savariensis*. Т. XIII. – Szombathely, 2013. – С. 49-57.
105. Доманский, В. А. Художественные зеркала романа И. А. Гончарова «Обрыв» / В. А. Доманский // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 146–152
106. Дружинин, А. В. Литературная критика / А. В. Дружинин. – М.: Советская Россия, 1983. – 384 с.
107. Есаулов, И. А. Русская классика. Новое понимание / И. А. Есаулов. – СПб.: Алетейя, 2013. – 448 с.
108. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 496 с.
109. Зезюлевич, А. В. Функционирование вечных сюжетов об искусстве в русской литературе рубежа XIX-XX веков / А. В. Зезюлевич // Вестник МГПУ им. И. П. Шамякина. – Беларусь: Издательство МГПУ им. И. П. Шамякина, 2012. – № 3 (36). – С. 90-94.

110. И. А. Гончаров в воспоминаниях современников. – Л.: Художественная литература, 1969. – 347 с.
111. Иваницкий, А. И. Исторические смыслы потустороннего у Пушкина: К проблеме онтологии петерб. цивилизации /А.И. Иваницкий. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т., 1998. – 299 с.
112. Иванов, Вяч. Вс. Избранные труды. Т. 3. Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стихование /Вяч. Вс. Иванов. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 815 с.
113. Игумен, Нестор (Кумыш). Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» в контексте христианского миропонимания / Н. Игумен (Кумыш). – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2007. – 176 с.
114. Илюшин, А. А. Реминисценции из «Божественной комедии» в русской литературе XIX века / А. А. Илюшин // Дантовские чтения: 1968. – М.: Наука, 1968. – С 146-168.
115. Калинина, Н. В. Дантовы координаты романа «Обрыв» / Н. В. Калинина // Русская литература. – 2012, – № 2. – С. 67–80.
116. Карамзинский сборник: нац. традиции и европеизм в рус. культуре / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – Ульяновск: УлГПУ, 1999. – 184 с.
117. Карамзинский сборник: повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»: Проблемы изуч. и преподавания. – Ульяновск: УлГУ, 1999. – 88 с.
118. Карамзинский сборник: Россия и Европа: Диалог культур. – Ульяновск: УлГПУ, 2001. – 352 с.
119. Карамзин: pro et contra: личность и творчество Н. М. Карамзина в оценке русских писателей, критиков, исследователей: антол / сост., вступ. ст. Л. А. Сапченко. – Санкт-Петербург: Изд-во Русской Христианской гуманитарной академии, 2006. – 1080 с.
120. Карпова, А. С. Реализация мифологического сюжета о Пигмалионе в русской литературе первой половины XIX века / А. С. Карпова // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. История языка. Языковое образование». – М.: Издательство МГПУ, 2015. – Вып. 4 (№ 20). – С. 71-77.
121. Кафанова, О. Б. И. А. Гончаров и Жорж Санд: творческий диалог / О. Б. Кафанова // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 258-267.

122. Кобылянский, А. Обломов — «русский Гамлет» / А. Кобылянский // Мастер русского романа И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья: Сборник документов и материалов: [К 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова] / Федеральное архивное агентство, Российский гос. архив литературы и искусства; вступ. ст. В. А. Недзвецкий; отв. ред. В. А. Недзвецкий. – М.: Центр Книги Рудомино, 2012. – С.280-291.

123. Кондрашева, Т. М. Изображение друга дома и типология семьи в романе И. А. Гончарова «Обыкновенная история» / Т. М. Кондрашева // И. А. Гончаров. 195 лет. Материалы конференции. – Ульяновск, 2008. – С. 5–14.

124. Котельников, В. А. Иван Александрович Гончаров / В. А. Котельников. – М.: Просвещение, 1993. – 191 с.

125. Котельников, В. А. «Вечно женское» как жизненная и творческая тема Гончарова / В. А. Котельников // Гончаров: живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. *Bibliotheca Slavica Savariensis*. Т. XIII. – Szombathely, 2013. – С. 160-177.

126. Кравчук, А. Я. Генезис и символика женских образов романа И.А. Гончарова «Обрыв» / А.Я. Кравчук // В мире научных открытий. – Красноярск: Издательство «Научно-инновационный центр», 2011. – № 7. – С. 163-171.

127. Краснова, Е. В. «Материнская сфера» в романах И.А. Гончарова / Е.В. Краснова // Гончаров И. А. Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 186–195.

128. Краснощекова, Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества /Е. А. Краснощекова. – СПб.: Пушкинский фонд, 1997. – 492 с.

129. Краснощёкова, Е. А. Критическое наследие И. А. Гончарова // И. А. Гончаров-критик / Е. А. Краснощекова. – М: Советская Россия, 1981. – С. 5-20.

130. Краснощекова, Е. А. И. А. Гончаров: Bildungsroman на русской почве / Е.А. Краснощекова // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 7-19.

131. Криволапов, В. Н. Типы и Идеалы Ивана Гончарова /В. Н. Криволапов. – Курск: Изд-во Курского гос. пед. ун-та, 2001. – 280 с.

132. Кристева, Ю. С. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. С. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427-457.
133. Кроо, К. «Творческое слово» Ф.М. Достоевского — герой, текст, интертекст / К. Кроо. – СПб.: Академический проект, 2005. – 288 с.
134. Кушниренко, А. А. Семантика компонентов архетипического комплекса литературного произведения / А. А. Кушниренко // Архетипы, мифологемы, символы в художественном мире писателя: материалы международной заочной научной конференции (г. Астрахань, 19-24 апреля 2010 г.). – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – С. 30-32.
135. Ларионова, М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века / М.Ч. Ларионова. – Ростов н/Д: Изд-во Рост. Ун-та, 2006. – 256 с.
136. Ларионова, М. Ч. Теория и практика анализа литературных образов в аспекте культурной памяти / М.Ч. Ларионова // Традиции и инновации в истории и культуре: программа фундаментальных исследований Президиума РАН «Традиции и инновации в истории и культуре»: коллект. моногр. / отв. ред. А.П. Деревянко, В.А. Тишков. – М.: Институт этнологии и антропологии РАН, 2015. – С. 482–487
137. Леви-Стросс, К. Структура и форма. Размышления над одной работой Владимира Проппа / К. Леви-Стросс // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М.: Изд. Группа «Прогресс», 2000. – С.121-152.
138. Логиновская, Е. В. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» / Е. В. Логиновская. – М: Художественная литература, 1977. – С. 12-20.
139. Лоскутникова, М. Б. Принципы и приемы иронического мировидения в русской и английской литературах XIX – XX веков / М. Б. Лоскутникова // Русистика и компаративистика: Вып.6: Сборник научных статей. – Вильнюс: Литовский эдукологический университет, 2011. – С.104–113.
140. Лоскутникова, М. Б. Ирония как пафос и стилеобразующий фактор в романе И.А. Гончарова «Обрыв» / М. Б. Лоскутникова // Вестник ЦМО МГУ. Серия Филология. Культурология. Педагогика. Методика. – 2011. – № 3. – С. 103–108.
141. Лоскутникова, М. Б. Ирония в романе И.А. Гончарова «Обломов» / М. Б. Лоскутникова // Вестник ЛГУ имени А.С. Пушкина. – 2012. – № 1. Т. 1. Филология. – С. 14–23.
142. Лоскутникова, М. Б. Пластические возможности великого национального стиля русской литературы (на материале романа И.А.

Гончарова «Обломов») / М. Б. Лоскутникова // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. – 2011. – № 2. – С. 28–36.

143. Лоскутникова, М. Б. Мотив *Другого* в романе И.А. Гончарова «Обломов» / М. Б. Лоскутникова // Вестник ЦМО МГУ. Серия Филология. Культурология. Педагогика. Методика. – 2010. – № 3. – С. 95–100.

144. Лотман, Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 325–348.

145. Лотман, Ю. М. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки (1960–1990). «Евгений Онегин» / Ю. М. Лотман / Вступ.ст. Б. Ф. Егорова. – СПб.: Искусство-СПб, 1995. – 848с.

146. Лоциц, Ю. М. Гончаров / Ю.М. Лоциц. – М.: Молодая гвардия (Серия «Жизнь замечательных людей»), 1977. – 352 с.

147. Лоциц, Ю. М. Гончаров / Ю.М. Лоциц. – М.: Молодая гвардия, 1986. – 368 с.

148. Луков, Вл. А., Захаров Н. В., Гайдин Б. Н. Гамлет как вечный образ русской и мировой литературы / Вл. А. Луков, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин. – М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2007. – 85 с.

149. Луков, В. А. «Пигмалион» Ж.-Ж. Руссо в литературно-художественном процессе XVIII века / В.А. Луков // Художественное произведение в литературном процессе (1750–1850): Межвуз. сб. научных трудов. – М.: МГПИ, 1987. – С. 3–21

150. Ляцкий, Е. А. Гончаров. Жизнь, личность, творчество. Критико-биографические очерки / Е. А. Ляцкий. – СПб.: Огни, 1912. – 377 с.

151. Майков, В. Н. Литературная критика /В. Н. Майков. – Л.: Худож. лит., 1985. 408 с.

152. Майкова, А. Н. Интерпретация литературных произведений в свете теории архетипов Карла Юнга / А. Н. Майкова – М.: МГПУ, 2008. – 115 с.

153. Мастер русского романа: И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья / Под ред. Бронникова Е. В., Недзвецкого В. А. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – 464 с.

154. Меднис, Н. Е., Печерская, Т. И. Метатип в системе памяти культуры / Н. Е. Меднис, Т. И. Печерская // Критика и семиотика. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 2010. Вып. 14. – С. 8–16.

155. Медриш, Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики / Д. Н. Медриш. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1980. – 175с.

156. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
157. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 1994. – 136 с.
158. Мельник, В. И. Гончаров и православие. Духовный мир писателя / В. И. Мельник. – М.: ДАРЪ, 2008. – 544 с.
159. Мельник, В. И. И. А. Гончаров в контексте русской и мировой литературы / В. И. Мельник. – Москва: ГАСК, 2012. – 355 с.
160. Мельник, В. И. И. А. Гончаров и Н. М. Карамзин (К вопросу о некоторых традициях) / В. И. Мельник // XVIII век. Сб. 17. – СПб.: Наука, 1991. – С. 284-292.
161. Мельник, В. И. «Свою Тамару не брани» (Лермонтовская тема в романе И.А. Гончарова «Обрыв») / В. И. Мельник // Гончаровские чтения 1995-1996. – Ульяновск: УлГТУ, 1997. – С. 3–14.
162. Михайлова, М. В. И. А. Гончаров и идеи феминизма: (Роман «Обломов») / М. В. Михайлова // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 49-58.
163. Молнар, А. Поэтика романов И. А. Гончарова / А. Молнар. – М: Компания Спутник+, 2004. – 157 с.
164. Молнар, А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова / А. Молнар. – Ульяновск: Издательство «Корпорация технологии продвижения», 2012. – 448 с.
165. Недзвецкий, В. А. И. А. Гончаров — романист и художник / В. А. Недзвецкий. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1992. – 175 с.
166. Недзвецкий, В. А. Илья Ильич Обломов: грани романного образа: (К 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова) / В. А. Недзвецкий // Известия РАН. Серия литературы и языка: научный журнал. –2012. –Т. 71. – № 3. – С. 21-28.
167. Недзвецкий, В. А. Слово о И. А. Гончарове / В. А. Недзвецкий // Гончаров: живая перспектива прозы: Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. // Bibliotheca Slavica Savarienss XIII. – Szombathely, 2013. – С. 10-23.
168. Недзвецкий, В. А. Романы И. А. Гончарова / В. А. Недзвецкий // Гончаров И. А.: Материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 года / Ред.: Н. Б. Шарыгина. – Ульяновск: Симбирская книга, 1992. – С. 3-37.

169. Недзвецкий, В. А. И. А. Гончаров и Жорж Санд: («Обрыв» и «Мопра») / В. А. Недзвецкий // И. А. Гончаров: Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова и др. – Ульяновск: ГУП «Обл. тип. "Печатный двор"», 1998. – С. 207-218.
170. Недзвецкий, В. А. И. А. Гончаров и русская философия любви / В. А. Недзвецкий // Русс. лит. – 1993. – №1. – С. 48-60.
171. Непомнящий, И. Б. Лирика Ф. И. Тютчева и вопросы интертекста / И. Б. Непомнящий. – М.: ФАИР, 2011. – 350 с.
172. Непомнящий, В. С. «Евгений Онегин» как «проблемный роман» / В. С. Непомнящий // Непомнящий В. С. Сборник статей «Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы». – М.: Сестричество во имя преподобномученицы Великой княгини Елизаветы, 2001. – С. 270–320.
173. Нусинов, И. М. Вечные образы / И. М. Нусинов // Литературная энциклопедия в 11 т. Т. 2. – М.: Изд-во Ком. акад, 1929. – С. 128-137.
174. Няголова, Н. Деформация скульптуры в творчестве И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова / Н. Няголова // Гончаров: живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. – Szombathely, 2012. – С. 452-460.
175. Отрадин, М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте / М. В. Отрадин. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. – 169 с.
176. Покровский, В. И. И. А. Гончаров. Его жизнь и сочинения: сб. историко-литературных статей / В. И. Покровский. – М.: Типография Лисснера и Совко. Издание 3-е, доп, 1912. – 364 с.
177. Полтавец, Е. Ю. Цветочки Лизы Калитиной: итальянский и французский контекст / Е. Ю. Полтавец // Тургеневские чтения. Вып. 5. – М.: Русский путь, 2011. – С. 350-368.
178. Постнов, О. Г. Эстетика И. А. Гончарова / О. Г. Постнов. – Новосибирск: Наука, 1997. – 240 с.
179. Польш, Д. В. Проблемы поэтики и эстетики М. А. Шолохова / Д. В. Польш. – М.: ИХО РАО, 2007. – 148 с.
180. Польш, Д. В. Универсальные образы и мотивы в творчестве М. А. Шолохова / Д. В. Польш // Педагогика искусства. – М.: Институт художественного образования и культурологии РАО, 2006. – №1. – С. 55-69.
181. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова / В. Я. Пропп. – М.: Издательство «Лабиринт», 2000. – 336 с.

182. Пруцков, Н. И. Мастерство Гончарова-романиста / Н.И. Пруцков. – М.: Изд-во АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 230 с.
183. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова / Н. Пьене-Гро. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
184. Руткевич, А. М. Жизнь и воззрения К. Г. Юнга / А. М. Руткевич // Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – С. 3-12.
185. Рыбасов, А. П. И. А. Гончаров / А. П. Рыбаков. – М.: Молодая гвардия, 1957. – 372 с. (Серия «Жизнь замечательных людей»)
186. Сапченко, Л. А. Н. М. Карамзин в восприятии В. Н. и А. Н. Майковых / Л. А. Сапченко // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова, А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова; Редкол.: М. Б. Жданова, Ю. К. Володина, А. Ю. Балакин, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. В. Смирнова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 332-342.
187. Седова, О. Ю. Тема любви в романе И. А. Гончарова «Обрыв» / О. Ю. Седова // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 164–170.
188. Смирнов, К. В. Духовные противоречия образа Ульяны Андреевны Козловой, героини Романа И. А. Гончарова «Обрыв» / К. В. Смирнов // Вестник НовГУ, 2015. – Вып. 1 (84). – С. 48-51.
189. Сомов, В. П. Пушкинские традиции в прозе И. А. Гончарова 30-х годов / В. П. Сомов // Учен. зап. Моск. пед. ин-та. – 1969. – № 315. – С. 303-311.
190. Стадников, Г. В. Лермонтов и Гете / Г. В. Стадников // Русская литература. – 1999. – № 3. – С. 27-32.
191. Старыгина, Н. Н. «Душа в мятущихся страстях»: (Образы женщин в антинигилистических романах Гончарова, Лескова, Достоевского) / Н. Н. Старыгина // И. А. Гончаров: Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова. – Ульяновск: ГУП «Обл. тип. "Печатный двор"», 1998. – С. 196-206.
192. Топоров, В. Н. «“Бедная Лиза” Карамзина. Опыт прочтения» / В. Н. Топоров. – М.: РГГУ, 1995. – 512 с.
193. Уба, Е. В. Имя героя как часть художественного целого (по романной трилогии И. А. Гончарова) / Е. В. Уба // И. А. Гончаров. Материалы международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня

рождения И. А. Гончарова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 195-208.

194. Удодов, Б. Т. Художественная антропология в русской литературе XIX века (итоги и проблемы) / Б.Т. Удодов // Ведущие научно-педагогические коллективы / отв. ред. А. С. Сидоркин. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2003. – С. 465–477.

195. Утевский, Л. С. Жизнь Гончарова / Л.С. Утевский. – М.: Аграф. 2000. – 304 с.

196. Фатеева, Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 4-е /Фатеева Н.А. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 280 с.

197. Фаустов, А. А. Архетип / А. А. Фаустов // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: издательство Кулагиной, 2008. – С. 24-25.

198. Фаустов, А. А. «Женский» миф / А. А. Фаустов // Фаустов А.А., Савинков С.В. Очерки по характерологии русской литературы. – Воронеж: ВГУ, 1998. – С. 115–134.

199. Хайнади, З. Обломов как Анти-Фауст / З. Хайнади // Вопросы литературы. –2010. –№ 4. – С. 360-386.

200. Цейтлин, А. Г. И. А. Гончаров / А. Г. Цейтлин. – М.: Изд-во АН СССР, 1950. – 492 с.

201. Чемена, О. М. Создание двух романов: Гончаров и шестидесятница Е. П. Майкова / О.М. Чемена. – М.: Наука, 1966. – 164 с.

202. Чуйко, В. В. Иван Александрович Гончаров. Опыт литературной характеристики / В.В. Чуйко // Наблюдатель. – 1981. –№ 12. – С. 109–127.

203. Чуйко, В. В. «Лучше поздно, чем никогда» / В. В. Чуйко // Иван Александрович Гончаров. Его жизнь и сочинения. Сб. историко-литературных статей / Сост.: В. И. Покровский. – М.: Типография Г. Лиснера и Д. Совко.1912. – С. 278-291.

204. Шашков, С. С. История русской женщины /С. С. Шашков. – СПб.: Типография А. С. Суворина, 1879. – 370 с.

205. Щерблякин, И. П. Эволюция женских образов в романах И. А. Гончарова / И. П. Щерблякин // Гончаров И. А. Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 171–178.

206. Щербина, В. Р. Тургенев / В. Р. Щербина // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983–1994. На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. Т. 7. 1991. – С. 41–50.

207. Эсалнек, А. Я. Архетип / А. Я. Эсалнек // Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 1999. – С. 20-24.
208. Эсалнек, А. Я. Интертекстуальность и ее типы в произведениях романного жанра / А. Я. Эсалнек // *Meninis tekstas: Suvokimas. Analize. Interpretacija*. Т.8. – Vilnius: LEO, 2012. – С. 336-344.
209. Юнг, К. Г. Психология и поэтическое творчество /К.Г. Юнг. – М.: Директ-Медиа, 2007. – 42 с.
210. Goncharov's «Oblomov»: A Critical Companion/ Ed. By G. Diment. – Evanston: Northwestern UP, 1998. – 200 p.
211. Diment, G. The Precocious Talent of Ivan Goncharov / G. Diment // *Goncharov's Oblomov: A Critical Companion* / Ed. Galya Diment. – Evanston: Northwestern University Press, 1998. – P. 3-48.
212. Lyngstad, A., Lyngstad, S. Ivan Goncharov / A. Lyngstad, S. Lyngstad. – New York: Twayne Publishers, Inc., 1971. – 184 p.
213. Peace, R. Oblomov: A Critical Examination of Goncharov's Novel / R. Peace. – Birmingham: Department of Russian language and literature, 1991. – 88 p.
214. Setchkarev, Vs. Ivan Goncharov. His Life and His Works / Vs. Setchkarev. – Würzburg, 1974. – 339 p.
215. Frye, N. Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology / N. Frye. – N.Y., 1963. – 264 p.
216. Bodkin, A. M. Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination / A. M. Bodkin. – N.Y., 1958. – 184 p.

У Диссертации и авторефераты:

217. Авасапянц, О. В. Архетипы культуры в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»: дис. канд. фил. наук: 10.01.01/ О. В. Авасапянц. – Владикавказ, 2013. – 241 с.
218. Авасапянц, О. В. Архетипы культуры в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»: автореф. дис. канд. фил. наук: 10.01.01/ О. В. Авасапянц. – Владикавказ, 2013. – 24 с.
219. Бельская, А. А. Тургенев и Гончаров: принципы изображения человека: автореф. дис. канд. фил. наук: 10.01.01/ А. А. Бельская. – М., 1993. – 22 с.
220. Дубинина, Т. Г. Пушкинские традиции в творчестве И. С. Тургенева 1840-х — начала 1850-х годов: дис. канд. фил. наук: 10.01.01 / Т. Г. Дубинина. – М., 2011. – 203 с.

221. Дубинина, Т. Г. Пушкинские традиции в творчестве И. С. Тургенева 1840-х - начала 1850-х годов: автореф. дис. канд. фил. наук: 10.01.01 / Т. Г. Дубинина. – М., 2011. – 22 с.
222. Крюкова, О. С. Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века : дис. доктора. филол. наук: 10.01.01 / О. С. Крюкова. – М., 2007. – 291 с.
223. Крюкова, О. С. Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века: автореф. дис. доктора. филол. наук: 10.01.01 / О. С. Крюкова. – М., 2007. – 43 с.
224. Тарковская, Н. А. Диалог античных и христианских мотивов в романе И. А. Гончарова «Обрыв»: дис. канд. фил. наук: 10.01.01 / Н. А. Тарковская. – Кострома, 2006. – 181 с.
225. Тарковская, Н. А. Диалог античных и христианских мотивов в романе И. А. Гончарова «Обрыв»: авт. дис. канд. фил. наук: 10.01.01 / Н. А. Тарковская. – Кострома, 2006. – 16 с.
226. Фаустов, А. А. Роман И. А. Гончарова «Обломов»: художественная структура и концепция человека: автореф. дис. канд. филол. наук / А. А. Фаустов. – Тарту, 1990. – 17 с.
227. Урюпин, И. С. Национальные образы-архетипы в творчестве М.А. Булгакова: автореф. дис докт. фил. наук: 10.01.01 / И.С. Урюпин. – Елец, 2011. – 34 с.