

**ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ СИСТЕМА
РОМАНА ИВАНА ГОНЧАРОВА
«ОБЛОМОВ»**

ВЛАДИМИР БРАЖУК

ВЛАДИМИР БРАЖУК

**ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ СИСТЕМА
РОМАНА ИВАНА ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»**

Издательство «Перо», 2024

УДК: 82.09
ББК: 83.3(2=411.2)
Б87

Рекомендовано к изданию
Сенатом Бельцкого государственного университета имени Алеку Руссо
Протокол № 8 от 28 февраля 2024 г.

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Виктория Карпухина, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры лингвистики, перевода и иностранных языков Института гуманитарных наук Алтайского государственного университета.

Ирина Зюбина, кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и профессиональной коммуникации Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета.

Татьяна Сузанская, кандидат педагогических наук, доцент кафедры славистики Бельцкого государственного университета имени Алеку Руссо.

Фёдор Горленко, кандидат филологических наук, преподаватель кафедры славистики Бельцкого государственного университета имени Алеку Руссо.

Бражук, Владимир

Б87 Образно-символическая система романа Ивана Гончарова «Обломов» / Владимир Бражук. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Издательство «Перо», 2024. – 150 с. – 1,3 Мб. [Электронное издание]

ISBN 978-5-00244-395-6

В монографии рассматривается образно-символическая система романа Ивана Гончарова «Обломов»: представлены различные трактовки образа Обломова, показана его сложность, органичная совместимость типического и индивидуального. Раскрыты наиболее значимые художественные приёмы создания образов, характерные для романа и индивидуального стиля писателя в целом. В исследовании дана эстетическая характеристика символов романа, определена их художественная роль и выявлена полисемантичность в структуре романа.

В «Дополнении» представлен рефлектирующий герой в русской литературе и советском кино (от Онегина и Обломова к Зилкову). Выделены характерные особенности литературного типа «лишнего человека» в фильме Н. Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», а также в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» и в её экранизации «Отпуск в сентябре», режиссёра В. Мельникова.

Монография адресована учителям и учащимся, преподавателям и студентам филологических факультетов, а также всем, кто читает и любит литературу.

© Владимир Бражук, 2014, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРУКТУРА ОБРАЗА ОБЛОМОВА	8
1.1. Проблемы интерпретации образа Обломова	8
1.2. Единство <i>типа</i> и <i>характера</i> в структуре образа Обломова	23
1.3. Антитеза <i>жизнь/рай</i> как смысловая доминанта образа Обломова	38
ГЛАВА 2. СИСТЕМА ОБРАЗОВ В РОМАНЕ «ОБЛОМОВ»	48
2.1. Художественная роль концептов <i>лень</i> и <i>покой</i> в создании образа Обломова	48
2.2. Женские образы как отражение типического и индивидуального в главном персонаже романа	56
2.3. Со- и противопоставление образов Обломова и Штольца	61
ГЛАВА 3. СИСТЕМА СИМВОЛОВ В РОМАНЕ «ОБЛОМОВ»	70
3.1. Эстетическая характеристика символов <i>дом</i> , <i>путь</i> , <i>свет</i>	70
3.2. Художественная роль символов в структуре образа Обломова	80
3.3. Полисемантичесность символов в структуре романа	96
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	113
ДОПОЛНЕНИЕ	118
Рефлектирующий герой в русской литературе и советском кино (от Онегина и Обломова к Зилкову)	118
БИБЛИОГРАФИЯ	139
ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ	148

ВВЕДЕНИЕ

Интерес к творчеству И. А. Гончарова как у российских, так и у зарубежных славистов со временем не пропадает, а напротив, возрастает. При этом всё чаще постулируется мнение о сложности и закрытости художественного мира писателя, о недопонимании особенностей этого мира как современной Гончарову критикой, так и позднейшей филологической наукой. Большинство исследователей признают необходимость более адекватного современного прочтения и осмысления творческого наследия И. А. Гончарова.

Центром научного внимания по-прежнему остаётся роман «Обломов». Споры, возникшие с момента появления романа, не угасают. Они были заданы статьями Н. А. Добролюбова «Что такое обломовщина?» и А. В. Дружинина «„Обломов“, роман И. А. Гончарова», опубликованными в год выхода романа в свет (1859). Добролюбов и его последователи видят в характерах и конфликтах романа смысл социальный, временный, преходящий. Дружинин и его сторонники акцентируют внимание на общечеловеческом, вечном, сказочно-мифологическом, непреходящем смысле романа. Интерпретация романа Гончарова «Обломов» и в особенности главного героя представляется наиболее спорной.

Благодаря исследованиям последних лет углубилось и усложнилось представление о творческой эволюции И. Гончарова. Появился ряд обобщающих монографий и статей об эстетике и мировосприятии писателя (работы В. И. Мельника, В. А. Недзвецкого, Е. А. Краснощёковой, Л. С. Гейро, В. Л. Котельникова, О. Г. Постнова, В. П. Криволапова), о художественном методе И. Гончарова, поэтике и стилистике, об отдельных компонентах его художественной системы – принципах типизации, структуре конфликта, временной и пространственной организации, своеобразии цитирования, «идиллическом» хронотопе и проч. (работы М. В. Отрадина, П. Е. Бухаркина, Е. И. Ляпушкиной, А. А. Фаустова).

Несмотря на то, что интерес к изучению творчества И. А. Гончарова по-прежнему не ослабевает и появляются работы, существенно углубляющие понимание творчества писателя и его центрального романа, проблема своеобразия художественного образа и его структуры в романе «Обломов» остаётся недостаточно разработанной.

Настоящая монография посвящена прежде всего интерпретации художественного образа, что на сегодняшний день является едва ли не центральной проблемой литературоведения. Это обусловлено всеобъемлющим характером данного «элемента» поэтики, определяющего природу, форму и эстетическую функцию художественно-литературного творчества. Основой

художественного образа является изображение человеческой жизни, представленной в индивидуализированной форме, но в то же время заключающей в себе обобщенное начало, за которым угадываются те закономерности жизненного процесса, которые формируют определённый художественный тип. Другими словами, при создании художественных образов-персонажей на первый план выдвигаются категории *тип* и *характер*. Рассматривать и исследовать главный персонаж романа «Обломов» надо как художественный образ, совмещающий черты типа и характера в равной мере. Нельзя ограничиваться лишь выделением общего социального типа («психологии барина-помещика» или «лишнего человека»), что сделал Добролюбов и его последователи; либо определять только индивидуальные черты характера (живую душу, сердце, совесть), что предпочёл Дружинин и его сторонники. При таком подходе разрушается целостность образа, поскольку восприятие достоинств и недостатков Ильи Ильича возможно только в единстве: человеческая драма, с одной стороны, предопределена социальным положением героя, его воспитанием и поведением помещика, а с другой стороны, – нравственными, философскими поисками Обломовым ответа на вечные вопросы о смысле бытия.

Богатство образа определяется его полисемантичностью, множеством ассоциативно-образных связей как внутри, так и за пределами текста: *«Структуру образа определяет читатель, расширяя или, напротив, сужая текстуальную базу интерпретации»* (Чернец, 2003, с. 8). При рассмотрении образа Обломова раскрывается и его символическое значение. Категория символа в искусстве близка категории образа: *«В широком смысле можно сказать, что символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделённый всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа. Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ); но категория символа указывает на выход образа за собственные пределы, на присутствие некоего смысла, нераздельно слитого с образом, но ему не тождественного... Переходя в символ, образ становится „прозрачным“; смысл „просвечивает“ сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива»* (Щемелёва, 1987, с. 378). Иными словами, смысловая структура символа полисемантична. Интерпретация символа рассчитана на активную внутреннюю работу читателя, потому что основная особенность символов в том, что они возникают не только в тех текстах, где мы их находим, но и восходят к древним представлениям о мире, к мифам, обрядам, литературно-историческим текстам.

Символический характер образа Обломова проявляется в его архетипических чертах, отражающих славянскую (русскую) картину мира. С

помощью художественных деталей (*цвет, свет, дорога, река, бездна, пропасть, дом, еда, растения*), актуализирующих символическое значение и взаимосвязанных в системе романа, автор создаёт и раскрывает художественные образы героев.

В монографии важными являются понятия «система» и «структура». Исследуя образно-символическую систему романа «Обломов», мы рассматриваем совокупность элементов (образы, концепты, символы), находящихся в отношениях и связях между собой и образующих определённую целостность, единство, то есть систему. Взаимодействие между составляющими систему элементами выражает структура, в результате чего и возникают целостные системные качества, которыми не обладают её элементы. Взаимообусловленность и взаимосвязь всех компонентов текста делают возможным создание художественного образа. Такой подход к анализу художественного образа в романе И. Гончарова позволяет максимально приблизиться к пониманию авторской картины мира и человека, лежащей в основе произведения и организующей его в единое структурно-смысловое целое, в единую систему.

В современной филологии «образ трактуется как неразложимое единство общего, особенного, единичного, как воспроизведение предметов в их целостности... К общим свойствам художественного образа можно уверенно отнести заключённое в нём обобщение (для его обозначения обычно используются термины: характерное, типическое); экспрессивность (то есть выражение в самой структуре образа идейно-эмоционального отношения автора к предмету) и многозначность» (Чернец, 2003, с. 4).

При трактовке литературоведческого понятия «образ персонажа», при характеристике категорий «тип» и «характер» мы опирались на работы М. Бахтина, Г. Гачева, Ю. Манна, П. Пустовойта, В. Топорова, Л. Чернец, М. Эпштейна. При исследовании понятий «концепт» и «символ» – на работы А. Потебни, С. Аверинцева, А. Лосева, Ю. Лотмана, Д. Лихачёва, С. Аскольдова, Ю. Степанова, В. Масловой.

В соответствии с выделенными компонентами художественного образа определяется содержание каждой из трёх глав монографии. В первой главе рассматриваются диаметрально противоположные трактовки образа Обломова в критической литературе XIX и XX веков, а также исследуется метод И. Гончарова создания художественного образа, подробно разъяснённый в критических статьях писателя. В ней также выявляются и осмысливаются типические и индивидуальные черты образа главного персонажа романа «Обломов». Во второй главе раскрытие образа Обломова осуществляется не только через портрет, быт, поведение, речь, но и посредством со- и

противопоставления с другими персонажами романа: Штольц, Ольга Ильинская, Агафья Пшеницына. Задача третьей главы – выявление образных деталей-символов, выраженных лексемами с семантикой цвета, света, дороги, реки, бездны, пропасти, дома, еды, растений, раскрывающих художественный образ, помогающих более глубоко понять идею произведения. Изучение символики романа Гончарова «Обломов» до сих пор не являлось предметом специального исследования. Были опубликованы отдельные статьи о теме дома и света (Пырков, 1998, 2000), а также о мотиве «еды» в романе (Краснова, 2000). Но как лексем-символы, взаимодополняющие и создающие художественный образ (то есть находящиеся в структуре художественного образа), названные образные детали никем не рассматривались. В Заключении сделаны выводы о структурном единстве художественного образа в романе Гончарова «Обломов», помогающем выявить главную идею и показать тесную взаимосвязь бытийного и бытового, вечного и временного, социального и психологического, трагического и комического.

ГЛАВА 1.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРУКТУРА ОБРАЗА ОБЛОМОВА

1.1. Проблемы интерпретации образа Обломова

Роман И. А. Гончарова «Обломов» (1859) остаётся в центре научного внимания уже почти 160 лет. Споры, возникшие с появлением романа, не угасают. Спорят прежде всего о своеобразии главного героя романа: положительный он или отрицательный, а если положительный и отрицательный одновременно, то – в чём причина этой двойственности. Критики не могут определиться, к какому литературному типу отнести протагониста романа: то ли это тип помещика, подобный гоголевским помещикам из «Мёртвых душ» (много общих черт находят у Обломова и Манилова); то ли это тип «лишнего человека», замыкающий галерею Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин; то ли это национальный, всероссийский тип, схожий с персонажем русских народных сказок Емелей и с героем былин Ильёй Муромцем; то ли это общечеловеческий тип, близкий Дон Кихоту, Гамлету, князю Мышкину (и здесь речь уже идёт не о схожести, не о типическом персонаже, а о символичности героя и романа в целом). Отсюда исходит и неопределённость понятия «обломовщина»: то ли это местное, национальное, русское явление, то ли – мировое, общечеловеческое; то ли оно ограничено временными рамками русской жизни периода крепостного права, то ли это вневременное явление, и тогда речь идёт о национальном архетипе.

Некоторые критики, вслед за В. Г. Белинским и Н. А. Добролюбовым, выделяют такую особенность Гончарова-писателя, как отсутствие явного авторского отношения к изображаемому миру: *«Г-н Гончаров рисует свои фигуры, характеры, сцены прежде всего для того, чтобы удовлетворить своей потребности и насладиться своею способностью рисовать; говорить и судить и извлекать из них нравственные следствия ему надо предоставить своим читателям»* (Белинский, 1956, с. 312); И. А. Гончаров *«не даёт и, по-видимому, не хочет дать никаких выводов»* (Добролюбов, 1991, с. 36). Отсутствие эксплицитного авторского отношения к героям и событиям приводит к разноплановым трактовкам романа. Так, М. В. Отрадин отмечает: *«Вопрос: в чём причина апатии Обломова, его скепсиса по отношению к „внешней“ жизни? – ставился вновь и вновь. Ответы на него, предлагавшиеся русской критикой, располагались в различных плоскостях: социологической, философской, нравственно-психологической или даже сугубо физиологической»* (Отрадин, 1991, с. 11).

Статья Н. А. Добролюбова «Что такое обломовщина?» (1859) является важным этапом в критическом осмыслении романа Гончарова. На протяжении

XIX и XX веков читатель воспринимал «Обломова» по Н. А. Добролюбову, который увидел в романе изображение распада крепостнической Руси, а в главном герое – *«коренной народный наш тип»* (Добролюбов, 1991, с. 41), олицетворяющий лень, бездействие и застой крепостнической системы. Н. А. Добролюбов интересуют прежде всего «обломовщина», поэтому критик акцентирует внимание не на индивидуальных, а на типических чертах героя; социальное здесь важнее личностного. Обломов прежде всего «барин», и именно барство, то есть жизнь за счёт других, привело героя к безволию, к бездеятельности, к беспомощности и к апатии, что сближает Обломова с предшествующими «лишними» героями русской литературы: Онегиным, Печориным, Бельтовым, Рудиным, которые *«не видят цели в жизни и не находят себе приличной деятельности»* (там же, с. 47). «Обломовщина», то есть барская бездеятельность и мечтательность, по мнению Н. А. Добролюбова, *«кладёт неизгладимую печать бездельничества, дармоедства и совершенной ненужности на свете»* (там же, с. 61) на Онегина, Печорина, Бельтова, Рудина, Обломова. Поэтому критик призывает к «суду беспощадному», к снятию «ореола избранничества» с «лишних людей» и к утверждению в качестве идеала «типа деятеля».

Объединяя всех «обломовых» по внешним признакам: лень, пустословие, бездельничество, апатия, – Н. А. Добролюбов не говорит о внутреннем мире героя, что и отличает Обломова от других, делает его одним из немногих, на это и обращает внимание резко разошедшийся с Н. А. Добролюбовым критик А. В. Дружинин, написавший в том же 1859 году статью *«„Обломов“, роман И. А. Гончарова»*, где, в частности, указал, что *«невозможно узнать Обломова и не полюбить его глубоко...»* (Дружинин, 1991, с. 112). А. В. Дружинин увидел «плохого» Обломова, «почти гадкого», лежащего на диване, бранящегося с Захаром – в первой части романа, и «хорошего» Обломова, «трогательного», «глубокого», «симпатичного», «влюблённого», плачущего «над обломками своего счастья» – во второй части. А. В. Дружинину важна не социальная суть обломовщины, а связанные воедино в романе истинная живая поэзия и народная жизнь. В обломовщине критик выделяет как негативное, так и поэтическое, комическое, грустное. Н. А. Добролюбов категорически отказывался замечать в Обломове что-либо, кроме *«решительной дрянности»*, для Н. А. Добролюбова Илья Ильич – *«противен в своей ничтожности»* (Добролюбов, 1991, с. 58). А. В. Дружинину Обломов дорог как «чужак» и «ребёнок», не подготовленный к взрослой практической жизни: *«...Нехорошо на той земле, где нет добрых и неспособных на зло чужаков в роде Обломова!.. Такие люди иногда вредны, но очень часто симпатичны и даже разумны...»* (Дружинин, 1991, с. 122). Обломов *«...дорог нам как человек своего края и своего времени, как незлобный и нежный*

ребёнок, ...он любезен нам как чудак, который в нашу эпоху себялюбия, ухищрений и неправды мирно покончил свой век не обидевши ни одного человека, не обманувши ни одного человека и не научивши ни одного человека чему-нибудь скверному» (Дружинин, 1991, с. 125). Точка зрения А. В. Дружинина на роман и главного героя не пользовалась такой популярностью в XIX веке, как трактовка романа Н. А. Добролюбовым.

Д. И. Писарев в статье «„Обломов“. Роман И. А. Гончарова» (1859) подчёркивал, что роман «принадлежит всем векам и народам», но особенно значим для русского общества. Критик увидел в апатии героя нечто схожее с байронизмом, но особо выделил то, что Обломов – это человек переходной эпохи, который не может решительно шагнуть из старорусской жизни в европейскую. В новой же европейской жизни, по мысли Д. И. Писарева, не будет места мечтателю Обломову, это будет мир мысли и труда, мир Штольца и Ольги. В статьях, написанных двумя годами позже, Д. И. Писарев негативно выскажется о романе «Обломов», назвав его клеветой на русскую жизнь. Изменение мнения Д. И. Писарева связано с резкой отрицательной оценкой И. А. Гончарова и его романа А. И. Герценом, который в статье «Лишние люди и желчевики» (1860) не согласился с Н. А. Добролюбовым, отказавшись включить Обломова в галерею настоящих, истинных «лишних людей», к которым причислял себя и своих товарищей, лучших людей 30–40-х годов XIX века, не реализовавших себя из-за политической реакции. Об этом же писал и М. А. Протопопов в статье «Гончаров» (1891): *«Для Онегина, Печорина, Бельтова и Рудина... в невольном бездействии и заключалось проклятие их жизни, тогда как Обломов в бездействии и полагал всё своё счастье... Нельзя ставить рядом людей, идеалы счастья которых диаметрально противоположны. Обломов, умирающий на трёх перинах от паралича, постигнувшего его от обжорства и неподвижности, и, например, Рудин, умирающий со знаменем в руке на мостовой Парижа...»* (Протопопов, 1991, с. 195).

Критик Н. Д. Ахшарумов в статье «„Обломов“. Роман Гончарова» (1860) отметил, что между трудами Штольца и бездеятельностью Обломова нет существенной разницы, потому что Штолец работает для личного блага и приходит к той же обломовщине. Н. Д. Ахшарумов делает вывод, что такая «европейская» «штольцевская» жизнь, как она представлена в романе, не может привлечь русского человека (Ахшарумов, 1991).

Ап. Григорьеву близко было мнение М. Ф. Де-Пуле о том, что Обломов – это поэт и притом народный, если б не был поэтом, не погиб (Григорьев, 1967, с. 335). Для Ап. Григорьева важным в Обломове является связь с народной почвой и то, что Обломовка есть художественное воплощение национальных

начал русской жизни, дающих силы любить, жить и мыслить (Григорьев, 1967, с. 327).

Почвеннические идеи отразились и в статье Ю. Н. Говорухи-Отрока «И. А. Гончаров» (1892). Обломовка понимается критиком как страна «преданий», где нет духовного движения, но есть духовная жизнь. Благодаря народным и христианским началам в Обломове есть любовь и душевная красота, *«но душа его не разбужена, она томится потребностью деятельной любви – и не знает, где найти удовлетворение этой потребности»* (Говоруха-Отрок, 1991, с. 209). Для «правильного понимания типа Обломова» Ю. Н. Говоруха-Отрок предлагает *«исправить Гончарова..., совершенно устранить в созданном им (Гончаровым) лице черту физической болезни»* (Говоруха-Отрок, 1991, с. 206).

На основании того, что герой живёт мечтами, поэтическими переживаниями, а не повседневной реальной жизнью, не раз и в XIX и XX столетии высказывалась мысль, что Обломов просто душевнобольной, психически нездоровый человек, что И. А. Гончаров создаёт почти клиническую картину невропатичности Обломова. (См. об этом Отрадин, 1991; Пиксанов, 1952; Разумихин, 2004).

Иннокентий Анненский в статье «Гончаров и его Обломов» (1892) призывает не *«останавливаться на вопросе, какой тип Обломов? Отрицательный или положительный?»* (Анненский, 1991, с. 226). Критик относит данный вопрос к числу школьно-рыночных, с «приклеиванием ярлыков» на героев произведений по бросающейся в глаза черте. Ин. Анненский полагает, что устоявшееся в школьной практике определение «тип ленивца – Обломов» не затрагивает и не раскрывает художественный образ Обломова. Исследователю Обломов симпатичен: *«Отчего его (Обломова) пассивность не производит на нас ни впечатления горечи, ни впечатления стыда? Посмотрите, что противопоставляется обломовской лени: карьера, светская суэта, мелкое сутяжничество или культурно-коммерческая деятельность Штольца. Не чувствуется ли в обломовском халате и диване отрицание всех этих попыток разрешить вопрос о жизни»* (Анненский, 1991, с. 227–228). Анализируя текст, критик выделяет такие качества Обломова, как честность, человечность, доброта, порядочность. В Штольце же Ин. Анненский видит не «деятеля» русской жизни, а «дельца». Такая оценка деятельности Штольца к концу XIX века становится привычной: *«Практичность без идеального элемента, без идейной основы, есть та же чичиковщина, сколь бы её эстетически не окрашивали»* (Протопопов, 1991, с. 203). Отрицательно высказывался о Штольце А. П. Чехов: *«Штольц не внушает мне никакого доверия. Автор говорит, что это великолепный малый, а я не верю. Это продувная бестия, думающая о себе очень хорошо и собою довольная»* (Чехов, 1976, с. 201–202). В дневниковой

записи 1921 года М. М. Пришвин рассматривает противостояние Штольца и Обломова как нравственно-философскую проблему национального масштаба: *«Никакая „положительная“ деятельность в России не может выдержать критики Обломова: его покой таит в себе запрос на высшую ценность, на такую деятельность, из-за которой стоило бы лишиться покоя. Иначе и быть не может в стране, где всякая деятельность, направленная на улучшение своего существования, сопровождается чувством неправоты, и только деятельность, в которой личное совершенно сливается с делом для других, может быть противопоставлена обломовскому покою»* (Пришвин, 1969, с. 233–234).

На рубеже XIX и XX веков критики проявили интерес к Гончарову-художнику, к вопросам его романной поэтики. Ин. Анненский выделяет такие особенности поэтики автора «Обломова», как преобладание живописных, зрительных элементов над слуховыми, музыкальными, описания над повествованием. Отсюда исключительная образность гончаровского слова (Анненский, 1991, с. 211–212). Д. С. Мережковский один из первых в статье «Начала нового идеализма в произведениях Тургенева, Гончарова, Достоевского, Л. Толстого» назвал И. А. Гончарова художником-символистом, обратив внимание на символичность его реализма: *«Гончаров из всех наших писателей обладает вместе с Гоголем наибольшей способностью символизма. Каждое его произведение – художественная система образов, под которыми скрыта вдохновенная мысль. Характеры только часть целого, ...только ряд символов, нужных поэту, чтобы возвысить читателя от созерцания частного явления к созерцанию вечного... Противоположность таких типов... как мечтательный Обломов и деятельный Штолец – разве это не чистейший и, притом, произвольный, глубоко реальный символизм»* (Мережковский, 1990, с. 542). Здесь термин «символизм» можно трактовать по-разному. Во-первых, как нарочитое стремление скрыть в художественном образе идею, мысль автора, во-вторых, как художественное направление, в-третьих, как возможность передать в словах, формах, конструкциях особый смысл, нуждающийся в реализации, раскрытии при чтении произведения.

О склонности Гончарова к образам-символам писали также в этот период В. Е. Максимов, В. И. Чуйко, В. Г. Короленко (Отрадин, 1991). Таким образом, в И. А. Гончарове перестали видеть лишь выдающегося бытописателя. В Обломове выделяли не только черты, свойственные русским людям, но и черты типов общечеловеческих, таких, как Гамлет и Дон Кихот, тем более что эти параллели были предложены в романе самим И. А. Гончаровым. Смысл судьбы Обломова приобретал универсальные черты, не ограничиваясь конкретно-историческими рамками.

О силе художественного обобщения И. Гончарова сказал в «Первой речи в память Достоевского» (1881) Владимир Соловьёв: *«Отличительная особенность Гончарова – это сила художественного обобщения, благодаря которой он мог создать такой всероссийский тип, как Обломов, равно которому по широте мы не находим ни у одного из русских писателей»*. В сноске В. С. Соловьёв конкретизировал свою мысль: *«В сравнении с Обломовым и Фамусовы и Молчалины, Онегины и Печорины, Маниловы и Собакевичи, не говоря уже о героях Островского, все имеют лишь специальное значение»* (Соловьёв, 1990, с.170).

Не все критики рассматривают Обломова как общенациональный тип, олицетворяющий русскую ментальность. Так, К. Ф. Головин противопоставил Обломову Петра I, считая, что волевой Пётр является более верным представителем своего народа, нежели ленивый Обломов (Отрадин, 1991, с. 19). Но все-таки чаще Обломов рассматривался как национальный тип, тем более, как известно, сам И. А. Гончаров считал, что его роман будет более понятен русскому человеку, так как в нём затронуты чисто русские проблемы (Гончаров, 1980, с. 471). В. В. Розанов в год 25-летия со дня смерти Гончарова писал: *«Нельзя о русском человеке упомянуть, не припомнив Обломова... Та „русская суть“, которая называется русскою душою, русскою стихиею... получила под пером Гончарова одно из величайших осознаний себя, обрисований себя, истолкований себя, размышлений о себе... „Вот наш ум“, „вот наш характер“, „вот резюме русской истории“»* (Отрадин, 1991, с. 19).

Диаметрально противоположные трактовки Обломова и обломовщины сохранились и в веке XX. На сломе эпох, в период мировых войн и революций, на фоне апокалиптических мрачных пророчеств патриархальная Обломовка казалась апологией мира, покоя и неизменной стабильности.

В советский период российской истории точка зрения Н. А. Добролюбова доминировала. Литературный персонаж Обломов всё больше становился нарицательной фигурой, олицетворяющей лень и бездействие. Но были и работы, в которых говорилось о том, что нельзя упрощать образ Обломова. Например, Н. И. Пруцков в книге «Мастерство Гончарова-романиста» (1962) показал преемственность гоголевской школы в творчестве Гончарова и заметил, что при комическом изображении Обломова раскрывается трагическое лицо.

В годы, именуемые «застойными», точка зрения А. В. Дружинина на роман вновь стала актуальной. Илья Ильич воспринимался как «положительно прекрасный человек», выразивший своей жизненной позицией и судьбой *«кредо недеяния в условиях скверной действительности»* (Краснощёкова, 1970, с. 151). *«За бездействием Обломова, – писала Е. Краснощёкова, – не только природная лень, воспитанное с детства иждивенчество, но и апатия – итог разочарования*

умного и честного человека в самой возможности настоящей деятельности» (Краснощёкова, 1970, с. 38–39). По Е. А. Краснощёковой: *«В Обломове Гончаров обличает, вслед за Гоголем, не столько личность, сколько человеческий тип»* (Краснощёкова, 1970, с. 11). Критик увидела в Обломове «внешнего человека» (первая часть романа) и «внутреннего человека», маску и лицо, «плохое» и «хорошее», за обликом «пошлого человека» скрытую «живую душу».

Сентиментальную трактовку центрального образа романа И. А. Гончарова в 70-е годы представил в фильме «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» Никита Михалков. Уже в самом названии картины, указывая инициалы героя, режиссёр акцентирует внимание на том, что у Обломова есть имя, что он личность, тем самым разрушается устоявшееся восприятие: «Обломов – обломовщина». В фильме нет сцен прихода гостей к Обломову, также опущена линия жизни героя у Агафьи Пшеницыной. Для Н. С. Михалкова важно было показать чистую, честную, добрую душу русского человека, широта которой соотносится с необъятными просторами патриархальной России, не поспевающей за миром моды, прогресса, цивилизации, но сохраняющей в традициях и культуре народа нравственные законы бытия. Странники точки зрения Н. А. Добролюбова обвинили Н. С. Михалкова в том, что он опоэтизировал крепостника Обломова, и заметили: в фильме преобладает немотивированное любование героем, декоративность и неправда, красавица, противостоящая красоте (Рассадин, 1980).

Настоящую апологию «несовершенному», но прекрасному и живому человеку Обломову и беззащитной, обаятельной, идиллической Обломовке находим в книге Ю. М. Лошица «Гончаров» (1977). Критик определяет метод Гончарова как мифологический реализм, выделяя следующие пласты в «Обломове»: сказочно-фольклорный (русский эпос), древнекнижный (библейские сказания) и собственно литературный (параллели с «Фаустом», «Дон Кихотом» и «Гамлетом»). Обломов, по Ю. М. Лошицу, это и Емеля, и Илья Муромец, и Дон Кихот, и Гамлет. Штольц же это чёрт-искуситель, Мефистофель, представляющий активность «мёртво-деятельных» накопителей и суетность жизни, разрушающей эдем Обломовки (Лошиц, 1977, с. 168–193).

Критик В. А. Недзвецкий продолжает линию Е. А. Краснощёковой и Ю. М. Лошица, считая, что мнение автора «Обломова» о главном герое выражено в словах Штольца: *«Это хрустальная, прозрачная душа; таких людей мало; они редки; это перлы в толпе»* (Недзвецкий, 1996, с. 30). В. А. Недзвецкий определяет «Обломов» как роман о разных видах любви. Критик пишет, что *«...любовь для Гончарова – главное начало бытия, причём не только индивидуального, но и семейно-общественного, даже природно-космического»* (там же, с. 31), *«...любовь не замыкается только счастьем любящих, но*

гуманизирует и иные отношения людей, вплоть до сословно-классовых» (там же, с. 32). Союз Ольги и Штольца именно потому обречён, что *«замкнут собой и лишён гуманизирующих общественных идеалов»* (та же, с. 34). Критик приходит к выводу о том, что *«с развитием произведения сама надежда Гончарова создать образ гармоничного человека и такой же любви на материале современной действительности была утопией... Главная причина изображённой в романе драмы переносится с Ильи Ильича, в конце концов, предпочтшего идиллический покой вечному движению, на бездуховную и бездушную общественную реальность, которая «никуда не годится»»* (там же, с. 34).

Исследователь В. И. Мельник в работе «Реализм И. А. Гончарова» (1985) оспорил точку зрения, высказанную Е. А. Краснощёковой, Ю. М. Лошицем и В. А. Недзвецким. Он полагает, что нельзя рассматривать И. А. Гончарова как писателя, идеализирующего Обломова, и при этом проблему «обломовщины» отводить на второй план, как не значащую в оценке героя и, следовательно, не влияющую на определение всей проблематики романа, *«в противном случае, недолго прийти к неверному одностороннему выводу, к оправданию Обломова, к апологетизации духовных ценностей якобы идиллической Обломовки»* (Мельник, 1985, с. 11). В. И. Мельник определяет метод Гончарова как «синтетический», то есть в романах писателя он видит органичную взаимосвязь вечного и современного, философского и бытового, нравственного и социального: *«Сила реализма Гончарова как раз и состоит в диалектическом подходе к предмету изображения, основанном на историзме в показе того, как сложно, противоречиво, иногда драматично, но всегда неразрывно, взаимопроникновенно переплетается в человеческой личности «вечное», «природное» – и социально определённое»* (там же, с. 10); *«...романист поднимается до постановки «вечных» нравственных вопросов, исходя из современных ему общественных проблем; социальное и нравственное в этом произведении неразрывно связано, взаимообусловлено»* (там же, с. 13). В своей работе В. И. Мельник пытается показать «механизм» этого взаимодействия в художественной ткани романа «Обломов», останавливаясь на философских мотивах и генезисе художественных образов в творчестве Гончарова (от типа «лишнего человека» до Гамлета и Дон Кихота).

В разгар «перестройки» была опубликована статья В. Кантор «Долгий навык к сну» (1989), где автор критиковал Ю. М. Лошица и Н. С. Михалкова за апологию Обломова, обличая «воспитание и образ жизни», погубившие «благородного человека» Обломова. Идиллия Обломовки, по В. Кантор у, паразитарна, это культ мёртвых. Из-за привычки к сну и отказа от душевного труда человек обречён, «Обломов» – это роман-предостережение для России. В

Штольце В. Кантор видит «нового человека», призванного гарантировать отрадную будущность России (Кантор, 1989).

В. Н. Криволапов в статье «Ещё раз об „обломовщине“» (1994) продолжил идеи В. И. Мельника, отметив, что достоинства и недостатки Ильи Ильича живут только в единстве, что И. А. Гончаров *«смог разглядеть в „обломовщине“ и то, что достойно поэтизации, и то, что заслуживает обличения. И не только разглядеть, но и художественно претворить, так что одно у него попросту не живёт без другого»* (Криволапов, 1994, с. 47). Выделим мысль критика о том, что сама идея без её художественного преломления не имеет смысла в литературе.

В XXI веке споры не прекратились, по-прежнему одни защищают, другие критикуют Обломова. В. И. Холкин в статье «Русский человек Обломов» определяет роман И. А. Гончарова как произведение чувственно-философское; *«в нём действуют не типы и характеры, а живут душа, ум и плоть; он доверху полон исповеданием любви»* (Холкин, 2000, с. 27). А. В. Романова видит в бездействии Обломова поступок, противостоящий наступающему прогрессу (в его бесчеловечной ипостаси) (Романова, 2002, с. 70). А. Разумихин в статье «„Обломов“. Опыт современного прочтения», напротив, ставит «больному» Обломову клинический диагноз – невротик. Человек может позволить себе не действовать, а человечество нет: *«Книга о том, что ждёт народ, не желающий проснуться»* (Разумихин, 2004). Разумихин сравнивает Обломова с Митрофанушкой, который не желал ни учиться, ни работать, но при этом жил за счёт других: *«Как удобно ничего не знать, и не видеть, что от волнений, беготни, упрашиванья по лавочкам, бессонницы Агафья Матвеевна похудела, и у неё впали глаза. Как назвать такое: святой простотой, или махровым эгоизмом?»* (там же). А. Ранчин в статье «Что такое Обломовка?» доводит критику Обломова до апогея, говоря о том, что *«Обломову присущи были не только леность и барственность, но и необъяснимая, немотивированная жестокость»* (Ранчин, 2006, с. 30), приводит пример, как Обломов-ребёнок убил стрекозу, паука и муху. По мнению А. Ранчина, идиллия Обломовки не поэтична, а пародийна и уродлива.

Суммируя приведённые точки зрения, приходим к выводу: интерпретация романа Гончарова «Обломов», в особенности главного героя, представляется наиболее спорной. Обломов – это цельный художественный образ, однозначное толкование которого ведёт к упрощению смысла романа. Можно согласиться с мнением В. Н. Криволапова, который писал: *«Когда речь заходила об образе Обломова, то усилия критиков, направленные к постижению его структуры, неизбежно уклонялись в сторону её упрощения. Постигание явления осуществлялось на путях его спрямления. Цели при этом преследовались разные*

(либо развенчать Обломова, либо возвеличить), инструментарий использовался тоже различный (от категорического объявления „неправдой“ всего положительного в Обломове до расчленения его на двух героев, а романа – на две части), но основной метод оставался единым – спрямление и упрощение, замена многозначности однозначностью» (Криволапов, 1994, с. 30).

Выстраивая повествование с помощью художественных образов, автор выражает свою точку зрения по отношению к изображаемому, тем самым раскрывается идея произведения. При всех разногласиях критиков относительно романа «Обломов» единственное, в чём они сходились, это в признании художественного мастерства И. А. Гончарова. Так, В. Г. Белинский отмечал, что И. А. Гончаров увлекается своим умением рисовать. Н. А. Добролюбов видит силу таланта писателя в *«умении охватить полный образ предмета, отчеканить, изваять его»*, *«спокойствие и полноту поэтического мирозерцания»* (Добролюбов, 1991, с. 35). А. В. Дружинин проводит параллель между талантом Гончарова и талантами первоклассных живописцев фламандской школы (Дружинин, 1991, с. 108), где художники, используя различные выразительные средства, наполняют сочными красками формы обычных вещей, заставляя ощутить их цвет, вкус, запах. Для А. П. Милюкова автор «Обломова» – мастер, подтверждением чего служит *«верность рисунка»*, *«поразительная живость красок»*, *«природа»*, *«отчётливость форм»*, но при этом герои, идеи, понимание русской жизни у И. А. Гончарова А. П. Милюков считает неправдой (Милюков, 1991). Как мы уже отмечали, по Ин. Анненскому, особенности поэтики И. Гончарова заключаются в преобладании живых зрительных элементов над слуховыми, музыкальными, описания над повествованиями, отсюда исключительная образность (Анненский, 1991, с. 211–212). Н. И. Пруцков писал, что *«Гончаров – мастер точного и пластического воспроизведения предметов домашнего быта, всякого рода деталей, поз, взгляда, жеста, фигур, обстановки»* (Пруцков, 1962, с. 93). В. А. Недзвецкий: *«В „Обломове“ ярко проявилась способность Гончарова с живописной пластичностью и осязаемостью рисовать русский быт»* (Недзвецкий, 1996, с. 38). И. Сухих говорит о том, что И. А. Гончаров принадлежит к числу объективных, пластических писателей, для которых изображение (образ-персонаж, пейзаж, предмет, деталь) значит больше, чем философия, мысль или собственно идея (Сухих, 2006b, с. 225).

Отметим, что единство мнений относительно живописного, мастерского создания Гончаровым художественных образов не отражается на едином мнении по поводу главного героя романа «Обломов». Идеи, мысли о сущности показанных событий и характеров в художественном произведении могут быть переданы только, или по преимуществу, в художественных образах, в их связях

и взаимодействиях. Следовательно, когда критики по-разному трактуют Обломова, они зачастую выделяют в образе те черты, которые подтверждают их идейную приверженность. Так, для революционера-демократа Н. А. Добролюбова Обломов является барином-паразитом, а для славянофила Ап. Григорьева – народным поэтом. Если образы мастерски написаны, они должны полно выражать авторские идеи. В высказывании И. Сухих о том, что для И. А. Гончарова изображение значит больше, чем идея, есть определённое противоречие. Как образ может значить больше, чем идея? В художественном тексте идея, философия, мысль выражены через художественные образы. И. А. Гончарова задевало то, что в нём видели только блестящего бытописателя: *«Эти похвалы имели бы для меня гораздо более цены, если бы в моей живописи, за которую меня особенно хвалили, найдены были те идеи и вообще всё то, что... укладывалось в написанные мною образы, картины и простые несложные события. Иные не находили или не хотели находить в моих образах и картинах ничего, кроме более или менее живо нарисованных портретов, пейзажей, может быть, живых копий с нравов – и только»* (Гончаров, 1980, с. 102). Точным является суждение Н. И. Пруцкова об особенностях творческой манеры И. А. Гончарова: *«Каждая мелочь в художественной системе романиста становится поэтически осязаемой. Она получает свой образ и гармонически входит в ткань романа, служит раскрытию идеи и характеров»* (Пруцков, 1962, с. 93).

Собственный метод создания художественного образа сам И. А. Гончаров подробно разъясняет в своих критических статьях. Так, в статье «Лучше поздно, чем никогда» И. А. Гончаров разделяет и противопоставляет творчество сознательное и бессознательное: *«Художник мыслит образами, – сказал Белинский, – и мы видим это на каждом шагу... Но как он мыслит... Одни говорят – сознательно, другие – бессознательно. Я думаю, и так и этак: смотря по тому, что преобладает в художнике, ум или фантазия и так называемое сердце. Он работает сознательно, если ум его тонок, наблюдателен и преодолевает фантазию и сердце. Тогда идея нередко высказывается помимо образа. И если талант не силён, он заслоняет образ и является тенденцией. У таких сознательных писателей ум досказывает, чего не договаривает образ – и их создания бывают нередко сухи, неполны; они говорят уму читателя, мало говоря воображению и чувству. Они убеждают, учат, уверяют, тем самым, мало трогая. И наоборот – при избытке фантазии и при – относительно меньшем против таланта – уме образ поглощает в себе значение, идею; картина говорит сама за себя...»* (Гончаров, 1980, с. 104–105). Заметим важность последней мысли писателя для трактовки его творчества.

И. А. Гончаров относит себя к «бессознательным» художникам, которые «пишут инстинктом», фантазией, более сердцем, чем умом. Споря с неореалистами, призывавшими отказаться от фантазии в искусстве и «делать снимки с природы и жизни „умом“», И. А. Гончаров замечает: *«Эти снимки никогда не заменят картин, освещённых лучами фантазии, полных огня, трепета и горячего дыхания. Писать художественные произведения только умом – всё равно, что требовать от солнца, чтобы оно давало лишь свет, но не играло лучами – в воздухе, на деревьях, на водах, не давало бы тех красок, тонов и переливов света, которые сообщают красоту и блеск природе! Разве это реально? И что такое ум в искусстве? Это умение создать образ. Следовательно, в художественном произведении один образ умён – и чем он строже, тем умнее. Одним умом в десяти томах не скажешь того, что сказано десятком лиц в каком-нибудь „Ревизоре“!»*. (Гончаров, 1980, с. 141).

Образ приоритетен для И. А. Гончарова, это первоэлемент в поэтике писателя, более важный, чем сюжет и архитектура произведения. Гончаров отмечает: *«Рисуя, я редко знаю в ту минуту, что значит мой образ, портрет, характер: я только вижу его живым перед собою и смотрю, верно ли я рисую, вижу его в действии с другими – следовательно, вижу сцены и рисую тут этих других, иногда далеко впереди, по плану романа, не предвидя ещё вполне, как вместе свяжутся все пока разбросанные в голове части целого... У меня всегда есть один образ и вместе главный мотив: он-то и ведёт меня вперёд – и по дороге я нечаянно захватываю, что попадается под руку, то есть что близко относится к нему»* (Гончаров, 1980, с. 105). Поскольку И. А. Гончаров причисляет себя к типу «бессознательных» художников, утверждая, что у него «всегда есть один образ», следовательно, именно образ у Гончарова, то, как он сам это понимал, «поглощает в себе значение, идею».

Основой художественного образа принято считать способ изображения человеческой жизни, представленный в индивидуализированной форме, но в то же время заключающий в себе обобщенное начало, за которым угадываются те закономерности жизненного процесса, которые формируют людей именно такого типа. Другими словами, при создании художественных образов-персонажей на первый план выдвигаются литературоведческие категории «типа» и «характера». Если тип – это проявление общего в индивидуальном, то характер – это, прежде всего, индивидуальное: *«Тип – это понятие социальное или сословное. Его формирование определяется историческими условиями, классовыми взаимоотношениями, бытовыми обстоятельствами (тип помещика у Гоголя, тип купца у Островского). Но каждый тип имеет свои многочисленные разновидности – характеры, то есть более индивидуальные оформленности психики человека, зависящие от его внутренних качеств. Гоголь*

и Островский делали упор на изображение типов; Тургенев и Толстой – на изображении характеров» (Пустовойт, 1974, с. 111).

При выделении и разграничении категорий *тип* и *характер* следует учитывать и основные положения работы М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности». М. Бахтин отмечает: «Герой с самого начала дан как целое <...> все воспринимается как момент характеристики героя, несет характерологическую функцию, все сводится и служит ответу на вопрос: кто он» (Бахтин, 1979, с. 151). «Если характер устанавливается по отношению к последним ценностям мировоззрения <...> выражает познавательно-этическую установку человека в мире <...>, то тип далек от границ мира и выражает установку человека по отношению к уже конкретизованным и ограниченным эпохой и средой ценностям, к благам, т. е. к смыслу, уже ставшему бытием (в поступке характера смысл еще впервые становится бытием). Характер в прошлом, тип в настоящем; окружение характера несколько символизировано, предметный мир вокруг типа инвентарен. Тип – пассивная позиция коллективной личности» (там же, с. 159). «Тип не только резко сплетен с окружающим его миром (предметным окружением), но изображается как обусловленный им во всех своих моментах, тип – необходимый момент некоторого окружения (не целое, а только часть целого). <...> Тип предполагает превосходство автора над героем и полную ценностную непричастность его миру героя; отсюда автор бывает совершенно критичен. Самостоятельность героя в типе значительно понижена...» (там же, с. 160).

Главный персонаж романа «Обломов» следует рассматривать и исследовать как цельный художественный образ, совмещающий черты типа и характера в равной мере. Нельзя ограничиваться лишь выделением общего социального типа («психологии барина-помещика» или «лишнего человека»), что сделал Н. А. Добролюбов и его последователи; либо определять только индивидуальные черты характера (живую душу, сердце, совесть), что предпочёл А. В. Дружинин и его последователи. При таком подходе своеобразие образа Обломова интерпретируется несколько односторонне, поскольку художественное выражение достоинств и недостатков Ильи Ильича возможно только в единстве: человеческая драма, с одной стороны, предопределена социальным положением героя, его воспитанием и поведением помещика, а с другой стороны, – нравственными, философскими поисками Обломовым ответа на вечные вопросы о смысле бытия.

Г. М. Фридендер подчёркивает, что «Обломов в романе Гончарова... тип бытовой, но одновременно и социальный, и психологический. И вместе с тем жизненная история Обломова имеет философский смысл, она ставит перед читателем определённые большие и важные нравственные и исторические

вопросы. Другими словами, быт и психология, с одной стороны, история, социология, философия – с другой, нераздельны в предмете изображения, с которым имеет дело художник реалист» (Фридлиндер, 1980, с. 345). Именно при целостном подходе к образу возможно раскрыть идею художественного произведения и авторскую позицию, проследить и показать единство в романе И. А. Гончарова вечного и современного, философского и бытового, трагического и комического, нравственного и социального: «...через образ, соединяющий субъективное с объективным, сущностное с реальным, вырабатывается согласие всех этих противостоящих друг другу сфер бытия, их всеобъемлющая гармония» (Эпштейн, 1987, с. 252).

В художественном образе проявляется не только типическое и индивидуальное, но и идеал писателя. Вымысел усиливает обобщённое значение художественного образа, неотделимое от представления писателя об идеале, подчёркивает в нём то, что помогает утверждению этого идеала или противоречит ему. Интересны два высказывания И. А. Гончарова об идеале. Так, в письме И. И. Лъховскому 1857 года он отмечает: «*Меня иногда пугает, что у меня нет ни одного типа, а всё идеалы: годится ли это? Между тем для выражения моей идеи мне типов не нужно, они бы вели меня в сторону от цели*» (Гончаров, 1980, с. 244). В письме к С. А. Никитенко 1866 года читаем: «*Скажу Вам, наконец, вот что, чего никому не говорил: с той самой минуты, когда я начал писать для печати..., у меня был один артистический идеал: это изображение честной, доброй, симпатичной натуры, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды, встречающего ложь на каждом шагу, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающегося и впадающего в апатию и бессилие от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой натуры... Но тема эта слишком обширна, я бы не совладал с нею, и притом отрицательное направление до того охватило всё общество и литературу (начиная с Белинского и Гоголя), что и я поддался этому направлению; вместо серьёзной человеческой фигуры стал чертить частные типы, уловляя только уродливые и смешные стороны. Не только моего, но и никакого таланта не хватило бы на это. Один Шекспир создал Гамлета – да Сервантес – Дон Кихота – и эти два гиганта поглотили в себе почти всё, что есть комического и трагического в человеческой природе. А мы, пигмеи, не сладим с своими идеями – и оттого у нас есть только намёки*» (там же, с. 318–319).

Казалось бы, в высказываниях И. А. Гончарова наблюдается противоречие: то он говорит, что у него типов нет, а всё идеалы; то – что всегда стремился изобразить честного, доброго, симпатичного человека, ищущего правды и разочаровавшегося; то – что вместо характера он писал частные типы.

На наш взгляд, здесь нет никакого противоречия: органично совместив в художественном образе Обломова характер (индивидуальное), тип (исторически и социально детерминированное обобщение) и идеал (вневременное, универсальное обобщение, что иногда в литературоведении называют сверхтипом, вечным образом), Гончаров тем самым и высказал свои социальные, исторические, философские, психологические идеи. Вот почему Гончаров, с одной стороны, восторженно принимая статью Н. А. Добролюбова о романе «Обломов», писал, что *«мне прежде всего бросался в глаза ленивый образ Обломова»* (Гончаров, 1980, с. 106), что *«Обломов был цельным, ничем не разбавленным выражением массы, покоившейся в долгом и непробудном сне и застое»* (там же, с. 117), а с другой стороны, в письме к П. Г. Ганзену 1878 года отмечал: *«...в Обломове... с любовью выражается всё то, что есть хорошего в русском человеке»* (там же, с. 461).

Конечно, желание художника при создании образа может полностью не реализоваться в произведении. И. А. Гончаров сам о себе говорит, что у него только «намёки»: *«На глубину я не претендую, поспеваю заметить: и современная критика уже замечала печатно, что я неглубок»* (Гончаров, 1980, с. 107). Поэтому одни критики полагают, что типическое в образе Обломова преобладает над индивидуальным, а другие, напротив, видят в Обломове «живую душу», и не тип, а идеал, близкий к сверхтипам, к вечным образам Гамлета и Дон Кихота. Несмотря на то, что И. А. Гончарову, как любому настоящему художнику, свойственно сомневаться в силе своего таланта, отметим, что автор «Обломова» «глубок», и нельзя согласиться с критиками, идущими по пути обособления в образе Обломова какой-то одной доминирующей составляющей. Стремление ограничиться при анализе текста лишь абстрактной социальной сущностью героя ведёт к схематизму, к нивелировке и обесцвечиванию художественного образа, выхолащиванию из него индивидуального богатства и своеобразия. И, напротив, акцентирование внимания только на индивидуальных чертах героя приводит к потере в трактовке образа исторической, социальной, временной составляющих, что также является важным в художественном образе. *«Цель образа – пре-обра-зить вещь, превратить её в нечто иное – сложное в простое, простое в сложное, но в любом случае достичь между двумя полюсами наивысшего смыслового напряжения, раскрыть взаимопроникновение самых различных планов бытия»* (Эпштейн, 1987, с. 252). В данной монографии на фактическом текстовом материале рассматривается единство и взаимообусловленность всех элементов художественного образа Обломова, тем самым демонстрируется, что акцентирование внимания только на одном из элементов образа Обломова

превращает художественный образ в схему, искажает авторскую позицию, ведёт к обеднению художественного смысла и идеи произведения в целом.

1.2. Единство *типа* и *характера* в структуре образа Обломова

Для того чтобы показать единство «типа» и «характера» в структуре образа Обломова, необходимо рассмотреть художественные приёмы, которые использует автор для создания образа. Один из доминирующих приёмов в романе – это антитеза. У И. А. Гончарова антитеза многоступенчатая: в романе всё построено на со- и противопоставлениях. Особенность антитезы заключается в том, что она передаёт не тотальное разъединение и несовпадение, а парадоксальным образом выражает синтез, единство.

С первых страниц романа при описании портрета Обломова автор уходит от однозначной трактовки своего героя, используя модальные слова «будто», «казалось», «может быть», отрицательные частицы «не», «ни». Он не настаивает на каких-то определённых чертах героя, а обстоятельно, неторопливо, иронично и лирично характеризует Обломова. Описание протагониста романа строится на контрасте, на противопоставлении внешнего и внутреннего: с одной стороны, тёмно-серые глаза, отсутствие идеи в чертах лица, выражение усталости и скуки во взгляде, с другой – мысль, гуляющая вольной птицей по лицу, мягкость – господствующее и основное выражение не только лица, а всей души, которая открыто и ясно светится в глазах, в улыбке, в движениях.

Герой не живёт в большом доме по улице Гороховой, а лежит: *«В Гороховой улице, в одном из больших домов... лежал утром в постели, на своей квартире, Илья Ильич Обломов»* (Гончаров, 1981, с. 3. Здесь и далее цитаты из романа даются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках). Причём лежанье является нормой: *«Лежанье у Ильи Ильича не было ни необходимостью, как у больного или как у человека, который хочет спать, ни случайностью, как у того, кто устал, ни наслаждением, как у лентяя: это было его нормальным состоянием. Когда он был дома – а он был почти всегда дома, – он все лежал, и все постоянно в одной комнате»* (4). И в этом случае нет определённости: он не болен, он не устал, он не лентяй, но он лежит, это образ его существования. Лексико-семантический повтор (лежал, лежанье) подчёркивает его «нормальное состояние». Усилительно-выделительная повторяющаяся частица «всё» (он всё лежал, и всё постоянно в одной комнате) актуализирует непрерывность действия. Но если герой не болен и не лентяй, почему же он лежит? Почему для него является нормой то, что по мнению других неестественно?

Уже на первой странице романа представлены два возможных взгляда на героя, которые выражены посредством смысловой оппозиции («поверхностно

наблюдательный, холодный человек» / «человек поглубже и посимпатичнее») – приём контраста: *«И поверхностно наблюдательный, холодный человек, взглянув мимоходом на Обломова, сказал бы: «Добряк должен быть, простота!» Человек поглубже и посимпатичнее, долго вглядываясь в лицо его, отошел бы в приятном раздумье, с улыбкой»* (3). Обратим внимание на определения двух людей, смотрящих на Обломова. Один, человек холодный, что свидетельствует о его бездушности, опирающийся только на факты, наблюдения, но наблюдения эти поверхностны, то есть замечает то, что явно бросается в глаза. Это прежде всего типические черты барина-помещика, лентяя, не желающего заниматься делами своего имения, обрюзгшего не по летам, который живёт в грязи и пыли и сам уподобляется вещи, как гоголевские помещики: не случайно использование существительного «складки» в описании халата и лба героя, халат мягок и гибок, как и сам герой. Употребление деепричастия совершенного вида «взглянув», выражающего значение кратковременности и законченности действия с наречием «мимоходом» подчёркивает поверхностность взгляда: *мимо-ходом* означает – проходя мимо, не останавливаясь, чтобы разобраться и проникнуть в суть, «холодный человек» (читатель) делает выводы. При описании другого человека используется деепричастие несовершенного вида, выражающее значение незаконченности, длительности действия, с наречием «долго», а значит, внимательно, поэтому при определении второго человека автор употребляет не сухое, близкое к научному термину слово «наблюдательный», а метафору «человек поглубже». Иными словами, второй человек смотрит долго, соответственно и проникает в сущность глубже. У «человека поглубже» есть и второе определение «посимпатичнее». Что здесь имеется в виду? Для кого он симпатичнее: для автора, для рассказчика, для читателя? И почему он симпатичнее первого? По всей вероятности, употребление этих несогласованных определений с эмоционально-экспрессивной коннотацией (поглубже, посимпатичнее) выражает авторское отношение к герою. Поскольку он способен сквозь грязь, пыль и паутину разглядеть не только лежащего на диване «человека-халата», но и мягкость лица Обломова, свет души, «грацию лени».

Человек «холодный» высказывает своё мнение о герое: *«Добряк должен быть, простота!»*, где само слово «простота» подсказывает, что для поверхностно наблюдающего человека Обломов не сложный, не трудный, легко доступный пониманию, глупый герой. «Человек поглубже и посимпатичнее» не даёт определений протагонисту, он не высказывает своего мнения, а отходит в «приятном раздумье, с улыбкой». Лексема «раздумье» говорит о том, что герой далеко не прост и нельзя однозначно трактовать его облик, тем более что раздумье это приятное, доставляющее радость, улыбку. Высказывание первого человека и молчание второго передают особенность построения

художественного образа Обломова: всё, что на поверхности, что бросается в глаза, чаще относится к типическим чертам барина-помещика, к социальной проблематике романа; все, что скрыто в подтексте (в молчании), относится к сложности внутреннего мира героя, к «метафизической» стороне романа. *«Воспроизводя полный образ жизни, романист стремится повернуть Обломова не одной только комической стороной. Эта сторона уравнивается у Гончарова изображением трагической судьбы героя, его внутренних мук»* (Пруцков, 1962, с. 91). Антитеза внешнего (тип) и внутреннего (характер) в структуре образа Обломова выражает единство образа, поскольку без какой-либо из сторон оппозиции исчезает сам образ Обломова.

В основе описания интерьера кабинета Обломова также лежит художественный приём контраста. Читатель видит кабинет с разных точек зрения. На первый взгляд: прекрасно убранная комната. Опытный же глаз видит соблюдение «неизбежных приличий, лишь бы отделаться от них». Самому хозяину убранство комнаты безразлично. При внимательном осмотре в глаза бросаются запущенность и небрежность: всё в пыли и паутине, ковры в пятнах, на столе *«не убранная от вчерашнего ужина тарелка с солонкой и с обглоданной косточкой... хлебные крошки»* (5). Если бы не тарелка и не сам лежащий хозяин, можно было бы подумать, что *«тут никто не живёт»*, нет *«живых следов человеческого присутствия»* (6). Подобный способ изображения героя свойствен гоголевской манере («натуральная школа»). Проявляются гоголевские реминисценции, касающиеся изображения интерьера Манилова: развёрнутые книги, покрывшиеся желтизной и пылью на открытой странице; валяющиеся газеты с прошлогодним номером; чернильница с вылетающей из неё испуганной мухой. Казалось бы, в описании интерьера прежде всего бросаются в глаза типические черты жизни барина-помещика, живущего за счёт других, запустившего своё жильё, ничем не интересующегося, безразличного ко всему, обленившегося до крайности. Однако следует обратить внимание на тот факт, что Обломов пытался соблюсти приличия в отделке квартиры, «лишь бы отделаться», поэтому смотрит на убранство комнаты холодно, а в остальные три комнаты, где мебель закрыта чехлами и спущены шторы, вообще не заходит. В этом отличие Обломова от Манилова, который не замечает пошлости в интерьере своего дома. Далее, когда мы познакомимся с идиллической мечтой Обломова о патриархальной жизни в родной Обломовке, на просторе полей и берёзовых рощ, нам станет понятно, почему герой безразличен к убранству своей комнаты. Как и при описании портрета, в интерьерной зарисовке критические, осуждающие образ жизни героя номинации смягчаются юмором, авторской иронией. Разговорно-просторечные слова в высказывании Обломова (*«Кто сюда натащил и наставил все это?»*) соседствуют с возвышенными, патетическими

словами и официально-деловыми конструкциями: *«От такого холодного воззрения Обломова на свою собственность, а может быть, и еще от более холодного воззрения на тот же предмет слуги его, Захара...»* (5).

Кроме того, у Гоголя – сплошной комический фон при описании помещиков, возможно, даже – *«...прямая, резкая, беспощадная сатира, разгадывание и определение в облике Манилова отрицательного, концентрация внимания художника исключительно на этом отрицательном, подчинение последнему всех других черт характера героя»* (Пиксанов, 1952, с. 87). Тогда как Гончаров стремится к многостороннему (а не только ироническому) изображению характера Обломова: *«У Гончарова, беспристрастного, строгого, вдумчивого и гуманного судьи Обломова, видна глубокая симпатия, сердечное отношение к своему печально-смешному герою, снисходительность к нему, продиктованные ясным пониманием того общественного зла, которое его погубило»* (Пруцков, 1962, с. 89).

Автор (да и сам герой) стремится внушить читателю мысль, что Обломов – это не только тип помещика-лежебоки, но и индивидуальный характер. От начала и до конца романа герой противопоставлен массе, толпе, народонаселению, обществу; он является другим, не таким, как все. Имплицитно это следует из первого же предложения романа: *«В Гороховой улице, в одном из больших домов, народонаселение которого стало бы на целый уездный город, лежал утром в постели, на своей квартире Илья Ильич Обломов»* (3). Дом уподобляется целому «уездному городу». Далее узнаём, что Обломова выселяют из дома, потому что хозяин, устраивая свадьбу детей, хочет сделать в доме ремонт. Свадьба и ремонт, а также место проживания (Гороховая улица – одна из центральных в Петербурге) – признаки того, что в «уездном городе» кипит жизнь, и только один Обломов не желает двинуться с места. Он один не суетится, а напротив, боится окружающей его суеты, пытается отстраниться от неё, убежать в сон, где всё тихо и спокойно.

Противопоставление «герой/общество» выражается и эксплицитно. Так, гости, навещающие Обломова, «дышат жизнью и движением», «блещут здоровьем и весельем», в отличие от героя, мирно лежащего на диване; но на поверку оказывается, что их движения (жизнь) – пустое, бессмысленное времяпрепровождение. В течение двух с половиной часов Обломов, пересев с дивана в кресло, принимает гостей, и с появлением каждого посетителя раскрываются неожиданные черты натуры, характера и мировоззрения Ильи Ильича.

Перед читателем является «весь Петербург» – светский, чиновничий, «культурный» и «массовый». Гончаров карикатурно типизирует гостей, наделяя каждого говорящей фамилией. В «блещущем здоровьем» двадцатилетнем

Волкове подчёркивается суэта жизни (волка ноги кормят), светский блеск, весёлая жизнь, следование моде («ослеплял свежестью лица, белья, перчаток и фрака»), глянцеви́тая шляпа, лакированные сапоги). Волков с весельем и восторгом описывает Обломову балы и торжественные обеды в роскошных салонах светских домов аристократического и чиновничьего Петербурга: дом Тюменева, дом Муссинских, дом Савиновых, дом Вязниковых, дом Маклашиных. Количество домов говорит о типичности образа жизни Волкова в светском Петербурге: визиты, обеды, танцы, охота, веселье – при духовной нищете и отсутствии труда. *«Слава богу, у меня служба такая, что не нужно бывать в должности. Только два раза в неделю посижу да пообедаю у генерала, а потом поедешь с визитами, где давно не был»* (18).

Для второго визитёра, чиновника Судьбинского, с которым Обломов вместе начинал служить, главное в жизни – карьера, вместо судьбы определяющей жизнь человека. *«Дьявольская служба... Ни минуты нельзя располагать собой»* (20). Продвижение по карьерной лестнице не всегда связано с профессиональным ростом и действительно значимыми делами: *«С таким человеком, как Фома Фомич, приятно служить: без наград не оставит; кто и ничего не делает, и тех не забудет»* (21). Делом становится *«возведение при зданиях, принадлежащих... ведомству, собачьих конур для сбережения казённого имущества от расхищения»* (23). Умение жить, строить карьеру определяется возможностью использовать казённые средства в личных целях: *«Летом отдохну: Фома Фомич обещает выдумать командировку нарочно для меня... вот, тут получу прогоны на пять лошадей, суточных рубля по три в сутки, а потом награду...»* (22). Для карьеры в женитьбе главное не любовь, а чин папы невесты: *«Отец действительный статский советник; десять тысяч дает, квартира казенная. Он нам целую половину отвел, двенадцать комнат; мебель казенная, отопление, освещение тоже: можно жить...»* (23).

Судьбинский не одинок, его типичность раскрывается через вереницу упоминаемых в беседе с Обломовым чиновников, живущих теми же интересами: Фома Фомич (реминисценция из пьесы А. Грибоедова: *«Вот сам Фома Фомич, знаком он вам?.. При трёх министрах был начальник отделения...»*), Свинкин, Пересветов, Мурашин, Кузнецов, Васильев, Махов, Олешкин. Н. А. Николина обращает внимание на «говорящие» фамилии чиновников в романе, они откровенно характеризуют деятельность этих персонажей (гоголевская традиция): фамилия Махов сближается с глаголом «подмахнуть», фамилия Затёртый мотивируется глаголом «затереть» в значении «замять дело», а фамилия Вытягушин – устойчивым сочетанием «вытягивать душу». Фамилия Мухояров сближается со словом «мухрыга» – «продувной обманщик и плут», а также напоминает о мельтешении мух (Николина, 2003, с. 198).

Третий посетитель Обломова – литератор Пенкин, всеядный журналист, стремящийся делать шум, говорящий штампами обличительной литературы 50-х годов XIX века. Фамилия Пенкин ассоциируется не только со словом «пена» и «пениться», но и с фразеологизмами «снимать пенки» и «с пеной у рта», а также *«актуализирует образ пены с присущими ему признаками поверхностности и пустого брожения»* (Николина, 2003, с. 198). Четвёртый собеседник Обломова Алексеев – человек без лица и имени, *«неопределённых лет, с неопределённой физиономией... не красив и недурён, не высок и не низок ростом, не блондин и не брюнет»* (29). Алексеев – это обобщающий портрет обезличенного общества: *«Его многие называли Иваном Ивановичем, другие – Иваном Васильевичем, третьи Иваном Михайловичем. Фамилию его называли также различно: одни говорили, что он Иванов, другие звали Васильевым или Андреевым, третьи думали, что он Алексеев... Весь этот Алексеев, Васильев, Андреев, или как хотите, есть какой-то неполный безличный намёк на людскую массу, глухое отзвучие, неясный её отблеск»* (29–30).

Гости зовут Обломова в Екатерингоф на гуляние. Главным аргументом в пользу того, что надо ехать, является формула «там все». Лексемы «все» и «всё», самые частотные в данной главе, заключают в себе некий знак общества с его интересами и потребностями: *«Все!.. Они!.. Идёмте туда!.. К ним... Все так думают... Там обо всём говорят... Все это носят... Нам нужно... Тут всё...»*. *«Первого мая в Екатерингофе не быть! Что вы, Илья Ильич! – с изумлением говорил Волков, – Да там все! – Ну, как все! Нет не все! – лениво заметил Обломов»* (16). *«Откуда вы, Обломов? Не знает Дашеньки! Весь город без ума, как она танцует!»* (17). *«Да там полгорода бывает... Это такой дом, где обо всем говорят... – Вот это-то и скучно, что обо всем, – сказал Обломов»* (18). Общество обезличено. Всё, что у общества вызывает интерес, для Обломова скучно и не приемлемо.

Посетители представляют уже пройденный этап в жизни Обломова, принесший ему разочарование и осуждённый им: *«С первой минуты, когда я сознал себя, я почувствовал, что я уже гасну! Начал гаснуть я над писаньем бумаг в канцелярии; гаснул потом, вычитывая в книгах истины, с которыми не знал, что делать в жизни, гаснул с приятелями, слушая толки, сплетни, передразниванье, злую и холодную болтовню, пустоту, глядя на дружбу, поддерживаемую сходками без цели, без симпатии; ...гаснул в унылом и ленивом хождении по Невскому проспекту, среди енотовых шуб и бобровых воротников; ...гаснул и тратил по мелочи жизнь и ум, ...определяя ... всю жизнь – ленивой и покойной дремотой, как другие...»* (191). «Жизнь – горение» – традиционный метафорический архетип; «жизнь – погасание» – индивидуально-авторская метафора. Там, где «блестят» и «горят жизнью» Волковы, «гаснет» Обломов.

Повторяющаяся лексема «гаснуть» подчёркивает неприятие героем жизни, в которой не работают книжные истины, в которой нет истинной дружбы и любви и где люди, обезличиваясь, превращаются в «енотовые шубы и бобровые воротники».

Каждому из гостей Обломов повторяет одну и ту же фразу: *«Не подходите, не подходите: вы с холода»*, хотя время действия – весна (первое мая), и гости говорят, что день хорош, «на небе ни облачка». Лексема «холод» символизирует внешний мир, который находится в оппозиции к миру внутреннего пространства дома Обломова. На очередное предложение Алексеева ехать в Екатерингоф Обломов «с досадой отозвался»: *«Дался вам этот Екатерингоф, право!.. Не сидится вам здесь? Холодно, что ли, в комнате или пахнет нехорошо, что вы так и смотрите вон»* (32). Ни один из гостей не желает выслушать Обломова, когда тот заводит разговор о «двух несчастьях», внешний мир безразличен к проблемам героя, холоден. Каждого интересует в первую очередь он сам, гости забегают к Обломову – и исчезают. Здесь ассоциативно возникает образ *«поверхностно наблюдательного, холодного человека»*, мимоходом взглянувшего на Обломова и давшего ему характеристику (на первой странице романа).

Отметим: оппозиция внешнего и внутреннего пространства усилена описанием одежды. Тесным фракам гостей противопоставлен широкий халат Обломова: *«Обломов всегда ходил дома без галстука и без жилета, потому что любил простор и приволье»* (4). Замечание Волкова о том, что шлафрок Обломова давно вышел из моды, не волнует героя. Он лишь уточняет, что это не шлафрок, а халат, *«с любовью кутаясь в широкие полы халата»* (16). Авторская ремарка раскрывает приоритеты Обломова, его жизненные предпочтения: любовь к свободе и простору, уход от обязанности в подчинении общественным нормам и предписаниям.

Обломову жалко своих гостей, несчастных, неугомонных, суесящихся, бегающих, растрачивающих человеческое достоинство по пустякам. *«В десять мест в один день – несчастный! – думал Обломов. – И это жизнь! – Он сильно пожал плечами. Где же тут человек? На что он раздробляется и рассыпается... – несчастный! – заключил он, перевёртываясь на спину и радуясь, что нет у него таких пустых желаний и мыслей, что он не мыкается, и лежит вот тут, сохраняя своё человеческое достоинство и свой покой»* (19). Гости считают себя счастливыми людьми, Обломов же их жизнь расценивает как пустоту, «погасание». Хотя на первый взгляд именно жизнь Обломова представляется лишённой смысла.

Автор раскрывает философию обломовского покоя, позволяющего сохранить человека в человеке только вдали от суесящегося мира. Не случайно

в монологах Обломова так часто встречается слово «человек», а в речах его гостей слово «все». Неприятие героем общества оттого и происходит, что общество обезличивает человека, превращает его во «всех». *«У нас это называется тоже карьерой! А как мало тут человека-то нужно: ума его, воли, чувства – зачем это? Роскошь!»* (24). Поэтому и вступает Обломов в спор с Пенкиным, который пытается в своих литературных опусах охватить «всё», забывая при этом самое главное – человека. Человек не только представитель среды, но и её жертва, следовательно, по Обломову, его надо понимать и любить уже за одно то, что он есть человек, создание божье, высшее начало: *«...изобрази вора, падшую женщину, надутого глупца, да и человека тут же не забудь. Где же человечность-то? Вы одной головой хотите писать! Вы думаете, что для мысли не надо сердца? Нет, она оплодотворяется любовью... Человека, человека давайте мне!»* (27).

Каждый из посетителей иллюстрирует тезис Обломова о «дробности» человека, утратившего «цельность». Но заметим, что пафос обломовского «отрицания» какой бы то ни было «суеты» снижен авторской иронией. Да и сами «несуетные» «позы лежания» Ильи Ильича в какой-то мере обесмысливают его патетические речи. Это вновь говорит о невозможности односторонне трактовать суть образа героя: он возвышен и прекрасен и в то же время смешон и жалок. Причём каждая из этих характеристик не исключает друг друга, а взаимодополняет, раскрывая единство типа и характера в образе Обломова.

Ответ на вопрос, как и почему Обломов отходит от жизни в обществе и приходит к философии покоя, находим также в пятой и шестой главах первой части, в которых рассказывается о некоторых фактах биографии героя. Он был такой, как все: *«...полон разных стремлений, всё чего-то надеялся, ждал многого и от судьбы и от самого себя, ...думал и о роли в обществе; наконец, в отдалённой перспективе, ...воображению его мелькало и улыбалось семейное счастье»* (56), но всему этому не дано было осуществиться, потому что жизнь оказалась прозаичнее, чем представлялось в молодости.

Так, сослуживцы не были одной семьёй: *«Он полагал, что чиновники одного места составляли между собой дружную, тесную семью, неусыпно пекущуюся о взаимном спокойствии и удовольствиях»* (56). А начальник не был «отцом» и лишь наводил страх да ужас на подчинённых: *«О начальнике он слышал у себя дома, что это отец подчиненных, и потому составил себе самое смеющееся, самое семейное понятие об этом лице. ...Илья Ильич думал, что начальник до того входит в положение своего подчиненного, что заботливо расспросит его: каково он почивал ночью, отчего у него мутные глаза и не болит ли голова? Но он жестоко разочаровался в первый же день своей службы»* (57) Приходилось притворяться и не быть естественным, таким, каков ты есть. *«И*

Илья Ильич вдруг робел, сам не зная отчего, когда начальник входил в комнату, и у него стал пропадать свой голос и являлся какой-то другой, тоненький и гадкий, как скоро заговаривал с ним начальник» (58). Реализуются два художественных смысла слова «голос»: голос – звучание, голос – индивидуальность, личность. Нет ожидаемого сочетания «пропадал голос», вставлено изменяющее его смысл определение-местоимение «свой», и поясняемое им существительное «голос» употребляется не в прямом значении, получается, пропадал не только звук, но и, что самое главное, пропадала личность; а определение-местоимение «другой» усиливает переносный смысл высказывания смысловой оппозицией, негативная оценка возрастает благодаря уточняющим определениям-эпитетам – «тоненький и гадкий».

Илья Ильич же ждал теплоты, понимания, заботливости, которые привык получать с детства, живя в идиллической Обломовке: *«Воспитанный в недрах провинции, среди кротких и теплых нравов и обычаев родины, переходя в течение двадцати лет из объятий в объятия родных, друзей и знакомых, он до того был проникнут семейным началом, что и будущая служба представлялась ему в виде какого-то семейного занятия, вроде, например, ленивого записывания в тетрадку прихода и расхода, как дельвал его отец»* (56). С образом семьи связаны позитивные, важнейшие в жизни чувства – теплота, «обычаи родины». Семья, взаимопонимание и родственная поддержка были необходимы Обломову. Гончаров, однако, уходит от однозначного оправдания героя и от изображения возвышенных чувств, тут же употребляя соединительный союз «и», переходит к насмешке, иронии: излишняя забота семьи о маленьком Илюшеньке привела взрослого Обломова к боязни перед жизненными невзгодами.

Рефреном в сознании Обломова повторяется фраза: *«Когда же жить?»* (57). Жизнь в труде не осмысливается героем как жизнь подлинная и настоящая. Ведь труд чиновников показан в романе как суета и бессмысленная беготня, и такой труд наводит на героя «страх и скуку великую»: *«Еще более призадумался Обломов, когда замелькали у него в глазах пакеты с надписью нужное и весьма нужное, когда его заставляли делать разные справки, выписки, рыться в делах, писать тетради в два пальца толщиной, которые, точно на смех, называли записками; притом всё требовали скоро, все куда-то торопились, ни на чем не останавливались: не успеют спустить с рук одно дело, как уж опять с яростью хватаются за другое, как будто в нем вся сила и есть, и, кончив, забудут его и кидаются на третье – и конца этому никогда нет!»* (57). Видно, что герой не по своей воле трудится, а его «заставляли», «требовали», «торопили». Всё в постоянном движении – «замелькали пакеты», нет времени вникнуть в суть дела, причём сами чиновники скорее напоминают мир зверей, где выживает сильнейший: «с яростью хватаются», «кидаются». Такому труду, естественно,

противостоит обломовская идея мирного покоя. *«Истрадался Илья Ильич от страха и тоски на службе...»* (58), оттого и *«жизнь в его глазах разделялась на две половины: одна состояла из труда и скуки – это у него были синонимы; другая – из покоя и мирного веселья»* (56). Обломов уходит со службы, потому что отправил *«какую-то нужную бумагу вместо Астрахани в Архангельск»*. Причём автор даёт важное для понимания характера героя пояснение: Обломов уходит не столько из-за страха, сколько из-за того, что *«собственная совесть была гораздо строже выговора»* (59). Если в авторских описаниях чиновничьей жизни, где представлена и несобственно-прямая речь Обломова, осуждение суетной жизни, мы видим героя разным, и лентяем и философом, то в авторском повествовании о совести героя перед читателем однозначно предстаёт важная черта не типа, а характера, черта, о которой автор говорит уже без юмора и иронии.

Так и уходит постепенно Обломов от общественной деятельности в себя, в *«халат»*, *«в своё одиночество и уединение»*. *«Он не привык к движению, к жизни, к многолюдству и суете. В тесной толпе ему было душно»* (61), не устраивало его быть как все, трудно *«...было платить взаимностью, принимать участие в том, что их интересовало; ...всякий понимал жизнь по-своему, как не хотел понимать её Обломов, а они путали в неё и его: всё это не нравилось ему, отталкивало его, было ему не по душе»* (61). Нет поэзии и покоя в действительности, одна лишь суматоха.

При такой позиции Обломова закономерно поражение Штольца, который пытается вернуть Обломова к жизни, предлагая средством лечения то, от чего тот бежит, то есть общество. Штолец буквально силой вытягивает Обломова из замкнутого пространства комнаты, повторяя: *«Скорей, скорей!»*. Приходится отказаться от любимого просторного халата и надеть тесный фрак. *«Да куда это? Да зачем? – с тоской говорил Обломов. – Чего я там не видел? Отстал я, не хочется... Не нравится мне эта ваша петербургская жизнь!.. Всё, вечная беготня взапуски, вечная игра дрянных страстишек, особенно жадности, перебивания друг у друга дороги, сплетни, пересуды, щелчки друг другу... Скука, скука, скука!.. Где же тут человек? Где его целость? Куда он скрылся, как разменялся на всякую мелочь?»* (179). Петербургская жизнь (беготня, игры, сплетни) не приемлема для Обломова. Герой говорит, что это *«ваша»* жизнь, то есть *«не моя»*. *«Свет, общество! ...Все это мертвецы, спящие люди, хуже меня, эти члены света и общества!»* – *«Ни у кого ясного, покойного взгляда, ...все заражаются друг от друга какой-нибудь мучительной заботой, тоской, болезненно чего-то ищут. И добро бы истины, блага себе и другим – нет они бледнеют от успеха товарища»*. – *«Что ж это за жизнь? Я не хочу её. Чему я там научусь, что извлеку?»* (180–181). За криками скучающих петербуржцев

Обломов видит «непробудный сон», «болезнь» всего общества, сон ещё более отвратительный, чем его собственный: Обломов хотя бы не делает зла другим. В питерской жизни для Обломова нет природной нормы, нет идеала: *«Я их не трогаю, ничего не ищу; я только не вижу нормальной жизни в этом. Нет это не жизнь, а искажение нормы, идеала жизни, который указала природа целью человека»* (182). Итак, окружающая Обломова жизнь для него «неподлинная», «ненастоящая», это «искажение нормы»: здесь нет семейственности, человечности, нравственности.

Закрывшись дома, Обломов не писал, не читал, не учился. Гончаров, иронизируя, раскрывает типические черты обленившегося барина, которому ничего не интересно. Причём здесь уже мы видим не только вину общества, но и сам уклад обломовской жизни, ту самую обломовщину, когда в школе Илью ничего не интересует, когда наука никак не связана в сознании героя с жизнью, когда отцы и деды жили «благословением божьим», полагаясь больше на бога, а не на себя и на свой труд.

Необходимо отметить, что лежание Обломова никогда не было равно суете общества, ибо у Обломова само лежание деятельное, что подтверждается текстом. Если фигура героя показана в статическом состоянии, то его внутренний мир, напротив, изображён в динамике: имплицитные противопоставления внешнего и внутреннего. Мы не встретим ни разу в романе слов о том, что Обломов просто валяется на диване. Ещё в начале романа автор отмечает, что лежание Обломова – это не лень и не усталость, а нормальное состояние. Все его «лежания» сопровождаются иногда ироничными, иногда серьёзными пояснениями: *«мысль гуляла вольной птицей по лицу, порхала в глазах, садилась на полуотворённые губы»; «взгляд помрачался», «душа светилась в глазах», «на лицо набегала туча заботы», «взгляд туманился»; «погрузился в задумчивость», «я озабочен», «мысли мучают меня», «погрузился в размышления», «мучимый приливом беспокойных мыслей», «я не сплю – думаю думаю», «я сам казнил себя сознанием»; «в глубине души плакал», «испытывал... страдания и тоску», «вдруг загораются в нём мысли, ходят и гуляют в голове». Частотность слов-процессов, актуализирующих дополнительные оценочные значения, близкие к различным по семантике словам категории состояния (светло, туманно, печально, тоскливо), придаёт динамичность, казалось бы, статическому описанию. *«Никто не знал и не ведал этой внутренней жизни Ильи Ильича: все думали, что Обломов так себе, только лежит да кушает на здоровье, и что больше от него нечего ждать; что едва ли у него вяжутся и мысли в голове. Так о нём и толковали везде, где его знали. О способностях же его, об этой внутренней вулканической работе пылкой головы и гуманного сердца знал один Штольц»* (68). Внутренняя работа героя определяется как*

«волканическая», то есть подобная вулкану, где силы сна и внутренней мощи сопрягаются. Не случайно герой говорит Штольцу о себе, что в нём был заперт свет, который искал выхода, но не смог вырваться на волю и угас.

Чаще всего Обломов ведёт споры-диалоги о добре, о счастье, об истине с самим собой, про себя. Илья Ильич Обломов наиболее полно реализуется во внутренней речи и в несобственно-прямой авторской речи. Объём внутренних монологов и диалогов в дискурсе Обломова, по приблизительной оценке, занимает более пятидесяти процентов, что само по себе может квалифицировать данного индивида как человека, ведущего интенсивную внутреннюю духовную жизнь, заполненную нравственными переживаниями и эмоциональной рефлексией (Краснова, 2003).

Нельзя точно определить, кто же Обломов – лентяй или философ? Ироничность снимает серьёзность, серьёзность ограничивает иронию, и перед нами предстаёт художественный образ, в котором типическое и характерное находится в сложном взаимодействии и дополнении, одно раскрывает другое. С одной стороны, автор иронично рассказывает о том, как герой, «не щадя сил», трудится лёжа на диване, а с другой – мы видим красоту и поэтичность внутреннего мира героя и уже не можем снисходительно улыбаться, а сочувствуем и переживаем вместе с Обломовым, думаем о судьбах мира. Так в художественном образе Обломова сочетается, с одной стороны, поэт и философ (данные номинации даёт в тексте герою Штольц) с честной и доброй душой, «с пылкой головой и гуманным сердцем», а с другой стороны, помещик и лентяй, не желающий сделать что-либо для приближения к своей мечте, надеясь, что всё желаемое в его жизни произойдет как-то само собой, по волшебству.

Своеобразие авторского повествования заключается в особом подходе к своему герою, герою необычному для художественного изображения – с одной стороны, испытывающему страдания и тоску от несовершенства мира, «человеческих скорбей», а с другой – способному на максимальный «подвиг» для исправления людских пороков – «привстать до половины на постели». Получается, что восторженность Обломова, его нравственные порывы искренни, чистосердечны, но пусты: он способен только «изменять позы». Глубина авторского изображения в том и заключается, что положительная и отрицательная оценка мыслей, чувств, действий героя перетекают одна в другую, переплетаются.

О возможности рассматривать героя с разных точек зрения говорит и фамилия, в которой воплощены все возможные смыслы трактовки художественного образа Обломова, социальные и метафизические. Представим несколько точек зрения, высказанных разными исследователями по поводу фамилии героя. А. Ф. Роголёв считает, что Гончаров предчувствовал коренные

перемены в русской жизни, которые приведут к обрыву преемственности, традиции, к «надлому» или «облому» традиционного русского общества, всего жизненного уклада (Рогалёв, 2004). В. Мельник отмечает соотнесённость слов Обломов – обломок и обращается к стихотворению Е. Баратынского *«Предрассудок! Он обломок древней правды...»*, в котором поднимается вопрос об утрате устоявшихся нравственных ценностей в связи с наступлением «железного века». Обломов в этой интерпретации – обломок «древней правды», оставшейся в прошлом (Мельник, 1985). По мнению П. Тиргена, параллель «человек-обломок» характеризует героя как «неполного», «недовоплощённого» человека, «сигнализирует о доминанте фрагментарности и отсутствии цельности», на месте целого находятся распадающиеся остатки того, что когда-то было заложено и могло бы стать единым целым (Тирген, 1990). Т. Орнатская видит в словах «Обломов», «Обломовка» народнопоэтическую метафору «сон-обломон». Образ сна в этой метафоре ассоциируется с «зачарованным миром» русских сказок, с присущей ему поэзией, и с «обломным сном», гибельным для героя, придавившим его могильным камнем (Орнатская, 1991). Н. Николина пишет о том, что фамилия героя может мотивироваться как существительным «обломок» – обломленная кругом вещь (В. Даль), отбитый или отломившийся кусок чего-либо, остаток чего-либо прежде существовавшего, исчезнувшего, так и прилагательным «облый» (круглый). *«В этом случае фамилия героя интерпретируется как контаминированное, гибридное образование, совмещающее семантику слов „облый“ и „ломать“: круг, символизирующий отсутствие развития, статичность, неизменность порядка, представляется разорванным, частично „сломанным“»* (Николина, 2003, с. 200). Все множественные мотивации фамилии Обломов дополняют и раскрывают суть художественного образа героя. Нельзя ограничиваться одной интерпретацией, потому что герой не однолинеен. В нём есть и отсутствие цельности, выраженное в не реализовавшемся жизненном пути, в обломовщине, и в то же время – целостность человека, живущего круговым циклом, мечтой о семье и доме, не разменивающегося на суету общества, верящего в нравственные ценности доброй старины.

Порой Обломов смешон и жалок. Например, когда, обидевшись на Захара за то, что тот сравнил его с «другим», патетически и пафосно начинает поучать Захара, с гордостью акцентируя внимание на своих помещичьих прерогативах, которые вовсе не украшают героя, а, напротив, унижают. *«Погоди, ты посмотри, что ты говоришь! ...Не ты ли с детства ходил за мной? Ты все это знаешь, видел, что я воспитан нежно, что я ни холода, ни голода никогда не терпел, нужды не знал, хлеба себе не зарабатывал и вообще черным делом не занимался. Так как же это у тебя достало духу равнять меня с другими? Разве*

у меня такое здоровье, как у этих «других»? Разве я могу все это делать и перенести?» (95). Комическая ситуация создаётся несоответствием горячности, чрезмерного волнения Обломова – черт, ему в целом несвойственных, – самому предмету разговора: «я» не работаю, не бегаю, не мечусь, даже чулок на ноги сам не натягиваю и при этом не голодаю, нужды не знаю – а сам заработок – «чёрное дело», которое выполняет «другой». С позиции героя его невозможно сравнивать с «другими» «низкими людьми», занимающимся делом. Естественность, оправданность труда «других» – это унижение «я». Авторское изображение «гнева» Обломова достигает апогея ироничности в содержании последней фразы, на первый взгляд, незначительной (присоединительная конструкция), а на самом деле создающей высшую степень насмешки: и «здоровье у меня» не такое, как у «других» – таких нагрузок «я» не в состоянии перенести. «Праведный» гнев героя оказывается помимо его воли фарсом: комическое уничтожает серьёзность.

Обломов пытается указать Захару, как тот «горько оскорбил барина», который день и ночь трудится, заботится о крестьянах, чтобы они «не потерпели ни в чём нужды», чтобы «молились да поминали барина добром». Когда же Обломов рассказывает, как в плане своём определил Захару особый дом, огород, назначил жалование, сделал управляющим, мажордомом и поверенным по делам, которому все мужики в пояс кланяются, – сам до того растрогался собственными благодеяниями, что голос у него задрожал, и слёзы на глазах проступили. Обломов и Захар друг друга не слышат. Обломов упоён своим поэтическим пафосом, но плач и непонимание Захаром речи барина снимает пафосность его речи: *«Захар потерял решительно всякую способность понять речь Обломова; но губы у него вздулись от внутреннего волнения; патетическая сцена гремела, как туча, над головой его»* (96). *«Батюшка, Илья Ильич! – умолял Захар. – Полно вам! Что вы, господь с вами, такое несёте! Ах ты, мать пресвятая богородица! Какая беда вдруг стряслась нежданно-негаданно... Оба они перестали понимать друг друга, а наконец каждый и себя»* (96). Кстати, в словах Захара и точная оценка горячности барина: «такое несёте». Обломов смешон и жалок: возвышенные патетические фразы (*«Станет ли человеческих сил вынести всё это»* (91)), жесты оскорблённого, обидевшегося человека, попытка представить себя как страдальца – всё это в совокупности с предметом, темой разговора выглядит смешно и комично. Да и вся пафосная декламация заканчивается прозаическим и повседневным обращением барина к слуге: *«Дай квасу!»*. Мы видим прежде всего тип барина-помещика, гордящегося тем, что он не работает, а за него это делают другие.

Но оставшись один, Обломов *«думал, думал, волновался, волновался»* (98). *«Он углубился в сравнение себя с «другим». Он начал думать, думать: и теперь*

у него формировалась идея, совсем противоположная той, которую он дал Захару о «другом»» (99). Автор говорит, что «настала одна из ясных сознательных минут в жизни Обломова» (99). Эта минута дорогого стоит, мы видим Обломова с другой стороны, перед нами вновь предстаёт внутренний мир героя, особенные черты его характера. *«Как страшно стало ему, когда вдруг в душе его возникло живое и ясное представление о человеческой судьбе и назначении и когда мелькнула параллель между этим назначением и собственной его жизнью... Ему грустно и больно стало за свою неразвитость, остановку в росте нравственных сил... В робкой душе его вырабатывалось мучительное сознание, что многие стороны его натуры не пробуждались совсем, другие были чуть-чуть тронуты, и ни одна не разработана до конца... А между тем он болезненно чувствовал, что в нем зарыто, как в могиле, какое-то хорошее, светлое начало»* (100). Важный приём автора: «углубление» героя в себя, то есть размышление, чем постоянно занимается Обломов, – позволяет «оправдать» его, показав нравственные страдания.

Герою страшно, грустно, больно. Мучительное сознание открывает перед ним его неправильную, гадкую, отвратительную барскую жизнь, приведшую к сну и апатии, хотя минуту назад Обломов доказывал Захару противоположное. Станным образом речь Обломова о том, что он не «другой», обрушивается не на Захара, который всё равно не понимает хозяина (автор не случайно постоянно акцентирует на этом внимание), а на самого же Обломова. Это выражено лексико-семантически. Так, самым большим наказанием в речи Обломова для Захара становятся «жалкие слова», это те возвышенные слова, которые Захар не понимает и которые поэтому имеют над ним силу наказания. Автор выделяет курсивом повторяющуюся конструкцию *«жалкие слова»*. Вдобавок к этому Обломов называет Захара «ядовитым человеком» и «змеёй». *«Вот какую змею отогрел на груди»* (96). *«Какой ты ядовитый человек, Захар! – прибавил Обломов с чувством. Захар обиделся. – Вот, – сказал он, – ядовитый! Что я за ядовитый? Я никого не убил. – Как же не ядовитый! – повторил Илья Ильич, – ты отравляешь мне жизнь. ... – Да что это, Илья Ильич, за наказание! Я христианин: что ж вы ядовитым-то браните? Далось: ядовитый!»* (82). После разговора Обломова со Штольцем (во второй части романа), когда будет произнесено слово «обломовщина», опять появится метафорический эпитет «ядовитый». *«Обломовщина! Одно слово, – думал Илья Ильич, – а какое... ядовитое!...»* (193).

Жалкий, жало, яд, змея метафорически и фонетически преобразовываются в размышлениях Обломова, и оказывается, что это «безобразная» речь Обломова была не поэтически возвышена, как он себе это представлял, а *жалкой*. Герой ужалил не Захара, а самого себя. Не Захар отравляет ему жизнь, а он сам себе.

«Горько становилось ему от этой тайной исповеди перед самим собою. Бесплодные сожаления о минувшем, жгучие упреки совести язвили его, как иглы, и он всеми силами старался свергнуть с себя бремя этих упреков, найти виноватого вне себя и на него обратить жало их. Но на кого? – Это все... Захар! – прошептал он. Вспомнил он подробности сцены с Захаром, и лицо его вспыхнуло пожаром стыда» (100). Гиперболическая метафора «пожар стыда» говорит о силе страданий героя. Жалость, сострадание, печаль, сожаление сменяют насмешку и иронию предшествующих страниц. Даже в жесте героя, уже не сидящего гордо на диване и выдающего сентенции, а спрятавшегося под одеяло, видно желание убежать от себя, спрятаться от своего неприглядного поведения, уйти от вопросов, которые мучают и не дают спокойно жить: *«Отчего же это я такой? – почти со слезами спросил себя Обломов и спрятал опять голову под одеяло, – право?»* (101). Герой так и не находит ответа на свой вопрос. Но следующая далее девятая глава «Сон Обломова» позволяет приблизиться к ответу на этот вопрос.

Как разграничить типическое и характерное в художественном образе Обломова? Не будь в герое черт помещика-крепостника, обломовца, верящего в чудо, в сказку, в судьбу (*«Видно уж так судьба... Что ж мне тут делать?»*) (101), в то, что не он сам, а «кто-то», «что-то», «какой-то» помешали ему, испортили и сломали его жизнь, – не было бы и страданий, и угрызений совести по поводу неудавшейся жизни. Осталась бы только метафизическая, философская составляющая художественного образа, где герой противопоставлен обществу, ищет правды, вскрывает недостатки, но сам при этом обществу не тождественен ни в чём, а близок в таком своём проявлении к романтическому герою. Трагедия героя во многом обусловлена его социальным положением. Обломов, с одной стороны, обществу не тождественен, это показано во фрагментах, изображающих приход гостей, прогулки со Штольцем, когда Обломов не приемлет всего того, что касается петербургской шумихи и суеты. Но, с другой стороны, рассказывая Штольцу о своём погасании и бессмысленной жизни, Обломов замечает: *«Да я ли один? Смотри: Михайлов, Петров, Семенов, Алексеев, Степанов... не пересчитаешь: наше имя легион!»* (192). Обломов – часть этого мира и особенно мира патриархальной Обломовки, где он и барин-помещик («обломовщина») и простой человек, который с легкостью может слиться с миром других людей, обыкновенных отношений и чувств.

1.3. Антитеза *жизнь/рай* как смысловая доминанта образа Обломова

В сложном переплетении разнообразных черт Обломова особую роль выполняет способ представления героя, когда антитеза как художественный

приём выдвигается на первый план. Это прежде всего антитеза, отражающая философию существования персонажа, – «жизнь/рай».

О чём думает и мечтает Обломов, чего хочет и ждёт, в чём видит природную норму, идеал и цель человеческой жизни? Это очень важный вопрос для понимания личности героя, потому что после поверхностного прочтения романа всё-таки остаётся чувство, что Обломов подобен всем. Кажется, что его лежание и их суэта равны. Да и о чём он мечтает? О покое, о жене, о самоваре, о друзьях с двойным подбородком. Чем это лучше того, что есть у его гостей, у общества? Но не надо торопиться с выводами, ибо есть опасность абсолютизировать внешние признаки и факты, не замечая внутренней идеи философии Обломова.

Остановимся подробнее на мечте героя. Какие детали-номинации её сопровождают? О разном мечтал Обломов, он видел себя то отважным полководцем, то известным поэтом или художником, то просто человеком, оплакивающим судьбы несчастных и обездоленных. Но главной мечтой всей его жизни была идея построить новый дом вдали от мира суеты и страстей, в земном раю под названием Обломовка, в стране тихого детства и добрых сказок.

В «Сне Обломова» перед читателем открывается удивительный, яркий, образный, поэтический, сказочный и социально-конкретный мир помещицкой усадьбы. Перспектива «двойного зрения», представления с разных сторон героя и образа его жизни сохраняется и в стиле сна: описания природы, людей, обычаев, нравов, порядков, с одной стороны, лиричны и поэтичны, с другой – проникнуты авторской иронией. Автор и поэтизирует сказочно-идиллическое существование героя, и показывает причины того, почему Обломов оказался не готов к жизни.

Обломовка описана как мир, чуждый романтическому сознанию и близкий сознанию идиллическому, об этом не раз писали в критике (Бахтин, 1975; Ляпушкина, 1996; Отрадин, 1992). Признаки идиллического хронотопа описаны М. М. Бахтиным. Перечислим их. *«...Органическая прикрепленность, приращенность жизни и её событий к месту – к родной стране со всеми её уголками, к родным горам, родному долу, родным полям, реке и лесу, к родному дому. ...Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром. ...Единство места сближает и сливает колыбель и могилу (тот же уголок, та же земля), детство и старость (та же роца, речка, те же липы, тот же дом), жизнь различных поколений, живших там же, в тех же условиях, видевших то же самое. ...Сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни. ...Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питьё, возрасты – основные реальности идиллической*

жизни. ...Еда и питьё носят в идиллии чаще всего семейный характер, за едой сходятся поколения, возрасты. Типично для идиллии соседство еды и детей, ...это соседство проникнуто началом роста и обновления жизни. ...Смерть лишена трагичности. ...Патриархальное хозяйство» (Бахтин, 1975, с. 374–376).

В мире Обломовки реализуются все признаки идиллии, отмеченные М. М. Бахтиным. Пейзаж идеальный, человек и природа едины, человеку уютно, хорошо жить в таком мире, нет ощущения неустроенности и незащищённости. *«В описании обломовской природы доминирует антропоморфный принцип: зима – „неприступная красавица“, луна – „круглолицая деревенская красавица“, дождь – „слёзы внезапно обрадованного человека“. Эта природа, так сказать, сориентирована на человека, человек является модулем этого мира» (Отрадин, 1992, с. 6). Небо, как домашняя кровля, «жмётся к земле», защищая обломовцев и их «благословенный», «избранный», «чудный» край, где всегда светит солнце, «весело» и «сладко» бежит река, где царит атмосфера любви, согласия и гармонии. В этом мире нет места романтическому индивидуализму поэтов и мечтателей, нет гор, моря, скал, пропасти, леса; нет страстей, криков, суеты; нет «дикого» и «грандиозного»: «Поэт и мечтатель не остались бы довольны даже общим видом этой скромной и незатейливой местности» (106). Здесь всё тихо и сонно, уютно и комфортно. «...Глубокая тишина и мир лежат и на полях. ...Тишина и невозмутимое спокойствие царствуют и в нравах людей в том краю. Ни грабежей, ни убийств, никаких страшных случайностей не бывало там; ни сильные страсти, ни отважные предприятия не волновали их» (107).*

Мир для обломовцев таинственен, свят и логически необъясним, всё это говорит о мифическом сознании жителей Обломовки. Пространство замкнуто и не имеет связи с внешним миром, который, как всё неведомое, пугает и страшит обломовцев. Время циклично и условно: *«Правильно и невозмутимо совершается там годовой круг» (103). Так жили отцы и деды, так будут жить дети и внуки. Самостоятельный, целостный и завершённый мир Обломовки живёт по своим вековым традициям, законам и ритуалам: любовь, брак, рождение, труд, смерть – этот круг неизменен. «И вот воображению спящего Ильи Ильича начали так же по очереди, как живые картины, открываться сначала три главные акта жизни, разыгрывавшиеся как в его семействе, так у родственников и знакомых: родины, свадьба, похороны. Потом потянулась пестрая процессия веселых и печальных подразделений ее: крестин, именин, семейных праздников, заговенья, разговенья, шумных обедов, родственных съездов, приветствий, поздравлений, официальных слез и улыбок» (127).*

Маленького Обломова окружают близкие люди (мать, отец, няня, многочисленная родня), заботятся о нём, ласкают, холят, лелеют. Особенно близка герою мама: *«Обломов, увидев давно умершую мать, и во сне затрепетал*

от радости, от жаркой любви к ней: у него, у сонного, медленно выплыли из-под ресниц и стали неподвижно две теплые слезы» (110). Умиление и необыкновенный духовный подъём вызывают воспоминания. Мать осыпает его страстными поцелуями, осматривая заботливыми глазами, молится с ним, вкладывая всю душу в молитву, медленно расчёсывает мягкие волосы Илюши, мечтает, когда сын подрастёт, приискать ему подругу, тоже поздоровее и порумянее.

Главной заботой у обломовцев была кухня и обед. Совместная еда – мотив единения семьи. *«Для обломовцев совместная еда – подтверждение чувств, не подверженных влиянию времени, свидетельство родства, которое нельзя отменить»* (Отрадин, 1992, с. 7). Чувство семьи определяет отношение к миру и к людям. *«Многие странности в поведении и сознании взрослого Обломова объясняются этим неугасающим в нём семейным началом, которое резко диссонирует с нормами петербургской жизни»* (там же, с. 7).

Сон Обломова помогает раскрыть суть художественного образа героя. Чрезмерная опека матери, няни, слуг приводит к тому, что любящие и заботливые люди вырастили абсолютно пассивного, безвольного и беспомощного человека, не готового к самостоятельной жизни, полагающегося на сказки, рассказанные няней, и русское «авось». *«...Его все тянет в ту сторону, где только и знают, что гуляют, где нет забот и печалей; у него навсегда остается расположение полежать на печи, походить в готовом, незаработанном платье и поесть на счет доброй волшебницы»* (121). В данном случае видим авторские размышления, они серьёзны в отличие от лирико-комического представления мыслей и чувств героя. Сам герой в авторском представлении приходит к мысли, что легко, приятно не зарабатывать и есть как по волшебству. Но с другой стороны: *«Населилось воображение мальчика странными призраками; боязнь и тоска засели надолго, может быть навсегда, в душу. Он печально озирается вокруг и все видит в жизни вред, беду, все мечтает о той волшебной стороне, где нет зла, хлопот, печалей, где живёт Милитриса Кирбитьевна, где так хорошо кормят и одевают даром...»* (123). Появляется и печаль среди блаженства. Новая антитеза: нет печалей, а герою печально.

Учёба наводит тоску, надо расстаться с любимой роднёй, вкусно не поешь, сладко не поспишь, надо трудиться. Идеалом жизни у обломовцев был покой и бездействие: *«Они сносили труд как наказание, наложенное еще на праотцов наших, но любить не могли, и где был случай, всегда от него избавлялись, находя это возможным и должным»* (126). В четырнадцать лет Илья уже совсем побарски может позволить себе поддать Захару ногой в нос, а, если захочет чего-нибудь, стоит ему только мигнуть, как слуги кидаются исполнять его желание.

Так формируются типические черты барина-помещика в Обломове. Но это только одна сторона художественного образа. Теплота семейных отношений, поэтичность обыкновенной простой жизни, без тревог и суеты, любовь к ребёнку, сказки, тайна – всё это развило в характере Обломова широту души, добродушие, мягкость, утонченность, черты мечтательности, воображения, поэтического восприятия жизни, стремление к тихим семейным повседневным радостям. Как отмечает М. Бахтин, в романе *«...показана исключительная человечность идиллического человека Обломова и его „голубиная чистота“»* (Бахтин, 1975, с. 383)

Глава IX «Сон Обломова» позволяет приблизиться к сути образа главного героя и понять его мечту. Обратим внимание на такие слова-понятия, встречающиеся и повторяющиеся на протяжении всего романа, как «дом, семья, покой, рай». В этих словах заключается основной смысл философии Обломова, которую можно было бы сформулировать так: *«В поисках утраченного рая»*. Согласно Библии, жизнь на земле есть страдание, и поэтому человек всегда ищет покоя. На обвинения Штольца в неправильной жизни и мещанской мечте Обломов отвечает: *«Да цель всей вашей беготни, страстей, войн, торговли и политики разве не выделка покоя, не стремление к этому идеалу утраченного рая. ...Все ищут отдыха и покоя»* (187–188).

Со сказок няни *«о какой-то неведомой стороне, где нет ни ночей, ни холода, где всё совершаются чудеса, где текут реки мёду и молока, где никто ничего круглый год не делает»*, смешались в сознании Обломова жизнь и сказка, *«и он бессознательно грустит подчас, зачем сказка не жизнь, а жизнь не сказка»* (121). В петербургской жизни для Обломова нет природной нормы, нет идеала: *«Я их не трогаю, ничего не ищю; я только не вижу нормальной жизни в этом. Нет это не жизнь, а искажение нормы, идеала жизни, который указала природа целью человека»* (182). Для обломовцев идеал жизни, норма – это покой, бездействие, стабильность, тихая любовь, семейственность, единение с природой, традиции. Обломовцы избегали суеты и спешки, не бились над неразрешимыми умственными или нравственными вопросами. *«Оттого всегда и цвели здоровьем и весельем, оттого там жили долго; мужчины в сорок лет походили на юношей; старики не боролись с трудной, мучительной смертью, а, дожив до невозможности, умирали как будто украдкой, тихо застывая и незаметно испуская последний вздох. Оттого и говорят, что прежде был крепче народ»* (126). *«Норма жизни была готова и преподана им родителями, а те приняли ее, тоже готовую, от бабушки, а бабушка от прабабушки, с заветом блюсти ее целость и неприкосновенность, как огонь Весты. Как что делалось при дедах и отцах, так делалось при отце Ильи Ильича, так, может быть, делается еще и теперь в Обломовке»* (126).

В петербургской жизни Обломов не желает уподобляться всем и жить, как все живут, он уходит от мирской суеты, ибо это нарушение нормы в его понимании. Однако в Обломовке, где царствует мир, покой, истинная любовь и понимание, Обломов является частью этого мира. И здесь местоимение «все» уже реализует не негативную семантику, а оценивается как естественное нормальное коллективное житнетворчество. Во сне Обломова мир рассматривается и видится не с точки зрения отдельного индивида, а глазами коллектива. В этом мире существует не «я», а «мы». *«Счастливые люди жили, думая, что иначе и не должно и не может быть, уверенные, что и все другие живут точно так же и что жить иначе – грех»* (108). До полудня готовили еду и *«всё суетилось и заботилось, всё жило такую полную, муравьиною, такую заметною жизнью»* (115). Затем все едят и ложатся спать.

Природа неотделима от коллективного сознания и живёт теми же переживаниями, что и люди. *«Ни дерево, ни вода не шелохнутся; над деревней и полем лежит невозмутимая тишина – все как будто вымерло. ...И в доме воцарилась мертвая тишина. Наступил час всеобщего послеобеденного сна»* (115).

«Все разбрелись по своим углам; ...в людской все легли вповалку. ...Это был какой-то всепоглощающий, ничем непобедимый сон, истинное подобие смерти. Все мертво, только из всех углов несетя разнообразное храпенье на все тоны и лады» (116). После всеобщего сна собираются к чаю и опять же: *«Все это сопит, охает, зеваает, почесывает голову и разминается, едва приходя в себя»* (118). А вечером ужин, а после опять в природе *«Всё смолкло. ...Настали минуты всеобщей, торжественной тишины природы, ...в Обломовке все почивают так крепко и покойно»* (120).

О райской, идиллической жизни Обломовки и мечтает Обломов, несмотря на то что жизнь эта однообразна и подобна «сну мёртвому». У него одно желание: вырваться из питерской суеты и вернуться в мир детства, тепла, заботы, семьи. Построить свой дом, где он будет жить с любимой женой и детьми и где будет встречаться с друзьями и вести с ними долгие приятные беседы. *«Измученное волнениями или вовсе незнакомое с ними сердце так и просится спрятаться в этот забытый всеми уголок и жить никому неведомым счастьем. Все сулит там покойную, долговременную жизнь до желтизны волос и незаметную, сну подобную смерть»* (103).

На вопрос Штольца, каков же, по его мнению, идеал и норма жизни, Обломов подробно описывает свою давнюю мечту. Жена, природа, еда, простор, свобода. Нет забот, страстей, волнений. Природа и человек едины. Гармония и счастье во всём. В мечте Обломова нет места дождю, ненастью, холоду, голоду, сжигающим страстям, нет места тесному фраку и петербургской суете, нет

мыслей о труде и работе. В его мире царит покой, сытость, солнце, тихая и нежная любовь. Природа, дом, семья, друзья, еда – идиллические константы счастья героя, нельзя исключить, отказаться хотя бы от чего-то одного. Все составляющие мечты тесно переплетены и связаны друг с другом. Без идиллического пейзажа нет семейного счастья, а семейное счастье, в свою очередь, по Обломову, возможно только в таком пейзаже, в единстве с природой. Без дома нет семьи, а без семьи невозможно существование дома, без семьи нет радости от еды и от друзей.

Мир Обломова – искренний, честный, здесь не надо лгать, врать, лицемерить, приспособливаться. Еда объединяет всех за одним столом, и семью и друзей. Все собираются за одним столом не ради выгоды, как это делается в Петербурге, когда поездка в Екатерингоф на общее гуляние – необходимый ритуал вежливости, а потому что любят друг друга искренно и хотят за одним столом разделить радость семейного счастья, удовлетворить свои желания и насладиться разговорами, шутками, молчанием. Вспомним разговоры, шутки, смех, молчание в один из вечеров в Обломовке, когда говорят обо всём и в то же время ни о чём, когда подолгу молчат, когда смеются долго, «как олимпийские боги», по поводу катания три года назад на салазках. *«Такой „сопряжённый с открыто-доверительным общением людей“ смех свидетельствовал об „идиллическом потенциале жизни“.* Смех в этой жизни – радостное ощущение своего „равновесия“ в этом мире, или радостное переживание победы над страхами» (Отрадин, 1992, с. 7). Единение человека, природы, еды достигает своего апогея к вечеру. *«Потом, как свалит жара, отправили бы телегу с самоваром, с десертом в березовую рощу, а не то так в поле, на скошенную траву, разостлали бы между стогами ковры и так блаженствовали бы вплоть до крошки и бифштекса» (186).*

По сути, в мечтах героя рисуется рай таким, каким он представлен в Библии: вечное лето, все сыты, довольны, одна радость на лицах, нет забот о хлебе насущном. Даже мужики и бабы, которые идут с покоса в мечте Обломова (следовательно, кто-то всё же трудится для того, чтобы создать Илье Ильичу сладкую и спокойную жизнь) счастливы. Жизнь – это терпение, труд, бедствие, что Обломов считает «наказанием, ниспосланным небом за наши грехи».

Выстроим лексико-семантические поля лексем «жизнь» и «рай», то есть найдём в тексте семантически и ассоциативно близкие лексические единицы, отражающие понятийную сферу этих лексем. Вот как Обломов видит жизнь и рай (мечту): Жизнь – *бездна, беда, сплетни, пересуды, несчастье, суета, работа, мучение, ложь, лицемерие, скука, заботы, беготня, игра, тревоги, тоска, бессонные ночи, обман, страсть, битва.* Рай – *детство, сказки, мечта, идеал, добро, любовь, покой, нежность, понимание, тишина, счастье, поэзия, книги,*

рояль, семья, жена, дети, друзья, солнце, поля, просторы, еда, сон, полнота удовлетворённых желаний, раздумье наслаждения. Лексические единицы, отражающие понятийную сферу лексем «жизнь/рай», вступают в романе в антонимические смысловые отношения (жизнь – беда, суета, битва / рай – добро, покой, любовь).

Всю свою сознательную жизнь Обломов живёт в чужих домах. Новый дом для героя означает не просто постройку здания. Мечта о доме – это мечта о покое, о семье, о райской жизни. Но невозможно остановить время, вернуться в детство, построить семейный рай на земле, а следовательно, невозможно и обретение счастья, и воплощение мечты Обломова. В реальности для дома и семьи надо трудиться, зарабатывать деньги, а это значит, по Обломову, всю жизнь суетиться, бегать, искать, приспособливаться. Значит, нет и не может быть дома у Обломова здесь и при таких условиях. И только в мечтах возникают видения о потерянном рае, и только в мечтах Обломов бывает по-настоящему счастлив, потому что там находит то, чего не хватает в жизни: тепло, добро, любовь, понимание, дом, жену, детей. *«Лицо Обломова вдруг облилось румянцем счастья: мечта была так ярка, жива, поэтична... Он вдруг почувствовал смутное желание любви, тихого счастья, вдруг зажаждал полей и холмов своей родины, своего дома, жены и детей... Лицо его сияло кротким, трогательным чувством: он был счастлив... Он думал о маленькой колонии друзей, которые поселятся в деревеньках и фермах, в пятнадцати или двадцати верстах вокруг его деревни, как попеременно будут каждый день съезжаться друг к другу в гости, обедать, ужинать, танцевать; ему видятся все ясные дни, ясные лица, без забот и морщин, смеющиеся, круглые, с ярким румянцем, с двойным подбородком с неувядающим аппетитом; будет вечное лето, вечное веселье, сладкая еда да сладкая лень... – Боже, боже! – произнес он от полноты счастья и очнулся. А тут раздался со двора в пять голосов: „Картофеля! Песку, песку не надо ли? Уголья! Уголья!.. Пожертвуйте, милосердные господа, на построение храма господня!“ А из соседнего, вновь строящегося дома раздавался стук топоров, крик рабочих. – Ах! – горестно вслух вздохнул Илья Ильич. – „Что за жизнь! Какое безобразие этот столичный шум! Когда же настанет райское, желанное житье? Когда в поля, в родные рощи?..“» (78).* Мысли, чувства героя, его внутренний монолог сливаются с авторским повествованием, вначале полностью по тональности совпадающим с монологом героя, а затем неожиданно перерастающим в иронию, даже сарказм: действительность вновь воспринимается героем как зло, препятствие его идеалу. В приведённом отрывке особенно ярко видна противопоставленность внутреннего пространства мечты Обломова внешнему пространству окружающей его повседневной жизни. За окном кипит жизнь, строятся дома, но это не есть рай, это «безобразие»,

нарушающее счастье сна и мечты, в которой, как в сказке, дома уже построены, нет криков, беготни, суеты. Не случайно возникает антитеза раю – ад в моменты прихода к Обломову гостей, когда они описывают петербургскую жизнь. На рассказы Волкова о веселье в знатных петербургских домах с большим количеством приглашённых Обломов реагирует: *«Вот скука-то должна быть адская!»* (17). Судьбинский о своей деятельности говорит: *«дьявольская служба», «адская работа»* (20).

Но чем больше желание вырваться на простор родных полей, тем более и более сужается пространство вокруг Обломова. Так, из большого имения в Обломовке он попадает в дом на Гороховой, затем летняя дача, после – домик Пшеницыной и, в конце концов, гроб – последний дом, где нет простора, но есть покой.

Мечтания Обломова именно Штольц называет «обломовщиной», видя в них «одно и то же, что было у отцов и дедов». На это Обломов, обидевшись, возражает: *«...где же то? Разве у меня жена сидела бы за варениями да за грибами? Разве считала бы тальки да разбирала деревенское полотно? Ты слышишь: ноты, книги, рояль, изящная мебель»* (186). В мечтах о самоваре и жене обычно видят одну лишь идею мещанства и не замечают, что главным для Обломова является то, что в раю нет лицемерия, это не мещанство, а поиск чистоты в отношениях между людьми. Иными словами, рай есть место, где не надо думать о хлебе насущном, а следовательно, не надо лгать и хитрить, чтобы добыть себе что-либо на пропитание, и, значит, есть возможность оставаться самим собой и быть окружённым не завистниками и лицемерами, а теми, с кем *«...Всё по душе! Что в глазах, в словах, то и на сердце...»* (186). В таком мире Обломова культура, искусство (ноты, книги, рояль) вытесняют быт, становятся основой идиллического существования. Не случайно в мечте Обломова соседствует повседневность и поэзия, еда и музыка. *«Сыро в поле, – заключил Обломов, – темно; туман, как опрокинутое море, висит над рожью; лошади вздрагивают плечом и бьют копытами: пора домой. В доме уж засветились огни; на кухне стучат в пятеро ножей; сковорода грибов, котлеты, ягоды... тут музыка... Casta diva... Casta diva! – запел Обломов. – Не могу равнодушно вспомнить Casta diva...»* (186). Как отмечает исследователь М. Отрадин, *«мышление Обломова по природе своей не аналитическое, а образное, поэтическое, поэтому мечта так явственно оживает в его разговоре со Штольцем, так легко рождаются у него ассоциации, сравнения, образные ходы»* (Отрадин, 1994, с. 5). Не случайно, слушая Обломова, Штольц говорит: *«Да ты поэт, Илья!»*, а Обломов отвечает: *«Да, поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия. Вольно людям исказить её!»* (185). Мечты Обломова выражают

его жизненную позицию, в которой и предметы быта поэтизируются. Ведь в основе всего – доброе сердце героя, его стремление к идеалу.

ГЛАВА 2.

СИСТЕМА ОБРАЗОВ В РОМАНЕ «ОБЛОМОВ»

2.1. Художественная роль концептов *лень* и *покой* в создании образа Обломова

Для того, чтобы глубже разобраться в природе художественного образа Обломова, а следовательно, и в сути романа, необходимо сопоставить образ главного героя как с символами русской культуры и литературы, так и с образами других персонажей романа. Начнём с осмысления понятий «лень» и «покой» в их концептуальном содержании, так как данные понятия уже закрепились в сознании читателя за образом Обломова.

Проблеме сущности и природы концепта посвящена обширная литература. С. А. Аскольдов, обратившийся одним из первых к исследованию концептов (статья 1928 г. «Концепт и слово»), считает, что концепт – это прежде всего «общее понятие» и наиболее существенная его функция – это «функция заместительства» (Аскольдов, 1997). Раскрывая философское понимание и природу концепта, он противопоставляет два вида концептов – познавательные и художественные. Концепты познания – это общности, концепты искусства – индивидуальности. Художественные концепты не претендуют на логическую четкость пределов. К концептам познания не примешиваются чувства, желания, иррациональное, что составляет их психологическую сложность. Художественный концепт представляет собой сочетание понятий, представлений, чувств, эмоций. Концепты познания всегда имеют отношение к какой-нибудь множественной предметности. Они всегда означают, что находится за их пределами.

Эта дихотомия (концепты познания / концепты искусства) способствовала развитию разных линий в современной концептологии: когнитивного и лингвокультурологического направлений.

Сторонники когнитивного направления – Д. Лакофф, В. И. Постовалова, в ранних работах А. Вежбицкая, Ю. С. Степанов – включают в содержание концепта лишь основные категориальные признаки обозначаемого в отвлечении от конкретного и оценочного. Другими словами, фактически наблюдается отождествление концепта и понятия.

Сторонники лингвокультурологического направления полагают, что концепт значительно шире понятия: в содержание концепта включаются не только категориальные признаки обозначаемого, но и вся сопутствующая культурно-фондовая информация. Этой точки зрения придерживаются Н. Д. Арутюнова, В. В. Колесов, З. Д. Попова, И. А. Стернин, Ю. С. Степанов, В. Н. Телия, Л. О. Чернейко и другие. Так, Н. Д. Арутюнова трактует концепт

как понятие практической (обыденной) философии, являющейся результатом взаимодействия таких факторов, как национальная традиция, фольклор, религия, идеология, жизненный опыт, образы искусства, ощущения и система ценностей. Концепты образуют своего рода культурный слой, который является посредником между человеком и миром. Л. О. Чернейко подчеркивает, что концепт включает понятие, но не исчерпывается им, а охватывает все содержание слова – и денотативное, и коннотативное, отражающее представления носителей данной культуры о характере явления, стоящего за словом, взятым в многообразии его ассоциативных связей. Культурологическое по своей сущности определение концепта лексикографически закреплено в «Словаре констант русской культуры» Ю. С. Степанова: концепт – это *«как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. Концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее. <...> Концепты не только мыслятся, они переживаются. Они – предмет эмоций – симпатий и антипатий, а иногда и столкновений»* (Степанов, 1997, с. 40–41). Концепт, как замечает Д. С. Лихачев, *«не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом. Потенции концепта тем шире и богаче, чем шире и богаче культурный опыт человека»* (Лихачёв, 1997, с. 281). Д. С. Лихачев вводит понятие «концептосфера», означающее потенции, открывающиеся как в словарном запасе отдельного человека, так и всего языка в целом. Концептосфера языка – концептосфера культуры, потому что национальный язык – это не только средство общения, знаковая система для передачи сообщений, национальный язык в потенции – это «заместитель» русской культуры, богатство которой определяет богатство концептосферы языка.

В монографии принят лингвокультурологический подход к пониманию концепта. В соответствии с этим подходом важно подчеркнуть, что концепт имеет многослойную структуру, включающую широкий культурный фон. Содержание концепта состоит из двух основных частей: понятийной и культурно-фоновой. Понятийная часть концепта составляет основу лексического значения слова и фиксируется в лексикографических источниках; культурный фон формирует коннотацию слова и частично также отражается в словарях. В. А. Маслова (Маслова, 2001) описала методику проведения концептуального анализа исходя из структурных особенностей концепта. Ядро – это словарные значения той или иной лексемы, которые, по мнению ученого, заключают большие возможности в раскрытии содержания концепта, в выявлении

специфики его языкового выражения. Периферия – субъективный опыт, различные прагматические составляющие лексем, коннотации и ассоциации.

Для более глубокого понимания образа Обломова необходимо рассмотреть денотативное, коннотативное и ассоциативное содержание слов «лень» и «покой» в культуре и литературе. Тем более что эти слова-понятия в сознании читателей уже долгое время ассоциируются с Обломовым. Позицию И. Гончарова необходимо рассматривать на историко-культурном фоне той эпохи, в которую создавался роман. В то время в эстетическом плане «лень», «покой» стали символами свободного творчества. Таковыми они были и для А. С. Пушкина, несомненного авторитета последующих поколений русских поэтов и писателей. Гончаров не только выделял Пушкина из всех художников слова, он во многом испытал влияние его творческой манеры. Отметим некоторые параллели и противоположности в осмыслении понятий «лень» и «покой» у А. С. Пушкина и И. А. Гончарова.

Лень – важнейший элемент человеческого устройства. Лень диктует пределы любой активности, заставляя постоянно взвешивать, насколько желанна та или иная вещь, чтобы стоило затрачивать усилия на её воплощение. Лень отличается от нежелания совершать действие тем, что осознается как некое особое состояние. Онтологическая сущность лени неочевидна. Лень – это, с одной стороны, состояние, которое, как и многие другие состояния, концептуализируется в языке как стихия, захватывающая человека извне, побеждающая его: «лень-матушка одолела»; «лень раньше нас родилась»; «пришел сон из семи сел, пришла лень из семи деревень»; «лень нападает, одолевает», «лень обуяла» и т. п. С другой же стороны, лень – это и свойство человека: «Меня раздражают его лень и глупость» (Зализняк и др., 2002).

Вообще-то лень – отрицательное свойство, которое, как считается, мешает человеку реализовать себя. И некоторые русские слова (лодырь, лоботряс) действительно выражают его отчетливо отрицательную оценку. В толковых словарях «лень» определяется как *«отсутствие желания работать или делать что-либо, нелюбовь к труду»* (Ефремова, 2000). У Даля: *«Лень – неохота работать, отвращенье от труда, от дела, занятий; склонность к праздности, к тунеядству, ...праздношатательство, обычное тунеядство»*. В славянской мифологии Лень и Отеть – духи, развращающие человека и мешающие ему нормально жить и трудиться. Лень – первая степень падения. Более высокая вторая степень – Отеть. Человек становится толстым и неповоротливым, в критической ситуации не предпринимает ничего для спасения себя и своих близких. Дальнейшая степень разложения ведёт к невозможности двигаться и к смерти через обжорство.

Однако есть и слова, содержащие идею лени, в которых выражена симпатия, граничащая с нежностью; ср. «ленивец», «лень-матушка» или название московской улицы – «Ленивка». Да и изначально слово «лень» не содержало негативного значения: в русский язык (и в большинство славянских языков) оно пришло из старославянского, где означало «медлительный, медленный, тихий, спокойный». Происхождение же слова латинское: *lenis* – мягкий, нежный, кроткий (Фасмер, 1986, с. 482).

В Библии к «лени» нет отчётливо выраженного негативного отношения. В первые века христианства ещё не было точного определения «лени»; её трактовали как один из видов «покоя»: *«Лень представляется мне желанием покоя, – но только у Господа верный покой»* (блаженный Августин «Исповедь») (Зеленин, 2004, с. 26). Позже в западном христианстве лень попадает в список семи смертных грехов, в восточной же (православной) традиции чаще всего в списке грехов вместо «лени» упоминают «уныние». *«Лень – понятие, относящееся к мирской (физической) жизни человека и противостоящее труду. В этом и заключается важное отличие православия и католичества. Труд, в православной доктрине, – это в первую очередь «духовное деяние»; напротив, в католичестве уже с XI века именно социальная, физическая активность человека была признана ведущей и спасительной. ...Русское православие не видело духовной ценности в количестве материального богатства, заработанного трудом; католицизм же усердие в работе, труде, накопление материальных благ стал рассматривать как один из способов спасения души»* (Зеленин, 2004, с. 27).

В русской культурной традиции можно заметить некоторую неуверенность в осуждении лени. Из пословиц видно, что «лень» оценивается в основном отрицательно потому, что «ленивый» человек перекладывает работу на других. Лень же как таковая не вызывает особого раздражения, воспринимаясь как понятная и простительная слабость, а иной раз и как повод для легкой зависти («Ленивому всегда праздник»). Это представление хорошо согласуется с тем, что чрезмерная активность выглядит в глазах русского человека неестественно и подозрительно. Пословица «Охота пуще неволи» выражает отчужденное недоумение в адрес человека, развивающего бурную деятельность. Вспомним отношение к Штольцу Тарантьева.

Главным ленивцем в русской культуре считается Обломов. Обломов воплощает черты, которые традиционно определяются как свойства русского национального характера. Сочетание «русская лень» столь же стандартно, как «русская душа». Заметим, что русская лень скорее не вялая, не сонная, а мечтательная.

«Русская культура допускает и философское оправдание лени. Она не только глубоко впитала комплекс экклезиастических и новозаветных представлений о суете сует, о тщете всякой деятельности и о птицах небесных, которые не жнут и не сеют. Она еще и интерпретировала их как апологию бездеятельности. Русскому человеку очень естественно среди энергичной деятельности вдруг остановиться и задаться вопросом о ее экзистенциальном смысле. ...В этом контексте бездеятельность может восприниматься как проявление высшей мудрости, а лень – как добродетель» (Зализняк и др., 2002).

Для Пушкина, Батюшкова и Дельвига слово ленивец (традиционная рифма для него – счастливец) обозначает поэтическую натуру, отринувшую соблазны богатства и карьеры ради мирных утех дружбы и любви. Лень воспринимается здесь как состояние, родственное вдохновению и, во всяком случае, помогающее отрешиться от житейской суеты. Именно такое понимание лени находим во всех стихах Пушкина, где встречается лексема «лень»: «Городок» (1815); «Мечтатель» (1815); «Моя эпитафия» (1815); «Моему Аристарху» (1815); «Послание Юдину» (1815); «Послание к Галичу» (1815); «К Дельвигу» (1815); «Сон» (1816); «Дельвигу» (1817); «Тургеневу» (1818); «Уединение» (1819); «Всё призрак, суета...» (1819); «К моей чернильнице» (1821); «В часы забав иль праздной скуки...» (1830); «Дельвигу» (1830). Большинство из перечисленных стихотворений – это дружеские послания, где «лень» стоит в одном ряду с любовью и дружбой: *«Любовью, дружеством и ленью / Укрытый от забот и бед, / Живи под их надёжной сенью; / В уединении ты счастлив: ты поэт» («Дельвигу»)* (Пушкин, 1974а, с. 31).

Для творчества, для поэзии необходимо уединение. В стихотворении «Городок» (1815), обращённом к другу детства Н. И. Трубецкому, автор сетует на то, что в Петербурге не знал покоя, «кружился, веселился в театре, на пирах» и далее: *«Но слава, слава богу! / На ровную дорогу / Я выехал теперь; / Уж вытолкал за дверь / Заботы и печали, / Которые играли, / Стыжусь, столь долго мной; / И в тишине святой / Философом ленивым / От шума вдалеке / Живу я в городке / Безвестностью счастливом.../ Здесь грома вовсе нет...»* (Пушкин, 1974а, с. 333).

Сочетание «ровная дорога» в этих строках приобретает метафорический смысл: дорога – жизненный путь – суетна, печальна, шумна в Петербурге и покойна в далёком провинциальном городке, где нет грома и где тишина святая, отсюда – «слава богу»; святость там, где есть покой. Данный топос и обстановка как раз созданы для ленивого философа: *«Блажен, кто веселится / В покое, без забот, / С кем втайне Феб дружится / И маленький Эрот; / Блажен, кто на просторе / В укромном уголке / Не думает о горе, / Гуляет в колпаке, / Пьёт,*

ест, когда захочет, / О госте не хлопочет! / Никто, никто ему / Ленишься одному / В постели не мешает...» (Пушкин, 1974а, с. 334).

Большая часть стихотворения «Городок» – это общение с великими творцами древности и современности, чьё творчество не даёт поэту скучать: Вольтер, Вергилий, Гомер, Гораций, Лафонтен и другие. Весь день он с ними, прославляет их бессмертие и надеется на то, что и его творчество не канет в Лету. Лень здесь – это состояние, помогающее обрести покой, который связан с дружеским общением, с чтением, с мечтами, с философствованием, с творчеством.

В стихотворении «Сон» (1816) – отрывке из неосуществлённой поэмы «Оправданная лень», заглавие которой сохранилось в рукописях Пушкина, лень – богиня и царица, благодаря лени поэт творит; краски, кисть, лира – всё отдано ей: *«Приди, о лень! / Приди в мою пустыню. / Тебя зовут прохлада и покой; / В одной тебе я зрю свою богиню; / Готово всё для гостя молодой. / ...Вот мой диван. Приди ж в обитель мира; / Царицей будь, я пленник ныне твой. / Всё, всё твоё: вот краски, кисть и лира – / Учи меня, води моей рукой»* (Пушкин, 1974а, с. 414).

В стихах Пушкина лень – *беспечна, свободна, глубока, уединённа, философична, мечтательна, поэтична, лирична, тиха, покойна, сонна, горда, свята, подруга, богиня, царица*. Лень, спутница творчества, возможна в определённом топосе: *глушь, пустыня, отдалённая сень, деревня, городок; лес, роца, сад, луга, поля, река, ручей; дом, шалаши, каморка, диван*. Пейзаж в данном случае всегда умиротворённый, небо и реки спокойные. Всё это антитеза шуму и крику городов, богатым домам, пирам, балам; громам, молниям, бурям, морям. *«Спешите же под сельский мирный кров / Там можно жить и праздно и беспечно, / Там прямо рай; но прочь от городов, / Где крик и шум ленивцев мучит вечно»* («Сон») (Пушкин, 1974а, с. 415).

В прославлении и воспевании лени Пушкин ироничен. Ирония есть во всех перечисленных стихах о лени (кроме: «Мечтатель» (1815), «Уединение» (1819)). *«О Дельвиг! Начертали / Мне музы мой удел; / Но ты ль мои печали / Умножить захотел? / Меж Лени и Морфея / Беспечных дух лелея /Ещё хоть год один / Позволь мне поленишься / И негой насладиться, – / Я, право, лени сын!»* («К Дельвигу») (Пушкин, 1974а, с. 31). *«Здесь Пушкин погребён; он с музой молодой, / С любовью, леностью провёл весёлый век, / Не делал доброго, однако ж был душою, / Ей-богу добрый человек»* («Моя эпитафия») (Пушкин, 1974а, с. 372).

«Похвальна лень, но есть всему пределы», без творчества, без труда, без движений лень тягостна и мучительна: *«Брегитесь вы, о дети, мудрой лени! / Обманчивой успокоенья тени...»*; вся жизнь на диване и постели ведёт к подагре, тоске и болезни; *«Средь мирных сёл, без всякого труда. / Что ж надобно? –*

Движенье, господа!» («Сон»). *Лень и труд в стихах Пушкина взаимосвязаны: «Блажен, кто в отдалённой сени, / Вдали взыскательных невежд, / Дни делит меж трудов и лени, / Воспоминаний и надежд» («Уединение»)* (Пушкин, 1974а, с. 372).

Большинство стихотворений, где встречается слово «лень», написаны молодым Пушкиным. Поэт гармонично объединил лень и творчество, тем самым облагородив слово-понятие «лень», вернув слову первоначальный смысл: медлительный, медленный, тихий, спокойный, мягкий, нежный, кроткий, то есть не суетный, мечтающий.

В русской культуре сохранилась подобная линия «защиты» лени, наиболее ярко представленная в романе И. А. Гончарова «Обломов». Писатель сомневался в необходимости осуждения лени как «вредного» качества человеческой натуры. В письме Ю. Д. Ефремовой (20 августа 1849 года) И. А. Гончаров писал: *«Здесь я окончательно постиг поэзию лени. И это – единственная поэзия, которой буду верен до гроба, если только нищета не заставит меня приняться за лом и лопату»* (Гончаров, 1980, с. 155).

Следует отметить, что пушкинское понимание лени связано с поэтическим трудом, и жить ему не лень. Тогда как в изображении И. А. Гончарова у Обломова, помимо мечтательности и ухода от суеты, лень становится тяжёлой болезнью, приведшей к тому, что герою стало лень жить. *«Тебе, кажется, и жить-то лень? – спросил Штольца. – А что, ведь и то правда: лень, Андрей»* (177). Лень для самого И. Гончарова – разлагающая и развращающая черта (такова позиция Штольца), но именно род поэзии. Конечно, это идёт от А. С. Пушкина (Онегин с его «задумчивой ленью») и «арзамасцев».

Лень часто ассоциативно связывается с желанием покоя. Пушкин не отчаивался даже в самые трудные минуты своей жизни. Мотив покоя наиболее полно представлен в стихотворении А. С. Пушкина «Пора, мой друг, пора!» 1834 года. Когда пушкиноведы делят жизнь Пушкина на периоды, 1834 год обычно определяют начальным рубежом последнего из них – самого горького и самого тёмного. В этом году был запрещён «Медный всадник», критика говорила об упадке творческих сил поэта. В начале 1834 года Пушкин стал камер-юнкером, что было унижительным для поэта. Необходимость бывать при царском дворе тяготила. В апреле 1834 года почтовая цензура противозаконно распечатала, передала полиции, а та переправила царю письмо Пушкина Наталье Николаевне, где он ругал своё производство в «камер-пажи» и советовал своему сыну Сашке не ссориться с царями.

Неразрешимой была и денежная проблема. Издерживая 30000 в год, Пушкин не мог набрать и половину этой суммы. Семейные заботы усложнились: рождались дети; родители болели, становясь беспомощными; жена поселила в

доме двух сестёр; брат одолевал просьбами об уплате бесконечных долгов, зять – о разделе имений.

Под влиянием истории с письмом, из-за неприятия императорского двора, под давлением материальных обстоятельств Пушкин решил выйти в отставку (мысль о побеге в деревню как единственном пути к спасению) и написал письмо А. Х. Бенкендорфу. Просьба об отставке не понравилась царю. Вмешался Жуковский и уладил дело. Но одно оказалось невозможным – оскорблённое самолюбие Пушкина. Ему было неприятно, что его считают холопом, с которым можно поступать как угодно. В дневниковой записи 1834 года о безнравственности правительства, читающего письма мужа к жене, Пушкин пишет: *«Я хочу быть подданным, даже рабом, но холопом и шутком не буду и у царя небесного»* (Пушкин, 1976, с. 287).

Именно в этот сложный период появляется стихотворение, обращенное к жене, *«Пора, мой друг, пора!..»* Написано, вероятно, летом 1834 года в связи с неудавшейся попыткой выйти в отставку и уехать в деревню. То же душевное состояние отразилось в письмах этого времени к жене. *«Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит – / Летят за днями дни, и каждый час уносит / Частицу бытия, а мы с тобой вдвоём / Предполагаем жить, и глядь – как раз умрём. / На свете счастья нет, но есть покой и воля. / Давно завидная мечтается мне доля – / Давно усталый раб, замыслил я побег / В обитель дальнюю трудов и чистых нег»* (Пушкин, 1974b, с. 315). Форма разговора, беседы, философского размышления создаётся благодаря обращению, переносу строк, шестистопному ямбу с пиррихиями. С первой строки заявляется тема: желание покоя. Хронос не отделим от топоса: дни летят, жизнь проходит, и уже пора, время пришло для покоя, что равноценно счастью; час уносит частицу бытия, то есть время уничтожает материю, а человек всё откладывает и предполагает, что ещё есть время для жизни. Пиррихий во второй стопе четвёртого стиха «предполагаем» замедляет течение стихотворения, как бы подчёркивая, что человек планирует начать жить после завершения дел, но умирает, не успев пожить, то есть насладиться покоем и свободой. Свету, миру противопоставлена обитель дальняя, где тишина, творчество и чистая нега, то есть полное довольств и блаженство.

В рукописи находим план продолжения стихотворения: *«Юность не имеет нужды в at home (в своём доме), зрелый возраст ужасается своего уединения. Блажен, кто находит подругу, – тогда удались он домой. О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню – поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические – семья, любовь etc. – религия, смерть»* (Пушкин, 1974b, с. 603).

Именно такое понятие «покоя», с мечтой о жене, семье, любви, друзьях, полях, книгах, нотах находим и в романе Гончарова «Обломов». Главный герой

романа воплощает метафору покоя и идиллии. В поисках покоя и утраченного рая Обломов пребывает всю жизнь. Слово «покой» – одно из самых частотных в романе. На обвинения Штольца Обломов отвечает: *«Да цель всей вашей беготни, страстей, войн, торговли и политики разве не выделка покоя, не стремление к этому идеалу утраченного рая»* (187).

В конце жизни Обломов *«...был полным и естественным отражением и выражением покоя, довольства и безмятежной тишины; ...ему удавалось дешёво отделяться от жизни, выторговать у неё и застраховать себе невозмутимый покой. Он решил, ...что жизнь его не только сложилась, но и создана, даже предназначена была так просто, немудрёно, чтоб выразить возможность идеально покойной стороны человеческого бытия. Другим, думал он, выпадало на долю выразить её тревожные стороны, двигать создающими и разрушающими силами: у всякого своё назначение»* (497). В данном случае, как и во многих других фрагментах романа, трудно отделить мысли героя от авторских, они сливаются.

Слово «покой» здесь полисеманлично: это и тишина, отдых, бездеятельность, отсутствие движения, беспокойства; это и болезнь (приёмный покой в больнице); это и смерть (вечный покой, покойник). Так, фигура Обломова символизирует, с одной стороны, связь с вечностью, тишиной, отход от суеты, а с другой – не жизненное, болезненное, смертельное состояние. Не случайно в описаниях Обломовки и Выборгской стороны покой описывается как «мёртвая тишина и сон, подобный смерти», там нет поэтических трудов и книг. А в мечтах Обломова истинный покой и счастье, как и у Пушкина, там, где можно услышать музыку, где можно с женой обсудить прочитанное и где беседы с друзьями доставляют радость и умиротворённость.

Спасением для Пушкина был не просто покой, а покой творческий, «обитель дальная трудов». Так же, как и концепт «лени», концепт «покоя» у Пушкина связаны с возможностью отойти от шумной суеты света для того, чтобы творить. Обломов же только мечтает об этом, при этом от труда бежит, свой потенциал не реализует и «гаснет». В этом трагедия героя.

2.2. Женские образы как отражение типического и индивидуального в главном персонаже романа

Пушкинский идеал покойной семейной жизни с любимой женой и детьми на лоне природы в тиши деревни не реализуется при изображении Обломова, так как единство в мечте главного героя культуры и быта, музыки и еды не осуществимо в реальности. Для достижения такой гармонии следовало бы объединить в одном лице двух любящих Обломова женщин: Ольгу Ильинскую и Агафью Пшеницыну. В образе женщины-мечты Обломова мы замечаем

искомый героем синтез: гармония рассудка и сердца, гордости и покоя, независимости (эмансипированности) и покорности (традиционности). Приём антитезы, со- и противопоставлений И. Гончаров использует и при создании женских образов романа, помогающих раскрыть суть образа Обломова и всего романа в целом.

На первом плане в мечте Обломова всегда была женщина, причём, в первую очередь, жена, хранительница домашнего очага, мать, что так близко связывает героя с его детством, с его Обломовкой. В созданном мечтой Обломова образе женщины совмещаются черты романтики, поэзии и покойной семейной идиллии. С одной стороны, она любовница, высока, стройна, гордый взгляд, задумчивое выражение, с другой стороны, она жена, мать, олицетворяющая тихую семейную жизнь. Если посмотреть на портреты двух героинь, созданных автором, то можно увидеть, что в каждом портрете есть часть мечты Обломова. В Ольге – стройность, лёгкость, гордость, мысль, поэзия. В Агафье – простодушие, полнота, плоть, здоровье, тишина, покой. Перечисленные слова, обозначающие внешние и внутренние качества каждой из героинь, обнаруживают между собой определённую смысловую близость, становятся синонимичными, однако контекстуальный синонимический ряд, характеризующий Ольгу, противопоставлен лексическим единицам, которые характеризуют Агафью.

Наблюдаем принципиальное различие в поэтическом и прозаическом повествовательном портрете обеих героинь. Портрет Ольги каждой своей деталью подчёркивает духовную энергию. Облик Агафьи подобную энергию исключает.

Противопоставленность героинь прослеживается на протяжении всего романа. В характеристике Ольги доминируют такие лексемы, как «мысль», «ум», «гордость», «воля», «любопытность», «энергия», «талант», «целеустремлённость»; «аристократка», «королева». Н. Николина относительно Ольги замечает, что *«в текстовом поле этого персонажа регулярно повторяются слова с семой «гордость», причём именно в этом поле (по сравнению с характеристиками других героев) они доминируют»* (Николина, 2003, с. 203). В описаниях Агафьи Матвеевны частотны такие лексемы, как «трудолюбие», «добросовестность», «хозяйственность», «простодушие», «добродота», «застенчивость»; «очень домашняя». На Ольгу герой смотрит как на «ангела», «божество». На Агафью смотрит как на «горячую ватрушку», или как на «лошадь, на которую надевают хомут». Как видим, в каждой из героинь присутствует отражение части его идеала. В фантазии Обломова поэзия и быт, музыка и еда, духовное и телесное нерасторжимы. Но в жизни этот идеал оказывается недостижим.

В. Кантор отмечает, что фамилия Ольги (Ильинская) вызывает ассоциацию с именем главного героя (Илья), то есть она предназначена Обломову. Сама Ольга верит, что предначертана Обломову, что любовь к нему дана ей от Бога, что судьба ее навек связана с судьбой Ильи Ильича, она твердо намеревается выполнить свой долг любви до конца: *«Умрете... вы... я буду носить вечный траур по вас и никогда более не улыбнусь в жизни. Полюбите другую – роптать, проклинать не стану, а про себя пожелаю вам счастья... Для меня любовь это – всё равно что... жизнь, ...а жизнь – долг, обязанность, следовательно, любовь – тоже долг: мне как будто Бог послал ее»* (254).

Понимая свою любовь к Обломову как долг, Ольга старается заботиться о нем. Она видит свою обязанность в том, чтобы разбудить Обломова, вернуть его к жизни, увести от безразличия и лени. Именно этим обусловлено появление многочисленных диалогов, нравоучительных сентенций, проникновенных монологов. Речь Ольги индивидуализирована. В речи Ольги частотны предложения краткие, энергичные, восклицательные. В них раскрывается порывистая страстная натура Ольги. Преобладание вопросительных интонаций в речи Ольги выражает её неуспокоенность, вопросы подталкивают её к принятию решений, к движению.

Любовь в действительности оказалась для Обломова не так поэтична, как она начиналась, весной, в момент цветения трав и деревьев. После предложения руки и сердца, которое Ольга приняла, любовь превращается в тяжкий долг, где нет места мечте и поэзии. Любовь меркнет, приходит жизнь с её суетными повседневными проблемами. *«Счастье, счастье! ...Как ты хрупко, как ненадежно! Покрывало, венок, любовь, любовь! А деньги где? а жить чем? И тебя надо купить, любовь, чистое, законное благо. С этой минуты мечты и спокойствие покинули Обломова. Он плохо спал, мало ел, рассеянно и угрюмо глядел на все»* (341).

Ольга побуждает Обломова делать всё то, что, по мнению героя, является суетой и от чего он пытался убежать. Герой старается выполнять её поручения, только чтобы доставить ей приятное. *«Еще сильнее, нежели от упреков, просыпалась в нем бодрость, когда он замечал, что от его усталости уставала и она, делалась небрежною, холодною. Тогда в нем появлялась лихорадка жизни, сил, деятельности, и тень исчезала опять, и симпатия была опять сильным и ясным ключом»* (251). От восторженного, поэтического восприятия Ольги герой приходит и к отрицательным её оценкам: она кажется «небрежною, холодною». Неизвестно, что лучше: «тупые» мысли Агафьи или холодность Ольги.

Для Обломова неприемлемо вечное стремление Ольги куда-то, к чему-то, вечное движение жизни и любви. Не случайно, когда он забывал о требовательности Ольги и начинал верить в безоблачность жизни, ему опять

снилась Обломовка, олицетворяющая покой и умиротворение. В мечте Обломова нет места Ольге, поскольку она – неутомимое движение, он – воплощенный покой.

Разность героев во многом обусловила изначальную обреченность этого союза: их взаимные чувства угасают, Обломов устал от требовательной любви, а Ольга от груза ответственности. Он предчувствует, что она оставит его, потому что слишком разные у них взгляды на мир. *«Возьми меня, как есть, люби во мне, что есть хорошего»* (387), – говорит Обломов Ольге при их последней встрече. Она отказывается и выбирает Штольца, потому что любовь к Обломову постепенно превратилась для неё в обременительную заботу, потому что чувство Ольги разумно и самолюбиво. Ольга не смогла постигнуть и признать идеал самого Обломова. Веря в силу своей любви, она надеялась сделать Обломова счастливым («оживить») на основании личных суждений о жизни. В итоге она понимает, что не может «вернуть» Обломова к жизни, и решает, что он «давно умер». Рождённая Ильинской, она стала Штолец (от немецкого *stolz* – гордый), что больше подходит к её образу.

В Ольге Обломов никогда не видит земную женщину. Она представляется ему как *«божество, с этим милым лепетом, с этим изящным, беленьким личиком, тонкой, нежной шеей...»*, она – «ангел», перед которым простым смертным остаётся лишь «пасть ниц». До конца дней Обломов будет преклоняться перед своим «чистым ангелом» и не сможет забыть, как вблизи неё «жил в раю», даже тогда, когда обретёт другое счастье, в доме Пшеницыной. Ольга навсегда будет «душою» Обломова. Однако идеал Ольги недостижим для Обломова, а сама она остаётся недоступной «богиней гордости и гнева», к которой Илья Ильич не осмеливается приблизиться (смотри Ким, 2004).

Обломов загорается любовью к Ольге и пробуждается благодаря этому к жизни, однако с ней он не может обрести гармонии счастья. Не случайно любовь к Ольге описана как болезнь («оспа», «корь», «горячка»). В письме к Ольге Обломов пишет: *«мне к лицу покой, хотя скучный, сонный, но он знаком мне; а с бурями я не управлюсь»* (263). В Пшеницыной есть то, чего недостает в Ольге, и с нею Илья Ильич наконец обретает желанный, сладостный, долгожданный покой. Это выражено в лексемах, передающих переживания и действия героя: «охотно оставался», «потихоньку ногой отворял дверь», «всё это делалось покойно», «не волновался тревогой».

На смену одухотворенному и почтительному чувству к Ольге Ильинской приходит земная любовь, постепенно рождающаяся в Обломове от физического ощущения тепла и уюта, источаемых обликом Агафьи Матвеевны Пшеницыной, женщины из плоти и крови. Обломов любит хлопотами Агафьи, ценит её искусство хозяйки: «славный кофе», пироги «не хуже обломовских», домашнюю

водку. Его, привыкшего к бездействию и не терпящего суеты, покоряет трудолюбие Пшеницыной, погруженной в заботы о своем хозяйстве. Деятельность Пшеницыной размерена и нетороплива. Она *«движется целый день, как хорошо устроенная машина, стройно, правильно, ходит плавно, говорит ни тихо, ни громко, намелет кофе, наколет сахару, посеет что-нибудь, сядет за шитьё, игла у ней ходит мерно, как часовая стрелка; потом она встанет, не суетясь; там остановится на полдороге в кухню, otvorит шкаф, вынет что-нибудь, отнесет»* (397). Она деятельна, это находит выражение в разнообразии глаголов действия в её описании. Но сама эта деятельность «мерная, как часовая стрелка», то есть не ведёт к изменениям, а оставляет впечатление покоя. *«Всё существо Агафьи Матвеевны источает спокойствие, и Обломов не просто подпадает под очарование ее земной привлекательности, ее простодушия и трудолюбия, он открывает в Пшеницыной свой идеал безыскусной гармонии и мирного уюта, живший в его воспоминаниях об Обломовке».* (Ким, 2004, с. 99).

Именно Пшеницына любит Обломова сильно и бескорыстно. Смыслом её жизни был покой и удобство Ильи Ильича. Бескорыстная преданность Агафьи видна, когда, забыв о себе и своих детях, она ухаживает за больным Обломовым, просиживая ночи у его постели, когда продаёт последнее, чтобы накормить Обломова.

Главным в семейной жизни для Обломова всегда был покой, а не страсть, как и у его предков, которые избегали страстей. В этом герой видел норму человеческой жизни и норму любви. *«...Подле гордо-стыдливой, покойной подруги спит беззаботно человек. Он засыпает с уверенностью, проснувшись, встретить тот же кроткий, симпатичный взгляд. И чрез двадцать, тридцать лет на свой теплый взгляд он встретил бы в глазах ее тот же кроткий, тихо мерцающий луч симпатии. И так до гробовой доски! «Да не это ли – тайная цель всякого и всякой: найти в своем друге неизменную физиономию покоя, вечное и ровное течение чувства? Ведь это норма любви, и чуть что отступает от нее, изменяется, охлаждается, – мы страдаем: стало быть, мой идеал – общий идеал? – думал он»*» (212). Норма есть у жизни и у любви – покой.

На фоне мирного, неспешного течения жизни отношения Обломова с Пшеницыной складываются ровно и непринужденно, в них, в отличие от бурного и страстного романа с Ольгой, нет напряжения. *«Тоски, бессонных ночей, сладких и горьких слез – ничего не испытал он. Сидит и курит и глядит, как она шьет, иногда скажет что-нибудь или ничего не скажет, а между тем покойно ему, ничего не надо, никуда не хочется, как будто все тут есть, что ему надо»* (401).

Некоторые исследователи видят в «Выборгских» главах реализацию мечты Обломова, возвращение героя в старую добрую Обломовку. С этим нельзя

согласиться. Не случайно в авторской ремарке сказано «как будто всё тут есть». Если бы мечта Обломова реализовалась, не было бы трагических нот в конце романа по поводу смерти героя, ведь в Обломовке умирали без трагедий. В последнюю встречу со Штольцем Обломов говорит, что он в яме, что он погиб. Несмотря на то, что «мир и тишина покоятся над Выборгской стороной», это не мир и тишина Обломовки, где был простор, семья, где герой был ребёнком, верящим в чудо. Жизнь как раз показывает, что нельзя остановиться, покой это не только антитеза суете, но это и смерть, нельзя вернуться в детство и обрести утраченный рай. У Пшеницыной есть тепло, уют, еда, но нет поэзии, мечты, музыки, нет общения с друзьями. Следовательно, мечта реализовалась лишь наполовину. *«Ольга меньше всего похожа на обещанную нянькой в жёны Илье Ильичу „неслыханную красавицу Милитрису Кирбитьевну“, которая, как известно из старинной народной сказки, была не женой, а матерью богатыря Бовы Королевича... Мифическая Милитриса Кирбитьевна воплощает идеал жены-матери, Ольга – жены-подруги, равной; для первой можно оставаться окружаемым повседневной заботой любимым ребёнком, рядом с другой необходимо непрерывно трудиться, самосовершенствоваться, расти; первая обещает желанный покой, вторая требует непрерывного движения»* (Белокурова, Дуговейко).

2.3. Со- и противопоставление образов Обломова и Штольца

Со- и противопоставление образов Обломова и Штольца является наиболее значимым в романе, потому что выражает суть авторского мировидения.

Во всех трёх романах Гончарова («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»), которые он считал одним романом, *«значительное место занимает со- и противопоставление двух типов героя: личности, склонной к индивидуально-творческому, но абстрактно-идеализированному восприятию мира, со стремлением к „высокому, великому, изящному“ (А. Адуев, Обломов, Райский), и героя-прагматика как воплощение „трезвого, делового, нужного“ (П. Адуев, Штольц, Тушин)»* (Гейро, 1990, с. 8).

Обломов и Штольц – это два образа, два типа сознания, два понимания жизни, на сопоставлении которых и строится роман: поэтически-душевное (обломовское) и аналитически-рациональное (штольцевское). *«Сопоставление, лежащее в основе романа, определяющее его структуру, – пишет М. В. Отрадин, – явно не сводится к сравнению двух любовных историй. Это сопоставление двух типов жизни, в одном из которых главное – цикличность, повторяемость событий, «пребывание», а в другом – направленное, необратимое движение, ...изменение, «становление», то есть сопоставление двух миров, центрами*

которых являются носители резко противопоставленных сознаний – Обломов и Штольц» (Отрадин, 1994, с. 97).

Идеал Обломова – покой, идеал Штольца – движение. Для Штольца поэзия – лишь одна из составляющих познания жизни, общеобразовательный материал. Для Обломова поэзия есть жизнь. Для Штольца жизнь – труд, его жизненное правило формулируется следующим образом: *«Труд – образ, содержание, стихия и цель жизни»* (189). В отличие от Обломова Штольц способен меняться, приспособливаться к новым условиям в общественной и личной жизни. В характере Штольца доминирует практичность, Гончаров объясняет это немецкими корнями Штольца и воспитанием, которое он прошел под руководством своего отца, стремившегося сделать из сына «доброго бурша». Основа воспитания Штольца: система, последовательность, разум, практическая деятельность, самостоятельный труд, вера в свои силы, что противопоставлено воспитанию Обломова – с доминантой сказки и веры в чудо, а не в самого себя. И хотя мать Андрея – русская дворянка с нежным сердцем и поэтической душой – старалась привить своему сыну чувство прекрасного, передать свою духовность, в характере Штольца возобладал прагматический и рационалистический элемент, объясняемый его немецким происхождением (смотри Ким, 2004).

«Разные национально-культурные и общественно-исторические элементы – от патриархальных до бюргерских – создали, объединившись в личности Штольца, характер, чуждый по мысли романиста, всякой ограниченности и крайности» (Недзвецкий, 1996, с. 33). Гончаров намерен был связать с образом Штольца представление о жизненной норме, соединив в образе русскую поэтичность с немецкой практичностью. *«Чтобы сложиться такому характеру, может быть, нужны были и такие смешанные элементы, из каких сложился Штольц. ...Сколько Штольцев должно явиться под русскими именами!»* (171) В этих словах слышится надежда на будущее, на воплощение идеала Штольца в реальном мире.

Но положительную трактовку образа Штольца не принимала критика. Многие критики полагали, что образ Штольца не может рассматриваться в качестве идеала. Несовершенство Штольца видели в узости его идеала, ориентированного только на интересы и цели самого героя. *«Как выяснилось с развитием произведения, сама надежда Гончарова создать образ гармонического человека и такой же любви на материале современной действительности была утопией»* (Недзвецкий, 1996, с. 34).

Всё в Штольце, от имени и внешнего вида до образа жизни, является антитезой Обломову. Штольц – от немецкого *stolz* – гордый, Андрей – в переводе с древнегреческого – «мужественный» «храбрый», «муж», «мужчина». *«Он*

беспреданно в движении. ...Он весь составлен из костей, мускулов и нервов, как кровная английская лошадь. Он худоцав; щек у него почти вовсе нет, то есть есть кость да мускул, но ни признака жирной округлости; цвет лица ровный, смугловатый и никакого румянца; глаза хотя немного зеленоватые, но выразительные. Движений лишних у него не было. ...Как в организме нет у него ничего лишнего, так и в нравственных отправлениях своей жизни он искал равновесия практических сторон с тонкими потребностями духа. Он шел твердо, бодро; жил по бюджету, стараясь тратить каждый день, как каждый рубль, с ежеминутным, никогда не дремлющим контролем издержанного времени, труда, сил души и сердца. Кажется, и печалью и радостями он управлял, как движением рук, как шагами ног или как обращался с дурной и хорошей погодой. ...Мечте, загадочному, таинственному не было места в его душе. ...Не видали, чтоб он задумывался над чем-нибудь болезненно и мучительно; по-видимому, его не пожирала угрызения утомленного сердца; не болел он душой, не терялся никогда в сложных, трудных или новых обстоятельствах» (167–170). Как видим, характер и портрет Штольца представлен автором не только «аналитически», но и «пластически». Антитеза используется не для описания черт Штольца, а для его противопоставления тем, у кого «мечта» и состояние «мечтательности», «болезненности» мыслей составляли основу «души и сердца».

Фразы Штольца короткие, лаконичные. В них чувствуется энергия, напористость говорящего. В четвёртой главе второй части представлен диалог Штольца с Обломовым: говорит в основном Обломов и об обществе, и о своей мечте, у Штольца же короткие, лаконичные реплики, он не рассуждает, а в основном констатирует. Речь Штольца становится длиннее, когда он объясняет Ольге её поступки и отношения с Обломовым. В речи Штольца часто слышится мораль и нравоучение как по отношению к Обломову, так и по отношению к Ольге. Лексический состав его речи раскрывает социальную сущность – в ней часты слова делового лексикона.

Жизненная позиция Андрея Штольца получила выражение в его афористическом суждении о том, что *«нормальное назначение человека – прожить четыре времени года, то есть четыре возраста, без скачков и донести сосуд жизни до последнего дня, не пролив ни одной капли напрасно»* (170). Если Обломов склонен поддаваться игре воображения, то Штолец всегда сохраняет трезвую ясность мысли. Штолец тщательно просчитывает свою жизнь, опираясь на практический опыт и знание людей, он не терпит неясности и так же, как воображения, опасается сердца. *«Больше всего он боялся воображения, этого двуличного спутника, с дружеской на одной и вражеской на другой стороне лицом, друга – чем меньше веришь ему, и врага – когда уснёшь*

доверчиво под его сладкий шёпот» (168). Воображение (ассоциативно сопряжённые словообразы – фантазия, мечта, поэзия, творчество), точнее, его присутствие или отсутствие, одно из центральных понятий, организующих в романе оппозицию Обломов / Штольц (смотри Ким, 2004).

Мечту Обломова о поиске покоя и утраченного рая Штольц называет «обломовщиной», упрекая друга в апатии и лени. Обломов спрашивает Штольца: *«Так из чего же ...ты бьешься, если цель твоя не обеспечить себя навсегда и удалиться потом на покой, отдохнуть? ... Для чего же мучиться весь век?»* (именно Обломов замечает главную черту в облике Штольца – он всё время «бьётся»). Штольц отвечает: *«Для самого труда, больше ни для чего. Труд – образ, содержание, стихия и цель жизни, по крайней мере моей»* (189). Однако, обретя Ольгу, Штольц опровергает свои собственные слова и радуется так, как мог бы радоваться его друг: *«Нашел свое ...Дождался! Столько лет жажды чувства, терпения, экономии сил души! Как долго я ждал – всё награждено: вот оно, последнее счастье человека! ...Ольга – моя жена! ...Всё найдено, нечего искать, некуда идти больше!»* (442). Парадоксальным образом оказывается, что, вопреки собственным рассуждениям героя, не труд, а любовь становится назначением и целью деятельной жизни Штольца.

Многие черты идеала Обломова воплотились в семейной идиллии Штольцев. *«Они поселились в тихом уголке, на морском берегу. Скромн и невелик был их дом». «Но среди этой разновековой мебели, картин, среди не имеющих ни для кого значения, но отмеченных для них обоим счастливым часом, памятной минутой мелочей, в океане книг и нот веяло теплой жизнью, ...кругом сияла вечная красота природы». «Сеть из винограда, плющей и миртов покрывала коттедж сверху донизу. С галереи видно было море, с другой стороны – дорога в город»* (468). *«Разгула диким страстям быть не могло: все было у них гармония и тишина. ... Снаружи и у них делалось все, как у других. Вставали они хотя не с зарей, но рано; любили долго сидеть за чаем, иногда даже будто лениво молчали, потом расходились по своим углам или работали вместе, обедали, ездили в поля, занимались музыкой... как все, как мечтал и Обломов»* (474). Гончаров говорит о том, что Штольц и Ольга счастливы, но это не убеждает читателя. *«Союз героев на деле оказывается всё-таки замкнутым собою, лишённым главного смысла истинной любви – её гуманизирующих общественных результатов. Замысел гармонической, реально-поэтической личности в фигуре Штольца не получил в романе адекватного художественного воплощения»* (Недзвецкий, 1996, с. 34).

В изображении автора Андрей Штольц как человек не лишен противоречий и недостатков, а идеал, исповедуемый этим героем, не может считаться идеалом человека в понимании Гончарова. В характере Штольца

воплотился лишь один аспект полноценной личности – активное, деятельное начало. Другие аспекты следует искать в образе Обломова.

Для того, чтобы понять, что для автора является идеалом, необходимо обратиться к путевым очеркам И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада»», написанным во время кругосветного плавания как раз в те десять лет, которые разделяют первую и последние части «Обломова», и построенным на таком же приёме со- противопоставлений, что и роман. Как отмечает исследователь В. А. Недзвецкий, в самом путешествии Гончарова интересуют не столько внешние условия жизни народов, сколько многократно повторяющиеся в быте и нравах национальные «образы жизни» (Недзвецкий, 1996, с. 41–59). «Фрегат «Паллада»» – своего рода повествование о всемирной жизни с противостоящими в качестве главных персонажей буржуазным Западом и феодальным Востоком. Запад символизирует движение, жизнь-суету, существование в основе своей только материальное, бездуховное, бездушное, следовательно, чуждое подлинному «гуманитету» (Англия, Соединённые Штаты). Восток же – покой, неподвижность, изолированность, замкнутость, сон, лень, апатию (Япония, Лакейские острова). Но не всё однозначно на Западе и на Востоке. Так, на Западе есть Англия и остров Мадера, а на Востоке – Япония и китайский Шанхай. При описании португальского острова Мадера автор использует те же устойчивые образы сна, застоя, отгороженности, что и при описании Японии (не случайно это острова, нечто отделённое от остального мира). Шанхай же ближе к Лондону: здесь базар, суматоха, шум, крики, уход от природы и покоя. Так, частное в творчестве Гончарова становится всемирным законом.

Сопоставим описания окружающего мира в путевых очерках Гончарова и его романе. Восточный халат и мягкие туфли Обломова – значимые детали. Мотив всеобщей статики-застоя, круговорота-повтора, патриархально-идиллического уклада пронизывает зарисовки Мадеры, Японии и Обломовки. Мифологическая цикличность времени, символ круга прослеживается: в композиции романа, вписанной в годовой круг; в архитектонике (последние строчки романа отсылают нас к началу истории); в сюжете (конец жизни у Пшеницыной повторяет начало жизни в Обломовке); в повторе имени и отчества (Илья Ильич) и в фамилии героя (облый – круглый). Графически Обломовку можно изобразить в виде замкнутого круга, что также её сближает с островами Мадера и Япония.

Восточная философия (буддизм) говорит о том, что жизнь есть страдание, причина страданий – желания, чтобы избавиться от страданий, надо избавиться от желаний, страстей путём ухода от мира в полный покой и тишину. В поисках покоя и утраченного рая Обломов пребывает всю жизнь.

Обломов обладал тем талантом доброты, который превращал его в активную по отношению к другим людям натуру. *«Герой Гончарова оказался в числе тех немногих, кому дан от природы дар будить любовь в других и свято хранить её в своём сердце. Такова нравственная доминанта образа и его философско-психологический смысл»* (Гейро, 1990, с. 14). Как это ни парадоксально звучит, но Обломов деятелен, ничего не делая. На его честную и добрую душу отзывалось лучшее в близких ему людях. Рядом с Обломовым расцвела Ольга. Пшеницына только и жила те семь лет, что протекли рядом с ним, благодаря ему она знала *«...зачем жила и что жила не напрасно»*. Даже после смерти Обломова они живут его добром: *«Их всех связывала одна общая симпатия, одна память о чистой, как хрусталь, душе покойника»* (514). Редкие сравнительные обороты у Гончарова выражают высший тип эстетической оценки.

Если выстроить образно-смысловое поле, в центре которого Обломов, то увидим, что лентяем его называет только Тарантьев, остальные же номинации таковы: *добряк, чудака, простота, баловень, сибарит, неисправимый, беззаботный ленивец, другой, барин, поэт, младенец, джентльмен, философ, честный, чистая совесть, чистая душа, светлый, ясный, думающий о других, осторожный, нежный, голубь, добрый, умный, благородный, ребёнок, дикарь, гуманное сердце, хрустальная душа, перл в толпе*. Преобладает положительная коннотационная окраска.

У Обломова больше восточной иррациональности, чем западной рациональности, и поэтому эмоции у него всегда преобладают над разумом, страсти над интересами. Русский человек чаще идёт за «голосом сердца», чем за рассудком (смотри Касьянова, 1992; Чернева, 1998).

В изображении И. Гончаровым Обломова доминирующей деталью является сердце. За сердце любят его окружающие. Чистый сердцем, Обломов ждёт того же от других людей. Он избегает неискренности и тянется к простому, открытому общению, мечтает о жизни в колонии близких друзей, с кем *«...Всё по душе! Что в глазах, в словах, то и на сердце...»*. При описании же Штольца доминирующей деталью становится разум, с помощью которого он разрешает все проблемы, поэтому у него вообще нет проблем и нет переживаний: *«Не видали, чтоб он (Штолец) задумывался над чем-нибудь болезненно и мучительно; по-видимому, его не пожирала угрызения сердца; не болел он душой...»* (170).

Если в характере Штольца преобладает практичность и вера в себя, то в характере Обломова – вера в чудо и «авось», а также славянская особенность – болеть за всё душой. Штолец не полагается на авось, на судьбу, а верит прежде всего в себя. *«Он не способен был вооружиться той отвагой, которая, закрыв*

глаза, скакнет через бездну или бросится на стену на авось. Он измерит бездну или стену, и если нет верного средства одолеть, он отойдет, что бы там про него ни говорили» (171). Во время последнего разговора Обломова и Штольца перед Штольцем как раз и встаёт та самая стена и отверзается бездна, для него Обломов погиб. *«Теперь Штолец изменился в лице и ворочал изумленными, почти бессмысленными глазами вокруг себя. Перед ним вдруг „отверзлась бездна“, воздвиглась „каменная стена“, и Обломова как будто не стало, как будто он пропал из глаз его, провалился, и он только почувствовал ту жгучую тоску, которую испытывает человек, когда спешит с волнением после разлуки увидеть друга и узнает, что его давно уже нет, что он умер»* (507). Тогда как для Обломова Штолец и Ольга всегда будут любимыми и желанными людьми, в каком бы состоянии они не находились. *«Был ему по сердцу один человек: тот тоже не давал ему покоя; он любил и новости, и свет, и науку, и всю жизнь, но как-то глубже, искреннее – и Обломов хотя был ласков со всеми, но любил искренне его одного, верил ему одному, может быть потому, что рос, учился и жил с ним вместе. Это Андрей Иванович Штолец»* (41). Тарантьеву Обломов говорит, что Штолец для него *«ближе всякой родни»* (51).

Умный, добрый Обломов находится в конфликте с бездуховной и «механической» средой, потому что главное в нём – это совесть, заставляющая страдать на протяжении всей жизни, то есть «болеть душой»: *«Меня грызёт змея: это – совесть... Меня убивает совесть... Собственная совесть была гораздо строже выговора... Ни одного пятна упрёка в холодном бездушном цинизме не лежало на его совести... Он страдал за утраченное мужчиной достоинство и честь, плакал о грязном падении чужой ему женщины...»* (497). *«...Никакое ярмо не тяготит моей совести: она чиста, как стекло»* (190). *«В нем все чувства свернулись в один ком – стыда»* (214). *«Вас как будто гонит кто-нибудь. – И так гонит. – Кто же? – Стыд... – прошептал он»* (217). Главное в Обломове это не то, что он был крепостник и оттого погиб; не только из-за «обломовщины», не только из-за того, что не умел надевать чулки, умирает герой. Он погиб оттого, что был наделён страдающим сознанием, иными словами, совестью; оттого, что *«...в душе у него теплилась вера в дружбу, в любовь, в людскую честь, и сколько ни ошибался он в людях, сколько бы ни ошибся ещё, страдало его сердце, но ни разу не пошатнулось основание добра и веры в него»* (17).

Совесть – это способность личности осуществлять нравственный самоконтроль, самостоятельно брать на себя моральные обязательства, требовать от себя их выполнения и рефлексировать по поводу нравственной стороны совершаемых действий. Совесть проявляется, с одной стороны, как рациональное сознание нравственного содержания собственной деятельности, а

с другой – как эмоциональное переживание, в связи с этим содержанием. Поэтому совесть – это прежде всего моральная парадигма ответственности, то есть внутреннего контроля человеком своей деятельности и её результатов. Определение Т. Ефремовой: *«Чувство моральной ответственности за свое поведение и свои поступки перед самим собою, окружающими людьми и обществом»* (Ефремова, 2000).

«Совесть русского человека в целом проявляется не в его внутренней нравственности, а в форме эмоционального переживания, «угрызений совести». Поэтому совесть русского человека более эмоциональна, чем рациональна, западного – более рациональна, чем эмоциональна. В культурном архетипе русского человека совесть больше декорация, чем компонент духовной интенции практической деятельности» (163, с.11). Обломов страдает, но при этом ничего не делает для исправления создавшейся ситуации. Он обещает Ольге, что готов ради неё броситься в пропасть. На что Ольга замечает: *«Да, на словах вы казните себя, бросаетесь в пропасть, отдаете полжизни, а там придет сомнение, бессонная ночь: как вы становитесь нежны к себе, осторожны, заботливы, как далеко видите вперед!..»* (Чернева, 1998, с. 11). Обломова мучает совесть, что он не реализовал себя в жизни, не достоин любви Ольги, но при этом маленькие препятствия, такие, как разведённые мосты или постоянный труд и учёба ради любимой женщины, становятся для него тягостным бременем. Поэтому совесть Обломова – это больше путь к раскаянию и терзанию, нежели к конкретным практическим действиям.

В романе часто встречается слово «бездна». Оно имеет два смысла: первый – это постоянное ощущение Обломова, что он падает в бездну, в пропасть; и второй – это то, что Обломова и общество разделяет бездна (он на одной стороне – они на другой). Разобранный мост, отодвигающий встречу Обломова с Ольгой, символизирует то, что *«между действительностью и идеалом лежит тоже бездна, через которую ещё не найден мост, да едва и построится когда»* (Гончаров, 1980, с. 253). Гончаров пытался построить этот мост. Достижение гармонии он видел в органичном соединении противоположностей: фантазия/реальность, движение/покой, национальное/мировое. Об этом свидетельствует представленная Гончаровым во «Фрегате «Паллада»» Сибирь, прообраз будущей России, где первопроходцы одновременно мечтатели и практики, где норма представлена единством всех народов: патриархальных и цивилизованных, рациональных и эмоциональных, практических и созерцательных, северных и южных, западных и восточных, древних и молодых (Недзвецкий, 1996, с. 41–59). То же и в романе «Обломов». Пшеницына говорит о сыне Обломова, что «он весь в покойника», то есть реализует все смыслы, связанные со словом «покой», и повторяет отца, но воспитывает его Штольц,

следовательно, в будущем новый Обломов – это поэт и практик, отсюда имя и отчество Андрей Ильич, составленное из имён (идей) отца и воспитателя.

ГЛАВА 3.

СИСТЕМА СИМВОЛОВ В РОМАНЕ «ОБЛОМОВ»

3.1. Эстетическая характеристика символов *дом, путь, свет*

Роман И. А. Гончарова построен на основе системы определённых символов. Рассмотрим роль этой системы в содержательной структуре художественного текста.

В филологии XXI век возникло научное направление, в котором язык рассматривается как культурный код нации, а не просто орудие коммуникации и познания. Язык не только отражает действительность, но интерпретирует ее, создавая особую реальность, в которой живет человек. Именно поэтому философия рубежа тысячелетий развивается на базе изучения возможностей и особенностей использования языка.

Исследуя язык того или иного народа, мы проникаем не только в современную ментальность нации, но и в воззрения древних людей на мир, общество и самих себя. Отзвуки давно минувших лет, пережив века, сохраняются сегодня в пословицах, поговорках, фразеологизмах, метафорах, символах культуры. Язык теснейшим образом связан с культурой: он прорастает в нее, развивается в ней и выражает ее.

Поскольку каждый носитель языка одновременно является и носителем культуры, то языковые знаки приобретают способность выполнять функцию знаков культуры и тем самым служат средством представления основных установок культуры. Именно поэтому язык способен отображать культурно-национальную ментальность его носителей. Культура соотнесена с языком через концепт пространства. Так, у каждой культуры свои ключевые слова, например, для немцев – внимание, порядок, точность. Полный список ключевых слов для русской культуры еще не установлен, хотя уже хорошо описан целый ряд таких слов – душа, воля, судьба, тоска, интеллигентность, лень и т. д. Чтобы считаться ключевым словом культуры, языковая единица должна быть общеупотребительной, частотной, оказаться в составе фразеологизмов и пословиц. Каждый конкретный язык представляет собой самобытную систему, которая накладывает свой отпечаток на сознание его носителей и формирует их картину мира.

Исследователь В. А. Маслова отмечает: *«Несмотря на кумулятивную функцию, т.е. функцию быть средством накопления и хранения информации, язык не становится хранилищем культуры. Единица языка – слово – является лишь сигналом, функция которого – пробудить человеческое сознание, затронуть в нем определенные концепты, готовые откликнуться на этот сигнал. Истинными хранителями культуры являются тексты. Не язык, а текст*

отображает духовный мир человека. Именно текст напрямую связан с культурой, ибо он пронизан множеством культурных кодов, именно текст хранит информацию об истории, этнографии, национальной психологии, национальном поведении, т.е. обо всем, что составляет содержание культуры. Текст – набор специфических сигналов, которые автоматически вызывают у читателя, воспитанного в традициях данной культуры, не только непосредственные ассоциации, но и большое количество косвенных» (Маслова, 2001, с. 87).

Богатство художественного образа определяется его многозначностью, множеством предметно-смысловых и ассоциативных связей как внутри, так и за пределами текста: *«Структуру образа определяет читатель, расширяя или, напротив, сужая текстуальную базу интерпретации» (Чернец, 2003, с. 8).* Для того чтобы более полно раскрыть содержание художественных образов романа «Обломов», необходимо учитывать символику романа И. Гончарова. Категория символа в искусстве близка категории образа. Категория символа соотносится с природой художественного образа, с одной стороны, и «знака» – с другой: *«В широком смысле можно сказать, что символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделённый всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа» (Щемелёва, 1987, с. 378).* Символ – это образ, в котором всегда присутствует определённый смысл, слитый с образом, но не сводимый к нему. *«Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ); но категория символа указывает на выход образа за собственные пределы, на присутствие некоего смысла, нераздельно слитого с образом, но ему не тождественного... Переходя в символ, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелёгкого вникания» (Щемелёва, 1987, с. 378).* Иными словами, смысловая структура символа многослойна, символ наделён огромным множеством значений (по сути дела – неисчислимым). *«Если для внехудожественной (напр. научной) знаковой системы полисемия есть лишь помеха, вредящая рациональному функционированию знака, то символ тем содержательнее, чем более он многозначен» (Щемелёва, 1987, с. 378).*

В образе как символе открывается множество смыслов, которые воспринимаются читателем в зависимости от его жизненного опыта. Интерпретация символа рассчитана на активную внутреннюю работу воспринимающего, потому что основная особенность символов в том, что они возникают не только в тех текстах, где мы их находим, но и восходят к древним представлениям о мире, к мифам, обрядам, литературно-историческим текстам. Иными словами, для интерпретации символа необходимо учитывать как

контекстуальные, так и интертекстуальные (межтекстовые) связи произведения. По мнению В. А. Масловой, «слово-символ – это своего рода «банк данных», который можно представить себе в виде спирали, т.е. кругов, как бы упрятанных друг в друга и переходящих один в другой; это семантическая спираль символа, которая включает в себя широкий спектр значений, начиная от имплицитных (скрытых, потенциальных), т.е. никак не выраженных в слове, но являющихся неотъемлемой его частью, и кончая шкалой семантических субституттов (заместителей), т.е. запрограммированной заменой одного значения другим» (Маслова, 2001, с. 97).

«Смысл символа объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция: он не дан, а задан» (Щемелёва, 1987, с. 378). Этот смысл, в сущности, нельзя разъяснить, сведя к однозначной формулировке, а можно лишь пояснить, соотнося с дальнейшими символическими сцеплениями, которые подведут его к большей рациональной ясности, но не достигнут чистых понятий. Истолкование символа лишено формальной чёткости точных наук; его отличие от них носит принципиальный и содержательный характер. *«Смысл символа реально существует только внутри ситуации общения, диалога, вне которой можно наблюдать лишь пустую форму символа: вникая в символ, мы не просто разбираем и рассматриваем его как объект, но одновременно позволяем его создателю апеллировать к нам и становиться партнёром нашей духовной работы. Суть символа будет утрачена, если закрыть его бесконечную смысловую перспективу тем или иным окончательным истолкованием, приписывающим определённому слою реальности исключительное право быть смыслом всех смыслов и при этом ничего не обозначать самому»* (Аверинцев, 2001, с. 511).

Если рассматривать образ Обломова в этом отношении, то можно убедиться, что в его чертах отображена русская картина мира, то есть литературный герой (персонаж) становится символом, олицетворяющим национальный характер. Образные же детали, связанные с изображением цвета, света, дороги, реки, бездны, пропасти, дома, еды, птиц, растений, рассмотренные в их символическом значении, участвуют в создании и раскрытии художественных образов героев романа.

Таким образом, для нашего понимания символа принципиальным является соотнесение его с содержанием передаваемой им культурной информации. А. Ф. Лосев писал, что символ заключает в себе обобщенный принцип дальнейшего развертывания свернутого в нем смыслового содержания. Это же свойство символа подчеркивал Ю. М. Лотман. Он отмечал, что культура всегда, с одной стороны, – определенное количество унаследованных текстов, а с другой – унаследованных символов.

Литературоведы и лингвисты по-разному понимают значение термина «символ». Ю. С. Степанов, например, утверждает, что символ – понятие не научное, это понятие поэтики; он всякий раз значим лишь в рамках определенной поэтической системы, и в ней он истинен. Например: символ метели у А. Пушкина и символистов, пустыни – у М. Лермонтова, дороги – у Н. Гоголя, символы границы, порога – у Ф. Достоевского, сада – у А. Чехова, символ крыла и дома – у М. Цветаевой. Как правило, об этих символах можно сказать словами Ю. М. Лотмана, что они – «ген сюжета». Однако наряду с ними есть языковые символы, которые порождаются в процессе эволюции и функционирования языка. Такие символы имеют мифологическую, а точнее, архетипическую природу.

В. А. Маслова называет следующие признаки символа: *«образность (иконичность), мотивированность, комплексность содержания, многозначность, расплывчатость границ значений, архетипичность, универсальность в отдельно взятой культуре, пересечение в разных культурах, национально-культурная специфичность, встроенность в миф и архетип»* (Маслова, 2001, с. 98).

Культура всегда связана с прошлым, и поэтому она, представляя собой коллективную память, подразумевает сохранение предшествующего духовного опыта, непрерывность нравственной и интеллектуальной жизни людей. Эта память запечатлевает любимые у каждого народа, повторяющиеся из века в век идеи и образы, сквозные мотивы поведения и типы мышления, устойчивые комплексы представлений и переживаний.

Несмотря на то, что исследователи часто противоположно оценивали характер героя И. Гончарова, многие совпадали в его понимании как национального типа. Для Ап. Григорьева важным в образе Обломова является связь с народной почвой и то, что Обломовка есть художественное воплощение национальных начал русской жизни, дающих силы любить, жить и мыслить (Григорьев, 1967, с. 337). Религиозный философ Н. О. Лосский в книге «Характер русского народа» писал: *«Гончаров будучи великим художником, дал образ Обломова в такой полноте, которая открывает глубинные условия, ведущие к уклонению от систематического, полного скучных мелочей труда и порождающего, в конце концов, леность... Обломовщина есть во многих случаях оборотная сторона высоких свойств русского человека – стремления к полному совершенству и чуткости к недостаткам нашей действительности»* (Лосский, 1990, с. 55). И. Сухих замечает: *«Обломовщина – особенность русской ментальности (способа мышления) – так мог бы сформулировать эту мысль культуролог или историк культуры»* (Сухих, 2006b, с. 231).

И. Гончаров считал, что его роман будет понятен русскому человеку, так как в нём затронуты чисто русские проблемы. Об этом он пишет своему единомышленнику, переводчику на датский язык его произведений П. Г. Ганзену: *«Я никогда не только не поощрял, но и сколько от меня зависело, даже удерживал переводчиков от передачи моих сочинений на иностранные языки. Это происходило... оттого, что все действующие лица в моих сочинениях, нравы, местность, колорит – слишком национальные, русские – и оттого, казалось мне всегда, они будут мало понятны в чужих странах, мало знакомых... с русской жизнью. ...Обломов – до того русский тип, что иностранцам он покажется бледен, непонятен и незанимателен»* (Гончаров, 1980, с. 460, с. 471).

Не случайно образ Обломова стал отражением национального сознания, архетипом русского человека. И. Гончаров не выстраивает особую символику, а обращается к традиции, заложенной в языке и культуре народа. Символы «дома», «пути», «света» являются главными, определяющими в художественной литературе. Нередко то или иное литературное произведение с композиционной точки зрения полностью построено на одном из них. Данные интертекстуальные символы помогают раскрыть специфику художественных образов, идею произведения. Прежде чем перейти к раскрытию символов «дома», «пути» и «света» в романе, необходимо разобраться в самой сути данных символов, показать их архетипические и универсальные черты, их связь с национальным русским мировоззрением.

С образом дома связано понимание всего родного и близкого для человека: семья, род. По этой причине ещё в самые древние времена изба, дом имели огромное значение для человека. Изба, по наблюдению А. Н. Афанасьева, «была первым...храмом». Поэтому слово «хоромы» (дом, жилище, изба) довольно близко по своим семантическим признакам лексеме «храм» (священное место). Образ дома в полном объёме раскрывает свою символическую нагрузку благодаря единству сопряжённых ему мотивов единения, тепла, уюта, родства. Дом в народной культуре – средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода (включая не только живых, но и предков). Дом, сооружённый руками хозяина или его родителей, воплощает идею семьи и рода, связи предков и потомков.

Важнейшая символическая функция дома – защитная. В былинах и сказках человек укрывается в доме от преследующих его врагов, которые не в силах переступить порог. Ворота, порог, окно – символическая граница между домом и внешним миром, между своим, освоенным пространством и чужим.

Части дома символизируют его сакральные элементы. Наиболее почитаемыми местами являются красный угол, печь, стол. Красный угол – часть

дома, где висят иконы и стоит стол; это наиболее парадное и значимое место в жилище.

Самым священным местом в доме, в частности, у славян всегда считался очаг. *«Изба, в древнем языке Нестора, – истопка, происходит от глагола „топить“»* (Афанасьев, 1986, с. 67). Поэтому нетрудно объяснить связь «дома» и «огня», символизирующих всякое тепло, жизнь и воскрешение. Не случайно, по преданиям, когда кто-нибудь из членов семьи отправлялся в дорогу, то теплое влияние очага следовало за странником и оберегало его в чужой стороне на протяжении всего пути.

Печь является одним из сакральных центров дома, это наиболее мифологизированный и символически значимый предмет обихода у славян. Печь противопоставлена красному углу, в котором хранятся иконы, и человек как бы предстаёт перед лицом Бога. В печи готовят пищу, на ней спят, а в некоторых регионах используют также и в качестве бани, с ней по преимуществу связана народная медицина. *«Символика печи отнесена главным образом не к сфере ритуального или этикетного поведения человека, а к его интимной, „утробной“ жизни в таких её проявлениях, как соитие, дефлорация, развитие плода, рождение и, с другой стороны, агония, смерть и посмертное существование. Печь играет особую символическую роль во внутреннем пространстве дома, совмещая в себе черты центра и границы. Как вместительница пищи или домашнего огня она воплощает собой идею дома в аспекте его полноты и благополучия и в этом отношении соотносена со столом»* (Топорков, 1995b, с. 310).

Стол – предмет особого почитания. Стол, стоящий в красном углу, составлял неотъемлемую принадлежность дома; например, при продаже дома стол обязательно передавали новому владельцу. Такие свойства стола, как его неподвижность и неотделимость от жилища, используются в ряде обрядов.

Символическое осмысление стола в народной традиции во многом определялось его уподоблением церковному престолу, тем более что оба слова одного корня: во втором случае добавлена старославянская приставка «пре». Формулы «стол – это престол» и «стол – это престол Божий» известны у всех восточных славян. Широко распространены и предписания типа: *«Стол – то же, что в алтаре престол, а потому и сидеть за столом, и вести себя нужно так, как в церкви»*. Например, не разрешалось помещать на столе посторонние предметы, так как это место самого Бога. У славян на столе постоянно находился хлеб, что как бы превращало его в престол, ср. поговорку: *«Хлеб на стол, так и стол престол, а хлеба ни куска – и стол доска»*. Постоянное пребывание хлеба на столе должно было обеспечить достаток и благополучие дома.

«В орловском уезде во время обеда и ужина крестьяне старались подольше посидеть за столом, „потому что, по их мнению, сколько за столом просидишь, столько в царстве небесном пробудеши“. В харьковской губернии на второй или третий день после крестин совершался обряд „ходить (садиться, собираться) в рай“, во время которого, в частности, обходили вокруг стола или сидели за столом. По-видимому, соотнесение с раем стола объясняется одним из значений церковного алтаря: „земной рай, где жили наши родители“. ...Символика стола у восточных славян соотнесена с идеей пути; как сакральный центр жилища он является и начальной, и конечной точкой любого пути» (Топорков, 1995b, с. 366–367).

Повседневный или праздничный приём пищи – еда, трапеза – играют важную символическую роль у многих народов. Трапеза обставляется как своеобразный ритуал, призванный выявить внутреннюю структуру коллектива, утвердить единство и солидарность собравшихся за одним столом и пищей людей перед лицом высших сил.

Наиболее почётным считалось место во главе стола, в красном углу под иконами. Если в семье не было отца, то его место занимал старший женатый сын, если же он ещё не был женат, то главенство принадлежало матери. Следили, чтобы хозяин сидел не в самом углу под иконами, а немного отодвинувшись, оставляя место для Бога. В соответствии с представлением о Боге как «раздателе благ» трапеза организуется таким образом, чтобы представить пищу, подаваемую стряпухой, как дары, исходящие от Бога. В конечном счёте трапеза предстаёт как своеобразный обмен с Богом: за пищу, которая исходит от Господа, сотрапезники воздают ему благодарность и выражают своё почтение. Хозяин дома, занимающий место во главе стола, под иконами, распоряжается застольем от имени Бога, который незримо наблюдает за людьми и их отношением к его дарам.

«На Руси ни в коем случае не позволялось ругать еду. „Аще ли хто хулит мяса ядущая и питье пьющая в Закон Божии... да будет проклят“, – гласит древнерусский памятник „От апостольских заповедей“ (рукопись 14–15 вв.)» (Топорков, 1995а, с. 176). Вкусовые качества пищи, согласно «Домострою», зависят не только от мастерства стряпухи, но и от поведения участников трапезы. «Если едят с благоговением и в молчании или, ведя духовную беседу, то еда и питье бывают в сладость, а если похулят их, то они словно превращаются в отбросы. Нужно хвалить дар Божий и есть с благодарностью, тогда Бог пошлёт благоухание и превратит горечь в сладость. В традиционном быту за еду благодарили Бога, а не хозяйку» (там же, с. 176). Совместная еда молодых в свадебном обряде, известная у многих славянских народов, знаменует собой их

вступление в интимную связь. *«В русской традиции отчётливо прослеживается эротическая символика еды»* (там же, с. 177).

Наиболее сакральной пищей у восточных славян считается хлеб: символ достатка, изобилия, счастья и благополучия дома. Хлеб – это дар Божий и одновременно самостоятельное живое существо или даже образ самого божества. Требуется к себе особого почтительного и почти религиозного отношения. *«Что касается специально испечённого сакрального хлеба-пирога, то он является непременным атрибутом очень многих календарных и семейных праздников (рождественский пирог „чесница“ у сербов, пасхальный „кулич“, или „пасха“, у восточных славян, свадебный „коровай“ у восточных славян). К этому же кругу явлений относятся и русские блины, обязательные на масленицу и на поминках»* (Толстой, 1995а, с. 25)

«Дом», «очаг», «стол», соотнесенные с идеей дороги, являются начальной и конечной точкой любого пути. Символика «пути» связана со значениями «жизнь», «судьба» человека и мира. Путь – это выход, встреча, разлука, расстояния, бегство, искания, испытания, преграда (бездна, пропасть, яма), потеря, находка, возвращение. Часто путь символизирует судьбу, а судьба представляется путём, с которого нельзя свернуть – «от судьбы не уйдёшь». Постоянное и неотъемлемое свойство пути – его трудность. Встреча в славянских верованиях – проявление судьбы. Связывается с обозначением счастья, доли. Встреча может иметь как положительные, так и отрицательные последствия, причём последнее часто объясняется действием нечистой силы.

Символика света, идущая от народной мифопоэтической традиции, связана с воплощением миропорядка, красоты, истинности, праведности. *«Светоносной, солнечной природой, по народно-христианским воззрениям, обладают Бог-Отец и Иисус Христос, ангелы и святые, тьму воплощают дьявольские силы. Если рай располагается на востоке и именуется „пресолнечным“, то ад локализуется на западе и погружён во тьму. Освещающая земную поверхность, солнце как бы передаёт её во власть божественных сил, а скрываясь на ночь, оставляет во власти зла. Солнечный свет изливается на человека как Божья благодать, и он же отвращает нечистую силу. Народом было усвоено и развито библейское учение о божественном происхождении света и его отделении от тьмы как первом божественном деянии (Бытие I, 1–4). Согласно „Стиху о Голубиной книге“, небесные тела имеют светоносную природу: „У нас белый вольный свет зачался от суда Божия, / Солнце красное от лица Божьего“. Сверхъестественным происхождением солнечного света обусловлен и его ослепительный характер, непереносимость для человеческого глаза (только праведник может смотреть на солнце и видеть, как оно играет, переливаясь разными цветами)»* (Топорков, 1995с, с. 349).

В наибольшей степени со светом связаны глаза человека, причём они не только воспринимают свет извне, но и как бы сами испускают его, а когда человек умирает, то свет «теряется» из очей. Темнота соответствует состоянию человека, убитого горем, и картине заходящего вечером или спрятавшегося за тучами солнца.

Согласно легенде, люди сначала строили дом без окон и пытались носить в него свет, набрав его на улице в мешки или решета, и лишь позднее ангел подсказал им прорубить окна. Окно обеспечивает доступ в помещение света и воздуха, является символом солнца и глазами дома. *«Отсюда символика окна как образ света, ясности, сверхвидимости, которые позволяют установить связь человека, его души с солнцем, небесными светилами, богом»* (Соколов, 1992, с. 250).

Солнце – источник жизни, тепла и света. В фольклоре солнце называли ясным и красным, светлым и святым, божьим и праведным, добрым и чистым. Солнце предстаёт в поверьях как разумное и совершенное существо, которое или само является божеством, или выполняет Божью волю. В народных представлениях солнце – это лицо, око или слово Бога, либо оконце, через которое Бог смотрит на землю.

Солнце – нечто вечное. Исчезновение солнца – смерть всему живому, полная катастрофа, причём не только на уровне природы, флоры и фауны, человеческой цивилизации, но и на уровне космоса, планетного мира, всей Вселенной.

Утреннее солнце – символ рождения и пробуждения, воскресения. Вечернее солнце – смерть и сон, закат. Именно так трактуется образ солнца в литературных и живописных произведениях: смерть, как правило, освещена последними лучами уходящего за горизонт солнца; рождение – на фоне первых, нежных солнечных лучей. *«Свет солнца – символ жизни, процветания, радости, мира и согласия. Свет звёзд, луны, месяца – символ старости, увядания, горя, скуки, обмана, предательства и угасания»* (Багдасарян и др., 2005, с. 430).

Земным эквивалентом солнца является огонь. Огонь – эмблема солнца. Огонь и солнце тесно переплетены по своим свойствам, своим возможностям и значимости и в природе, и в человеческой цивилизации. Кроме того, огонь всегда считали порождением солнечных лучей, земным посланцем солнца. И стихия солнца – тоже огонь. Огонь – символ Духа и Бога, торжество света и жизни над мраком и смертью, всеобщего очищения.

Солнце – это колесо от той колесницы, на которой ездит по небу Илья-пророк, а по другой версии, солнце поднимают на своих крыльях ангелы божьи. Символы солнца – круг, колесо. *«Один из наиболее древних общеславянских образов – образ колеса-солнца»* (Иванов, Топоров, 1992, с. 452) Образ колесницы

громовержца первоначально символизировал его связь с солнцем (колесница Ильи-пророка). *«Колесо – фигура, символизирующая солнечный путь. ...Колесо символизирует диалектику вечного движения. В крутящемся колесе движение повторяет самое себя. Колесо знак солнцеворота. Существовали календарные проекции колеса, где каждая спица выпадала на определённый поворот в погоде. Знаком Ильина дня выступало шестиспицевое колесо»* (Багдасарян и др., 2005, с. 229). *«Круг – первичный символ единства и бесконечности, знак абсолюта и совершенства. ...Круг – древний дохристианский знак колеса-солнца. Сложный символ, соединяющий идею совершенства и вечности, круг превосходит все другие геометрические формы. Линия круга это единственная линия, которая не имеет ни начала, ни конца и все точки которой эквивалентны. Центр круга – источник бесконечного вращения времени и пространства. ...Круг – одна из наиболее широко употребляемых фигур для выражения идеи вечности, так как движение по кругу символически означает постоянное возвращение к самому себе»* (Багдасарян и др., 2005, с. 252).

Круг ограничивает внутреннее конечное пространство, но круговое движение, образующее это пространство, потенциально бесконечно. Во временном плане идея круга находит ещё более полное воплощение. *«В многочисленных мифологических сюжетах и мотивах, в бытовых представлениях и соответствующих обычаях в самом языке (ср. рус. „время“ из „vert-men“ – „то, что вращается, возвращается“)* нашла отражение циклическая концепция времени. Суточное и годовое круговое движение солнца соединяло цикличность времени с цикличностью пространства... *...Естественно, что в качестве такого божества чаще всего выступает солнце, символизируемое кругом и на основании его формы и в силу кругового характера его суточного и годового движения»* (Топоров, Мейлах, 1992, с. 18–19).

Жизненное время, по народным представлениям, образует замкнутый круг, обладающий сакральной и магической силой. Мотив «жития» человека, растения или предмета представлен в обрядах, хороводах, играх, загадках, заклинаниях. Народный календарь придавал непрерывному циклическому природному времени характер ритуальной системы (строгое чередование праздничных дней и будней, периодов поста и мясоеда, добрых и злых дней).

Как видим, понятия «дома», «пути» и «света» могут рассматриваться символически, и в этом аспекте они дополняют и раскрывают сами себя и тем самым углубляют художественные образы произведения, в котором эти наименования частотны, особенно при представлениях персонажей, описании их характеров и обстоятельств жизни. Символ – это всегда образ, в котором за изображаемым явлением открывается ряд смыслов. Медленное чтение текста,

позволяющее постигнуть прежде всего целостность художественной структуры и предоставляющее возможность воспринимать не только совокупность отдельных её элементов в их интегративной взаимосвязи, но и «непохожесть», уникальность происхождения и способа существования каждой текстовой частицы, невозможно без учёта символов, которые, помимо прочего, зачастую формируют новое значение и обновлённый образ слова, включая его в систему непривычных синонимических, антонимических, омонимических, паронимических, а также ассоциативных рядов.

3.2. Художественная роль символов в структуре образа Обломова

При рассмотрении художественных образов романа «Обломов» необходимо учитывать символику понятий «дома», «пути» и «света» как взаимодополняющих и раскрывающих художественную суть романа. Можно было бы в отдельности рассмотреть каждый из этих символов, их роль в создании образа, но мы не случайно рассматриваем эти символы в их взаимосвязи: в романе «Обломов» они дополняют друг друга и именно в единстве раскрывают суть образов. Символика «обломовского дома» связана с символикой «света» (солнце, огонь, очаг) и с символикой «пути» (цикличность, возвращение). Символика «света», в свою очередь, не представляется без связи с «домом» (без огня нет очага, стола, еды) и без связи с «дорогой» (колесо, круг), что связано с жизненным путём героя и с мотивом «горения» и «погасания». Осмысление символики «пути» (жизни, судьбы, мечты) невозможно без учёта символики «дома», семьи (то, о чём мечтает и к чему стремится герой, откуда и куда он идёт) и символики «света» (солнца и очага). Напомним, что *«смысл символа объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция: он не дан, а задан»* (Щемелёва, 1987, с. 378). Этот смысл, в сущности, нельзя разъяснить, сведя к однозначной формулировке, а можно лишь пояснить, соотнося с дальнейшими символическими сцеплениями, которые подведут нас к большей рациональной ясности, но невозможно достичь однозначного понимания.

Обратимся к тексту романа и покажем, как символы «дома», «пути», и «света» помогают раскрыть суть художественных образов. Характеристики главных героев в романе «Обломов» так или иначе всегда связаны с обозначенными нами символами, будь то портретная характеристика, пейзаж, интерьер или жизненная установка, монолог, диалог героев. Уточним состав лексического материала, относящегося к семантическим полям рассматриваемых символов.

Символика «дома»: семья, мать, отец, родственники, жена, муж, дети, имение, дом, жилище, жильё, обиталище, обитель, комната, горница, покой,

палата, спальня, кабинет, приёмная, чердак; мебель (бюро, шкаф, стол, диван, ложе, стул, занавесы, ковры, картины); кухня, трапеза, пища, еда.

Символика «пути»: гулять, бродить, ходить, идти, бежать, скакать, перейти, перевестись, перешагнуть, перебежать, переметнуться, перекинуться, гомозиться, остановиться, вытаскивать, выводить, отлучаться, уходить, возвращаться; движение, дорога, шаги, поездка, путешествие, бездна, пропасть, омут. Эта символика представлена в оппозиции движение/покой. Образ пути символизирует «жизнь человека», «судьбу», помогает раскрыть характеры героев.

Символика «света»: солнце, заря, озарять(ся), луна, звезда, огонь, вспыхивать, пылать, пожар, жечь, пламя, комета, искра, взрыв, луч, свет, освещать, свеча, лампа, молния, фейерверк, вспышка, лампада, блеск, блеснуть, блистать, сверкать, сиять, сияние, зенит, ясность, гореть, горение, угасание, погасание, гаснуть, потухать, мерцать, опаление, ослепление, ослеплять.

Мифологическая цикличность времени, символ круга прослеживается в композиции романа, вписанной в годовой круг; в архитектонике (последние строки романа отсылают к началу истории); в сюжете (конец жизни героя у Пшеницыной повторяет начало жизни в Обломовке); в повторе имени и отчества (Илья Ильич) и в фамилии героя (облый – круглый). *«Графически буква «О» во всех языках выглядит как диск солнца, символизирующий совершенство»* (Багдасарян и др., 2005, с. 336). Обломов и Обломовка связаны с символикой солнца и круга. *«Правильно и невозмутимо совершается там годовой круг»* (108). *«Вот день-то и прошел, и слава богу! – говорили обломовцы, ложась в постель, кряхтя и осеняя себя крестным знаменем. – Прожили благополучно; дай бог и завтра так! Слава тебе, господи!»* (120). В мире Обломовки время «статично», оно отмеряется не часами, сутками и годами (обломовцы путали даже «названия месяцев и порядок чисел»), а праздниками, временами года, домашними происшествиями.

Не случайно и имя главного героя связано с символикой «света» (солнце), с символикой «пути» (круговорот), с символикой «дома» (плодородие, еда). Илья в ветхозаветных преданиях – пророк; в народной традиции восточных славян – повелитель грома и дождя, персонаж, от которого зависит плодородие и урожай. *«...В народных песнях под именем Ильи фигурировал святой – покровитель урожая и плодородия, сеятель, жнец и податель благ. Одним из наиболее заметных событий Ильина дня была „братчина“, или „мольба“, – коллективная трапеза, объединявшая жителей нескольких соседних сёл. ...В Ильин день подавали на стол хлеб из муки нового урожая: „Пётр с колоском, Илья с пирогом“»* (Агапкина, 1995, с. 205–206). *«Илия („бог мой Яхве“) в ветхозаветных преданиях (3-я и 4-я книги Царств) пророк. ...Это одарённый*

почти божественной властью чудотворец, пророк, устами которого глаголет Бог, проповедник, предсказывающий будущее от имени Бога. ...Создаются разные версии о судьбе Илии после его вознесения на небо: он поселился на небе, где записывают людские деяния; в раю он сопровождает праведников и извлекает души грешников из геенны. Его называют „птицей небесной“, ибо он, подобно птице, облетает весь мир и появляется там, где необходимо божественное вмешательство. ...Илия выступает как чудесный исцелитель, советник в брачных спорах, примиритель детей и родителей» (Иванов, 1990, с. 237).

Изображая внутренний мир Ильи Обломова, автор постоянно отсылает нас к световой символике и мотиву птицы, что связано с именем героя. *«Мысль гуляла вольной птицей по лицу, ...а душа так открыто и ясно светилась в глазах, в улыбке, в каждом движении головы, руки» (3).* Мысль Обломова подобна птице, она «гуляет», она «вольная». Образ птицы проходит через весь роман, символизируя стремление героя к простору, к воле, к родному дому, к гнезду. Гнездо символизирует дом, семью, домашний очаг («свить себе гнездо» – значит устроить свою семейную жизнь). Крыло – символ воздуха и полёта. Не случайны и *«...красивые ширмы с вышитыми небывальными в природе птицами и плодами» (5)* в петербургской комнате Обломова. Штольц же, *«Оторвавшись от указки, бежал разорять птичьи гнезда с мальчишками, и нередко, среди класса или за молитвой, из кармана его раздавался писк галчат» (158).* С точки зрения Штольца у Обломова были «крылья», но Обломов сам отвязал их.

Необходимость переезда уже в начале романа нарушает устоявшийся покойный быт героя, страшит его. Символика «пути» здесь предстаёт финальным аккордом: герой всё прошёл, многое испытал, ему неприятны суэта и беготня современной жизни, и он хотел бы построить дом и жить в тиши и покое патриархального циклического времени, как отцы и деды.

Большой дом в Гороховой улице – это не дом героя, хотя он и не хочет из него переезжать. Это дом, где живёт много людей, и он по своему содержанию не заключает в себе идею семьи, тепла, уюта для Обломова. В доме на Гороховой идиллия героя недостижима. *«Дом-то не мой: как же из чужого дома не переезжать, коли гонят? Кабы мой дом был, так я бы с великим моим удовольствием» (14),* – говорит Захар Обломову. Вообще в Петербурге невозможен дом героя. Это видно из бесед Обломова с Волковым, который описывает Обломову светские дома, роскошные салоны, известные в аристократическом и чиновничьем Петербурге, а там – балы и торжественные обеды, но герой абсолютно спокоен, потому что в этих домах нет идеи счастливого семейного гнезда, где бы царили тепло, уют, интимность, идиллия, покой. *«Одна из животрепещущих проблем, решаемых в романе через судьбу*

главного героя, это как раз проблема своего дома, своего пристанища, своего угла, собственного гнезда. ...Обломовка породила, выпустила в жизнь своего питомца, который, оперившись, ежечасно тоскует и мечтает о ней, но не знает туда обратной дороги» (Пырков, 1998).

Символы «пути» и «дома» связаны в романе. Переезд не есть возвращение. Это замена одного места жительства другим, может быть, лучшим, но не идеальным, не таким, как он представляется Обломову. Нежелание двинуться с места символично для образа главного героя. С одной стороны, это символизирует типические черты лентяя, безразлично смотрящего на всё барина. С другой стороны, желание двинуться и что-то изменить предполагало бы возможность разрешить проблему обретения Обломовым утраченного рая, но, как показывают события в романе, идиллический круговорот и вечное возвращение бывает только в сказках-снах: нельзя вернуться в детство, нельзя обрести рай на земле, следовательно, невозможен и дом героя на Земле.

Всем гостям герой говорит о невозможности переезда. *«С квартиры гонят; вообразите – надо съезжать: ломки, возни... подумать страшно!»* (33). Глагол «гонят» в речи героя передаёт восприятие Обломовым внешнего мира по отношению к себе: внешний мир враждебен, не даёт покоя. Обломов в разговоре с Захаром выстраивает целый ряд причин невозможности переезда. Всё это выглядит комично и смешно. Обломов запрещает Захару напоминать о переезде. Переезжать, ходить, уходить, бегать, возиться в сознании героя равносильно изменению миропорядка. Пафосные фразы «душу всю вытянет», «жить не захочется», «тоска загрызёт», «станет ли человеческих сил вынести всё это» подчёркивают комичность ситуации: обыденное дело (переезд) вызывает столько страдания.

Описание биографии героя, его жизни и мечты осуществляется через символику «дома», «пути» и «света». Так, говорится, что в Петербурге Обломов живёт «безвыездно» двенадцатый год, «дни идут», «годы мелькают», «поворот» от юности к зрелости произошёл, при этом «лучи глаз» (юношеский романтизм) сменились «тусклыми точками» (разочарованием), и герой «стоит у порога, ни на шаг не продвинувшись» (56). При этом *«В первые годы пребывания в Петербурге, в его ранние, молодые годы, покойные черты лица его оживлялись чаще, глаза подолгу сияли огнем жизни, из них лились лучи света, надежды, силы»* (59). Герой постепенно разочаровывается в светской жизни, в чиновничьем труде, в любви. «Он не привык к движению, к жизни, к многолюдству и суете» (61). Всё, что связано с движением, с попыткой куда-то добраться и чего-то добиться, не реализуется главным героем.

В размышлениях Обломова об истории и жизни человечества также всё понимается сквозь призму «дом», «путь», «свет». *«И сама история только в*

тоску повергает: учишь, читаешь, что вот-де настала година бедствий, несчастлив человек; вот собирается с силами, работает, гомозится, страшно терпит и трудится, все готовит ясные дни. Вот настали они – тут бы хоть сама история отдохнула: нет, опять появились тучи, опять здание рухнуло, опять работать, гомозиться... Не останоятся ясные дни, бегут – и все течет жизнь, все течет, все ломка да ломка» (63). В восприятии героя вечная беготня, суета не дают возможности осуществить постройку прочного, вечного дома, как в Обломовке. Здание постоянно рушится, чтобы строится вновь, отсюда метафора «жизнь – река», которая течёт, не переставая, не случайно в монологе Обломова слово «течёт» повторяется дважды. У обломовцев счастье наступает, когда завтра повторяет сегодня, а сегодня повторяет вчера.

Если Штольц сам идёт по дороге жизни и ищет новых впечатлений, то Обломова надо «вытаскивать», «выводить». *«Несмотря на все эти причуды, другу его, Штольцу, удавалось вытаскивать его в люди» (61).* Хотя в юности Обломова и Штольца объединяли одни идеалы, они «горели» жаждой деятельности и собирались вместе идти по одному пути. *«Поэты задели Обломова за живое... Ум и сердце просветлели: он стряхнул дремоту, душа запросила деятельности... Пользуясь восторженным полетом молодой мечты, Штольц в чтение поэтов вставлял другие цели, кроме наслаждения, строже указывал в дали пути своей и его жизни и увлекал в будущее. Оба волновались, плакали, давали друг другу торжественные обещания идти разумною и светлой дорогою» (63).* «Юношеский жар Штольца заражал Обломова, и он сгорал от жажды труда, далекой, но обаятельной цели. Но цвет жизни распустился и не дал плодов» (64).

Боязнь переездов, движения и отсутствие реального, а не воображаемого плана постройки дома не дают осуществить герою его мечту. «Поездка» в Обломовку рассматривается героем как «подвиг». «Скакать сломя голову» Обломов не умеет и не хочет. Здесь яркая антитеза Штольцу, который только и делает, что разъезжает по миру, и которого автор сравнивает с лошадьёю. «Способы передвижения» символически подчёркивают и раскрывают суть героев, образ их жизни и идеалы.

Особенно комично выглядят советы доктора, навестившего Обломова. Он появляется последним в череде посетителей Обломова и предсказывает многое из того, чем закончится жизнь героя. Доктор в «покойном фраке» приходит сам, его никто не звал, и, описывая болезнь соседа Обломова, произносит на первых страницах романа пророческую фразу «конец известный». Доктор даёт Обломову невыполнимые предписания: двигаться, ездить, танцевать, скакать, не думать, не страдать, избегать страстей и обильной пищи, только тогда Обломов будет здоров. В советах доктора многое противоречит внутренней сути Ильи

Ильича: Швейцария, Париж, Англия, Америка – всё это не сочетается с обликом Обломова так же, как и советы «не задумываться», «не страдать», вести светский образ жизни. «Путь» Обломова не выходит за границу Обломовки, поэтому советы доктора, данные Обломову, звучат комично и смешно.

Совсем не таков Обломов в мечтах: здесь появляются и движение, и свет, и желания. Основная идея плана давно уже готова в голове у героя, остались только подробности и цифры. План-мечта даёт герою надежду на будущее, заставляет его мысль «сверкать» и «кипеть». *«Он несколько лет неутомимо работает над планом, думает, размышляет и ходя, и лежа, и в людях; то дополняет, то изменяет разные статьи, то возобновляет в памяти придуманное вчера и забытое ночью; а иногда вдруг, как молния, сверкнет новая, неожиданная мысль и закипит в голове – и пойдет работа»* (66). В плане Обломова – постройка деревенского дома, расположение комнат, окна, обращенные в сад, к солнцу. По его плану он живёт там безвыездно. Лето, родина, дом, жена, дети, друзья – всё это пронизано символикой «света»: девки играют в горелки, в столовой блестит и сверкает не только хрусталь, но и всё вокруг – ясные дни, ясные лица, яркий румянец.

При внимательном чтении первой части романа замечаем, что потоки света присутствуют только во сне Обломова и в его мечтах. Петербургский весенний знаменательный день, о котором так много говорили посетители Ильи Ильича, приглашая его прокатиться на гулянье в Екатерингоф, не описан вовсе. День выступает здесь больше как временной отрезок, а не как светлое, солнечное, весеннее время суток. Никто из гостей обломовского дома, расхваливая начинающийся день, не употребляет слов «солнце», «солнечный». Звучат фразы, что «день хорош» и «на небе ни облачка» О дефиците света в комнате Обломова хорошо говорит Алексеев: *«Зги Божией не видно»* (32). Окна в комнатах зашторены. Как замечает И. Пырков: *«Слово за слово, фраза за фразой, Гончаров ткёт ритм световой приглушённости, цветовой однообразности, монотонности, осуществляя его регулярными повторами строго подбираемых им определений, глаголов, предметных существительных. От серого сюртука Захара уже некуда деться, в некоторых абзацах текста он многократно тиражируется; а рядом „серая бумага письма“, само письмо – „грязное такое“, просто серая бумага, бледные буквы, бледно-чернильное пятно, „паутина, напитанная пылью“, сама пыль, продолжительные толки о ней, сор, кучи сора, „куча старого изношенного платья“, „пожелтевшие страницы“ какой-то книги, замасленные тетради, какая-то грязноватая бумажка из кармана Тарантьева и колеблющийся дым от его сигары, тёмный камень перстня на пальце доктора, – всех микродеталей этой ритмической пряжи не перечислить. Таким образом в текстовом пространстве первой части романа*

оказывается равномерно рассеянным всё, что, так сказать, „запылилось и полиняло“» (Пырков, 1998). Всё это антитеза мечте и сну героя.

Обломов, запертый в квартире на замок, видит сон. «Сон Обломова» как огромный прорыв света, изображённого Гончаровым многообразными художественными средствами. *«Обитатели Обломовки, живущие по солнцу. Солнце во всех его возможных положениях и позициях: весеннее, летнее, зимнее, осеннее; утреннее, полудневное, вечернее. Солнечные берёзы. Солнечные пространства. Утренние тени, речка, отражающая солнце и ослепляющая глаза. Край, где хочется жить вечно, родиться и умереть в этом уголке – вот солярный, чувственный итог восприятия „Сна Обломова“ после монотонно-тусклой освещённости, преобладающей в предыдущих главах первой части романа»* (Пырков, 1998).

«Солнце там ярко и жарко светит около полугода и потом удаляется оттуда не вдруг, точно нехотя, как будто оборачивается назад взглянуть еще раз или два на любимое место и подарить ему осень, среди ненастья, ясный, теплый день» (103). *«Песчаные и отлогие берега светлой речки»* (103). *«Скинет крестьянин полушубок, выйдет в одной рубашке на воздух и, прикрыв глаза рукой, долго любуется солнцем, с удовольствием пожимая плечами»* (103). *«... Там искать ясных дней, слегка жгучих, но не палящих лучей солнца и почти в течение трех месяцев безоблачного неба. Как пойдут ясные дни, то и длятся недели три-четыре; и вечер тепел там, и ночь душна. Звезды так приветливо, так дружески мигают с небес. Дождь ли пойдет – какой благотворный летний дождь! Хлынет бойко, обильно, весело запрыгает, точно крупные и жаркие слезы внезапно обрадованного человека; а только перестанет – солнце уже опять с ясной улыбкой любви осматривает и сушит поля и пригорки: и вся страна опять улыбается счастьем в ответ солнцу»* (104). *«Только вдали поле с рожью точно горит огнем, да речка так блестит и сверкает на солнце, что глазам больно»* (112). *«А солнце уж опускалось за лес; оно бросало несколько чуть-чуть теплых лучей, которые прорезывались огненной полосой через весь лес, ярко обливая золотом верхушки сосен. Потом лучи гасли один за другим; последний луч оставался долго; он, как тонкая игла, вонзился в чашу ветвей; но и тот потух. ... На небе ярко сверкнула, как живой глаз, первая звездочка, и в окнах дома замелькали огоньки»* (119).

И. Пырков замечает, что световую палитру «Сна Обломова» формируют и другие пласты функционально идентичной лексики, создающие образ светящейся среды: *«мигающая звезда; звёздочка, похожая на живой глаз; глаза няни, искрящиеся огнём; трещащий огонь; волосы, трещащие на голове; искры от лучины; безоблачное небо; ясные дни, светлая речка, берёзовая роща; чей-то таинственный фонарь; сверкающие в темноте глаза и т. д.* Даже

третьестепенные, казалось бы, подробности подчиняются светописной стратегии автора: целебное растение у обломовцев называется „заря“, любимая игра – „горелки“» (Пырков, 2000). Большинство сцен происходит на открытом воздухе. Воздушный фон и определил исключительно сильную световую концентрацию, созданную автором в данном фрагменте романа.

Самый яркий и радостный из образов русской народной сказки в соединении с поэтичным образом античной мифологии дал возможность создать Гончарову двойную по своей светоносности метафору, ставшую крылатой. Всего только раз названная, она бросает световые рефлексy на весь текст «Сна Обломова»: *«Слушая от няни сказки о нашем „золотом руне – Жар-птице...“»*. Курсивом выделяет это выражение писатель, как бы выявляя его смысловой и эмоционально-эстетический ореолы (Пырков, 2000). Жар-птица – в восточнославянской сказке чудесная птица. Согласно русской волшебной сказке, каждое перо её «так чудно и светло, что ежели принести его в тёмную горницу, оно так сияло, как бы в том покое было зажжено великое множество свеч». Золотая окраска жар-птицы, её золотая клетка связаны с тем, что птица прилетает из другого («тридесyтого») царства, откуда происходит всё, окрашенное в золотой цвет.

Ассоциативно можно обратиться к мифологическому представлению о Золотом веке, существовавшем в античном мире, о счастливом и беззаботном состоянии первобытного человечества. Отчётливее всего это представление выражено в поэме «Труды и дни» Гесиода и в «Метаморфозах» Овидия. Описания Золотого века античными авторами напоминают описания Обломовки, а описания последующих (серебряного, медного и железного) веков, наполненных трудами и печальями, отсылает читателя к восприятию Обломовым петербургской жизни. *«По Гесиоду (Hes. Opp. 104–201), первое поколение людей в правлении верховного бога Кроноса наслаждалось полным блаженством. „Жили те люди, как боги, с спокойной и ясной душой, горя не зная, не зная трудов. И печальная старость к ним приближаться не смела... А умирали как будто объятые сном... Большой урожаем и обильный давали собой хлебодарные земли...“ ...Но за золотым веком наступил серебряный, затем медный, – каждый тяжелее и бедственнее предыдущего, ...и, наконец, наступил теперешний – железный век, когда „ни днём не прекращаются труды и печали, ни ночью“» (Токарев, 1991, с. 471). Своеобразный вариант мифа о золотом веке составляет библейский рассказ о жизни первых людей в раю, откуда они позже были изгнаны Богом за ослушание*

Не случайны утопические мечты Обломова о возможности постройки нового дома и счастливой жизни вдали от мира суеты и страстей, в земном раю под названием Обломовка, в стране тихого детства и добрых сказок, где текут

молочные реки и кисельные берега и где дома ждёт красавица жена, Милитриса Кирбитьевна. Не случайно Обломовка описывается как «благословенный Богом уголок» и «чудный край», то есть Бог и чудо создали эту часть мира, а не люди. Царствует здесь *«мир, тишина и невозмутимое спокойствие»*, поэтому лежат и спят не только обитатели Обломовки, *«глубокая тишина и мир лежат и на полях»* (107). «Мёртвый сон», тишина, покой и радость телесного бытия, воплощенная в обильной пище, совмещены и едины. В мечте Обломова, как и в самой Обломовке, языческая радость земного бытия переплетается с христианской символикой небесного, божественного, светлого рая. *«Рай – идеальная область вечного счастья и блаженства пребывания с Богом, доступная только для добродетельных людей. В христианстве рай воспринимается как „хорошее место“: сад, согласно Библии... Происхождение русского слова „рай“ связывают с древнеиранским названием, которое дословно переводится как „отовсюду отгороженное место“, и с авестийским словом „богатство, счастье“»* (Багдасарян и др., 2005, с. 399).

Обломовка, как эпоха детства человечества, где нет ещё ощущения истории и движения, как райское, «отовсюду отгороженное» место, где нет большой дороги и связи с миром, где богатство и счастье связаны с Богом и чудом, входит в оппозицию прошлое/настоящее и в оппозицию Запад/Восток. Обломовка не случайно находится на Востоке. Тем самым подчёркивается большая связь России с восточными ценностями, нежели с западными. *«...По смерти отца и матери он стал единственным обладателем трехсот пятидесяти душ, доставшихся ему в наследство в одной из отдаленных губерний, чуть не в Азии»* (55). В измерении символической географии, чем ближе страна к востоку, тем она ближе к сакральному, к традиции, к духовному изобилию. *«Как страна заката, Запад, где солнце за-падает, символизирует духовный упадок, деградацию, материализацию, профанизацию, переход от жизни к смерти»* (Багдасарян и др., 2005, с. 178).

Наделённые средневековым сознанием, обломовцы живут в своём пространстве и не представляют жизни вне рамок своего топоса, поэтому всё, что выходит за границы их мира, им чуждо и не близко. Мир обломовцев пронизан двойственностью: «своему» миру противостоит мир «чужой», «дальний». *«Обитатели этого края далеко жили от других людей... Они знали, что в восьмидесяти верстах от них была «губерния», то есть губернский город, но редкие езжали туда; потом знали, что подальше, там, Саратов или Нижний; слышали, что есть Москва и Питер, что за Питером живут французы или немцы, а далее уже начинался для них, как для древних, темный мир, неизвестные страны, населенные чудовищами, людьми о двух головах,*

великанами; там следовал мрак – и наконец все оканчивалось той рыбой, которая держит на себе землю» (107).

«Если рай располагается на востоке и именуется „пресолнечным“, то ад локализуется на западе и погружён во тьму. Освещающая земную поверхность, солнце как бы передаёт её во власть божественных сил, а скрываясь на ночь, оставляет во власти зла. В былинах и духовных стихах „святорусская“ или „светлорусская“ земля изображается как залитое светом открытое, бескрайнее пространство; ср. выражения „белый свет“ или „вольный свет“ – о мире в целом. В духовных стихах эпитет „светлый“ вообще сближается со „святой“: светоносность рассматривается как проявление истинности, праведности и святости (ср. нимб в иконописи)» (Топорков, 1995с, с. 349).

Восток – сторона света, связанная с символикой возрождения, Запад – с символикой заката солнца. На востоке располагается рай. Не случайно к востоку обращены молящиеся, алтари храмов, красные углы изб. *«Соотношение „хороший“ – „плохой“ определяет смысловую символику востока – святость, праведность, справедливость, благополучие и изобилие, жизненность, изначальность и запада – нечистота, неправедность, смертность, завершённость. По представлениям русских, восток был жилищем бога, запад – сатаны, поэтому на восток следовало обращаться с молитвой» (Толстой, 1995b, с. 121).*

При описании внутреннего мира героя в моменты его мечтаний символически предстают детали света, огня и солнца: *«...разгорится желанием указать человеку на его язвы, и вдруг загораются в нем мысли, ...зажгут всю кровь в нем, ...он, движимый нравственной силою, в одну минуту быстро изменит две-три позы, с блистающими глазами привстанет до половины на постели, протянет руку и вдохновенно озирается кругом... Обломов тихо, задумчиво переворачивается на спину и, устремив печальный взгляд в окно, к небу, с грустью провожает глазами солнце, великолепно садящееся за чей-то четырехэтажный дом. И сколько, сколько раз он провожал так солнечный закат!» (67–68).* Как отмечает И. Пырков, *«Обломов, окно и солнце выступают в виде неразрывной триады, где окну отведена роль грани, границы между обитающим на земле человеком и то разливающим „тихий свет“, то пылающим „в сто сорок солнц“ источником жизни» (Пырков, 1998).* Герой и солнце неразлучны, Обломов всегда взглядом обращается к солнцу, да и имя его также отсылает нас к символике солнца. *«Его клонило к неге и мечтам; он обращал глаза к небу, искал своего любимого светила, но оно было на самом зените и только отливало ослепительным блеском известковую стену дома, за которой закатывалось по вечерам в виду Обломова» (77).* Если о времени, фиксируемом по часам, Обломов говорит с ужасом, то следить за тем, как

заходит солнце, как гаснет день, для него наслаждение. Заход солнца, как и всякое повторяющееся природное явление, не несёт ему горького чувства утраты.

Мечта Обломова связана с полдненным солнцем или с вечерним его светом: *«Река чуть плещет; колосья волнуются от ветерка, жара... сесть в лодку, жена правит...»* Место его несбыточной идиллии – под открытым небом, на скошенной траве, на ковре, разостланном «между стогами». Обломов говорит: *«Одна сторона дома в плане обращена у меня на восток»*, на восход солнца. Ему представляется *«светлая, как праздник, Обломовка, вся в блеске, в солнечных лучах»*. У его мечты «радужные краски». С Ольгой они идут под руку «в жаркий полдень». Обломов *«в жаркий полдень теряется с ней в роще...»* У них «царствует жаркое лето». Обломов думает, что любовь, *«как знойный полдень, повиснет над любящимися и ничто не двигнется...»* Он наводит свой взгляд на Ольгу, *«как зажигательное стекло»*. Обломов постоянно ищет «своего любимого светила».

Слова Штольца о «внутренней вулканической работе пылкой головы и гуманного сердца» Обломова подчёркивают символическую значимость «огня» в образе героя. После того, как Обломов вспомнил подробности сцены с Захаром, «лицо его вспыхнуло пожаром стыда». Замечаем, как символика света метафорически отражает суть натуры героя: *«...В основании натуры Обломова лежало чистое, светлое и доброе начало, исполненное глубокой симпатии ко всему, что хорошо и что только отверзалось и откликалось на зов этого простого, нехитрого, вечно доверчивого сердца. Кто только случайно и умышленно заглядывал в эту светлую, детскую душу – будь он мрачен, зол, – он уже не мог отказать ему во взаимности или, если обстоятельства мешали сближению, то хоть в доброй и прочной памяти»* (171). Антитезой «света» Обломова становится отсутствие «света» в обществе, куда зовёт героя Штолец: *«Ни у кого ясного, покойного взгляда, ...все заражаются друг от друга какой-нибудь мучительной заботой, тоской, болезненно чего-то ищут. И добро бы истины, блага себе и другим – нет, они бледнеют от успеха товарища»* (181).

Но «световой» портрет Обломова имеет и трагическую сторону. Исповедуясь перед Штольцем, Обломов сокрушается: *«Да и куда делось все – отчего погасло? Непостижимо! Ведь ни бурь, ни потрясений не было у меня; не терял я ничего; никакое ярмо не тяготит моей совести: она чиста, как стекло; никакой удар не убил во мне самолюбия, а так, бог знает отчего, все пропадает! ...Знаешь ли, Андрей, в жизни моей ведь никогда не загоралось никакого, ни спасительного, ни разрушительного огня? Она не была похожа на утро, на которое постепенно падают краски, огонь, которое потом превращается в день, как у других, и пылает жарко, и все кипит, движется в ярком полудне, а*

потом все тише и тише, все бледнее, и все естественно и постепенно гаснет к вечеру. Нет, жизнь моя началась с погасания. Странно, а это так! С первой минуты, когда я сознал себя, я почувствовал, что я уже гасну! ...Ты появлялся и исчезал, как комета, ярко, быстро, и я забывал все это и гаснул... ...да, я дряблый, ветхий, изношенный кафтан, но не от климата, не от трудов, а от того, что двенадцать лет во мне был заперт свет, который искал выхода, но только жег свою тюрьму, не вырвался на волю и угас» (190–191). Повторяющийся десять раз глагол «гаснуть» в исповеди Обломова подчёркивает, насколько больно и трудно герою осознавать бессмысленность своей жизни, в которой не было «ни спасительного, ни разрушительного огня». «Работа», «дружба», «любовь» в их светском понимании не приносят герою удовлетворение, «свет». «Жизнь – горение» – традиционный метафорический архетип; «жизнь – погасание» – индивидуально-авторская метафора. Штольц – «комета», живёт «ярко» и «быстро». Интересно то, что ощущение «погасания» начинается в Петербурге, здесь нет ни слова об Обломовке, герой замечает, что «двенадцать лет во мне был заперт свет», то есть мы знакомимся с героем, когда ему 32–33 года, следовательно 12 лет назад – это 19–20, время приезда в Петербург. И. Гончаров в письме к П. Г. Ганзену отмечает: *«Вы отлично резюмировали характер или господствующую черту Обломова словом „потухание“. ...Мотив „погасания“ есть господствующий в романе, ключом или увертюрой которому служит глава „Сон“»* (Гончаров, 1980, с. 473). Почему именно «солнечный сон» служит ключом к раскрытию мотива «погасания»? Потому что в «Сне...» показано формирование характера героя, причины, приведшие к «погасанию». И здесь важным является символика «пути», связанная с верой в «судьбу» и в «авось».

Ключевым понятием культурного архетипа русского человека является «авось» – склонность дразнить счастье, играть в удачу. Образ Обломова соткан из русского пристрастия к неопределённым частицам. Он живое воплощение всех «кое, бы, ли, либо,нибудь».

В Обломовке всё держится на «авось». Галерея и крыльцо не ремонтируются, несмотря на то что ветхие. Да и сам ремонт, если это можно так назвать, опять же надежда на то, что и так простоит, выстоит ещё много лет. А крыльцо со ступеньками, сквозь которые «не только кошки, и свиньи пролезают в подвал», так и не чинят, несмотря на то что оно шатается, авось простоит, тем более что оно шаталось всегда.

В размышлениях героя о двух «несчастиях» (письмо старосты и переезд) Гончаров акцентирует внимание на значимых словах ментальности героя, выделяя их курсивом: *«До бед, которыми грозит староста, еще далеко, – думал он, – до тех пор многое может перемениться: авось, дожди поправят хлеб;*

может быть, недоимки староста пополнит. ...А может быть, ещё Захар постарается так уладить, что и вовсе не нужно будет переезжать, авось обойдутся: отложат до будущего лета или совсем отменят перестройку: ну, как-нибудь да сделают! Нельзя же в самом деле... переезжать. Так он попеременно волновался и успокаивался, и, наконец, в этих примирительных и успокоительных словах авось, может быть, как-нибудь Обломов нашёл и на этот раз, как находил всегда, целый ковчег надежд и утешений, как в ковчеге заветов отцов наших, и в настоящую минуту он успел оградить себя ими от двух несчастий» (98). Мы видим, что Обломов всегда полагался на «авось» и что отцы (выделим местоимение «наши», то есть заветы, присущие не только Обломову, но и автору, и народу на протяжении долгого времени) поступали также, больше верили в чудо, нежели в себя. Рассказав Алексееву о «двух несчастьях», Обломов вопросительно посмотрел на него «с сладкой надеждой, авось не выдумает ли, чем бы успокоить» (34). Интересно само сочетание «сладкая надежда», сладкая она оттого, что может быть есть какое-то средство, при помощи которого можно разрешить все проблемы и несчастья. «Обломову и хотелось бы, чтоб было чисто, да он бы желал, чтоб это сделалось как-нибудь так, незаметно, само собой» (13).

Вера в судьбу, в предначертанный человеку свыше жизненный путь, определяющий главные моменты жизни, включая время и обстоятельство смерти, свойственны обломовцам. Отсюда представления о том, что богатство и счастье зависят не столько от стараний человека, от его труда, сколько от Бога, судьбы, доли. В славянской мифологии «доля» и есть воплощение счастья, удачи, даруемых людям божеством.

Первоначально само общеславянское слово «бог» имело значение «доля» и связывалось с представлением о благе, богатстве; о персонаже, наделяющем благом, богатством. «С обозначением доли, удачи, счастья, связано общеславянское „бог“: богатый (имеющий бога, долю) – убогий (не имеющий доли, бога)» (Иванов, Топоров, 1991, с. 391)

Наряду с доброй долей как персонификацией счастья в мифологических и позднейших фольклорных текстах выступают злая (нечистая, лихая) доля, недоля, лихо, горе, злосчастье, беда, нужда, кручина, бессчастье как воплощение отсутствия доли, дурной доли.

Богатство – изобилие земных благ, связываемое с представлением о доле, судьбе, удаче, благосклонности Бога, предков и других сил. Достижение богатства, изобилия, плодородия, благополучия – основная цель многочисленных ритуалов в составе календарных и семейных обрядов, связанных с магией первого дня, начала космического или жизненного цикла (Новый год, Рождество, родины, свадьба), а также гаданий (о судьбе,

замужестве). Обломовцы больше верят в то, что удача, счастье, богатство зависят не от тяжёлого повседневного труда, не от усилий человека, а от того, наделит ли Бог человека долей или не наделит. Причём языческие обряды, суеверия совмещаются в сознании обломовцев с христианскими, православными обрядами и воззрениями. Язычество и христианство в их представлении не противоречат, а естественно дополняют друг друга. При этом в сознании славян чрезмерное богатство связано с нечистой силой. Большим богатством владеет дьявол (чёрт), змий (змея). Дьявол дьявольски богат. Он покупает за богатство души. Ср. поговорку: «Не посадишь душу в ад – не будешь богат!».

Родители Обломова хотели бы, чтобы и Илюша особо не утруждался и достиг всего благодаря судьбе, доле, Богу, а не усиленному труду. «Путь» Илюши для них был очевиден: *«Они видели, что уж все начали выходить в люди, то есть приобретать чины, кресты и деньги не иначе, как только путем ученья... Между титулярным советником и коллежским асессором разверзалась бездна, мостом через которую служил какой-то диплом... Они мечтали и о шитом мундире для него, воображали его советником в палате, а мать даже и губернатором; но всего этого хотелось бы им достигнуть как-нибудь подешевле, с разными хитростями, обойти тайком разбросанные по пути просвещения и честей камни и преграды, не трудясь перескакивать через них, то есть, например, учиться слегка, не до изнурения души и тела, не до утраты благословенной, в детстве приобретенной полноты, а так, чтоб только соблюсти предписанную форму и добыть как-нибудь аттестат, в котором бы сказано было, что Илюша прошел все науки и искусства»* (144–145). Придумывание разных предлогов, чтобы не отправлять Илюшу к немцу учиться, привело к тому, что Обломов и учился, а позже служил кое-как, веря, что не кропотливый труд приносит счастье, а «авось» и «чудо». *«Обломов прослужил кое-как года два»* (58).

Родители Ильи прибегают к хитростям, обходя сложности, пытаясь уберечь сына от учёбы и непосильного труда. И в этом также проявляется одна из черт русского культурного архетипа. *«Русский человек с древнейших времён придерживался принципа, что «лбом стены не прошибёшь» и «только вороны прямо летают».* *Природа и судьба, пишет В. О. Ключевский, вели великоросса так, что приучили выходить на дорогу окольными путями»* (Чернева, 1998, с. 9). Матери Штольца не нравится в немцах то, что они всегда идут прямо к цели и не умеют обойти закон и правила. *«Она в немецком характере не замечала никакой мягкости, деликатности, снисхождения, ничего того, что делает жизнь так приятною в хорошем свете, с чем можно обойти какое-нибудь правило, нарушить общий обычай, не подчиниться уставу. Нет, так и ломают эти невежи, так и напирают на то, что у них положено, что заберут себе в голову,*

готовы хоть стену пробить лбом, лишь бы поступить по правилам. ...способных только на черную работу, на труженическое добывание денег, на пошлый порядок, скучную правильность жизни и педантическое отправление обязанностей» (161).

Обломова обманывают его же земляки, находя окольные пути для достижения достатка и благополучия. Уже сама фамилия старосты, Вытягушкин, и его шурина, Кривой, который пишет письмо барину под диктовку старосты, говорят о том, что они не чисты на руку. Обманывая Обломова, они используют всё те же константы русского бытия, ссылаясь на Бога и «авось» и на то, что не они виноваты в неурожае, а «засуха», «червь», «морозы». Солнечная Обломовка даёт миру не только честного Обломова, но и мошенника Тарантьева, который в чём-то, наряду с Захаром, является двойником Обломова. Тарантьев указывает Обломову, что староста врёт. Илья Ильич просит Тарантьева помочь ему, опять же перекладывая ответственность с себя на другого: *«...выдумай, как бы и с квартиры не съезжать, и в деревню не ехать, и чтоб дело сделалось» (50).* И не важно, что при этом он обращается к такому же мошеннику, как и его староста, главное – переложить ответственность на другого, уйти от тревожных переживаний. Тарантьев так же не прочь обойти закон ради личной выгоды, как и староста Вытягушкин, лишь бы не работать.

Богатство и достаток, добытые долгим, упорным трудом, а не чудом или обманом, вызывают сомнения и недоверие у обломовцев. Обломов верит в то, что только Штольц сможет уладить все его дела, опять полагаясь на кого-то. А в глазах Тарантьева Штольц «немец проклятый, шельма продувная», потому что не верит Тарантьев в то, что заработать можно честным путём, в то, что не должность («надворный советник») даёт благосостояние, а учёба и труд. *«...Как ужо немец твой облупит тебя, так ты и будешь знать, как менять земляка, русского человека, на бродягу какого-то... Хорош мальчик! Вдруг из отцовских сорока сделал тысяч триста капитала, и в службе за надворного перевалился, и ученый... теперь вон еще путешествует! Пострел везде поспел! Разве настоящий-то хороший русский человек станет все это делать? Русский человек выберет что-нибудь одно, да и то еще не спеша, потихоньку да полегоньку, кое-как, а то на-ко, поди! Добро бы в откупа вступил – ну, понятно, отчего разбогател; а то ничего, так, на фу-фу! Нечисто! ...Зачем он шатается по чужим землям? – Учиться хочет, все видеть, знать. – Учиться! Мало еще учили его? Чему это? ...Кто из добрых людей учится?» (52–53).* Тарантьев, как и Илья Ильич, олицетворяет собой Обломовку, и оказывается, что «путь», предначертанный таким героям, может вести не только к нравственной чистоте и семейным традициям, но и к лени, вранью, подлости.

Символика «пути» в «Сне Обломова» связана не только с будущей жизненной дорогой героя, не только с тем, что *«Бедный Илюша ездит да ездит учиться к Штольцу. Как только он проснется в понедельник, на него уж нападает тоска»* (142), но и с тем, что в маленьком Илье все противится статике и направлено к движению. Только атмосфера Обломовки не позволяет развиваться в ребёнке «ищущим проявления силам». Автор, описывая день маленького Илюши, использует такие сочетания, как «убегал от няни», «взбегал на галерею», «обегал кругом», «лазил на голубятню», «забирался в глушь сада», «бросился» «взобрался по крутой лестнице», «выбежал», «дни и ночи наполнены суматохой, беготнёй», «мчится». Здесь представлен совсем неузнаваемый Обломов: лезет, скачет, бежит, прыгает, мчится. Однако Илье всё запрещают, постоянно пекутся о нём, а в это время: *«Ни одна мелочь, ни одна черта не ускользает от пытливого внимания ребенка; неизгладимо врезывается в душу картина домашнего быта; напитывается мягкий ум живыми примерами и бессознательно чертит программу своей жизни по жизни, его окружающей»* (113). Постоянный запрет ведёт в итоге к печальной будущей программе жизни героя.

Тоска по обретению утраченного рая – это не только желание возвращения к покою, к семейственности и стабильности, это ещё и тоска по неосуществлённому в жизни героя, по несбывшемуся. В монологе Обломова через символику «пути» и «света» выражается боль потери чего-то важного в жизни и нереализованного. Широкая дорога человеческого существования становится «узкой и жалкой зарастающей тропой», а светлое начало героя «заперто» в могиле. *«Ему грустно и больно стало за свою неразвитость, остановку в росте нравственных сил, за тяжесть, мешающую всему; и зависть грызла его, что другие так полно и широко живут, а у него как будто тяжёлый камень брошен на узкой и жалкой тропе его существования. ...Он болезненно чувствовал, что в нем зарыто, как в могиле, какое-то хорошее, светлое начало, может быть теперь уже умершее... Что-то помешало ему ринуться на поприще жизни и лететь по нему на всех парусах ума и воли. Какой-то тайный враг наложил на него тяжёлую руку в начале пути и далеко отбросил от прямого человеческого назначения. И уж не выбраться ему, кажется, из глуши и дичи на прямую тропинку. Лес кругом его и в душе все чаще и темнее; тропинка зарастает более и более; светлое сознание просыпается все реже и только на мгновение будит спящие силы»* (100).

Во всех своих «несчастьях» Обломов прежде всего видит не свою вину, а предначертанность судьбы, которая сделала его таким, а следовательно, он ничего не может исправить и изменить сам в своей жизни. Размышляя о том, почему его жизнь не удалась, тем более что всё ему было дано природой и внутри

горел свет, герой приходит к выводу, что, видно, не судьба. *«Поискав бесполезно враждебного начала, мешающего ему жить как следует, как живут „другие“, он вздохнул, закрыл глаза, и чрез несколько минут дремота опять начала понемногу оковывать его чувства. – И я бы тоже... хотел... – говорил он, мигая с трудом, – что-нибудь такое... Разве природа уж так обидела меня... Да нет, слава богу... жаловаться нельзя... ..Видно, уж так судьба... Что ж мне тут делать?..»* (101). Герой перекладывает ответственность за свою неудавшуюся жизнь на судьбу и приходит к выводу, что ничего от его участия не зависит. И когда Штольц спрашивает, что же мешает Обломову уехать в деревню, жениться, тот отвечает: *«Что делать, не судьба! ...Состояние не позволяет!»* (182). Как видим, в сознании Обломова «состояние» никак не зависит от дел, от труда, оно даётся либо не даётся судьбой.

3.3. Полисемантическая символика в структуре романа

При описании персонажей романа, при создании образной системы автор постоянно использует символы «дом», «путь» и «свет», употребляя лексемы, входящие в семантические поля данных наименований.

Отец Штольца проложил мысленно для Андрея колею, «путь», но сын должен пойти не совсем по той дороге, что предназначил ему отец. Русский университет, по мысли Гончарова, сделает из Штольца-сына не мещанина, а деятеля. *«Деятели издавна отливались у нас в пять, шесть стереотипных форм, лениво, впологлазая глядя вокруг, прикладывали руку к общественной машине и с дремотой двигали ее по обычной колее, ставя ногу в оставленный предшественником след. Но вот глаза очнулись от дремоты, послышались бойкие широкие шаги, живые голоса... Сколько Штольцев должно явиться под русскими именами!»* (171). Как видим, дорога Штольца, его жизненное предназначение – антитеза жизненному пути Обломова.

Отец поступает с Андреем так же, как поступил с ним его отец, дед Андрея, «отпустив на все четыре стороны». *«...Лампада горит ярко, и масла в ней много. Образован ты хорошо: перед тобой все карьеры открыты... Ну, а если не станет уменьша, не сумеешь сам отыскать вдруг свою дорогу, понадобится посоветоваться, спросить – зайди к Рейнгольду: он научит. ...У него четырехэтажный дом. Я тебе адрес скажу... – Не надо, не говори, – возразил Андрей, – я пойду к нему, когда у меня будет четырехэтажный дом, а теперь обойдусь без него...»* (165). Штольц хочет идти по своей дороге самостоятельно, он уверен, что сможет построить дом. Отец Штольца сравнил свою жизнь с горением лампы, которая горит ярко, и масла в ней много. Это уже не образ солнца Обломова, что представляет собой часть природы и что светит вне зависимости от людей. Лампада светит ярко, потому что в ней есть масло. Как

заметил И. Пырков, «...один из световых образов романа, касающихся Штольца-сына, носит, мы бы сказали, родовую, фамильную печать. Это – образ горящей лампы» (Пырков, 2000). Штолец предпочитает «медленное горенье огня».

Доминанта в символике «пути» Штольца – это движение, бег, а сам он сравнивается с лошадей. Конь – символ силы, быстроты, неутомимости. Штолец с ловкостью управляет деловыми обязанностями и сердечными, умеет заметить «кривизну» на своём пути для того, чтобы не оступиться и идти правильно. Обломов же считал, что на его пути – камень, который помешал ему реализоваться в жизни. У Штольца таких камней нет, он не сомневается в правильности своего пути. *«Он шел твердо, бодро... Кажется, и печалью и радостями он управлял, ...как шагами ног... Простой, то есть прямой, настоящий взгляд на жизнь – вот что было его постоянной задачей, и, добираясь постепенно до ее решения, он понимал всю трудность ее и был внутренне горд и счастлив всякий раз, когда ему случалось заметить кривизну на своем пути и сделать прямой шаг... Он и среди увлечения чувствовал землю под ногой»* (167–169).

Несмотря на то, что в описании жизненного пути Штольца частотен глагол «скакать», *«...он говорил, что „нормальное назначение человека – прожить четыре времени года, то есть четыре возраста, без скачков и донести сосуд жизни до последнего дня, не пролив ни одной капли напрасно, и что ровное и медленное горение огня лучше бурных пожаров, какая бы поэзия ни пылала в них“...А сам все шел да шел упрямо по избранной дороге»* (170). Штолец, в отличие от Обломова, способен упрямо идти по избранной дороге, не полагаясь на «авось» и «судьбу», отсюда и разное восприятие «бездны» Обломовым и Штольцем. Для Обломова бездна непроходима, неодолима. А для Штольца любое препятствие, любая преграда преодолимы: *«Нужно ли прибавлять, что сам он шел к своей цели, отважно шагая через все преграды, и разве только тогда отказывался от задачи, когда на пути его возникала стена или отверзалась непроходимая бездна. Но он не способен был вооружиться той отвагой, которая, закрыв глаза, скакнет через бездну или бросится на стену на авось. Он измерит бездну или стену, и если нет верного средства одолеть, он отойдет, что бы там про него ни говорили»* (171).

Когда Штолец говорит, что в Верхлёве пристань хотят строить и шоссе провести, *«так что и Обломовка будет недалеко от большой дороги»*, Обломова такая новость повергает в ужас, ибо большая дорога нарушает целостный, замкнутый мир солнечного эдема Обломовки. Штолец думает, что наконец-то на Обломовку «пали лучи солнца», что над ней встаёт «заря нового счастья». Это

на ту Обломовку, которая, в представлении Ильи Ильича, – «вся в блеске, в солнечных лучах...»

Штольц пытается вывести Обломова на «большую дорогу», туда, где прогресс, цивилизация, движение. Он постоянно зовёт его с собой за границу. Приехав к Обломову, он не слушает его возражений, а требует «телесной и душевной гимнастики». Жизненный путь Штольца передаётся через метафору «на ходу», то есть без остановок. Он говорит обезумевшему Обломову: *«Мы пообедаем где-нибудь на ходу, потом поедem дома в два, три, и... Дорогой обреешься: я тебя завезу»* (177). *«Ну, Илья, скорей же, скорей!»* (179).

Под влиянием речей друга в Обломове загораются юношеские мечты и желания, он просит Штольца вести его, куда тот захочет. *«Дай мне своей воли и ума и веди меня, куда хочешь. За тобой я, может быть, пойду, а один не сдвинусь с места»* (190). Штольц клятвенно обещает, что увезёт Обломова сначала за границу, потом в деревню и поможет сыскать для друга дело, он говорит, что не отстанет, всё решится теперь или никогда. Под влиянием речей Андрея Обломов полон решительности. Вопрос «пути» для Обломова становится гамлетовским вопросом. *«Что ему делать теперь? Идти вперед или остаться? Этот обломовский вопрос был для него глубже гамлетовского. Идти вперед – это значит вдруг сбросить широкий халат не только с плеч, но и с души, с ума... Какой первый шаг сделать к тому? ...Ехать на полгода за границу, ...ехать, куда все едут, по железным дорогам, на пароходах, ...ходить в поле, ездить на выборы, на завод, на мельницы, на пристань. ...Это значит идти вперед... И так всю жизнь! Прощай, поэтический идеал жизни! Это какая-то кузница, не жизнь; тут вечно пламя, трескотня, жар, шум... когда же пожить? Не лучше ли остаться? Остаться – значит ...состариться мирно на квартире у кумы Тарантьева... „Теперь или никогда!“ „Быть или не быть!“ Обломов приподнялся было с кресла, но не попал сразу ногой в туфлю и сел опять»* (193–194). Гамлетовские страдания оборачиваются комической ситуацией. Путь Обломова не пролегает там, где железные дороги и пароходы, там, где пламя, трескотня, жар, шум – всё это в антитезе покою и солнцу Обломовки. Ноги героя не успевают выйти на дорогу Штольца, потому что не попадают в туфли. Комично выглядят и сами сборы Обломова в путь, предложенный Штольцем. Само сочетание «Обломов и море» звучит как оксюморон, оно не укладывается в сознании читателя, как не совместимы дорожное пальто и дорожный несессер. Единственное, что ассоциируется с образом Обломова, – это мешок для провизии, но это уже звучит как оксюморон для «пути» Штольца.

Штольцу всё же удалось в какой-то мере повлиять на своего друга и попытаться изменить его жизненный путь. Он знакомит его с Ольгой. Образ

Ольги также раскрывается через символику «пути» и «света». *«...Она, хотя бессознательно, но шла простым, природным путем жизни и по счастливой натуре, по здравому, не перехитренному воспитанию не уклонялась от естественного проявления мысли, чувства, воли, даже до малейшего, едва заметного движения глаз, губ, руки. Не оттого ли, может быть, шагала она так уверенно по этому пути, что по временам слышала рядом другие, еще более уверенные шаги «друга», которому верила, и с ними соразмеряла свой шаг» (197). «Ходила Ольга с наклоненной немного вперед головой, так стройно, благородно покоившейся на тонкой, гордой, шее; двигалась всем телом ровно, шагая легко, почти неуловимо» (200). Ольга шагает уверенно, так же как Штольц, тем более что он, как верный друг, пытается направлять движения Ольги. И в то же время шаг её легок, почти неуловим. Примечательно, что и Ольга, несмотря на всю свою решительность, ум и желание самой строить и изменять не только свой жизненный путь, но и «путь» Обломова, так же как главный герой, верит в судьбу. «Я жду, ищу одного – счастья, и верю, что нашла. Если ошибусь, если правда, что я буду плакать над своей ошибкой, по крайней мере я чувствую здесь (она приложила ладонь к сердцу), что я не виновата в ней; значит, судьба не хотела этого, бог не дал» (270).*

Имя Ольга означает «святая», «факел», фамилия её происходит от имени Илья, имени бога-громовержца. Планета, которой принадлежит Ольга, – Луна, источник света, одно из обожествляемых славянами небесных светил (Ермолаева, 2006, с. 21).

Когда читатель знакомится с Ольгой, «световой» портрет её невозмутимо-спокоен, при встрече со Штольцем она очень обрадовалась, *«...хотя глаза ее не зажглись блеском, щеки не запылали румянцем, но по всему лицу разлился ровный, покойный свет и явилась улыбка» (196). «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 при этом автор указывает, что тонкие и сжатые губы – «...признак непрерывно устремленной на что-нибудь мысли, то же присутствие говорящей мысли светилось в зорком, всегда бодром, ничего не пропускающем взгляде темных, серо-голубых глаз» (200). Резкие световые колебания (от всплеска до замирания) составляют основу «светового» портрета Ольги.*

Разъезжая по петербургским домам со Штольцем, Обломов чувствует, *«...как несчастлив, как гибнет все доброе от недостатка участия, деятельности, как слабо мерцает жизнь...» (200). Но попав к Ольге, Обломов преображается, начинает «гореть», появляется его любимое солнце. «Обломов во время обеда испытывал ту же пытку, что и накануне, жевал под ее взглядом, говорил, зная, чувствуя, что над ним, как солнце, стоит этот взгляд, жжет его,*

тревожит, шевелит нервы, кровь» (201). У Ольги тоже что-то зажглось с появлением Обломова, «...улыбка так и ползает у ней по лицу, то осветит глаза, то разольется по щекам, только губы сжаты, как всегда» (202).

Пение Ольги для Обломова подобно молнии, от которой он «вспыхивает», которая уничтожает его. *«От слов, от звуков, от этого чистого, сильного девического голоса билось сердце, дрожали нервы, глаза искрились и заплывали слезами. ...Обломов вспыхивал, изнемогал, с трудом сдерживал слезы, и еще труднее было душить ему радостный, готовый вырваться из души крик... Он в эту минуту уехал бы даже за границу, если б ему оставалось только сесть и поехать. В заключение она запела *Casta diva*: все восторги, молнией несущиеся мысли в голове, трепет, как иглы, пробегающий по телу, – все это уничтожило Обломова: он изнемог» (204).* Авторская ирония в словах о том, что Обломов уехал бы даже за границу, подчёркивает силу воздействия пения Ольги на героя. Обломов видит в Ольге только свет, горение, когда он делает ей комплимент, она «вспыхивает» от его слов, как Обломов от её пения. *«Боже мой, какая она хорошенькая! Бывают же такие на свете! ...Эта белизна, эти глаза, где, как в пучине, темно и вместе блестит что-то... душа, должно быть! ...У сердца, вот здесь, начинает будто кипеть и биться...» (207).* *«Спойте! – сказал он. – Вот он, комплимент, которого я ждала! – радостно вспыхнув, перебила она» (208).* *«...Не просите меня петь, я не спою уже больше так... Пойдите, еще одно спою... – сказала она, и в ту же минуту лицо ее будто вспыхнуло, глаза загорелись, она опустилась на стул, сильно взяла два-три аккорда и запела» (209)*

Переживание будущей любви и страсти у Ольги и переживание настоящей любви-страсти Обломова описаны параллельно, здесь «световые» лексемы раскрывают обоюдность чувств и единство переживаний: рдеть, сверкать, молния, вспыхивать, луч, огонь, вспышка, сиять, заря, блеск. *«Щеки и уши рдели у нее от волнения; иногда на свежем лице ее вдруг сверкала игра сердечных молний, вспыхивал луч такой зрелой страсти, как будто она сердцем переживала далекую будущую пору жизни, и вдруг, опять потухал этот мгновенный луч, опять голос звучал свежо и серебристо. И в Обломове играла такая же жизнь; ему казалось, что он живет и чувствует все это – не час, не два, а целые годы... Оба они, снаружи неподвижные, разрывались внутренним огнем, дрожали одинаким трепетом; в глазах стояли слезы, вызванные одинаким настроением. Все это симптомы тех страстей, которые должны, по-видимому, заиграть некогда в ее молодой душе, теперь еще подвластной только временным, летучим намекам и вспышкам спящих сил жизни. Она кончила долгим певучим аккордом, и голос ее пропал в нем. ...У него на лице сияла заря пробужденного, со dna души восставшего счастья; наполненный слезами*

взгляд устремлен был на нее... – Глаза блестят, боже мой, слезы в них! – ...Взгляд этот был неподвижный, почти безумный; им глядел не Обломов, а страсть» (210).

Объяснения и разговоры Ильи Ильича и Ольги происходят в движении, они гуляют по парку, ходят по дорожкам, Ольга пытается вывести Обломова на дорогу жизни, где нет сна и покоя, она хочет быть «путеводной звездой» для Обломова. *«Она мигом взвесила свою власть над ним, и ей нравилась эта роль путеводной звезды, луча света, который она разольет над стоячим озером и отразится в нем» (241).* *«...Но больше и чаще всего она толкала его вперед, дальше, зная, что он сам не сделает ни шагу и останется неподвижен там, где она оставит его» (242)*

Метафора «путеводная звезда» подчёркивает символику «пути» и «света» в образе Ольги. Эмоциональные и душевные переживания, перепады настроения и внутреннее волнение героини описываются при помощи «световых» метафор. *«Глаза ее вдруг раскрылись широко и блеснули изумлением» (218).* *«Она изменилась в лице: пропали два розовые пятнышка, и глаза потускли» (218).* *«...Опять ее ласковый и любопытный взгляд стал жечь его» (219).* *«...Потом вдруг лицо ее озарилось лучом улыбки...» (220).* В то же время в её взгляде «луч мысли», «искры ума». Лицо её «озарилось сознанием». Гончаров использует развёрнутое сравнение, чтобы показать взросление Ольги Ильинской, сопоставляя пришедшую к ней душевную зоркость с солнцем, осветившим землю. *«Потом лицо ее наполнялось постепенно сознанием: в каждую черту пробирался луч мысли, догадки, и вдруг все лицо озарилось сознанием... Солнце так же иногда, выходя из-за облака, понемногу освещает один куст, другой, кровлю и вдруг обольет светом целый пейзаж» (228).*

Штольц хотел, чтобы жизнерадостная Ольга Ильинская стряхнула с его друга апатию и сонливость. *«Штольц думал, что если внести в сонную жизнь Обломова присутствие молодой, симпатичной, умной, живой и отчасти насмешливой женщины – это все равно, что внести в мрачную комнату лампу, от которой по всем темным углам разольется ровный свет, несколько градусов тепла, и комната повеселеет. Вот весь результат, которого он добивался, знакомя друга своего с Ольгой. Он не предвидел, что он вносит фейерверк, Ольга и Обломов – и подавно» (233).* Но в мечтах Обломова нет места фейерверкам, он боится безумных страстей, ведущих к взрывам, а ждёт «тихо мерцающий луч симпатии» от своей избранницы. *«...И чрез двадцать, тридцать лет на свой теплый взгляд он встретил бы в глазах ее тот же кроткий, тихо мерцающий луч симпатии. И так до гробовой доски!» (212).* *«Он с ужасом побежал бы от женщины, если она вдруг прожжет его глазами или сама застонет, упадет к нему на плечо с закрытыми глазами, потом очнется и обовьет руками шею до*

удушьа... Это фейерверк, взрыв бочонка с порохом; а потом что? Оглушение, ослепление и опаленные волосы!» (213).

В мечте Обломова «путь», «река» должны быть покойны, без фейерверков, как и чувства. «Да не это ли – тайная цель всякого и всякой: найти в своем друге неизменную физиономию покоя, вечное и ровное течение чувства? Ведь это норма любви... .. Давать страсти законный исход, указать порядок течения, как реке, для блага целого края» (212). Обломов полагает, что с ангелом-Ольгой его мечта о тихой и светлой любви осуществится. Но «река» Ольги, её жизнь и чувство, её «дорога» не подобны «тихому ручью» в мечте Обломова. «Этот голос когда-нибудь раздастся, но так сильно зазвучит, таким грянет аккордом, что весь мир встрепенется! Узнает и тетка, и барон, и далеко раздастся гул от этого голоса! Не станет то чувство пробираться так тихо, как ручей, прячась в траве, с едва слышным журчаньем» (259).

Любовь Обломова и Ольги – это горение, огонь, свет. Все их переживания, мысли, сомнения, радость, боль передаются «световыми» метафорами и эпитетами, от яркого свечения до погасания. «Счастливый, сияющий, точно «с месяцем во лбу», по выражению няньки, пришел он домой, сел в угол дивана и быстро начертил по пыли на столе крупными буквами: «Ольга»» (221). «Гордость заиграла в нем, засияла жизнь, ее волшебная даль, все краски и лучи, которых еще недавно не было» (225). «Вдруг лицо его омрачилось» (226). «Ему весело, легко. В природе так ясно. Люди все добрые, все наслаждаются; у всех счастье на лице» (226). «От прежнего промаха ему было только страшно и стыдно, а теперь тяжело, неловко, холодно, уныло на сердце, как в сырую, дождливую погоду» (234). «Может быть, и совсем пропадет та искра участия, которую он так неосторожно погасил в самом начале. Надо ее раздуть опять, тихо и осторожно, но как – он решительно не знал» (241). «...Иногда у ней вырвется, как молния, как нежданный каприз, проблеск чувства, а потом, вдруг, опять она сосредоточится, уйдет в себя...» (242). «...Заиграли краски на щеках; задвигались мысли; в глазах сверкнули желания и воля» (245). «Она ...читала книгу, и в книге непременно были строки с искрами ее ума, кое-где мелькал огонь ее чувств...» (246). «Теперь и день и ночь, всякий час утра и вечера принимал свой образ и был или исполнен радужного сияния, или бесцветен и сумрачен, смотря по тому, наполнялся ли этот час присутствием Ольги или протекал без нее...» (247). «Он наводил на нее взгляд, как зажигательное стекло, и не мог отвести» (249). «Лицо Обломова все расцветало, взгляд наполнялся лучами» (255).

Свет и звук, свет и мелодия в различных вариациях отражают любовь героев. «Так разыгрывался между ними все тот же мотив в разнообразных вариациях. Свидания, разговоры – все это была одна песнь, одни звуки, один

свет, который горел ярко, и только преломлялись и дробились лучи его на розовые, на зеленые, на палевые и трепетали в окружающей их атмосфере. Каждый день и час приносил новые звуки и лучи, но свет горел один, мотив звучал все тот же. И он, и она прислушивались к этим звукам, уловляли их и спешили выпевать, что каждый слышит, друг перед другом, не подозревая, что завтра зазвучат другие звуки, явятся иные лучи, и забывая на другой день, что вчера было пение другое. Она одевала изливания сердца в те краски, какими горело ее воображение в настоящий момент, и веровала, что они верны природе, и спешила в невинном и бессознательном кокетстве явиться в прекрасном уборе перед глазами своего друга. Он веровал еще больше в эти волшебные звуки, в обаятельный свет и спешил предстать перед ней во всеоружии страсти, показать ей весь блеск и всю силу огня, который пожирал его душу» (256–257).

В порыве чувств Ольга и Обломов не задумываются о разности своих жизненных позиций, о разных путях, по которым им предстоит пойти, веря в силу своей любви и в возможность стать счастливыми. Обломов хочет, чтобы лучи Ольгиного света жили в нём всегда, а Ольга мечтает, чтобы от её «луча» Илья Ильич возродился к жизни. *«Обломову нужды, в сущности, не было, являлась ли Ольга Корделией и осталась ли бы верна этому образу или пошла бы новой тропой и преобразилась в другое видение, лишь бы она являлась в тех же красках и лучах, в каких она жила в его сердце, лишь бы ему было хорошо. И Ольга не справлялась, поднимет ли страстный друг ее перчатку, если б она бросила ее в пасть ко льву, бросится ли для нее в бездну, лишь бы она видела симптомы этой страсти, лишь бы он оставался верен идеалу мужчины, и притом мужчины, просыпающегося чрез нее к жизни, лишь бы от луча ее взгляда, от ее улыбки горел огонь бодрости в нем и он не переставал бы видеть в ней цель жизни. И поэтому в мелькнувшем образе Корделии, в огне страсти Обломова отразилось только одно мгновение, одно эфемерное дыхание любви, одно ее утро, один прихотливый узор. А завтра, завтра блеснет уже другое, может быть, такое же прекрасное, но все-таки другое...» (257).*

Образ Ольги всегда перед Обломовым и утром, и днём, и ночью, но ему хотелось бы испытывать только «теплоту любви» и не испытывать тревог. *«...Нет, жизнь трогает, куда ни уйди, так и жжет! Сколько нового движения вдруг втеснилось в нее, занятий! Любовь – претрудная школа жизни!» (248).* Обломов не представляет, как это возможно расстаться с Ольгой, уехать решать дела в своё имение, он хочет быть подле неё всегда. Но однажды он усомнился, действительно ли его любит Ольга, не обман ли это, как она могла вообще полюбить его, за что. Автор с помощью «световых» метафор передаёт внутренне состояние героя. Обломов после признания Ольги в любви возвращается домой, провожает глазами закатившееся летнее солнце, не отрывая взгляда от зари,

вспоминает «луч взгляда» Ольги, думает только о том, что завтра опять вернуться тепло и свет. Но *«Завтра утром Обломов встал бледный и мрачный; на лице следы бессонницы; лоб весь в морщинах; в глазах нет огня, нет желаний. ...Образ Ольги перед ним, но он носится будто в дали, в тумане; без лучей, как чужой ему; он смотрит на него болезненным взглядом и вздыхает»* (258). *«...А, кажется, вчера еще он глядел в душу Ольги и видел там светлый мир и светлую судьбу, прочитал свой и ее гороскоп. Что же случилось? ...Часто случается заснуть летом в тихий, безоблачный вечер, с мерцающими звездами, и думать, как завтра будет хорошо поле при утренних светлых красках! Как весело углубиться в чащу леса и прятаться от жара!.. И вдруг просыпаешься от стука дождя, от серых печальных облаков; холодно, сыро...»* (259). *«Не ошибка ли это? – вдруг мелькнуло у него в уме, как молния, и молния эта попала в самое сердце и разбила его. Он застонал»* (259).

Обломов думает, что в жизни Ольги должен появиться молодой счастливец с «трепещущей искрой» в глазах, как у Ольги, с «бодрой походкой» и с «звучным голосом». Вот тогда Ольга и «вспыхнет», по мнению Обломова. Он полагает, что любовь Ольги из-за отсутствия «огня» (настоящей любви) горит «фальшивым светом». Илья Ильич пишет Ольге письмо, в котором их с Ольгой любовь представляет в мрачных красках, в образе бездны на их жизненном пути. *«...Я только сегодня, в эту ночь, понял, как быстро скользят ноги мои: вчера только удалось мне заглянуть поглубже в пропасть, куда я падаю, и я решил остановиться. Я говорю только о себе – не из эгоизма, а потому, что, когда я буду лежать на дне этой пропасти, вы все будете, как чистый ангел, летать высоко, и не знаю, захотите ли бросить в нее взгляд. Послушайте, без всяких намеков, скажу прямо и просто: вы меня не любите и не можете любить»* (261). *«...Ваше настоящее люблю не есть настоящая любовь, а будущая; это только бессознательная потребность любить, которая, за недостатком настоящей пищи, за отсутствием огня, горит фальшивым, негреющим светом»* (262).

Когда Обломов «с одушевлением» пишет письмо, глаза его сияют, щеки горят. Он хочет для Ольги счастья и боится быть обузой на её пути, полном бурь и движения. Обломов с трепетом ждёт реакцию Ольги на письмо. Её слёзы, которых он не ожидал, *«будто обожгли его, но так, что ему от того было не горячо, а тепло»* (267). Ольга укоряет Обломова за то, что он видит только мрачное в будущем, за то, что не радуется сегодняшнему счастью и горению, за эгоизм, за то, что на словах он бросается в пропасть, готов отдать жизнь, а на деле боится жить и любить. *«Идите, – тихо сказала она, – куда вы хотели идти... Ложитесь опять на спину, – прибавила потом, – не ошибетесь, не упадете в бездну... Прощайте, Илья Ильич, и будьте... покойны; ведь ваше счастье в этом»* (270). Обломов умоляет о прощении, говорит, что теперь он

ничего не боится и хочет, чтобы всё вернулось и было как раньше. Он просит у неё в знак примирения ветку сирени. На что Ольга отвечает: *«Сирени... отошли, пропали! ...Вон, видите, какие остались: поблеклые! – Отошли, поблекли! – повторил он, глядя на сирени. – И письмо отошло! – вдруг сказал он»* (272). Символы «пути» и «света» совпали в одной фразе: всё прошло, отошло, поблѣкло. Обломов хочет, чтобы всё застыло и не менялось, но это невозможно. Предначертанность их пути выражается и через символику цветов. Н. Ф. Золотницкий о сирени пишет: *«На востоке, откуда, как мы знаем, и происходит сирень, она служит эмблемой грустного расставания, и потому влюблённый вручает её там обыкновенно своей возлюбленной лишь тогда, когда они расходятся или расстаются навсегда»* (Золотницкий, 1994, с. 252). Избирая сирень как эмблему, символ любви, герои и не подозревают об этом. Обломов, который говорит: *«...Ни резеды, ни роз не люблю»*, – и не предполагает, что он отказывается от тех цветов, которые являются символами любви и любовного влечения, и вместе с Ольгой предпочитает им сирень, которая в самом начале их отношений пророчит разлуку (смотри Грачёв, 1997).

Ольга в письме Обломова увидела не только эгоизм, но «нежность», «осторожность», «заботу о ней», «боязнь за её счастье», «чистую совесть» – всё то, за что она любит Обломова. *«Она показалась Обломову в блеске, в сиянии, когда говорила это. Глаза у ней сияли таким торжеством любви, сознанием своей силы; на щеках рдели два розовые пятна. И он, он был причиной этого! Движением своего честного сердца он бросил ей в душу этот огонь, эту игру, этот блеск»* (275).

После объяснения у Ольги и Обломова «царствует жаркое лето», только иногда «набегают облака и проходят». Если Обломову и снятся тяжелые сны и стучатся в сердце сомнения, *«Ольга, как ангел, стоит на страже; она взглянет ему своими светлыми глазами в лицо, добудет, что у него на сердце, – и все опять тихо, и опять чувство течет плавно, как река, с отражением новых узоров неба»*. Сила любви Ольги передаётся через развёрнутую метафору: *«У меня здесь горит... – указывала она на грудь... Не мешай, дай выплакаться... огонь выйдет слезами, мне легче будет...»* (282).

И постоянно в мечтах Обломова – дом, полный света и любви. *«Он бросился писать, соображать, ездил даже к архитектору. Вскоре на маленьком столике у него расположен был план дома, сада. Дом семейный, просторный, с двумя балконами. „Тут я, тут Ольга, тут спальня, детская... – улыбаясь, думал он“»* (278). *«...Перед ним распахнулась светлая, как праздник, Обломовка, вся в блеске, в солнечных лучах, с зелеными холмами, с серебряной речкой; он идет с Ольгой задумчиво по длинной аллее, держа ее за талию, сидит в беседке, на*

террасе...» (288). Символы «дома», «пути» и «света» всегда переплетаются в описаниях главных героев, раскрывая суть художественных образов.

Обломов переживает, что скажут другие о взаимоотношениях его с Ольгой, он боится, что они не смогут бороться со страстью, которая подобна бездне. *«Ты молода и не знаешь всех опасностей, Ольга. Иногда человек не властен в себе; в него вселяется какая-то адская сила, на сердце падает мрак, а в глазах блещут молнии. Ясность ума меркнет: уважение к чистоте, к невинности – все уносит вихрь; человек не помнит себя; на него дышит страсть; он перестает владеть собой – и тогда под ногами открывается бездна»* (293). Ольгу не страшит бездна, она говорит: *«Пусть открывается!»*. Тем более, что никаких молний в глазах Обломова Ольга не видит. Внутри у Обломова лихорадка, он решается сделать Ольге предложение, но *«то, что дома казалось ему так просто, естественно, необходимо, так улыбалось ему, что было его счастьем, вдруг стало какой-то бездной. У него захватывало дух перешагнуть через нее. Шаг предстоял решительный, смелый»* (296). Да ещё и Ольга подтрунивает над ним: *«Бездна разверзается, молнии блещут... осторожнее!»* (298). Обломов, сделав предложение, ждёт от Ольги не гордости и твёрдости, а слёз и страсти, он хотел бы, чтобы Ольга пошла за ним по его «пути» и могла жертвовать собой ради него. *«Иногда любовь не ждет, не терпит, не рассчитывает... Я не знаю, какой это путь. Путь, где женщина жертвует всем: спокойствием, молвой, уважением и находит награду в любви... она заменяет ей все. Разве нам нужен этот путь?... Нет... Ты хотел бы этим путем искать счастья на счет моего спокойствия, потери уважения? ...Тебе хотелось бы узнать, пожертвовала ли бы я тебе своим спокойствием, пошла ли бы я с тобой по этому пути? ...Никогда, ни за что! – твердо сказала она. Он задумался, потом вздохнул. – Да, то ужасный путь, и много надо любви, чтоб женщине пойти по нем вслед за мужчиной, погибнуть – и все любить... Отчего же бы ты не пошла по этому пути?... – Оттого, что на нем... впоследствии всегда... расстаются...»* (299–300). Этот диалог показывает, что Ольга при всей её любви к Обломову не способна идти за ним всегда и до конца, у неё свой «путь», на который она надеется вывести Обломова. А для другой женщины, Пшеницыной, не будет важен «путь» героя, для неё главным будет сам Обломов, поэтому она готова жертвовать всем на своём жизненном «пути».

После признания Ольги *«Обломов сиял, идучи домой. У него кипела кровь, глаза блистали. Ему казалось, что у него горят даже волосы. Так он и вошел к себе в комнату – и вдруг сияние исчезло и глаза в неприятном изумлении остановились неподвижно на одном месте: в его кресле сидел Тарантьев... Он забыл ту мрачную сферу, где долго жил, и отвык от ее удушливого воздуха. Тарантьев в одно мгновение сдернул его будто с неба опять в болото»* (301).

Третья часть романа рассказывает о том, что «лучи любви» постепенно гаснут, «поэма минует». Надо работать, строить дом, проводить дороги, «начинается обязанность, серьёзная жизнь». Обломов думает, какой же шаг сделать первым: попросить у тётки руки Ольги или идти в палату «какую-то бумагу писать», надо и квартиру приискать, а это «второй шаг». Ольга говорит: «Да ты прежде шагни два раза, а там...» Но трудно Обломову идти по «пути», предложенному Ольгой и Штольцем. Он мучается в этих поездках в город, пытаясь разрешить трудные для него вопросы устройства быта, денег не хватает ни на что. Конец августа, пошли дожди, дачи пустеют, Обломов перебирается на Выборгскую сторону. *«...Осенние вечера в городе не походили на длинные, светлые дни и вечера в парке и роце. ...И вся эта летняя, цветущая поэма любви как будто остановилась, пошла ленивее, как будто не хватило в ней содержания»* (316). Ольга «уныло» провожает Обломова глазами, «сердце у неё плачет», «хочет петь – не поётся». Она требует от Обломова, чтобы он больше двигался, а он всё больше от этого устаёт и всё больше любит Агафьей Пшеницыной, которая никуда не гонит, вкусно готовит и у которой «крепкая, как подушка дивана, никогда не волнуемая грудь». Обломов придумывает болезнь, чтобы отложить встречу с Ольгой, она плачет, в письмах призывает его не лениться. *«Он с громкими вздохами ложился, вставал, даже выходил на улицу и все доискивался нормы жизни, такого существования, которое было бы и исполнено содержания и текло бы тихо, день за день, капля по капле, в немом созерцании природы и тихих, едва ползущих явлениях семейной, мирно-хлопотливой жизни. Ему не хотелось вообразить ее широкой, шумно несущейся рекой, с кипучими волнами, как вообразил ее Штольц. – Это болезнь, – говорил Обломов, – горячка, скаканье с порогами, с прорывами плотин, с наводнениями»* (353). Обломов возвращается к своему идеалу – идущего по кругу жизненного «пути», подобного тихой речке, что и находит у Пшеницыной.

Ольга отказывается верить, что ненаведённые мосты через Неву и болезнь Ильи мешает им встретиться, она переживает, едет к Обломову на Выборгскую сторону, и это производит на него ошеломляющий эффект. Ольга видит, что Обломов обманул её, что он опять опускается. Герой признаётся, что страсти и заботы забирают у него силы, что он умрёт, если Ольги не будет рядом. *«Я теперь дышу, смотрю, мыслю и чувствую тобой. Что ж ты удивляешься, что в те дни, когда не вижу тебя, я засыпаю и падаю? Мне все противно, все скучно; я машина: хожу, делаю и не замечаю, что делаю. Ты огонь и сила этой машины, – говорил он, становясь на колени и выпрямляясь. Глаза заблестали у него, как бывало в парке. Опять гордость и сила воли засияли в них. – Я сейчас готов идти, куда ты велишь, делать, что хочешь. Я чувствую, что живу, когда ты смотришь на меня, говоришь, поешь...»* (367). Ольга является «огнём»,

заставляющим жить Обломова. Но в состоянии ли он идти ради Ольги на лишения и жертвы? Ольга говорит: *«Я цель твоя, говоришь ты и идешь к ней так робко, медленно; а тебе еще далеко идти; ты должен стать выше меня. Я жду этого от тебя! Я видала счастливых людей, как они любят, – прибавила она со вздохом, – у них все кипит, и покой их не похож на твой; они не опускают головы; глаза у них открыты; они едва спят, они действуют! А ты... нет, не похоже, чтоб любовь, чтоб я была твоей целью...»* (367).

При всей их тяге друг к другу, они говорят на разных языках. Для Ольги любовь – это движение, горение, кипение, для Обломова – солнечный покой Обломовки. Ни Ольга не способна пойти за Обломовым до конца, ни он не в состоянии отказаться от покоя ради неё. В этом трагедия героя, потому что при всех своих положительных качествах он постепенно «потухает», гибнет. *«Смотри, смотри на меня: не воскрес ли я, не живу ли в эту минуту? ...Дай мне дожить сегодня этим чувством... Ах, если б этот же огонь жег меня, какой теперь жжет, – и завтра и всегда! А то нет тебя – я гасну, падаю! Теперь я ожил, воскрес...»* (368). *«Как легко дышится в этой жизни, в сфере Ольги, в лучах ее девственного блеска, бодрых сил, молодого, но тонкого и глубокого, здорового ума! ...Как она ясно видит жизнь! Как читает в этой мудреной книге свой путь и инстинктом угадывает и его дорогу! Обе жизни, как две реки, должны слиться: он ее руководитель, вождь!»* (369).

Но две жизни так и не сливаются в один «путь». Обломова не смог изменить «огонь» и «ангельский свет» Ольги, она, в конце концов, отчаивается бороться с ленью и апатией героя. *«Ты засыпал бы с каждым днем все глубже – не правда ли? А я? Ты видишь, какая я? Я не состареюсь, не устану жить никогда. А с тобой мы стали бы жить изо дня в день, ждать рождества, потом масленицы, ездить в гости, танцевать и не думать ни о чем; ложились бы спать и благодарили бога, что день скоро прошел, а утром просыпались бы с желанием, чтоб сегодня походило на вчера... вот наше будущее – да? Разве это жизнь? Я зачахну, умру... за что, Илья? Будешь ли ты счастлив...»* (386). Но именно такой идеал жизни был у Обломова изначально: «путь круга», «путь солнца», всеповторяемости, семейной стабильности, как в Обломовке. Ольга же с самого начала не понимала идеала Обломова, для неё это не жизнь.

В доме Пшеницыной жизнь движется изо дня в день по кругу, и героиня счастлива такой жизнью. Живущие в солнечном круге героини тяготеют к округлости: полон и кругл Обломов, пополнела Агафья Матвеевна, даже предметы в этом доме круглые: в кухне – пузатые и миниатюрные чайники, чашки, банки, судки, в столовой – круглый стол, в кладовой – головы сахару, кадки, корчаги, корзины. Вокруг Обломова предметы, имеющие определённую окраску: «занавеска с красным фестонем – всё работа рук Агафьи Матвеевны»,

чайники «с пылающими сердцами», герань. Над забором – кисти рябины. В народном мировоззрении красный цвет символизирует солнце. *«В окна с утра до вечера бил радостный луч солнца»*. В комнате на Выборгской стороне, где теперь живёт Обломов, *«светло, чисто и свежо»*. Агафья Матвеевна *«очень бела»*. Она *«в зените своей жизни»*. У неё грудь и плечи сияли *«довольством и полнотой, в глазах светились кротость и только хозяйственная заботливость»*. Обломов *«подвигался к ней, как к тёплому огню, и однажды подвинулся очень близко, почти до пожара, ...до вспышки»*. *«Он сближался с Агафьей Матвеевной – как будто подвигался к огню, от которого становится все теплее и теплее...»* (401). Однако в данном случае речь идёт не об огне страсти, огне любви, а об огне домашнего очага, средоточии дома, семьи. Очаг – это начало, объединяющее людей в семью. Воспитанный у родного очага в Обломовке, «среди кротких и тёплых нравов и обычаев родины, переходя в течение двадцати лет из объятий в объятия родных, друзей и знакомых», Обломов был глубоко «проникнут семейным началом» и всегда тосковал по нему. В его мечтах живёт образ очага, вокруг которого строилась бы вся его жизнь, жизнь его друзей, родных. Поклонение огню домашнего очага в доме Обломовых Гончаров сравнивает с поклонением огню Весты. Другого огня обломовцы не знали и знать не хотели. Веста в римской мифологии является богиней домашнего очага, в её храме поддерживался «вечный огонь».

На выборгской стороне мечта и жизнь во многом совпали. Здесь всё покойно и тихо. В доме Агафьи Матвеевны, которая предстаёт для героя «добрым» (Агафья от греческого «хорошая», «добрая»), «Божьим даром» (так прочитывается имя Матфей), горит огонь очага, а сама она исполняет при нём роль хранительницы очага, его хозяйки. Служение дому и служение Обломову для неё сливаются в одно. Бог-громовержец Илья-пророк осмыслен славянами как божество, творящее урожаи, воспет как покровитель урожая и плодородия, сеятель, жнец. Важным в контексте произведения оказывается тот факт, что героиня печёт пироги, ватрушки, хлеб. Она носит «хлебную» фамилию Пшеницына. Как Ольга предназначена Обломову, потому что она Ильинична, так и Агафья предназначена ему, потому что Пшеницына. Ольга в судьбе героя символизирует божественный, ангельский свет, к которому тянется герой, мечтая о солнечном рае, а Агафья – свет земной, бытовой, домашний, связанный с традицией и семьёй. Илья Ильич – это то солнце, которое засветилось в жизни как Ольги, так и Агафьи. Для них Обломов «сияет», «блещет». Сами они «сияют» в лучах солнца-Обломова, они почитают его.

Символика «дома» раскрывается и через тему еды, связанную с образом Пшеницыной. Сюжетный центр романа – это бытовая и духовная жизнь главного героя – Ильи Ильича Обломова. Кухня для Обломова была основой жизненного

уклада, еде отводилась большая часть времени. В тексте романа отношение к еде выступает мерилем отношения к миру, жизни, а также становится своеобразным «языком», позволяющим высказать свой собственный взгляд на мир. Поэтому еда, так же, как и сон, не только удовлетворение физических потребностей – едят и спят сколько «душа» захочет, сколько «душа» попросит. Отсюда в романе Гончарова едят часто и вкусно. В Обломовке ничто в такой мере не «занимало умы», как забота о пропитании. Поесть здесь любили: *«Главною заботою была кухня и обед. Об обеде совещались целым домом...»* (114). Согласно жизненной философии обитателей Обломовки, «порядочный человек должен прежде всего позаботиться о своём столе». Обломовцы не просто едят и пьют: их аппетит незаметно превращается в истинное гурманство, приготовление пищи – в виртуозное мастерство, а кухня – в своего рода храм (смотри Краснова, 2000, 2003).

Апофеозом и символом обломовской сытости и всеобщего довольства становится исполинский пирог, который пекли в воскресенье и праздничные дни. На этот пирог требовалось двойное против обычного количество муки и яиц. Отсюда, как следствие, *«на птичьем дворе было более стонов и кровопролития»* (115). Пироги в Обломовке пекли с цыплятами и свежими грибами. Этот пирог *«сами господа ели еще на другой день; на третий и четвертый день остатки поступали в девичью; пирог доживал до пятницы, так что один совсем черствый конец, без всякой начинки, доставался в виде особой милости Антипу, который, перекрестясь, с треском неустрашимо разрушал эту любопытную окаменелость»* (115). Пиршество продолжалось до тех пор, пока не наставала пора печь новый пирог. В Обломовке, как отмечает Ю. М. Лошиц, царит настоящий культ пирога. Пирог в народном мировоззрении – один из наиболее наглядных символов счастливой, изобильной, благодатной жизни. Пирог – это «пир горой», рог изобилия, вершина всеобщего веселья и довольства. Вокруг пирога собирается пирующий, праздничный народ. От пирога исходят тепло и благоухание. Таким образом, в романе возникает своеобразная мифологема «пирога», содержащего в себе бытийный смысл. *«„Сонное царство“ Обломовки вращается вокруг своего пирога, как вокруг жаркого светила»* (Лошиц, 1977, с. 172–173). Именно такие пироги готовит и Агафья Пшеницына, не случайно Захар говорит, что они не хуже обломовских.

Совместная еда в этом мире – не бытовая подробность, а символ единения. Еда и в своей семье, и на миру испокон веков была у русских людей священнодействием, обрядом. Она начиналась и заканчивалась благодарственной молитвой. Веселое и непринужденное общение, дружеская семейная беседа, обсуждение предстоящих дел – все происходило за столом. Стол был сплочением семейного братства, символом единения. В мире-мечте

Ильи Ильича Обломова «еду» нужно непременно разделить с духовно близкими людьми, с «колонией друзей», живущими по соседству, именно тогда она приобретает свое подлинное, общественное содержание. Когда Штольц посещает Обломова во время дня рождения в первый раз на Выборгской стороне, он разделяет с другом стол. В их диалоге есть общность тем, открытость, доверительность, корректность, чувствительность. Заканчивается диалог тостом за Ольгу. Оба персонажа едят и пьют одно и то же, что стимулирует взаимопонимание в разговоре. Штольц снова призывает Обломова не «гасить огонь», не «оставаться в темноте», говорит, что пообещал Ольге «откапывать его из могилы». Во время второго посещения Штольцем Обломова беседа свидетельствует о духовной разобщённости героев. За столом о еде говорит один Обломов. *«Штольц поморщился, садясь за стол... Штольц не ел ни баранины, ни вареников, положил вилку и смотрел, с каким аппетитом ел это всё Обломов»* (456). Узнав, что Ольга вышла замуж за Штольца, Обломов говорит: *«Нет, скажи, напомни, что я встретился ей затем, чтоб вывести ее на путь, и что я благословляю эту встречу, благословляю ее и на новом пути!»* (453).

На первый взгляд кажется, что мир-мечта Обломова проявляется в жизни Ильи Ильича на Выборгской стороне. Действительно, именно здесь, на Выборгской стороне, Обломов пытается реализовать свое представление об идеальном жизнеустройстве, свою норму жизни: «Жизнь как поэзия»; пытается выстроить идеальный, идиллический мир, подобный миру, живущему в его мечтах. В жизни героя на Выборгской стороне всё течет по давно установившемуся, неизменному распорядку, основными событиями дня являются также завтрак, обед и ужин, а «забота о пище» становится главной заботой обитателей дома Агафьи Матвеевны Пшеницыной. Их «меню» поражает своим разнообразием и обилием и в основном представлено блюдами традиционной русской кухни: супы, каши, пирог, разнообразные соленья.

Мир Обломовки и Выборгской стороны представляет собой апофеоз материального начала, чему немало способствует изобразительная повествовательная манера Гончарова. «Духа» здесь нет. Нет того, что в мире мечты Обломова составляло «гармонию духовную»: нет «колонии друзей», нет «задумчивого молчания», споров с женой по поводу прочитанного, нет «радости», «удовольствия» от моциона (Илья Ильич гуляет по необходимости: так прописал доктор) и, наконец, нет желанного покоя, к которому всю свою жизнь стремится Обломов. Здесь нет того «веселья», той «сладостности», той полноты человеческого существования, которая заключалась в гармонии телесного и духовного начал.

Штольц призывает Обломова: «Вон из этой ямы, из болота, на свет, на простор, где есть здоровая, нормальная жизнь!» На что Обломов отвечает: «Я

прирос к этой яме больным местом: попробуй оторвать – будет смерть... Ах, Андрей, все я чувствую, все понимаю: мне давно совестно жить на свете! Но не могу идти с тобой твоей дорогой, если б даже захотел...» (506). Перед Штольцем «...вдруг „отверзлась бездна“, воздвиглась „каменная стена“, и Обломов как будто не стало...» (507). Так герой остался верен своему жизненному «пути» и «солнцу». Незадолго до своей смерти он задумчиво наблюдает, как «утопает в пожаре зари вечернее солнце».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В монографии на фактическом текстовом материале показаны единство и взаимообусловленность элементов (тип, характер) художественного образа Обломова, а также продемонстрировано, что акцентирование внимания только на одном из них разрушает образ и тем самым искажает авторскую позицию, ведёт к крайнему обеднению художественного смысла и идеи произведения в целом. Достоинства и недостатки Ильи Ильича необходимо рассматривать только в единстве: человеческая драма, с одной стороны, predetermined социальным положением героя, его воспитанием и поведением помещика, а с другой стороны – нравственными, философскими поисками Обломовым ответа на вечные вопросы о смысле бытия. Глубина авторского изображения в том и заключается, что положительная и отрицательная оценка мыслей и чувств героя перетекают одна в другую, человечность, «высокие помыслы» растворяются в насмешке, иронии. Сам Обломов возвышен и прекрасен и в то же время смешон и жалок. Причём каждая из этих характеристик не исключает друг друга, а взаимодополняет, создавая единство типа и характера в образе Обломова. Герой не однолинеен. В нём есть и отсутствие цельности, выраженное в нереализованном жизненном пути, в обломовщине, и в то же время – целостность человека, живущего круговым циклом, мечтой о семье и доме, не разменивающегося на суету общества, верящего в нравственные ценности доброй старины. Доминирующий художественный приём со- и противопоставления (многоступенчатая антитеза) используется автором, чтобы раскрыть суть главного героя, его неоднозначность, сложность и противоречивость. Особенность антитезы у И. Гончарова заключается в том, что она передаёт не тотальное разъединение и несовпадение, а парадоксальным образом выражает синтез, единство иронии и лиризма в изображении. Имя героя, портретная характеристика, описание одежды, дома, интерьера, светского общества, представление мыслей, мечтаний, поведения, поступков героя – всё строится на приёме контраста и единства. Антитеза внешнего (тип) и внутреннего (характер) в структуре образа Обломова выражает единство образа, поскольку без какой-либо из сторон оппозиции исчезает сам образ Обломова.

Антитеза «жизнь/рай» является смысловой доминантой образа Обломова. Покой, стабильность, природа, дом, тихая любовь, семья, друзья, еда, традиции – идиллические константы счастья Обломова (мечта о рае) противопоставлены в романе жизненным реалиям суеты и труда. Все составляющие мечты тесно переплетены и связаны друг с другом. Без идиллического пейзажа нет семейного счастья, а семейное счастье, в свою очередь, по Обломову, возможно только в единстве с природой. Без дома нет семьи, а без семьи невозможно существование

дома, без семьи нет радости от еды и от друзей. Но это счастье призрачно. Трагедия героя в том, что все стремления и порывы заканчиваются не подвигами, а сном, который подобен смерти, а также в том, что гармония идиллической патриархальной Обломовки, о которой мечтает герой, не достижима, мир не может остановиться и погрузиться в покой. Антитеза «жизнь / рай» становится смысловой доминантой образа Обломова.

В художественной литературе XIX века «лень», «покой» были обозначениями свободного творчества в отличие от их бытового понимания. Это проявляется в стихотворениях А. Пушкина, где «лень» стоит в одном ряду с «любовью» и «дружбой». Поэт объединил «лень» и «творчество», вернув понятию «лень» первоначальный смысл: медленный, тихий, спокойный, мягкий, нежный, то есть не суетный, мечтающий. В изображении же И. А. Гончарова у Обломова помимо мечтательности и ухода от суеты «лень» становится тяжёлой болезнью – герою стало лень жить. Если для лирического героя А. Пушкина понятие «покой» означало возможность творить («обитель дальная трудов»), то герой Гончарова от труда бежит, не в состоянии реализовать свой потенциал, «гаснет». В этом его трагедия. Слово «покой» в романе полисеманлично: это и тишина, отдых, бездеятельность, отсутствие движения, беспокойства; это и болезнь (приёмный покой в больнице); это и смерть (вечный покой, покойник). Так, фигура Обломова символизирует, с одной стороны, связь с вечностью, тишиной, отход от суеты, а с другой – не жизненное, болезненное, смертельное состояние. Понятийная часть концептов «лень» и «покой», составляющая основу лексического значения слов, плюс культурный фон, формирующий коннотацию этих наименований, становятся важными при создании и осмыслении содержания романа И. Гончарова. Метод концептуального анализа понятий «лень» и «покой» приближает нас к сути художественного образа Обломова, помогает раскрыть его многоплановость: культурную, историческую, художественную, языковую особенность.

Своеобразие художественного воплощения женских образов в романе строится на базовом для И. Гончарова приёме со- и противопоставления. Единство в мечте героя культуры и быта, музыки и еды не осуществимо в реальности. Для достижения такой гармонии следовало бы объединить в одном лице двух любящих Обломова женщин: Ольгу Ильинскую и Агафью Пшеницыну. В образе женщины-мечты Обломова замечаем искомый героем синтез: гармония рассудка и сердца, гордости и покоя, независимости (эмансипированности) и покорности (традиционности). В созданном мечтой Обломова образе женщины совмещаются черты романтики, поэзии и покойной семейной идиллии. С одной стороны, она любовница, высока, стройна, гордый взгляд, задумчивое выражение, с другой – она жена, мать, олицетворяющая

тихую семейную жизнь. В мечтах Обломова нет места Ольге, поскольку она – неутомимое движение, он – воплощенный покой. В Ольге Обломов никогда не видит земную женщину. Она представляется ему как «божество», как «ангел». Ольга навсегда будет «душою» Обломова. Однако идеал Ольги недостижим для Обломова. Герой открывает в Пшеницыной свой идеал безыскусной гармонии и мирного уюта, живший в его воспоминаниях об Обломовке. У Пшеницыной есть тепло, уют, еда, но нет поэзии, мечты, музыки, нет общения с друзьями. Мечта реализовалась лишь наполовину. Женские образы в романе высвечивают образ главного героя. Типическое и характерное ярко проявляется в описаниях взаимоотношений Обломова с любимыми им женщинами. С одной стороны, лень, барство, обломовщина, с другой стороны – поэзия, покой, доброта, совесть, любовь.

Обломов и Штольц – два образа, два типа сознания, два понимания жизни, на со- и противопоставлении которых строится роман: поэтически-духовное и аналитически-рациональное. Для Обломова жизнь – поэзия, для Штольца жизнь – труд. Всё в Штольце, от имени и внешнего вида до образа жизни, является антитезой Обломову. Логика романа выстраивается автором таким образом, что становится очевидным: достижение гармонии – в органичном соединении противоположностей (фантазия/реальность, движение/покой). Антитеза Обломов/Штольц, выраженная через оппозицию поэтическое/практическое, душевное/рациональное, сердце/разум, мечта/реальность, статика/движение, покой/суета, лень/труд, становится основной в романе и в авторской концепции. Гармония представляется автору не в выборе одной из сторон оппозиции, а в единстве противоположностей, что и продемонстрировано в романе: ни один из героев не приобретает долгожданного счастья, каждый остаётся замкнут в своей парадигме ценностей.

Многочратно повторяющиеся слова с идентичным смыслом, употребляемые в самых разнообразных контекстах, создают символическое пространство романа. Гончаров – мастер многообразия контекстов с употреблением наименований-символов. При рассмотрении художественных образов романа «Обломов» необходимо учитывать символику понятий «дома», «пути» и «света» как взаимодополняющих и раскрывающих эстетическую систему романа. В романе «Обломов» они дополняют друг друга и именно в единстве раскрывают суть образов. Символика «обломовского дома» связана с символикой «света» (солнце, огонь, очаг) и с символикой «пути» (цикличность, возвращение). Символика «света», в свою очередь, не представляется без связи с «домом» (без огня нет очага, стола, еды) и без связи с «дорогой» (колесо, круг), что составляет основу жизненного пути героя и мотивов «горения» и «погасания». Имя героя, Илья, отсылает нас к символике солнца и света, солнце

символизирует колесо колесницы Ильи-пророка. Круг – сложный символ, соединяющий идею совершенства и вечности. Обломов на всём жизненном «пути» тянется к свету: будь то свет ангела-Ольги, или свет домашнего очага Агафьи, или свет солнца, но постепенно гаснет. Характеристики главных героев в романе «Обломов» так или иначе всегда связаны с обозначенными символами. У Обломова «дни идут», «лучи глаз» сменяются «тусклыми точками», он стоит у порога, ни на миг не продвинувшись. Потоки света – только во сне Обломова и в его мечтах. Трагизм его жизни символично выражается глаголом «гаснуть». Символика «пути» связана с верой в «судьбу» и «авось»; выражает боль потери чего-то важного в жизни. Жизненный «путь» Штольца передаётся через метафору «на ходу», то есть без остановок. Цель пути у героев разная: один стремится к покою, другой – к труду. Любовь Обломова и Ольги – это горение, огонь, свет. Все их переживания, мысли, сомнения, радость, боль передаются световыми метафорами и эпитетами, от яркого свечения до погасания. Символика романа способствует более глубокому восприятию сложности, неоднозначности характера и судьбы главного героя романа И. Гончарова.

Материалы монографии могут быть использованы при рассмотрении тем и мотивов романа «Обломов» в русской и зарубежной литературе. В частности, отсылки, аллюзии, реминисценции романа И.А. Гончарова встречаются в творчестве А.Н. Островского, Ф.М. Достоевского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.С. Лескова и особенно ярко в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева», началом которому послужил рассказ «В хлебах» (1904), названный позже «Сон Обломова-внука» (1915), а ещё позже «Восемь лет» (1937), с авторским примечанием: «Жизнь Арсеньева. Вариант первого наброска» (Гончаров, 2004, с. 405–410). Мировая литература также вобрала в себя многие образы романа «Обломов». Как отмечают исследователи: «В конце XIX – начале XX в., когда установилась репутация «Обломова» как одного из самых значительных и репрезентативных произведений золотого века русской литературы, в творчестве европейских художников появились характерные вариации на мотивы романа, а в отзывах западных критиков большое место заняла тема: «Роман Гончарова и его герой в контексте мировой литературы»» (там же, с. 412). Например, с Обломовым сравнивали Аугусто Переса, главного героя экзистенциалистского романа «Туман» (1914) М. де Унамуно. Вспоминает Обломова как антипода Гамлета и Орасио Оливейра, персонаж романа Х. Кортасара «Игра в классики» (1963). Исследователь Ж. Бло сопоставляет Обломова не только с Гамлетом и Дон Кихотом, но и со Сваном из «В поисках утраченного времени» (1913–1927) М. Пруста и Блумом из «Улисса» (1922) Дж. Джойса. Восхищался романом И. А. Гончарова и С. Беккет, что отразилось в его творчестве и личной жизни, неслучайно статья ирландского писателя и критика В. С. Притчета о С. Беккете

называется «Ирландский Обломов» (там же, с. 414-415). Наибольший интерес роман И. Гончарова вызвал в Германии, Австрии, Швейцарии, что отразилось в творчестве С. Цвейга, Г. Гессе, Т. Манна, Г. Бёлля, и др. П. Низон написал роман «Штольц»; У. Грюнинг – «На Выборгской стороне»; Г. Рюккер – «Отто Бломов: История одного квартиранта»; Б. Вагнер «Клуб Обломов» (там же, с. 415–423).

ДОПОЛНЕНИЕ

Рефлектирующий герой в русской литературе и советском кино (от Онегина и Обломова к Зилову)

Русская литература XIX и XX веков, создавшая сложный образ Человека и Мира, уделяла особое внимание людям с противоречивым и страдающим сознанием; людям, оказавшимся «лишними», «ненужными» в обществе, поклоняющемся деньгам, карьере, развлечениям, светскому успеху. Отсюда сложился особый тип героя в русской литературе, за которым закрепилось определение «лишний человек». Обычно данный термин используют в русском литературоведении по отношению к героям XIX столетия, хотя *«...никакой особой эпохи „лишних людей“ в истории не было и не могло быть. „Лишний человек“ – трагическая фигура, и трагизм его с одной стороны, в разрыве с пошлой средой, а с другой – в неспособности вступить в активную борьбу с ней»* (Бурсов, 1960, с. 115).

Многие читатели и некоторые критики выделяют в «лишнем человеке» такие черты, как барство, лень, безделье. На наш взгляд – это только один из аспектов данного литературного типа. Мы попытаемся показать, что инакомыслящему герою суждено всю жизнь оставаться в состоянии духовного одиночества, которое определено ему его «горем от ума», его страдающим сердцем, его рефлектирующим сознанием и его положением активного «недеятеля».

Синонимом к устоявшемуся в русском литературоведении определению «лишний человек» могут быть также следующие слова: рефлектирующий, противоречивый, инакомыслящий.

Первым ярким воплощением «лишнего человека» был Онегин («Евгений Онегин» А. С. Пушкина, 1823–1831); на смену ему пришел Печорин («Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, 1839–1840), затем Бельтов («Кто виноват?» А. И. Герцена, 1841–1846); герои И. С. Тургенева: Чулкатурин («Дневник лишнего человека», 1850), Рудин («Рудин», 1856) и Лаврецкий («Дворянское гнездо», 1859); и, наконец, Обломов («Обломов» И. А. Гончарова, 1849–1859). На наш взгляд, список можно было бы продолжить, но с легкой подачи революционно-демократической критики XIX века и по сей день считается, что галерея «лишних людей» открывается Онегиным и закрывается Обломовым. Здесь можно согласиться только с одним: действительно, отражение данного типа в русской литературе начинается с Онегина, что не говорит, однако, о невозможности существования «лишнего человека» в культуре до XIX века (тип человека с рефлектирующим сознанием известен еще с античных времен). С утверждением же, что на Обломове все заканчивается, нельзя согласиться, так

как находим достаточно примеров литературных героев, мыслящих не так, как все, противопоставленных обществу. Иными словами, и у героев XX века обнаруживаются черты, свойственные типу «лишнего человека» XIX в.

Сам термин «лишний человек» получил широкое хождение лишь после выхода «Дневника лишнего человека» (1850) И. С. Тургенева, но формирование этого типа в русской литературе, как мы отметили выше, начинается с Онегина, далее идут Печорин, Бельтов, Рудин, Обломов. Исследователь Юрий Манн выделяет следующие черты, свойственные данному литературному типу: *«...отчуждение от официальной жизни России, от родной ему социальной среды (обычно дворянской), по отношению к которой герой осознает свое интеллектуальное и нравственное превосходство и в то же время – душевная усталость, глубокий скептицизм, разлад между словом и делом и, как правило, общественная пассивность»* (Манн, 1967, с. 400)

Каждый из обозначенных героев русской литературы XIX века по-своему преодолевал скуку, хандру, тоску, общим был только уход от социума (они потому и «лишние», что для них нет места в обществе, которое их окружает, так как в нем надо играть по правилам общепринятых норм, а «лишний герой» думает и чувствует иначе, не так как все; данное явление в философской этике обозначено как нонконформизм). Некоторые средством «лечения» от скуки и тоски избирали уединенность деревни или дальние путешествия; другие искали пулю на Кавказе, в Персии, на революционных баррикадах Франции; третьи «лечились» мягким диваном, закутавшись в просторный халат. Но облегчение не наступало, тоска не отступала.

Исследователь В. А. Кошелев в статье «Онегина воздушная громада» пишет: *«Пушкинский герой (Онегин) отнюдь не лишен лени и бездействия – но эти понятия Пушкин всегда сопровождает значимыми эпитетами: „тоскующая лень“, „задумчивая лень“, „бездействие досуга“ и т. п.»* (Кошелев, 1999, с. 7). То есть, данные метафорические эпитеты показывают постоянную внутреннюю работу ума и сердца при внешнем бездействии, это не просто думание и переживание, это всегда болезненный рефлектирующий самоанализ.

Далее В. Кошелев отмечает, что признание в скуке, тоске, хандре встречаются в пушкинских письмах: *«Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа»*. Хандре и скуке были подвержены многие современники А. Пушкина – именно те современники, которые не походили на обыкновенных посредственных людей. Поэт К. Н. Батюшков в очерках «Прогулки по Москве» изобразил себя в качестве некоего своего «доброего приятеля», который «езде ровно зевал», то есть вёл себя совершенно «по-онегински». В своей деревне К. Батюшков тоже жил в состоянии «задумчивой лени», которую подробно описал в письмах к Н. И. Гнедичу. Дневник хорош известного А. Пушкину

декабриста Н. И. Тургенева был озаглавлен им «Моя скука». Подобные же ощущения выразили в своих интимных записных книжках и другие приятели А. Пушкина: М. П. Щербинин, В. Ф. Одоевский, П. А. Вяземский, А. С. Грибоедов (Кошелев, 1999, с. 10).

Необычайно было одиночество русских культурных и свободолюбивых людей первой половины XIX века. Образ Чацкого в «Горе от ума» иллюстрирует одиночество лучших наиболее умных и тонко чувствующих людей того времени, он также является предтечей целой вереницы инакомыслящих людей в русской литературе. Таких людей, как мы знаем, общество и власти часто называли сумасшедшими, умалишенными по той причине, что они думали не как все, по-другому, то есть они-то одни и думали (горе уму), а также по причине того, что инакомыслящий всегда расшатывает устоявшиеся социальные нормы и правила, посягает своим отрицанием на стабильность государственных институтов. Умалишенным в свое время за «Философические письма» был назван П. Я. Чаадаев. Статья О. Кучкиной о нем называется: «Инакомыслящий», то есть человек мыслящий иначе, от этого и страдающий. *«Культурно рафинированный Чаадаев не мог примириться с тем, что он обречен жить в некультурном обществе, в деспотическом государстве...»* (Кучкина, 1989, с. 4) Общество и государство, подтверждая свое бескультурье и деспотизм, объявили Чаадаева сумасшедшим, подвергнув его медицинскому освидетельствованию. Чаадаев был этим подавлен и надолго умолк. Потом он будет писать «Апологию сумасшедшего», но так и не закончат ее. Обратим внимание на знаковый характер названия чаадаевской работы.

Естественно, что от социальной действительности, от бескультурного общества, от деспотического государства русские романтики-идеалисты 40-х годов бежали в мир мысли, фантазии, литературы, в отраженный мир идей. *«Они страдали от уродства и неправды действительности, но бессильны были ее переделать. Разлад с действительностью делал русских людей бездейственными, выработал тип „лишних людей“»* (Бердяев, 1990, с. 23).

Вначале революционно-демократические критики XIX века доброжелательно отнеслась к типу «лишнего человека». Они сочувствовали «лишним людям», а бездеятельность их объясняла внешними обстоятельствами – воспитанием и средой. В. Г. Белинский первый сказал, что Онегин – это страдающий эгоист, а о Печорине, что *«...горько обвиняет он себя в своих заблуждениях. В нем неумолчно раздаются внутренние вопросы, тревожат его, мучат, и он в рефлексии ищет их разрешения: подсматривает каждое движение своего сердца рассматривает каждую мысль свою. Он сделал из себя самый любопытный предмет своих наблюдений...»* (Белинский, 1954, с. 43)

Но во второй половине 40-х гг. критика романтического взгляда на мир сливается у Белинского с решительным осуждением «лишних людей», включавшихся им в число «романтиков жизни», не способных к общественно полезной деятельности. Причину пассивности «лишних людей» он усматривает в самой их натуре, обессиленной романтическим и барским воспитанием, то есть и позже критик не отрицал зависимости характера от среды и «общественной жизни». Однако инертность «лишних людей» он уже не оправдывал обстоятельствами русской жизни, при которых силы личности остаются без применения. Праздность «лишних людей» Белинский объяснял принадлежностью их к помещичьему классу.

Идеи Белинского поддержали и развили в своих работах Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов.

Статья Н. А. Добролюбова «Что такое обломовщина?» (1859) является важным этапом в критическом осмыслении романа И. Гончарова «Обломов». На протяжении XIX и XX веков читатели воспринимали и сегодня продолжают воспринимать роман по Н. А. Добролюбову, который увидел в романе изображение распада крепостнической Руси, а в главном герое «*коренной народный наш тип*» (Добролюбов, 1984, с. 41), олицетворяющий лень, бездействие и застой крепостнической системы. Н. А. Добролюбова интересует прежде всего «обломовщина», поэтому критик акцентирует внимание не на индивидуальных, а на типических чертах героя; социальное здесь важнее личностного. Обломов прежде всего «барин», и именно барство, то есть жизнь за счёт других, привело героя к безволию, к бездеятельности, к беспомощности и к апатии, что сближает Обломова с предшествующими «лишними» героями русской литературы: Онегиным, Печориным, Бельтовым, Рудиным, которые «*не видят цели в жизни и не находят себе приличной деятельности*» (там же, с. 47). «Обломовщина», то есть барская бездеятельность и мечтательность, по мнению Н. А. Добролюбова, «*кладёт неизгладимую печать бездельничества, дармоедства и совершенной ненужности на свете*» (там же, с. 61) на Онегина, Печорина, Бельтова, Рудина, Обломова. Поэтому критик призывает к «суду беспощадному», к снятию «ореола избранничества» с «лишних людей» и к утверждению в качестве идеала «типа деятеля».

Объединяя всех «обломовых» по внешним признакам: лень, пустословие, бездельничество, апатия, – Н. А. Добролюбов не говорит о внутреннем мире героя, что и отличает Обломова от других, делает его одним из немногих, на это и обращает внимание резко разошедшийся с Н. А. Добролюбовым критик А. В. Дружинин, написавший в том же 1859 году статью «„Обломов“, роман И. А. Гончарова», где, в частности, указал, что «*невозможно узнать Обломова и не полюбить его глубоко...*» (Дружинин, 199, с. 112). А. В. Дружинин увидел

«плохого» Обломова, «почти гадкого», лежащего на диване, бранящегося с Захаром – в первой части романа, и «хорошего» Обломова, «трогательного», «глубокого», «симпатичного», «влюблённого», плачущего «над обломками своего счастья» – во второй части. А. В. Дружинину важна не социальная суть обломовщины, а связанные воедино в романе истинная живая поэзия и народная жизнь. В обломовщине критик выделяет как негативное, так и поэтическое, комическое, грустное. Н. А. Добролюбов категорически отказывался замечать в Обломове что-либо, кроме «решительной дрянности», для Н. А. Добролюбова Илья Ильич – *«противен в своей ничтожности»* (Добролюбов, 1984, с. 58). А. В. Дружинину Обломов дорог как «чудак» и «ребёнок», не подготовленный к взрослой практической жизни: *«...Нехорошо на той земле, где нет добрых и неспособных на зло чудачков в роде Обломова!.. Такие люди иногда вредны, но очень часто симпатичны и даже разумны...»* (Дружинин, 1991, с. 122). Обломов *«...дорог нам как человек своего края и своего времени, как незлобный и нежный ребёнок, ...он любезен нам как чудак, который в нашу эпоху себялюбия, ухищрений и неправды мирно покончил свой век не обидевши ни одного человека, не обманувши ни одного человека и не научивши ни одного человека чему-нибудь скверному»* (там же, с. 125). Точка зрения А. В. Дружинина на роман и главного героя не пользовалась такой популярностью в XIX веке, как трактовка романа Н. А. Добролюбовым.

Александр Герцен, с глубокой симпатией относившийся к «лишним людям», был несколько озадачен, когда Н. Чернышевский и Н. Добролюбов выступили с критикой «лишнего человека». Известны его критические замечания на этот счет.

Иван Тургенев, признававший значение среды в развитии личности, в отличие от В. Белинского, Н. Чернышевского, Н. Добролюбова, в центр внимания выдвигал не социальные условия русской действительности, а психологическую природу человека («Рудин», «Дворянское гнездо»), за что и был подвергнут критике со стороны революционных демократов.

Благодаря революционно-демократической критике (Добролюбов, Чернышевский, Писарев) образ «лишнего человека» закрепился только за персонажами XIX века, так как считалось, что причиной хандры и тоски является крепостничество, «обломовщина».

В теме «лишнего человека» важно выделить утверждение ценности отдельного человека, личности, раскрытие внутреннего мира героя, его психологии, интерес к «истории души человеческой», что создает почву для плодотворного психологического анализа. Вот почему герой с рефлектирующим сознанием остается интересной темой для исследования и сегодня, несмотря на изменившиеся социальные условия жизни.

Тип «лишнего человека», инакомыслящего героя не деградировал, не закончился Обломовым, не исчез после отмены крепостного права и разорения дворянских гнёзд. Герой онегинского типа стал знаменательным общественным и художественным явлением в русской культуре. Черты, свойственные инакомыслящему герою XIX века (душевная усталость, глубокий скептицизм, разлад между словом и делом, общественная пассивность), находим и у героя XX века. В произведениях А. Чехова, А. Битова, Ю. Трифонова; в пьесах А. Вампилова, А. Володина; в фильмах режиссеров О. Иоселиани, Р. Балаяна, Г. Данелии, Н. Михалкова, И. Хейфица, А. Эфроса, В. Мельникова. Человек не такой как все, ищущий, думающий, страдающий, проверяющий насколько пригоден к обитанию современный мир, возможно ли найти свое место в нем – этот человек, а значит, и герой с рефлектирующим сознанием, остается темой исследования русской культуры двадцатого столетия.

Обратимся к пьесе А. Вампилова «Утиная охота» и ее главному герою В. Зиллову. Если критика семидесятых годов уделяла внимание социальным проблемам пьесы, то критика девяностых (Е. Гушанская, Б. Сушков и др.) говорит, что *«...пришло время смотреть на Зилова сквозь призму классической традиции. Без этого мысль автора может затеряться в мелком злободневном анализе»* (Сушков, 1986, с. 25). Как это ни парадоксально, Зилов стоит в одном ряду с Онегиным, Печориным, Обломовым. Для него характерна та же невозможность найти себя в окружающем мире.

«Взятая драматургом коллизия стара как мир – она предлагает проблемы социально-нравственного бытия человека. Каждое время по-своему осмысливало ее, выдвигая на первый план свой круг нравственных задач и тип героя. В такого рода коллизии и появляется Зилов. ...Перед нами драматическая коллизия, в которой он задан героем именно этого типа – рефлектирующим героем. ...Корни этого образа уходят в русскую литературу XIX века... За всеми этими героями стоит компрометантность и нравственное право лишних людей» (Гушанская, 1990, с. 229, 234).

«Утиная охота» – пьеса особого жанра – пьеса-воспоминание, поэтому основное место в пьесе занимает прошедшее время, воспоминания о событиях последних двух месяцев. Настоящее время в пьесе не богато событиями и представляет собой обрамление воспоминаний Зилова. Драматизм воспоминаний – одна из причин, приводящих к тому, что герой пытается окончить жизнь самоубийством.

Исследователь Е. М. Гушанская отмечает: *«„Утиная охота“ – это прежде всего пьеса-исповедь, в основу которой положен не драматический, а*

лирический конфликт, не драматические столкновения, а сюжет лирического самосознания, ... конфликт здесь не внешний, а внутренний – лирический, нравственный. Драма предлагает суд извне, лирика – осознание изнутри. Это странная и сложная пьеса, в которой основной драматизм приходится на то, что, в сущности, невозможно сыграть, – на процесс самосознания» (Гушанская, 1990, с. 206).

Внутренняя трагедия Виктора Зилова возникает из-за отсутствия друзей, из-за разлада с совестью, из-за неисполненного сыновьего долга, из-за невозможности полюбить, из-за нереализованных желаний, из-за того, что герой погряз со всеми в пошлой и нечистой действительности, что уже тридцать, и жизнь проходит как-то бессмысленно, и нет ответов на вопросы, поставленные самому себе, и остаётся только мечта о чистой и честной жизни на другом берегу.

Почему бегут от общества Онегин, Печорин, Обломов? Потому что все, что их окружает, не настоящее, а ложное или же сыгранное: все вокруг играют в любовь, в дружбу, в то, что заняты делом, в общение. У Зилова то же самое осложняется: жизнь превращается в некий обыденный ритуал, где полулюбовь, полудружба полудело, в этой формуле приставка «ПОЛУ» легко превращается в приставку «НЕ».

«Утиная охота» – пьеса, которая строится по принципу «замещения», в ней живое превращается в неживое, замещается им. Замещаются явления, люди, вещи, понятия. Таким образом, функция замещения становится сюжетообразующей.

В результате образ Дома (символ тепла, уюта, семьи) замещается образом типовой квартиры. Причем, такой дом не является каким-то исключением из правил, так живут многие: Вампилов подчеркивает, что герой получает квартиру в новом типовом доме, из окон которой видна крыша другого типового дома. Само жильё не содержит ничего домашнего: мебель замещается садовой скамейкой, живой кот, которого новоселы берут в дом по обычаю, замещается плюшевым котом. Потом, правда, появятся и столик с телефоном – причем, телефон не устанавливают как обычно, а «устраивают»: *«А мы здесь устроим телефон»* (Вампилов, 1984, с. 142. Здесь и далее цитаты из пьесы даются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках), – и тахта, и другая мебель. В авторской ремарке будет подчеркнуто: «мебель обыкновенная», то есть дом типовой, квартиры одинаковые, мебель обыкновенная – это скорее образ Общежития, чем Дома; домашних, личностных черт, отличающих жилище вампиловского героя от других жилищ, нет. А тот, у кого еще нет дома, мечтает именно о такой квартире: *«САЯПИН. Здесь будет телевизор, здесь диван, рядом холодильник»* (143). – во всем указание на обезличенность, стандартность жилья. Герои оценивают это как норму: Валерия замечает: *«Теперь у вас будет*

нормальная жизнь» (144). Нормальность жизни определяется не по наполненности жизни жизнью, а по отсутствию живого в жизни, по преобладанию вещей, и чем больше безжизненного, тем «нормальнее жизнь». Красота – это тогда, когда есть элементарно бытовое: *«Холодная? Горячая?.. Красота!.. Газ?.. Красота!.. Восемнадцать квадратов? Красота! Балкон?.. Красота!»*

Человек обезличивается в мире вещей, что изображается Вампиловым в такой детали: Вера использует одно имя для всех мужчин – «алик». Имя «алик» в пьесе пишется с маленькой буквы, оно становится нарицательным. На вопрос Саяпина, почему Вера называет всех «аликами»: *«Может это твоя первая любовь – Алик?»* – она отвечает: *«Угадал. Первая – алик. И вторая алик. И третья. Все алики»* (137). По мере приближения пьесы к концу имя «алик» становится общеупотребительным, обращаясь друг к другу, персонажи используют обезличенное слово «алик», а не имена собственные. Плюшевому коту, вещи, тоже дают имя «алик». Таким образом, Вампилов не только придает абсурдный характер функции замещения, но и возводит ее в квадратную степень: живое превращается в неживое, человек замещается вещью.

По окончании новоселья Зилов иронически говорит: *«Вот и прекрасно. Всем хорошо, все довольны. Приятный вечер»* (151). Но вся приятность заключается в том, что выпили да закусили. Как полагается праздновать новоселье, никто не знает. Обычай, традиции забыты. Превратившись в вещи, замесившись вещами, люди разучились говорить. Вот как звучат их тосты: *«Салют! Ну-ну! Поехали! Понеслись!»* (150). Нет ощущения праздника общения, обычное обмывание в ряду таких же обмываний.

Работа для Зилова – скучное времяпрепровождение, в котором абсолютно нет ни творчества, ни удовлетворения от сделанного. Когда начальство потребовало итоги работы, Зилов, недолго думая, сдает липовый отчет: *«Ерунда. Проскочит. Никто внимания не обратит. Кому это надо?»* (154). Так, работа замещается игрой в работу, обманом, ложью.

Кульминацией функции замещения в мире вещей, «аликов», лжи и масок, в мире обезличенном и мертвом является отсутствие святынь и Бога. Поэтому планетарий занимает место церкви, а место Бога занимает начальство, от которого зависит дадут или не дадут новую квартиру. Начальству молятся, оно сильнее Бога в мире вещей:

«ВАЛЕРИЯ (театрально). О, Вадим Андрееч! Я готова...

ЗИЛОВ. На что?

ВАЛЕРИЯ. Я готова на вас молиться. Честное слово!

ЗИЛОВ. Молись, дочь моя...» (145)

Если же и бывали случаи прихода в церковь, то это было лишь однажды, да и то по пьянке. Зилов пытается напомнить жене об их первой встрече. Тогда он пришел к ней с подснежниками. Сейчас вместо подснежников – медная пепельница:

«ГАЛИНА. Прекрати, ради бога.

ЗИЛОВ. Нет, бога не было, но напротив была церковь, помнишь, помнишь?.. Ну да, планетарий. Внутри планетарий, а снаружи все-таки церковь... (164)

ГАЛИНА. ...Витя, бывал ли ты когда-нибудь в церкви?

ЗИЛОВ. Да. Раз мы заходили с ребятами. По пьянке». (185)

Повседневной, суетной, мертвой жизни вещей противопоставлен в пьесе мир охоты, мир живой природы, где всё является естественным и куда стремится герой. Попасть на охоту для Зилова это все равно, что с войны вернуться домой, иными словами, надо остаться в живых, дотерпеть, суметь вынести окружающую пошлость, убивающую все живое в человеке!

«ЗИЛОВ (с отчаянием). Еще целых полтора месяца! Подумать только...

ОФИЦИАНТ (усмехнулся). Доживешь?

ЗИЛОВ. Не знаю, Дима. Как дожить – не представляю». (135)

Для Зилова охота – *«Это мир запредельной свободы и одухотворенности, невысказанной, невместимой в слово поэзии, бытийного одиночества, божественной чистоты, это экстаз, восторг, нравственное очищение, это форма существования и проявления высшей духовности, которой так не хватает герою в повседневности... Это – момент истины»* (Гушанская, 1990, с. 224).

Когда гости спрашивают Зилова: *«Догадайся, что мы тебе подарим?»*, он отвечает: *«Не знаю. Подарите мне остров. Если вам же жалко»* (147). Остров для героя – символ уединения от живой действительности. Он подобен обломовской мечте об утерянном рае, об Обломовке, находящейся вдали от цивилизации, в мире природы и естественности.

Не случайны два словообраза, постоянно повторяющиеся в пьесе, дождь и окно. Дождь за окном единственный намек на жизнь в неживом мире, символ природы. Окно – граница между той, естественной, жизнью и этой, искусственной. Зилов постоянно тянет к окну. Окно и подоконник многозначны для героя – стул, стол, кресло в замкнутом топосе квартиры.

Интересно и то, что на вопрос официанта, где Зилов получил новую квартиру, герой отвечает, что у моста и лишь после добавляет: *«Маяковского тридцать семь, квартира двадцать»* (136) (Маяковский умер в 37 лет, и здесь название улицы и номер дома символичны). Мост разделяет один берег от другого и отделяет одну жизнь от другой. Рассказывая об охоте, Зилов говорит

жене: *«Я повезу тебя на тот берег, ты хочешь?»* (184) По эту сторону моста, где живет Зилов, на этом берегу типовые дома, церкви-планетарии, люди-вещи, бездомность, «безбожность» и святотатство, смерть. По ту сторону моста «...ничего нет, не было и не будет», там только Бог и первозданность чистой природы: *«ЗИЛОВ. Но, учти, мы поднимаемся рано, еще до рассвета. Ты увидишь, какой там туман – мы поплывем, как во сне, неизвестно куда. А когда подымается солнце? О! Это как в церкви и даже почище, чем в церкви... А ночь? Боже мой! Знаешь, какая это тишина? Тебя там нет, ты понимаешь? Нет! Ты еще не родился. И ничего нет. И не было. И не будет... И уток ты увидишь. Обязательно. Конечно, стрелок я неважный, но разве в этом дело?..»* (184)

В обществе людей-вещей, где нет Бога, люди желчны, и можно позволить себе зло шутить, быть жестоким по отношению к бывшей или новой возлюбленной, забыть о родителях (сыновье чувство замещается цинизмом и насмешкой), ничего не делать, превратиться в покойника, в вещь, в «алика». На охоте же происходит обратный процесс: духовный мертвец оживает и становится человеком.

Охота – образ амбивалентный. С одной стороны, охота – это приобщение к природе, это святость, первозданность, чистота. С другой стороны, охота – это символ убийства. Зилов не может убивать живое. Для него охота есть очищение, прежде всего, а окружающим это непонятно. Они смеются над ним, над тем, что он ни разу не убил даже малой птахи. Зилов отвечает на смех: *«Что вы в этом смыслите?»* (148). Для Зилова летящие утки живые, поэтому убить их он не может. Однако он не уверен, что люди, которые его окружают, живы в истинном, духовном смысле слова, и поэтому Зилов позволяет себе быть жестоким по отношению к ним: *«Катитесь к чертям собачим! Знать вас больше не желаю! Подонки! Алики!.. Я хочу остаться один... Я вам не верю, слышите?..»* (195)

Второй по значимости образ пьесы – это образ Официанта. Официант – двойник Зилова, двойник-антипод. Им обоим по 30 лет. Они вместе ездят на охоту. Зилов по телефону говорит официанту: *«Ты самый близкий мне человек»*, но по сути – Официант – полная противоположность Зилова, это самое безжизненное явление, рожденное миром вещей, миром, где нет Бога. *«Дима (официант) – гений бездуховной среды, её порождение и ее кумир»* (Сушков, 1989, с. 33). В школе он «робкий был парнишка», но поставил перед собой задачу: пробиться, утвердиться, выглядеть достойно – и это у него получается. Официант хороший работник, он всегда собран, точен, деловит, пунктуален, не пьет на работе, спокоен, уверен в себе, умеет себя держать с другими. Он знает и умеет абсолютно все, но при этом подобен роботу, машине, которой недоступно человеческое восприятие мира, эмоциональное и духовное. *«Официант абсолютно безупречен и так же абсолютно бесчеловечен»*

(Гушанская, 1990, с. 246). Утки для него мишень и только, поэтому он учит Зилова быть спокойным и убивать аккуратно:

«ЗИЛОВ. ...У меня предчувствие, что на этот раз мне повезет.

ОФИЦИАНТ. Предчувствия – по боку. Если не можешь стрелять, предчувствия не помогут. Как мазал, так и будешь.

ЗИЛОВ. Дима, ну сколько я могу мазать? Неужели и в этот раз?

ОФИЦИАНТ. Витя, я тебе сто раз объясняю: будешь мазать до тех пор, пока не успокоишься. ...Ведь это все как делается? Спокойненько, ровненько, аккуратно, не спеша... полное равнодушие... Как сказать... Ну так, вроде бы они летят не в природе, а на картинке.

ЗИЛОВ. Но они не на картинке. Они-то все-таки живые.

ОФИЦИАНТ. Живые они для тех, кто мажет. А кто попадает, для того они уже мертвые. Соображаешь?» (189).

Когда Зилову не удалась попытка самоубийства, официант, осматривая патрон из ружья, говорит: *«А пистоны у тебя ненадежные. Замени на простые, они безотказные» (202)*. Иными словами, чтоб в следующий раз уже наверняка.

Зилов завидует официанту, хочет научиться не страдать, быть спокойным и уравновешенным, понимая, что таким людям жить проще и легче. Но в то же время Зилов не сомневается, что официант – подлец. Он так и говорит: *«Ты жуткий парень, Дима...»*, а в кафе, во время пьянки дает ему точное определение: *«Лакей»*, за что получает от Димы удар в челюсть. То, что Дима-лакей, это и авторская точка зрения, так как при перечислении действующих лиц у каждого из персонажей есть имя или фамилия, только официант назван официантом, что также подчеркивает типичность таких людей, их множественность.

Самое трагическое в пьесе то, что Официант является спутником и проводником Зилова в мир охоты, то есть в мир мечты, идеальной, ничем не скомпрометированной. Получается, что мечта Зилова – это утопия. На охоте надо убивать, надо уметь стрелять в живое, и на охоте есть официант Дима, делающий это безупречно. Зилов и сам прекрасно понимает, что очень трудно найти на Земле место, не оскверненное человеческой пошлостью. Оттого-то и говорит: *«Подарите мне остров»*. Оттого-то главным для него являются *«сборы да разговоры»*, предшествующие охоте, то есть мечта, а не реальность, мечта-утопия о мире, где можно оторваться от быта, повседневности, суеты, вранья, лени, где можно стать другим, лучше и чище.

Рефлектирующее сознание делает Зилова особенно беззащитным и ранимым, и именно поэтому он нуждается в духовной интеллектуальной апологии. Много в Зилове может оттолкнуть: это и ложь, и вранье, и пьянство, это и его отношений с женщинами, с родителями. Но Зилов мучается от того, что живет не так, как хотелось бы, тогда как других персонажей пьесы совершенно

не тяготит их безжизненное, вещественное состояние. Зилов способен страдать, и это притягивает к герою:

«ЗИЛОВ (жене). ...Я хочу поговорить с тобой откровенно. Мы давно не говорили откровенно – вот в чем беда. (Искренне и страстно) Я сам виноват, я знаю. Я сам довел тебя до этого... Я тебя замучил, но, клянусь тебе, мне самому опротивела такая жизнь... Ты права, мне все безразлично, все на свете. Что со мной делается, я не знаю... Не знаю... Неужели у меня нет сердца?.. Да, да у меня нет ничего – только ты, сегодня я это понял, ты слышишь? Что у меня есть кроме тебя? Друзья? Нет у меня никаких друзей... Женщины?.. Да, они были, но зачем? Они мне не нужны, поверь мне... А что еще? Работа моя, что ли! Боже мой! Да пойми ты меня, разве можно все это принимать близко к сердцу! Я один, один, ничего у меня в жизни нет, кроме тебя. Помогите мне! Без тебя мне крышка... Уедем куда-нибудь! Начнем сначала, уж не такие мы старые...» (134)

Даже тогда, когда Зилов жесток по отношению к окружающим – это трудно назвать жестокостью. Разве можно говорить о жестокости по отношению к коврику, из которого выбивают пыль? Зилова окружают люди-вещи, которые привыкли, что «Витя шутит», для них главное, чтобы в кафе, в «общественном месте», где Зилов устроил скандал, были соблюдены приличия. А на следующий день все всё забывают, никто не обижается на Зилова за его колкости, в их адрес, решают, что Витя пошутил и, значит, с ним можно пошутить и отправляют ему траурный венок, даже и не подозревая, что веселый парень Витя Зилов может застрелиться. Им непонятно, как может человек, у которого все есть, не хотеть жить:

«КУЗАКОВ. Да что все-таки случилось? В чем дело?.. Чем ты недоволен? Чего тебе не хватает? Молодой, здоровый, работа у тебя есть, квартира, женщины тебя любят. Живи да радуйся. Чего тебе еще надо?

ЗИЛОВ. Мне надо, чтобы вы ушли» (200).

Но они не уйдут, им некуда идти, они живут в этом общем для них и для Зилова мире, в мире вещей, и герой Вампилова никуда не денется от этого мира, потому что другого просто нет, не существует острова, на котором можно было бы построить новую, чистую и честную жизнь, всё это только мечта, а в реальности если бы и был такой остров то рано или поздно там появился бы Дима-официант и стал бы убивать уток.

Трагедия в том и заключается, что герой не убивает себя. Ружье, появившееся в первом действии, и которое по всем правилам жанра должно было бы выстрелить, не стреляет вовсе. Если бы герой убил себя после того, как увидел, в какой мерзости живет; или после того, как не удалась попытка самоубийства, все ушли, и он остался один, бросившись ничком на постель, занавес бы закрылся – оба таких финала означали бы возможность выхода из

сложившейся ситуации, это было бы победой Виктора Зилова, его протестом против мира вещей. Но будучи носителем имени Виктор, что означает викторию, победу, Зилов не стал победителем. Герой увенчан не лаврами, а траурным венком. Пьеса заканчивается тем же, с чего начиналась: звонком Зилова Диме-официанту. Круг замкнулся, выхода нет. Все вернулось на круги своя. В таком финале прочитывается прежде всего трагичность, невозможность вырваться из мира вещей, а также подчеркивается вечность темы «лишнего человека».

* * *

Рефлектирующий, инакомыслящий, лишний человек из литературы приходит в театр и кинематограф двадцатого столетия: «Жил певчий дрозд» (режиссер О. Иоселиани), «Полеты во сне и наяву» (режиссер Р. Балаян), «Осенний марафон» (режиссер Г. Данелия), «Несколько дней из жизни Обломова» (режиссер Н. Михалков), «Плохой хороший человек» (режиссер М. Хейфиц), «В четверг и больше никогда» (режиссер А. Эфрос), «Отпуск в сентябре» (режиссер В. Мельников).

Сентиментальную трактовку центрального образа романа И. А. Гончарова в 70-е годы представил в фильме «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» Никита Михалков. Уже в самом названии картины, указывая инициалы героя, режиссёр акцентирует внимание на том, что у Обломова есть имя, что он личность, тем самым разрушается устоявшееся восприятие: «Обломов – обломовщина». И мы с удивлением вспоминаем, что Обломова зовут Илья Ильич. Имя и отчество звучат так музыкально и поэтично, так непривычно для нашего слуха, постепенно привыкшего к сухому критическому слову «обломовщина», что фильм неодолимо влечет к себе уже с первых кадров и звуков. У зрителя возникает желание узнать, кто такой Илья Ильич Обломов и почему лишь несколько дней жизни оказались такими важными в его судьбе.

В фильме нет сцен прихода гостей к Обломову, также опущена линия жизни героя у Агафьи Пшеницыной. Для Н. С. Михалкова важно было показать чистую, честную, добрую душу русского человека, широта которой соотносится с необъятными просторами патриархальной России, не поспевающей за миром моды, прогресса, цивилизации, но сохраняющей в традициях и культуре народа нравственные законы бытия.

Обломов в исполнении О. Табакова обворожителен, мягок, сердечен, добр, приятен, он притягивает к себе симпатии, зритель забывает, что он крепостник. Табаков-Обломов так удачно слились, что другим Обломова представить уже трудно.

Когда в сцене в бане герой произносит важные слова об обществе, о сущности человеческой жизни, о беспомощности что-либо изменить в себе и при

этом плачет, перед нами открывается душа, и мы видим, насколько она тонка и чувствительна. В момент монолога Обломова камера фокусирует внимание на бабочке в стакане, символически подчеркивая, с одной стороны, спрятанную душевную красоту героя, но, с другой стороны, бабочка все-таки засушена в стакане, и это намек режиссера и оператора на трагический конец Обломова, деталь, говорящая о невозможности при распахнутых крыльях вырваться из стакана, из круга судьбы, которая предназначена герою.

Удивительная музыка Эдуарда Артемьева, сливающаяся с музыкой природы, успокаивает и завораживает, очарованный ею зритель видит лучи солнца, пробивающиеся сквозь деревья в распахнутые окна обломовского дома, видит проснувшегося маленького Илюшу, которому сообщают, что приехала его мама, и он, забыв обо всем на свете, удирает из дома, бежит по огромным зеленеющим просторам навстречу солнцу и кричит: «Маменька приехала!..» – в его голосе столько любви к маме, к окружающему миру, к сказке. В конце фильма сын Обломова будет бежать среди необъятных полей с тем же возгласом: «Маменька приехала!..»

В снах героя перед зрителем предстает патриархальный, сказочный мир русской деревни, где всем живется счастливо и уютно, мы видим добрых и ласковых родителей Обломова и других обитателей Обломовки, которые с утра обсуждают с баринном, как починить скрипящую, старую лестницу на готовом обвалиться крыльце; после же сытного обеда всё погружается в сон, и только маленький Обломов и его друг Штольц ходят по комнатам, по двору и изучают мир сна и покоя; а по вечерам собираются все в доме и рассказывают сказки, небылицы, подшучивают друг над другом, пока не приходит время ужина и ночного сна.

Сильные впечатления оставляет в фильме изображение любви Обломова. Искусный монтаж нескольких кадров крупного плана, в которых, как на картине зритель видит тонкую шею Ольги, пряди её светлых волос, шевелящихся от лёгкого ветерка, и кадров с зачарованным лицом Обломова даёт зримое ощущение того, насколько чиста его любовь. Эпизод ночного свидания в беседке, когда Ольга целует его руки и признаётся в любви, а душевное состояние Обломова предельно напряжено, сопровождается картинками смятённой природы: молния, гром, дождь.

Сторонники точки зрения Н. А. Добролюбова обвинили Н. С. Михалкова в том, что он опоэтизировал крепостника Обломова, и заметили: в фильме преобладает немотивированное любование героем, декоративность и неправда, красивость, противостоящая красоте. Советская идеологическая критика не восприняла фильм еще и потому, что в монологах Обломова об обществе и человеке угадывался не XIX-й век, а XX-й, современная жизнь, в которой за

лозунгами и плакатами была забыта личность, остались только суета, «вечная беготня, перебивание друг у друга дороги, сплетни, пересуды, щелчки друг другу». «Лишний человек» не может жить там, где ложь (а лжи в советские времена хватало), ему трудно приспособиться, стать таким, как все, и не замечать фальши, а вместе с тем приспособливаться приходится – отсюда трагедия двойной жизни и жизненной нереализованности.

После романтических шестидесятых годов приходят отрезвляющие семидесятые и восьмидесятые, тема инакомыслящего человека становится одной из основных тем в литературе, театре, кинематографе. Мы уже приводили перечень фильмов, вышедших в эти годы, правда, некоторые из них пришлось увидеть лишь в девяностые годы, в свое время они были запрещены цензурой. Интересно, что фильмы, снятые по классическим произведениям и затрагивающие так или иначе тему «лишнего человека», проходили цензуру. Это и «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», и «Плохой хороший человек» (по повести А.П. Чехова «Дуэль»), и «По страницам журнала Печорина». Видимо, цензоры считали, что это о прошлом, не замечали подтекста современности. Фильмы же, где инакомыслящий бал героем 70-х – 80-х гг., попадали на полку, аргументацией служила спущенная «сверху» формулировка: «Это не про нас», «такого у нас нет».

В советском «светлом» обществе развитого социализма мучащегося героя быть не может. И если Н. Михалкова обвиняли за «поэтизацию крепостника», то А. Вампилова объявляли мрачным, безгеройным драматургом, пропагандирующим пессимизм. О Зилове говорили, что таких типов у нас нет, это всё фантазии автора. Но сегодня уже очевидно, что всё оказалось правдой. *«Мы вернёмся в это близкое ретро, вернёмся вплотную, чтобы понять не историю, а самих себя сегодняшних, – заметил А. Битов и уточнил, – И тогда не окажется писателя, более выразившего трагедию безверия, чем Вампилов»* (Гушанская, 1990, с. 187).

И хотя уже сегодня есть хорошая и подробная работа Е. М. Гушанской о А. Вампилове с грамотным и доказательным разбором его пьес, все-таки в школьных учебниках и в некоторых статьях встречаются такие трактовки образа Зилова, с которыми трудно согласиться. Так, в учебнике для учащихся 11 классов «Русская литература XX века» в обзоре современной прозы В. Чалмаев пишет о Зилове, что это человек «без моральной сердцевины, герой-циник, жгущий свою жизнь как свечу с двух концов» (Чалмаев, 1994, с. 354).

Для литературоведа Л. Колобаевой Зилов – это «феномен неопределенности личности», то есть нельзя определить его личность, потому что *«... в образе Зилова нам явлен человек-плазма, растекающаяся, податливая, принимающая свойства и цвет всего того, к чему он прикасается»* (Колобаева,

1999, с. 7). Возникает закономерный вопрос: если Зилов – плазма, приспособливающаяся ко всему, то кто же тогда Официант? Трагедия Зилова как раз в том и заключается, что он не может приспособиться и быть как все. За внешним эпатажным поведением Зилова не видят его внутренней трагедии;

Мы уже приводили слова Е. Гушанской о том, что основной драматизм в пьесе приходится на то, что невозможно сыграть: на процесс постижения происходящего, на процесс самосознания. Читатель или зритель должен почувствовать внутренний конфликт героя. Но именно оттого, что внешнее, осязаемое, видимое всегда быстрее воспринимается и осмысливается, чем внутреннее, спрятанное, именно поэтому Зилова называют то плазмой, то героем-циником.

Можно предположить, что именно по этой причине не удавалась постановка пьесы на сцене. *«Уже даже выработался некий штамп исполнения „Утиной охоты“, – писал А. Эфрос. – Его можно назвать «условный натурализм». Игруют неопрятные молодые люди с лицами как бы такими же, как и в самой „Утиной охоте“. Что-то быстро, натурально проговаривают, обнимаются, пьют, дерутся... Чтобы в такой пьесе дойти до настоящего натурализма, надо разорвать себе сердце, а тут все легко и поверхностно изображается. Всё похоже и все похоже. Там, где зритель должен был бы от ужаса закричать, он в лучшем случае становится лишь слегка серьезнее. И уходит с некоторой безгловостью к миру пьяниц и бездельников, но не с потрясением от сознания каков этот мир и что страшен он не на шутку»* (Эфрос, 1983, с. 212). Другой великий режиссер, Г. Товстоногов, словно бы продолжая мысль А. Эфроса, заметил: *«В „Утиной охоте“ есть некая тайна некий секрет, до сих пор не разгаданный. Мной тоже. Если ставить пьесу об алкоголиках – тема исчезает. Тупик – вот что надо сыграть»* (Сушков, 1986, с. 44).

Жаль, что ни А. Эфрос, ни Г. Товстоногов при всём понимании сущности пьесы так и не поставили «Утиную охоту». Пьесе не везло в театральных постановках, но были и исключения. Так, в 1979 году во МХАТе пьесу поставил и сыграл в ней роль Зилова Олег Ефремов. Он проделал с пьесой то, на что не решался ни один театр: он лишил пьесу временной двуплановости, то есть воспоминаний не было, был прямой ход событий: за пьянкой следовало похмелье, за похмельем – отчаянье, отчаянье тянуло руку к ружью. *«Олег Ефремов перевел драму Зилова в какую-то мощную, но абстрактную внутреннюю трагедию, не связанную с ходом действия, почти не обусловленную событиями, которые несли в себе призыв любви, призыв разлада с друзьями; призыв разлада с совестью, призыв неисполненного сыновьего долга. Становилось очевидно, что Зилов – это не только порок, но и страдание, что*

частица Зилова – принадлежит каждому человеку, если он человек...» (Гушанская, 1990, с. 259)

«Утиная охота», написанная в 1967 году; впервые появилась на профессиональной сцене в 1976; фильм, «Отпуск в сентябре», снятый по пьесе в 1979 году, положили на полку, он появился на экранах через 8 лет после того, как был снят, то есть в 1987 году. Как пишет М. И. Громова: *«Запретители, видимо, интуитивно почувствовали в драматургическом материале трагедию „героя нашего времени“, проигранную жизнь человека одаренного, но не видящего цели в мире узаконенных нравственных мнимостей»* (Громова, 1994, с. 78)

Еще до «Отпуска в сентябре», до 1979 года, чеховская «Дуэль» в постановке И. Хейфица (1973) была не просто ко времени, она бала парафразом мучительной темы десятилетия. Не случайно потом появятся «В четверг и больше никогда» (1978), «Отпуск в сентябре» (1979) и культовый фильм конца советской эпохи «Полеты во сне и наяву» (1980). Корни главных героев этих лент в русской литературе и культуре XIX века, все они инакомыслящие и потому лишние.

«Всех этих героев создает небольшая порция лжи, фиглярства, компромиссов, лени, замешенная, если не на одаренности, то; по крайней мере, на способности тонко чувствовать, быть недовольным собой, стыдиться и презирать себя – все то, что так хорошо играл Олег Даль, создавший кардинальные для семидесятых годов образы в фильмах А. Эфроса и А. Битова „В четверг и больше никогда“, И. Хейфица „Плохой хороший человек“ („Дуэль“), В. Мельникова „Отпуск в сентябре“» (Гушанская, 1990, с. 103).

Игра Олега Даля – всегда предмет особого аналитического рассмотрения. Ему как никому другому удалось выразить на экране инакомыслящего человека, наверное, потому что в реальной жизни он был именно таким человеком. А. Эфрос говорил о нем, что это «отдельный» человек. Даль избегал шума, всяческой суеты собратьев по профессии. Друзей и знакомых было немного. Чувствуя фальшь там, где её ещё и предположить не могли, он становился злым, жестоким, неуправляемым. Хотел *«...уберечь себя и свое искусство от посторонних вмешательств, не поддаваться общему течению»* (Галаджева, 1989, с. 14). Отказывался от многих ролей в кино, переходил из театра в театр, постоянно был недоволен собой. Окружающие говорили: «мания величия», «что ему надо – театры приглашают, роли дают, а он все недоволен». А ему важно было уберечь себя в себе. Вот запись из дневника О. Даля: *«Борьба с этими сволочами предстоит УЖАСНАЯ. Может быть один? Может быть. Но себя! Хранить СЕБЯ! Это – ГЛАВНОЕ. Не приспособиться. Не обезразличиться. Обратиться внутрь – там моя сила, моя земля обетованная»* (там же, с. 23). Он

мог и на сцене, и на экране обратиться внутрь самого себя и передать внутреннюю трагедию «лишних ладей». Не случайно Даль о себе говорил: «Я, в каждой роли, я».

Их было всего пять, этих его героев, составивших своеобразный портрет «лишнего человека» эпохи 70-х, и шире – героев нашего времени. Из них сложился авторский кинематограф Олега Даля. Это: «Удар рога» (1969) – дважды прошел по телевидению и был смыт с видеопленки; «Плохой хороший человек» (1973); телеспектакль «По страницам журнала Печорина» (1974); «В четверг и больше никогда» (1978) – в прокате не был, в Москве его показывали всего лишь два дня, на раздражение критики Даль ответил, что такие фильма делают талантливым мир, что это редкость и что на мнения хулителей ему плевать. Наконец, фильм «Отпуск в сентябре» (1979) – был показан через 8 лет после создания и через 6 лет после смерти артиста, О. Даль получил приз «За лучшую мужскую роль» в этом фильме посмертно.

В 70-е годы героев Даля обозначали одинаково – антигерой. Поверхностное и привычное восприятие литературного образа иногда диктует некий штамп, заключающийся в том, что герой – явление честное, порядочное, мужественное и так далее, то есть, положительное. Антигерой, значит; отрицательное. Однако назвать героев Даля «отрицательными» невозможно. Его герой был силен в своей слабости. Играя Печорина в сцене дуэли, Даль стрелял левой рукой. Ему сказали, что это неправильно. На что Даль ответил, что у Лермонтова не сказано, какой именно рукой стрелял Печорин. Он убил, но не хотел убивать; вот почему влажные глаза у Печорина-Даля в эпизоде убийства Грушницкого. *«Встреча со смертью – своей собственной или чужой – важна Далю, как один из возможных вариантов возрождения его героев. Предощущение конечности бытия заставляет подводить итоги, оглянуться на свою жизнь – хочет того человек или не хочет»* (Галаджева, 1989, с. 32). Вот откуда остановившийся взгляд Сергея-Даля на умирающем животном в фильме «В четверг и больше никогда», и хриплый стон, когда умирает мать, и одинокий плач на берегу, и одинокая фигура задумавшегося Сергея.

Героев Даля часто называли «рефлексирующими интеллигентами, нытиками». И как у Даля в жизни, так и у его героев спрашивали, чего им не хватает, жили бы как все. А если не получается, как у всех? А если невозможно жить так, как живут все?

«Неприкаянность – основное состояние героев Даля. Потерянность душевная. Невозможность найти себя в окружающем мире, а главное – обрести себя в себе. ...Герой. Даля – образ страдательный. Страдательный оттого, что не ощущает своей нужности в этой жизни, в этом обществе. Он – неосуществлён. Он оказался лишним, ненужным со всеми своими качествами и

талантами. Да – и Лаевский, и Печорин, и Сергей, и Зилов потенциально талантливы. Они – личности. Свое собственное личностное актер дал им от себя...» (Галаджева, 1989, с. 28).

Когда Виталий Мельников готовился к съемкам фильма «Отпуск в сентябре» по пьесе Вампилова «Утиная охота», Даль знал об этом и ждал приглашения сыграть главную роль, Зилова. Но его долго не приглашали, как потом объяснил режиссер, он боялся идти к Олегу, потому что это было настолько точное попадание в роль, что становилось страшно.

Сегодня уже трудно представить себе в роли Зилова другого актера. Именно Далю удалось раскрыть тот внутренний мир Зилова, без которого пьеса теряет свою значимость. Даль, как зеркало, отражает свое время и трагедию личной нереализованности думающего человека в этом времени. Благодаря Далю фильм живет и по сей день. Нам хотелось бы остановиться на некоторых значимых и удачных моментах фильма.

Проблемы, поднятые Вампиловым в «Утиной охоте», особо остро проявились и обозначились в начале 80-х, вот почему режиссер В. Мельников заостряет и обнажает некоторые моменты, которые в пьесе чувствуются только на уровне подтекста.

Так, в сцене, где Зилов, Саяпин, Кушак и Вера сидят в кафе, Кушак чуть-чуть поворачивается в сторону и тут же сверху появляется голова официанта, непонятно откуда взявшаяся, но видимо зорко за всем следящая и готовая услужить начальнику в любой момент.

В фильме вместо плюшевого кота появляется живой котенок, но его кидают, как вещь, из рук в руки, особенно Зилов со стула – на диван.

Если в пьесе Зилов просто говорит: *«Подарите мне остров»*, то в фильме Зилов-Даль говорит: *«Подарите мне остров необитаемый»*.

В пьесе Валерия, разговаривая с Кушаком, угодливо говорит, что она готова молиться на него ради квартиры. В фильме же Валерия открыто заявляет: *«Я молюсь на вас, как на Бога»*. После чего, под музыку «цыганочки», Кушак снимает пиджак и танцует, а гости Зилова, и он сам с женой, становятся вокруг начальника, хлопая ему, словно маленькому божку. Этого в пьесе нет.

Еще одна удачно найденная деталь – в эпизоде с монетой, ее кидают на жребий, решая подписывать или не подписывать липовый отчет. Вся прелесть заключается в том, что Саяпин хранит монетку в коробочке с бархатом внутри. Такая деталь указывает на то, что монетка здесь нужна всегда, что с помощью монетки и «делают» работу. Становится понятно, что это за «работа»: она никому не нужна и толку от нее никакого.

В фильме, видимо по соображениям цензуры, нет очень важной реплики о церквях-планетариях. Безбожность, потеря веры также одна из причин метания

Зилова, поэтому отсутствие данного эпизода, на наш взгляд нарушает идейную целостность облика Зилова.

Пытаясь напомнить жене их первое свидание, в пьесе Зилов вместо подснежников держит пепельницу, в фильме же он хватает будильник, часы, словно, возвращаясь в прошлое, пытается вернуть время назад, что-то изменить, исправить, но не получается, невозможно время вернуть, жизнь проиграна.

Дом Зилова стоит среди таких же недавно построенных домов. С той стороны, где поставили коробки-дома, нет деревьев, всё кажется пустым, голым. С другой же стороны, Зилов видит это в окно, рядом со строящимся новым домом виден лес и полоска неба. Взгляд Зилова устремлен туда, на другой берег, но он здесь. Внизу работает экскаватор: люди, техника и новые дома наступают на лес, уничтожая его, механическое убивает живое, становится страшно от понимания того, что скоро леса не будет совсем, всё займут однотипные дома. Когда идут титры в конце первой серии и всего фильма, музыки нет, слышны только шум дождя и звуки работающего трактора: естественное, природное и механическое, искусственное звучат независимо друг от друга. Трактору в уничтожении леса дождь не помеха. Всё дальше и дальше отдалается от Зилова естественное, природное, настоящее, чистое и честное.

Особый интерес кинематографа 70-х–80-х годов к теме «лишнего человека», говорит о том, что мыслящим людям и в эту эпоху был близок тип «умной ненужности», они чувствовали и думали как Зилов, Даль, герои «Осеннего марафона», «Полетов во сне и наяву» и др., они пытались побудить зрителя к осмыслению своей жизни, они страстно желали что-то изменить в окружающем их мире лжи и в самих себе.

Для понимания исследуемого нами героя важна такая его особенность, как двойственность. Двойственность есть сочетание в одном персонаже таких противоположных начал, как зло и добро, искренность и ложь, сарказм и сочувствие, порок и страдание (стыд), смех и слезы, жизнь и смерть, бездействие (лень) и одновременно одаренность. Эта двойственность показательна для всех героев XIX и XX веков, которых относят к типу «лишнего человека». Особенно ярко двойственность проявилась в характере вампиловского персонажа Зилова. В конце пьесы автор поясняет в ремарке: «Плакал он (Зилов) или смеялся – по его лицу мы так и не поймем», – в этой итоговой ремарке весь Зилов, а если шире, то и вообще тип «лишнего человека». Это два плана одного характера. Так критик М. Туровская видит в Зиллове даровитость, незаурядность, человеческое обаяние, а К. Рудницкий отмечает, что он человек, незнающий сыновьего чувства, отцовской гордости, уважения к женщине, дружеской привязанности (Гушанская, 1990). Два этих мнения имеют право на существование. Зилов показан в пьесе и плохим и хорошим одновременно. Отсюда постоянная смена

мелодий в пьесе, подчеркивающая двойственное состояние и поведение героя, траурная мелодия чередуется с ее развязным и пошлым вариантом. Как отмечает Е. Гушанская, Вампилов делает антитезу и двойственность героя предметом исследования, *«писатель предлагает характер человека, в поведении которого восторженность и цинизм, искренность и ложь, высокость порыва и низменность поступка слиты воедино»* (Гушанская, 1990, с. 22).

Столкновение антитетичных черт характера приводит мыслящего человека к рефлексии, к самокопанию, к самоистязанию, к думанию; такой человек становится носителем рефлектирующего сознания. Рефлексия в философском словаре имеет несколько значений. Среди них – «размышления, полные сомнений и колебаний». Именно рефлектирующее сознание, вечное сомнение в правильности жизни, является главной, основной чертой исследуемого нами типа литературного героя.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аверинцев, С. С. (2001). Символ. В И. Т. Фролов (Ред.), *Философский словарь* (7-е изд., с. 510–511). Республика.
- Агапкина, Т. А. (1995). Илья. В В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая (Ред.), *Славянская мифология. Энциклопедический словарь* (с. 204–206). Эллис Лак.
- Анненский, И. Ф. (1991). Гончаров и его «Обломов». В М. В. Отрадин (Ред.), *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Сборник статей* (с. 210–231). Ленинградский университет. <http://books.e-heritage.ru/book/10077628>
- Аскольдов, С. А. (1997). Концепт и слово. В В. П. Нерознак (Ред.), *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология* (с. 267–279). Academia.
- Афанасьев, А. Н. (1986). *Народ-художник. Миф. Фольклор. Литература*. Советская Россия.
- Ахшарумов, Н. Д. (1991). Обломов роман И. А. Гончарова. В М. В. Отрадин (Ред.), *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Сборник статей* (с. 143–166). Ленинградский университет. <http://books.e-heritage.ru/book/10077628>
- Багдасарян, В. Э., Орлов, И. Б., Телицын, В. Л. (2005). *Символы, знаки, эмблемы. Энциклопедия*. (В. Л. Телицын, Ред.; 2-е изд.). Локид-Пресс, Рипол Классик.
- Бахтин, М. М. (1975). *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Художественная литература.
- Бахтин, М. М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. Искусство.
- Белинский, В. Г. (1954). Герой нашего времени. Сочинения М. Лермонтова. В *Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 4. Статьи и рецензии. 1840–1841* (с. 193–270). АН СССР. <https://russian-literature.org/object/415771>
- Белинский, В. Г. (1956). Взгляд на русскую литературу 1847 года. В *Полное собрание сочинений в 13 томах. Том 10. Статьи и рецензии. 1846–1848* (с. 279–343). АН СССР. <https://russian-literature.org/object/416064>

- Белокурова, С. П., Дуговейко, С. В. *Типы и архетипы*. Культура письменной речи. <http://gramma.ru/LIT/?id=1.117>
- Бердяев, Н. А. (1990). *Истоки и смысл русского коммунизма*. Наука.
- Бурсов, Б. (1960). Лишние слова о «лишних людях». *Вопросы литературы*, 4, 105–118.
- Бухаркин, П. Е. (1992). «Образ мира, в слове явленный». Стилистические проблемы «Обломова». В В. М. Маркович (Ред.), *От Пушкина до Белого* (с. 118–135). СПбГУ.
- Вампилов, А. (1984). Утиная охота. В *Прощание в июне. Пьесы* (с. 127–204). Советский писатель.
- Галаджева, Н. (1991). *Олег Даль*. ВТПО «Киноцентр».
- Гачев, Г. Д. (1981). Образ в русской литературе. В *Образ в русской художественной культуре* (с. 7–180). Искусство.
- Громова, М. И. (1994). *Русская драма на современном этапе (80–90-е годы)*. МПГУ.
- Гейро, Л. С. (1990). Роман «Обломов» в контексте творчества Гончарова. В *И. А. Гончаров. Избранные сочинения* (с. 3–18). Художественная литература.
- Говоруха-Отрок, Ю. Н. (1991). И. А. Гончаров. В М. В. Отрадин (Ред.), *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Сборник статей* (с. 203–209). Ленинградский университет. <http://books.e-heritage.ru/book/10077628>
- Гончаров, И. А. (1980). *Собрание сочинений в восьми томах. Том 8. Статьи, заметки, рецензии, письма*. Художественная литература.
- Гончаров, И. А. (1981). *Сочинения в четырёх томах. Том 2. Обломов*. Правда.
- Гончаров, И. А. (2004). Темы и мотивы романа в русской и зарубежной литературе. В Т. А. Лапицкая и В. А. Туниманов (Ред.), *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Том 6. Обломов. Роман в четырёх частях. Примечания* (с. 405–423). Наука. <https://russian-literature.org/object/38124487>
- Грачева, И. В. (1997). Каждый цвет – уже намёк. *Литература в школе*, 3, 50–51.

- Григорьев, Ап. (1967). *Литературная критика*. Художественная литература.
- Гушанская, Е. М. (1990). *Александр Вампилов. Очерк творчества*. Советский писатель.
- Добролюбов, Н. А. (1991). Что такое обломовщина? В М. В. Отрадин (Ред.), *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Сборник статей* (с. 34–68). Ленинградский университет. <http://books.e-heritage.ru/book/10077628>
- Дружинин, А. В. (1991). «Обломов». Роман И. А. Гончарова. В М. В. Отрадин (Ред.), *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Сборник статей* (с. 106–125). Ленинградский университет. <http://books.e-heritage.ru/book/10077628>
- Ефремова, Т. Ф. (2000). *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*. Русский язык. <https://www.efremova.info/>
- Зализняк, А., Левотина, И., Шмелёв, А. (2002). Ключевые идеи русской языковой картины мира. *Отечественные записки*, 3. <https://magazines.gorky.media/oz/2002/3/klyuchevye-idei-russkoj-yazykovo-kartiny-mira.html>
- Зеленин, А. В. (2004). Русская лень. *Русский язык за рубежом*, 1 (187), 24–32.
- Золотницкий, Н. Ф. (1994). *Цветы в легендах и преданиях*. Давира.
- Иванов, В. В. (1990). Илия. В Е. М. Мелетинский (Ред.), *Мифологический словарь* (с. 237–238). Советская энциклопедия.
- Иванов, В. В., Топоров, В. Н. (1991). Доля. В С. А. Токарев (Ред.), *Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах* (Второе издание, Том 1: А–К, с. 391). Советская энциклопедия.
- Иванов, В. В., Топоров, В. Н. (1992). Славянская мифология. В С. А. Токарев (Ред.), *Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах* (Второе издание, Том 2: К–Я, с. 450–456). Советская энциклопедия.
- Кантор, В. (1989). Долгий навык ко сну: Размышление о романе И. А. Гончарова «Обломов». *Русская литература*, 1, 27–47.
- Касьянова, К. (1992). *Русский национальный характер*.

- Ким, Ч. М. (2004). *Роман И. А. Гончарова «Обломов» (система персонажей и ее авторская интерпретация в критических статьях)* (Диссертация кандидата филологических наук).
- Колобаева, Л. (1999). Никакой психологии, или Фантастика психологии? О перспективах психологизма в русской литературе нашего века. *Вопросы литературы*, 2, 3–20.
- Котельников, В. А. (1993). *Иван Александрович Гончаров*. Просвещение.
- Кошелев, В. А. (1999). Онегина воздушная громада. *Литература в школе*, 1, 6–12.
- Краснова, Е. В. (2000). Фламандский стиль «Обломова»: мотив «еды» и его функции в романе И. А. Гончарова. *Третьи Майминские чтения*, 79–85.
- Краснова, Е. В. (2003). *Специфика повествовательной структуры романа И. А. Гончарова «Обломов»*. (Диссертация кандидата филологических наук).
- Краснощёкова, Е. А. (1970). «Обломов» И. А. Гончарова. Художественная литература.
- Криволапов, В. Н. (1994). Еще раз об «обломовщине». *Русская литература*, 2, 27–47.
- Криволапов, В. Н. (1997). Воспоминания о Штлобце. *Русская литература*, 3, 42–66.
- Криволапов, В. Н. (2000). «Типы» и «идеалы» Ивана Гончарова. Курский государственный педагогический университет.
- Кучкина, О. (1989, Апрель 18). Инакомыслящий. *Комсомольская правда*, 4.
- Лихачёв, Д. С. (1997). Концептосфера русского языка. In В. П. Нерознак (Ред.), *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология* (с. 280–287). Academia.
- Лосев, А. Ф. (1982). *Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию*. Московский университет.
- Лосский, Н. О. (1990). *Характер русского народа*. Ключ.

- Лотман, Ю. М. (1996). Символ в системе культуры. В *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*. (с. 162–176). Языки русской культуры.
- Лошиц, Ю. М. (1977). *Гончаров. Молодая гвардия*.
- Ляпушкина, Е. И. (1996). *Русская идиллия XIX века и роман И. А. Гончарова «Обломов»*. Санкт-Петербургский университет.
- Манн, Ю. В. (1967). «Лишний человек». В А. А. Сурков (Ред.), *Краткая литературная энциклопедия* (Том 4, с. 400–402). Советская энциклопедия. <https://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke4/ke4-4004.htm>
- Манн, Ю. В. (1987). *Диалектика художественного образа*. Советский писатель.
- Маслова, В. А. (2001). *Лингвокультурология*. Академия.
- Мельник, В. И. (1985). *Реализм И. А. Гончарова*. Дальневосточный университет.
- Мережковский, Д. С. (1990). Начала нового идеализма в произведениях Тургенева, Гончарова, Достоевского и Л. Толстого. В *И. А. Гончаров. Избранные сочинения* (с. 542–543). Художественная литература.
- Милюков, А. П. (1991). Русская апатия и немецкая деятельность. В М. В. Отрадин (Ред.), *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Сборник статей* (с. 125–143). Ленинградский университет. <http://books.e-heritage.ru/book/10077628>
- Недзвецкий, В. А. (1996). *Романы И. А. Гончарова. В помощь преподавателям и абитуриентам*. МГУ, Просвещение.
- Николина, Н. А. (2003). Имя собственное в романе И. А. Гончарова «Обломов». В *Филологический анализ текста* (с. 197–207). Академия.
- Орнатская, Т. И. (1991). «Обломок» ли Илья Ильич Обломов? К истории интерпретации фамилии героя. *Русская литература*, 4, 229–230.
- Отрадин, М. В. (1991). «Обломов» в зеркале времени. В М. В. Отрадин (Ред.), *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Сборник статей* (с. 3–19). Ленинградский университет. <http://books.e-heritage.ru/book/10077628>
- Отрадин, М. В. (1992). «Сон Обломова» как художественное целое (некоторые предварительные замечания). *Русская литература*, 1, 3–17.

- Отрадин, М. В. (1994). *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте*. Санкт-Петербургский университет.
- Петров, С. М. (1951). *И. А. Гончаров*. Знание.
- Пиксанов, Н. К. (1952). *Мастер критического реализма И. А. Гончаров*. Знание.
- Писарев, Д. И. (1991). «Обломов» роман И. А. Гончарова. В М. В. Отрадин (Ed.), *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Сборник статей* (pp. 68–83). Ленинградский университет. <http://books.e-heritage.ru/book/10077628>
- Постнов, О. Г. (1997). *Эстетика И. А. Гончарова*. Наука. Сибирское предприятие РАН. <https://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/pos/pos-001-.htm>
- Пришвин, М. М. (1969). *Незабудки*. Художественная литература.
- Протопопов, М. А. (1991). Гончаров. В М. В. Отрадин (Ред.), *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Сборник статей* (с. 186–203). Ленинградский университет. <http://books.e-heritage.ru/book/10077628>
- Пруцков, Н. И. (1962). *Мастерство Гончарова-романиста*. АН СССР.
- Пустовойт, П. Г. (1974). *От слова к образу*. Радянська школа.
- Пушкин, А. С. (1974а). *Собрание сочинений в десяти томах. Том первый. Стихотворения 1813–1824 годов*. Художественная литература.
- Пушкин, А. С. (1974б). *Собрание сочинений в десяти томах. Том второй. Стихотворения 1825–1836 годов*. Художественная литература.
- Пушкин, А. С. (1976). *Дневник 1833–1835 годов. В Собрание сочинений в десяти томах. Том седьмой*. (с. 269–297). Художественная литература.
- Пырков, И. (1998). Дом Обломова. *Волга*, 7. <https://magazines.gorky.media/volga/1998/7/dom-oblomova.html>
- Пырков, И. (2000). Освещённые солнцем. Тема «света» в романе Гончарова «Обломов». *Волга*, 5. <https://magazines.gorky.media/volga/2000/5/osveshhyonnye-solnczem.html>
- Разумихин, А. (2004). «Обломов». Опыт современного прочтения. *Литература*, 24 (600), 11–26. <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200402405>

- Ранчин, А. (2006). Что такое Обломовка? Несколько наблюдений о «Сне Обломова» и об авторской позиции в романе И. А. Гончарова «Обломов». *Литература*, 17 (665), 27–32. <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200601710>
- Рассадин, Ст. (1980). Обломов без Обломовки. *Искусство кино*, 5, 40–50.
- Рогалёв, А. Ф. (2004). Имена собственные в романах И. А. Гончарова. *Литература в школе*, 3, 19–22.
- Романова, А. В. (2002). В тени Обломова. *Русская литература*, 3, 69–72.
- Соколов, М. Н. (1992). Окно. В С. А. Токарев (Ред.), *Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах* (Второе издание, Том 2: К–Я, с. 250–251). Советская энциклопедия.
- Соловьёв, В. С. (1990). *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика*. Книга.
- Степанов, Ю. С. (1997). Концепт. В *Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования*. Школа «Языки русской культуры». <https://philologos.narod.ru/concept/stepanov-concept.htm>
- Сухих, И. (2006а). Русская литература XIX века. И. А. Гончаров. *Звезда*, 5, 229–237.
- Сухих, И. (2006б). Русская литература XIX века. «Обломов». *Звезда*, 6, 225–234.
- Сушков, Б. Ф. (1989). *Александр Вампилов. Размышления об идейных корнях, проблематике, художественном методе и судьбе творчества драматурга*. Советская Россия.
- Тирген, П. (1990). Обломов как человек-обломок. К постановке проблемы «Гончаров и Шиллер». *Русская литература*, 3, 18–33.
- Токарев, С. А. (1991). Золотой век. В С. А. Токарев (Ред.), *Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах* (Второе издание, Том 1: А–К, с. 471–472). Советская энциклопедия.
- Толстой, Н. И. (1995а). Славянские верования. В В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая (Ред.), *Славянская мифология. Энциклопедический словарь* (с. 15–26). Эллис Лак.

- Толстой, Н. И. (1995b). Восток–Запад. В В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая (Ред.), *Славянская мифология. Энциклопедический словарь* (с. 120–122). Эллис Лак.
- Топорков, А. Л. (1995a). Еда. В В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая (Ред.), *Славянская мифология. Энциклопедический словарь* (с. 176–177). Эллис Лак.
- Топорков, А. Л. (1995b). Печь. В В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая (Ред.), *Славянская мифология. Энциклопедический словарь* (с. 310–312). Эллис Лак.
- Топорков, А. Л. (1995c). Свет. В В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая (Ред.), *Славянская мифология. Энциклопедический словарь* (с. 349–351). Эллис Лак.
- Топорков, А. Л. (1995d). Стол. В В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая (Ред.), *Славянская мифология. Энциклопедический словарь* (с. 366–367). Эллис Лак.
- Топоров, В. Н. (1995). *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. Прогресс, Культура.
- Топоров, В. Н., Мейлах, М. Б. (1992). Круг. В С. А. Токарев (Ред.), *Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах* (Второе издание, Том 2: К–Я, с. 18–19). Советская энциклопедия.
- Фасмер, М. (1986). Лень. В *Этимологический словарь в четырёх томах. Том II (Е–Муж)* (с. 482). Прогресс.
- Фридлендер, Г. М. (1980). К проблеме типологического своеобразия реализма Достоевского. *Slavia*, 4, 340–352.
- Холкин, В. И. (2000). Русский человек Обломов. *Русская литература*, 2, 26–63.
- Чалмаев, В. (1994). Современная проза. Обзор. В Ф. Ф. Кузнецов (Ред.), *Русская литература XX века. Очерки. Портреты. Эссе. Учебное пособие для учащихся 11 классов средней школы. В двух частях. Часть 2.* (с. 303–369). Просвещение.
- Чернева, Е. Д. (1998). *Русский культурный архетип (курс лекций)*. Бельцкий госуниверситет им. А. Руссо.

- Чернец, Л. В. (2003). Виды образа в литературном произведении. *Филологические науки*, 4, 3–13.
- Чехов, А. П. (1956). Письмо А. С. Суворину, начало мая 1889 г. Сумы. В *Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Письма в 12 тт. Том 3. Октябрь 1888 – декабрь 1889* (с. 201–202). Наука.
- Щемелёва, Л. М. (1987). Символ. В В. М. Кожевников, П. А. Николаев (Ред.), *Литературный энциклопедический словарь* (с. 378–379). Советская энциклопедия.
- Эпштейн, М. Н. (1987). Образ. В В. М. Кожевников, П. А. Николаев (Ред.), *Литературный энциклопедический словарь* (с. 252–257). Советская энциклопедия.
- Эфрос, А. (1983). О современной пьесе. *Современная драматургия*, 2, 209–218.

ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

- Brajuș, V. (2004). Обломов – тип, образ, символ. *Strategii actuale în lingvistica, glotodidactică și știința literară, conf. șt. int. (2004, Bălți), IV*, 90–95.
- Бражук, В. (2005). В поисках утраченного рая. О смысле романа И. А. Гончарова «Обломов». *Словесник № 3–4. Приложение к газете “Русское слово” № 4 (96) февраль 2005; № 6 (98) март 2005*, 8.
- Бражук, В. (2005). Анализ художественного текста в студенческой аудитории (На материале романа И. А. Гончарова «Обломов»). *Calitatea formării specialiștilor în învățământul superior: strategii, forme, metode, conf. șt. int. a profesorilor (2005, Bălți), 1*, 51–54.
https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/51-54_15.pdf
- Бражук, В. Н. (2006). Герой с рефлектирующим сознанием в русской литературе. От Обломова к Зиллову. На материале пьесы А. Вампилова «Утиная охота». *Русская школа. Новаторство и традиции. Матер. конф. «Духовно-нравственное воспитание в современной рус. шк.» (2005, Кишинёв)*, 46–50.
- Бражук, В. (2006). Влияние информативных возможностей рецепторов на содержание текста и правила его развертывания (на материале романа И. А. Гончарова «Обломов»). *Инновации и прагматика филологических исследований, междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. В. Н. Мигурина (2006, Бельцы)*, 88–93.
https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/88-93_37.pdf
- Бражук, В. (2006). Инакомыслящий герой в романе И. А. Гончарова «Обломов»: эстетическая и стилистико-языковая характеристика. *Analele Științifice Ale Universității de Stat Din Moldova. Seria Științe Filologice*, 141–145.
- Бражук, В. (2006). Обломов и Штольц – два мировосприятия. *Tradiție și modernitate în abordarea limbajului, colocviu comemorativ internațional (2006, Bălți)*, 264–265. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/264-265_0.pdf
- Бражук, В. Н. (2007). «Болезнь душой» как славянская черта в характере Обломова. *Славянские чтения (выпуск 4): материалы научно-теоретической конференции. Славянский Университет Республики Молдова*, 185–188.

- Бражук, В. (2007). Проблема художественного образа в романе И. А. Гончарова «Обломов». *Studia Universitatis Moldaviae. Seria Științe Umanistice*, 4, 103–107. <https://humanities.studiamsu.md/wp-content/uploads/2022/01/21.-p.103-107.pdf>
- Бражук, В. Н. (2007). Обломовский вопрос и русская ментальность: эстетическая и стилистико-языковая характеристика. *Мир русского слова и русское слово в мире, XI Конгресс МАПРЯЛ*, 7, 71–74.
- Бражук, В. (2007). Женские персонажи в романе И. А. Гончарова «Обломов» и их роль в раскрытии образа главного героя. *Studia Universitatis Moldaviae. Seria Științe Umanistice*, 10, 280–284. <https://humanities.studiamsu.md/wp-content/uploads/2022/01/62-p-280-284.pdf>
- Бражук, В. (2007). Славянская символика «дома» в романе И. А. Гончарова «Обломов». *Русин*, 4 (10), 164–172. <https://cyberleninka.ru/article/n/slavyanskaya-simvolika-doma-v-romane-i-a-goncharova-oblomov>
- Бражук, В. (2008). Мотивы «лени» и «покоя» в творчестве А. С. Пушкина и И. А. Гончарова. *Studia Universitatis Moldaviae. Seria Științe Umanistice*, 6 (16), 141–144. <https://humanities.studiamsu.md/wp-content/uploads/2022/01/28-p141-144.pdf>
- Brajuc, V. (2008). Oblomov, ospătînd. *SEMN Revista Literară*, 3, 15–17.
- Бражук, В. Н. (2009). Эстетическая функция славянских символов «дом», «путь», «свет» в романе И. А. Гончарова «Обломов». *Славянские чтения (выпуск б): материалы научно-теоретической конференции. Славянский Университет Республики Молдова*, 140–147.
- Brajuc, V. (2010). Тема еды в романе И. А. Гончарова «Обломов». *Literatura și Gastronomie, Simpozion Interuniversitar (2009, Chișinău)*, 21–26.
- Бражук, В. (2011). *Образно-символическая система романа И. А. Гончарова «Обломов»* (Диссертация на соискание ученой степени доктора филологии (PhD)). <http://www.cnaa.md/ru/thesis/20271/>
- Бражук, В. (2014). *Образно-символическая система романа И. А. Гончарова «Обломов»*. PIM. <https://books.google.md/books/about?id=zvjHDwAAQBAJ>
- Brajuc, V. (2017). The Reflective Hero in Russian Literature and Soviet Cinema (from Onegin and Oblomov to Zilov). *Speech and Context International*

Journal of Linguistics, Semiotics and Literary Science, 2(IX), 65–86.

<https://doi.org/10.5281/zenodo.5153445>

Brajuc, V. (2018). On the Problem of Oblomov's Image Interpretation. *Speech and Context International Journal of Linguistics, Semiotics and Literary Science*, 1 (X), 27–44. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8229222>

Brajuc, V. (2018). The Artistic Structure of Oblomov's image. *Speech and Context International Journal of Linguistics, Semiotics and Literary Science*, 2 (X), 27–54. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7707642>

Brajuc, V. (2019). The System of Images in Ivan Goncharov's Novel "Oblomov." *Speech and Context International Journal of Linguistics, Semiotics and Literary Science*, 1(XI), 59–84. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7454124>

Brajuc, V. (2019). The Artistic Role of Symbols in Ivan Gončarov's "Oblomov." *Speech and Context International Journal of Linguistics, Semiotics and Literary Science*, 2(XI), 65–93. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7481588>

Brajuc, V. (2020). The Polysemy of Symbols in the Novel "Oblomov" by Ivan Gončarov. *Speech and Context International Journal of Linguistics, Semiotics and Literary Science*, 1(XII), 73–90. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7632357>

Бражук, В. (2022). Рефлектирующий герой в русской литературе и советском кино. В Л. Браниште (Ред.), *Языковой и культурный плюрализм: непрерывное переосмысление идентичности: сборник научных статей* (с. 31–62). Алетейя.



ВЛАДИМИР БРАЖУК

**ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ СИСТЕМА
РОМАНА ИВАНА ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»**

Издательство «Перо»

109052, Москва, Нижегородская ул., д. 29-33, стр. 27, ком. 105

Тел.: (495) 973-72-28, 665-34-36

Подписано к использованию 21.04.2024.

Объем 1,3 Мбайт. Электрон. текстовые данные. Заказ 410.

