

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Направление «Филология»

Образовательная программа «Отечественная филология (Русский язык и литература)»

Ляпина Александра Вячеславовна

Скука в духовном опыте героев романа И.А. Гончарова
"Обрыв"

Выпускная квалификационная работа

Бакалавра

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор

Отрадин Михаил Васильевич

Рецензент:

доктор филологических наук,

старший научный сотрудник, ФГБУН Институт русской литературы

(Пушкинский дом) РАН

Гродецкая Анна Глебовна

Санкт-Петербург

Оглавление

Generating Table of Contents for Word Import ...

Введение

Трилогия Ивана Александровича Гончарова, с его же лёгкой руки, воспринимается как единое целое; три произведения оказываются связаны внутренним единством. И даже если бы Гончаров не написал о том, что видит в своих произведениях "не три романа, а один", критики и литературоведы пришли бы к этому выводу сами. Многие основные темы, мотивы и конфликты переходят из одного романа в другой, естественным образом трансформируясь, развиваясь и преображаясь. Не является исключением и тема *скуки*.

Вопрос о корнях и причинах скуки волновал Гончарова на протяжении всего его творческого пути. Этой "болезнью века" заразил он своих главных героев, страдал от неё и он сам. Скука как литературный мотив к началу творческих исканий писателя уже не была новостью. И в русской, и в западной литературе этот мотив был всячески осмыслен и обыгран представителями романтического направления. Именно они через саморефлексию своего героя вводят в литературу размышления о скуке, как и о многих других чувствах, ранее не подвергавшихся осмыслению. В случае со скукой такая рефлексия приведёт к тому, что в 1836 году в своём романе "Исповедь сына века" А. Мюссе назовёт этот недуг "болезнью века". Так внимание к отдельной личности поспособствует выявлению типичного свойства людей целой эпохи.

Гончаров тоже был представителем этой эпохи, поэтому проблема скуки не могла его не коснуться. "Скучающий герой" появляется и в "Обыкновенной истории", и в "Обломове", но своей квинтэссенции эта тема достигает в последнем романе — "Обрыв". В нём тема скуки сквозит из всех щелей, становясь темой для разговоров героев, предметом внутренних монологов Райского, а также важным мотивом, на который постоянно обращает внимание повествователь. Тема скуки пересекается с другими ведущими сюжетными темами: творчества, любви и страсти. Скука как будто становится ещё одним полноправным персонажем действия. Она всегда присутствует на заднем плане повествования, периодически выходя на

первый. Однако трактовка Гончарова не вполне традиционна. Как это было свойственно романтическим произведениям, скука поглощает только главного героя, которому как раз романтические установки свойственны. Но в романе Гончарова не он один является мыслящим героем, симпатия повествователя явно не только на его стороне да и вопрос о том, главный ли он герой, уже в середине романа становится не таким очевидным. Всё это заставляет задуматься о месте проблемы скуки в творчестве Гончарова и в его последнем романе в частности.

Об этой проблеме, так или иначе, говорили многие исследователи, чаще всего в связи с общей характеристикой творчества романиста или его второго романа — "Обломов". Однако отдельных исследований, посвящённых природе скуки в "Обрыве", не предпринималось. Попытки обратить внимание на этот вопрос предпринимаются в настоящей работе.

Прежде чем перейти к основной части работы, стоит оговориться, что в ней рассматриваются не все персонажи романа. Так как основным толчком к рассуждению на эту тему послужила работа немецкого филолога Вальтера Рэма, главный интерес исследования представляли в определённом смысле парные персонажи — Райский и Волохов. Именно с этими героями связан мотив *скуки*; с каждым по-своему, по разным причинам. Хотя, как будет показано ниже, между этими причинами больше общего, чем кажется. Кроме того, интерес представляет собой противоположная пара героев, объединённая отношением со *скукой* — это Аянов и Марфинька. Именно эти персонажи и составляют главный объект настоящего исследования.

Работа состоит из введения, шести разделов, заключения и приложения в виде перевода основных тезисов книги немецкого филолога Вальтера Рэма "Гончаров и Якобсен, или Скука и апатия", выполненного мной.

До романтиков: на пути к скуке

В рамках настоящей работы описать полную историю становления понятия "скука", учитывая все оттенки и весь перечень авторов, обращавшихся к этой теме, невозможно. Подобную оговорку делает в своём эссе "Философия скуки" и норвежский философ Ларс Свендсен: "В этой главе я не ставлю перед собой цель изложить полную и исчерпывающую историю скуки. Поскольку сама тема очень сложна и многогранна, то подобная идея заняла бы несколько увесистых томов и потребовала бы многих лет работы".¹ Повторять за Свендсеном сжатую историю скуки было бы бессмысленно, но его работу нужно иметь в виду, поскольку она очень удобна в применении к рассуждению о скуке вообще и у Гончарова в частности, так как действительно выделяет основные вехи эволюции этого понятия. Чтобы не идти шаг за шагом вслед за Свендсеном, стоит подробнее остановиться на тех этапах развития, которые важны для понимания основы, на которой вырастает понятие скуки в последнем романе Гончарова.

Предшественницей скуки является позднеантичная и средневековая *acedia*. Сложно понять, обозначало ли в Античности это слово состояние близкое тому, что мы сейчас понимаем под скукой. Можно лишь указать на этимологию: в латинский язык это слово пришло из греческого. Однако в древнегреческо-русском словаре под редакцией С.И. Соболевского указано два варианта этого слова: *ακηδεια*, которое обозначает "беспечность, беззаботность" и *ακηδία*, у которого кроме этого значения есть ещё и второе: "пренебрежение к себе, самоотверженность".² В любом случае, и то, и другое определение не очень вяжутся с современным представлением о скуке. Однако средневековые богословы использовали это понятие на свой лад, обозначили им "состояние пресыщенности или усталости"³, чем и приблизили его к скуке. *Acedia* представлялась некой демонической силой,

¹ Свендсен Л. Философия скуки. М., 2003. С.68.

² Древнегреческо-русский словарь / Сост.: Дворецкий И.Х. под ред.: Соболевского С.И. М., 1958. Т.1. С.63.

³ Свендсен Л. Философия скуки. М., 2003. С.71.

воздействовавшей на монахов и заставлявшей усомниться их в правильности сделанного ими выбора в пользу служения Богу. Здесь важно отметить религиозную составляющую. Она будет важна в дальнейшем, при теоретическом обосновании скуки уже в 18 веке. *Acedia* становится чем-то противопоставленным Богу. Ссылаясь на Иоанна Кассиана, Свендсен пишет о том, что *acedia* как разновидность "всеобщей печали" приводит в конечном счёте к отвращению к Богу. То есть, по такой логике, искренне верующему человеку *acedia* чужда. Она (и здесь, по-видимому, подразумевается уныние) предстаёт одним из семи смертных грехов и обрекает человека на вечные муки после смерти. В качестве примера такого представления об *acedia* Свендсен приводит 7 песню "Божественной комедии" Данте, в которой грешники страдают за то, что придавались унынию на земле.

На смену понятию *acedia* в эпоху Ренессанса приходит понятие *меланхолия*. Однако *acedia* не исчезает совсем, она остаётся в богословской традиции и продолжает нести в себе то значение, которое в неё вложили ранние средневековые богословы. Меланхолия же — совершенно новое слово, связанное с появлением нового явления, которое, в свою очередь, связано с новым представлением о мире: "Ренессанс предлагает более натуралистическую перспективу мира".⁴ Свендсен представляет меланхолию как телесный недуг, болезнь, от которой можно излечиться. Кроме того, у этого понятия есть и положительный оттенок: некая мудрость, присущая тому, кто страдает от этого недуга. В данном случае важно подчеркнуть и отметить на полях идею болезни, недуга и одновременной мудрости. Меланхолия и *acedia*, скорее, не этапы на пути становления понятия скуки, а сходные по значению дефиниции, близкие явления.

Определить, когда слово "скука" появилось в разных языках довольно сложно. Но, в любом случае, в XVII веке начинается её теоретическое осмысление. Оно продолжает религиозную линию. Так, Паскаль видит в скуке последствие утраты Бога. Когда человек осознаёт своё одиночество, богооставленность, его настигает скука. Но уже в XVIII веке понятие скуки

⁴ Там же. С. 73.

будет стоять рядом с такими понятиями, как: труд, работа, деятельность и пр. "По Канту скука связана с процессом культурного развития. Если простые естественные люди обитают в пространстве между потребностями и их удовлетворением, то культивированный человек движется к скуке, поскольку пребывает в постоянной погоне за новыми удовольствиями".⁵ Подобные рассуждения о скуке есть и у Гельвеция: "Скука — болезнь души. Каков её источник? Отсутствие ощущений достаточно сильных для того, чтобы занять нас. Скромное состояние заставило нас трудиться; мы усвоили привычку к труду, мы добиваемся славы в области искусств и наук, тогда нам не угрожает скука. Её жертвой является обыкновенно лишь праздный богач".⁶ В этом же направлении движется русская научная мысль. Подтверждением этому может служить определение скуки, сформулированное в Словаре Академии Российской, составленном в 1789-1794гг. Скука имеет там два значения, но первостепенно следующее определение: "Тягостное чувство души, происходящее от недеятельности ея", и далее очень показательный пример: "Разумной человек, умеющий упражнять свой ум, скуки не знает".⁷ Однако можно заметить некоторое несоответствие дефиниции и примера. В определении фигурирует понятие "душа", в иллюстрации же появляются понятия "разум" и "ум". То есть, с одной стороны, скука представляется вполне определённым состоянием, выходом из которого служит труд, занятие, деятельность, хоть бы и умственная, а с другой — это состояние всё-таки душевное.

Такое представление о скуке сложилось к тому моменту, когда в культуре стало зарождаться новое направление — романтизм. Представление о скуке как об уделе праздных лентяев с одной стороны, и как о следствии утраты Бога с другой — это тот материал, с которым пришлось работать романтикам.

⁵ Там же. С. 76.

⁶ Гельвеций К.-А. Сочинения в двух томах. Т.2. М., 1974. С.387.

⁷ Словарь Академии Российской. 1789-1794: В 6т. М.: МГИ им. Е.Р Дашковой, 2001-2006. Т.3. 2002.

Скука и романтизм

Рационализм 18 века, идея потери Бога, культ дела вылились в то, что человек резко ощутил нехватку чего-то метафизического, ощутил пустоту в том месте, которое раньше прочно было занято верой, заслонявшей собой пустоту, или Ничто. Человек почувствовал себя индивидуальным, а значит, и одиноким, слабым, незащищённым. Об этом писал ещё Паскаль: "Невыносимее всего для человека полный покой, без страсти, без дела, без развлечения. Тогда он чувствует свое ничтожество, свое одиночество, свое несовершенство, свою зависимость, немощь, пустоту. Немедленно из глубины души поднимается скука, мрак, горесть, печаль, досада, отчаяние".⁸ Описанное состояние очень напоминает внутреннее ощущение романтика. Так, например, определял романтика Г.А. Гуковский: "герой романтика — единичный человек, но он в то же время всякий любой человек в потенции, он — то единичное, что есть в глубине души всех людей. Отсюда явная повторяемость черт романтических героев, каждый из которых ощущает себя трагически одиноким, оторванным от мира — и в то же время каждый из которых похож на каждого другого".⁹ Только страсть и дело, о которых писал Паскаль, не просто отсутствуют, они отвергаются как нечто бессмысленное и пустое, свойственное *этому* миру и чуждое *тому*. Скука становится уже не просто следствием утраты Бога или бездействия, она становится неотъемлемой частью жизни в этом мире, сама жизнь воспринимается как нечто скучное и бессодержательное в сравнении с тем, к чему устремлён романтик. "Впервые в конце XVIII века романтики категорически заявили, что жизнь должна быть интересной, и требование реализовать себя стало всеобщим".¹⁰ А может ли она быть интересной, согласно мировоззрению романтиков? Ведь они стремятся к недостижимому идеалу. Романтик как раз

⁸ Паскаль Б. Мысли. М., 2000. С. 69.

⁹ Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С.45.

¹⁰ Свендсен Л. Философия скуки. М., 2003. С.39.

не ищет интересного в реальной жизни¹¹, он приходит к полнейшему разочарованию в этой жизни и пустоте, его одолевает скука (тоска/уныние/апатия). Скука проникает в массы, начинает осознаваться каждым индивидом; каждый отдельный человек ощущает, что он отдельный. Всё это приводит к тому, что скука становится "болезнью века".

Разумеется, проблема такого масштаба нашла своё отражение именно в романтической литературе. Скука (или близкое ей состояние) становится неотъемлемой чертой портрета нового героя. Об этом очень точно и ёмко написал В.В.Набоков в Комментарий к "Евгению Онегину": "Это был удобный приём, он не давал герою сидеть на месте".¹² Естественно, в европейской традиции такие герои появляются раньше, чем в русской. Тот же Набоков отмечает произведения Вольтера ("Орлеанская девственница", "Женевская гражданская война"), героев Байрона, а также Стендаля, Шатобриана, Сенанкура и других, менее известных авторов. Обходит стороной Набоков немецких романтиков, в текстах которых совершенно точно тоже звучит тема скуки, чьи идеи и творчество, вероятно, оказали гораздо большее влияние на русскую литературу, нежели французские писатели. "Русских прозаиков 1830х годов более всего привлекал её [романтической философии искусства—А.Л.] немецкий вариант — эстетические концепции, возникшие в недрах так называемой йенской школы, а затем получившие дальнейшее развитие в исканиях младших поколений немецких романтиков".¹³

Широкий перечень писателей, обращавшихся к понятию скуки, был нужен Набокову для того, чтобы продемонстрировать, "что к 1820 г. скука уже была испытанным штампом характеристики персонажей, и Пушкин мог вволю с ним играть, в двух шагах от пародии, перенося западноевропейские

¹¹ В этой связи любопытно обратиться к определению русского романтика, данного Б.М. Энгельгардтом в его работе «Путешествие вокруг света И. Обломова». К нему обратимся ниже.

¹² Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина "Евгений Онегин". СПб., 1998. С.177.

¹³ Маркович В.М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе I половины XIXв. Л., 1989. С.6.

шаблоны на нетронутую русскую почву".¹⁴ Но если уже в начале 20-х гг. скука превратилась в "штамп", то как же она должна была функционировать в конце 60-х, пусть даже и на русской почве? Казалось бы, и романтизм, и сопутствующая ему скука уже не могли появиться в романе второй половины 19 века. Но если Пушкин играл "в двух шагах от пародии", то Гончаров, скорее, отступил от него на шаг назад и вернулся к серьёзному осмыслению проблемы скуки, которая была близка и ему лично как человеку своей эпохи да и просто как человеку, о чём можно судить по его письмам. Наслоившись на современную Гончарову социальную ситуацию, на возникшие после романтиков и Пушкина литературные школы, направления и тексты, это осмысление привело к совершенно особому взгляду на проблему скуки.

¹⁴ Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина "Евгений Онегин". СПб., 1998. С.177.

Романтик Райский

Прежде чем перейти к более подробному анализу романа Гончарова, нужно сказать несколько слов о книге, ставшей поводом для обращения к теме настоящего исследования. Это статья немецкого филолога-германиста Вальтера Рэма "Гончаров или скука", увидевшая свет ещё в 1947 году в составе книги "Experimentum Medietatis". Позже, в 1963 году, вышла отдельная книга "Гончаров и Якобсен, или Скука и апатия", включившая в себя также размышления о творчестве датского писателя Йенса Петера Якобсена.

Эта книга до сих пор не была переведена на русский язык. Возможно, это связано с тем, что работа Рэма представляет собой, скорее, философское эссе, нежели литературоведческое исследование. Её трудно ввести в научный контекст и использовать в качестве источника при исследовании творчества Гончарова. Рэм не философ в чистом виде, потому что не просто использует произведения Гончарова в качестве иллюстраций к рассуждению о понятии "скука", а интересуется самими этими произведениями, или лучше сказать, что и то, и другое — и природа скуки, и творчество Гончарова — интересуют его в равной степени. Он и не стопроцентный литературовед, поскольку не включает в своё исследование никакие работы своих предшественников или критиков, писавших о Гончарове. Однако есть всё же некоторое количество авторов, к опыту которых Рэм обращается. Это, прежде всего, Сёрен Кьеркегор с его сочинением "Понятие страха", а также Достоевский, Гоголь, Бердяев и многие другие, чьи цитаты спорадически появляются в размышлении Рэма. Немецкий филолог не делает сносок, иногда даже не указывает, откуда именно взята приведённая им цитата, а иногда просто пересказывает чью-то мысль так, что довольно сложно понять, где заканчивается она и начинается его собственное рассуждение.

И всё же книга Рэма — это первая научная попытка трактовки *скуки* в творчестве Гончарова. Более того, попытка ввести его последний роман в контекст мирового опыта рассуждения об этом понятии. А поскольку, говоря о скуке, Рэм так или иначе затрагивал и другие важные мотивы и категории

художественного мира "Обрыва" – нигилизм, время, пространство, религия и т.д. –, его книга может послужить толчком к новым рассуждениям. С мыслями Рэма можно соглашаться или не соглашаться, но иметь их в виду необходимо. Поэтому книгу Вальтера Рэма нужно учитывать при анализе последнего романа Гончарова.

Роман И.А. Гончарова "Обрыв" увидел свет тогда, когда романтизм уже не был новостью и отходил на второй план. Однако для Гончарова этот вопрос оставался актуальным на протяжении всей его творческой деятельности. "Целиком захваченный в молодые годы романтическими веяниями, он позднее настойчиво стремится освободиться от их крепких традиций, сосредоточивая на выполнении этой задачи все силы своего огромного дарования. К этой цели направлена вся тематика его трилогии..."¹⁵ Неважно, пытался ли он освободиться от них или чувствовал к ним внутреннюю симпатию и близость, важно то, что эти веяния в принципе не покидали его. Б.М. Энгельгардт понимал романтизм по-особому. Идея заключалась в том, что, в отличие от европейских романтиков, русские романтики не знали двоемирия. Конфликт был заключён в рамках одной реальности, которая распадался на быт с одной стороны и высшие идеалы с другой. "Осознавая и оценивая содержание своего опыта, русский романтик не противопоставлял миру эмпирической данности какую-то иную "разумную действительность" как особую форму идеального бытия, но различал два ряда явлений в границах самого этого мира": ¹⁶прозу жизни и поэзию жизни. С опорой на эту трактовку и рассматривается романтизм в настоящей работе.

В последнем романе Гончарова носителем романтических идей выступает Райский. Романтиком его называет Волохов, который отчётливо видит в нём черты представителя этого мировоззрения, что, в свою очередь, является поводом для многочисленной иронии, романтиком в студенческие

¹⁵ Энгельгардт Б.М. «Путешествие вокруг света И. Обломова»: Главы из неизданной монографии / Вступ. ст. и публ. Т. И. Орнатской // ЛН Гончаров. С.53-54.

¹⁶ Там же. С.48.

годы окрестили его и кандидаты в университете. Но гораздо важнее то, что сам Райский хочет встроить себя в "романтическую парадигму", поставить себя рядом с главными романтиками литературы, по крайней мере, в начале повествования. На самых первых страницах романа во время диалога с Аяновым у них происходит следующий обмен репликами:

— Ну, так и Байрон, и Гёте, и куча живописцев, скульпторов — всё были пустые люди...

— Да ты Байрон или Гёте что ли?.. Райский с досадой отвернулся от него".¹⁷

В данном случае Райский приводит в пример Гёте и Байрона как людей, родственных ДонЖуану, с которым сравнивает его Аянов. Сравнение, которое в трактовке Аянова должно звучать иронично и отрицательно, для Райского звучит едва ли не как похвала. Происходит столкновение двух непересекающихся мировоззрений. Оправдывая донжуанизм, произнося имена писателей-романтиков, Райский определяет свою позицию и демонстративно заявляет Аянову, на чьей он стороне, чьи позиции он разделяет, к чьему "лагерю" себя приписывает. Самоотождествление с Дон-Жуаном появляется и дальше, уже в разговоре с Верой. Но важно отметить, что Дон-Жуан восхищает Райского как человек, находящийся в вечном поиске красоты, умеющий ей наслаждаться и восхищаться — в этом герой Гончарова видит своё сходство с героем Мольера (Байрона, Пушкина). Он чётко отделяет себя от грубой стороны донжуанизма, при этом оправдывает своего любимца эпохой и современными ему нравами: "*...сын своего века, воспитания, нравов, он увлекался за пределы этого поклонения — вот и всё*". (11) Несмотря на отрицание сходства в пункте наслаждения красотой, выходящего за рамки эстетического, Райский всё же сам близко подходит к этому краю с Марфинькой, что с ужасом потом осознаёт. Не стоит забывать и о Наташе, которая "единственным, тяжёлым камнем" лежит у него на душе, и об Ульяне Андреевне, соблазнам которой он не сразу, но всё же поддаётся. Итак, Райский сам осознанно относил себя к романтикам или, по крайней мере, разделял их взгляды на красоту и творчество.

¹⁷ Гончаров И. А. Обрыв. Роман в пяти частях // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Том. 7. СПб.: Наука, 2004. С.11. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием номера страницы.

Сам текст романа — внешний и внутренний портрет Райского, его поведение, речь, ирония повествователя — всё подчёркивает в нём романтическую основу. Это неоднократно отмечалось исследователями и по-разному трактовалось. В советское время романтическая составляющая могла получить отрицательную оценку. Так, например, В.Н. Тихомиров связь с романтиками у Райского видит в его стремлении к идеалу чистой и человеческой красоты, поэтизации и идеализации мира¹⁸. Автор отмечает эгоистический характер проповедей о свободе любви Райского, его индивидуализм, свойственный всем романтикам. Тихомиров пишет, что Райский далёк от реальной жизни, в нём противопоставлены проза жизни и мечты о гармоничной красоте, но предпосылки к этому исследователь видит в обычной лени: "Пренебрежительное отношение к трудовой жизни артиста проникает и в сознание Райского".¹⁹ В лице Гончарова Тихомиров видит критика "трезвого и ограниченного буржуазного расчёта". Гончаров, по мнению исследователя, осуждает своего героя за бездеятельность и отсутствие инициативы для воплощения своей мечты в жизнь. Социальный аспект выступает в данном случае на первый план. Трактовка Тихомирова, безусловно, односторонняя и оценочная, но в данном случае важен сам факт соотнесения Райского с романтиками.

В большом исследовании Л.С. Гейро, посвящённом творческой истории "Обрыва", отмечается большая значимость поэтов-романтиков, их влияние на формирование художественного целого у Гончарова. Наиболее явным и ярким примером может служить явленное в самом тексте стихотворение Г.Гейне. Тот факт, что эпиграфом к своему роману Райский выбирает, и выбирает заранее, (кстати, не оговаривается, когда он это решил) произведение немецкого романтика из цикла с говорящим названием "Возвращение домой", ярко характеризует романтическую направленность его мышления, определяющую роль в развитии хода его творческой мысли.

¹⁸ Тихомиров В.Н. Структура образа Райского в романе Гончарова "Обрыв" // "Учёные записки" (Курский государственный педагогический институт). Орёл. 1968. Вып. 41. С.17.

¹⁹ Там же.

На определённом этапе размышлений о "Художнике" Гончарову стало недостаточно возможностей прозы. Изначально явная автобиографичность, особый тип лирического героя с его возможностями, не свойственными герою прозы, обусловили обращение Гончарова к лирике. "...воплощая трагические коллизии в жизни своих героев, писатель использовал выдающиеся достижения лирической поэзии в области познания мятущейся души современного человека".²⁰ В этом контексте очень важным оказывается единственное прямое обращение к поэзии в тексте - эпиграф, представленный стихотворением Гейне с переводом А.К. Толстого. Гейро немного внимания уделяет эпиграфу, отмечая лишь, что он появился на страницах рукописи только в 1858 году, когда роман ещё назывался "Художник", и служил эпиграфом к роману самого Гончарова. По мнению исследователя, стихотворение Гейне должно было поддерживать развитие лейтмотива романа. Причины же, по которым Гончаров "подарил" этот эпиграф своему герою, из анализа Гейро не ясны. С её выводом о том, что эпиграф подчёркивает "общечеловеческий характер трагедии ошибочного осознания себя, своего пути и своего места в мире",²¹ не соглашается Г.Г. Багаутдинова, которая считает, что в таком случае эпиграф бы остался у Гончарова. Справедливости ради нужно отметить, что вывод Гейро касался переводов эпиграфа, а не его положения в тексте. Иными словами, только перевод А.К. Толстого мог подчеркнуть этот самый общечеловеческий характер трагедии, касающийся не только Райского, но и всех героев "Обрыва". Сама же Багаутдинова анализирует эпиграф к роману Райского, пытаясь определить причины его неудачи. Исследователь выдвигает следующий тезис: "Эпиграф, вложенный в уста Райского, свидетельствует об изменении Райского, его духовной эволюции".²² Далее Багаутдинова

²⁰ Гейро Л.С. "Сообразно времени и обстоятельствам": (Творческая история романа «Обрыв») // И.А. Гончаров. Новые материалы и исследования . М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. (Лит. наследство; Т. 102). С.92.

²¹ Там же. С.94.

²² Багаутдинова Г.Г. Роман И.А. Гончарова "Обрыв": Борис Райский - художник. Йошкар-Ола, 2001. С.82.

разворачивает и доказывает этот тезис. Райский воспринимал жизнь, как роман. Он подходил к ней уже с набором определённых клише. Но пережив вместе с близкими ему людьми их драмы, Райский понимает, что жизнь и роман - не одно и то же, а люди в жизни не романские персонажи. То есть в интерпретации Багаутдиновой эпитафия свидетельствует об эволюции героя, о качественном изменении, о его прозрении.

Принципиально противоположную точку зрения высказал немецкий исследователь Вальтер Рэм. Он никак не комментировал тот факт, что выбранное Райским для эпитафии стихотворение принадлежит перу немецкого романтика, отмечая только, что Гейне был тогда популярен. Функция эпитафии, по мнению Рэма, в вынесении самому себе смертного приговора. Выбор стихотворения повлёк за собой печальное осознание, прозрение и обречённость. "Выбрав это стихотворение в качестве эпитафии, он вынужден, вздохнув, признать, что этим самым подписал себе смертный приговор: комедиант, комедиант жизни <...> Отрезвление значительно, оно утомляет".²³ Но это ли не признак того, что взгляды Райского изменились? Тот факт, что он наконец-то сумел посмотреть на себя со стороны, критически оценить свои способности на литературном поприще, говорит в пользу того, что он, наконец, проснулся. Хотя, Гончаров действительно разбрасывает по тексту "ловушки", заставляющие читателя усомниться в отрезвлении Райского. Это относится и к общему ироничному тону повествования, и к смешным потугам Райского найти причину, по которой он не может написать роман, и к слову "непрерменно", которое несколько раз появляется в романе и приобретает смыслообразующую функцию, становится одним из ключевых. На это обращает внимание Рэм: "Непрерменно, непременно, добавляет он в ответ на Верину скептическую улыбку. «— Опять ты — "непрерменно"! — вмешалась Татьяна Марковна, — не знаю, что ты там затеваешь, а если сказал "непрерменно", то ничего и не

²³ Rehm W. Gontscharov und Jacobsen oder Langeweile und Schwermut. Göttingen, 1963. S.72. Перевод здесь и далее мой.

выйдет!» Выйдет «Ничто»".²⁴ Но есть и признаки, которые могут говорить о свершившемся пробуждении или прозрении Райского. Во-первых, это его реальное пробуждение. Прежде чем твёрдо отодвинуть работу над романом, герой Гончарова засыпает крепким сном, а осознание приходит к нему после пробуждения. Символическое пробуждение подкрепляется бытовой деталью. Нельзя сбрасывать со счетов и желание Гончарова изобразить картину Пробуждения. Н.Д. Старосельская считает, что эта линия стала в "Обрыве" определяющей. "...какие бы изменения ни вносила она [жизнь—А.Л.] в первоначальный замысел <...> — неизменной оставалась магистральная линия, по которой медленно двигалось повествование: "картина Пробуждения" к неведомому, непонятному, но совершенно новому бытию, предназначенного его героям".²⁵ Во-вторых, по отношению к письму Кирилову не наблюдается никакой иронии. Гончаров приводит письмо Райского без каких-либо комментариев, только в конце отмечает, что Райский "сделал «ух», как будто горбатый вдруг сбросил горб". (766) Более того, окончательный выбор Райского в пользу скульптуры — логичный итог разбросанных по тексту мотивов и намёков. Постоянно возникающий на протяжении романа образ статуи подготавливает такой исход событий. Нет ничего удивительного в принятии такого решения, оно подсознательно зрело в Райском всегда. Просто нужен был эмоциональный всплеск, чтобы он наконец это осознал. Если роман — это очередная прихоть, которая не отменяет живописи и музыки, то скульптура становится для Райского единственным возможным для него видом искусства. *"Я сохраню, впрочем, эти листки: может быть... Нет, не хочу обольщать себя неверной надеждой! <...> Я отрекаюсь от музыки — она далась мне в придачу к прочему. Я клянусь потраченное на неё и на роман время и силы"*. (765-766) Он отказывается ото всего, что занимало его раньше, должно было спасти его от скуки, и весь отдаётся тому, что, как ему кажется, от скуки его действительно спасёт. Краткие сведения о путешествии Райского, которые приводит в

²⁴ Ibid. S.75.

²⁵ Старосельская Н.Д. Роман И.А. Гончарова "Обрыв". М., 1990. С.62.

заклучении Гончаров, также не содержат никакой иронии, а, наоборот, уверяют читателя в том, что Райский нашёл своё место, наконец обрёл желанную страсть, "им овладела горячка", он в меру приблизился к типу художника-затворщика, представленному Кириловым, поле зрения его расширилось: он наконец стал видеть не только окружающую его действительность, не только себя в центре, но и более общую, всеохватную картину исторического развития. *"В Риме, устроив с Кириловым мастерскую, он делил время между музеями, дворцами, руинами, едва чувствуя красоту природы, запирался, работал, потом терялся в новой толпе, казавшейся ему какой-то громадной, яркой, подвижной картиной, отражавшей в себе тысячелетия — во всем блеске величия и в поразительной наготе всей мерзости — отжившего и живущего человечества"*. (772) Однако нельзя с точной уверенностью утверждать ни то, что прозрение Райского ложно, ни то, что он действительно проснулся. Одно можно сказать точно: лирический герой стихотворения Гейне, романтик, осознавший драму собственной жизни, комедиант — вот, с кем отождествляет себя Райский, вот, как он характеризуется впрямь до финала романа. После отрезвления картина перестаёт быть ясной и предположения о дальнейшей судьбе образа мыслей Райского и его таланта могут оставаться только предположениями.

В.А. Доманский отмечает, в первую очередь, роль романтизма в формировании любовного конфликта в "Обрыве". Что же касается главного героя, то его как романтика Доманский характеризует всё через тот же эпиграф, правда, больше анализируя сам текст Гейне и его переводы, нежели образ Райского. Однако общеизвестный факт о том, что Гончаров очень ответственно и щепетильно подошёл к вопросу о выборе перевода, демонстрирует, насколько важным действительно может оказаться этот эпиграф в интерпретации взглядов Райского. По мнению Доманского, и с этим трудно не согласиться, вариант А.К.Толстого лучше передал иронию оригинала, очень важную в контексте прощания с романтизмом. Бросается в глаза значимое отличие начальной строки ("Довольно! Пора мне забыть этот

вздор!"²⁶) от двух других наиболее известных вариантов — переводов А.Н.Майкова и А.А.Григорьева. Доманский считает, что вариант Толстого "подчёркивает решительность лирического героя, который навсегда хочет порвать со своим прошлым".²⁷ Гейро объясняет выбор Гончарова немного иначе: "По-видимому, Гончаров хотел получить перевод, в котором бы явственно прозвучали трагические ноты подлинника, утраченные и Ап. Григорьевым и Ап. Майковым".²⁸ Оба замечания, безусловно, справедливы. Но представляется возможным отметить ещё один оттенок, который приобретает перевод Толстого, в отличие не только от других переводов, но и от оригинала. Это подведение итога, завершение. Слово "довольно" с восклицательной интонацией приводит на ум такие слова, как *хватит*, *стоп*, парцелляция дробит первый же стих, сбивает ритм, подчёркивая именно это первое слово. Экспрессивно нейтральное слово "пора", с которого начинаются остальные переводы и которое соответствует немецкому "nun ist es Zeit", присутствует и в переводе Толстого, но, следуя сразу за экспрессивным "Довольно!", оно тоже приобретает некоторую эмоциональную окраску и функцию заключения. Всё это вместе с Посвящением женщинам демонстрирует то, что Райский уже не напишет свой роман, он способен только подвести итог. Его посвящение больше напоминает напутственное слово или завещание, а эпитафия, начинающийся с ёмкого "Довольно!" больше похож на эпилог, заключение. На уровне сюжета это поддерживается и завершением пребывания Райского в Малиновке, и завершением его попыток написать роман, и завершением самого "Обрыва". Хотя, поскольку эпитафия и посвящение всё-таки "принадлежат" перу Райского, роман Гончарова ещё продолжается на протяжении двух глав. Поэтому более корректно говорить о *приближении* к завершению "Обрыва".

²⁶ Толстой А.К. Собр. соч.: В 4т. М., 1963. Т. 1. С. 619.

²⁷ Доманский В.А. Роман "Обрыв": Долгое прощание с романтизмом // Гончаров после "Обломова": Сборник статей. Материалы III Международной гончаровской конференции в СПб. СПб—Тверь, 2015. С.62.

²⁸ Гейро Л.С. "Сообразно времени и обстоятельствам": (Творческая история романа «Обрыв») // И.А. Гончаров. Новые материалы и исследования . М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. (Лит. наследство; Т. 102). С.94.

Особую природу романтизма Райского подчёркивает Энгельгардт. Герой Гончарова не просто один из романтиков, он *русский* романтик. Основное отличие русского романтизма по Энгельгардту заключается в отсутствии двоемирия. Мир один, но он распадается на две части: быт и высшие идеалы, происходит "своеобразный перевод трансцендентных категорий и норм романтического сознания в эмпирические <...> строго говоря, он [романтик—А.Л.] почти не ведал абсолютно "непостижимого" и "недостижимого", а знал лишь относительно "невозможное"²⁹. Пожалуй, главной особенностью русского романтика, выделенной Энгельгардтом, очень важной для понимания образа Райского является желание оформить себя самого как романтического героя, надеть определённую романтическую маску, встать в "позу". Это то, о чём уже упоминалось выше: желание Райского указать на свою сопричастность к общей традиции европейского романтизма. Конфликт русского романтика оказывается намного напряжённее, поскольку он теоретически представляет свой идеал в реальной жизни, но на деле он оказывается лишь дилетантом жизни, не способным создать этот идеал.

Таким образом, значимость романтизма в формировании взглядов, образов мыслей и личности Райского трудно переоценить. Обращение Гончарова к творчеству романтиков было определено психологической задачей, которую он ставил перед собой. Ему нужно было "...изобразить внутренность, потрохи, кулисы художника и искусства", а кто как не романтики преуспели в изображении и "потрохов" (мыслей, чувств и переживаний отдельной личности, индивида), и искусства с его огромным значением в представлении романтиков. "Романтики ставили искусство выше политики, науки, философии, морали, подчас даже выше религии. Искусство было признано силой, способной открыть человечеству путь к высшей истине, стать главным источником человеческих идеалов и, наконец, реально

²⁹Энгельгардт Б.М. «Путешествие вокруг света И. Обломова»: Главы из неизданной монографии / Вступ. ст. и публ. Т. И. Орнатской // *ЛН Гончаров*. С.47.

преобразить как самого человека, так и весь окружающий его мир".³⁰ Такая позиция очень характерна для Райского. Искусство и красота (а герой Гончарова ставит знак равенства между этими понятиями)— единственное, что ценно для Райского, по крайней мере, в большей части повествования. Но важно, что Райского Гончаров решил изобразить дилетантом в жизни и творчестве, и на помощь ему, как нельзя кстати, пришла романтическая маска, заодно послужившая и для создания особого тона: юмористичного, иногда всё-таки ироничного, при том, что местами возникает ощущение, что ирония автора направлена на него самого. Важно отметить типичные для романтика чувства и состояния, свойственные и для Райского: утомление (от службы, петербургской жизни), разочарование (в себе, в своих силах, в людях), поиск идеала (красоты), самоанализ (огромные внутренние монологи Райского). Определив сходства Райского с романтиками, всё же не стоит торопиться и определять его однозначно как романтика, пусть даже и особого рода. Все черты романтизма, включённые Гончаровым в роман, нужны для того, чтобы ввести героя в определённый литературный и культурный контекст. Но они совершенно по-особому скомбинированы в образе Райского. В рамках настоящей работы романтические черты играют важную роль в попытке определить природу возникновения в жизни героя сложного, многозначного, неопределённого, всеохватного чувства — скуки.

³⁰ Маркович В.М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе I половины XIXв. Л., 1989. С.5.

Райский в борьбе со Скукой

Явление скуки, его осознание и распространение с проникновением в литературу так или иначе связано с развитием романтизма. Не вполне очевидно, что чему предшествовало, но большое внимание писателей-романтиков к этой теме, частота обращения к ней говорят о непосредственной взаимосвязи двух этих явлений. Как было показано выше, Райский имеет непосредственное отношение к романтической традиции и, соответственно, корни его "скуки" нужно искать в истоках этого направления в соответствии с существовавшей традицией. Но дело в том, что к моменту написания "Обрыва" тема скуки, её роль в формировании образа героя в рамках романтической традиции — всё это было перекопано, вывернуто наизнанку, успело подвергнуться пародии. Тем не менее, проблема скуки в последнем романе Гончарова звучит одной из основных партий, камертоном ко всему произведению. Она не кажется избитой, выговоренной; более того, не так просто понять и причины её возникновения. Разумеется, тема скуки появляется не у одного Гончарова. Его современники и более поздние авторы (Достоевский, Чехов, Горький) неоднократно размышляют на эту тему в своих произведениях, но скука уже не становится предметом подробного анализа их героев. Почему же скука у Гончарова совершенно особая, почему он не "играл с ним в двух шагах от пародии", как Пушкин?

Скука у Гончарова как будто вобрала в себя все предыдущие опыты её осмысления и по особому их развернула. Первое теоретическое осмысление скуки принадлежит Паскалю, который рассматривал её в теологическом аспекте. Скука — это то, чем становится жизнь без Бога. Все развлечения представляются только попытками сбежать от реальности, не избавляют от скуки, а только углубляют её. С другой стороны, если бы развлечения не скрывали от людей скуки, они бы скорее пришли к Богу. С одной стороны, теологическое объяснение скуки неактуально для "Обрыва", по крайней мере, в случае с Райским. Его отношение к религии и к Богу не вполне очевидно. Гончаров старательно обходит этот вопрос в отношении Райского. Религиозные взгляды как будто не остро необходимы для характеристики

художника-Райского. С другой стороны, есть бабушка, которая много говорит о Боге и судьбе, и в разговорах с ней проявляется скептицизм Райского, который может свидетельствовать о том, что вера для него — пережиток прошлого, то, с чем можно шутить. Он издевается над взглядами бабушки: *"То есть вы думаете, что к человеку приставлен какой-то невидимый кварталный надзиратель, чтоб будить его?"* (229) Это может говорить в пользу того объяснения скуки, которое давал ей Паскаль. Хотя, в процессе повествования оказывается, что отношения Райского с верой не столь просты и очевидны.

Век спустя о скуке размышлял другой французский философ — Клод Адриан Гельвеций. С его точки зрения, скука была уделом "праздных богачей". В какой-то степени это может быть отнесено к Райскому, так как размышления о "деле" встречаются и у самого героя, и у Гончарова как в пределах "Обрыва", так и в его статьях. Но невозможно свести все попытки объяснения причин возникновения скуки в нём к тому, что он был бездельником. В случае с Райским этот вопрос можно повернуть в обратную сторону: возможно, его праздность является следствием скуки. Ведь не хорошее наследство, позволяющее ему не служить, стало причиной того, что он бросил службу. Разочарование, возможно не скука, но что-то родственное ей — вот, что заставило его уйти. Он пришёл к выводу, что *"служба не есть сама цель, а только средство куда-нибудь девать кучу люда, которому без неё незачем бы родиться на свет"*. (41) То есть некое не совсем оригинальное, но всё же далеко не расхожее мнение, ощущение бессмысленности происходящего предшествуют его бездействию. Более того, служба как избавление от праздности иронически подсвечивается повествователем при описании дяди Райского и вместе с ним принятых обществом порядков: дядя определил его на службу "затем прежде всего, чтоб сбить всякую ответственность и упрек за небрежность в этом отношении, потом затем, зачем все посылают молодых людей в Петербург: чтоб не сидели праздно дома, «не баловались, не били баклуш» и т. п., — это

цель отрицательная".³¹ Таким образом, бинарная оппозиция скука—труд здесь не работает. Вообще, взаимоотношение дела и скуки у Гончарова довольно сложное и не весьма определённое. Е.Н. Сороченко, анализируя письма писателя, отмечала, что труд у него трактуется двояко: как способ избавиться от скуки и как причина скуки.³² Да и в самой трилогии отношение к делу неоднозначное: ни в "Обыкновенной истории", ни в "Обломове" точка зрения героев-дельцов — Петра Ивановича и Штольца — не выдвигается как единственно верная, но и не опровергается. В ней есть свои "за" и "против". В "Обрыве" критикуется петербургская служба, но настоящее дело в лице Тушина в последнем романе уже явно получает положительную оценку. Любопытно другое размышление Гельвеция о скуке. В нём ещё сильнее проявляется рационалистический дух 18 столетия. Рассуждая о том, к каким последствиям в формировании народов привела скука, философ обращается к культуре рыцарства. "Несомненно, скука некогда была причастна возникновению рыцарства. Древние храбрые рыцари не занимались ни науками, ни искусствами. Мода не позволяла им учиться, а происхождение — заниматься торговлей. Чем же мог тогда заниматься рыцарь? Любовью".³³ Тот факт, что рыцарство в основе своей было образовано для вполне конкретной цели — военных действий и защиты государства, почему-то игнорируется Гельвецием. А видеть в рыцарском поклонении даме сердца просто желание чем-то занять свободное время, возможно, типично для Франции середины 18 века, но это не отвечает действительности (во всяком случае, общепринятому взгляду на образ настоящего рыцаря) и не укладывается в рамки романтизма. Образ рыцаря появляется и в "Обрыве". Рыцарем называет Райского Вера, а Волохов — Тушина. В первом случае наименование несёт в себе положительную коннотацию, во втором — враждебно-ироническую. Интерес представляет

³¹ Там же.

³² См.: Сороченко Е.Н. Антропоцентрический анализ эпистолярного дискурса. Концепт "скука" в письмах И.А. Гончарова // Антропоцентрическая парадигма в функции: Мат. Межд. конференции... Ставрополь, 2003. Ч.2. Лингвистика. С.113-118.

³³ Гельвеций К.-А. Сочинения в двух томах. Т.2. М., 1974. С.389.

именно рыцарь Борис Райский. В начале романа он как будто вполне себе соответствует трактовке Гельвеция. Постоянные посещения кухни Софьи являются лишь способами сбежать от скуки, в чём герой и признаётся Аянову в первой главе: "*— Так ты от скуки ходишь к своей кухне? — Какой вопрос: разумеется! Разве ты не от скуки садишься за карты? Все от скуки спасаются, как от чумы*". (10) Но в этот момент повествования Райский ещё не ассоциируется с рыцарем. Это наименование появляется уже после главной драмы, когда ситуация кардинально меняется. Вряд ли Райский смог бы сказать, что общается с Верой просто потому, что ему скучно. Рыцарь Райский получает своё прозвище как раз за искренние чувства, за участие и готовность помочь, за желание удержать и защитить. После "падения", когда желание защитить оборачивается приступом злобы и ревности, наименование "рыцарь" в устах Веры приобретает новые оттенки значения. Кроме того, элемент рыцарства спрятан и в эпитафии Райского, точнее в стихотворении Гейне. Мантия и шляпа с пером в переводе Толстого в оригинале являются рыцарским плащом (Rittermantel). Таким образом, обращаясь именно к этому стихотворению, Райский отождествляет себя не только с комедиантом и отрезвлённым романтиком, но и с рыцарем, точнее, с актёром, играющим роль рыцаря. И всё же, трактовка скуки Гельвеция тоже не работает у Гончарова.

Стоит отметить, что далее при обращении к тексту романа будут подразумеваться разные типы *скуки*, элементарнейшая её классификация: 1) **скука** как бытовое, примитивное состояние, знакомое почти каждому человеку, когда нечем заняться и 2) **Скука** как некое экзистенциальное состояние, поглощающее человека, совершенно не обязательно при этом осознаваемое. "Эта глубокая тягостная скука есть фундаментальное настроение".³⁴ Второе понятие более широкое и сложное, оно может включать в себя и другие чувства. Попытка проанализировать его и предпринимается ниже. Кроме того, разумеется, приходится обращаться и к родовому понятию скуки без какой-либо конкретизации.

³⁴ Хайдеггер М. Основные понятия метафизики: Мир – Конечность – Одиночество. СПб.: "Владимир Даль", 2013. С.136.

Скука в представлении романтиков наиболее близка тому образу скуки, который возникает в романах Гончарова. Человек, осознав себя в качестве индивида, начинает очень много саморефлектировать. Кроме того, на психологическое состояние человека давит и внешняя обстановка. Так, Л. Вольперт в своей монографии, посвящённой взаимоотношениям Лермонтова и литературы Франции, отмечала, что к разочарованности и тоске романтиков привели войны и революция, а это, в свою очередь, привело к художественной интерпретации нравственной "болезни века" и его нового героя. "Носителя "болезни века" терзает "скука", спасение одно — пристальное самонаблюдение".³⁵

Огромные внутренние монологи Райского, попытки фиксировать мысли на бумаге — это что-то родственное исповедальному роману, но, как и Печорин, Райский занят не только и не столько наблюдением над собой, сколько наблюдением над другими. Иногда он даже пропускает свои собственные характеристики, как бы оставляя самого себя за полем наблюдения. На это обратил внимание Рэм: "Райскому удаётся его [письмо от Веры к попадье — А.Л.] прочитать, он с интересом переписывает его и тут же вставляет в набросок романа как "материал для характеристики Веры" (не для своей собственной характеристики), который он ещё сможет использовать".³⁶ Письмо, в котором собственно говорится о нём самом, он рассматривает только как хороший материал для портрета Веры, который он включит в роман. Осознать же, что это *ego* портрет, он не может.

Всё же огромный поток мыслей, связных, разворачивающихся в огромный последовательный текст — то, что, безусловно, свойственно Райскому, как и героям-романтикам. И даже его идея "писать скуку" очень напоминает попытку романтиков спастись от скуки с помощью исповеди на бумаге. Однако именно в тот самый момент, когда Райскому приходит в голову эта идея, из-за Волги возвращается Вера, и эта идея сама собой отодвигается на второй план, потому что в этот момент скука исчезает из

³⁵ Вольперт Л. Лермонтов и литература Франции. Таллин, 2005. С.275.

³⁶ Rehm W. Gontscharov und Jacobsen oder Langeweile und Schwermut. Göttingen, 1963. S.58.

реальной жизни Райского. А раз она прячется в действительности, то, по логике "неудачника-художника" Райского, она должна исчезнуть и из плана романа. На время.

Гончаров как бы даёт понять, что не удастся Райскому "написать скуку", что эта его внезапная идея — не выход, не спасение от скуки. Он строит сюжет так, что именно приезд Веры обрывает его намерение: *"Райский хотел было пойти сесть за свои тетради: "записывать скуку", как увидел, что дверь в старый дом не заперта"*. (285) Небольшая деталь способна отвлечь его от довольно глобального замысла, потому что Райский сам не воспринимает эту идею — изложить скуку на бумаге — как способ спасения от скуки (как это интерпретирует Рэм), в отличие от персонажей Шатобриана, Мюссе, Сенанкура и др. "Писать скуку", внести её в художественное произведение — значит только подтвердить самому себе, что она есть неотъемлемая часть реальной жизни, окружающей его. Поэтому он легко отказывается от своего плана, увидев открытую дверь старого дома. Причём, никакого предчувствия или удивления у Райского не возникает. Более того, Гончаров подчёркивает его довольно равнодушный настрой: *"Он уже не по-прежнему, с стеснённым сердцем, а вяло прошёл сумрачную залу с колоннадой, гостиные с статуями, бронзовыми часами, шкапами рококо, и ни на что не глядя, добрался до верхних комнат <...> У него лениво стали тесниться бледные воспоминания..."* (285. Подчёркивание моё.) Открытая дверь просто становится хорошим "оправданием" для того, чтобы не садиться за работу, как позже цензура послужит оправданием для того, чтобы не писать роман.

Чтобы приблизиться к пониманию причин, по которым Райским овладевает скука, нужно определить и проанализировать те моменты, в которых он осознаёт её и пытается о ней размышлять.

Во-первых, с разговора о скуке начинается роман. В диалоге с Аяновым Райский сразу характеризуется как элемент, выпадающий из окружающей его системы. Аянов, являющийся представителем среднего петербургского круга, не понимает Райского. Этот факт, безусловно, Райскому льстит, поскольку

позволяет почувствовать себя "лишним человеком", выделить себя на фоне окружающей его однообразной массы деятельных, не рефлектирующих людей.

Здесь же, на первых страницах, возникает интересная оппозиция "скука — равнодушие". Второе чувство всячески подчёркивается в портрете Аянова, повторяясь почти в каждом абзаце его описания: "У него лицо отличалось спокойствием или, скорее, равнодушным ожиданием ко всему, что может около него происходить"(6). "Немного насмешлив, скептичен, равнодушен и ровен в сношениях со всеми... (7) Он равнодушно смотрел сорок лет сряду, как с каждой весной отплывали за границу битком набитые пароходы... глядел на них, на этих других, покойно, равнодушно, с весьма приличным выражением в лице и взглядом, говорившим: «Пусть-де их себе, а я не поеду»".(8) Через пару страниц Аянов признаётся, что никогда не скучает. Таким образом, равнодушие выступает средством от скуки, тем, с чем скука не сочетается.

Райский, который мнит себя заражённым "болезнью века", далёк от равнодушия. Он во всём противоположен Аянову: у него живое и подвижное лицо, всё вокруг ему интересно, и, в отличие от своего приятеля, который никогда не покидал и не хотел покидать Петербурга, бывал в "глуши" и побывает там снова, после чего совершит путешествие по Европе. Равнодушие — самое верное лекарство от его болезни — недоступно ему, поскольку он не типичный представитель "универсального Петербурга", а настоящий эстет с романтическими установками сознания.

В этом эпизоде, с одной стороны, громкие фразы Райского о скуке ("Может ли быть лютее бича?") служат иронии и демонстрируют то, что Райский соотносит себя с культурным контекстом эпохи, вписывает себя в традицию, заболевая "болезнью века" ("Все от скуки спасаются, как от чумы"). Кажется, что он мыслит шаблонами, не говорит ничего нового, утверждая то, что должен утверждать человек его склада ума. С другой стороны, в нём нет этого искреннего убеждения романтиков, что в этом мире всё скучно (тщетно, не имеет ценности и смысла) и все занятия и

развлечения — только вынужденные меры против всеохватывающей скуки, бессмысленные в своём основании. Да, сначала Райский признаётся, что ходит к Софье только от скуки. Но тут же его рассуждения выливаются в похвальное слово красоте, он довольно подробно объясняет Аянову, зачем же он ходит к своей прекрасной кухне. Отнюдь не скука манит его туда, а любопытство художника и мужчины.

Любопытно ещё одно размышление Райского о скуке. После визита к Пахотиным он передаёт Аянову свои впечатления (скорее всего, они те же, что и в прошлый, и в позапрошлый раз). Пытаясь разгадать холодное спокойствие Беловодовой, Райский возмущённо восклицает: *"Даже нет апатии, скуки, чтоб можно было сказать: была жизнь и убита — ничего!"* (14) То есть Райский видит в скуке последствия неудавшейся или загубленной жизни. Как же тогда он сам вписывается в такое представление? Либо он и свою жизнь считает "убитой" кем-то или чем-то, либо он противоречит сам себе и сам, на самом деле, не испытывает скуки, либо можно сказать, что это только одна из множества разновидностей скуки, которые появляются на страницах "Обрыва". Гончаров упоминал, что "исчерпал в романе почти все образы страстей"³⁷ в своём последнем романе, почему не предположить, что то же самое, возможно, непреднамеренно, у него вышло и со скукой? Тем более, что две эти темы неразрывно связаны между собой. Сложность заключается в том, что разные ипостаси скуки представлены, в основном, с точки зрения Райского и по отношению к нему.

Итак, скука₁ появляется как один из устойчивых мотивов романтизма, сигнал того, что герой мыслит себя частью соответствующей группы. Скука₂ осмысляется этим же героем как следствие неудавшейся жизни. В общем, в обоих случаях скука — признак живой, мыслящей личности, по каким-то причинам утратившей интерес к жизни. Разный контекст употребления слово "скука" именно в речи героев подтверждается и лингвистически: "Так, и А.Адуев, и Обломов, и Райский представляют языковое сознание людей 19

³⁷ Гончаров И.А. Намерения, задачи и идеи романа "Обрыв" // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1952—1955. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. 1955. С.209.

века. В этом плане и употребление слов "скучно", "скука" и их дериватов может быть данью моде, а может обозначать состояние, возникшее в той или иной ситуации. В большинстве случаев состояние скуки героев обусловлено социальным статусом..."³⁸

Далее, в этой же беседе, посвящённой обмену впечатлениями, Райский высказывается о скуке как о понятии, родственном сну, в который погружается человек его взглядов, если мысли и душа не находят в жизни постоянного раздражения. *"Нет для меня мирной пристани: или горение, или — сон и скука!"* (38) Кроме того, в его рассуждениях скрыто представление о скуке как о чём-то, что растягивает время. Объясняя Аянову мотивы, побуждающие его ходить к Софье, Райский подчёркивает, что наслаждение и мысли о портрете заслоняют ему мысли о скуке. Он уже не без удовольствия прикинул, что мысли эти займут у него месяц. То есть как минимум месяц он не будет скучать. Он будто следует совету, данному в Словаре Академии Российской: упражняй свой ум, и скука тебя не настигнет. Но всё-таки свидания с Софьей для Райского не то же самое, что игра в карты для Аянова. Последний занимается своим развлечением "для удовольствия", механически; это один из многих вошедших в привычку ритуалов. Райский же находится в позиции ожидания: он ждёт, когда в нём разгорится страсть. Он рефлектирует после каждого разговора с кузиной, искренне надеясь на то, что сможет разжечь страсть и в ней. В конечном счёте, возникают сомнения: правда ли Райский испытывает скуку? Да, он абсолютно точно представляет, что такое для него скука, это он почерпнул ещё в литературных и культурных источниках (не зря его размышления наполнены многочисленными цитатами и аллюзиями). Но знаком ли он лично с этим состоянием? Он объясняет Аянову, зачем он ходит к Софье: *"Затем, что красота ее увлекает, раздражает — и скуки нет — я наслаждаюсь — понимаешь?"* (38) Но когда Райский не увлечён и не раздражён? Он, чьи талант наблюдателя, живая фантазия и стремление к красоте всегда находят себе пищу. Он видел красоту вокруг себя, его воображение быстро уносило его в другой мир. Но главная

³⁸ Сороченко Е.Н. Концепт "скука" и его лингвистическое представление в текстах романов И.А. Гончарова: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филол.наук. Ставрополь, 2003. С.16.

проблема художника-Райского заключалась в том, что он, пресытившись объектом своего наблюдения, впитав в себя всю его красоту, испортив всё это "разъедающим анализом", остывал и переставал получать прежнее удовольствие. Тогда он тут же мчался на поиски новой красоты, нового предмета для восхищения. И в эти-то короткие (или некороткие?) промежутки своей жизни, когда не за что было ухватиться фантазии, Райский и опознаёт в себе "болезнь века". Е.А. Краснощёкова называет пункты, по которым мечется Райский, "миражами". "Судьба Райского — это метание от одного миража к другому <...> Он предпочитает обманываться без конца, только бы избежать скуки, что влечёт за собой сама остановка погони за миражами".³⁹ Знает ли он, что обманывается всякий раз, как обращается к очередному миражу? Сложно сказать. Главное, что это вечное, непрекращающееся движение позволяет ему спастись от скуки, то есть скука, на самом деле, не одолевает его, ведь он, действительно, вечный двигатель.

Ещё одной причиной сомнения в том, что Райский испытывает скуку, может служить его детскость. Довольно любопытным представляется следующее совпадение, отмеченное Свендсенем в его эссе: "Примечательно, между прочим, что понятия "детство" и "скука" возникли примерно одновременно".⁴⁰ Дети не знают скуки, для них не существует длинного времени, они вообще мало думают о времени. Райский довольно часто ассоциируется с ребёнком. Так, Краснощёкова отмечает признаки постоянного взросления в чертах его лица: "Сама внешность героя (неуловимая в своей подвижности) говорит о затянувшемся периоде становления, который, возможно, никогда не завершится".⁴¹ То есть Райский находится в состоянии непрекращающегося становления, он ещё не повзрослел. Ребёнком он кажется в те моменты, когда пытается учить чему-то женщин, которые не нуждаются в его проповедях, но внимательно слушают

³⁹ Краснощёкова Е.А. И.А. Гончаров. Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. С.438.

⁴⁰ Свендсен Л. Философия скуки. М., 2003. С.213.

⁴¹ Краснощёкова Е.А. И.А. Гончаров. Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. С.372.

его, отвечая снисходительным тоном. Так обычно матери разговаривают с маленькими детьми, когда те воображают, что говорят очень умные вещи. Они принимают правила их игры и отвечают, чтобы не обидеть ребёнка. Так поступают и Софья с Верой. Первая посмеивается над Райским, провоцируя его на пафосные речи: *"Cousin! пойдёте в гостиную: я не сумею ничего отвечать на этот прекрасный монолог... Жаль, что он пропадает даром! — чуть-чуть насмешливо заметила она"* (29), издевается: *"Послушайте, m-r Чацкий, — остановила она, — скажите мне, по крайней мере, от чего я гибну? От того, что не понимаю новой жизни, не... не поддаюсь... как вы это называете... развитию? Это ваше любимое слово. Но вы достигли этого развития, да? а я всякий день слышу, что вы скучаете... вы иногда наводите на всех скуку..."* (30), задаёт наводящие вопросы, которые ставят Райского в тупик: *"А вы сами, cousin, что делаете с этими несчастными: ведь у вас есть тоже мужики и эти... бабы?"* (34) Так поступают опытные педагоги: наводящими вопросами они приводят ученика к осознанию ошибки. Так и Райский: его патетический пыл стихает к концу ответа на последний вопрос Софьи. *"...знаю кое-что, говорю об этом, вот хоть бы и теперь, иногда пишу, спорю — и всё же делаю. Но, кроме того, я выбрал себе дело: я люблю искусство и... немного занимаюсь... живописью, музыкой... пишу... — досказал он тихо, и смотрел на конец своего сапога"*. (34) Комичное положение Райского в этот момент подчёркивается графически, с помощью отточий, и авторской ремаркой. Глядя на конец сапога, он напоминает провинившегося ученика.

Обращение Веры с Райским ещё более снисходительное. Разумеется, это касается только начала их общения, ещё до того, как её драма начинает приобретать более отчётливые очертания. При повторном чтении читатель знает, что скрывает Вера, поэтому все "учения" Райского кажутся ещё более неуместными. После довольно холодного знакомства, проявленного Верой равнодушия Райский "дулся дня три", как дитя, потом начал играть в шпиона, следил за ней: *"тихонько, как шалун, украдкой, поднимет уголок занавески и следит, как она идёт..."* (302; Курсив мой)

В случае с бабушкой отношение к Райскому, как к ребёнку, вполне естественно. Но оно лишней раз подчёркивает его детские черты. Тем более, напрямую дитём Татьяна Марковна называет внука, когда речь идёт о деле его жизни, о том, что на тот момент для него очень важно — о романе, что подчёркивает не просто отношения бабушка-внук, а именно незрелость Райского, свойственное вообще детям метание от одного дела к другому, снисходительное отношение к забавам внука. *"Чем бы дитя не тешилось, только бы не плакало"*. (547)

Многое в Райском говорит о том, что он ещё ребёнок по отношению к этой жизни, что он ещё только растёт, он ещё не созрел. И с этой точки зрения, его скука не серьёзна, она легко отодвигается, заслоняется, побеждается любым очередным увлечением. Примечательно, что это увлечение находится очень легко и быстро, когда мысли о скуке только начинают возникать. Так, например, обидевшись на равнодушие Веры, Райский опять начинает "терзаться тупой и бесплодной скукой", начинает рисовать, наблюдать, но уже через пару страниц он находит себе "дело" — вразумить нерадивую жену своего друга, исполнить свой долг перед ним. Мысли о скуке уходят: *"Это заметно оживило его... Затем его поглотил процесс его [дела — А.Л.] исполнения. Он глубоко и серьёзно вникал в предстоящий ему долг..."* (335) То же происходит и в упоминавшемся выше эпизоде с приездом Веры. И в Петербурге, когда попытки "развить" Беловодову начинают утомлять Райского, как только начинает "пробиваться скука", судьба подбрасывает герою новый "мираж", новое увлечение — он получает письма от бабушки и Козлова и решает уехать в Малиновку. Эти эпизоды обращают на себя внимание именно потому, что непосредственно за упоминанием о возвращении симптомов болезни следует лекарство, каждый раз новое: одно неизбежно цепляет за собой другое. Софья, Наташа, идея поехать в деревню, желание написать роман, Вера, Марк, желание учить и развивать всех и вся — всё это было призвано отвлечь Райского от скуки и действительно отвлекало. Он действительно искренне, со свойственным ему увлечением отдавался всему, что вызывало у него, как у художника и

ценителя красоты, хотя бы малейший интерес. Его искренность неоднократно подчёркивается: *"И вспомнил он, что любовался птичкой, сажал цветы и плакал — искренно, как и она"*. (118) И можно было бы сказать, что он хитрит, что его разговоры о скуке — только дань романтической традиции, в его же скуке нет ничего экзистенциального и демонического. Но слово повествователя не даёт впасть в такое заблуждение.

Одним из наиболее частотных лейтмотивов, пронизывающих ткань романа, является зевота. Райский постоянно зевает. С одной стороны, зевота связана со сном, который в сознании Райского тождественен скуке наряду с такими понятиями, как *апатия, тишина, могила*: о перспективе жизни с Наташей: *"Сон, апатия и лютейший враг — скука! Явилась в готовой фантазии длинная перспектива этой жизни, картина этого сна, апатии, скуки..."* (119); об окрестностях Малиновки: *"Это не город, а кладбище, как все эти города. Он не то умер, не то уснул или задумался"* (183) и т.д. Скука — сон — зевота оказываются единым комплексом, который постоянно обыгрывается в романе. И даже тогда, когда речь идёт о вполне конкретной и бытовой подробности, сформировавшийся в сознании читателя комплекс привносит дополнительный смысл. Так, встречая внука с дороги, Татьяна Марковна заботливо интересуется: *"— Не устал ли ты с дороги? Может быть, уснуть хочешь: вон ты зеваешь?"*, на что Райский ей отвечает: *"— Нет, бабушка, я только и делал, что спал! Это нервическая зевота"* (160). В этих словах скрывается и некая самоирония Райского: *"только и делал, что спал"* — значит, жил без страсти, в скуке.

С другой стороны, помимо связи со сном, в связи с проблемой скуки зевота отсылает к очевидному источнику — "Сцене из Фауста" Пушкина. В связи с последним романом Гончарова на это произведение указывал А.А. Фаустов, а также В.И. Мельник. Хотя Мельник имеет в виду "Фауста" Гёте, цитату он приводит из Пушкина. Исследователь обращает внимание на двоякую природу скуки в "Обрыве". С одной стороны, Райский "пытается бороться с ней и надеется на лучшее, в то время как Фаусту нечего ждать,

после того, как он заключил договор с Мефистофелем".⁴² Скука в "Фаусте" предстаёт тем, с чем бессмысленно и бесполезно бороться, тогда как Райский всё время находит какие-то способы от скуки укрыться. Но с другой стороны, в Райском тоже есть "некая капля «яда», и притом именно яда «познания». Как и Фауста, Райского тяготит разочарование в конкретной деятельности".⁴³

Попробовать объяснить эту двуплановость можно следующим образом. Разумеется, под боком у Райского нет Мефистофеля, который бы мог посвятить его в общечеловеческие, мировые законы бытия. Эту функцию беса берёт на себя судьба, сама жизнь. *"Ему пришла в голову прежняя мысль «писать скуку»: ведь жизнь многостороння и многообразна, и если, думал он, и эта широкая и голая, как степь, скука лежит в самой жизни, как лежат в природе безбрежные пески, нагота и скудость пустынь, то и скука может и должна быть предметом мысли, анализа, пера или кисти, как одна из сторон жизни..."* (286). Постоянное наблюдение за жизнью, неистощимый интерес к настоящей, действительной жизни, вопросы, которые задаёт себе Райский — всё это и приводит к "яду познания", который отравляет его существование. Тут и Мефистофель никакой не нужен.

Хотя, в некотором смысле функцию Мефистофеля выполняет Марк при их первой встрече с Райским. М.Н. Виролайнен, анализируя "Сцену из Фауста", обращает внимание на "метод Мефистофеля" – подмену. "Напоминая Фаусту эпизод за эпизодом историю его души, Мефистофель с ловкостью манипулятора доказывает ему, что в ней не было ни одной безусловной точки опоры, ни одной подлинной ценности".⁴⁴ Беседа Волохова с Райским, разумеется, ведётся на совершенно ином уровне, но в результате Райский вынужден признать, что Марк прав, хотя этого делать ему очень не хочется. Марк называет его неудачником и уверяет в том, что ему не удастся написать роман. И хотя Райский всячески старается отразить удар, его

⁴² Мельник В.И., Мельник Т.В. И.А. Гончаров и европейская литературная традиция: (Ф.Шиллер, И.Гёте, В.Скотт) // Стиль наследования культуры. М., 2009. С.182.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Виролайнен М.Н. Ловушка Мефистофеля ("Сцена из Фауста" А.С. Пушкина) // Анализ драматического произведения: Межвузовский сборник. Л., 1988. С.111.

раздражение и напавшая сразу же после ухода Марка скука свидетельствуют о том, что разговор задел его за живое и вывел на свет те его проблемы, о которых он старался не думать.

И всё же на протяжении большей части романа Райский справляется с этой функцией самостоятельно. Но его знание жизни поверхностно, ведь Райский не верит в судьбу, иронично о ней отзывается, и в ответ на такое отношение она способна сыграть с ним злую шутку, обернув его наблюдения и выводы против него самого. Совершенно иное представление о судьбе у бабушки. "Вера в «судьбу» у неё не превращается в мрачный фатализм, а оборачивается доверием к жизни: веления жизни надо уметь услышать, почувствовать, на это человеку ум и воля даны".⁴⁵ Судьба становится темой для спора Райского с Татьяной Марковной. Внук посмеивается над бабушкой из-за того, что судьбу она воспринимает, как древний грек, "как будто воплощённая судьба тут стоит да слушает..." (228). Связано же это с тем, что Татьяну Марковну пугает одно из "любимых" слов Райского — "непрерменно". Она пророчески предостерегает его: *"Никогда не говори «непрерменно»...боже сохрани! ... Даст тебе когда-нибудь судьба за это «непрерменно»!"* (228) Дальнейшее развитие сюжета покажет, кто действительно был прав. Упрёк этот повторяется и в финале романа, что, в свою очередь, предоставляет возможность сомневаться в успехе Райского на его новом поприще. Г.Г. Багаутдинова отмечала, что человек искусства мог противостоять судьбе с помощью творчества, однако Райский не был благодарен судьбе за свой дар. "Беда Райского состоит в том, что он не может безраздельно погрузиться в мир творчества".⁴⁶ Однако Райский и не смотрит на искусство, как на способ противостоять "насмешливой силе, разрушающей иллюзии человека",⁴⁷ потому что он не признаёт этой силы и

⁴⁵ Отрадин М.В. Роман И.А. Гончарова "Обрыв" // Гончаров И.А. Обрыв. Киев, 1986. С.11.

⁴⁶ Багаутдинова Г.Г. Роман И.А. Гончарова "Обрыв": Борис Райский—художник. Йошкар-Ола, 2001. С.90.

⁴⁷ Григорьева Е.Н. Тема судьбы в русской лирике первой трети 19 в.: Автореф. дис. ... канд.филол. наук. Л., 1990. С. 9. Цит. по: Багаутдинова Г.Г. Роман И.А. Гончарова "Обрыв": Борис Райский—художник. ЙошкарОла, 2001. С.89.

смеётся над ней. Он слишком самонадеян. На фоне слов бабушки и, как ни странно, Аянова в ответ на риторическое восклицание Райского о скуке (Молчи, пожалуйста! — с суеверным страхом остановил его Аянов, — еще накличешь что-нибудь! (10)) — на фоне этого неудачи Райского и его скука выглядят, как происки судьбы, наказание за насмешки над ней. То, что автор находится на позиции бабушки, становится ясно при повторном чтении из реплик Райского, в которых слышится ирония автора. Пытаясь доказать бабушке независимость человека от судьбы, Райский говорит: "Ах, бабушка, чего я не захочу, что принудит меня? или если скажу себе, что непременно поступлю так, вооружусь волей..." И далее: "Марфинька! я непременно сделаю твой портрет, непременно напишу роман, непременно познакомлюсь с Маркушкой, непременно проживу лето с вами и непременно воспитаю вас всех трех, бабушку, тебя и... Верочку"(228). Итак, судьба, "фатум", недоступна сознанию Райского, поэтому, несмотря на его глубокую проницательность и рефлексию, он способен только констатировать присутствие скуки в жизни. Но глубокий анализ её корней ему недоступен, как недоступен он практически никому.

Однако Гончаров не настаивает на универсализме скуки. Через рефлексию своего героя он даёт понять, что далеко не все страдают от этого недуга. "И всяк зевает да живёт" не работает в случае с "Обрывом". Райскому не даёт покоя вопрос: почему не скучают Софья, Марфинька, бабушка, Леонтий? Более того, он сам даёт на него ответ: *"Бабушка, Марфинька, даже Леонтий — а он мыслящий, ученый, читающий — все нашли свою точку опоры в жизни, стали на нее и счастливы"*. (225) Но загадка остаётся неразгаданной, потому что самое важное — путь обретения этой точки опоры — недоступен для Райского. Но может быть, этот вечный поиск красоты, бесконечные метания, погоня за "миражами" — это и есть его собственная, своеобразная "точка опоры". Например, А.А. Фаустов и С.В. Савинков в их совместной работе приходят к выводу о том, что "для Райского <...> жизнь без приступов скуки достигается лишь ценой отказа от восприимчивости".⁴⁸

⁴⁸ Савинков С.В., Фаустов А.А. Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010. С.253.

Отказаться от восприимчивости невозможно, поэтому Райскому приходится спасаться от скуки бегством, стараясь быть на шаг впереди неё.

Другое объяснение того, почему в своём кругу Райский один так остро чувствует скуку и оказывается под воздействием "болезни века", даёт В. Рэм. По мысли Рэма, скука в том смысле, который мы вкладываем в это понятие сейчас, появилась в России на рубеже XVIII-XIX вв. вместе с "европейскими идеями". Это не значит, что до их проникновения русский человек не знал скуки. Но это была другая скука, "родная", как пишет Рэм, она была близка понятию покоя: "Тогда выявляется горькая, всё искажающая и отстраняющая скука, которая до сих пор казалась спокойным, долго длящимся временем, как само собой разумеющейся частью бытия". И далее: "...под чужим влиянием она [скука — А.Л.] превратилась из более близкой, исконной, здоровой и светлой в болезненную, развратившую и почти смертельную, из русской — в западную, "европейскую" скуку: "хорошее" время стало "плохим" временем".⁴⁹ Казалось бы, трудно представить, как это: была одна скука, да ещё и такая замечательная, а потом вдруг пришла скука негативная, и всем стало плохо. Но это странное утверждение легко объясняется особенностью немецкого понятия *die Langeweile*. Это понятие в немецком языке имеет непосредственное отношение к понятию *время*. Его можно разделить пополам и превратить в словосочетание "*lange Weile*", которое буквально переводится как "длительный промежуток времени", и которое Рэм, кстати, очень часто использует, противопоставляя его немецкому *Kurzweil* — "развлечение, забава". То есть для носителей немецкого языка природа скуки, как само собой разумеющееся, связана с некой проблемой времени. Мысль эта не новая, но важная. Так, например, Э.Р. Макогон в своей кандидатской диссертации отмечает: "...если для немцев скука ассоциирует с длительным промежутком времени (*die Langeweile*), то выход из этого состояния ориентирует к бережному отношению со временем".⁵⁰ Если

⁴⁹ Rehm W. Gontscharov und Jacobsen oder Langeweile und Schwermut. Göttingen, 1963. S.36-37.

⁵⁰ Макогон Э.Р. Скука как экзистенциал культуры : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филос.наук. Ростовна-Дону, 1999. С.14.

принять во внимание немецкое национальное представление о скуке, становится ясно, почему Рэм постоянно апеллирует к отличию русского и западноевропейского восприятия времени, и все его трактовки и попытки определить причину возникновения скуки на русской почве, чего бы они не касались, в конечном итоге сводятся к понятию *время*. Говоря о скуке в обоих случаях, Рэм имеет в виду "длинный промежуток времени", тянущееся время. Но в первом случае отношение к этому тянущемуся времени положительное, а во втором уже отрицательное.

Рэм однозначно причисляет Райского к той части российского мыслящего населения, которое стало по-новому воспринимать время. Но это кажется не совсем точным. Очевидно, главная трагедия Райского и заключается в том, что он как бы мечется между "хорошим" временем и "плохим", если использовать терминологию Рэма. Да, воспитывался и рос он в эпоху процветания романтизма, когда "западные идеи" уже прочно укоренились в высших слоях российского общества. Но ему известна и другая возможность отношения ко времени и к течению жизни в целом и известна не понаслышке. Недаром Гончаров дважды упоминает о пребывании Райского в Малиновке ещё до того, как он уезжает туда писать роман. Он жил в этой "щели", впитал в себя ритм её жизни, знал, тогда ещё интуитивно, что не всем людям нужны страсти, не все испытывают скуку. И осознание этого, того, что есть другое восприятие времени, не давало ему покоя как раз потому, что себя он ощущал уже стоящим ближе к другому мироощущению. Такое промежуточное состояние Райского в разных смыслах не раз подчёркивается и в романе, и в других текстах Гончарова: *"Райский считал себя не новейшим, то есть не молодым, но отнюдь не отсталым человеком.<...>бросая в горячем споре бомбу в лагерь неуступчивой старины, в деспотизм своеволия, жадность плантаторов, отыскивая в людях людей, исповедуя и проповедуя человечность, он добродушно и снисходительно воевал с бабушкой, видя, что под старыми, заученными правилами таилась здравый смысл и житейская мудрость и лежали семена тех начал, что безусловно присвоивала себе новая жизнь, но что было*

только завалено уродливыми формами и наростами в старой". (360-361)

Состояние переходности в своём герое подчёркивает Гончаров в своей итоговой статье "Лучше поздно, чем никогда": "Райский — герой следующей, то есть *переходной*, эпохи. Это проснувшийся Обломов: сильный, новый свет блеснул ему в глаза. Но он еще потягивается, озираясь вокруг и оглядываясь на свою обломовскую колыбель".⁵¹ Такое положение, в которое ставит автор своего героя, объясняется спецификой предмета внимания писателя Гончарова: "Этот предмет... — **течение** исторической жизни, **движение** времени, **смена** времён. <...> На время Гончаров смотрит с точки зрения **течения** времени, с точки зрения необходимости и неизбежности смены одного времени — другим".⁵² Несмотря на то, что Мельник подразумевает здесь время как эпоху, мысль эта удивительным образом аккомпанирует с мыслью Рэма, который имеет в виду время как то, чем измеряется жизнь, и мера эта может быть разной в разные эпохи.

Тема смены времён и движения времени вообще была важна для Гончарова, очевидно, потому, что он сам ощущал себя внутри этих изменений. Возможно, как и герой его последнего романа, Гончаров стоял между двумя правдами, и, хотя "Обрыв" критики обвиняли в консерватизме и превознесении "старой правды", отношение к новому поколению в нём отнюдь не однозначно отрицательное.

Что касается скуки, Гончаров неоднократно жаловался на этот недуг в письмах. Иногда он прямо не называл мучащую его "болезнь", но описательно ещё точнее передавал своё состояние: "Мне, нервозному, впечатлительно-раздражительному организму, нужен был воздух ясный, сухой, солнце, некоторое спокойствие, а я сорок лет живу под свинцовым небом, в туманах — и не наберу месяца в году, чтобы заняться, чем хотелось

⁵¹ Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1952—1955. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. 1955. С. 82. Курсив мой.

⁵² Мельник В.И. Этический идеал И.А. Гончарова. Киев, 1991. С.8—9.

и чем следовало, и всегда делал то, что не умел или не хотел делать".⁵³ Это признание Гончарова вспоминается при чтении определения скуки, данного Свендсенем в его эссе: "Скука обычно возникает тогда, когда мы не можем делать то, что мы хотим, или когда мы должны делать то, чего мы не хотим".⁵⁴

Действительно, тяжесть, которую ощущал Гончаров, была связана с тем, что он был вынужден служить, хотя хотел и "призван был писать". Его собственная скука была связана с несвободой, но не с отсутствием воли. А вот с героем его последнего романа всё вышло наоборот. К нему относится вторая часть определения Свендсена: "Но что, если мы не имеем представления, чего мы хотим, что, если мы потеряли ориентиры в жизненном пространстве? Тогда мы погружаемся в скуку, которая напоминает безволие..."⁵⁵ Райский, действительно, волен делать всё, что ему захочется. Он почувствовал отвращение к службе — и сразу оставил её, потому что мог себе это позволить. Стало тесно в кругу высшего петербургского света — уехал в деревню. Музыка, живопись, литература — каждая смена деятельности без ущерба внешнего благополучия. Но, в отличие от Гончарова, Райский не знал, чего он хочет, в чём заключается его призвание. Он потерял свой ориентир, свою "точку опоры". И если Гончаров может позавидовать своему герою в вопросе свободы, то Райский мог бы позавидовать своему создателю в вопросе наличия цели. Первый справляется со своей скукой тем, что всё-таки пишет, несмотря ни на что он остаётся верен своему призванию. Райскому же справиться с недугом оказалось не так просто.

На протяжении основной части повествования Райский выступает лишь наблюдателем жизни. Это положение не устраивает его, поскольку он хочет быть не только созерцателем, но и активным участником,

⁵³ Письмо гр. А.А. Толстой от 14 апреля 1874 г. Цит. по: «Путешествие вокруг света И. Обломова»: Главы из неизданной монографии / Вступ. ст. и публ. Т. И. Орнатской // *ЛН Гончаров*. С.27.

⁵⁴ Свендсен Л. *Философия скуки*. М., 2003. С.26.

⁵⁵ Там же.

происходящего вокруг него. Первое амплуа нужно ему для того, чтобы считать себя полноправным художником, чтобы написать роман, а второе — чтобы обрести страсть, которой он так жаждет. Из-за того, что он хочет соединить в себе оба эти роли, ни то, ни другое не удаётся ему хорошо. Его окутывает скука. Но как только драма, развернувшаяся в его семье, затрагивает его самого, как только он начинает смотреть на жизнь не отстранённо, как на объект художественного анализа, тогда мысли о скуке исчезают и из головы Райского, и со страниц романа Гончарова. Когда он становится свидетелем "падения" Веры, Райский не думает о том, что такой случай превосходно вписался бы в ткань его романа. Он переживает эту драму сам. И даже после того, как страсти улеглись, скука не возвращается, потому что мирное и спокойное "длинное время" больше не кажется временем сна и "идиллии между курами и петухами". Меняется оценка и восприятие времени, появляется "точка опоры" — скульптура, в которой Райский видит своё призвание. Но получится ли у него осуществить задуманное, окончательно ли он разделался с "болезнью века" — это остаётся за пределами повествования. В любом случае, при отъезде из Малиновки и уже в Европе Райский не думает о скуке. Есть только намёк на то, что он сбегает от неё в Англии: *"Впрочем, и Райский пробыл в Англии всего две недели — и не успел даже ахнуть от изумления, подавленный грандиозным оборотом общественного механизма жизни — и поспешил в весёлый Париж"*. (771) Таким образом, в рамках художественного целого герою удаётся справиться со скукой благодаря найденной "точке опоры" в виде не только дела всей жизни, но и семьи, в которой он обрёл свои корни, а также благодаря отказу от роли созерцателя собственной жизни в пользу непосредственного участия в ней.

Райский — главный персонаж, чей образ дополнен мотивом скуки. На контрасте с ним отдельных героев эта тема как бы не касается. Но минусприём не менее важен. Пара героев, нашедших свои "точки опоры" и своё "дело". Речь о Марфиньке и Аянове.

Им неведома Скука

В последнем романе Гончарова представлены два, казалось бы, противоположных друг другу мира. Первый — статичный, холодный, европейский мир Петербурга. Второй — живой провинциальный мир Малиновки. Однако между этими мирами намного больше общего, чем кажется на первый взгляд.

Во-первых, течение жизни и там и там циклично. Но эта цикличность воспринимается читателем и повествователем по-разному. Петербургское однообразие со знаком "минус", а порядки Малиновки со знаком "плюс". Однообразие изображённой в романе столичной жизни, при близком рассмотрении напоминающее хождение по кругу, при дальней перспективе оказывается больше похоже на стояние на одном месте, на отсутствие движения вообще. Напротив, в Малиновке, от которой сначала Райский не ждёт ничего, кроме "идиллии с курами и петухами", находят своё место страсть и драма, живое общение, которое не даёт усадебной цикличности жизни превратиться в порочный круг.

Во-вторых, оба мира замкнуты в себе. Оба изображены так, как будто они не часть одного большого мира, а совершенно автономные, независимые миры. Такой тип пространства рождает особый тип персонажа, неразрывно связанный с ним, как бы им созданный, обязанный этому пространству своим характером и мировоззрением. Такой персонаж — вечный обитатель этого замкнутого пространства, он никогда его не покидает. Так, об Аянове повествователь сообщает: *"Он принадлежал Петербургу и свету, и его трудно было бы представить себе где-нибудь в другом городе, кроме Петербурга, и в другой сфере, кроме света"*; *"Он родился, учился, вырос и дожил до старости в Петербурге, не выезжая далее Лахты и Ораниенбаума с одной, Токсова и Средней Рогатки с другой стороны"*. (б) Аянов — самый яркий и показательный представитель мира Петербурга в романе в этом отношении, но, в принципе, сюжет романа, размышления Райского и слово повествователя дают понять, что отец и тётки Софьи тоже типичные представители этого мира. Наиболее органичным персонажем Малиновки с наибольшей уверенностью можно назвать Марфиньку. О ней сам Райский

восхищённо замечает: "*— Какая ты прелесть! Ты цельная, чистая натура! и как ты верна ей, — сказал он, — ты находка для художника! Сама естественность!*" (181) Верным глазом художника Райский замечает, что Марфинька — неотъемлемая часть этого мира, пространства Малиновки. "*Вся она казалась сама какой-то радугой из этих цветов, лучей, тепла и красок весны*" (174); "*И сад, казалось ему, хорош оттого, что она тут*". (175)

Марфинька так же, как и Аянов, всю жизнь провела на одном месте, внутри одного пространства и, самое главное, никогда и не хотела его покидать. Оба они, и Марфинька, и Аянов, как бы равны тому миру, в котором они "выросли", они полностью с ним совпадают. Марфинька довольна тем, что у неё есть и большего ей не нужно. О многом она мечтает, но это мечты о том, что должно лишь дополнить её счастье, а не изменить её жизнь: дом, своё хозяйство, дети. Она по-детски не сомневается, что мечты её сбудутся, и, что самое интересное, так и происходит. Вся история развития отношений Марфиньки с Викентьевым, их тональность и настроение в романе, свадьба — всё даёт понять, что судьба младшей внучки Татьяны Марковны сложится так, как и должна была. И воспринимается это с положительной коннотацией, не так, как это воспринял бы Райский или Волохов. Марфинька находится в абсолютной гармонии с окружающей её действительностью, она живёт так, как её научила бабушка и искренне *верит* в то, что только такой путь и является правильным. Поэтому Скука ей не ведома. Когда представления об идеале полностью совпадают с его жизнью, человек становится неуязвим для этого чувства. Причём, Марфинька не знает скуки даже в самом обыденном смысле. Она постоянно чем-то занята, подражая бабушке во всём, чувствует свою ответственность за хозяйство в доме, суетится и не может усидеть на месте. В первую же их прогулку она стремится доказать Райскому свою значимость и зрелость, дав понять, что ничего в доме без неё не делается: "*Я недолго с вами пробуду! Бабушка велела об обеде позаботиться. Ведь я хозяйка здесь!*"(175) Неважно, насколько незначительно её *дело*, неважно, что оно крутится около быта, главное, что

она чувствует себя важной и нужной. Скука не одолевает её и потому, что она живёт не для себя, а для других. Романтические тенденции, связанные с широким распространением Скуки, в частности выдвижение на первый план отдельной личности, не добрались до русской глубинки и не проникли в сознание "свежей, белокурой, здоровой, живой и весёлой" девушки. Забота о ближнем и подопечном — вот, что стоит у Марфиньки на первом месте. Отвезти лекаря к больному крестьянину, выпросить у бабушки новую лошадь, делать подарки без повода, щедро одаривать новобранцев — вот, что составляло смысл её существования. Такому человеку Скука не страшна, поскольку он находит себя самого в другом. В других. Это позволяет никогда не терять себя и всегда держать перед глазами свою веру и точку опоры.

Сама же идея жить интересами других — отсылка к древнему, общинному укладу жизни, когда для благополучия всего коллектива более сильные и влиятельные представители должны были заботиться о слабых, старых и беззащитных. Жизнь в Малиновке для Марфиньки действительно протекает так, как текла много веков назад. Главным образом это отражается на восприятии времени. "Русское восприятие времени тоже исходит из того, каковы русские затраты времени и русская мера времени, в отличие от европейского Запада, где время — деньги. У России есть, или было, время".⁵⁶ Исконно русское восприятие времени связано с цикличностью образа жизни и, как считали философы XIX-XX вв., с ландшафтом, а именно — с огромным простором и протяжённостью расстояний. "Русская, безвольная душа, прасимволом которой предстает бесконечная равнина, самоотверженным служением и анонимно тщится затеряться в горизонтальном братском мире. Помышлять о ближнем, отталкиваясь от себя, нравственно возвышать себя любовью к ближнему, каяться ради себя — все это выглядит ей знаком западного тщеславия и кощунством..."⁵⁷ Эта "равнинность" души определяла взаимоотношения русского человека со временем: о нём просто не думали, поэтому вопрос о растягивании или ускорении времени не возникал. Время

⁵⁶ Rehm W. Gontscharov und Jacobsen oder Langeweile und Schwermut. Göttingen, 1963. S. 24.

⁵⁷ Шпенглер О. Закат Европы. Т.1. М., 1998. С.489.

было не биографическим, не личным, а календарным, циклическим, поэтому оно всегда было заполнено. Восприятие времени у Марфиньки именно такое: она всегда знает, чем его заполнить, и поэтому она никогда не останавливалась, чтобы задуматься. Также, не задумываясь, она интуитивно избегала скуки в самом обыденном её смысле: *"Когда не было никого в комнате, ей становилось скучно, и она шла туда, где кто-нибудь есть. Если разговор на минуту смолкнет, ей уж неловко станет, она зевнет и уйдет или сама заговорит"*.(231) То есть неосознанно, в самом примитивном, бытовом плане Марфинька избегала скуки, избегая одиночества. То, с чем не смог справиться Волохов, но только на более высоком, метафизическом уровне.

Причины отсутствия Скуки у Аянова, разумеется, совершенно иного рода, но при этом поразительно схожи с ситуацией Марфиньки. Восприятие времени у этого светского человека, казалось бы, должно быть уже вполне европейским. Весь мир Петербурга в "Обрыве" — это уже мир европейский в противоположность пространству Малиновки. Однако утверждение "время — деньги" как-то не очень вяжется с типичным распорядком дня Аянова: *"Утро уходило у него на мыканье по свету, то есть по гостиным, отчасти на дела и службу, вечер нередко он начинал спектаклем, а кончал всегда картами в Английском клубе или у знакомых, а знакомы ему были все"*. (7) Лишь отчасти время уходило на дела и службу. Но самое главное, что его время тоже оказывается заполненным, только, в отличие от Марфиньки, делами для себя. Карты, сборы сплетен, забота о собственной репутации — заботы человека постромантического периода, знающего цену собственной личности. Он живёт в соответствии со своими представлениями о жизни, не сомневаясь в их правильности и разумности. Также, как и у Марфиньки, у Аянова существует определённая модель "идеальной жизни": выучиться, отслужить, подстраиваясь под каждого начальника, проявляя гибкость, подняться по карьерной лестнице и, достигнув нужного предела, расслабиться с чувством выполненного долга. И его жизнь полностью совпадает с этой моделью. Лишь одно нарушает его "идиллию" — геморрой. Но и с этим справляется Аянов, радостно сообщая в письме Райскому, что

"геморрой у него открылся"! Ура, победа! Не нужно покидать пределов Петербурга. Реальность теперь совершенно совпадает с идеалом. Поэтому нет и Скуки — нет пустоты во времени, нет сомнений; *"на лице его можно было прочесть покойную уверенность в себе и понимание других, выглядывавшие из глаз"*. (6) Он видит только одну модель поведения, один правильный вариант устройства жизни, поэтому когда Райский рассказывает ему о Софье, он твердит одно и то же, пять раз отвечая на развёрнутые объяснения Райского: "Женись". Кстати, то же твердит ему и бабушка, которая тоже следует определённым обычаям и традициям. Логика Аянова проста: если молодой человек ходит к девушке, которую он считает красивой, он должен на ней жениться. Все попытки Райского донести до Аянова всю сложность своих чувств разбиваются об односторонний взгляд последнего.

Но самое главное оружие Аянова против Скуки — это равнодушие, одна из сторон покоя. Равнодушие, замороженные чувства, намеренное избегание страстей позволяют Аянову выработать иммунитет против Скуки. *"Если позволено проникать в чужую душу, то в душе Ивана Ивановича не было никакого мрака, никаких тайн, ничего загадочного впереди, и сами макбетовские ведьмы затруднились бы обольстить его каким-нибудь более блестящим жребием или отнять у него тот, к которому он шествовал так сознательно и достойно"*. (8) В его душе не было места сомнению, он, как и Марфинька, вряд ли когда-нибудь задумывался.

В пятой главе первой части Райский произносит следующую фразу: *"— Глупое слово: весело! Только дети и французы ухитряются веселиться: s'amuser"*.(37) Себя к числу веселящихся Райский, естественно, не причисляет. Но сказанное начинает работать в романе. Марфиньку вполне можно отнести к разряду детей, а Аянов проводит свои дни, как типичный француз (именно поэтому к нему не относится чисто немецкое выражение "время — деньги", которое Рэм называет типичным для всей Европы в принципе). Слово "веселиться", конечно, не очень подходит для человека, который только что был назван холодным и равнодушным, но добавленное в

конце Райским французское слово *s'amuser* имеет гораздо больше значений, среди которых "развлекаться" и "кутить".

Таким образом, два типичных представителя двух противопоставленных в романе миров, расходясь в деталях, сходятся в общем: полностью совпадая с тем пространством, в котором они выросли, сформировались и обитали всю жизнь, живя в соответствии с выбранной моделью поведения, веря в то, что делают, они обезопасили себя от поглощения болезни века. Их мир не распадается на "быт" и "идеал", для них существует только один цельный мир. Поэтому то, что кажется Райскому и в конце Волохову серостью и бытом, для них составляет этот идеал. У них есть своя точка опоры в жизни, с которой они никогда не сойдут, поскольку для этого нужно усомниться в правильности выбранной точки, а для этого, в свою очередь, нужно задуматься. Это не свойственно ни Аянову, ни Марфиньке, поэтому можно сказать, что они в полной безопасности.

Однако всё же Райский не единственный герой, оказавшийся под влиянием терзающей Скуки. В некотором роде парный ему герой — Марк Волохов — также предстаёт праздным, скучающим и неопределившимся персонажем. Но его скука имеет другие корни. Здесь возникает ещё одно явление, которое напрямую связывают со скукой многие философы и писатели — явление нигилизма.

Нигилизм и одиночество: Скука Марка Волохова

Марк Волохов — один из самых неоднозначных персонажей Гончарова. Его непроработанность, рассыпчатость и неопределённость неоднократно подчёркивались и самим романистом, и его критиками-современниками, и литературоведами. С одной стороны, всеми он рассматривается определённо как представитель класса нигилистов, или новых людей. С другой же — как раз эта определённость и служит причиной того, что фигура Марка Волохова предстаёт довольно странной и неоднозначной.

Марку-нигилисту посвящено большое количество научных работ, в том числе, связанных с вопросом определения "Обрыва" как антинигилистического романа. В рамках настоящего исследования определённые отношения Марка с так волновавшим в середине XIX века общественные умы классом "новых людей" важны для ответа на вопрос: осознавал ли Волохов Скуку и какова её природа? Но поскольку отношения эти довольно призрачного характера и причастность Марка к группе (именно группе!) нигилистов не столь очевидна, как, например, Базарова, стоит всё же ненадолго остановиться на этом вопросе.

Во-первых, к нигилистам Марка позволяют причислить внешние, формальные признаки: любовь к окнам в функции двери, долги, порча чужого имущества за неимением своего, неряшливость, открытое презрение к власти и т.д. Всё это скорее напоминает описание хулигана, желающего произвести впечатление на окружающих. Стрелять в уважаемого человека, красть яблоки — не то, к чему стремились нигилисты. Не зря набор этих "щегольских" черт задел Салтыкова-Щедрина, который в своей статье высказал непонимание того, почему так странно изображён в романе Гончарова нигилист: "...он [Гончаров — А.Л.] сказал себе: Волохов — это пятно нашей современности, а потому и надлежит рисовать не человека, а только пятно. Согласно с этими соображениями он заставляет и действовать своего героя. Волохов входит в дома, в большинстве случаев, не иначе как в окошко и через забор; он спит в телеге, покрытой циновкою; он занимает

деньги, предупреждая, что не отдаст их; он не признает бессрочной любви и довольствуется любовью срочною".⁵⁸

Такое изображение молодого поколения осуждалось критиками либеральных взглядов как консервативное, направленное против любых изменений. Оно могло встретиться в каком-нибудь антинигилистическом романе и встретилось в "Обрыве". Не совсем понятным остаётся одно. Если бы образ Волохова относился к разряду "базарствующих импотентов" (в терминологии Лескова), задачей автора стало бы сделать его отрицательным персонажем, наказать его в конце или заставить читателя его осуждать. В случае с Марком всё не так просто: на протяжении большей части романа он не предстаёт никем, кроме как озорником, обаятельным нахалом и остряком, портрет которого изображается повествователем с большой долей симпатии (с симпатией относится к нему и Райский), и даже Козлов добавляет рекомендацию от себя: *"А ведь в сущности предобрый! — заметил Леонтий про Марка, — когда прихворнешь, ходит как нянька, за лекарством бегаёт в аптеку... И чего не знает? Всё! Только ничего не делает, да вот покою никому не даёт: шалунище непроходимый..."* (264) Да и Татьяна Марковна бранит его лишь постольку, поскольку грозит пальцем взрослый человек шалющему ребёнку. После же того, как тайна Веры раскрыта, тональность в описании Марка, как и в повествовании в целом, меняется, появляются серьёзные интонации. Здесь уже Волохов превращается в волка, змея-искусителя и проповедника. Вот он, ещё один внешний признак "нового человека" — соблазнение молодой девушки. Да, действительно, Марк склоняет Веру к тому, чтобы отдаться во власть влечения, страсти и чувств, не думая о последствиях и брачном венце. Но постепенно вектор их диалогов меняется, и инициатива оказывается в руках Веры. Теперь скорее учит она, и Марк охотно (или не вполне) признаёт себя учеником: *"— Я вот слушаюсь вас и верю, когда вижу, что вы дело говорите, — сказал он. — Вас смущала резкость во мне, — я сдерживаюсь"*. (527) И это не хитрый ход коварного соблазнителя, желающего усыпить бдительность неопытной девушки, это

⁵⁸ Салтыков-Щедрин М.Е. Уличная философия: (По поводу 6-й гл. 5-й ч. романа "Обрыв") / Без подписи // Отечественные записки. 1869. № 6. С. 132.

искреннее желание найти компромисс в отношениях с человеком, которого действительно любишь. Тем более, что Вера нельзя назвать "неопытной" в том смысле, что она начитанна, от природы умна (даже мудра), серьёзна и поэтому не наивна. Развязка их отношений, и образ Марка в конце романа тоже неоднозначны.

Сюжет вполне давал возможность повествователю окончательно победить нигилизм в рамках одного художественного произведения, разумеется. В своём последнем письме Марк прямо высказывает свою готовность жениться на Вере. Их свадьба могла бы стать абсолютной победой старых устоев над несостоятельными новыми идеями: человек, проповедовавший "любовь на срок", скептически относящийся к религии, венчается в церкви и обретает дом и семью. Честь Веры спасена, нигилизм побеждён. Однако Марк отправляется на Кавказ. Причём, в конце он похож на загнанного зверя, озлобленного на самого себя, на жизнь, на людей. Гончаров изображает Марка так, что читатель вполне способен посочувствовать ему. *"Да, — это нож: ему больно. Холод от мозга до пят охватил его. Но какая рука вонзила нож? Старуха научила? нет — Вера не такая, ее не научишь! Стало быть, сама. Но за что, что он сделал? <...> Он пошел с горы, а нож делал свое дело и вонзался всё глубже и глубже. Память беспощадно проводила перед ним ряд недавних явлений". (729-730)*

Беспощадная саморефлексия в купе с пробудившейся совестью — вот способ, которым Гончаров разделяется с нигилизмом. Но не с Марком. Есть неприятное, глубоко лично задевшее романиста общественное явление — нигилизм, которое мелькает в плотной ткани романа среди прочих, более важных, общечеловеческого масштаба тем. А есть человек, личность, "попавшая в роман случайно",⁵⁹ жертва роковых сил страсти и судьбы — Марк Волохов, достойный христианского прощения и простого человеческого сочувствия. Весьма точной кажется мысль А.Г. Гродецкой о том, что "человеческая подлинность Волохова очевидно перерастает

⁵⁹ В письме к Е.П. Майковой Гончаров писал: "Судя меня строго, не выпускайте из вида одно обстоятельство, что моя главная и почти единственная цель в романе — есть рисовка жизни, простой, вседневной, как она есть или была, и Марк попал туда случайно".

ограниченность «типа» нигилиста, сформировавшегося в беллетристике этих лет".⁶⁰

Разумеется, нельзя сказать, что Марк не нигилист. Он просто не мог им не быть. В 1869 году критики, уже натренированные на целой плеяде антинигилистических романов, слёту записали героя Гончарова в отряд "новых людей". Но это однозначное определение привело к неоднозначному мнению. Волохов казался каким-то странным и, в общем-то, не совсем новым. Несостыковки списывались на недостатки в художественном таланте самого Гончарова и отсталость его взглядов. "[Гончаров — А.Л.] рисует в нем пагубу общества — молодое либеральное поколение; такова уж общая доктрина всех писателей благонамеренного ранга. Но автор знает новых людей только по слухам, они не жили с ними, и он едва ли их близко видел. Если мы присмотримся к Марку, то сейчас же окажется, что он не *новый*..."⁶¹ Или ещё: "Изображая молодое поколение в образе Базарова и ещё более грубой фигуре Марка Волохова, писатели старшего возраста показали, что они имеют мало общего с стремлениями людей новых идей, и что они значительно потеряли то чутьё, которое прежде не допускало их рисовать ни одного фантастического типа".⁶² Сама общественная ситуация, в условиях которой возник последний роман, подсказывала определение Марка, а традиция натуральной школы подталкивала к тому, чтобы непременно найти в романе *тип*, если текст давал такую возможность. Но вот время событий внутри романа, которое трудно определить точно, но всё же, скорее, более раннее, чем 1862 год, идёт вразрез с этой возможностью. "«Случайность» своего героя-нигилиста автор «Обрыва», как видим, признавал. Он наделен узнаваемыми чертами радикала-шестидесятника, однако действие романа, вопреки конкретной историко-социальной заданности персонажа,

⁶⁰ Гродецкая А.Г. Бестиарный код нигилиста Марка Волохова в «Обрыве» // Пушкинские чтения-2015. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: Материалы международной научной конференции. СПб., 2015. С. 160.

⁶¹ Окрейц С.С. Новые романы старых романистов // Дело. 1869. № 9. С. 81.

⁶² Утин Е.И. Литературные споры нашего времени // Вестник Европы. 1869. № 11. С.373.

развертывается в реалиях дореформенной эпохи, при крепостном праве. «Случайным» поэтом в Волохове оказывается именно «нигилизм»".⁶³

Таким образом, явление нигилизма нельзя не учитывать при рассмотрении фигуры Марка Волохова хотя бы уже потому, что современники Гончарова определяли Марка как нигилиста. Но стоит учитывать, что проблема молодого поколения, влившаяся в сюжет романа уже в процессе его написания, скорее приклеилась к Марку в качестве дополнительной характеристики и именно поэтому сделала его образ неоднозначным и неорганичным.

Теперь, когда отношения Марка с нигилизмом более или менее определены, нужно постараться ответить на вопрос: осознаёт ли Марк Скуку? Чувствует ли он свою беззащитность перед этим снедающим состоянием? Прямо в тексте Волохов нигде об этом не говорит. Не узнаёт это читатель и из его немногочисленных внутренних монологов в конце. В противоположность ему Райский — главный скучающий персонаж романа — очень часто размышляет об этой "болезни века" про себя, говорит о ней вслух, и, кроме того, повествователь сам характеризует взаимоотношения Райского со Скукой. Но Райский (по крайней мере, в первых двух частях) предстаёт в некотором роде соавтором Гончарова. Образ Художника, поклонника красоты, находящегося в поисках своего места в жизни, своей точки опоры, подразумевал близкое знакомство читателя с его внутренними переживаниями, с ходом его мыслей, с подробной саморефлексией в духе романтического романа-исповеди. Поэтому читателю известны мысли Райского о Скуке. Волохов же дан извне, глазами других персонажей, прежде всего Райского. В первых трёх частях основными средствами его характеристики являются его же реплики, полные иронии и напускного безразличия ко всему и всем. На первый взгляд в этих частях Марк кажется абсолютно уверенным в себе и в той жизненной позиции, которую он выбрал для себя. Но если внимательно вчитаться в некоторые его замечания, можно с

⁶³ Гродецкий А.Г. «Случайный» нигилист Марк Волохов и его сословная геральдика // Русская литература. 2015. № 3. С.8.

первых же диалогов его с Райским узреть зерно сомнения в том, что он говорит.

Например, упорное желание показать, что он *не нуждается в позволениях*. Тот факт, что Волохов именно подчёркивает это (и не один раз), испытывая при этом возмущение, ставит его в положение человека, который пытается следовать определённым установкам, очень хочет создать о себе определённое впечатление. В данном случае человека, не признающего никаких запретов, рамок и авторитетов. Приведу пример из текста для наглядности:

— *Яблоки мои: я вам позволяю, сколько хотите...*

— *Благодарю: не надо; привык уж всё в жизни без позволения делать, так и яблоки буду брать без спросу: слаще так! <...>*

— *Делайте с книгами, что хотите, я позволяю!* — *сказал Райский.*

— *Опять! Кто просит вашего позволения? Теперь не стану брать и рвать: можешь, Леонтий, спать покойно.*(263-264)

Этот отказ от привычных действий по причине того, что снят запрет, напоминает типичную детскую привычку делать всё назло. Марк ведёт себя так, как будто хочет подчеркнуть, доказать, что он "новый", свободный от этических условностей человек. И сама необходимость доказательства этого говорит в пользу того, что это напускное, скорее желаемое, чем действительное. Вот и проницательный наблюдатель Райский отмечает это в их первую же встречу:

— *Извините... я...*

— *Пожалуйста, без извинений! спрашивайте напрямик. В чем вы извиняетесь?*

— *В том, что не верю вам...*

— *В чем?*

— *В этих развлечениях... в этой роли, которую вы... или виноват...*

— *Опять «виноват»?*

— *Которую вам приписывают.*

— *У меня нет никакой роли: вот мне и приписывают какую-то.* (270)

Неясно только, сам ли Волохов выбрал для себя эту роль в связи с какими-нибудь обстоятельствами его туманной биографии или решил поддерживать

репутацию, выдуманную для него обществом. В любом случае, такое сильное желание показаться подчёркнуто развязным и независимым заставляет усомниться в искренности озвученных принципов.

Предательские оговорки касаются и других сторон личности Волохова. Например, его отношения к религии. По письмам Леонтия и Бабушки, а также по устным отзывам Райский знал, что Волохов не признаёт православной церкви. Снова первый же их разговор бросает тень сомнения на эту характеристику:

— *И Веру знаю.*

— *Где же вы их видали? Вы в доме не бываете.*

— *В церкви.*

— *В церкви? Как же говорят, что вы не заглядываете в церковь?*

— *Не помню, впрочем, где видел: в деревне, в поле встречал...*

Гончаровское отточие, между тем, сигнализирует о том, что именно в церкви, вне всяких сомнений. Кроме того, уже упоминавшаяся выше рекомендация Козлова также противоречит его напускному безразличию и холодности к людям. Множество этих мелочей, разбросанных по всему тексту романа, лишают уверенности в том, что Марк убеждённый нигилист, и подтверждают то, что он нигилист "случайный".

Как убеждённый нигилист Марк должен был бы отрицать скуку, ведь она идёт вразрез с основными установками нигилизма. Речь идёт о скуке бытовой, "простейшей". Занятые разрушением и отрицанием сложившихся устоев, нигилисты ощущали себя новой силой эпохи, что взваливало на них груз ответственности перед этой самой эпохой, не позволяющий скучать. Однако экзистенциальная Скука — верный спутник нигилизма. Значит, она должна была сопровождать и Марка (если всё же признавать, что он имеет отношение к этому течению).

Прежде чем бросаться на поиски зачатков глубокой Скуки в опыте Волохова, нужно разобраться в непростых отношениях двух понятий: Нигилизм и Скука.

Во-первых, стоит оговориться, о каком именно нигилизме идёт речь. Исследователи разных областей сходятся во мнениях, что в самом общем

смысле существует два понимания нигилизма как социально-исторического явления: западный и русский. В. Краус даже выделяет три основных географических полюса этого явления: философский в Германии, социально-политический в России и эстетический во Франции и Англии. "Для всех них свойственно активное воздействие на политику, причём соответствующая энергия социально-политического нигилизма сильнее всего проявилась в русской истории".⁶⁴ В России понятие "нигилизм" со страниц всем известного романа Тургенева вылетело в самую гущу общественно-политической жизни и на подготовленной реформами почве стало быстро разрастаться и давать плоды. *Нигилизм* стало понятием социальным. Нигилистами стали называть представителей молодого поколения, причём, поскольку это наименование несло в себе отрицательную коннотацию, выделялись только недостатки. "Нигилизм в функции просто бранного слова появился в России".⁶⁵

Трудно сказать, как связаны нигилизм и скука: одно сопровождает другое или что-то является предпосылкой. В. Краус, например, в ряду множества первоисточков нигилизма называет и скуку. То есть люди бросаются к нигилизму в том числе и из-за скуки. С этой точки зрения очень сложно посмотреть на Марка: мы ничего не знаем о его прошлом. Оно туманно. Даже нарисованная Райским картина прошлого Волохова никак не комментируется ни повествователем, ни самим героем. Текст не подсказывает читателю, верную или ошибочную гипотезу выстроил Борис. Однако их разговор сворачивает с темы и заканчивается весьма интересно: на самом интересном месте, когда Райский должен угадать ту "великую идею", которую собирается олицетворять собой Марк, Волохов внезапно отправляется спать. Композиция их диалога, а именно тот факт, что именно на этом Марк (а не Райский) решает прекратить разговор, может намекать на

⁶⁴ Краус В. Нигилизм и идеалы : Эссе. М., 1994. С.19.

⁶⁵ Михайлов, А.В. Обратный перевод : [Рус. и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей]. М., 2000. С.570. См. также: Смирнов, И.П. Психодиахронология: (Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней). М., 1994.

то, что Волохова задела эта тема. Он, возможно, даже боится, что Райский доберётся до сути, пусть и случайно.

Общим местом является то, что нигилизм напрямую связан с падением авторитета Церкви. Само слово "нигилизм" возникло после Французской революции. В 1799 году Якоби в своём письме Фихте писал о нигилизме как о тенденции к устранению религии. Франц Баадер считал нигилизм "пагубным для религии злоупотреблением разума". Как ни странно, явление Скуки многие учёные и философы тоже напрямую связывают с утратой веры. Рэм в своей книге, вслед за Паскалем и Кьеркегором, придерживается мнения, что скука появляется там, где нет Бога. Таким образом, отрицание Бога (и не только его) ставит человека перед зловещим "Ничто", которое, в свою очередь, влечёт за собой глубокую Скуку.

Отношение Марка к церкви и религии должно быть очевидно. На правах нигилиста он должен был отрицать и то, и другое как попытки связать свободную личность выдуманными условностями, как посягательство на независимость ума и поступков. В речи Волохова действительно пару раз проскальзывают ироничные замечания в адрес священнослужителей... Кроме того, в разговоре Веры с Марком в первой главе четвёртой части содержится характеристика, косвенно связанная с Волоховым. Вера рассказывает о братьях Лозгиных (очевидно, соседях), которым Марк давал книги:

— Вон у Лозгиных младший сын, Володя, — ему четырнадцать лет — и тот вдруг объявил матери, что не будет ходить к обедне.

— Что же?

— Высекли: стали добираться — отчего? На старшего показал. А тот забрался в девичью да горничным целый вечер проповедовал, что глупо есть постное, что Бога нет и что замуж выходить нелепо... (526)

Однако важно место этой маленькой истории в диалоге. Эти реплики идут сразу после признания Марка в том, что он "бросил *этих* скотов; не стоит с *ними* связываться" (Там же; курсив мой). Он теперь всячески старается отделить себя от "грядущей силы" и "юных надежд" и доказать Вере, что он способный ученик и готов идти ей навстречу. Реакция Марка на само

содержание разговора в девичьей непонятна, оно никак не комментируется ни им, ни Верой (хотя, её отношение к этому как раз очевидно). Напрямую же своё отношение к религии сам Марк не озвучивает. Эта тема остаётся где-то на периферии его диалогов с Райским и Верой о любви, искусстве и месте в жизни. Читателю остаётся только хвататься за мелкие характеристики извне, данные с точки зрения других персонажей. Райский слышал от других, что Волохов не ходит в церковь, Вера признаётся брату, что молится о неверующих, и ясно, кого она подразумевает под этим словом. Таким образом, текст вроде бы не даёт достаточных оснований для того, чтобы рассуждать о Скуке Марка в связи с его атеистическими убеждениями. И всё же вопрос веры играет решающую роль в его взаимоотношениях с этим терзающим чувством. Почему?

При рассмотрении героя с точки зрения его отношения к духовной сфере важно разделять понятия *Церковь* как институт и *вера*. Первое как система включает в себя множество элементов: свод определённых правил, обряды с соответствующей атрибутикой, иерархию священнослужителей, а также условные санкции. "Церковь — Собрание, общество правоверных христиан".⁶⁶ — лаконично сообщает Словарь Академии Российской. А вот значения понятия *вера*, которые приводит в своём "Толковом словаре живого великорусского языка" В.Даль. "Вера – 1. Уверенность, убеждение, твёрдое сознание, понятие о чём-либо, особенно о предметах высших, невещественных, духовных. 2. Верование; отсутствие всякого сомнения или колебания о бытии и существовании Бога; безусловное признание истин, открытых Богом. 3. Совокупность учения, принятого народом <...> 4. Уверенность, твёрдая надежда, упование, ожидание".⁶⁷ Понятие *вера* в "Обрыве" играет очень большую роль, особенно в двух последних частях и именно в отношении Марка. Для последнего романа Гончарова наиболее значимы первое и четвёртое значения.

⁶⁶ Словарь Академии Российской. Т.6. С.625.

⁶⁷ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1863. Ч.1. С.293.

Эпоха Просвещения нанесла удар по обоим понятиям: отрицая Бога, она, как следствие, отрицала и Церковь как ненужный и бесполезный институт, далеко ушедший от своего первоначального образа. В России активная секуляризация и развитие естественных наук поставили под удар авторитет Православной Церкви. Провозглашённая ведущей роль разума вытеснила вопросы о божественном, сакральном, сверхъестественном. Категория *веры* не была интересна Просвещению.

Свои поправки в сложившуюся ситуацию внёс Романтизм. Не реабилитируя институт Церкви, представители этого направления вновь обратились к представлению о высшем, недоступном, непознаваемом. Категории метафизического снова стали интересовать писателей и философов. Вера как состояние человека, когда он во что-то верит, не требуя разумных объяснений и доказательств, снова получила право на осмысление. При этом положительное отношение к Церкви уже вряд ли когда-нибудь будет восстановлено. Вера же спокойно может существовать отдельно от Церкви, поскольку это то, что напрямую связывает человека с Богом, без посредника.

Церковь как свод правил и догм, естественно, чужда Марку. Но конфликт с ней, а точнее, отсутствие какого-либо конфликта никак не влияет на его духовное и душевное состояние. Ходит или не ходит Марк в церковь в его случае не так уж и важно. Его не интересует вопрос веры в ключе христианского учения. В "Обрыве" Марк проходит испытание *особой* верой. Символично, что Верой зовут и главного "испытателя" Марка. В одном из эпизодов эта игра слов прямо всплывает в их разговоре:

— И что приобрела этой страшной борьбой? то, что вы теперь бежите от любви, от счастья, от жизни... от своей Веры!<...>

— Мы не договорились до главного — и, когда договоримся, тогда я не отскочу от вашей ласки и не убегу из этих мест... Я бы не бежал от этой Веры, от вас. Но вы навязываете мне другую... Если у меня ее нет: что мне делать — решайте, говорите, Вера!

— А если эта вера у меня есть — что мне делать? — спросила и она.

— Легче расстаться с какими-то заученными убеждениями, чем приобрести их, у кого их нет... (612-613)

Вера Васильевна становится олицетворением некой веры, в которую она же хочет обратить Марка. Эта вера шире, чем просто вера в Бога, хотя включает и её. Это целый комплекс убеждений, взглядов, своего рода философия жизни. Её главная особенность заключается в том, что она рождается здесь и сейчас, в диалогах Веры и Марка. Причём как явленных читателю на страницах романа, так и оставшихся за пределами повествования. Ситуация обращения в веру осложняется тем, что в то же время Марк пытается склонить Веру на сторону своих убеждений. То есть, по сути, они оба находятся в равных условиях, на позиции и апостола, и ученика. И в начале их взаимоотношений всё действительно так и предстаёт. Изначально даже роль проповедника принадлежит только Волохову. Но затем расстановка сил постепенно меняется. Вера вспоминает начало их отношений: *"Это всё вы раскидали по своим проповедям. Стало быть, у вас это сделалось убеждением..."* И далее происходит такой обмен репликами:

— Ну, «стало быть»: так что же? Вы видите, что это не притворство! Отчего же не верите?

— Оттого, что верю чему-то другому, лучше, вернее, и хочу...

— Обратить меня в эту веру?

— Да! — сказала она, — хочу — и это одно условие моего счастья: я другого не знаю и не желаю... (529)

"Учение" Марка верой не названо, о его проповедях говорится в прошедшем времени, и их самые развёрнутые диалоги приобретают однонаправленный вектор движения, как будто только Вера выступает в роли апостола. "Учение" Веры — это действительно её вера, вера в значении "твёрдая убеждённость, уверенность в чём-либо, в исполнении чего-либо". Она действительно верит в то, что проповедует Марку, хотя он заставляет её сомневаться. Но Вера находит поддержку в семье, в своих корнях, традициях. Именно они помогают ей не отступать от своей веры.

С Волоховым всё иначе. В диалоге с Верой, приведённом выше, он оговаривается: "Легче расстаться с какими-то заученными убеждениями, чем

приобрести их, у кого их нет... ". Если предположить, что под убеждениями, которых у него нет, Марк подразумевает убеждения Веры, то фраза начинает работать не в пользу Марка. Ведь тогда то же самое может сказать Вера ему: ей тоже сложно приобрести убеждения, которых у неё нет. Но Марк говорит не об этом. Говоря "убеждения", он имеет в виду убеждения в принципе. То есть Волохов признаётся в том, что у него нет никаких убеждений, по крайней мере, равных Вериным по силе. Да, у него есть определённые принципы, но он не *верит* в них, поэтому его проповеди пустые, призрачные. Он псевдоапостол. Поэтому с развёртыванием сюжета расстановка сил между ним и Верой меняется. Сначала он уверен в себе и своих "убеждениях", он не сомневается ни в одном произнесённом слове. Затем он понимает, что столкнулся с настоящими убеждениями, с истинной верой, начинает сомневаться в правильности своей позиции, видя, что не может с её помощью пробить позицию другого человека и, как следствие, уже не сыплет остротами, а раздражается. И в самом конце, уже после драмы на дне обрыва раздражение достигает предела, переходит в злость и отчаяние, потому что он видит, что даже его условная победа не сломила истинную веру. Марк перестаёт общаться с "грядущей силой", во многом уступает Вере, то есть теряет все ориентиры, за которые цеплялась его "вера", и она рассыпается. Мощное столкновение с нерушимой стеной Вериных принципов лишает Марка опоры. А человек, лишённый ориентиров, утративший веру (неважно во что) — лучшая мишень для Скуки. "А Марк не верит — его отрицающая сила перевешивает утверждающую. Он верит только в "Ничто" и поэтому гораздо резче и определённое, чем Райский, выключен из круга человеческого единства".⁶⁸ В отличие от Райского, Волохов не осознаёт экзистенциальной скуки, окружившей его. По крайней мере, не говорит об этом, а к его мыслям доступа у читателя нет. Но то, что явление не названо, ещё не означает, что его нет. Нигилистические установки Марка — не важно, связаны ли они с социально-политическим движением или выражают личный протест, — вопреки суждениям Рэма, ещё не были предпосылкой того, что его одолела

⁶⁸ Rehm W. Gontscharov und Jacobsen oder Langeweile und Schwermut. Göttingen, 1963. S.64.

Скука. А вот утрата и этих, пусть многое отрицающих, но всё же убеждений, их обесценивание из-за неприятия любимой женщиной, потеря уверенности в их непреложной истинности — это та почва, на которой произрастает Скука. Человек остаётся один на один с этим миром, он потерян и дезориентирован. Марк и без того не представлял собой героя, находящегося в полном ладу с окружающей действительностью; его скептицизм и ирония — лучшее тому подтверждение. А упустив возможность наконец обрести опору, обретя веру (Веру), он окончательно оказался во власти Скуки. Скука в случае с Марком наиболее близка к понятию *тоски*. Однако их следует разделять. Очень ёмким и наиболее близким основной мысли настоящего исследования кажется рассуждение Н. Бердяева: "Тоска может пробуждать богосознание, но она есть также переживание богооставленности. Она между трансцендентным и бездной небытия. Страх и скука направлены не на высший, а на низший мир. <...> Скука говорит о пустоте и пошлости этого низшего мира. Нет ничего безнадежнее и страшнее этой пустоты скуки. В тоске есть надежда, в скуке — безнадежность. Скука преодолевается творчеством".⁶⁹ Пустота скуки, в которую погружается Марк обнажает ещё одно состояние, в котором человек уязвим для Скуки. Это одиночество.

Итак, напрямую Волохов в скуке не признаётся. На предположение Райского о том, что он, верно, скучает в Малиновке, Марк отвечает: "Я стараюсь развлекаться". Развлечения довольно скромные, но вполне весёлые: своровать яблок, вырастить двух бульдогов для устрашения высокопоставленного лица, "осадить трактор" и так далее. По крайней мере, простейшей скуке места нет. Но все эти мелкие "делишки", озорство в то же время свойственны человеку без "точки опоры". Отсутствие этой опоры и погружает человека в Скуку, сопровождаясь характерным метанием. Если в случае с Райским метание — это творческие поиски Художника, то в случае с Марком — метание между самим собой и ролью, которую ему предписывают окружающие, а в последних частях романа — между старой правдой и новой.

⁶⁹ Бердяев Н.А. Самопознание : (Опыт философской автобиографии). М., 1991. С.50.

У Скуки Марка и Скуки Райского действительно есть нечто общее. В первой главе 4 части Вера говорит Волохову: "Вам скучно жить мирно: бури хочется!" Но это внешняя оценка. Сам Марк об этом не говорит и не думает. Можно решить, что его поступки и манера поведения выступают в пользу того, что бури действительно не хватает. Но у "случайного нигилиста" Волохова, доброго в душе, справедливого, ценящего в людях ум, искренность и сердечность, это кажется напускным. Главная причина его Скуки — это *одиночество*. Чувство одиночества проявляется в двух пластах: в бытовом и метафизическом. Бытовое одиночество очевидно: у Марка нет семьи, нет близких друзей (разве что Леонтий, но их отношений мы не видим. Дом Козлова становится лишь местом встречи Волохова с Райским). Даже близкие по духу люди, которые непременно должны быть у представителя "новой, грядущей силы", если они и есть, остаются за рамками романа. У Марка нет дома, все его либо боятся, либо считают странным и поэтому чуждаются. В метафизическом же плане — это чувство оставленности, брошенности. Человек ощущает себя одиноким, поскольку ему не на что опереться, не к кому обратиться. Из-за этого начинает съедать Скука. Чувство одиночество обостряется, когда Марка оставляет *вера* (Вера). Ещё раз: здесь имеется в виду не религиозное чувство, вера в Бога, а вера в самом широком смысле, вера во что бы то ни было, твёрдая уверенность в том, что поступаешь правильно, в соответствии с определёнными убеждениями, в которые *веришь*. Выше уже приводился отрывок из диалога, в котором вера и Вера постепенно сливаются в одно целое. Засчёт этого дальнейшие обращения Марка в этом диалоге, в которых он, кстати, постоянно называет имя своей собеседницы, относятся и к любимой женщине, и к той вере, в которую она пытается его обратить. В этот момент Марк ещё не одинок, но уже ослаблен. Разворачивается настоящая дуэль, которая заканчивается весьма странно: каждый думает, что победил он. Марк считает, что он победил Веру, удержав её в обрыве, а Вера трактует возвращение Марка по-своему: "*—Ты воротился... навсегда?.. Ты понял наконец... о, какое счастье! Боже, прости...*" (619) Но после мнимой победы для Марка наступает реальное

поражение. После "падения" вера Веры лишь крепнет, а вера Марка расшатывается. Он понимает, что если останется с ней, предаст свои убеждения. Но что это за убеждения, ради которых приходится делать несчастным и себя, и любимого человека? И так же, как он "бросил тех скотов" ради Веры, он решает жениться на ней. Этот шаг — поступок отчаянный, необдуманый, аффективный. Поступок человека, повисшего на границе между своей верой, которая пошатнулась и стала мешать, и чужой, в которую не удалось обратиться. Скука уже схватила за горло. А после того, как Вера окончательно порвала с ним все отношения, попросив переговорить с ним Тушина, его полностью поглотило одиночество, а вместе с ним и Скука.

Интересно, что чувство одиночества характерно и для романтизма. Но, в отличие от романтика, Марк лишён представления о некоем втором, лучшем мире, поэтому ему приходится довольствоваться малым: уйти в ту часть этого единственного, земного мира, одно название которой отсылает к русской романтической традиции — на Кавказ. Поэтому с сожалением Марк при прощании говорит Тушину:

— *Ответа никакого! Я уеду...*

— *Это именно тот ответ, который нужен ей...*

— *Не ей, а вам, да, может быть, романтику Райскому и старухе...*

Такая модель поведения свойственна русским романтикам. Б.М. Энгельгардт довольно подробно описал её. Идея заключается в том, что, в отличие от европейских романтиков, русские романтики не знают двоемирия. Конфликт заключён в рамках одной реальности, которая распадается на быт с одной стороны и высшие идеалы с другой. "...не постигая смысловой и эмоциональной напряжённости абстрактных схем, оно [сознание русского романтика — А.Л.] торопилось заполнить их мнимую пустоту привычным содержанием своего опыта, оперируя категориями эмпирически-возможного там, где речь должна была бы идти об абсолютном и трансцендентном".⁷⁰ Нигилист Волохов в конце поступает совершенно в

⁷⁰ Энгельгардт, Б.М. «Путешествие вокруг света И. Обломова»: Главы из неизданной монографии / Вступ. ст. и публикация Т. И. Орнатской // ЛН Гончаров. С.47.

духе романтизма. Но он проигрывает тому, кто вёл себя, как романтик, на протяжении всего романа. Райский, в отличие от Волохова, *не одинок*. Даже если это чувство и было знакомо ему в Петербурге, в Малиновке всё меняется. Повествование ведёт к тому, что постепенно, от главы к главе, Райский врастает в родную почву, пускает корни и действительно становится частью своей семьи, своего рода — частью одного целого. Это даёт право утверждать, что Райскому удалось одолеть Скуку, поскольку одиночество его миновало. Таким образом, если Райский двигался от Скуки к освобождению от неё, то Волохову повезло меньше: не найдя точки опоры, потеряв близкого человека, он остался один на один с пустотой скуки, с "Ничем" и переместился в другое пространство в надежде заглушить там съедающие его чувство так же, как это в своё время сделал Райский, сбежав в Малиновку.

Заключение

Возникнув в эпоху романтизма, тема скуки продолжает развиваться и преобразовываться в литературе и дальше. В творчестве И.А. Гончарова она занимает совершенно особое место. В свете его неоднозначных отношений с романтической традицией неоднозначной становится и проблема "скучающего героя", наиболее явно проявившаяся в последнем романе писателя — "Обрыв". С одной стороны, скука здесь выступает как маркер героя-романтика и с этой точки зрения могла бы служить средством иронии повествователя. Но с другой стороны, скука также выступает как форма "болезненного" восприятия времени, свойственного главным образом главному герою, который, попадая в исконно близкую ему среду, в общество людей с другим восприятием времени, пытается понять, в чём причина его недуга. Ко всему этому добавляется ещё и то, что Райский находится в вечном поиске "точки опоры". Но этот вечный поиск, в свою очередь, не даёт ему разочароваться в жизни, как это было свойственно романтикам. Поиск красоты, умение находить её в окружающей его действительности и искренне восхищаться ей — вот, что помогало Райскому отгонять от себя назойливый призрак скуки. Финал романа всё-таки можно считать скорее оптимистичным, нежели ироничным. Не только Гончарову удалось разделаться со скукой, как писал Рэм, но и его герой справился с этой задачей.

Совершенно по-другому сложилась судьба Марка. Его история — это, скорее, история медленного поглощения скукой, история её постепенного осознания, история её победы. Очень символично, что момент поражения Волохова в этой борьбе совпадает с его романтическим уходом. Одиночество и потеря ориентиров — вот главные причины его уязвимости перед этим беспощадным чувством.

Но Гончарову важно было создать контраст: скука и отсутствие таковой. В этом и суть "скучающего героя", что он одинок в своём чувстве. (В случае с Марком Скука не эксплицирована в романе). Однако романист пошёл ещё дальше: он не просто нарисовал образы не скучающих героев, но

представил их в абсолютно различных ситуациях, пространствах, наделил разными характерами, образами жизни и ценностями, то есть максимально расширил спектр не только чувства скуки, но и чувства свободы от неё. И Марфинька, и Аянов — персонажи своего пространства, полностью совпадающие с ним. Кроме того, их судьбы совпадают с их представлениями об идеале, то есть они совпадают не только с тем пространством, в котором они обитают, но и с той жизнью, которой они живут.

Получается, что в романе читателю представлены два абсолютно не связанных друг с другом пути избавления от скуки. Первый — после долгих поисков и самоанализа, осознанно прийти к своему делу. Райский долго искал спасения в творчестве и, наконец, там его и обрёл. Второй путь — полное совпадение с тем миром, в котором живёт человек, жизнь в полной гармонии с собственными представлениями об идеале. Первый путь — знание и борьба, второй — незнание и покой.

Как уже было сказано во введении, не все герои были подвергнуты анализу в ходе настоящей работы. Так, главные героини романа — Вера и бабушка — остались за рамками исследования. Их взаимоотношения со Скукой не так очевидны и требуют тщательного рассмотрения. Кроме того, ещё один "участник" действия остался без внимания. Речь идёт о повествователе. Повествователь, а также автор "Обрыва" — наиболее сложные, но потому самые интересные участники полилога со Скукой. Всё это можно рассматривать в качестве векторов дальнейшего исследования.

Примечание

Перевод ключевых фрагментов книги Вальтера Рэма "Гончаров и Якобсен, или Скука и апатия"

Уже в объёмном "Обломове" ставится вопрос о скрытом взаимодействии между сутью эпического, его основательной широтой, длинным дыханием, "хорошим временем" и патологической сутью скуки, которая как особая форма восприятия времени, встречающегося в рамках эпически-романного только в России, может быть описана в своём растворяющем пространстве и поглощающем время виде. На российских обширных просторах рождается не только сила эпического формирования человека, но и явление скуки. Только под чужим влиянием она превратилась из более близкой, исконной, здоровой и светлой в болезненную, испорченную и почти смертельную, из русской – в западную, "европейскую" скуку: "хорошее" время стало "плохим". Эту едва наметившуюся, но имеющуюся на уровне подсознания связь Гончаров изобразил только в своём третьем романе – "Обрыв". В нём развиваются внутренне родственные фигуры "Обыкновенной истории" и "Обломова", которые вводятся в пространство, в котором буржуазно-патриархальная, основанная на вере уверенность в жизни соединяется с демоническими силами скуки и тёмной страсти в необычном художественном целом. Парадоксом является то, что буря страстей не в силах изгнать демонию и монотонность скуки, как и соответствующее ей настроение страха, лишаящего человека воли. Страсть тонет в банальном, она угасает в длительности бессодержательного, а влечение к интересному, которое должно уничтожить скуку, вязнет в безосновательности пустоты, которая стоит за любой скукой.

Роман Гончарова, который устремляется к необычайному напряжению, как едва ли какой-либо другой в русской литературе в рамках эпического, не считая произведений Достоевского, является тем самым романом, в котором суть и основа скуки обрели истинно литературную форму. (36-37)⁷¹

⁷¹ Здесь и далее в скобках указываются номера страниц, содержащих соответствующий текст на языке оригинала в издании: Rehm W. Gontscharov und Jacobsen oder Langeweile und Schwermut. Göttingen, 1963.

О Райском: Глубокая скука наполняет отравой чашу моего сердца – так он мог бы сказать о себе вслед за воздухоплавателем Гианоццо Жан Поля. Эта скука снова и снова демонстрирует ему всё то бессодержательное, ничтожное, что есть в его бытии, пустоту глубин его души и упущенное им время. Как говорит Кьеркегор, в скуке заключается единственная, правда, негативная связанность его жизни с отрицательным временем, которая захватывает его и, хочет он того или нет, исключает его из подлинного человеческого участия, в глубоком смысле, делает из него глупца, мимо которого проходит жизнь, не давая возможности ему осознать это и спасти себя. (41)

Типичная составляющая того состояния исключённости из жизни, проистекающая из скуки отгороженности, лишает Райского возможности отдаться чему-либо полностью, перерасти самого себя, забыться – не только на одно мгновение, а в длительной, основывающей связи с жизнью – в соединении с другим человеком и возродиться в лучшем виде. Кто не верит, звучит однажды в романе, тот не любит. Это относится и к Райскому, так как в нём отсутствует непоколебимая, одним источником подпитываемая вера в жизнь. Хотя его эгоцентризм и постоянный самоанализ временами открывают ему точную, часто не приукрашенную картину глубин его души и мучащей его жизни, но это его не спасает. И страсть, которой он так жаждет всем сердцем и помыслами, чтобы она изгнала из него смертельную скуку, оборачивается для него лишь лёгким развлечением, которое оставляет терзающую болезнь скуки нетронутой и не излеченной. Однако несмотря на то, что Райский далёк от того чтобы ощущать себя в истинно экзистенциальном смысле несчастным, как неудавшееся существо, он любит сам себя время от времени называть несчастнейшим из всех смертных. Ему не хватает пронизательности, к тому же, при всём своём самокомментировании, он слишком тщеславен. Райский уже только по причине любви к удобству не решился бы на всё отрицающий взгляд на жизнь. Он укрепляется на определённой срединной линии и хочет, как

настоящий консерватор с холодным взглядом наблюдателя, занять позицию между двумя крайностями. (41-42)

Но Райский не был способен отзываться жизнью на жизнь, поскольку он сам никогда не знал настоящей жизни. Ему постоянно грозит погружение в "обломовщину", в "спокойное, монотонное течение сонного быта". Ему, дилетанту по жизни, эстету, эгоисту-денди, бездеятельному человеку, который вновь оставляет государственную службу и никогда не познает удовольствия настоящего дела и причастности к какому-либо делу, ему не хватает этической и эпической глубины. Он стоит перед запертыми воротами жизни, на самом деле околдованный собой и своим как бы художественным эгоизмом, и оказывается под свинцовым гнётом тяжелейшей скуки как "ничегонеделатель" и праздный человек, как "лишний человек", который и не знает настоящего дела, и не хочет его знать, считая себя для этого слишком хорошим. Скука здесь действительно становится, в духе Новалиса или Баадера, бесцветностью, голодом, обессиливающей нуждой, болезнью души. Снова и снова она поднимается из недовольной души Райского, которая страдает от избытка необузданной фантазии, и ослабляет его тем сильнее, чем больше действует круг людей, погружённых в деятельность, чем больше они заняты и чем сильнее осознают своё призвание в жизни. (43-44)

У Гончарова есть сила, которой не обладает Райский: сила не только созерцания, тщательного самонаблюдения, но и сила абстрагированного, объективного художественного оформления. (47)

Здесь затрагиваются "метания" современного художника, который не может больше совмещать жизнь и творчество и добиваться одного ценой другого. Очевидно, Гончаров ясно ощущал это новое метание писателя на примере собственного одинокого бытия и находил утешение и компенсацию за все разочарования своей жизни в творческой деятельности. Но он ещё не поднимает эту проблематику художника до темы, он не продумывает её, да и не может этого сделать. Ведь образ Райского, в который вошло так много собственных черт, постоянно колеблется в освещении и оценке. Неясно,

насколько, да и вообще должен ли читатель трактовать его как настоящего, одержимого трудом и страстью к творчеству писателя и художника или должен видеть в нём лишь воодушевлённого хорошими намерениями, но лишённого терпения и силы воли дилетанта, который наслаждается красивыми словами и заслоняет ими необходимость стремиться к успеху, к художественному произведению. Гончаров, который иронизирует через Райского над своими бесспорно имеющимися художественными способностями и пытается спрятать душевные издержки на это творчество в иронии, сам временно берёт на себя обязанности своего героя и молча, верно, на самом деле исполняет то, что тот выдавал лишь в черновиках, в теории и планах. (50)

Перед Райским, словно холст, разворачивается тихий семейный роман, в то время как начинает ощущать, что этот роман вовлекает и его собственное "Я". Ему хорошо и тепло на душе, жизнь вокруг затягивает его в узко ограниченный, но устойчивый и счастливый круг. Внутри этого круга господствует простое, но радушное изобилие и, прежде всего, внутренняя уверенность, которая способна освободить его от приступов пресыщения и скуки, правда, лишь на мгновение. Райский хочет обработать новый материал и старый, привезённый с собой. Все образы готовыми возникают в его голове, он видит, как они живут, но не знает, как их вместе объединить в один сюжет. Он не может преодолеть эгоистическое требование страсти, как и "чуму скуки". Одно влечёт за собой другое; и то, и другое оказывается неразрывно связанным. Страсть, которая заставляет Райского голодать, почти биться в лихорадке и нервничать, как проявление или форма интересного является, на сколько это возможно, только скрытой причиной, фоном скуки, которая его сопровождает, так как он повсюду носит её внутри себя. Скука всё больше воедино сливает его с эпическими просторами русской равнины и возникшим на её почве деревенским бытием.

Райскому не хватает внутреннего покоя и веры в жизнь, чтобы позволить скрытым силам русского пространства нести и согреть себя. Он

видит в них только то, что есть в нём самом: негативную, леденящую скуку бессмысленного существования. Такой ему представляется провинция. Такими же представляются и её люди, которых он так проницательно анализирует; они остаются для него далёкими, дистанцированными, их он жалеет и в них же нуждается: для своего романа. <...> Пока Райский всё это обдумывает [ткань романа – А.Л.] и высказывает, пока читатель видит его бездеятельным, множащим свой материал, который он не в состоянии структурировать, пока Райский ищет ключ ко всему и смысл во всём, растёт его роман, формируется произведение искусства, люди и провинция обзаваются своей незабываемой жизнью, захватывают читателя и лишают его скуки, которая засела в сердце героя, препятствует ему в любви и вере и обманом лишает его, в отличие от Гончарова, сути его жертвы, необходимости стоять в стороне и наблюдать – лишает его романа. (52-53)

По крайней мере, Райский планирует это [писать скуку – А.Л.] не ежедневно. Болезнь "ennui", этой особой скуки, которая охватила современного человека, должна быть предметом не только рассуждения и анализа, но и предметом эпического изображения в "книге скуки". Нужно постичь болезнь как существенную и негативную форму выражения европейского человека, зафиксировать её со всеми сопровождающими явлениями и переменой чувств в её полной ничтожности, её опасной пожирающей силе, в крадущемся бесчинстве. Нужно пройти долгий путь и преодолеть большие мучения, чтобы прийти к этой парадоксальной и интересной мысли человеку, который пытается освободить себя от скуки с помощью "книги скуки", уничтожить скуку с её помощью и пишет это для забавы. Это то же самое, что изгонять чёрта с помощью дьявола. Только скука – и в этом заключается скрытая насмешка – способна внушить человеку такую безнадежную, отчаянную мысль, одурачить его такой ничтожной возможностью спасения, обманом лишить его работы, дела и жизни. Гончаров наглядно демонстрирует это, не придавая эпизоду особого значения. Но этот эпизод – основное звено всего. Он приобретает особое значение, если прочитать его в вышеупомянутой двойной перспективе. Ведь

Райский планирует "книгу скуки", а Гончаров пишет её. Он выдаёт себя уже в середине романа и в 16 главе второй части на короткий срок освобождает ото всех наложений и обнажает скрытую главную тему. (54-55)

О Марке: Как истинный "нигилист", то есть "реалист", как труженик духа, служитель правды, здравого смысла, свободы, он хочет с помощью фактов, с помощью последовательной, бескомпромиссной террористической реализации "новых идей" спастись от скуки; в одиночку ему это не удаётся. Ведь скука находится в теснейших отношениях с нигилизмом: позади и того, и другого стоит Ничто. (60-61)

Марк Волохов – более обострённый, холодно и радикально настроенный, протрезвевший Райский. Последний, в ощущаемой им зыбкости его жизни и творчества, предстаёт "поэтическим нигилистом", если воспользоваться понятием Жан Поля, введённым им в "Подготовительной школе эстетики" (§2). Марк же, напротив, "материалистический нигилист". Райский хочет оградить себя от него и от его циничных поступков, так как он осознанно живёт своей "праздной фантазией", и поэтому Марк называет его неисправимым "романтиком" (именно на "романтическую чувствительность" направлены ненависть и презрение нигилиста, он отвечает на них с иронией и цинизмом). Оба они действительно сначала противопоставляются, но потом вновь сближаются друг с другом как очень умные, последовательные эгоисты, настоящие "педанты", прежде всего, с помощью едва ощутимой, в сущности, блёклой и бессильной силы скуки. (61-62)

"Кто не верит, тот не любит". А Марк не верит – его отрицающая сила перевешивает утверждающую. Он верит только в Ничто, и поэтому он гораздо резче и определённое, чем Райский, выключен из круга человеческого единства. То, что Вера отдаётся эгоистичному нигилисту, что он завоёвывает её в последний, уже ничего не предвещавший момент, обусловлено трагической ошибкой обоих, роковой слепотой или наваждением. Обоим кажется, что они одержали верх и смогли перетянуть другого на сторону своего мировоззрения. Это иллюзия. Пробуждение, прежде всего Веры,

ужасно. Её последняя, высшая жертва, её самоотверженность были напрасны. Как падшая женщина, она оказывается униженной и раздавленной. её падение, как это позже интерпретирует Гончаров, было жертвой в борьбе старой и новой жизни. После напряжённой, почти сверхчеловеческой борьбы верующей с неверующим, любящей с тем, кто только воображает, что любит, остаётся лишь хищная пустота. Но оказывается, что нападение укрепившегося в Марке Волохове материалистического, враждебного традициям нигилизма отражено и подавлено, что сила "старой правды" укрепились и осталась несломленной в этой борьбе.

Эпическая сила существования побеждает бурю драмы, продолжительность – пустую трату времени, которая является производной от скуки. Истинная вера побеждает ничтожно-пустую составляющую позитивистского, натуралистического, антиметафизического взгляда на мир и факты, который приписывается Марку. (Гончаров как явный противник такого взгляда описал его только в его негативном действии, односторонне и искажённо). Или, словами циника Марка, "бабушкина мораль" победила "новую мораль", новые нормы и формы его распущенного образа жизни. Его уход – он вынужден это признать – едва ли оказался выдающимся поступком, скорее, жалким, более жалким, чем он думал, фальшивым и непоследовательным, нечестным в его отношении к Вере. Марк Волохов и нигилизм во всех смыслах оказались пойманы и обезврежены. Говорят, что он сначала поехал к своей тётке в Новгородскую губернию – к старой тётке! – а потом намерен опять проситься в юнкера и ехать на Кавказ: как другой, новый, отрезвлённый Печорин. (64-66)

О романе Райского: Так засыпает Обломов, так засыпает и Александр в "Обыкновенной истории". Скука их одолела. Райский тоже сражён ей, как заражённой формой времени, как "плохим временем". В своём живом воображении он надеется найти новую сенсацию и "развлечение": "variatio delectat". Когда он просыпается, он видит лежащие перед ним на столе листы и берёт их в руки, вздыхает, качает головой и погружается в тяжёлое раздумье. Он понимает, что должен распрощаться с романом; но он пытается

скрыть это, как-то мотивировать, найти новый "мираж дела", поскольку старый грозит испортиться, и за ним уже мелькает зловещий силуэт Ничто.

Очевидное Ничто, пока загороженное новым "миражом дела", стоит за всем, а несвобода скуки и дальше закрепится за этим лентяем, ни для чего не годным дилетантом жизни, будет подгонять его, разрушит его чувство времени и жизни и своим испаряющим характером лишит его времени жизни. Один, Марк Волохов, отправится на Кавказ, другой, Райский, – в Италию, в Рим. Каждое слово пояснения или заключения – уничтожающая ирония. Один знает о своём нигилизме, другой – нет; по крайней мере, не хочет признаваться, а хочет заглушить его или спастись бегством. (72-74)

Любезно-снисходительная, но, в то же время, серьёзная насмешка распространяется на слабости Райского, которые писатель выставляет на показ и бегло комментирует от третьего лица. Это больше, чем слабости: они проникают в его существо и становятся неизлечимыми. Гончаров скрывает это; он вынуждает читателя наблюдать за всем сквозь двойную перспективу, которая в настоящем эпическом повествовании обладает одновременно чем-то смягчающим и дистанцирующим. Он принимает у Райского тяжёлую ношу запланированного романа с его слабых плеч и отпускает его на свободу блуждать, на псевдо-свободу безответственно прожитого им романа жизни, его "праздной фантазии", его "романтического ориентира", который никогда не приведёт его к цели. "Если он и не спит, как Обломов, то он едва ли проснулся. Он знает, что надо делать, но он этого не делает". Гончаров же, напротив, знает, что делать и делает это за него, потому что *он* проснулся. Он освобождается от одолевшей его скуки через написание романа, который сам он не мог или не решался прожить. При этом он освобождает другого, Райского, не без доли иронии от тяжёлой, полной отрешения работы над романом и доводит до конца то, что тот не мог и не хотел окончить. Это заложено в его природе – углубляться в сложные механизмы жизни, заниматься психологией, анализировать явления, создавать романские образы.

<...>

Так Гончаров становится литературным преемником Райского, этой более или менее полюбившейся и высмеянной эпической "копии", которую он далеко превосходит в человеческой цельности и поэтически-объективирующей силе. Направление, которое задаёт Гончаров в конце, не столько следствие развития характера Райского, сколько желание сделать его не слишком тёмным и негативным. Он осветляет его и показывает, как в Лондоне, Риме и Париже Райского сопровождают три любимых образа, три самых глубоких впечатления, три самых дорогих воспоминания: бабушка, Вера и Марфинька, которых он называет своей семьёй или группой, а вместе с ними и родное гнездо – Малиновка. (75-77)

Определённо древняя, могучая, эпически распростёртая Россия стоит за всем, но действительно ли Райский хранит ей верность? Можно ли принять его за вечного "эмигранта", можно ли излечить его от скуки, этой нездоровой, горькой, заграничной скуки и её "плохого", испорченного времени здоровым, умеренно долгим периодом времени, "хорошим" временем его собственной смиренной, патриархальной жизни? При прощании Вера спрашивает Райского, не вернётся ли он в этот тихий уголок, где его все понимают и любят, если скука опять одолеет его. Ответ звучит так: "Непременно, Вера! Сердце моё приютилось здесь: я люблю всех вас – вы моя единственная, неизменная семья, другой не будет!" Райский абсолютно искренне убеждён в этом. Однако то, что он изменится, почерпнёт внутренней пищи и излечения в этом источнике силы, мало похоже на правду уже потому, что он снова произносит "непременно". Он останется "неизлечимым романтиком" и "тоскующим тунеядцем без определённой цели и задачи", ленивым "бездельником", "влюблённым дураком", скучающим человеком, "нигилистом", который живёт по собственному произволу и не может пробиться ни к художественному творчеству, ни к основанию собственного бытия. Поэтически-эстетический нигилизм поглотился экзистенциальным. Так как Райский ни во что не верит, или верит в Ничто, так как у него нет корней, он никогда не почувствует глубокое, подпитывающее существо времени, не узнает откровения жизни. Поскольку

он скучает, он постигает истину основного принципа Леопарди: скука – мать Ничто (разумеется, не обращаясь к мрачной, угнетающей апологии Ничто). Но однажды ширма упадёт с жизненного обмана, миражи и иллюзии исчезнут, выдуманные картины сотрутся и – слишком поздно – Райский осознает, что он, как комедиант, прошёл мимо бытия, что он "раненный на смерть играл, гладиатора смерть представляя", что скука медленно, но верно лишила его смысла и ценности его жизни. Тогда в опустевшей душе остаётся только Ничто, которое не становится менее жестоким, если оно завуалировано возвращением окончательно разочаровавшегося и отчаявшегося человека в родные места, в семью. "А если сказал "непременно", то ничего и не выйдет!" Именно "Ничего". (77-78)

Вероятность того, что Райский действительно, будучи "прямым сыном Обломова", вернётся в родную Малиновку, скрыта в финале, похожем на финал "Обломова": погребение заживо в собственное пустое существование. Возможно, Райский был слишком слаб для смерти Рудина; возможно, такой смертью он приобрёл бы нежелательный геройский нимб. Однако возможность горького конца скрыта в Райском, но в форме, отличной от конца Рудина. Ведь погребение собственного существования при живом теле есть духовная, душевная смерть. (79)

В свойственной ему расчётливой, но пронизательной манере, обусловленной его эпическим мировоззрением, Гончаров в своём последнем романе разделался с так называемым нигилизмом, который был ему чужд, нелюбим им, и чьи корни, подобно Достоевскому в его больших антинигилистических романах, он узрел в пожирающей болезни скуки. На примере обоих главных героев – Марка Волохова и Райского – он продемонстрировал огромную силу старой, благочестивой, властной матушки-Руси, как власть веры над демонической властью отрицания, силу бытийного художественного произведения жизни над фантомом жизни. Гончаров почти ничего не говорит о таинственном, метафизическом основании скуки: что она ждёт смерти, то есть соседствует смерти, смерти

души и, в конце концов, обнаруживается только там, где Бог отступает от жизненного целого и оставляет человека, после чего человек оставляет Бога. Возможно, Гончаров осознанно не стал касаться этой взаимосвязи. В любом случае, он показал это неосознанно через то, что у чувствительных, деятельных людей, которые принадлежат к человеческому обществу и наделены спокойной, искренней верой в Бога, нет времени на скуку, во всяком случае, на неправильную, возникшую на Западе, глубоко ранящую скуку, и поэтому они не знают "Ничто" как парализующий итог скуки. В реальной жизни скрытое нападение скуки оказывается отражённым. "Бессилие от скуки", основная опасность русского человека, отсекается силой религиозной веры в жизнь и преодолевается с помощью её "благословенного покоя". (80-81)

Библиография

Источники

1. *Бердяев, Н.А.* Самопознание : (Опыт философской автобиографии). — М.: Книга, 1991. — 445 с.
2. *Гельвеций, К.-А.* Сочинения в двух томах. — Т.2. М., 1974. — 687 с.
3. *Гончаров, И. А.* Обрыв. Роман в пяти частях // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Том. 7. СПб.: Наука, 2004.
4. *Гончаров, И.А.* Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. — М., 1952–1955. — Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. — 1955. — С. 64–113.
5. *Гончаров, И.А.* Намерения, задачи и идеи романа "Обрыв"// Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.,1952–1955. — Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. — 1955. — С. 208–220.
6. *Краус, В.* Нигилизм и идеалы : Эссе. — М.: Радуга, 1994. — 253с.
7. *Кьеркегор, С.* Страх и трепет: диалектическая лирика Иоханнеса де Силенцио — М.: Академический Проект, 2014. — 153 с.
8. *Паскаль, Б.* Мысли. — М., 2000. — 365 с.
9. *Страхов, Н.Н.* Борьба с Западом. — М.: Институт русской цивилизации, 2010. — 576 с.
10. *Толстой, А.К.* Собрание сочинений: В 4т. — М., 1963. Т.1. Стихотворения. — 799 с.
11. *Шпенглер, О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. В 2т. — М.: Мысль, 1998.

Справочная литература

12. *Даль, В.И.* Толковый словарь живаго великорусскаго языка. — М., 1863.
13. Древнегреческо-русский словарь / Сост.: Дворецкий И.Х. под ред.: Соболевского С.И. — М., 1958.

14. Словарь Академии Российской. 1789-1794: В 6т. — М.: МГИ им. Е.Р Дашковой, 2001-2006.

Исследования

15. *Rehm, W.* Gontscharov und Jacobsen oder Langeweile und Schwermut. Göttingen, 1963. — 168 S.
16. *Алексеев, П.П.* Цивилизационный феномен романа И.А. Гончарова "Обрыв" // И.А. Гончаров: Материалы Международной конференции, посвящённой 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова: Сборник русских и зарубежных авторов. — Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. — С. 124-145.
17. *Багаутдинова, Г.Г.* Роман И.А. Гончарова "Обрыв": Борис Райскийхудожник. — Йошкар-Ола: МарГУ, 2001. — 103 с.
18. *Базылев, В.Н.* Мифологема скуки в русской культуре: (И.А. Гончаров "Обыкновенная история"). // Res Linguistica : К 60-летию д.филол.н., проф. Владимира Петровича Нерознака — М., 2000. — 445 с.
19. *Балашова, Е.А.* Литературное творчество героев И. А. Гончарова // Материалы Международной научной конференции , посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова. — Ульяновск, 2003. — С.179-185.
20. *Виротайнен, М.Н.* Ловушка Мефистофеля ("Сцена из Фауста" А.С. Пушкина // Анализ драматического произведения: Межвузовский сборник. — Л., 1988. — С. 108-121.
21. *Вольперт, Л.* Лермонтов и литература Франции. — Таллин, 2005. — 318 с.
22. *Гейро Л.С.* Роман Гончарова "Обрыв" и русская поэзия его времени // Русская литература. — 1974. — № 1. — С. 61-73.
23. *Гейро, Л.С.* "Сообразно времени и обстоятельствам": (Творческая история романа «Обрыв») // И.А. Гончаров. Новые материалы и исследования . М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. — С.83–183. — (Лит. наследство; Т. 102).

24. *Гродецкая, А.Г.* «Случайный» нигилист Марк Волохов и его сословная геральдика // Русская литература. – 2015. – № 3. – С. 5-38.
25. *Гродецкая, А.Г.* Бестиарный код нигилиста Марка Волохова в «Обрыве» // Пушкинские чтения-2015. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: Материалы международной научной конференции. – СПб., 2015. – С. 156–162.
26. *Гуковский, Г.А.* Пушкин и русские романтики. — М., 1965. — 355 с.
27. *Доманский, В.А.* Роман "Обрыв": Долгое прощание с романтизмом // Гончаров после "Обломова": Сборник статей. Материалы III Международной гончаровской конференции в СПб. СПб—Тверь, 2015. — С. 52-63.
28. *Зубков, К.Ю.* "Обрыв" И.А. Гончарова как роман о нигилистах: сюжет и композиция // Гончаров после "Обломова": Сборник статей. Материалы III Международной гончаровской конференции в СанктПетербурге. СПб – Тверь, 2015. С.64-82.
29. *Калинина, Н.В.* "Обрыв" как роман о художнике // Гончаров после "Обломова": Сборник статей. Материалы III Международной гончаровской конференции в Санкт-Петербурге. СПб – Тверь, 2015. – С.83-100.
30. *Краснощёкова, Е.А.* И.А. Гончаров. Мир творчества. — СПб.: Пушкинский фонд, 1997. — 526 с.
31. *Краснощёкова, Е.А.* "Обломовец, ударившийся в нигилизм" // И.А. Гончаров: Материалы Международной научной конференции, посвящённой 195-летию со дня рождения И.А. Гончарова: Сборник статей русских и зарубежных авторов. – Ульяновск, 2008. – С. 153-166.
32. *Краснощёкова, Е.А.* "Обрыв" И.А. Гончарова в контексте антинигилистического романа 60-х годов // Русская литература. – 2001. – № 1. – С. 66-79.
33. *Кузнецов, Ф.Ф.* "Нигилизм" и нигилизм: О некоторых новомодных трактовках творческого наследия Писарева // Новый мир. — 1982. – №4. – С. 241-243.

34. *Кутейников, И.А.* И.А. Гончаров и особенности русской национальной культуры // *Материалы Международной научной конференции , посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова.* – Ульяновск, 2003. – С.226-230.
35. *Ларош, Г.А.* Новый роман Гончарова / Нелюбов Л. // *Русский вестник.* – 1869. – № 7. – С.335-378.
36. *Макогон, Э.Р.* Скука как экзистенциал культуры : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филос.н.... — Ростов-на-Дону, 1999. — 19 с.
37. *Маркович, В.М.* Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // *Искусство и художник в русской прозе I половины XIXв.* — Л., 1989.— 557 с.
38. *Мельник, В.И.* Этический идеал И.А. Гончарова. — Киев, 1991. — 148 с.
39. *Мельник, В.И., Мельник, Т.В.* И.А. Гончаров и европейская литературная традиция (Ф.Шиллер, И.Гёте, В.Скотт) // *Стиль наследования культуры.* — М., 2009. — С. 178-185.
40. *Михайлов, А.В.* Обратный перевод : [Рус. и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей]. – М.: Яз. рус. культуры, 2000. – 852с.
41. *Набоков, В.В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина "Евгений Онегин". — СПб., 1998. — 926 с.
42. *Никольский С.А.* Русский человек в деле и недеянии: опыт исследования И.А. Гончарова // *Вопр. философии.* - 2009. - N 4. - С. 7284.
43. *Никольский, С.А.* Русский человек в деле и недеянии: Опыт исследования И.А. Гончарова // *Вопросы философии.* – 2009. – №4.
44. *Новиков, А.И.* Нигилизм и нигилисты : Опыт критической характеристики. – Л.: Лениздат, 1972. – 296с.
45. *Окрейц, С.С.* Новые романы старых романистов // *Дело.* – 1869. – №9. – С. 76-88.

46. *Отрадин, М.В.* Борис Райский в свете комического // Гончаров после "Обломова": Сборник статей. Материалы III Международной гончаровской конференции в СанктПетербурге. СПб – Тверь, 2015. – С. 143-161.
47. *Отрадин, М.В.* Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. — СПб.: Издательство СПбГУ, 1994. — 169 с.
48. *Отрадин, М.В.* Роман И.А. Гончарова "Обрыв" // Гончаров И.А. Обрыв. Киев, 1986.
49. *Переверзев, В.Ф.* Трагедия художественного творчества у Гончарова // Вестник Социалистической академии. – 1923. – № 5. – С. 164–177.
50. *Прозоров, Ю.М.* "И меланхолии печать была на нём...". Об основаниях поэтического мышления В.А. Жуковского // Прозоров Ю.М. Классика. Исследования и очерки по истории русской литературы и филологической науки. — СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2013. — С.49-102.
51. *Прокопенко, З.Т.* М.Е. Салтыков-Щедрин и И.А. Гончаров в конце 1860х годов // Рус. лит. - 1985. – № 3. – С. 166-175.
52. *Райнов, Т.И.* "Обрыв" Гончарова как художественное целое // Вопросы теории и психологии творчества (Пособие при изучении теории словесности в высших и средних учебных заведениях) – Т.7. – Харьков, 1916. – С. 32–75.
53. *Савинков, С.В., Фаустов, А.А.* Аспекты русской литературной характерологии. — М., 2010. — 331 с.
54. *Салтыков-Щедрин, М.Е.* Уличная философия: (По поводу 6-й гл. 5-й ч. романа "Обрыв") / Без подписи // Отечественный записки. – 1869. – №6. – С. 127-159.
55. *Свендсен, Л.* Философия скуки. — М., 2003. — 256 с.
56. *Смирнов, И.П.* Психодиахронология: (Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней). – М., 1994. – 353с.

57. *Сороченко Е.Н.* Концепт "скука" и его лингвистическое представление в текстах романов И.А. Гончарова: Дис. ... к. филол. н.. – Ставрополь: Ставропол. гос. ун-т, 2003. – 234 с.
58. *Сороченко, Е.Н.* Антропоцентрический анализ эпистолярного дискурса: Концепт СКУКА в письмах И.А. Гончарова // Антропоцентрическая парадигма в филологии : Материалы Междунар. науч. конф. (Ставрополь, 14-15 мая 2003 г.). — Ставрополь, 2003. — С. 113-118.
59. *Сороченко, Е.Н.* Тексты романов И.А. Гончарова в эпистемологическом пространстве эпохи: концепт "скука" // Материалы международной научной конференции "Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики". — Тольятти, 2004. — Ч.3. Гуманитарные науки и образование: опыт, проблемы, перспективы. — С.163-168.
60. *Старосельская, Н.Д.* Роман И.А. Гончарова "Обрыв". – М.: Художественная литература, 1990. – 223 с.
61. *Тихомиров, В.Н.* Структура образа Райского в романе Гончарова "Обрыв" // "Учёные записки" (Курский государственный педагогический институт). – Орёл. – 1968. – №41. – С.15–32.
62. *Тихомиров, В.Н., Погребная, В.* Гончаров и нигилизм // Гончаровские чтения, 1995-1996: [Сборник статей и докладов участников Гончаровской конференции 1995-1996 гг.] — Ульяновск, 1997. – С. 1526.
63. *Утин, Е.И.* Литературные споры нашего времени // Вестник Европы. – 1869. – № 11. – С. 347374.
64. *Фомичев, С.А.* "Сцена из Фауста": (История создания, проблематика, жанр) // Временник Пушкинской комиссии, 1980 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. — С. 21-36.
65. *Хайдеггер, М.* Основные понятия метафизики: Мир – Конечность – Одиночество. – СПб.: "Владимир Даль", 2013. – 592с.
66. *Чемена, О.* Этапы творческой истории романа И. Гончарова "Обрыв" // Русская литература. – 1961. – №4. – С.195–208.

67. *Энгельгардт, Б.М.* «Путешествие вокруг света И. Обломова»: Главы из
неизданной монографии // ЛН Гончаров. — С.15-73.
68. *Юнусов, И.Ш.* И.А. Гончаров: Русский мир в контексте цивилизации и
прогресса ("восток-запад" в душе русского человека) // Юнусов И.Ш.
Национальное и инонациональное в русской прозе второй половины
XIX века: (И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, Л.Н. Толстой) / РГПУ. – СПб.,
2002. – С. 193-272.