

УДК 821.161.1.09 (045)

*Г.В. Мосалева***ОБРАЗ РОССИИ КАК ХРАМА-КОРАБЛЯ И ЕГО МОДИФИКАЦИИ  
В РОМАННОЙ ПОЭТИКЕ И. А. ГОНЧАРОВА**

В статье рассматриваются модификации храмово-литургического канона, присущего русской классике на примере трех романов И.А.Гончарова. Отношение героя к храму как субстанциальному свойству ортодоксального онтоса является определяющим маркером аксиологии героя. Образ России как храма-корабля формируется в географических очерках «Фрегат “Паллада”», последовавших за романом «Обыкновенная история». Однако «храмовые мотивы», проясняющие тип героя, наблюдаются уже в первом романе. Александр Адуев отказывается от храма как символа многовекового бытия сакральной России и выбирает идеологию «века сего», основанную на сознательном отказе от любви и культивировании эгоцентризма. В результате этого выбора с героем происходит физическая и духовная метаморфоза, выразившаяся в его измельчании и деградации. В романе «Обломов» выделяются дом-почва и чужбина-океан как основные топосы повествования. Образ Обломова связан с почвенной Россией сакральными, историческими, культурными нитями, его «лежанье» на диване символизирует сознательный выбор, связанный с отказом от внешней жизни и сосредоточенностью на сфере созерцания. Образ Обломова прочитывается в работе как тип созерцателя-путешественника, выбравшего прямой евангельский путь, но отказавшегося от деятельного участия в жизни как человек-христианин: оттого он остался только мудрецом-Платоном. Вместе с тем, Обломов сохранил свое сердце-храм как благою почву Обломовки-России для будущего христианского преображения. В качестве смыслообразующих пространственных символов романа «Обрыв» выступают топосы Русские Берега и Волга. Образ России как храма-корабля трансформируется в сюжете Веры в образ тонущей ладьи и запущенного храма. В финале романа сюжеты жизни и искусства объединяются топосом возвращения героев в храм. Аксиологически знаковым оказывается развитие сюжета Райского, совершающего путь от художника-дилетанта к художнику-почвеннику, что приводит героя к осознанию его личной нерасторжимой связи с семьей Бабушки-России.

*Ключевые слова:* храмово-литургическая модель, топосы повествования, образ России.

Образ России как храма-корабля структурно и семантически оформился у Гончарова во «Фрегате “Паллада”». «Военный парусник» является здесь символом Дома-Почвы, противостоящим Чужбине-Океану:

«Увижу новое, чужое и сейчас в уме прикину на свой аршин. Я ведь уж сказал вам, что искомый результат путешествия – это параллель между чужим и своим. Мы так глубоко вросли корнями у себя дома, что, куда и как надолго бы я ни заехал, я всюду унесу почву родной Обломовки на ногах, и никакие океаны не смоют ее!» [1. Т. 2. С. 70].

Главная функция «Русского Корабля» в преодолении морей и океанов, символизирующих катастрофичность бытия и иноприродность стихий по отношению к Русской Почве. Образ корабля во «Фрегате “Паллада”» соединяется с образом храма в его символично-метафорическом воплощении, что закрепляется «структурой повествования». Текст «Фрегат Паллада» оформляется как *рождественский*: повествование начинается и заканчивается упоминанием о празднике Рождества. Таким образом, время начала и конца рождающегося Текста-Путешествия Гончарова сакрализуется как Рождественское. Путешествие от Рождества к Рождеству, то есть в онтологически линейное, храмово-литургическое время, предопределяет рождение новых сакральных смыслов, связанных с Рождеством Господним.

«Фрегат “Паллада”» – это не только текст-плавание, но и текст-путешествие, так как Гончаров возвращался в Петербург сухим путем через Сибирь, вследствие поломки военного парусника, приобретающей в тексте историософское измерение: путешествие обнаружило, что «Русский Корабль» нуждался в срочном ремонте.

Сибирские встречи убедили Гончарова в том, что Россия-Корабль способна преодолеть любые природные и социальные стихии, если она соединит в себе возможности материального и духовного развития и, главное, окажется верна своему предназначению – страны, родившейся во Христе и призванной стать примером истинного христианского просвещения для других стран и народов.

В каждом из романских текстов Гончарова, на наш взгляд, содержатся мотивы и сюжеты храмово-литургической модели, символизирующей храмовую Россию как воплощение России идеальной.

### Отказ героя от храма и метаморфоза образа в «Обыкновенной истории»

Несмотря на то, что «Обыкновенная история» предваряет географические очерки Гончарова и, казалось бы, сюжетно не должна была бы вписываться в представления о России как о храме-корабле, тем не менее и у этого романа своя «храмовая история».

Главный герой «Обыкновенной истории» Александр Адуев – двадцатилетний молодой человек покидает родовое поместье Грачи ради Петербурга, олицетворяющего собой для молодого человека топос славы и «колоссальных страстей». «Райский уголок» становится для героя-мечтателя в одночасье «тесен»: сюжет Александра Адуева начинается с мотива «блудного сына»:

«Перед ним расстилалось множество путей, и один казался лучше другого. Он не знал, на который броситься. Скрывался от глаз только прямой путь; заметь он его, так тогда, может быть, и не поехал бы» [1. Т. 1. С. 41].

*Мотив потери пути и истинного ориентира в жизни* станет в романе лейтмотивом сюжета героя. Ум, знание – качества, связанные с духовной работой, к которой герой в силу своей избалованности оказывается не способен. Александр «прилежно и многому учился», знал «с дюжину наук да с полдюжины древних и новых языков», но не знал, где прямой (спасительный для души) путь. *Интеллект* здесь противопоставлен *уму* как свойству, присущему цельной душе. В самом начале своего пути герой – уже не господин своей душе, в ней хозяйничают «обольстительные призраки», кроме того у Александра были «преждевременно» развиты «сердечные склонности» и «*доверчивость* до излишества». [1. Т. 1. С. 41].

Накануне отъезда в Петербург Анна Павловна наставляет сына в заповедях Господних. Наставление Анны Павловны начинается с молитвенного зачина, столь характерного для древнерусских текстов почти всех жанров: «Надеюсь, Он, Отец мой Небесный, подкрепит тебя». После чего мать Александра высказывает главную мысль своего наставления: «... а ты... пуще всего не забывай Его, помни, что без веры нет спасения нигде и ни в чем».

Александр же, напротив, «доверчив до излишества» миру призраков и фантазий, о Боге же он забывает вместе с наказом матери, в чем признается, вернувшись домой спустя восемь лет, проведенных в Петербурге. Причем, признание это вызывается детскими и юношескими «воспоминаниями» о религиозной атмосфере дома, пронизанной искренней и безыскусной верой, расширяющей духовный горизонт юной души:

«...вспомнил, как, будучи ребенком, он повторял за матерью молитвы... как, указывая ему на звезды, говорила, что это очи Божиих ангелов... Показывая на синеву дальнего горизонта, она говорила, что это Сион... Александр вздохнул, очнувшись от этих воспоминаний» [1. Т. 1. С. 310].

Эти воспоминания рождают в герое сожаление об утрате «младенческих верований»: «Боже!.. когда теплота веры не греет сердца, разве можно быть счастливым!» [1. Т. 1. С. 310].

Мать чувствует, что сына не удержать и, наставляя его в вере, деликатно спрашивает: «Будешь ли ты посещать храм Божий? Будешь ли ходить по воскресениям к обедне?» [1. Т. 1. С. 43].

В ответ на молчание сына Анна Павловна сама его утешает: «...где тебе быть так усердну к церкви Божией, как нам, старикам?... Не тужи, у тебя есть мать. Она не проспит. ... Вымолю тебе и здоровье, и чинов, и крестов, и небесных и земных благ» [1. Т. 1. С. 44]. На первое место в своей материнской молитве Анна Павловна ставит как раз блага земные, в то время как для подлинно верующего человека главным благом является спасение души.

Петербург поражает Александра «запертостью мыслей и чувств», колоссальными гробницами-домами, холодом отношений, где ум *цепенеет* и сердце *каменеет*. Петербург предстает перед Александром как мифологическое культурное пространство, обольщающее и подчиняющее себе: «Александр добрался до Адмиралтейской площади и остолбенел. Он с час простоял перед *Медным всадником*, но не с горьким упреком в душе, как бедный *Евгений*, а с восторженной думой». После этого созерцания герой переживает перерождение: «Взглянул на Неву, окружающие ее здания – и глаза его засверкали... Ему стало весело и легко» [1. Т. 1. С. 68].

Герой стыдился тоски по родным местам и легко подчинялся мечтам о «благородном труде, о высоких стремлениях» и при этом, как иронично добавляет Гончаров, «преважно выступал по Невскому проспекту, считая себя гражданином нового мира». Интенсивность процесса перерождения подчеркивается быстрой сменой чувств: надежды мелькают, жизнь манит «к чему-то неизвестному», сердце бьется, герой возвращается домой «в мечтах».

В Петербурге на первых порах антагонистом Александра выступает дядюшка – Петр Иванович Адуев. Совершенно справедливо, на наш взгляд, В.И.Мельник объясняет фамилию дядюшки и племянника Адуевых как производную от «Ада» [5. С. 146] и восходящую к христианской аксиологии. Александру дядюшка напоминает пушкинского демона, о чем он сообщает в письме Пospelову:

«Сердцу его чужды все порывы любви, дружбы, все стремления к прекрасному... Я иногда вижу в нем пушкинского демона... Не верит он любви и проч... не любит изящного ... я думаю, он не читал даже Пушкина» [1. Т. 1. С. 74].

В портрете Петра Адуева Гончаров акцентирует внимание на его «сдержанности», умении владеть собой, «не давать лицу быть зеркалом души». Гончаров отмечает, что нельзя было назвать его лица «деревянным», а лишь «покойным», но эпитет «деревянный» не раз появляется вначале в отношении дядюшки, а затем и Александра. Петр Иванович, по замечанию племянника, «адски холодно говорит о любви» [1. Т. 1. С. 68], причем речь идет о его женитьбе. На это замечание Александра Петр Иванович иронически отзывается: «Адски холодно – это ново! В аду, говорят, жарко» [1. Т. 1. С. 104].

Петр Иванович применяет по отношению к жене «адскую методику», пытается застраховаться от несчастья и сохранить ее любовь. Получается же все наоборот: Лизавета Александровна утрачивает интерес к жизни, не верит в любовь Петра Адуева, в способность пожертвовать ради нее материальными выгодами и карьерой тайного советника: «...я знаю ты в состоянии на великодушное притворство» [1. Т. 1. С. 329]. Она воспринимает себя помехой, «камнем» на пути мужа: «Я была брошена как камень на твоём пути; я мешаю тебе...» [1. Т. 1. С. 328]. Символика камня, заключенная в имени Петра и имеющая различные смыслы (исторические – Петр I, Петербург как город Петра, ориентирующийся на западные модели развития; религиозные – апостол Петр), неожиданно сталкивается со встречным геммологическим мотивом, вызывая справедливый вопрос: кто и на чьем пути является камнем преткновения?

В конце романа его портрет меняется. Утратив покой, Петр Иванович ходит «немного сгорбившись», «он как будто опустил ся», движения его стали «не так бодры», «взгляд не так тверд и самоуверен», он высказывает решимость изменить «деревянную жизнь». Он сознает, что его жена «убита пустой и бесцветной жизнью», но если в нем еще остаются силы к изменению жизни, то Лизавета Александровна превращается в «двойника» своего мужа: она «монотонно», «с унылым равнодушием» повторяет заученные занятия и движения («взяла опять расходную тетрадь со стола»), пытается быть человеком «дела»: «Ты же сам учил меня... а теперь упрекаешь, что я занимаюсь... *Я делаю свое дело (курсив И.А.Гончарова)!*» [1. Т. 1. С. 324].

Сердечные чувства оказываются для нее губительны, она реагирует на них «с отчаянием».

Петербург, как характеризует его мать Александра, – это пространство омота. Символичен ее сон о сыне накануне его возвращения домой: «Да откуда ты взялся, голубчик?... «Из омота ... от водных» [1. Т. 1. С. 295]. Грезы о культурно-мифологическом пространстве Петербурга затягивают Александра безвозвратно, так, что однажды отказавшись от подлинной бытийности, он соглашается на статус вечно изменчивого «призрака», принимающего то одну, то другую личину. Сон матери можно назвать пророческим.

«Водные мотивы» не раз встречаются в сюжете героя, обнажая иллюзорность его пути. В пору симпатии к нему Наденьки Александр нанимает лодку с гребцами и переплывает Неву, чтобы добраться до ее дачи. Когда же он отодвигается Наденькой при появлении более значительного лица в ее жизни – графа Новинского, он возвращается с полпути назад:

«Адуев все стоял в лодке, с раскрытым ртом, не шевелясь, протянув руки к берегу, потом опустил их и сел. Гребцы продолжали грести.

– Куда вы? – *бешено* (курсив мой – Г.М.) закричал на них Александр, опомнившись. – Назад!» [1. Т. 1. С. 137].

Александр словно заключен в топос «воды», он герой-бесенок, обитатель омота-бездны, отказавшийся от почвы-традиции и находящийся «между» двумя берегами Невы. Как герой-романтик в реалистическом освещении автора он осмеивается самой комичностью ситуации.

Сочувствуя Александру в истории с Наденькой, Лизавета Александровна пытается помочь ему найти истинный путь:

«Как указать настоящий путь его сердцу? Где этот спасительный *компас*? (выделено мной – Г.М.). Она чувствовала, что только нежная, дружеская рука могла бы ухаживать за этим цветком» [1. Т. 1. С. 182].

Но дружеские усилия Лизаветы Александровны не приводят героя к настоящему пути, потому что она сама дезориентирована мужем в обретении своего подлинного пути.

Не приносят герою счастья и «любовные победы», в его душе появляется «бесенок» тщеславия:

«Какой-то бесенок все шевелился в нем. Все шептал ему. Что это мелко для него, что ему бы летать выше... а где и как – он не мог решить» [1. Т. 1. С. 255].

После третьей любовной истории с Лизой, в которой он предстает пошлым соблазнителем, «вором» и изгоняется ее отцом из сада, как библейский змей, Александр Адуев как никогда близок к самоубийству, засматриваясь в воды реки-бездны и едва удерживаясь на мосту. Избежав физической смерти, пошлый герой умирает духовно: он охлаждается к жизни и «тонет» в «апатическом сне»: «Он искал беседы людей с желчным, озлобленным умом, с ожесточенным сердцем и отводил душу, слушая злые насмешки над судьбой» [1. Т. 1. С. 25]. Происходит нарастание небытийности героя, вызванной миром «водного зазеркалья» Петербурга и углубляющейся отграниченной от жизни сферы «смертного сна».

Вернувшись в Грачи после восьми лет жизни в Петербурге, Александр надеется «воскреснуть душой» на родине. Стремление «воскреснуть» говорит об уже свершившейся духовной смерти героя, оставляя для него весьма теоретическую возможность для возвращения к жизни. При встрече мать не узнает своего сына: «Где твои волоски? как шелк были! ... щеки – кровь с молоком; весь ты был как наливное яблочко!» [1. Т. 1. С. 297].

Нравственная деградация и измельчание героя, его обезжизнивание видны по намеренной авторской деэстетизации портрета. Мать пытается узнать у Евсея причину изменения сына. После долгих усилий слуга выговаривает слово «разочарованный», пущенное о племяннике дядюшкой. Матери оно ни о чем не говорит, и тогда она спрашивает Евсея о посещении сыном церкви. Получив отрицательный ответ, Анна Павловна сразу все понимает, но еще надеется повлиять на сына, пытаясь вернуть его в храм как топос подлинного бытия. Но из ее благой попытки ничего не выходит: дважды он просыпает на обедню – главную церковную службу, во время которой происходит Принесение Христом Жертвы Любви. В конце концов, Александр соглашается пойти ко всенощной. Обратим внимание на то, как Гончаров описывает *пространственное нахождение героев в храме*: «Мать вошла в церковь и встала у самого клироса, Александр остался у дверей». Герой даже не входит в притвор, он остается «у дверей», вне храмового пространства, вне литургической событийности, отказываясь от участия в церковной службе и ограничиваясь позицией *наблюдателя*.

В контексте храмовой символики, включающей в себя образ России как храма-корабля, Александр находится вне этого пространства спасения. Тем не менее даже его стояние «у дверей» в притворе оказывается благодатным и вызывает в нем «детские воспоминания» и мысли о необходимости веры, и это лучшие духовные чувства, которые испытывает герой на протяжении всего романа.

*Россия как корабль православной веры* в «Обыкновенной истории» находится в критическом состоянии. Единственной носительницей веры, несмотря на ее весьма своеобразное исповедание, оказывается мать героя: она могла то молиться, то гадать по картам, то приглашает в комнату к спящему Александру что-то шепчущую над его изголовьем старуху. Она дает ему неправильное воспитание, оберегая Александра от всех невзгод и желая сыну не спасения его души, а только земных благ.

Как показывает сюжет, Александр не способен к подлинному возвращению и изменению. Если в первый срок своего пребывания в Петербурге, Александр стремится к «омуту» невольно, то при вторичном возвращении герой стремится туда сознательно:

«Он думал, что эта скука пройдет, что он приживется в деревне, привыкнет, – нет: чем дольше он жил там, тем сердце пуще ныло и опять просилось в омут, теперь уже знакомый ему» [1. Т. 1. С. 314].

Сюжет «блудного сына» Александра движется по кругу, циклично и не размыкается в онтологическую линию, способствующую воскресению героя. Он пытается *идти в ногу с веком*, соответствуя духу времени, но не вечности. Герой не воскресает, а дурнеет и стареет, что неоднократно подчеркивается автором в финале романа:

«Как он переменялся! Как пополнел, оплешивел, как стал румян! С каким достоинством он носит свое выпуклое брюшко и орден на шее! Глаза его сияли радостью!» [1. Т. 1. С. 329].

Казалось бы, герой преодолевает состояние тоски и уныния, но его радость, проистекающая от самодовольства, знаменует собой последнюю степень пошлости и одеревенения личности. Александр Адуев оказывается героем не евангельской, а всего лишь обыкновенной, пошлой истории: мотив

«блудного сына» трансформируется в сюжете Адуева в мотивчик «успешного племянника». С блудным сыном его роднит лишь уход из «родного гнезда». Но как подлинный евангельский блудный сын Александр не возвращается к Отцу: он не чувствует за собой никакой вины, ему не нужно прощение, он не нуждается в Искупителе.

Сюжет Александра Адуева по отношению к образу храма как символу сакральной России оказывается профанно-пародийным. Жизнь героя-мечтателя не переплетается с судьбой исторической России, вследствие его осознанного отказа от храма: в своей взрослой жизни герой остается сторонним наблюдателем богослужения, изменяя «младенческим верованиям». Этой измены автор не прощает герою, деформируя его «возрастной» портрет в категориях эстетики безобразного: герой лысеет, толстеет, деревенеет.

### «Сердце-храм» Обломова и «океан лжи» в отношении к храмово-корабельному образу России

Россия-Обломовка, казалось бы, никак не связана с образом корабля. Тем не менее, эта связь есть, и осуществляется она, прежде всего, через главного героя романа – Илью Ильича Обломова, путешественника-созерцателя. Поскольку мы уже обращались к этому роману в контексте храмово-литургической поэтики, сошлемся на свою статью о нем [7] и обобщим сказанное.

Любовь Обломова «к дивану» знаменует собой его тяготение к внешней статике и динамике внутреннего созерцания. «Лежанье» Обломова не является чем-то болезненным и не означает сон души. Оно в какой-то степени мотивирует его отказ от «фрака» в пользу «халата»: «На нем был халат из персидской материи, настоящий восточный халат, без малейшего намека на Европу, без кистей, без бархата, без талии, всегда поместительный, так что и Обломов мог дважды завернуться в него... Халат имел в глазах Обломова тьму неопределенных достоинств: он мягок, гибок; тело не чувствует его на себе; он, как послушный раб, покоряется самонаименованному движению тела» [1. Т. 4. С. 8].

«Персидский халат» Обломова вещь символическая, не бытовая, но бытийная. Ею Гончаров сообщал и о своем авторском отказе от инерционного воспроизведения европейского «героя во фраке» – наследника Петровских реформ. В описании «халата» Обломова подчеркивается его изоляция от европейской культуры: «халат» героя – «без малейшего намека на Европу», «поместителен», «мягок» и «гибок». То, что он вышел из моды, придает ему особую ценность, он оказывается вещью вневременной, иконической. Обломов не стремился *шагать в ногу с веком*, в отличие от Александра Адуева – героя из «преисподней». У «халата» есть свой сюжет, своя драматическая история: Обломову не удастся избавиться от него, и «халат» оказывается «живучее» своего обладателя. Фраку, жилету и галстуку как символам официально-чиновничьей жизни Обломов предпочитает «простор и приволье». Полное равнодушие Обломов проявляет и к миру искусства.

Мировоззрение Обломова проясняется в разговоре с модным литератором Пенкиным – сторонником «реального направления» в литературе, суть которого в обличении «падшего человека». Обломов спорит с Пенкиным, воспаляясь по поводу его слов о злости и смехе презрения в отношении «падшего человека», которого тот предлагает «извергнуть из гражданской среды»:

«Вы одной головой хотите писать! – почти шипел Обломов. – Вы думаете, для мысли не надо сердца? Нет, она оплодотворяется любовью... Извергнуть из гражданской среды... Это значит забыть, что в этом негодном сосуде присутствовало высшее начало; что он испорченный человек, но все человек же, как вы сами. Извергнуть! А как вы извергнете его из круга человечества, из лона природы, из милосердия Божия? – почти крикнул он с пылающими глазами» [1. Т. 4. С. 27].

Внутреннему миру Обломова свойственны высокие помыслы, сострадание «бедствиям человечества», его воображение поставляет его на место «непобедимого полководца», «мыслителя», «великого художника». Он часто устремляет «печальный взгляд в окно, к небу, с грустью провожает глазами солнце», в «горькие минуты» встанет с постели на колени и начнет молиться жарко, усердно, умоляя небо отвлечь как-нибудь угрожающую беду» [1. Т. 4. С. 68].

Описание этой насыщенной внутренней жизни Ильи Ильича Гончаров завершает замечанием о том, что о ней «никто не знал» и не мог ее видеть, включая Штольца, которого «никогда не было в Петербурге». Это означает, что только авторское знание Обломова можно считать полным. Получается, что почти все герои судят об Обломове только с внешней стороны: он почти никому не раскрывается до конца.

Жизнь Обломова протекает в соответствии с церковным календарем. Для Обломова это норма, которая совершенно не устраивает Ольгу: «А с тобой мы стали бы жить изо дня в день, ждать Рождест-

ва, потом масленицы...» [1. Т. 4. С. 374]. Лишь однажды, в пору влюбленности в Обломова Ольга едет помолиться о нем в Смольный, потому что Обломов «указал ей эту церковь с реки» [1. Т. 4. С. 347]. Эта связь важна, она указывает на тождество любви и религиозной жизни души героя.

В отличие от Ольги, Агафья Матвеевна живет в согласии с временем церкви: «Из главных героев только Агафья Матвеевна важнейшие акты своей жизни переживает в церкви», «только эта героиня любит истинно христианской любовью в романе» [4. С. 233]. В конце концов, ее жизнь с Обломовым образует семейное единство в контексте церковного времени: «На масленице и на Святой вся семья и сам Илья Ильич ездили на гулянье кататься...» [1. Т. 4. С. 481]. Приход, с которым связана церковная жизнь Агафьи Матвеевны, посвящен Рождеству. В этот храм Агафья Матвеевна прибегает к ранней обедне, чтобы подать записки о здравии Ильи и помолиться: «...бежала в церковь, подавала бумажку в алтарь, помянуть за здравие, потом отходила в угол, бросалась на колени и долго лежала, припав головой к полу...» (выделено мной – Г.М.) [1. Т. 4. С. 384].

В отличие от Обломова и Агафьи Матвеевны, Ольга и Штольц оказываются вне храмового контекста. Любовное чувство между ними вспыхивает вне России, в Париже, а после свадьбы они селятся в одном из морских городов, что символизирует идею вечного движения героев, противоположную обломовской идее устойчивости и почвы. «Море» для топоса Обломовки и для Обломова как ее наследника – вызов и катастрофа, измена предназначению, атмосфере «покоя и мирного веселья».

В финале романа в разговоре Штольца и Ольги об Обломове неожиданно возникает образ океана как пространства зла и лжи, которому противостоит сердце Обломова. Причем вначале «слова об Обломове» Штольц высоко отзывается и об его уме, который, по его характеристике, не меньше других, но «зарыт, задавлен он всякою дрянью и заснул в праздности». Это важное замечание, показывающее разрыв ума и сердца, утрату целостности личности, означает, что не весь Обломов спит, но только его «ум», связанный с волевой, деятельной стороной души.

Гимн Штольца Обломову связан, конечно же, с его сердцем, которое «дороже всякого ума», оно «честное» и «верное», именно оно предмет особой любви всех, кто сумел его оценить.

Если вокруг Обломова находится «океан дряни, зла», то сердце героя символизирует храмовый корабль спасения: в сердце героя как скинии-храме «чисто, светло, честно». Помимо углубления и расширения «иконических» свойств сердца Обломова – хрустальности, прозрачности, его сравнения с перлом – жемчугом, в слове о друге Штольц выделяет его качества неподкупности, надежности, чистоты, светлости и простоты – качества богочеловеческие. Невозможно положиться на человека, он изменчив, а на сердце Обломова «всюду и везде можно положиться» – это *гипербола устойчивости*. Именно это свойство сердца Обломова вызывает к нему прочную и горячую любовь людей, причем такую, что его «разлюбить нельзя». Не случайно в ответ на слово Штольца о друге в воспоминании Ольги «воскресло кроткое, задумчивое лицо Обломова», его нежный взгляд и покорность. Слово «воскресло» воиконовляет образ Обломова как первообраз, включает его в совершенно определенный христоцентричный контекст. По замечанию В.И.Мельника, «в окончательной редакции «Обломова» все религиозные акценты сняты или, вернее сказать, скрыты. Если бы все евангельские дары Обломова были освящены в романе именем Христовым, то перед нами был бы совсем иной образ, очевидно напоминающий Мышкина из романа Достоевского «Идиот». Не случайно работая над образом князя Мышкина, Достоевский записал: «Обломов – Христос»» [4. С. 43].

Внутренний мир Обломова – идеален и аскетичен, но о нем, кроме автора так же, как и в отношении Агафьи Матвеевны, не догадывается никто. С внешней стороны, его воспринимают как добряка-ленивца, добровольно погибающего в «яме, в болоте». Обломов, как известно, умирает во сне, время года не уточняется, но из описания Гончаровым могилы героя становится понятно, что это время вечных весны и лета: «Ветви сирени, посаженные дружеской рукой, дремлют над могилой, да безмятежно пахнет полынь. Кажется, сам ангел тишины охраняет сон его» [1. Т. 4. С. 492].

Однако Обломов отказывается от борьбы со злом, к которой призван христианин. Символично, что Гончаров называет своего героя Платоном, языческим мудрецом, воспитанным «не как гладиатор для арены, а как мирный зритель боя» [1. Т. 4. С. 480].

Надежды автора романа связаны с Андреем Ильичом – сыном Обломова и Агафьи Матвеевны. От отца Андрей наследует сердце, а от матери – жертвенность и труд, от друга – имя: «...поведу твоего Андрея, куда ты не мог идти...и с ним будем проводить в дело наши юношеские мечты» [1. Т. 4. С. 491].

Образ России-храмового корабля спасения в финале романа возникает как ожидаемая проекция. Сердце-храм Ильи Ильича оказывается залогом будущего развития России. Герой не смог реализовать волевую силу души, но смог сохранить верное, честное, чистое и светлое сердце-храм, хранящее в себе образ Христа, ту почву Обломовки-России, которую не смогут смыть «никакие океаны».

#### «Возвращение в храм»: путь от художника-дилетанта к художнику-почвеннику

Из трех романов Гончарова именно в «Обрыве» в большей степени акцентированы храмово-литургические мотивы. Образ храма-корабля как символа России трансформируется в «Обрыве» в образ *лодки* или проходящих мимо берега Малиновки-России *судов*, свидетельствуя о присутствии в сюжете романа цивилизационно-природных топосов противопоставления: суши (почвы) и воды (океана).

«Обрыв» – самый *сухопутный* или *почвенный* роман Гончарова: «Русский корабль» здесь находится в родной гавани. Главным пространственным образом романа является Берег русской жизни, или Русские Берега, символическая значимость которых нашла отражение в фамилии главной героини романа – Татьяне Марковне Бережковой. В «Обрыве» сами *Русские Берега* являются *Кораблем спасения*, ограждающим Россию от греха и соблазна, ведущих к катастрофе, символически обозначенной в романе топологическим образом Оврага, наделенного inferнальными смыслами.

По свидетельству И.А.Гончарова, план «Обрыва» родился у писателя в 1849 г., на Волге, когда он «после четырнадцатилетнего отсутствия, в первый раз посетил Симбирск, свою родину»: «Старые воспоминания ранней юности, новые встречи, картины берегов Волги, сцены и нравы провинциальной жизни – все это расшевелило мою фантазию» [1. Т. 6. С. 453].

Сакральным символом-гидронимом в «Обрыве» является Волга, воплощающая природную и национальную стихию русской жизни. Как один из символических пространственных образов «Обрыва» Волга входит в сюжетные линии главных героев романа, собирает их вокруг себя. Само действие второй – пятой частей романа распределяется между двумя ее берегами. Татьяна Марковна, Вера, Райский оказываются достойными ее величия, словно измеряются ею. В сюжете Марфеньки Волга играет роль инициационного пространства: в связи с замужеством она преодолевает свой страх и переезжает через Волгу, в дом к своему мужу.

Вера не боится ни Волги, ни оврага, она часто ездит на лодке к своей подруге-попадье на другой берег Волги, демонстрируя свой независимый нрав.

Свое отношение к герою Гончаров проявляет через его соприкосновение с рекой. Волга, с первых страниц знакомства читателя с Марком Волоховым, словно «наказывает» героя, не принимает его. Марк на рыбацкой лодке попадает «в тину»: «Марк почти по пояс был выпачкан в грязи, сапоги и панталоны промокли насквозь» [1. Т. 5. С. 263]. Сюжетная линия Марка Волохова, начавшись с мотива грязи, в дальнейшем обрастает мотивами зоологизма, воровства, подлости, моральной нечистоплотности.

Вместо двери Марк выпрыгивает из окна, и Райский думает о нем: «Не любит прямой дороги!» [1. Т. 5. С. 284]. Мотив поиска прямого пути, как мы помним, был характерен для Александра Адуева, никак не дававшегося ему.

В сюжете Веры в связи с ее падением появляется образ *тонущей ладьи* как метафоры жизненной катастрофы:

«Она немного отдохнула, открыв все Райскому и Тушину. Ей стало будто покойнее. Она сбросила часть тяжести, как моряки в бурю бросают часть груза, чтоб облегчить корабль. Но самый тяжелый груз был на дне души, и ладья ее сидела в воде глубоко, черпала бортами и могла, при новом, ожидаемом шквале, черпнуть и не встать больше» [1. Т. 6. С. 314].

Пытаясь через любовь к себе вывести лже-апостола Марка из оврага в храм на горе, Вера едва сама остается живой. Марк не только не разделяет ценностей Веры, он смеется над ними, опошляя и очерняя мир света и идеала. Имя главной героини глубоко символично. Не случайно Гончаров рассматривал его как одно из возможных названий романа [3. С. 407]. В основе сюжета последнего романа Гончарова лежит трагическая субстанциальная ситуация: *православная Вера русского человека оказывается «у обрыва»*. В этом смысле романы «Обрыв» и «Бесы» типологически близки.

Топос «оврага» как пространства грехопадения оказывается враждебным героям топосов традиции, среди которых главными пространственными символами являются часовня с ликом Спаса и цветущие русские берега и сады, прообразующие и ветхозаветный Рай и новозаветный Иерусалим.

Волга символизирует пространство «пограничное», топос разных возможностей и событий, хаос и покой, стихию русской души, зависящей от ее выбора добра или зла.

Почти все главные образы соотносятся с евангельскими. В имени Марфенька содержится прямое указание на одну из сестер Лазаря из Вифании. Отсутствие второй сестры Лазаря Марии в романе Гончарова символизируется Верой, изменившей своему евангельскому предназначению – «сидя при ноге Иисусову, слышаше слово Его» (Лк, 10, 38-42). Основной сюжет Веры соответствует сюжету другой евангельской Марии – «блудницы у ног Христа», сюжет которой Кирилов еще в Петербурге советовал Райскому изобразить вместо портрета «олимпийской богини»:

«Сделайте молящуюся фигуру!.. поставьте ее на колени, просто на камне, набросьте ей на плечи грубую мантию, сложите руки на груди ... и тогда сами станете на колени и будете молиться...» [1. Т. 5. С. 132].

Кирилов, по сути, «предсказывает» появление сюжета Веры. Настоящее искусство, по Кирилову, сродни монашескому подвигу. Оно тоже требует труда, аскезы, жертвы и любви.

В статьях об «Обрыве» Гончаров проясняет свое отношение к искусству и к тем идеалам, которым оно должно следовать. «Серьезное искусство», по мнению Гончарова, «требует всей жизни» [1. Т. 6. С. 460], оно «не может изображать хаоса, разложения, всех микроскопических явлений жизни; это дело низшего рода искусства» [1. Т. 6. С. 457]. В отношении к искусству между позициями дилетанта-артиста Райского и художника-аскета Кирилова Гончаров выбирает золотую середину. Художников, улетающих «на высоты», «забывая землю и людей», как Кирилов, забывают «земля и люди». Не отрицая значения науки в открытии нового, Гончаров вместе с тем подчеркивает, что «в нравственном развитии дело состоит не в открытии нового, а в приближении каждого человека и всего человечества к тому идеалу совершенства, которое требует евангелие, а это едва ли не труднее достижения знания» [1. Т. 6. С. 440-441].

Всем героям «Обрыва», которым Гончаров симпатизирует, присущ сюжет Пробуждения к истинной жизни, не возможной вне Христа. Самый прямой путь через послушание Бабушке, обеспечивающий радость и счастье, присущ Марфеньке и Викентьеву, они «божьи младенцы».

Самым драматичным оказывается сюжет Веры, справедливо назвавшей себя «мудреной», а не мудрой девой, у которой всегда есть «елей» для брака с Христом. У Веры же священного елея (любви и верности Христу) и не оказывается. Мудрость Вера приобретает через страдание, покаяние и искупление Бабушки. Подлинным Искупителем, конечно, является Христос: «трагическая старуха» следует Его заповедям. Примечательна и фраза Татьяны Марковны, произнесенная ею после того, как она узнает от Райского о беде с Верой: «Поздно послала она к бабушке, – шептала она, – Бог спасет ее!» [1. Т. 6. С. 316].

Вера обращается к Богу до своего падения, но ее собственная воля, истощенная маловерием (не оказалось елея) оказывается слабой, а принять благу волю Бога не достало мудрости. Важен еще один *метафорически храмовый образ*, связанный с Верой. Ее душа после падения сравнивается с «запущенным храмом». До падения, как она ни старается найти свое место в храме, ее сердце и силы души связаны с топосом «оврага», оттого она и не получает ни ответа, ни благословения от Бога: нельзя служить двум господам. Бог молчит, потому что Он ждет ее выбора и решимости отторгнуть зло, воплотившееся в «овраге» – месте ее падения. Только после личной катастрофы она совершает безусловный выбор, и только тогда преображается храм ее души, и Бог отвечает ей подлинной любовью через ее ближних:

«Вере становилось тепло в груди, легче на сердце. Она внутренне вставала на ноги, будто пробуждалась от сна, чувствуя, что в нее льется волнами опять жизнь, что тихо, как друг, стучится мир в душу, что душу эту, как темный, запущенный храм, осветили огнями и наполнили опять молитвами и надеждами. Могила обращалась в цветник» [1. Т. 6. С. 339].

В этом фрагменте храмово-литургические мотивы (храм, молитва) соединяются с пасхальными: героиня рождается от смерти в жизнь, которой сопутствуют омывающие от греха волны жизни, теплота, легкость, тишина, мир, свет, надежда. Признание Бабушки в «потере чести» и тем самым искупающее грех Веры обозначило цель ее жизни:

«Стало быть, ей, Вере, надо быть бабушкой в свою очередь, отдать жизнь другим, и путем долга, нескончаемых жертв и труда, начать “новую жизнь”, не похожую на ту, которая стащила ее на дно обрыва ... любить людей, правду, добро...» [1. Т. 6. С. 339].

Субстанциальным символом романа является *мотив крестного знамени*, довольно часто звучащий на протяжении всего повествования. Попеняв бабушке за неудачно выбранную для общего чтения назидательную книгу, Вера на вопрос бабушки, чем же она может ее уберечь, неожиданно просит: «Перекрестите меня!» [1. Т. 6. С. 120].

Пик событий, связанных с историей взаимоотношений Веры с псевдо-апостолом Марком приходится на Успенский пост, о котором читатель узнает из иронически-лукавых слов Марка, обращенных к Вере: «Вы, должно быть, боитесь Успенского поста?» [1. Т. 6. С. 172]. «Обрыву» присущи сюжетные иконические экфрасисы, связанные с образом Спасителя и самой часовней, где и находится этот Образ:

«Между рощей и проезжей дорогой стояла в стороне, на лугу, уединенная деревянная часовня, почерневшая и полуразвалившаяся, с образом Спасителя, византийской живописи, в бронзовой оправе. Икона почернела от времени, краски местами облупились; едва можно было рассмотреть черты Христа: только веки были полуоткрыты, и из-под них задумчиво глядели глаза на молящегося, да видны были сложенные в благословение персты» [1. Т. 6. С. 122].

Икона увиденна глазами художника Райского, потому в ее описании преобладают искусствоведческие подробности: византийское письмо, материал оправы, состояние иконы. Вместе с тем Райский отмечает и главную функцию иконы, ее молитвенное предназначение и момент, который мог заметить только молящийся: «задумчиво» глядящие на него глаза Христа. А это уже говорит о духовной перемене, совершившейся в герое, которому поначалу «трезвон у Спаса» (речь идет о третьей части романа) мешает спать.

Сюжет Веры, Татьяны Марковны и Райского завершается временем, близким к Рождеству, символизирующим Время Пробуждения и Рождения героев к жизни во Христе. Икона Спасителя в деревянной часовне сюжетно объединяет как раз три образа: Веры, Бабушки и Райского. Если Вера сознательно идет в часовню, чтобы там помолиться и получить помощь и указание свыше, то Бабушка оказывается там бессознательно и говорит только о своем грехе: «Она, как раненый зверь, упала на одно колено, тяжело приподнялась и ускоренными шагами, падая опять и вставая, пронеслась мимо, закрыв лицо шалью от образа Спасителя, и простонала: «Мой грех!»» [1. Т. 6. С. 321].

Образ Бабушки представляет собой персонификацию не только Русской, но и Священной истории. Райскому она видится то в образе древней еврейки, иерусалимской госпожи, родоначальницы племени, то в образе новгородской Марфы, то в образах русских цариц, боярынь и княгинь, оказывающихся в водовороте истории и теряющих все, кроме духа и силы.

Райский пробуждается к истинной жизни и находит прямой путь через сострадание к ближним, открывшемся ему в Малиновке-России:

«Думал ли я, что в этом углу вдруг попаду на такие драмы, на такие личности? Как громадна и страшна простая жизнь в наготе ее правды и как люди остаются целы после такой трескотни! А мы там, в куче, стряпаем свою жизнь и страсти, как повара – тонкие блюда!..» [1. Т. 6. С. 325].

Сюжет Райского начинается в Петербурге, развивается и достигает своего апогея в Малиновке и завершается в Риме, хотя ментально он остается в России. В отличие от пошлого художника-артиста Александра Адуева, Райский ищет истинного пути как в жизни, так и в искусстве, причем последний ему удастся найти тяжелее всего. На протяжении романа Райский бросается от занятий музыкой к портретной живописи, а от нее к писательству. Оставив незаконченным роман «Вера», Райский, в конце концов, выбирает скульптуру. За границей Райский, переезжая из одной страны в другую, «набираясь вечной красоты природы и искусства», вместе с тем чувствует, что «три самые глубокие его впечатления, самые дорогие воспоминания, бабушка, Вера, Марфенька – сопутствуют ему всюду». Он видит их в картинах природы («седой вал на море», «снежная вершина горы в Альпах») напоминают ему бабушку) и в живописных полотнах западных мастеров: «седая голова бабушки» («выглядывала из портретов Веласкеса, Жерар-Дова», «Вера из фигур Мурильо, Марфенька из головок Грёза, иногда Рафаэля...»)[1. Т. 6. С. 421]. В приведенных цитатах интересен следующий момент: Райский не отождествляет любимые образы с портретами западных мастеров, напротив, любимые образы «выглядывают» из них, обладая собственной бытийностью.

Образы Бабушки, Веры, Марфеньки иконичны, что подтверждается евангельской прототипичностью их сюжетов. Бабушка, ставшая мудрой матерью для своих внучатых племянниц, прообразует образ Богородицы, молящейся за весь человеческий род и по преданию ведущей грешников в Рай. Иконические образы выступают из живописных полотен западных мастеров, обнаруживая более

древний источник своего происхождения, иконический. Этот пример – один из распространенных случаев «иконизации» экфрасиса [1. С. 147] в русской литературе, свидетельствующий о ее верности своему «иконному сакральному инварианту» [1. С. 135].

Духовный переворот происходит в Райском стремительно и фиксируется Гончаровым буквально в последних абзацах романа, когда Райский из художника-артиста превращается в художника-почвенника, стремящегося унести «в свою Малиновку» впечатления западной красоты. За горячо звавшими Райского образами более всего его влекла к себе «еще другая, исполинская фигура, другая великая «Бабушка» – Россия» [1. Т. 6. С. 422]. Таким образом, два сверхсюжета романа: сюжет жизни и искусства обогащаются христианскими смыслами, проясняющими мысли Гончарова о том, какими он видит жизнь и искусство в России.

«Русская жизнь», по мысли Гончарова, может выйти из «родных берегов», но последствия катастрофических «обрывов», приносящих горе и страдания, будут врачеваться одним коренным средством – покаянием и возвращением в храм. Подлинное национальное искусство возможно, но при условии верности «родным берегам». Обогатившись лучшим из знакомства с *иными берегами*, оно должно вернуться в *храм народной души*, хранящий святыню веры.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гончаров И. А. Собр. соч. : в 8 т. М. : Художественная литература, 1977–1980. Т. 1: Обыкновенная история. Произведения 1838-1842 гг.: Роман. 1977. 526 с.; Т. 2 : Фрегат "Паллада". Очерки путешествия в двух томах. Т. 1. 1978. 334 с.; Т. 4: Обломов: роман в 4 ч. 1979. 534 с.; Т. 5: Обрыв : роман в 5 ч. Ч. 1-2. 1979. 383 с.; Т. 6: Обрыв. Статьи об «Обрыве»: роман в 5 ч. Ч. 3-5. 1980. 517 с.
2. Есаулов И.А. Экфрасис в русской словесности нового времени: икона и картина // Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М.: Круг, 2004. С. 135-154.
3. Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2012. 528 с.
4. Мельник В.И. Гончаров и православие. М.: Дар, 2008. 544 с.
5. Мельник В.И. «Обыкновенная история в ракурсе религиозной концепции // Теория Традиции: христианство и русская словесность. Ижевск. 2009. С.134-162.
6. Мельник В.И. Гончаров. М.: Вече, 2012. 431 с.
7. Мосалева Г.В. Храмово-литургическая образность в «Обломове» И.А.Гончарова // Вестн. Удм. ун-та. Сер. История и филология. 2017. Т. 27, вып. 5. С. 658-664.

Поступила в редакцию 19.03.2018

Мосалева Галина Владимировна, доктор филологических наук, профессор  
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»  
426034, Россия, г. Ижевск, Университетская 1, (корп. 2)  
E-mail: mosalevagv@yandex.ru

#### *G.V. Mosaleva*

#### THE IMAGE OF RUSSIA AS A TEMPLE-SHIP AND ITS TRANSFORMATION IN I.A. GONCHAROV'S NOVELISTIC POETRY

The article deals with a temple and liturgic canon attributed to Russian classical literature with the focus on three novels by I.A. Goncharov. The hero's attitude to the temple as a substantial feature of the Orthodox ontos is regarded as a criteria of the hero's axiology. The image of Russia as a temple ship has been shaped in the geographical sketches "The Frigate "Pallada" following "A Common Story". However temple patterns which are supposed to clarify hero's personality type can be already observed in Goncharov's first novel. Alexander Aduiev denies temple as a symbol of centuries long sacral Russia's existence and prefers the ideology of "the current age" based on the deliberate rejection of love as well as on the encouragement of egocentricity. Therefore this choice leads to both physical and spiritual transformations of the hero reflected in his downfall and degeneration. The novel "Oblomov" emphasizes "house Earth" and "alien land" as major narrative topoi. The image of Oblomov is related to the soil Russia, its sacral historic and cultural clues. His idleness and "lying in the sofa" is a symbol of the hero's deliberate rejection of the internal life and his concerns with the sphere of contemplation. The image of Oblomov is interpreted in the paper as a type of the "traveler-beholder", who has chosen the straight evangelic way but who is free from the involvement in the surroundings as a Christian. Therefore he was still regarded as wiseman Plato. Nevertheless Oblomov preserved his heart-temple as breeding grounds for Oblomovka-Russia and for further Christian transformations. Russian shores and the Volga are regarded as key "spatial" symbols of the novel "Obryv". In Vera's storyline the image of Russia as a ship-temple is transformed

into the image of a sinking boat and abandoned temple. At the end of the novel the storylines of life and art are integrated when the characters return to their temple. The development of Rayskiy's storyline seems to be symbolically and axiologically significant. The image of Rayskiy shifts from the amateur-artist to the artist of the earth and this fact makes him realize indissoluble links with Russia-Grandma.

*Keywords:* temple and liturgic model, narrative topoi, image of Russia.

## REFERENCES

1. Goncharov I.A. *Sobr. soch.: v 8 t.* [Collected edition: 8 volumes]. M.: Hudozhestvennaya literatura [Imaginative literature], 1977–1988. Т. 1: *Obyknovennaya istoriya. Proizvedeniya 1838- 1842 gg.: Roman.* 1977. 526 s.; Т. 2: *Fregat "Pallada". Ocherki puteshestviya v dvuh tomah.* Т. 1. 1978. 334 s.; Т. 4: *Oblomov: roman v 4 ch.* 1979. 534 s; Т. 5: *Obryv: roman v 5 ch. CH. 1- 2.* 1979. 383 s.; Т. 6 : *Obryv. Stat'i ob «Obryve» : roman v 5 ch. Ch. 3-5.* 1980. 517 s. [Vol. 1: *A Common Story. Literary Works of 1838-1842. A novel, 1977. 526 p.* Vol. 2. "The Fregate "Pallada". Travel stories: 2 volumes. Vol 1, 1977. 334 p.; Vol. 4 "Oblomov": novel in four parts. 1979. 534 p. Vol. 5 "The Precipice": novel in five parts. Pp. 1-2. 1979. 383 p. Vol. 6: The Precipice: review articles about the novel "The Precipice": a novel in 5 parts. Pp. 3-5. 1980. 517 p.]
2. Esaulov I.A. *Ehkfrasis v russkoj slovesnosti novogo vremeni: ikona i kartina* [Ekphrasis in the Russian Literature of the modern times] // Esaulov I. A. *Paskhal'nost' russkoj slovesnosti* [Esaulov I.A. Paschality of Russian Literature] M.: Krug, 2004. P. 134-154.
3. Krasnoschekova E. *Goncharov. Mir tvorchestva* [Goncharov. World of creativity]. SPb.: Izd-vo Pushkinskogo fonda [Publishing house of the Pushkin Fund], 2012. 528 p.
4. Melnik V.I. *Goncharov i pravoslavie* [Goncharov and Orthodoxy]. M.: Dar, 2008. 544 p.
5. Melnik V.I. «Obyknovennaya istoriya v rakurse religioznoj koncepcii ["Common Story" from the perspective of a religious concept] // *Teoriya Tradicii: hristianstvo i russkaya slovesnost'* [Theory of Tradition: Christianity and Russian Literature]. Izhevsk, 2009. P. 134-162.
6. Melnik V.I. *Goncharov* [Goncharov]. M.: Veche, 2012. 431 p.
7. Mosaleva G.V. *Khramovo-liturgicheskaya obraznost' v "Oblomove"* I.A. Goncharova [Temple and liturgic imagery in «Oblomov» by I.A.Goncharov] // *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istoriya i filologiya* [A Bulletin of Udmurt University/ History and Philology Series]. 2017. Vol. 27, issue 5. P. 658-664.

Received 19.03.2018

Mosaleva G.V., Doctor of Philology, Professor  
Udmurt State University  
Universitetskaya st., 1/2, Izhevsk, Russia, 426034  
E-mail: mosalevagv@yandex.ru