

Русская литература: проблемы, феномены, константы
Коллективная монография под ред. А. Пашкевич и Э. Тышковской-Каспшак
Вроцлав–Санкт-Петербург–Краков 2018

Михаил Отрадин

Санкт-Петербургский государственный университет

**НА ПУТИ КО „ВТОРОМУ” СМЫСЛУ
БОЛЬШОЙ СКАЗКИ
(ОБ ЭПИЛОГЕ РОМАНА ИВАНА ГОНЧАРОВА
ОБЛОМОВ)**

Примерно сто лет назад в работе *Морфология романа* Вильгельм Дибелиус заметил: „Во всяком искусстве, основанном на последовательном ряде впечатлений, последнее из них наиболее действенно”¹. У читателей романа Ивана Гончарова *Обломов* (1859) последнее впечатление связано с фразой, посвященной Штольцу и „литератору”: „И он рассказал ему, что здесь написано”². Если угодно — это самая загадочная фраза гончаровского романа. И вряд ли у нас есть основания сомневаться в том, что писатель придавал ей особый, ударный смысл.

Разумеется, эту фразу выделяют исследователи романа. Иногда содержащееся в ней сообщение повествователя понимается буквально и не подвергается сомнению: „почти всю историю Обломова рассказывает Штольц (о чем мы узнаем из последней строчки романа), а автор лишь редактирует

¹ В. Дибелиус, *Морфология романа*, [в:] О. Вальцель, В. Дибелиус, К. Фосслер, Л. Шпитцер, *Проблемы литературной формы*, ред. В. М. Жирмунский, Москва 2007, с. 119.

² И. А. Гончаров, *Обломов*, [в:] его же, *Полное собрание сочинений и писем. В двадцати томах*, т. IV, Санкт-Петербург 1998, с. 493. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

его повествование"³. А вот мнение Юрия Манна по поводу появляющегося на последних страницах „литератора“:

В действии этот „литератор“ не участвовал и, разумеется, рассказал о всем происходящем не так, как ему мог поведать Штольц. [...] На авансцену выдвигается повествователь, обладающий эпическим всезнанием, которое распространяется на всё и всех, в том числе и на Штольца⁴.

Эта „сюжетная деталь“, по мнению исследователя, не только не осложнила аукториальное повествование, но даже „послужила поводом это повествование укрепить и сделать его более очевидным“⁵. Но остается непоясненным вопрос: зачем Гончарову понадобилось вводить эту деталь, если читатель, дошедший до последней страницы романа, и так воспринимает аукториальное повествование о жизни Ильи Ильича как привычное и органичное? С точки зрения венгерской исследовательницы Ангелики Молнар, Штольц выступает в романе как „анарративный рассказчик“, он лишен возможности ознакомиться с „текстом“ Обломова, его „Сном, [...] по этой причине понадобился нарратор, который перерабатывает и реинтерпретирует рассказ Штольца“⁶. Естественно, возникает вопрос: разве только Сон Обломова остается „закрытым“ для Штольца?

„Инверсивной, механистической (и достаточно искусственной), неожиданно игровой, превращающей в условность все романное действие развязкой заканчивается [...] Обломов“, — это мнение Анны Гродецкой. И далее она пишет: „Внимание, читатель, — автор шутит, автор иронизирует. Здесь, как, впрочем, и в иных случаях, гончаровская инверсия (внезапная смена ролей) близка к романтической иронии [...]“⁷. Об авторской иронии говорить, очевидно, надо, но неужели романист позволил себе одной фразой подать под знаком условности все романное действие?

Думается, ответить на все эти вопросы может помочь анализ эпилога гончаровского романа.

³ Е. А. Балашова, *Литературное творчество героев И. А. Гончарова*, [в:] И. А. Гончаров. *Материалы международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова*, отв. ред. М. Б. Жданова, Ульяновск 2003, с. 180.

⁴ Ю. В. Манн, *Гончаров как повествователь*, [в:] *Ivan Gončarov: Leben, Werk und Wirkung: Beiträge der I. Internationalen Gončarov-Konferenz. Bamberg, 8–10 Oktober 1991*, Hrsg. P. Thiergen, Köln–Weimer–Wien 1994, с. 84–85.

⁵ Там же.

⁶ А. Молнар, *Поэтика романов И. А. Гончарова*, Москва 2004, с. 61.

⁷ А. Г. Гродецкая, *Автоирония у Гончарова*, [в:] *Sub specie tolerantiae: памяти В. А. Туниманова*, отв. ред. А. Г. Гродецкая, Санкт-Петербург 2008, с. 542.

Как часто бывает, эпилог отделен от фабульной, событийной части романа временной дистанцией. „Прошло пять лет” [т. IV, с. 484], — так начинается десятая глава четвертой части романа. Две заключительные главы по своей структуре и функции и должны прочитываться как эпилог.

Диалог — спор двух начал — штольцевского и обломовского — обналичивается уже в *Сне Обломова*, прослеживается в сюжете всего романа и затухает в эпилоге, хотя Ильи Ильича уже нет в живых. В то же время читатель не может не заметить, что по ходу сюжета автор „размывает” заостренную контрастность героев, подчеркивает относительность их противопоставления⁸.

Что мешает читателю принять как полный и окончательный вывод Штольца о жизни друга: „погиб”, „Причина... какая причина! Обломовщина” [т. IV, с. 493]?

Впервые Штолец произносит слово „обломовщина”, услышав признание Ильича о его мечте, о желанном существовании. Эта мечта „прочитана” Штольцем в соответствии с философией литературной „физиологии”, а не жесткой социально-психологической детерминированности. Нельзя сказать, что выводы Штольца „неправда”, но это правда о прошлом и о настоящей жизни Обломова без ее „поэзии”. Слово „обломовщина” „оккупировало” сознание героя, он боится этого „ядовитого” слова. Оно „снилось ему”, написанное огнем на стенах, как Бальтазару на пиру” [т. IV, с. 185]⁹. Ильич с ужасом сознает, что есть такая точка зрения на его жизнь, в которой о нем можно категорично заявить: Исчислено, взвешено, разделено! Таким образом, „обломовщина” воспринимается самим героем как синоним его мечты, а как нечто прямо противоположное: ведь мечта — это „поэзия” жизни, которая сопротивляется, не подчиняется жесткому детерминизму.

Сомневающийся, рефлектирующий перед лицом внешних грозных сил, Обломов сравнивается в романе с Гамлетом: „Что ему делать? Идти вперед или остаться? Этот обломовский вопрос был для него глубже гамлетовского” [т. IV, с. 186]. В чем смысл вызывающего улыбку читателя сопоставления? Почему оно так важно для автора? В отличие от пьесы Уильяма Шекспира, в романе речь пока идет не о жизни и смерти: трагический смысл существования Обломова открывается читателю постепенно, к концу романа. И, ка-

⁸ Подробнее см.: М. В. Отрадин, *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте*, СПб.: Издательство „Лань” 1994, с. 72–147.

⁹ Вспыхнув на стене царя Валтасара гласила: „исчислил Бог царство твое и положил конец тебе”, „взвешен на весах и найден очень легким”, „разделено царство твое” (Книга пророка Иезекииля 5: 25–28), — пророчествуя неотвратимую гибель царю.

залось бы, масштаб проблем, стоящих перед героями двух произведений, несоизмерим. Тем не менее, гамлетовского в Обломове нельзя не увидеть.

Это сразу заметил, прочитав только первую часть романа, Михаил Салтыков-Щедрин. В письме к Павлу Анненкову от 29 января 1859 года он с издевательской иронией констатировал: „Замечательно, что Гончаров силится психологически разъяснить Обломова и сделать из него нечто вроде Гамлета, но сделал не Гамлета, а жопу Гамлета”¹⁰. Русские критики в более позднее время, отмечая заявленную романистом параллель Обломов — Гамлет, уже не были столь категоричны¹¹.

Сам Гончаров об особой гамлетовской натуре писал в статье *Опять „Гамлет” на русской сцене* (написана около 1875 года, опубликована посмертно).

С точки зрения Гончарова, Гамлет — не тип, а особая натура, особый строй души. „Тонкие натуры, наделенные гибельным избытком сердца, неуловимую логикой и чуткими и раздражительными нервами, более или менее носят в себе частицы гамлетовской страстной, нежной, глубокой и раздражительной натуры”¹². „Свойств Гамлета” нет „в состоянии покоя: они рождаются от прикосновения бури, под ударами, в борьбе”¹³. Ситуация Гамлета — это разлад с миром, столкновение со страшной действительностью и, как следствие, сомнение в основах жизни.

Для Гончарова Обломов и Штольц — герои эпохи перехода от *Сна* к *Пробуждению*¹⁴. Эта „переходность” проявлялась прежде всего в сознании людей. И обломовский скепсис, и штольцевский энтузиазм связаны с характером переживаемого ими времени. Подобно Гамлету (и — даже шире — подобно людям эпохи Возрождения), гончаровские герои оказываются перед глобальными проблемами. Скепсис или энтузиазм являются следствием наличия или отсутствия в герое веры в тождество видимости и действительности, в целесообразность и разумность жизни, в добрую и гармоничную природу человека.

Илья Ильич, как и шекспировский герой, прозревает свое будущее: „идти”, „остаться”, „состариться мирно на квартире у кумы Тарантьева” [т. IV, с. 186–187]. Однако эта неожиданно и комически звучащая фраза (Об-

¹⁰ М. Е. Салтыков-Щедрин, *Собрание сочинений. В 20 томах*, т. 18, кн. 1, Москва 1975, с. 209.

¹¹ См. комментарий: т. VI, с. 178–180.

¹² И. А. Гончаров, *Опять „Гамлет” на русской сцене*, [в:] его же: *Собрание сочинений. В 8 томах*, т. 8, Москва 1980, с. 57–58.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же, с. 111.

ломов еще не был на Выборгской стороне, не видел ни „домика”, ни Агафьи Матвеевны) обретает позже по ходу сюжета совсем не шуточный смысл.

„Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя”¹⁵ — с этими гамлетовскими словами (перевод Бориса Пастернака) ассоциируются размышления Ильи Ильича о его энергичном, деятельном друге: „Штольц — ум, сила, умение управлять собой, другими, судьбой. Куда ни придет, с кем ни сойдется — смотришь, уж овладел, играет, как будто на инструменте...” [т. IV, с. 217–218]¹⁶.

Что касается самого Ильи Ильича, то он обычно принимает упреки Штольца в свой адрес, соглашается с ним, часто обещает измениться, но живет по-своему. Если в первой части романа эта черта Обломова подается в комическом плане (о лежащем на диване и предающемся мечтаниям герою сказано с мягкой иронией: „Он не какой-нибудь мелкий исполнитель чужой, готовой мысли; он сам творец и сам исполнитель своих идей” [т. IV, с. 65]), то чем дальше, тем очевиднее становится, что Илья Ильич, внешне беспомощный и полностью зависящий от людей, внутренне свободен. Он может, как Гамлет, сказать кому угодно, в том числе и Штольцу: „Играть на мне нельзя!”. Никакие „случайности”, никакие силы — ни увещания Штольца, ни любовь Ольги — почему-то не могут заставить Обломова прожить „не свою” жизнь.

Как заметил Хосе Ортега-и-Гассет, „быть героем — значит быть самим собой”¹⁷.

Обломову, как и Гамлету, в борьбе с „трогающей” жизнью, в попытках скрыться от нее, суждено „изнемочь” (слово из статьи Гончарова). Сомнения Ильи Ильича, как и сомнения шекспировского героя, касаются и мира, и человеческой природы, и его самого. Напомним признание, которое Гончаров сделал в письме к Софье Никитенко от 21 августа 1866 года:

[...] с той самой минуты, когда я начал писать для печати [...], у меня был один артистический идеал: это — изображение честной, доброй, симпатичной природы, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды, встречающего ложь на каждом шагу, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающегося и впадающего в апатию и бессилие от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой природы¹⁸.

¹⁵ Цитаты из трагедии *Гамлет* даются по изданию: У. Шекспир, *Гамлет. Избранные переводы*, Москва 1985, с. 509.

¹⁶ Отмечено в комментариях Л. С. Гейро, [в:] И. А. Гончаров, *Обломов*, Ленинград 1987, с. 670.

¹⁷ Х. Ортега-и-Гассет, *Наше время*, „Литературная газета” 1992, № 51, с. 7.

¹⁸ И. А. Гончаров, *Собрание сочинений...*, с. 366.

И далее в письме, посетовав на слабость своего таланта и ограниченные возможности современной литературы, Гончаров делает заключение: „Один Шекспир создал Гамлета — да Сервантес — Дон-Кихота — и эти два гиганта поглотили в себе почти всё, что есть комического и трагического в человеческой природе”¹⁹. Оглядка именно на эти великие образцы примечательна²⁰.

Постепенно Обломов, как и Александр Адуев, как и Райский, начинает обнаруживать неожиданное в себе самом. Это приводит его к особому состоянию „атрофии воли”, которое и есть главный признак „гамлетовской ситуации”.

Немецкий философ начала XX века Теодор Лессинг, говоря об универсальности „гамлетовской ситуации” в Новое время, как наиболее наглядный пример назвал историю Обломова:

Каждая вышедшая из консервативных традиций и жизненной сферы старших поколений душа неизбежно должна, прежде всего, воспринять какие-то черты Гамлета. [...] Может быть, — далее, — этот душевный конфликт (который типичнее всего для русской культуры [...]) наиболее удачно показал Гончаров в образе Обломова²¹.

Итак, Обломов и Гамлет. Но при анализе эпилога романа для нас не менее важна другая, правда, менее явная, параллель: Штольц — Горацио. Нам известно только одно замечание, сделанное по этому поводу в конце XIX века литературным и театральным критиком Иваном Ивановым.

Оба они, — писал он в газетной заметке, — великие искусники мирить рассудок с кровью, не поддаваться страстям, не знать увлечений. Штольцу неизвестно „сны”, мучительные думы, он боится всего таинственного, загадочного. Он, подобно Горацио, не подозревает, что многое в мире никогда и не снилось его учености и рассудку²².

¹⁹ Там же.

²⁰ Говоря о „вечных типах” мировой литературы, Леонид Пинский делил произведения, им посвященные, на те, в которых находим сюжет-фабулу, и те, в основе которых лежит сюжет-ситуация. *Гамлета* и *Дон Кихота* он относит к сюжетам-ситуациям. „Для «гамлетовской ситуации» [...] не требуется ни придворной среды, ни мести за отца или другого повторения мотивов трагедии Шекспира” (Л. Е. Пинский, *Реализм эпохи Возрождения*, Москва 1961, с. 301–302). См. также: В. Е. Багно, „Коэффициент узнавания” *мировых литературных образов*, „Труды Отдела древнерусской литературы” 1997, т. 50, с. 234–241.

²¹ Т. Лессинг, *Ницше, Шопенгауэр, Вагнер*, [в:] *Культурология: XX век: Антология*, Москва 1995, с. 404–405. См. также: В. А. Туниманов, *Шекспировские мотивы в романе И. А. Гончарова „Обломов”*, [в:] его же, *Лабиринт сцеплений*, Санкт-Петербург 2013, с. 445–453.

²² И. И. Иванов, *Отголоски сцены: Европейцы из Москвы*, „Русские ведомости” 1891, 7 окт., № 276, с. 2.

Критик вольно передает высказывание Гамлета. В переводе Андрея Кро-неберга, к которому он отсылает, это место в трагедии передано так: „Есть многое на небе и земле, Что и во сне, Горацио, не снилось Твоей учености”²³.

О Штольце в романе сказано так:

Мечте, загадочному, таинственному не было места в его душе. То, что не подвергалось анализу опыта, практической истины, было в глазах его оптический обман, то или другое отражение лучей и красок на сетке органа зрения или же, наконец, факт, до которого еще не дошла очередь опыта [т. IV, с. 162].

А в черновой рукописи Гончаров далее писал о Штольце, имея ввиду уже процитированные слова Гамлета, обращенные к Горацио: „В этом только смысле он и верил изречению Гамлета: друг Горацио и т. д. Его нельзя было подкупить никакой тайной [...]” [т. V, с. 254].

Отмеченная автором параллель Штольц — Горацио достойна того, чтобы ее развернуть.

Во время последнего свидания с Обломовым Штольц слышит от друга: „Жена! [...] мой сын! Его зовут Андреем в память о тебе!” [т. IV, с. 483]. И чуть дальше: „они обнялись молча, крепко, как обнимаются перед боем, перед смертью” [т. IV, с. 483].

Штольц после этого свидания с Обломовым думает о нем как о погибшем или смертельно раненном человеке, с которым ему уже не придется встретиться: „Погиб ты, Илья” [т. IV, с. 484].

„Не забудь моего Андрея!” [т. IV, с. 483], — последние слова, которые произносит Илья Ильич, обращаясь к Штольцу. Просьба человека, уже сознающего свою обреченность. С просьбой поведать о его жизни обращается Гамлет к Горацио.

Обилие „гамлетовских” параллелей, резко заявленный мотив „прощания с обреченным на гибель” позволяют в этой сцене романа увидеть скрытую реминисценцию шекспировской трагедии.

Речь не о том, что Гончаров строит свой прощальный эпизод как буквальную параллель к предсмертной сцене трагедии о датском принце. Но об определенном ситуативном сходстве и мотивных переключках мы можем говорить, помня, что „никто из нас не является непогрешимым в вопросах сопоставления”²⁴.

Нет оснований сомневаться в искреннем желании и Горацио, и Штольца „поведать” о погибшем всю правду. Но по силам ли им это?

²³ У. Шекспир, *Гамлет*..., с. 245.

²⁴ Т. С. Элиот, *Традиция и индивидуальный талант*, [в:] *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.*, ред. Г. К. Косиков, Москва 1987, с. 171.

В своей ранней работе о пьесе Шекспира (1916) Лев Выготский писал о явном и скрытом, глубинном смысле ее финала:

Один — это внешняя повесть трагедии, которую с большими или меньшими подробностями должен рассказать Горацио. [...] Мы знаем, что он расскажет:

Я всенародно расскажу про все
Случившееся. Расскажу о страшных,
Кровавых и безжалостных делах,
Превратностях, убийствах по ошибке,
Наказанном двуличье и к концу —
О кознях пред развязкой, погубивших
Виновников.

То есть [...] фабулу трагедии. [...] Итак, — пишет далее исследователь, — трагедия как бы не заканчивается вовсе; в конце она как бы замыкает круг, возвращаясь снова ко всему тому, что сейчас только прошло перед зрителем на сцене, — только на этот раз уже в рассказе, но только в пересказе ее фабулы²⁵.

Концовка *Обломова* тоже отсылает, как мы помним, к началу романа. В пересказе фабулы, по мнению Выготского, дан, так сказать, первый смысл трагедии. Но есть и второй: „Этот «смысл», — заканчивает свое рассуждение исследователь, — дан уже в самой трагедии, или, вернее, существует в ней, в ходе ее действия, в ее тоне, в ее словах”²⁶.

Обращаясь к литератору, Штольц говорит: „А ты запиши: может быть, кому-нибудь пригодится” [т. IV, с. 493]. Читателю дается понять: в рассказе Штольца, в том, что он поведал литератору, есть некий жизненный „урок”, который надо учесть. В истории *Обломова*, действительно, мы обнаруживаем определенный не исключительный, а обобщенный опыт. И на уровне социо-психологической характеристики этот „урок” с его жестким тезисом — „обломовщина” — нельзя проигнорировать. Читая, вернее, перечитывая гончаровский роман, уже зная последнюю его фразу, мы понимаем, какая это сложная, в сущности, невыполнимая для Штольца задача: рассказать об Илье Ильиче *всю правду*, тот, говоря языком Выготского, „второй”, тайный, сущностный смысл жизни *Обломова*.

Последняя глава романа *Обломов* начинается со слова „однажды”. Это слово было маркированным в художественном мире Гончарова. „Однажды летом в деревне Грачах”, — начало романа *Обыкновенная история* (1847) [т. I, с. 172]. Такой вариант зачина в 1840-е годы был не только привычным,

²⁵ Л. С. Выготский, *Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира*, [в:] его же, *Психология искусства*, Москва 1968, с. 367–368.

²⁶ Там же.

но и обладал немалым полемическим зарядом. С этого слова Эрнст Теодор Амадей Гофман начал свою повесть *Повелитель блох* (1840), которая была широко известна в России (ее русский перевод был напечатан в том же году). Гофман не просто начал со слова „однажды”, но как бы дал этому началу теоретическое обоснование:

Однажды — но какой автор ныне отважится начать так свой рассказ. „Старо! Скучно!” — восклицает благосклонный или, скорее, неблагосклонный читатель [...]. Издатель чудесной сказки о *Повелителе блох* полагает, правда, что такое начало очень хорошо, что оно, собственно говоря, даже наилучшее для всякого повествования, — недаром самые искусные сказочницы, как нянюшки, бабушки и прочие, искони приступали так к своим сказкам [...]»²⁷.

Если после гофманской декларации писатель демонстративно начинает свой роман со слова „однажды”, значит, он претендует на то, что его „история” имеет не сугубо злободневный, а универсальный, „сказочный” смысл. Вспомним, что жанр второго своего романа Гончаров обозначил как „большую сказку”²⁸.

Словом „однажды” начнет свой роман герой *Обрыва* (1869) Борис Райский. Дальше этого зачина у Райского дело не пойдет: он поймет, что у него нет достаточного творческого потенциала, чтобы создать роман.

Итак, в художественном мире Гончарова слово „однажды”, открывающее повествование, — это знак фикциональности: мы имеем дело с художественной фантазией, вымышленными персонажами. Подчеркнутая фикциональность последней главы романа проявляется и в том, что эпизод встречи Захара и Штольца около кладбища может быть прочитан как трагестивированный финал популярного романа Михаила Загоскина *Юрий Милославский, или Русские в 1612 году* (1829)²⁹: у могилы Юрия Милославского встречаются слуга покойного, „седой как лунь”, Алексей Бурнаш и соратник Милославского по героическому военному прошлому, казацкий старшина Кирша. Бурнаш очень постарел, и Кирша не сразу узнает его. Ситуацию „неузнавания” находим и у Гончарова, правда, перевернутую: слуга не узнает „друга своего барина”.

²⁷ Э.-Т.-А. Гофман, *Повелитель блох*, [в:] его же, *Избранные произведения. В трех томах*, т. 2, Москва 1962, с. 341–342.

²⁸ И. А. Гончаров, *Письмо к И. И. Лиховскому* (2/14 августа 1857 г.), [в:] его же, *Собрание сочинений...*, с. 244.

²⁹ См.: А. Ю. Сорочан, *О финале „Обломова”*. *Заметки по исторической поэтике*, [в:] *Обломов: константы и переменные. Сборник научных статей*, отв. ред. С. В. Денисенко, Санкт-Петербург 2011, с. 25–30.

Кроме всего прочего, роман *Обломов* не может быть воспринят как запись рассказа Штольца, потому что и в рассказе повествователя, и в сюжетных ситуациях этот герой часто предстает в комическом освещении. Это касается и эпилога. Штолец готов помочь „литератору” узнать, откуда берутся нищие — ведь у любого нищего „за рубль серебром” можно купить его историю. „Приятель” „литератора” легко находит „тип нищего”, как он говорит, „самый нормальный” [т. V, с. 490]. Что-то в этих фразеях Штольца есть от деклараций Пенкина, который заявлял покойному Илье Ильичу: „Нам нужна одна голая физиология общества” [т. IV, с. 28]. „Типовой” нищий оказывается Захаром. Возникает сопоставление, которое мы встречаем в каждом романе Гончарова: вот так воспринимает человека романский герой (Александр Адуев, Обломов, Райский), а так изображает и объясняет сам романист. В случае с Захаром можно занять позицию объективного наблюдателя, и тогда Захар — „тип”, герой возможного очерка *Петербургский нищий*. Или персонаж романа à la *Парижские тайны* (1943) Эжена Сю, как и предполагает Штолец. А можно (каждый завершающий чтение гончаровского романа уже в этом убедился) увидеть неповторимую личность, индивидуальную судьбу и создать один из самых колоритных и психологически наполненных образов слуг в мировой литературе. Что и сделал не „литератор”, а писатель Гончаров.

По ходу романа клич Обломова „Захар! Захар!”, как правило, производил комический эффект. Комически построен и эпизод с бедствующим Захаром, который просит подавание как „увечный в тридцати сражениях, престарелый воин” [т. IV, с. 490]. Но вот слова Захара о посещении „могилки” („Слезы так и текут, [...] притихнет все, и почудится, как будто кличет: «Захар! Захар!»” — [т. IV, с. 492]), — воспринимаются уже всерьез. Такая реакция читателя поддержана и близким литературным контекстом, — прежде всего *Старосветскими помещиками* (1835) Николая Гоголя: мотив безмолвия и „таинственного зова”, обращенного к еще живущему. Повествователь в гоголевской повести говорит о „голосе, называющем вас по имени, который простолоудины объясняют тем, что душа стосковалась за человеком и призывает его, и после которого следует неминуемая смерть”³⁰. Рассказ Захара предстает и как травестированная литературная история о „таинственном зове” и о скорой загробной встрече родственных душ,

³⁰ Н. В. Гоголь, *Старосветские помещики*, [в:] его же, *Собрание сочинений. В семи томах*, т. 2, Москва 1976, с. 27. О мотиве „таинственного зова” см.: Г. А. Гуковский, *Реализм Гоголя*, Москва–Ленинград 1959, с. 83; М. Я. Вайскопф, *Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст*, Москва 1993, с. 268–270; А. А. Карпов, „Афанасий и Пульхерия” — повесть о любви и смерти, [в:] *Феномен Гоголя*, Санкт-Петербург 2011, с. 151–165.

и как психологически объяснимое признание о неизбывном личном горе. Мы читаем слова Захара о Илье Ильиче: „Помяни, Господи, его душеньку во царствии своем!” [т. IV, с. 492] — и понимаем, что думать уже надо не о помещике и крепостном, барине и слуге, а о двух близких душах, связь между которыми не дает Захару уйти от „могилки” и принять безбедное существование как милость добродетельного Штольца.

Возникает естественный вопрос: зачем Гончаров наделил приятеля Штольца — „литератора” — чертами своей внешности? Это, конечно, иронический ход: осмеяние того, каким меня, романиста, представляют: „литератор”, едва выйдя из кареты, изучает нищих, „лениво зевая”, спрашивает о них Штольца, ему не составит труда и роман написать, надо только внимательно выслушать Штольца и перенести его рассказ на бумагу³¹.

В свое время Борис Энгельгард очень точно заметил по поводу образа путешественника в книге *Фрегат „Паллада”* (1858): „Читатель и критика признали данную в этом рассказе «литературную маску» за достоверное изображение автора”³².

Свой ложный автопортрет Гончаров дал и в очерке *Литературный вечер* (1880). То, что Скудельникова не надо воспринимать как самого Гончарова — это его отражение в кривом зеркале внешних суждений и мнений — было проявлено в черновом варианте очерка: „беллетрист Скудельников наполовину забытый и равнодушный к этому — и — кажется, ко всему на свете, кроме [своей особы и своего спокой<ствия>] своего аппетита, сна, хорошего расположения духа, вообще спокойствия”³³.

Так вот, и появление в эпилоге *Обломова* литератора, „полного, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами” [т. IV, с. 489] — это, конечно, иронический „жест”, заставляющий усомниться в документально-исторической достоверности эпизода, в котором участвует этот персонаж.

„Литератор” — внутритекстовая величина, не надо принимать его за автора романа. Настоящий писатель знает: фиксируя все, что видишь и слышишь, можно накопить чемодан рукописей (это случай Райского), но роман

³¹ См.: А. В. Романова, *В тени Обломова (Автор и Герой в сознании читателя)*, „Русская литература” 2002, № 3, с. 53–70.

³² Б. М. Энгельгардт, *Путешествие вокруг света И. Обломова*, [в:] *Литературное наследство*, т. 102: *И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования*, Москва 2000, с. 69. См. также: Л. С. Гейро, *Роман И. А. Гончарова „Обломов”*, [в:] *И. А. Гончаров, Обломов*, Ленинград 1987, с. 550.

³³ Цит. по: С. В. Денисенко, *О прототипах и персонажах „Литературного вечера” И. А. Гончарова*, „Русская литература” 2012, № 2, с. 94.

так не создается. Автор *Обломова* убежден: „Явление, перенесенное целиком из жизни в произведение искусства, теряет истинность действительности и не станет художественною правдою”³⁴.

Конечно, Гродецкая права: ироническая модальность в заключительной главе доминирует. Но ирония все же не „превратит в условность все романное действие”. Читатель не может принять последнюю фразу романа (формально — переход от повествования к высказыванию) как объективное свидетельство, как „прямое” слово автора. В частности и потому, что о главном *событии* эпилога и его последствии мы узнаём уже в первой части эпилога.

В свое время Николай Ахшарумов в рецензии на гончаровский роман категорично заявил:

Сцена разрыва между Ольгой и Обломовым — это последняя сцена романа; все остальное, вся четвертая часть, есть не более как эпилог [...]. Особенно легко можно было обойтись без парижских, швейцарских и крымских сцен между Штольцем и Ольгой³⁵.

Критик не придал особого значения тому, что четвертая часть — это история еще одной любви. Речь об Агафье Матвеевне.

В начале десятой главы четвертой части повествователь в метафорической форме сообщает о смерти протагониста. Угасание Выборгской „живой идиллии” обозначено как погружение в тень „домика” — „мирного приюта лени и спокойствия” [т. IV, с. 484].

Далее происходит резкий сдвиг в стилистике повествования. По удачному выражению Андрея Фаустова, наблюдается „нашествие механической метафорики”³⁶. О смерти Ильи Ильича сказано так: „остановили машину жизни”, „как будто остановились часы, которые забыли завести” [т. IV, с. 485].

Но одновременно проводится дальнейшая коррекция стиля в повествовании об Агафье Матвеевне. В первой главе четвертой части романа сообщается, что до того, как Илья Ильич „сделался членом ее семейства”, она все дела по хозяйству совершала „как хорошо устроенная машина” [т. IV, с. 379]. Там же дано ошеломительное по своей стилевой резкости сравне-

³⁴ И. А. Гончаров, *Лучше поздно, чем никогда*, [в:] его же, *Собрание сочинений...*, с. 141.

³⁵ Н. Д. Ахшарумов, *Обломов. Роман И. Гончарова. 1859*, [в:] *Роман И. А. Гончарова „Обломов” в русской критике*, сост. М. В. Отрадин, Ленинград 1991, с. 164.

³⁶ А. А. Фаустов, *Роман И. А. Гончарова „Обломов”: художественная структура и концепция человека. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. фил. наук*, Тарту 1990, с. 10.

ние: об Агафье Матвеевне, с которой хочет поцеловаться Илья Ильич, сказано, что она стоит „прямо и неподвижно, как лошадь, на которую надевают хомут” [т. IV, с. 385].

Зарождение в Агафье Матвеевне любви к Илье Ильичу („стала сама не своя”) уподоблено природным явлениям: „постепенная осадка дна морского, осыпание гор, наносный ил с прибавкой легких вулканических взрывов” [т. IV, с. 378]. О ее любви было сказано не как о событии в мире чувств, а как о перемене в ее физиологическом состоянии: „полюбила Обломова просто, как будто простудилась и схватила неизлечимую лихорадку” [т. IV, с. 380]. А в эпилоге в любви Агафьи Матвеевны выделено не природно-биологическое, а индивидуальное, личностное. В эпилоге — как бы другая Агафья Матвеевна:

Она поняла, что проиграла и просияла ее жизнь, что Бог вложил в ее жизнь душу и вынул опять; что засветилось в ней солнце и померкло навсегда. Навсегда, правда; но зато навсегда осмыслилась и жизнь ее: теперь она знала, зачем она жила и что жила не напрасно [т. IV, с. 488].

Абзацы, в которых говорится об обретенном и осознанном ею смысле жизни, абзацы, так восхитившие Александра Дружинина („все это выше самой восторженной оценки”³⁷), написаны тем образным, поэтическим языком, который заставляет вспомнить об Илье Ильиче. О смерти Обломова сообщается как о событии, которое уже случилось, — и случилось давно, три года назад. О приеме такого временного сдвига писал Выготский: „... Эта композиция несет в себе разрушение того напряжения, которое присуще этим событиям, взятым сами по себе”³⁸. За резкими вопросами: „Что же стало с Обломовым? Где он? Где?” — следует ответ, в котором единые в стилевом отношении подробности („ближайшее кладбище”, „скромная урна”, „покой”, „затишье”, „ветви сирени, посаженные дружеской рукой”, „ангел тишины”) формируют особую — элегическую эмоцию [т. IV, с. 485]. О чувстве, которое связывает теперь Агафью Матвеевну с покойным мужем, можно сказать, используя поэтическую строку: „Для сердца прошедшее

³⁷ А. В. Дружинин, „Обломов”. Роман И. А. Гончарова. Два тома. СПб., 1959, [в:] Роман И. А. Гончарова „Обломов”..., с. 120.

³⁸ Л. С. Выготский, *Психология искусства*..., с. 202. Иннокентий Анненский в свое время с изумлением писал о том, как сказано у Гончарова о смерти Ильи Ильича: „Мы прочли о нем 600 страниц, мы не знаем человека в русской литературе так полно, так живо изображенно, а между тем его смерть действует на нас меньше, чем смерть дерева у Толстого или гибель локомотива в «La bete humaine»” [имеется в виду роман Э. Золя *Человек-зверь*, 1890. — М. О.] (И. Ф. Анненский, *Гончаров и его Обломов*, [в:] Роман И. А. Гончарова „Обломов”..., с. 222).

вечно³⁹, — и в этом не будет натяжки. В жизни героини, в ее размышлениях и переживаниях вдруг явственно обозначились высокие поэтические смыслы, которые, конечно, „спорят” с категоричными словами Штольца, укорявшего друга: „яма”, „болото”, „простая баба, грязный быт, удушливая сфера тупоумия” [т. IV, с. 444, 482].

В свое время Григорий Гуковский обозначил сюжет гоголевских *Старосветских помещиков* словосочетанием: „Любовь превыше смерти”⁴⁰. Как показали современные исследования, этот сюжет был чрезвычайно популярен в русской литературе первой трети XIX века⁴¹. Часть эпилога романа *Обломов*, о которой идет речь, должна прочитываться с учетом этого литературного контекста.

Утрата интереса к миру, в котором уже нет любимого, погружение в молчание, черты автоматизма в поведении, отчуждение от окружающих — эти мотивы находим и на страницах эпилога, посвященных Агафье Матвеевне. „С летами она понимала свое прошедшее все больше и яснее и таила все глубже, становилась все молчаливее и сосредоточеннее” [т. IV, с. 489] — элегическое по своей сути переживание: ретроспективное переосмысление прошедшей жизни приводит Агафью Матвеевну к „прозрению”, что и является в конечном счете главным *событием* эпилога, которое понимается как „изменение внутреннего, ментального состояния персонажа”⁴². Юрий Лотман писал, что „русский роман [...] ставит проблему не изменения положения героя, а преобразования его внутренней сущности”⁴³. Главная неожиданность романа *Обломов* в том, что такое „преобразование” происходит именно с Агафьей Матвеевной. Очень корректно использованная интроспекция (читателю приоткрывается внутренний мир героини) позволяет говорить, что в эпилоге Агафья Матвеевна становится эстетически равноправной с главными героями романа. Для понимания своеобразия Гончарова в разработке этого мотива стоит отметить, что „прозрение” героини осмыслено им как результат воздействия вполне земных причин: совместной жизни с Ильей Ильичом и его смерти.

³⁹ В. А. Жуковский, *Теон и Эсхин* [1814], [в:] его же, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1: *Стихотворения*, Москва–Ленинград 1959, с. 213.

⁴⁰ Г. А. Гуковский, *Реализм Гоголя...*, с. 83.

⁴¹ М. А. Вайскопф, *Сюжет Гоголя...*, с. 267–272; А. А. Карпов, „Афанасий и Пульхерия” — повесть о любви и смерти..., с. 152–155.

⁴² В. Шмид, *Событийность, субъект и контекст*, [в:] *Событие и событийность. Сборник статей*, под ред. В. Марковича и В. Шмида, Москва 2010, с. 21.

⁴³ Ю. М. Лотман, *Сюжетное пространство русского романа XIX столетия*, [в:] его же, *В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь*, Москва 1988, с. 334.

Об этой „новой” Агафье Матвеевне сказано: „Не по-прежнему смотрит вокруг беспечно перебегающими с предмета на предмет глазами, а с сосредоточенным выражением, с затаившимся внутренним смыслом в глазах” [т. IV, с. 488]. Это состояние — обремененность мыслью — не уравнивает Агафью Матвеевну с Ольгой Ильинской, а уподобляет ей. Той Ольге, которой ведома „грусть души, вопрошающей жизнь о ее тайне” [т. IV, с. 460]. Так и говорит жене Штольц: „Это не твоя грусть; это общий недуг человечества. На тебя брызнула одна капля...” [т. IV, с. 462]. Теперь какая-то капля от „общего недуга” досталась и вдове Ильи Ильича. Пожалуй, это и есть та „сильная неожиданность”, которую Вильгельм Дибелиус считал частым мотивом романной концовки⁴⁴. И эта „сильная неожиданность” явно противостоит другому итогу эпилога, выраженному Штольцем словом „обломовщина”.

Итак, обломовское и штольцевское начала взаимно корректируют друг друга. Но к этому смысловой итог эпилога не сводится. Речь о так называемом „катарсическом переживании”.

В эпилоге об Агафье Матвеевне сказано, что каждый раз, когда Штольц на зиму приезжал в Петербург, она „бежала к нему в дом” и „с нежной робостью ласкала” Андрюшу. И далее:

[...] хотела бы сказать что-нибудь Андрею Ивановичу, поблагодарить его, наконец, выложить перед ним всё, всё, что сосредоточилось и жило неисходно в ее сердце: он бы понял, да не умеет она, и только бросится к Ольге, прильнет губами к ее рукам и зальется потоком таких горячих слез, что и та невольно заплачет с нею, а Андрей, взволнованный, поспешно уйдет из комнаты [т. IV, с. 489], —

вот она, высшая итоговая точка напряжения, которая, несомненно, обладает катарсической энергией.

Об универсальном катарсисе, присущем искусству как таковому, писал, как известно, Выготский⁴⁵. Опорной точкой в осмыслении эстетической природы эпилога гончаровского романа может служить концепция катарсиса, разработанная Дмитрием Максимовым.

Тем, что можно назвать „универсальным катарсисом”, присущим искусству как таковому, — писал исследователь, — проблема не исчерпывается. Во многих произведениях мирового искусства, помимо этой общей формы катарсиса, присутствуют и другие, реализующие первую вполне конкретно, — катарсис,

⁴⁴ В. Дибелиус, *Морфология романа...*, с. 119–120.

⁴⁵ Л. С. Выготский, *Психология искусства...*, с. 249–274.

фиксированный в определенных, относительно обособленных фрагментах и явлениях текста⁴⁶.

И далее:

В художественной литературе различимо и длительное, сквозное катарсическое действие, например, связанное с личностью какого-либо персонажа, и проявление кратких „катарсических озарений”, возникающих обычно в размыкании каких-то основных сюжетных узлов⁴⁷.

Рассказ о встрече Агафьи Матвеевны с четой Штольцев обладает той, говоря языком Максимова, „очищающей и просветляющей силой”, которая позволяет говорить о катарсическом озарении. Эта вспышка „сжигает” ту „каменную стену”, ту „бездну”, которые чудились Андрею Штольцу как непреодолимые преграды между их с Ольгой жизнью и существованием в „домике” на Выборгской стороне. Нет больше жесткой, рационалистической по своей природе оппозиции „обломовское/штольцевское”, — и читателю предстоит мудрость самой жизни.

Резюме: В эпилоге романа Гончарова *Обломов* не резко, но явственно проступает параллель Штольц — Горацио (герой трагедии Шекспира), намеченная в черновой редакции произведения. „Сильной неожиданностью” (Вильгельм Дибелиус) финальной части текста стало духовное пробуждение Агафьи Матвеевны. С ней и с четой Штольцев связано „катарсическое озарение” (Дмитрий Максимов), которое не позволяет свести итог судьбы Ильи Ильича к безапелляционному приговору — „обломовщина”.

Ключевые слова: Иван Гончаров, роман *Обломов*, эпилог, сюжет-ситуация, фикциональность

⁴⁶ Д. Е. Максимов, *О романе-поэме Андрея Белого „Петербург”*: К вопросу о катарсисе, [в:] его же, *Русские поэты начала века*, Ленинград 1986, с. 257–258.

⁴⁷ Там же, с. 308.

ON THE WAY TO THE „SECOND” SENSE OF THE BIG FAIRY TALE
(ABOUT THE EPILOGUE OF IVAN GONCHAROV’S NOVEL
OBLOMOV)

Abstract: The parallel of Stolz and Horatio (the hero of Shakespeare’s tragedy) which emerges in the epilogue of Ivan Goncharov’s *Oblomov* (1859) frameworks the themes found in the novel. The „strong surprise” (Wilhelm Dibelius) of the final part of the novel was the spiritual awakening of Agafya Matveevna and the Stolz couple associated with the „cathartic insight” (Dmitry Maksimiv), which does not allow one to abridge the fate of Ilya Ilich to a categorical word — „oblomovshchina”.

Keywords: Ivan Goncharov, *Oblomov* epilogue, plot-situation, fictitiousness

менталитетах и яв-

связи катарси-
ческого персонажа,
обычно в раз-

обладает той,
„силлой”, кото-
рая „сжигает”
Стольцу как
сужествованием
функционалистиче-
ского, — и чита-

явно проступает
в черновой
Дибелиус) фи-
совны. С ней и с
Обломов), которое
судебного приговору —

ситуация, фикци-

рассуждение о катарсисе, [в:]