

О ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ В РОМАНЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»

Категория художественной целостности связана с жанром произведения. В свою очередь, жанр является типом организации художественной целостности. Поскольку в целостности сочетаются разноприродные тенденции, целесообразно вести речь о специфике этого явления в каждом жанре. По мнению А. А. Слюсаря, «целостность предполагает не только уподобление составляющих ее, но и их подобие. А это значит, что присущая ей замкнутость находится в постоянном противоречии со стремлением к разомкнутости» [1, 17].

В связи с вышесказанным обратимся к роману Гончарова «Обрыв». В «Обрыве» отображение распадающихся патриархальных основ жизни, соприкоснувшейся с «хаосом разложения», усложняет природу художественной целостности. Изменение ее качества прослеживается уже на уровне разрушения художественного типа, проявившегося в переходе от одногеройности к многогеройности. В результате этого действующим лицом становится сама жизнь. Основной этой перестройки жанра явилась импликация в нем романа дороги, в котором персонажи, встречаясь друг с другом, вступают в систему межсубъектных отношений. В результате этого роман дороги преобразуется в роман отношений, в котором простота нравов уступает место сложности, текучести и незавершенности жизненного процесса. Целое в «Обрыве» характеризуется сложностью, предстающей в виде противоречивого сочетания центристскости и центробежности, статичности и динамичности. Данное противоречие основывается, очевидно, на несовпадении замысла продолжить повествование об «обломовщине», в которой доминирует статичность, с многообразием и динамичностью реальной жизни. Ранние редакции романа свидетельствуют о том, что писатель искал центр, который придавал всем сюжетным линиям смысловую сконцентрированность, единство, как это было в «Обломове». Но уже

в ходе творческой работы над произведением Гончаров признавал невозможность сведения всего жизненного материала к единому центру. «Художник» постепенно изменяется в «Эпизодах из жизни Райского», где уже в названии подчеркивается фрагментарность жизни, в которой художнику отводится равновеликая всем другим роль. Но вместе с тем «реликты» ранних вариантов романа сохраняют свое значение, правда, уже в новом качестве. В окончательном тексте исключительное значение придается композиции, выражающей тенденцию к центристскости, благодаря связующей функции образа Райского. Эта функция вытекает из его эстетической установки, согласно которой искусство и жизнь образуют тождество. Следовательно, стремление Райского осуществить синтез искусств все время соотносится с законами жизненной реальности, в которой тоже обнаруживается почва для синтеза. Ю. Лошиц отмечает: «Странной сюжетодержащей способностью Райского Гончаров напоминает об одном из главных свойств художника как личности» [2, 286].

Следует отметить, что это скрепление, связывание воедино разных сторон жизни проявляется внешне, лишь заглаживая композиционные «швы» произведения. Ведь Райский не художник в полном смысле этого слова. Он дилетант, который, переходя от одного вида искусства к другому, так и не сумел уяснить для себя его внутреннюю сторону. Райскому противопоставлен Кирилов, который, исповедуя фанатическое служение искусству, отрекается от всего внешнего и погружается в созерцательную жизнь. Но аскетизм Кирилова, забывшего о земном человеке, отталкивает Райского, устремленного как раз к познанию внешнего мира средствами искусства. С точки зрения Райского, художник должен не моделировать действительность, но раскрывать различные стороны явленного и становящегося в ней. Нужно показать людям, «как они живут, любят, страдают, блаженствуют и умирают. Зачем художник послан в мир?». Главный принцип творчества — его объективность: художник «не должен пускать корней и привязываться безвозвратно. Пусть он любит, страдает, платит все человеческие дани, но пусть никогда не упадет под бременем их, но расторгнет эти узы, встанет бодр, бесстрастен, силен». Отсюда артистизм, импровизаторство героя, для которого соприкосновение с чужими судьбами является поводом для

творческого эксперимента. Райский как бы связывает эту судьбу в единую реку жизни, переходящую от сна к пробуждению. Благодаря этой композиционной функции героя, первая, «петербургская» часть, в которой отображается неподвижность, срастается с основным корпусом произведения, строящимся по законам драматического повествования. По мнению Райнова, «Обрыв» есть целое из целых, которые образуют между собой статико-динамическое единство. Проанализируем его составные части.

В «петербургской» части произведения получает развитие разработанный еще в «Обломове» мотив статуарности мира. Жизнь Софьи Беловодовой и аристократической среды в целом выстраивается в единую картину, в которой отсутствует перспектива. Живое и неживое, люди и вещи составляют тождество, основанное на принципе «сопричастного существования» [Райнов]. Старый барский дом, диван, вольтеровские кресла и чинно сидящие на них пожилые тетки есть единый окаменевший мир, характеризующийся рядоположенностью располагающихся в нем объектов. Освященная раз и навсегда родовым преданием, эта жизнь застыла во «вневременной сопричастности», которая, по мнению Райнова, является «внутренней стороной подлинным ядром, главным и основным нервом сосуществования» [3, 49]. Софья Беловодова руководствуется принципом сословности, авторитарности; она сравнивается с каменной статуей, и через реминисцентный ряд устанавливается ее сходство с античной богиней. Но при этом в трактовку образа привносится оттенок иронии. Как известно, древнегреческое чувство меры предполагало гармонию человеческой жизни с природными ритмами, и, прежде всего, с субстанцией солнечного круга. В Софье же эта мера сведена к умению держать себя в обществе, проявляющемуся в грациозности движений, в строгом выборе платья и т. д. Скованность светскими приличиями, изолированность от внешнего мира доводит до гипертрофированных размеров. Героиня, по словам Райского, вся «сияет и блестит». Блеск и белизна ее лба являются как бы отражением проникающих в ее комнату солнечных лучей, которые вместе с тем вытесняются опущенной портьерой.

Но уже в условно выделенной нами 2-й части произведения реализуется семантика «обрыва», ведущая к усилению динамики. В системе романа «Обрыв» — не только конкретный топос усадьбы Малиновки, но знак, прочитывающийся на метауровне. Связанный непосредственно с духовной

обособленностью Веры от своей среды и ее дальнейшим падением, он передает распад патриархальных связей в целом. Это ощущение распада связей сказывается и в композиционном членении романа на две не равные друг другу части, что обусловлено распадением категорий статического и динамического. И если в «петербургском» сюжете доминирует статика, то в «малиновской» части произведения ведущее место принадлежит движению, которое, впрочем, заключается не в усилении событийности, а в сосредоточенности на внутренней жизни героев. В этом отношении вполне резонным выглядит определение жанра «Обрыва» Эткиндоном Е. Г. — «детективный роман психологической направленности» [4, 147]. Сюжетное движение в нем принимает форму постепенного узнавания тайны в соответствии с детективным принципом, когда наименее вероятное кажется наиболее вероятным, герой принимает «неважное за существенное и наоборот» [5, 285]. Так, пытаясь разгадать тайну синего письма, Райский все время оказывается в ситуации заблуждения. Вера вместо ожидаемого подсовывает ему письмо Крицкой, а затем свое письмо к попадье, в котором характеризует Райского и сравнивает его с некоей Дашенькой Семечкиной. Ситуация одурачивания предстает еще более сгущенной, когда Райский догадывается о существовании третьего письма, «не на белой, а на синей бумаге». Убедившись, что письмо было от попадьи, герой вновь оказывается в ситуации самообмана, и тайна синего письма остается нераскрытой.

Следует отметить, что интрига в романе не вписывается полностью в традиционно детективную поэтику, поскольку внешнее выражение тайны не является самодостаточным и вытекает из попытки проникнуть в духовный облик личности, ее внутренний мир. Постигание этого мира сопряжено с определенным типом культуры, являющейся шифром, кодом, как бы вскрывающим механизм и поэтику тайны. Загадочность и таинственность Веры предстает Райскому в романтическом свете: она видится ему то русалкой, то мерцающей ночью, то с прозрачным, то с бархатным взглядом. Нередко тайна принимает вид романтической мистификации, и тогда герою кажется, что не любовь, а какая-то «роковая ошибка» держит Веру в плену у невидимого врага. При этом внешним выражением этой роковой тайны предстает динамика событийного действия. «Отчего эта загадочность, исчезание по целым дням, таинственные письма, прятанье, умалчиванье, под которым ползла, может

быть, грубая интрига или крылась роковая страсть или какая-то неуловимая тайна — что наконец».

Динамика в романе усиливается постепенно, по нарастающей, что прослеживается на композиционном уровне. Во 2-й части произведения изображается в целом идиллическая обстановка, в которой Райский находит пристанище от суеты петербургской жизни. Но в этой идиллии подчеркивается присутствие тайны, правда, лишь в виде намеков. Вера характеризуется Марфенькой и бабушкой как «чужая», «нездешняя». Затем появляется сама Вера, поразившая героя своей красотой. И Райский, начавший уже испытывать скуку, вновь возвращается к роли ищущего Диогена. Вера представляется ему идеалом, «одухотворенной Венерой», сочетающей в себе внешнюю красоту с духовной зрелостью. Пытаясь понять причину этой зрелости, Райский использует приемы, сложившиеся в предшествующей литературной рецепции, прежде всего романтической.

В соответствии с этим складывается семиотический набор романтической культуры: таинственная девушка, гуляющая в аллеях и читающая книгу на скамье в саду. Кстати, книга как культурный знак и круг чтения в целом является для героя семиотическим кодом к познанию тайны Веры. Но поскольку этот шаблон наталкивается на непроницаемость ее внутреннего мира, тайна по-прежнему остается романтически завуалированной. Мотив движения получает свое развитие в 3-й части произведения. И если до сих пор о Вере лишь сообщалось, что она не боится обрыва, связанного со слухами о мертвецах и убийстве, то теперь этот мотив получает хронологическое выражение, обуславливающее усиление событийности. Героиня перемещается по вертикали верх — низ, сад — обрыв. Кроме того, конкретизируется смысл тайны, которая уже напрямую связывается с неизвестным возлюбленным. В детективную интригу вплетаются и другие персонажи. Так, бабушка, заметив в Вере признаки любовного экстаза, пытается отвратить ее от бездны с помощью «аллегории». Для этого она избирает нравоучительный роман о возлюбленных героях, которые, послушавшись родительской воли, были навсегда разлучены. Но вместо того чтобы усвоить мораль, Вера просит бабушку перекрестить ее. Ожидаемый от книги результат, который привел бы к раскрытию тайны, парадоксально обернулся следующей ее завязкой. О тайне знают все обитатели усадьбы, но ее материализация по-прежнему остается непроясненной.

Но поскольку концовка 3-й части вступает в сцепление с повествовательным рядом 4-й части, между ними заключаются симметричные связи. Автор использует прием инверсии, позволивший ему в свернутом, концентрированном виде раскрыть причину духовной зрелости героини на уровне сюжета. Но поскольку между временем действия и временем повествования возникает асимметрия, тайна овнешняется лишь в сознании читателя, как бы приглашенного в сотворчество. И, таким образом, нарушается тот художественный принцип, который согласно лотмановской типологии текстов, позволяет причислять «романы типа гончаровских» к «текстам с минимально выраженной ритуализацией» [5, 281], т. е. к текстам, в которых доминирует объективность, исключающая стороннего истолкователя. Но в «Обрыве» как раз объективность и ритуализация вступают во взаимодействие. Поэтому концовки 3-й и 4-й частей романа рифмуются. Но если сцена знакомства Веры с Волоховым в саду характеризуется информативностью, насыщенностью, позволявшей вскрыть генезис ее внутренней жизни, то падение героини в следующей части передается на событийном уровне. Целостность предыдущего фрагмента членится на дискретные повествовательные единицы последующего.

Таким образом, здесь роман развивается как драматическое целое. Драматичность взаимодействий в «Обрыве» определяется наличием в нем завершающей фазы. В направлении к ней и происходит взаимодействие.

В романе совмещаются различные по композиции целые. В силу этого каждая из них центрируется в себя. Все фрагменты стремятся к самостоятельности за счет целого. Но вместе с тем здесь ощутимы центробежные силы, передающие сложную, расщепленную целостность. В результате, как мы уже отмечали, статика и динамика становятся неотделимыми друг от друга. Так, в сценах первых дней жизни у бабушки продолжает развиваться мотив статуарности мира, связанный с Беловодовой, а затем с Марфенькой и бабушкой. Иногда одна и та же сторона жизни отображается то с позиций статики, то в ее динамическом разрезе. Видение Райского, в котором Софья превратилась из статуи в женщину, затем симметрично отзеркаливается в письме Аянова, сообщавшего Райскому о «ложном шаге» Беловодовой, приведшему ее к еще большей замкнутости и обособленности от мира.

Конец 1-й части (пробуждение Беловодовой) симметричен началу 5-й части. Здесь объединяющим началом является ди-

намика. Сначала пробуждается одна личность, затем движение охватывает всех обитателей усадьбы, узнавших тайну Веры. Кроме того, симметричное сходство устанавливается между почти всей первой частью и второй половиной заключительной части, которые объединены статикой. И это закономерно, поскольку Гончаров как бы перешел от синтеза к утверждению, апологии патриархальных связей. И здесь писатель внушает, что в конце романа в Райском произошел переворот, готовившийся как будто всем ходом романа. Но Вера перед отъездом Райского в Италию для «новой жизни», сомневается в возможности наступления этой жизни. Ведь будущее Райского — это повторение его прошлого, т. е. в духовном развитии героя намечается цикличность, которая в конечном счете ведет к статике.

Таким образом, центробежные силы в «Обрыве» обусловили противоречивое единство статического и динамического. Идя по пути универсализации романа, художник выделяет в нем синтетизм. Это качество позволило вместить в рамки произведения жизнь неподвижную и «хаос разложения». Поскольку единство жизненного материала рассеивается, утрачивает свой «центр», само целое оказывается противоречивым. В результате этого стремление к синтетичности парадоксальным образом обернулось распадением художественной целостности произведения.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Слюсарь А. А. О художественной целостности литературного произведения и цикла // Пробл. сучасного літературознавства. — Одеса, 1997. — Вип. 1. — С. 17-26.
2. Лоциц Ю. И. А. Гончаров. — М., 1986.
3. Райнов Т. «Обрыв» Гончарова как художественное целое // Вопросы теории и психологии творчества. — Харьков, 1916. — С. 32-75.
4. Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерк психопозитики русской литературы XVIII — XIX веков. — М., 1998. — С. 147-167.
5. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Ю. М. Лотман. Семиосфера. — СПб, 2000. — С. 276-297.