И. А. Беляева

Московский городской педагогический университет (Москва, Россия)

ПОРТЕТЫ «РУССКОЙ БЕАТРИЧЕ» В ПРОЗЕ Н. В. ГОГОЛЯ И И. А. ГОНЧАРОВА

Русская литература XIX века своим стремительным расцветом и подъемом на поистине недосягаемую высоту немало обязана отечественному классическому роману, который в своем содержательно-жанровом объеме и стремлении к наиболее масштабному, всеохватному взгляду на мир и человека во многом равнялся на европейский опыт в области художественного универсализма (см.: Беляева 2011: 20–31). К числу таких книг, которые были интересны русскому роману как «общие образцы созерцания универсума» (Шеллинг 1966: 451), в полной мере можно отнести «Божественную Комедию» Данте Алигьери.

Для русского романа исключительно ценным оказался не только «дантовский человек», находящийся в середине своего жизненного пути и стоящий перед обретением истинной дороги жизни, но и мотив всепобеждающей надмирной красоты, воплощенный в образе земной женщины, которая, как мудрость Небесная, путеводительствовала герою. Русский классический роман невозможно представить без героини, стоящей, как правило, выше центрального романного героя уже хотя бы потому, что она была красавицей, удивительным образом соединяющей в себе красоту духовную и телесную. Ее архетипом нередко оказывалась дантовская Беатриче. Многое в структуре главных женских персонажей русского романа восходило и предопределялось образом дантовской совершенной красавицы. Мы обратимся только к одному из элементов этой структуры, но весьма и весьма показательному – к портрету. Рассмотрим портреты нескольких «русских Беатриче». Одной из них является героиня романа И. А. Гончарова «Обломов» Ольга Ильинская, а другими – женские персонажи книги Н. В. Гоголя «Мертвые души», причем как ее завершенной первой части, так и нереализованной второй.

Хронологически и логически первыми в обозначенном нами ряду русских красавиц идут героини Гоголя. Здесь мы должны оговориться, что нисколько не причисляем «Мертвые души» в объеме первого тома безоговорочно к русскому классическому

роману (поэма есть поэма), однако признаем, что становящийся, но нереализованный во всей своей полноте замысел этой книги не мог миновать и так называемой романной стадии, о чем в науке говорилось неоднократно (см.: Бахтин 2000: 219; Недзвецкий 1997: 122, 126, 128). Романный потенциал «Мертвые души» в себе содержали, и во втором томе писатель вряд ли мог уйти от создания сложного в своей психологической противоречивости романного типа героя и идеально-земной его спутницы. В целом образ женщины-красавицы, путеводительствующей своей любовью, светом и красотой потерявшему истинную дорогу герою, был интересен создателю «Мертвых душ». Другое дело, что он в итоге был только намечен и реализован, скажем так, лишь пунктирно. Причины отказа писателя от создания образа «русской Беатриче» сложны и требуют особого разговора. Мы в рамках настоящей статьи только обозначим факты: как художественно реализовывалась Гоголем исключительно в портретных характеристиках его героинь идея воплощения небесной красоты в образе земной женщины, которая была столь важной и для становящегося в те годы русского классического романа.

Известно, что уже в первом томе был намек, чрезвычайно важный для общей архитектоники «тройственной поэмы» Гоголя, на изображение красоты мира в явлении женщины. Это дочка губернатора, которую едва не полюбил Чичиков. Правда, как отмечает повествователь, господа, подобные Чичикову, «*весьма сомнительно*» чтобы могли полюбить, но «*шум*» и «*говор*» бала, то есть суета жизни, стали от него в тот момент, когда он увидел красавицу, как будто дальше. «*Из этого мглистого, кое-как набросанного поля выходили ясно и оконченно только одни тонкие черты увлекательной блондинки: ее овально-круглившееся личико, ее тоненький, тоненький стан, какой бывает у институтки в первые месяцы после выпуска, ее белое, почти простое платьице, легко и ловко обхваченные во всех местах молоденькие стройные члены, которые означались в каких-то чистых линиях. Казалось, она вся походила на какую-то игрушку, отчетливо выточенную из слоновой кости; она только одна белела и выходила прозрачною и светлою из мутной и непрозрачной толпы*» (Гоголь 1951: VI, 169).

Однако в целом в первом томе женщина как провозвестница высших света, любви и красоты у Гоголя все же скорее травестируется. Не случайно рядом с дочкой губернатора, шестнадцатилетней девушкой, все время изображается ее мать-старуха, они всегда идут рука об руку, как нечто неразрывно-

единое. Да и собственно губернские дамы – лишь пародия на идеальную, абсолютную красоту: «*Дамы тут же обступили его* (Чичикова. – И. Б.) *блистающею гирляндою и нанесли с собой целые облака всякого рода благоуханий: одна дышала розами, от другой несло весной и фиалками, третья вся насквозь была продушена резедой; Чичиков подымал только нос кверху и нюхал*» (Гоголь 1951: VI, 163). Гоголь умело использует здесь этикетные значения цветов, символизирующих разные стороны любовного чувства: красота и совершенство ассоциировались с розой, верность и память в разлуке с любимым – с фиалкой, а пылкая страсть – с резедой. Не случайны и дальнейшие перечисления деталей нарядов дам и материй: чепчики, батисты, атласы, кисеи, длинные перчатки и проч. Все эти детали нагромождаются одна на другую и создают какой-то адский танец, определяемый Гоголем как «*галопад*»: «*Галопад летел во всю пропалую: почтмейстерша, капитан-исправник, дама с голубым пером, дама с белым пером, грузинский князь Чипхайхилидзев, чиновник из Петербурга, чиновник из Москвы, француз Куку, Перхуновский, Беребердовский – все поднялось и неслось… "Вона! пошла писать губерния! – проговорил Чичиков…"*» (Гоголь 1951: VI, 163).

Травестируется и то, как выглядят дамы, и собственно то, какие они – «*тонкие*», «*неуловимо тонкие*». Так что Чичиков скажет «*сам в себе*», что «*"женщины – это такой предмет…" Здесь он и рукой махнул: "просто говорить нечего!"*». И даже последующее периодическое, время от времени, переключение регистра повествования с иронического на серьезный лирический лад принципиально не меняет ситуации, более того, направляет читателя в сектор не света, а «*блеска*», скорее губящего человека, чем спасающего. А в заключении пассажа – опять резкая ироническая pointe-концовка про «*галантёрную половину человеческого рода*»: «*Поди-ка попробуй рассказать или передать все то, что бегает на их лицах, все те излучинки, намеки, а вот, просто, ничего не передашь. Одни глаза их такое бесконечное государство, в которое заехал человек – и поминай как звали! Уж его оттуда ни крючком, ничем не вытащишь. Ну попробуй, например, рассказать один блеск их: влажный, бархатный, сахарный: бог их знает, какого нет еще! и жесткий, и мягкий, и даже совсем томный, или, как иные говорят, в неге, или без неги, но пуще нежели в неге, так вот зацепит за сердце, да и поведет по всей душе, как будто смычком. Нет, просто не приберешь слова: галантёрная половина человеческого рода, да и ничего больше!*» (Гоголь 1951: VI, 164).

Вот такой диапазон колебания: от дочки губернатора с ее «*светом*», «*белизной*» и «*тоненьким станом*» – до «*галантёрной половины человеческого рода*» с ее «*блеском*» и почти с той же шириной талии: «*Талии были обтянуты и имели самые крепкие и приятные для глаз формы (нужно отметить, что вообще все дамы города N. были несколько полны, но шнуровались так искусно и имели такое приятное обращение, что толщины никак нельзя было приметить)*» (Гоголь 1951: VI, 163). Все это своего рода амбивалентная сущность женщины: одна сторона, светлая и сияющая белизной, всегда как бы перетекает в свою ложноблестящую противоположность.

Во втором томе миссия Беатриче возлагается писателем на Уленьку Бетрищеву (ее фамилия напоминает имя Беатриче!): именно она должна была пробудить к жизни тридцатитрехлетнего, то есть почти достигшего возраста «дантовского человека», Андрея Ивановича Тентетникова, во многом напоминающего Илью Ильича Обломова. Однако если рассуждать о прямых параллелях или же о дальних типологических аналогиях, то правда заключается не в прямых заимствованиях у Гончарова из Гоголя, а в общем дантовском влиянии на обоих писателей, которому во многом способствовали исследования о «Божественной Комедии», принадлежащие профессору С. П. Шевыреву.

Именно встреча с Уленькой призвана «разбудить» Тентетникова, «*произвести переворот в его характере*» и сказать герою наконец «*всемогущее слово: вперед*» (Гоголь 1951: VII, 23). Не случайно Гоголь исключительно ответственно отнесся к созданию образа своей Уленьки-Беатриче. Она предстает перед читателем скорее «*каким-то фантастическим видением, чем женщиной*», «*существом дотоле невиданным*»: «*если бы в темной комнате вдруг вспыхнула прозрачная картина, освещенная сильно сзади лампами, одна она бы так не поразила внезапностью своего явления, как фигурка эта, представленная как бы затем, чтобы осветить комнату*» (Гоголь 1951: VII, 145, 23, 40). То есть писатель вначале подчеркивает надмирность Уленьки, ее исключительность, абсолютность, но в то же время понимает, что одной констатации этих качеств, одного названия сущности недостаточно. И Гоголь пишет ее портрет, который уже разительно отличается от портрета дочки губернатора.

В первом томе последняя, тоже гоголевская Беатриче, выписывается прежде всего в доброжелательно-иронических тонах: она была «*с золотистыми волосами, весьма ловко и мило пригла-*

женными на небольшой головке. Хорошенький овал ее круглился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какою-то прозрачною белизною, когда, свежее, только что снесенное, оно держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы и пропускает через себя лучи сияющего солнца; ее тоненькие ушки также сквозили, рдея проникавшим их теплым светом» (Гоголь 1951: VI, 90). Головка, ушки, личико – все эти уменьшительно-ласкательные формы венчаются роскошным сравнением с «*яичком*», и Гоголь словно забывает, о ком ведет речь, – и уже устремлен мысленно не к объекту сравнения, а к самому сравнению. Несомненно, яйцо – символ глубокий и важный для Гоголя, но ирония все же, думается, подавляет серьезные смыслы его.

Портрет Уленьки, особенно это очевидно в так называемом первоначальном слое автографа второго тома, начинается уже не ироническим, а едва ли не драматическим признанием автора: «*необыкновенно трудно изобразить портрет ее*». И далее следует возвышенно-лирическое описание: «*Это было что-то живое, как сама жизнь. Она была миловидней, чем красавица: лучше, чем ум; стройней, воздушней классической женщины*» (Гоголь 1951: VII, 145). А в продолжении – удивительный образец гоголевского портрета красавицы с элементами пластики, который в деталях во многом созвучен с портретом гончаровской Ольги Ильинской. И хотя несколько позже на страницах второго тома «Мертвых душ» писатель признается, что с Уленьки «*портрета не написал бы никакой знам<енитый> живописец*» (Гоголь 1951: VII, 25–26), все же сам он попытался это сделать – написать ее портрет.

Красота Уленьки в изображении Гоголя скульптурна, подобно красоте героини романа «Обломов». У Гончарова Ольга Ильинская, «*если б ее обратить в статую, <…> была бы статуей грации и гармонии*» (Гончаров 2001: 192). Однако, проведя подобное сравнение и возведя свою героиню в стан античных богинь, писатель далее на его фоне-фундаменте создает детализированный живой портрет земной женщины: с маленькой складкой над бровью – пушистой полоской, в которой покоилась мысль, с немного наклоненной вперед головой, с ничего не пропускающим взглядом серо-голубых глаз. Гоголь же более увлечен надмирной величественной скульптурностью, божественной монументальностью своей Уленьки-Беатриче, останавливаясь в ее описании преимущественно на этом: «*Прямая и легкая, как стрелка, она как бы возвышалась над всеми своим ростом. Но это было обольщение, она была вовсе не высокого роста. Происходило это <от> необыкновенно*

согласного соотношения между собою всех частей тела[1]*. Платье сидело на ней так, что, казалось, лучшие швеи совещались между собой, как бы получше убрать ее. Но это было также обольщение. Оделась она так сама собой; в двух-трех местах схватила игла кое-как неизрезанный кусок одноцветной ткани, и он уже собрался и расположился вокруг нее в таких сборах и складках, что, если бы перенести их вместе с ней на картину, все барышни, одетые по моде, казались бы перед ней какими-то пеструшками, изделием лоскутного ряда. И если бы перенесть ее со всеми этими складками ее обольнувшего платья на мрамор, назвали бы его копиею гениальных*» (Гоголь 1951: VII, 41). Удивительно, что Гоголь, будучи иногда так скрупулезен в живых и конкретных деталях этого описания (чего стоят упомянутые в ранней редакции второго тома «*пальчики*»!), достигает эффекта нежизненности своей героини: она предстает перед читателем именно как возвышающаяся над всеми богиня в античном одеянии. Земного в ней мало.

Тем не менее Гоголь не проходит и мимо того, чтобы воссоздать черты лица, живые движения свой героини, ему важно передать малейшие колебания чувств, которые она испытывает. Она может быть своенравной, как ребенок, гневливой – при этом «*гнев собирает вдруг строгие морщины*» на ее «*прекрасном челе*». Подчеркивается, что в ней было что-то «*стремительное*», и, как оказывается, вместе с ее внутренним «я» стремятся вперед и «*выраженье лица, выраженье разговора, движенье рук*» и даже «*самые складки платья*». У нее была «*особенная, принадлежащая одной ей походка*» (Гоголь 1951: VII, 23, 24). Все эти элементы портрета – в целом все же несколько романтически отвлеченного, о чем, например, свидетельствуют языковые формулы типа «*прекрасное чело*», – говорят об определенном инерционном желании Гоголя изобразить конкретными, живыми красками красоту, свет и любовь, явленные в образе земной женщины.

Однако этот план образа героини остался в «Мертвых душах» неразработанным. Думается, что в данном случае нельзя говорить о том, что Гоголь не смог справиться с задачей изображения пластическими средствами красоты и любви в явлении женщины, как это блистательно сделал впоследствии Гончаров. Скорее всего, это не так: Гоголь – великий художник, мастер портрета, создатель интересных и живых образов. А здесь он не то чтобы не

[1] В первоначальном слое автографа у этого предложения было интересное продолжение: «…от головы до пальчиков» (Гоголь 1951: VII, 163).

сумел, а не счел нужным, потому что это, возможно, не вполне отвечало в тот момент его творческой задаче. Линия Беатриче им была оставлена, и восстановление падшего человека, видимо, должно было разворачиваться несколько в другой плоскости, вне поля женственности и земной телесности. Однако в любом случае мы вынуждены ограничиваться лишь предположениями по причине незавершенности общего замысла «Мертвых душ».

Обратимся к Ольге Ильинской, героине Гончарова, которая является, по нашему глубокому убеждению, одним из самых ярких воплощений «русской Беатриче».

Подобно Вергилию, передающему Данте в руки Беатриче в Чистилище, потому что сам он как обитатель ада дальше идти не имеет права, Штольц для пробуждения Обломова передает его в руки Ольги. Именно она должна вывести героя к свету. Дантовская Беатриче, напомним, небожительница и спускается в Чистилище только для того, чтобы спасти Поэта. В романе Гончарова Ольга Ильинская также нередко напоминает сошедшего с неба ангела. В. А. Недзвецкий верно заметил, что «мы практически ничего не знаем ни о детстве, ни о юности героини. Больше того: Ольга дана в романе как бы вообще вне быта. Духовно-нравственная сущность героини вполне мотивирована – однако не внешними, но внутренними обстоятельствами» (Недзвецкий 1996: 36). И сам Обломов впоследствии хорошо скажет об идеальности Ольги: «*Она споет "Castadiva", а водки сделать не умеет так! И пирога такого с цыплятами и с грибами не сделает!*» (Гончаров 2001: 436).

Однако надмирность Ольги, хоть и является доминирующей чертой ее образа, находится в гармонической соотнесенности с ее жизненностью, можно даже сказать, телесностью. Это великое открытие, достижение Гончарова-романиста. И едва ли не решающую роль в этом играет удивительный портрет героини.

Если для Гоголя «необыкновенно трудной» оказалась задача изобразить живыми красками красоту, явленную миру в образе женщины, и его Уленька-Беатриче, возникающая во всем своем совершенстве, оставалась какой-то надстоящей миру богиней, то Гончаров сумел соединить в портрете Ольги земное и небесное. Как и у Гоголя Уленька, его героиня представляет собой статую – «статую грации и гармонии». Она тоже высока ростом, но не потому что *кажется таковой*, возвышаясь над всеми, как гоголевская героиня. Ольга *действительно* высокая и крупная женщина: «*Несколько высокому росту строго отвечала величина головы, величине*

головы – овал и размеры лица; всё это в свою очередь гармонировало с плечами, плечи – с станом...» (Гончаров 2001: 192).

Пластический портрет Ольги призван подтвердить основной тезис, что она есть воплощенная грация и гармония, что создана она «строго», «обдуманно» и «артистически». И читатель принимает этот тезис доверчиво, хотя черты лица Ольги и ее крупное сложение порой говорят об обратном. Достаточно присмотреться к деталям, которые едва ли свидетельствуют о правильной или общепризнанной красоте или, скорее, красивости.

Так, нос ее «*образовывал чуть заметно выпуклую <…> линию*» – значит, как бы мы сказали, был с горбинкой. Но Гончаров «трактует» это отступление от нормы не как изъян, а совсем иначе: он подчеркивает выпуклую грациозность носа! Брови Ольги также едва ли совершенны: «*…они не были дугообразны, не округляли глаз двумя тоненькими, нащипанными пальцем ниточками – нет, это были две русые, пушистые, почти прямые полоски, которые редко лежали симметрично: одна на линию была выше другой, от этого над бровью лежала маленькая складка, в которой как будто что-то говорило, будто там покоилась мысль*» (Гончаров 2001: 192). Если вдуматься в подобную характеристику, то едва ли какая красавица хотела бы иметь несимметричные (да еще настолько!), «*пушистые*» брови и морщинку на лбу, даже если в ней и могла покоиться мысль, да к тому же обладать головой большой величины, пусть и соответствующей высокому росту. Собственно и сам высокий рост может являться скрытым намеком на некрасивость: здесь есть опасность того, что его обладательница имеет слишком крупные формы. То есть, создавая портрет своей идеальной земной красавицы, писатель все время идет словно по лезвию ножа, потому что совершенство его героини то и дело ставится под сомнение новыми и новыми «отступлениями» от общепринятых представлений о красоте. Помимо носа с горбинкой, пушистых бровей и морщин, а также крупного сложения, которыми обладала Ольга, героиня Гончарова была лишена важнейших «знаков» принадлежности к стану общепризнанных красавиц: у нее не было «*ни яркого колорита щек и губ*», «*ни кораллов на губах*», «*ни жемчугу во рту*», «*ни миньятюрных рук*». То есть она не только не подпадала под стандарты красоты, но и во многом слишком далеко отходила от них.

Вывод из портрета Ольги при детальном его рассмотрении вроде бы можно сделать один: это была крупная женщина вовсе не идеальной внешности. Однако ни одному читателю никогда и в голову не придет усомниться в том, что героиня Гончарова иде-

альна, потому что все в ней *гармонично* и *грациозно*. И «детали», свидетельствующие якобы о некрасивости персонажа, нисколько не колеблют общего ощущения от ее удивительной красоты и даже более того – работают на эту красоту. Так Гончаров совершил практически невозможное: создал портрет живой, земной, вовсе не классической красоты женщины, которая при этом *была, а не казалась* совершеннее, выше и прекраснее других. Осмелимся предположить, что парадокс Ольгиного портрета – некрасивой и в то же самое время идеальной красавицы – в индивидуальности, неповторимости облика героини, в свете и музыке, которые стоят за ее голосом, движениями, мыслями, в той «самобытности» и «самодеятельности», которые так ценил Гончаров в женщине. Но не только в этом. Писатель справедливо полагал, что любые идеалы и идеализация остаются бесплодными абстракциями, если они лишены плоти и крови, если представлены вне живых отступлений от правильных форм, потому что в природе идеал невозможен без «*уступок*» (Гончаров 1980: 319). То есть Гончаров считал, что идеализация в художественном произведении должна идти рука об руку с иронией и со свойственной жизни противоречивостью, которую писатель, воспевающий и воссоздающий идеалы, должен обязательно учитывать. В противном случае, как полагал Гончаров, художник, решившийся «*написать положительный образ*», обязательно «*потерпит неудачу*» (Гончаров 1980: 136), что и произошло с Гоголем во втором томе «Мертвых душ», когда он задумал создать образ и написать портрет идеальной красавицы – путеводительницы Беатриче, но она оказалась *слишком* идеальной для того, чтобы быть художественно убедительной.

Итак, для русского классического романа идея красоты и совершенства мира была чрезвычайно важна и неразрывно связана с идеалом женственности, непременно «персонифицированной», воплощенной в живую художественную плоть женского образа, о чем равно свидетельствуют удачный опыт Гончарова-романиста и неудавшийся в полноте своего замысла опыт Гоголя.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М.Бахтин. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000.

Беляева И. А. Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра) / И. А. Беляева. – Москва: МГПУ, 2011.

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т./ Н. В. Гоголь. – Т. 6. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1951.
Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. / Н. В. Гоголь. – Т. 7. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1951.
Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. / И. А. Гончаров. – Т. 8. – Москва: Художественная литература, 1980.
Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. / И. А. Гончаров .– Т. 4. – Санкт-Петербург: Наука, 2001.
Недзвецкий В. А. Романы И. А. Гончарова / В. А. Недзвецкий. – Москва: Изд-во Московского ун-та, 1996.
Недзвецкий В. А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция / В. А. Недзвецкий. – Москва: Диалог–МГУ, 1997.
Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – Москва: Мысль, 1966.

Portraits of 'Russian Beatrice' in Gogol's and Goncharov's prose

Summary

The article deals with the portraits of some female characters in Gogol's poem 'Dead Souls' and Goncharov's novel 'Oblomov', which represent genetic and typological reference to the image of Dante's Beatrice. The principles of creating a portrait of the ideal beauty applied by Gogol and Goncharov are different. The first writer aims to ensure that the sublime beauty is not diminished by earthly imperfection; the latter sees manifestation of the ideal harmony in the earthy woman. As the creative experience of Goncharov proved, the idea of beauty and perfection of the world was extremely important to the Russian classic novel and closely connected with the ideal of femininity, personified in the living female image.

Keywords: *Dante, Gogol, Goncharov, novel, female image, portrait.*