

«Мне снится Дант...»: Сон как чистилище в романе И. А. Гончарова «Обломов»

Принято считать, что интерес к *Божественной Комедии* Данте в русской культуре и литературе середины XIX века, в отличие от начала и конца столетия, не был особенно глубоким. Как утверждает переводчик Данте на русский язык и знаток дантовской традиции в русской литературе А. А. Илюшин, «такой глубокой близости к творцу *Ада*, какая наблюдалась у Пушкина и Гоголя, нет ни у Гончарова, ни у Тургенева, ни у Некрасова, хотя некоторые мотивы итальянского поэта иногда проскальзывают в их произведениях. Любовь к нему в то время слегка поостыла, если судить об этом по несколько вялым прикосновениям наших писателей-реалистов к его творческому наследию. Пример Герцена не очень показателен: блестящий эрудит, он охотно и неумоимо цитировал многих, в том числе и Данте» (Илюшин, 1988, 258).

Между тем «присутствие» Данте в русской литературе середины XIX века представляется более значительным. Нельзя не отметить, что именно середина столетия подарила русской культуре первый перевод Данте на родной язык. В 1853 году в журнале «Москвитянин» увидел свет дантовский *Ад* в переводе Д. Е. Мина, который двумя годами позже вышел отдельным изданием. Несмотря на то, что русской читающей аудитории *Божественная Комедия* и раньше была доступна в оригинале или во французских переводах, публикация первой части этого произведения на родном языке стала поистине знаковым национальным событием.

Менее яркой, но не менее значительной в связи с дантовской темой в русской литературе середины XIX столетия была публикация в 1859 году в «Русском слове» поэмы А. Н. Майкова под названием *Сны*, которую автор называл «подражанием Данту» и «Земной Комедией»¹. Вещие сны открывают лирическому герою поэмы глаза на подобную аду современную действительность, а затем пробуждают к новой жизни и творчеству. Герой возвращается в родной дом, в потерянный рай, однако теперь это новый рай, существующий прежде всего в душе певца.

Дантовскую тему у Ап. Майкова, в отличие от большинства современников, не оценивших *Сны*, восторженно приветствовал

¹ См.: (Асоян, 1990, 117–128).

И. А. Гончаров: *Вы хотите, чтоб я сказал о Вашей поэме правду: да вы ее слышали от меня и прежде. Я, собственно я – не шутя слышу в ней Данта, то есть форма, образ, речь, склад – мне снится Дант, как я его понимаю, не зная итальянского языка* (Гончаров, 1980, 267; письмо от 11 (23) апреля 1859 года). В этом высказывании важны не только глубокое проникновение Гончарова в смыслы поэмы Майкова, но и его почти мистическое, «слуховое» и «сонное» (*слышу... Данте, снится Дант*) ощущение слова итальянского поэта. Очевидно, что Данте, по крайней мере для этих писателей середины века, был не просто источником мудростей и цитат, а близким и созвучным их творческим интенциям.

Подобное чуткое восприятие Гончаровым дантовских мотивов у Ап. Майкова свидетельствует о глубоком и потому давнем интересе писателя к создателю *Божественной Комедии*. В связи с тем, что проблема Гончаров и Данте практически не изучена, а сам писатель был весьма скуп, хотя всегда восторжен, в оценке его деятельности, остается лишь предполагать, когда и где он мог познакомиться с наследием автора «тройственной поэмы». Вероятно, это произошло в Московском университете, где Гончаров учился на словесном отделении с 1831 по 1834 год. В числе его любимых профессоров был С. П. Шевырев, защитивший в 1833 году диссертацию «Дант и его век» и опубликовавший ее в Ученых записках Императорского Московского университета. Этот труд, скорее всего, был знаком прилежному студенту Гончарову. Не стоит сомневаться, что и в своих лекциях о европейской новейшей литературе Шевырев много говорил о Данте. Какой же предстала *Божественная Комедия* в интерпретации Шевырева, а именно об этом произведении идет речь в его диссертации? Какие «ключи» подобрал к самому великому творению Данте ученый, что объяснял, что выделял он в художественной философии поэта, заинтересовывая своих студентов?

Предваряет труд ученого эпитафия, взятый им из XXII Песни *Рая*, где Данте благодарит Небо за свое рождение под знаком Блинецов (27 мая 1265 г.). Эти строки переведены Шевыревым и прокомментированы следующим образом: «Сам Дант говорит в своей поэме, что он родился под созвездием Блинецов, которое, по астрологическим наблюдениям того времени, благоприятствовало развитию гениев» (Шевырев, 1833, 311–312). И хотя Шевырев замечает, что современный человек уже лишен таких предрассудков, как вера в свою счастливую звезду, маловероятно, чтобы Гончаров прошел мимо этой детали. Он сам тоже родился под знаком Блинецов! Наверное, самолюбие молодого и уже пишущего человека не могло не отметить этого лестного совпадения. Впрочем, вполне возможно, что это лишь далекие от действительности предположения.

Труд Шевырева представляет собой глубокое и многоаспектное исследование поэмы Данте. В качестве одной из самых важных его черт стоит отметить то, что ученый подробно пересказывает все части *Божественной Комедии*, а не только *Ад*, самую известную и читаемую часть произведения. Шевырев выделил самые значимые, с его точки зрения, образы и сюжетные ситуации, которые не могли не затронуть души и не поразить воображение слушателей. Так, запоминаются образы ленивых и гордых из *Чистилища*, музыки и света из *Чистилища* и *Рая*, Лии как жизни деятельной, ее сестры Рахиль как жизни созерцательной и Матильды, «гармонически соединяющей в себе жизнь деятельную и созерцательную» (Шевырев, 1833, 521–522), которая наиболее явственно присутствует в *Рая*; или изображение мучеников дна ада, ресницы которых скрывает снег, – это так похоже, говорит Шевырев, на русскую зиму. Многие из этих образов воплотятся потом в романах Гончарова.

Истолкование философской стороны *Божественной Комедии* подкрепляется у Шевырева изложением естественнонаучных познаний Данте и его века, которые реализуются в образной сфере произведения. Ученый отмечает, что Данте «в свою Поэзию переносит явление природы не одною его наружною стороною, как Поэт; но как Философ, всегда вникая в причину, разлагая его». И оказывается, что действие лучей Беатрисы (так именуется Беатриче у Шевырева) на зрение Данте, вознесшегося в Рай, подобно **пробуждению**: «Так, при ярком свете, слетает сон с очей наших; ибо дух зрительный действием отвечает свету, который мало помалу проникает в глаз, переливаясь из сосуда в сосуд; а пробужденный отвращается от всего, что ни видит: так смешно все внезапное пробуждение человека дотоле, пока разум не приходит к нему на помощь» (Шевырев, 1834, 177). Упоминает Шевырев и о процессе «засыпания» (сна) человека, изображенного в *Чистилище*: «как мысль, постепенно следуя за мыслью, наводит на него сон» (Шевырев, 1834, 178). Таким образом, процессы естественной жизни – **пробуждение и сон** – получают у Данте, в трактовке Шевырева, художественно-аллегорическое или символическое значение.

Быть может, эти аллегории *сна и пробуждения*, а также образ Ада как «результата жизни настоящей», запечатлелись в творческом сознании юного слушателя Шевырева. И возможно, что указанные Гончаровым в статье *Лучше поздно, чем никогда* «периоды русской жизни», то есть «обыкновенная история», «сон» и «пробуждение», есть не только этапы, которые проходит общество в своем воспитании², но и «картины»

² О «сверхзамысле» трилогии как отражении важнейших возрастных этапов человека см.: (Краснощекова, 1997, 7–15).

(Гончаров, 1980, 111, 113), выражающие духовную жизнь современного века. Таким образом, великое сочинение итальянского поэта оказывается в значительной степени источником той модели мира, которая представлена в романах Гончарова о современной России.

Архитектоника трилогии («не три романа, а один») сопоставима с тремя «картинами» жизни. Первая – «обыкновенная история», «так по большей части случающаяся, как написано» (Гончаров, 1980, 194), которая тем самым обнаруживает не только печальную закономерность прозаизации жизни, но и неизбежность деградации человека. Ведь человечество в целом на каждом новом временном витке своего движения становится хуже. Спираль этого движения направлена вниз, а не вверх. И данный пласт, данная «картина» жизни представлена во всех трех романах без исключения. Хотя, конечно, большее внимание изображению такой «обыкновенной истории» уделено в первом романе Гончарова. Вторая «картина» – «сон». Это то состояние, которое порождается, как верно заметил Шевырев, мыслью, что следует одна за другой. Сон таит в себе надежду (заметим, что *Чистилище* в трактовке Шевырева представляет собой «муку, растворенную надеждою» (Шевырев, 1834, 345)), которая связана с возможностью пробуждения. Но сон может быть чреват и смертью, то есть быть мертвым. Поэтому «картина» сна объединяет в себе две тенденции: надежду на пробуждение, ведущую вверх, и опасность падения в бездну. По преимуществу эта картина занимала внимание писателя в романе *Обломов*. Третья «картина», «пробуждение», таит в себе радость прикосновения к вечной Красоте и обретенную в Вере, Надежде и Любви Софию, которые объединяются в апофеозе женщины. Попытки изображения подобного рая в душах и жизненном, реальном пространстве своих героев, были у Гончарова во всех его романах. Сам писатель в категориях Просвещения называл это состояние «нормой». Однако всегда подобные попытки расценивались читателями и критикой как умозрительные. Наибольших нареканий в этом смысле вызвал *Обрыв*.

Общая архитектоника трилогии в соотнесенности трех «картин» жизни реализуется также и в каждом отдельном романе, поэтому каждая часть трилогии представляет собой как бы ее уменьшенный вариант, в котором доминирует какая-то из этих «картин».

Обратимся к центральной «картине» трилогии, представленной в романе *Обломов*. Он тесно связан с *Обыкновенной историей* и сохраняет ту же последовательность этапов жизни: в прошлом героя остается потерянный рай неискушенного человека, на смену которому приходит адово пламя современного петербургского бытия. Герой *Обломова*, однако, в большей степени, чем Александр Адуев из *Обыкновенной истории*, занят поиском утраченного рая, точнее рая нового, где очистится его душа. Во второй

части трилогии автора уже менее интересует сошествие героя в ад современной жизни, которая искушает и манит, хотя и здесь повествуется о том, что Обломов уехал из родного дома учиться в университет, как и Адуев-младший, а затем поселился в Петербурге. Но история «приобщения» Обломова к Петербургу в тексте романа занимает небольшое место, тогда как в *Обыкновенной истории* все повествование этому и посвящено.

Основная «картина» *Обломова* – «сон», своеобразное чистилище, через которое может пройти герой и проснуться, а может и сорваться в бездну. И в общей архитектонике трилогии роман занимает срединное место, являясь современной аллегорией, созвучной *Чистилищу* Данте.

Своего героя автор наделяет ленью, то есть тем пороком, который Данте расположил у подножия чистилищной горы. Шевырев, как уже отмечалось, обращает внимание на созданный поэтом образ лени, пересказывая встречу Данте со своим бывшим приятелем Белаквой: «На первом уступе встречаются путников *Ленивые*. Они покоятся в тени горы <...> и ждут чужих молитв, чтобы взойти на гору. Один из них сидит на земле, руками охватил колена и склонил лицо промеж них: живописный образ лени! Это Белаква, известный в жизни этим свойством. Он сердится на замечание Данта о его медлении и говорит ему совершенно Итальянским простонародным выражением: карабкайся сам, коль ты силен!» (Шевырев, 1833, 509). У Данте Белаква не видит смысла в том, чтобы приложить усилия к восхождению в гору, хотя ему, не попавшему в ад, это возможно сделать. Он ждет помощи от чужих молитв и предается философствованию, его интересует, как устроен мир.

«Сюжет» встречи Данте и его ленивого друга отражается и в романе Гончарова. Его ленивый Обломов – философ прежде всего, размышляющий о мире и человеке и не видящий смысла в том, чтобы, не найдя ответа на вопрос, что такое жизнь, продолжать путь. Он уповает на помощь Штольца, Ольги Ильинской, только их усилиями он способен к пробуждению.

Напоминает дантовского Белакву Обломов и в заключительной части романа. «Живописный образ лени», как сказал Шевырев, здесь повторяется. Белаква у Данте сидит, склонив низко голову, и Обломов, простившись навсегда со Штольцем, остается в похожей неподвижной позе: он *сел на диван, оперся локтями на стол и закрыл лицо руками*. Не случайно и Ольга сравнит Обломова с голубем, который прячет голову под крыло и ничего не хочет более. Эта голубиная поза тоже напоминает Белакву. А на просьбы Штольца пойти с ним к Ольге и к свету Обломов откажет кратко, *умоляющим голосом: Оставь меня совсем... забудь* (Гончаров, 1998, 483). Он, как и друг Данте, не видит смысла в восхождении.

В романе Гончарова присутствует и центральный «сюжет» «тройственной поэмы», связанный с блужданиями человека в половине его жизни, достигшего 35-летнего возраста. И хотя Обломову в окончательной редакции романа приблизительно 32–33 года, автор предполагал сделать его старше, то есть начать повествование о новом герое с того момента, когда он подошел к тому рубежу своей жизни, на котором в предыдущем романе остановился Адуев-младший.

Живущий в Петербурге Обломов хорошо понимает бездушие и безжизненность городского мира. Не случайно его добровольное затворничество в своем доме-комнате-диване-халате может означать нежелание прикасаться к жизни *живых мертвецов*: так называют суетливых петербуржцев Обломов. Его *голубиная нежность* и *хрустальная, прозрачная душа*, быть может, потому и сохранились, что он сумел не сорваться в бездну, в адские круги. Штольц в конце романа скажет о своем друге: *«Не обольстит его никакая нарядная ложь, и ничто не соцвет на фальшивый путь; пусть волнуется около него целый океан дряни, зла, пусть весь мир отравится ядом и пойдет навыворот – никогда Обломов не поклонится идолу лжи, в душе его всегда будет чисто, светло, честно...»* (Гончаров, 1998, 467). Уход Обломова из так называемого «большого» мира в мир «малый», возможно, вовсе не связан с бегством от жизни, а, наоборот, с бегством от смерти! И, может быть, состояние сна-лежания, которое, как отмечает автор, не было для героя *ни необходимостью, ни случайностью, ни наслаждением, а норма-льным состоянием* (Гончаров, 1998, 4; Выделено мной. – И.Б.), просто сохраняло его душу?

Между тем Обломова словно преследуют языки адского пламени. К нему приходят визитеры, представляющие собой пороки современного общества. Это увлеченный светской праздной жизнью Волков, делающий карьеру чиновник Судьбинский, литератор Пенкин. Он и ему подобные представители, казалось бы, высокой, духовной сферы – искусства, низвели это искусство до механистических построений, вытравив из художественного творения жизнь. И потому Пенкин в гораздо большей степени мертвец, чем все остальные. Его «круг» будто и располагается ниже, чем у Судьбинских и Волковых. А претензия на величие, потому что, например, в одном писателе его круга Пенкину *слышится то Дант, то Шекспир*, рядом с именами великих поэтов, кажется абсурдной.

Еще один из адских кругов современного общества представляет тот тип людей, что изображен в романе в образе Алексеева. Это человек-фантом, лишенный имени: ведь все равно, как его назвать – Иванов, Васильев, Андреев или Алексеев. Он напоминает *тень* – одну из тех, что была мученицей ада. Алексеев представляет собой *какой-то неполный*,

безличный намек на людскую массу, глухое отзвучание, неясный ее отблеск. Недаром Захар высказывался о нем так: *А у этого ни кожи, ни рожи, ни ведения!* (Гончаров, 1998, 31). М.В. Отрадин писал об Алексееве следующее: «Алексеевская безликость не бытовая, она не сводится к отсутствию каких-то житейских качеств, это – *безликость абсолютная*» (Отрадин, 1994, 123). И это очень верное замечание, ведь человек, лишенный своего имени, словно и является представителем Тьмы, воплощением без-лик-ости, поэтому и Алексеев-Иванов-Васильев не способен сохранить в себе Лик Божий и имя, данное Богом.

Обломов все время страшится «бездны». Мотив грозящей разверзнуться бездны постоянно присутствует в беспокойных речах Штольца и Ольги об их друге. Однако в романе гораздо важнее и другой мотив – движения к свету. И связан он с дантовской ситуацией выбора правильного пути. Стоя каждый день на пороге *бездны*, прекрасно понимаемая адомы пространства современной жизни, Обломов чувствует, что настоящая дорога – это *стремление к <...> идеалу утраченного рая* (Гончаров, 1998, 180). Однако какой должна быть эта дорога и где она, он не знает.

Самостоятельно обрести верный путь он не может. Это с очевидностью следует из того, как он ждет помощи сначала от Штольца, затем от Ольги. Интересно, что с появлением Штольца его существование вновь оживляется, а с отъездом друга – все замирает опять. *...Лучшего я ничего не знал, не видал, – признавался Обломов Штольцу, – никто не указал мне его. Ты появлялся и исчезал, как комета, ярко, быстро, и я забывал все это и гаснул...* (Гончаров, 1998, 184).

Сюжетная линия Обломова – Штолец может быть соотнесена с линией Данте – Вергилий и рассмотрена не только исключительно в рамках романа воспитания. Штолец, конечно, знает и указывает своему другу на необходимость для каждого человека прожить правильно *четыре времени года, четыре возраста и донести сосуд жизни до последнего дня* (Гончаров, 1998, 163), как и следует наставнику в романе воспитания. Однако он, подобно Вергилию, призван провести Обломова через хаос современной жизни («хаос всех разнозвучий: вот первое впечатление Ада» (Шевырев, 1833, 344)), чтобы затем передать Беатриче-Ольге. Штолец, как говорит о нем Обломов, словно специально *посылает* его в общество, чтобы *отбить большие охоту быть там* (Гончаров, 1998, 173). Даже некоторый схематизм и декларативность этого образа, который часто ставился в вину автору критиками, в какой-то степени определен функцией героя «быть Вергилием» для Обломова. Вергилий в «священной поэме» есть «мудрость человеческая», именно так объяснял этот дантовский образ своим студентам Шевырев. Рационалистичность Штольца, преобладание «ума» над «сердцем», сопоставимы с воплощенной в Вергилии «мудростью земной».

Подобно Вергилию, передающему Поэта в руки Беатриче в Чистилище, потому что сам он дальше идти не имеет права, Штольц для пробуждения Обломова передает его в руки Ольги. Именно она должна вывести его к свету. Функция героини в романе, таким образом, аналогична функции Беатриче в *Божественной Комедии*.

Беатриче у Данте, по определению Шевырева, – воплощение «премудрости небесной». Она небожительница и спускается в Чистилище только для того, чтобы спасти Поэта. В романе Гончарова Ольга Ильинская также нередко напоминает сошедшего с неба ангела, ее земная определенность при этом (например, портрет) не менее ярко выписана автором. И все же героиня в большей степени идеальна, чем реальна. 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 скажет об идеальности Ольги: *Она поет “Casta diva”, а водки сделать не умеет так! И пирога такого с цыплятами и с грибами не сделает!* (Гончаров, 1998, 436).

Стихия ее была свет – охарактеризует Ольгу автор. Общаясь с ней, Обломов чувствовал особый духовный подъем: *Как легко дышится в этой жизни, в сфере Ольги, в лучах ее девственного блеска, бодрых сил, молодого и глубокого, здорового ума!* (Гончаров, 1998, 353). Вот поистине «мудрость небесная»!

Обломову нередко казалось, что Ольга – ангел, который *тихо ступает по траве, ходит с ним в тени березняка, <...> поет ему...* (Гончаров, 1998, 216). Легкость, воздушность Ольги как бы не телесные. Например, однажды, отыскивая Ольгу, Обломов увидел следующее: *вдали она, как ангел восходит на небеса, идет на гору, так легко опирается ногой, так колеблется ее стан. Он за ней, но она едва касается травы и в самом деле как будто улетает. Он с полугоры начал звать ее. Она подождет его, и только он подойдет сажени на две, она двинется вперед и опять оставит большое пространство между ним и собой, остановится и смеется. Он, наконец, остановился, уверенный, что она не уйдет от него. И она сбегала к нему несколько шагов, подала руку и, смеясь, потащила за собой* (Гончаров, 1998, 277). Этот фрагмент как будто кристаллизует сущность отношений героев, представляя их даже графически.

Действительно, особое значение в романе приобретает место, где происходят встречи Ольги и Обломова. Важно, что это уже не Петербург, то есть от адского пространства города герои отделены. Они находятся на даче, место их встречи – парк, располагающийся у подножия горы. Гора

оказывается, таким образом, не просто чертой местного ландшафта, а знаком возможного духовного восхождения героя. Автор отмечает, что Обломов вместе с Ольгой гуляет по озеру, по горам (Гончаров, 1998, 193), а она часто нисходит к нему с горы, будто на крыльях. Роковое письмо Обломова Ольге передали в тот момент, когда она шла по горе, спускалась с нее в аллею парка, а Обломов пошел в обход, мимо горы, с другого конца вошел в ту же аллею (Гончаров, 1998, 254). Интересно, что имение Ольги, ее дом, куда она может позвать с собой Обломова, тоже словно «состоит» из горы и сада. Вот как охарактеризует его барон: *Оно не велико, но местоположение – чудо! Вы будете довольны. Какой дом! Сад! Там есть один павильон, на горе: вы его полюбите* (Гончаров, 1998, 343).

Одной из задач Ольги является пробуждение Обломова. Иногда – в прямом смысле, например, когда Ольга приезжает к нему на Выборгскую сторону и будит от полудремы: *Что ты такой нахмуренный сегодня? Молчишь? Ты не рад? Я думала, ты с ума сойдешь от радости, а он точно спит. Проснитесь, сударь, с вами Ольга* (Гончаров, 1998, 329). Но чаще – в переносном. Уже в начале их общения у него на лице сияла заря пробужденного, со dna души восставшего счастья (Гончаров, 1998, 202). Позже Гончаров так скажет о своем герое: *Он вдруг воскрес. И она в свою очередь не узнала Обломова: туманное, сонное лицо мгновенно преобразилось, глаза открылись; заиграли краски на щеках; забвигались мысли; в глазах сверкнули желания и воля. Она тоже ясно прочла в этой немой игре лица, что у Обломова мгновенно появилась цель жизни* (Гончаров, 1998, 324–325). Обломов сам осознает, хотя нередко и сомневается в этом, что Ольге удалось разогнать сон его души. Он скажет ей во время одного из последних свиданий: *И ты думаешь – возможно обмануть тебя, уснуть после такого пробуждения. <...> До какой высоты поднимает человека любовь такой женщины, как ты! Смотри, смотри на меня: не воскрес ли я, не живу ли в эту минуту?* (Гончаров, 1998, 352).

Быть может, при описании процесса пробуждения героя, писателю вспоминались и рассказы Шевырева о *Божественной Комедии*, о том, как проникает свет в человеческий глаз, как Беатриче исходящим от нее светом заставляет Поэта увидеть утраченный им верный путь? *Сфера Ольги*, в которой так легко было находиться Обломову, – это действительно прежде всего свет, но также и музыка. Эти две стихии, свет и музыка, пронизывают дантовское *Чистилище*, а затем образуют собой пространство *Рая*.

В пересказе Шевырева неоднократно подчеркивается довлеющее значение музыки-молитвы у Данте: в *Божественной Комедии* неоднократно

повторяется *песнь Мадонне* (Шевырев, 1833, 514, 523, 528). В романе Гончарова звучит языческая *Casta diva*: лейтмотивом проходит через *план* будущей жизни, придуманный Обломовым, ее исполняет и Ольга. Несомненно, ария эта словно предсказывает трагическую развязку летней «поэмы любви» (Недзвецкий, 1996, 39), но и молитвенные интонации она в себе содержит: герои будто уповают на помощь «их» Пречистой Девы, Богоматери.

Однако окончательное пробуждение Обломова так и не состоялось, а из Ольги Беатриче не получилось. Стоит отметить, что в определенный момент герои напоминают счастливых, но преступно влюбленных: именно порочность, непорядочность их с Ольгой отношений так беспокоит Обломова. Он тревожится о слухах, сплетнях. В этом смысле герои Гончарова напоминают дантовских Паоло и Франческу из *Ада*, ставших символами яркой, но преступной любви. И не случайно Обломов в конце романа вспоминает о чувствах к Ольге почти словами Франчески.

Одной из центральных проблем романистики Гончарова является поиск идеальной «нормы» жизни, гармонически уравнивающей земное и духовное, прозу и поэзию. Уже отмечалось, что Шевырев в подобных категориях истолковывает дантовские образы-аллегии Матильды (Матильды в переводе М. Л. Лозинского), Лии и ее сестры Рахиль. Матильда, «соединяющая в себе жизнь деятельную и созерцательную», встречает Поэта в Земном Раю и объясняет ему смысл Чистилища. Это «место, избранное от Бога в гнездо человечеству» (Шевырев, 1833, 522). Уже в Земном Раю, а не только в Небесном, человек может достичь гармонии между деятельностью и мечтой, именно там Данте и встречает Беатриче, которая становится для него не только путеводной звездой, но и целью, смыслом. Стоит отметить, что встреча эта является своего рода метасюжетом многих монологов в романе между Обломовым и Ольгой. Беатриче недовольна тем, что Данте уклонился от единственно правильной дороги, был неверен ей после ее смерти и предался наслаждениям жизни. Беатриче строга, но в то же время она прощает, укоряет Поэта в том, что он был слаб, но и милосердна к заблудшему. Подобная логика общения с Обломовым свойственна и Ольге, вплоть до окончательного расставания.

Итак, Земной Рай возможен, только нужно, чтобы в нем жили дружно две сестры – Рахиль и Лия. Данте видит сон, который является провиденциальным. В нем реализована «норма»: деятельная Лия собирает цветы и плетет венок, созерцательная Рахиль внимает его красоте. *Ей любо созерцанье, мне – дела*, – скажет Лия (Данте, 2002, 282). Обломов именно в любви к Ольге обрел на какой-то короткий срок подобную гармонию. Их отношения были тоже сном, только не обломовским мертвым, а живым. Однако окончательного *пробуждения* от этого сна не произошло.

Ясный сон сменился другим – сном Выборгской Обломовки, чреватый смертью, который и привел в конце концов героя к могиле.

И все же это произошло не только по вине героя, который не смог сохранить достигнутую им гармонию. Конечно, реформирование имени, которое от него требует Ольга, оказалось для него невыполнимой задачей, то есть развить в себе обретенную на время деятельную склонность Обломов так и не сумел. Однако вина лежит и на Ольге. И вовсе не потому, что она любила *будущего Обломова*, а не настоящего, или же не могла испечь пирог с грибами. Нет, ее вина в другом: она горда. Ольга это поймет сама и не обвинит Обломова ни в чем, она поймет, что наказана *за гордость (гордость и неведение* в романе *Обрыв* будут поставлены в вину бабушке и Вере), за то, что *слишком понадеялась на свои силы*. Гордыня не позволит ей заметить, что Обломов *уже давно умер*, в то время как она пыталась воскресить его (Гончаров, 1998, 368). Таким образом, *гордая* Ольга только лишь чуть выше Ленивых на Чистилищной горе располагается (следующий за Ленивыми круг). И ей самой далеко до вершины, то есть до Беатриче. Гордость – грех, который она начнет преодолевать в себе с того момента, как осознает его, но окончательно изживет лишь встретив Штольца уже после их с Обломовым расставания.

Счастье Ольги и Штольца, надо сказать, также пронизано мотивами *Божественной Комедии*. И автор это настоятельно подчеркивает. У истоков отношений героев стоит дантовская ситуация заблудившегося в темном лесу жизни человека. Их чувство зарождается с сомнения, в *сумерках* и в *мучениях*. Вот фрагмент из объяснения героев, в котором указывается дантовский «ключ» к прочтению истории Штольца и Ольги:

- *Если вы предвидели, что я когда-то выскажусь, то знали, конечно, что и отвечать мне? – спросил он [Штолец. – И.Б.]*
- *Предвидела и мучилась! – сказала она, откидываясь на спинку кресел и отворачиваясь от света, призывая мысленно скорее сумерки себе на помощь, чтоб он не читал борьбы смущения и тоски у ней на лице.*
- *Мучилась! Это страшное слово, – почти шепотом произнес он, – это Дантово: «Оставь надежду навсегда». Мне больше и говорить нечего: тут все! Но благодарю и за то, – прибавил он с глубоким вздохом, – я вышел из хаоса, из тьмы, и знаю, по крайней мере, что мне делать (Гончаров, 1998, 413).*

Объяснение Ольги и Штольца происходит вечером. Тьма здесь – это метафора прошлого героев. Гончаров пишет: *Перед ней самой снималась завеса, развивалось прошлое, в которое до той минуты она боялась заглянуть пристально. На многое у ней открывались глаза, и она смело бы взглянула на своего собеседника, если бы не было темно*. Но вскоре

произошло обыкновенное чудо: *две свечи, внесенные горничной, озарили светом их угол* (Гончаров, 1998, 417) и тьма начала отступать.

Стоящим у ворот ада героям будет суждено миновать его, благодаря искренности и правде их отношений. Они вместе пойдут к свету, сотворяя свой Земной Рай – так называемую крымскую идиллию. Штольц поймет, что та верная дорога, которую искал в жизни, – это Ольга: *Ольга – моя жена! – страстно вздрогнув, прошептал он. – Все найдено, нечего искать, некуда идти больше!* (Гончаров, 1998, 422). Ольга также, выйдя из мрака (она признается Штольцу: *я была как в лесу... и отметит, что во время ее романа с Обломовым пути жизни ею угаданы не были*), воспримет его появление в своей жизни, хотя и без *гордого трепета*, свойственного обычной девушке, но как единственно правильный путь. Она тоже шла *одиноко, незаметной тропой, также на перекрестке встретился ей он, подал руку и вывел не в блеск ослепительных лучей, а как будто на разливе широкой реки, к просторным полям и дружески улыбающимся холмам. Взгляд ее не зажмурился от блеска, не замерло сердце, не вспыхнуло воображение* (Гончаров, 1998, 423). Ольга попала не в Рай Небесный, где белый цвет белее света, а в Рай Земной, в дружески расположенную человеку природу. У них теперь, скажет автор, была общая *угаданная дорога – их два существования, слившиеся в одно* (Гончаров, 1998, 465).

Счастье Ольги и Штольца во время их пребывания в Крыму представляется большинству исследователей умозрительным, что, вероятно, справедливо. Это была еще одна попытка писателя показать «норму» жизни в реальности. Ситуация в чем-то схожая с *Обыкновенной историей*, где схематично указывалась возможность обретения гармонии между деятельностью и мечтой в сельской жизни уехавшего из Петербурга Александра Адуева. А позже в *Обрыве* Гончаров создаст другую райскую картину – гимн художника-творца любви и русской Беатриче – и будет осужден за неумелую утопию.

В *Обломове* Гончаров декларирует идеальное счастье своих героев, обращаясь к *Божественной Комедии*. Во многих описаниях этого счастья можно обнаружить аллюзии с дантовским *Раем*. Автор говорит о торжестве красоты в Земном Раю Ольги и Штольца – в мире природном и в мире человеческом (*сияла красота человеческого дела, как сияла вечная красота*). Удивительное действие этой красоты отмечает Штольц: *Наблюдая сознательно и бессознательно отражение красоты на воображение, потом переход впечатления в чувство, его симптомы, игру, исход и, глядя вокруг себя, подвигаясь в жизнь, он выработал себе убеждение, что любовь, с силою архимедова рычага, движет миром...* (Гончаров, 1998, 448). Комментаторы последнего академического собрания

сочинений Гончарова установили, что эта мысль восходит к заключительным строкам дантовского *Рая*: *Здесь изнемог высокий духа взлет; / Но страсть и волю мне уже стремил, / Как если колесу дан ровный ход, / Любовь, что движет солнце и светила* (Данте, 2002, 460).

Данте считал, что последняя часть его «священной поэмы» будет доступна немногим читателям, склонным к *хлебу ангельскому* (Данте, 2002, 317). *Рай* – сфера идеального, совершенного. Устремив своих героев к абсолюту, Гончаров в какой-то мере обрек читателя воспринимать «историю» Ольги и Штольца как «необыкновенную», то есть случающуюся не в жизни, а в лоне небесных сфер. Отсюда и ощущение того, что жизнь героев как будто остановилась, им некуда больше идти (*остановился рост жизни*). Однако они в своем Земном Раю существуют как бы в мире Небесного, где и движение замедляется. **Норма**-льное счастье Ольги и Штольца и рассматривается именно так. Это не Земной Рай, а скорее *идея* Земного Рая, если перефразировать слова Гончарова о Штольце: *не живой, а просто идея*. Таким образом, крымская идиллия героев в свете дантовского *Рая* обретает художественную логику и органичность: ее, земную, нужно судить не по законам земного, но Небесного. Думается, что не стоит опасаться оценивать так художественно-философскую мысль реалиста-Гончарова.

Писатель ведь не столько создавал идеализированную действительность, изображая счастье Ольги и Штольца, сколько рисовал своей творческой фантазией действительность идеала, на которое, по его мнению, имеет право художник. Так, в статье *Лучше поздно, чем никогда* Гончаров утверждал: *... я не такой поклонник реализма, чтобы не допускать отступлений от него. В угоду реализму пришлось бы слишком ограничивать и даже совсем устранять фантазию, впадать, значит, в сухость, иногда в бесцветность, вместо живых образов писать силуэты, иногда вовсе отказываться от поэзии, и все во имя мнимой правды! Но ведь фантазия, а с нею и поэзия даны природой человеку и входят в его натуру, следовательно, и в жизнь: будет ли правдиво и реально миновать их?* (Гончаров, 1980, 134). О. Г. Постнов верно комментирует данное размышление писателя: «Это – прямая декларация права на изображение «идеалов», т.е. положительного начала, права на отказ от «объективного отрицания» (Постнов, 1997, 192). Это есть и право художника-реалиста на то, чтобы считать творческую мысль реальностью. Поэтому к картине крымского счастья Ольги и Штольца нельзя предъявлять те же критерии оценки, что и к натуралистическим описаниям русской прозы 1840-х годов, говорить, например, что если такого не было в жизни, то и в литературе быть не может. Данная картина – реальность творческой фантазии Гончарова, реальность идеала. Конечно, эту реальность нельзя увидеть и, фигурально выражаясь, потрогать руками, но можно ли увидеть дантовский *Рай*?

У крымского счастья Ольги и Штольца есть высший критерий реальности – признание его самим автором, который включил эти сцены в роман. В этом сказалась сила духа и фантазии писателя, которой, быть может, не хватило Гоголю, не сумевшему нарисовать ни Рай Земной, ни Рай Небесный, продолжение первого тома *Мертвых душ*.

Безусловно, Гончаров в *Обломове* подчеркивает переходность разных состояний жизни, *картин*-стадий, текучесть и нисхождение, и восхождения человека. Поэтому и *норма* жизни, достигнутая Ольгой и Штольцем, не абсолютна. В ней много своего рода отступлений от идеала: замкнутость, сомнения, например. И очень важно, что она может быть вытеснена другой *картиной*, другим состоянием, то есть может снова смениться *сном*, а затем даже и закончиться *обыкновенной историей*. Быть на вершине Горы требует от человека больших духовно-творческих усилий. Эта мысль найдет свое воплощение и в следующем романе трилогии – *Обрыве*.

Итак, в целостной *картине* романа *Обломов* Гончаров показал, что *сон* – бытие мечтательной души человека. Этот *сон души* может закончиться *пробуждением*, а может оказаться вечным. Однако иначе чем через *сон* человек пробудиться не может. В этой очистительной – «чистилищной» – мысли заключена основная идея самого известного романа писателя.

ЛИТЕРАТУРА

- Асоян, А. А. 1990. «Прочтите высочайшего поэта»: Судьба «Божественной Комедии» Данте в России. – Москва: Книга.
- Гончаров, И. А. 1998. *Полн. собр. соч. и писем*: В 20 т-ах. Т. 4. – Санкт-Петербург: Наука.
- Гончаров, И. А. 1980. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. – Москва: Художественная литература.
- Данте, Алигьери. 2002. *Божественная Комедия*. – Москва: АСТ.
- Илюшин, А. А. 1988. <Послесловие> // Данте Алигьери. Божественная Комедия / Сост., вступ. статья и прим. А. А. Илюшина. – Москва: Просвещение.
- Краснощекова, Е. А. 1997. *И. А. Гончаров: Мир творчества*. – Санкт-Петербург: Пушкинский фонд.
- Недзвецкий, В. А. 1996. *Романы И. А. Гончарова*. – Москва: Изд-во Моск. ун-та.
- Отрадин, М. В. 1994. *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте*. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петерб. ун-та.
- Постнов, О. Г. 1997. Эстетика И. А. Гончарова. – Новосибирск: Наука.
- Шевырев, С. П. 1833. *Дант и его век: Исследование о Божественной Комедии* // Ученые записки Императорского Московского ун-та. Ч. 2. № 5–6.
- Шевырев, С. П. 1834. *Дант и его век: Исследование о Божественной Комедии* // Ученые записки Императорского Московского ун-та. Ч. 3. № 7–9.

“I Dream about Dante...”: The Dream as the Purgatory in I. A. Goncharov’s “Oblomov”

The article deals with the problem of typological unity of Dante’s “The Divine Comedy” and Goncharov’s novel trilogy. The Russian writer’s deep interest to Dante’s thought arose at his Moscow university years under the influence of young professor S.P. Shevyrev. The author of this article supposes Shevyrev’s interpretation of “The Divine Comedy” to be the base of Goncharov’s future aesthetics and philosophy, art philosophy. Goncharov like Dante (in this interpretation) divided the process of human life into three parts, “*periods*” or “*pictures*”: “*a common story*”, “*a dream*” and “*an awakening*”. These “*pictures*” correspond with three novels of Goncharov’s trilogy. The author of this article investigates the typological relationship between central parts of “The Divine Comedy” and novel trilogy – “The Purgatory” and “Oblomov”.

Key words: *Goncharov, Dante, “Oblomov”, “The Divine Comedy”, comparative method.*