

Валерий Анатольевич Доманский
(Санкт-Петербург, Россия)

ФУНКЦИИ ТОПОСА САДА В РОМАНАХ И. А. ГОНЧАРОВА

Abstract: In all three novels of Ivan Goncharov's garden is an essential component of their chronotop. It organizes different types of art space: natural, homestead, family and community, intimate space heroes, cultural, surreal. Garden endowed with such important functions as a cultural-historical (defines cultural epoch) family clan (family marks, generic way), aesthetic (embodies the aesthetic tastes of the owner of the garden and its visitors); emotionally suggestive (the garden is "read" like a book, serves as a psychological motivation for the relationship the characters of the text); symbolic and metaphorical (images and loci garden becomes a means of artistic metaphor). However, in each of the three novels of the garden of their main functions, which are revealed in this article.

Keywords: novels, chronotop, topos and features gardens.

Во всех трех романах И.А. Гончарова сад является важнейшим компонентом их хронотопа. Он организует разные типы художественного пространства: природного, усадебного, семейно-бытового, интимного пространства героев, культурного, ирреального. Сад наделен такими важнейшими функциями, как культурно-историческая (определяет культурную эпоху); семейно-родовая (маркирует семейный, родовой уклад); эстетическая (воплощает эстетические вкусы владельца сада и его посетителей); эмоционально-суггестивная (сад «читается» как книга, служит для психологической мотивировки взаимоотношений персонажей текста); символично-метафорическая (образы и локусы сада становятся средством художественной метафоризации). Вместе с тем в каждом из трех романов у сада свои главные функции.

В романе «Обыкновенная история» он служит прежде всего для маркировки «приютного уголка», провинции с ее неторопливой жизнью, противопоставленной столице. Но это лишь поверхностный пласт. Топос старинного сада в родовом имении Александра Адуева Грачи вместе с природным топором, в который он органично вписан, символизирует родину, Россию, ширь и красоту ее пейзажей. Не случайно первые картины сада и окружающей его природы подаются в романе как авторское лирическое отступление: «С балкона в комнату пахло свежестью. От дома на далекое пространство раскидывался сад из старых лип, густого шиповника, черемухи и кустов сирени. Между деревьями пестрели цветы, бежали в разные стороны дорожки, далее тихо плескалось в берега озеро, облитое к одной стороне золотыми лучами утреннего солнца и гладкое, как зеркало; с другой – темно-синее, как

небо, которое отражалось в нем, и едва подернутое зыбью. А там нивы с волнующимися, разноцветными хлебами шли амфитеатром и примыкали к темному лесу» (Гончаров 1997: I, 178).

Юный Адуев не может пока оценить и понять эту красоту. Он устремлен к новой жизни в Петербурге, которая волнует его воображение и манит к себе своими невиданными перспективами. Но недолго восторгался герой красотами столицы. Вскоре «однообразные каменные громады», которые ему казались «колоссальными гробницами», стали вызывать у него тоску, и он в своем воображении все чаще видит свой сад и огород, свою провинцию с ее незатейливыми картинами жизни, которая теперь открываются ему в новом свете: «Он задумывается и мысленно переносится в свой город. Какой отрадный вид! Один дом с остроконечной крышей и с палисадничком из акаций. <...> Другой дом – точно фонарь <...> Подле него кокетливо красуется диконький дом лекаря, раскинувшийся полукружием, с двумя похожими на будки флигелями, а этот весь спрятался в зелени, тот обернулся к улице задом, а тут на две версты тянется забор, из-за которого выглядывают с деревьев румяные яблоки, искушение мальчишек» (I, 204–205).

По истечении двух лет Александр Адуев сделался столичным, городским жителем, и топосы сада, кажется, больше не соприкасаются с ним, погруженным в деловую жизнь Петербурга. Вновь сад возникает в романе уже для обозначения интимного пространства влюбленного героя. В дачных садах Петербурга зарождается и развивается его любовный роман с Надинькой Любецкой. В одну из белых ночей под сенью дачного сада на островах Петербурга достигает Адуев «апогея своего счастья» (I, 264). С необыкновенной лирической силой описывает И.А. Гончаров романтическую мечтательность юных влюбленных, Александра Адуева и Надиньки Любецкой, те «редкие ощущения», когда душа «постигает смутно возможность счастья, которого так усердно ищут в другое время и не находят» (I, 261).

Передать этот юношеский трепет сердец помогает писателю ночной летний сад, таинственный мир природы, которая, кажется, раскрывает свои объятия влюбленным, живет единой жизнью с человеческой душой: «Деревья образовывали темный свод и чуть-чуть, без шума, качали ветвями. На дачах по берегам мелькали огоньки.

Что особенного тогда носится в этом теплом воздухе? Какая тайна пробегает по цветам, деревьям, по траве и веет неизъяснимой негой на душу? Зачем в ней тогда рождаются иные мысли, иные чувства, нежели в шуме среди людей? А какая обстановка для любви в этом сне природы, в этом сумраке, в безмолвных деревьях, благоухающих цветах и уединении!» (I, 260-261).

Другое назначение функций сада раскрывается в VI главе второй части романа, описывающей возвращение опустошенного неудачами в любви недавнего романтика в родовое имение. Воскресить способность

чувствовать и любить жизнь помогает ему животворящая природа, летний усадебный сад, который становится теперь садом воспоминаний: «...здесь на каждом шагу, перед лицом природы, душа его отверзалась мирным, успокоительным впечатлениям. Говор струй, шепот листьев, прохлады и подчас самое молчание природы – все рождало думу, будило чувство. В саду, поле, дома его посещали воспоминания детства и юности. <...> Александр мысленно дополнял эти воспоминания другими: "Вон на этой скамье, под деревом, – думал он, – я сиживал с Софьей и был счастлив тогда, А вон там между двух кусов сирени, получив от нее первый поцелуй..."» (I, 446-447).

Посредством восприятия Александром Адуевым природы, сада автор показывает эволюцию души героя. Он воскрес к новой жизни, но это уже не прежний романтик, живущий в своем мире грез и фантазий, а человек, реально воспринимающий действительность, который, насытив свою душу воспоминаниями, стал скучать по Петербургу, деятельности в этой деревенской неподвижности жизни: «Он сиживал молчаливо у окна и уже равнодушно глядел на отцовские липы, с досадой слушал плеск озера. Он начал размышлять о причине этой новой тоски и открыл, что ему было скучно – по Петербургу!?! Удаляясь от минувшего, он начал жалеть о нем. Кровь еще кипела в нем, сердце билось, душа и тело просили деятельности...» (I, 448).

Внимательное наблюдение над эволюцией героя позволяет нам не согласиться с В.Г. Белинским, который утверждал в своей критике на роман И.А. Гончарова, что финал романа «фальшив и неестественен», потому что такие романтики, как Адуев, «никогда не делаются положительными людьми» (Белинский 1982: 397).

О глубоких переменах в сознании героя свидетельствуют фламандские сцены деревенской жизни, увиденные его глазами. Их автор романа сравнивает с теньеровскими, разворачивая, как в киноленте, одну за другой: «Иногда он [Александр Адуев] переходил к окуну, выходявшему на двор и на улицу в село. Там другая картина, картина теньеровская, полная хлопотливой, семейной жизни. Барбос от зноя растянется у конуры, положив морду на лапы. Десятки кур встречают утро, кудахтая взапуски; петухи дерутся. По улице гонят стадо в поле. Иногда одна отставшая от стада корова тоскливо мычит, стоя среди улицы и оглаживаясь во все стороны. Мужики и бабы, с граблями и косами на плечах, идут на работу. <...> Там крестьянская телега с громом проедет по мостику, за ней лениво проползет воз с сеном. Белокурые и жестоковолосые ребяташки, подняв рубашонки, бродят по лужам» (I, 446-447).

Вглядываясь в эти картины, герой начал постигать пушкинскую «поэзию *серенького неба, сломанного забора, калитки, грязного пруда и трепака*» (I, 447). Из наивного и восторженного романтика Александр

Адуев превращается в реалиста, человека, постигающего незатейливую красоту в естественной жизни.

В романе «Обломов», несмотря на то, что основное действие в нем разворачивается в рамках так называемого городского петербургского текста, имеется упоминание о семи садах, функции которых в тексте самые разнообразные – от их общего символического значения до создания «усадебного сюжета» в жизни главных героев.

Идея рая, Эдема представлена садом родового гнезда героя. В отличие от романа «Обыкновенная история», где сад в имении матери Александра Адуева может быть рассмотрен как метафора утраченного рая, сад во сне Обломова предстает как перманентное и животворное возвращение взрослого человека к своему детству, золотой поре его жизни, «благословенному уголку земли». Это не столько сам сад, сколько, по выражению Е.А. Краснощековой, «классически идиллический природный ландшафт» (Краснощекова 1997: 171), поэтому сама Обломовка изображена как «обломок» идиллии, кусочек Эдема: «Весь уголок верст на пятнадцать или на двадцать вокруг представлял ряд живописных этюдов, веселых, улыбающихся пейзажей. Песчаные и отлогие берега светлой речки, подбирающийся с холма к воде мелкий кустарник, искривленный овраг с ручьем на дне и березовая роща – все как будто было нарочно прибрано одно к одному и мастерски нарисовано» (Гончаров 1998: IV, 100).

Собственно сам сад в имении родителей Обломова предстает частью этого природного ландшафта и практически лишен культурных знаков, присущих дворянским усадебным садам. В этой связи В.Г. Щукин считает, что родовое гнездо Обломова в данном случае маркирует параазиатский уклад жизни, в отличие от параевропейского в усадьбах И.С. Тургенева (Щукин 2007а: 274–275).

Судя по саду в Сосновке, основания для такого вывода нет, так как в нем нет и культурных знаков восточного (или азиатского) сада. Во сне Обломова перед взором читателя возникает именно российский вариант райского уголка, патриархальной идиллии с ее замкнутым пространством и застывшими, неподвижными формами жизни-сна, как в волшебной сказке о спящем царстве. Писатель подробно описывает, как постепенно в полуденный зной послеобеденный сон окутывает всю усадьбу: дом, сад, двор. Сну этой жизни противопоставлена лишь живая и динамичная природа, которая находится далеко за пределами замкнутого пространства усадьбы: «Только вдаль поле с рожью точно горит огнем да речка так блестит и сверкает на солнце, что глазам больно» (IV, 108).

Патриархальный сад в Обломовке лишен всякой романтической образности: в нем нет ни аллей, ни цветника, ни беседок. Он не служит для передачи смены настроения его посетителей, поэтических мечтаний и философствования. Это сад детства, сказки, один ребенок его одухотворяет беззаботно резвиться и играет в нем, и только «страшный»

овраг, находящийся в пятидесяти аршинах от сада, пугает его преданиями о нечистой силе. Обозначая замкнутое, горизонтальное пространство, хронотоп сада в Обломовке не служит для обозначения исторического и историко-культурного времени. Он указывает лишь на время профанное, циклично-бытовое, в котором нет измерения качественного развития мира (Ляпушкина 1989: 33; Ильинская 2002: 38-43; Borowec 1997: 567). Здесь все повторяемо в своей обыденности, что передается при помощи бытовых подробностей. Так, например, на смену старому плетню в саду сооружают новый, потому что прежний повалился, в результате чего коровы и козы съели «смородиновые кусты да принялись обдирать десятую липу, а до яблонь и не дошли» (IV, 125).

Ностальгические воспоминания о детстве в благословенном уголке побуждают Илью Обломова, мечтать, создавать свою виртуальную жизнь, которая заменяет ему его неподвижное «диванное» существование. Но это не беспочвенные мечты Манилова, а работа ума и воображения Обломова, которую он, кажется, воплощает в реальность. Прокручивая много раз сюжет устройства своей будущей жизни в родовом имении, «планируя и располагая» постройки, интерьеры и локусы сада, каждый раз добавляя новые, живые детали, Обломов, по сути, как писатель, живописец, рисует свою картину рая на земле. Его обыденная, прозаичная жизнь словно застряла между Эдемом в ретроспективе и Эдемом в перспективе.

Главная роль в создании этого словесно рисуемого рая отводится воображаемому дому и саду: «Его занимала постройка деревенского дома; он с удовольствием остановился несколько минут на расположении комнат: определил длину и ширину столовой, бильярдной, подумал о том, куда будет обращен окнами его кабинет; даже вспомнил о мебели и коврах.

После этого расположил флигеля дома, сообразив число гостей, которое намеривался принимать, отвел место для конюшен, сараев, людских и разных других служб.

Наконец обратился к саду: он решил оставить все липовые и дубовые деревья так, как они есть, а яблони и груши уничтожить и на место их посадить акации; подумал было о парке, но, сделав в уме примерную смету издержкам, нашел, что дорого, и, отложив это до другого времени, перешел к цветникам и оранжереям» (IV, 75-76).

Очерчивая идиллию своей жизни, Обломов в обустройстве усадьбы ориентируется не на патриархальные нравы родителей, а на моду своего времени, в частности на искусство создавать сады, выращивать цветы, составлять букеты. Все это предполагает знание автором романа популярной в России поэмы Жака Делиля «Сады», переведенной А.Воейковым (Делиль 1816), а также не менее популярных «азбук цветов» (Делиль 1816; Dubos 1808). Весьма примечательно, что в создаваемых героем картинах его виртуальной жизни (новые картины

своего райского житья герой дорисовывает при встрече со Штольцем), присутствует поэзия и красота.

Воображаемый сад Обломова представляет собой синтез регулярного и романтического садов. Спальня героя с балконом, как спальня короля Людовика XIV в Версале, обращена на восток и к саду, в котором прочерчены главные и боковые аллеи, а садовник ежедневно подстригает цветы и кустарники. Ландшафтный сад с «темными аллеями» и «отложенный до другого времени», то есть еще не дорисованный парк, организуют пространство для интимных прогулок, создают открытость пространства сада, органически переходящего в окружающую природу. Обломов живописует Штольцу, как он, «обняв жену за талью», углубляется с ней «в бесконечную, темную аллею», считает минуты счастья, слушает, «как сердце бьется и замирает» (IV, 177). Вместе с тем романтический сад, прогулка по которому должна вызывать у его посетителей постоянное движение чувств, смену настроений, не соответствует строю чувств Обломова. В рисуемых им картинах жизни его чувства ровные и постоянные, никаких отливов и приливов, ведь его идеал любви – это «вечно ровное биение покойно-счастливого сердца» (IV, 203). А его представление о счастье – жизнь, лишенная забот и труда в своем благоустроенном имении в кругу друзей, приятные разговоры, идиллические прогулки, изысканные обеды, пикники на природе, а главное – общество добродушной, гордо-стыдливой, покойной подруги, которая и через двадцать и тридцать лет с обожанием и кротостью будет смотреть ему в глаза.

Любопытная деталь в виртуальной планировке Обломовым сада: фруктовые деревья он заменяет душистыми акациями; они услаждают душу, но не приносят реальных плодов. Вместе с тем имеется и другое символическое значение акации – символа бессмертия (Энциклопедия символов 2008: 729), которое достигается отсутствием бурных страстей и спокойствием. Именно такое представление у Обломова о рае на земле.

Совсем иное значение имеет сад, точнее загородный парк, который является местом интимного сближения Ильи Обломова и Ольги Ильинской и развития их поэмы любви во второй и третьей главе романа. События, разворачиваемые в этих главах, представляют собой разновидность усадебного романа (Щукин 2007 б: 316-337; Доманский 2006: 56-60; Доманский 2007: 20-31; Кафанова 2009: 112-130), специфика которого определяется местом действия – загородная петербургская дача с ее основным топосом – парком. В жизни российских столиц со второй половины XIX в. дача все больше стала принимать на себя культурные функции «дворянских гнезд» (Щукин 2007 в: 370-407). Это объясняется рядом причин и прежде всего экономическими условиями развития России, демократизацией общества (в усадьбах начинают жить не только дворяне). Жизнь в усадьбе требует от ее владельцев постоянной заботы о хозяйственной стороне жизни. Сезонное пребывание горожан на съемной

в пригороде даче лишена этих забот, поэтому она становится лишь местом отдыха и культурного досуга.

Развитие сюжета в усадебном романе представляет собой описание встреч, интимного сближения героя и героини. Все это осуществляется в пространстве сада, парка во время прогулок, бесед, откровений в моменты созерцания и восприятия окружающей природы. Действие охватывает все культурное пространство: дом, сад с его аллеями, беседками, павильонами, лабиринтами, прудами, холмами, полянами, ручейками, мостиками. Оно включает и все романтические составляющие этого пространства: небо, солнце, звезды, свет и тени, восходы и закаты и т.д.

Главные события в развитии любовного чувства героев происходят в пространстве парка и маркируются его знаками. Весьма примечательна их случайная (конечно же, не случайная!) встреча на одной из боковых аллей парка. Как известно, назначение боковых, закрытых аллей в ландшафтном саду, в отличие от центральных, открытых, заключается в том, что здесь уединяются, мечтают и вспоминают. Внутреннее волнение от зарождающейся в их сердцах любви заставило Ольгу и Обломова искать уединения. Их объяснение в любви происходит посредством флористических кодов – ветки сирени и ландышей.

Вскоре любовь героев прошла все фазы развития платонического любовного чувства, характерного для усадебного романа, и стала повторяться «в разнообразных варьациях»: «Свидания, разговоры – всё это была одна песнь, одни звуки, один свет, который горел ярко, и только преломлялись и дробились лучи его на розовые, на зеленые, на палевые и трепетали в окружавшей их атмосфере. Каждый день и час приносил новые звуки и лучи, но свет горел один, мотив звучал всё тот же» (IV, 245).

Письмо Обломова к Ольге и последовавшее за ним объяснение придало «поэме любви» героев новый импульс. Интимное пространство сада, переходящего в парк с его темными аллеями, узкими, уединенными дорожками, способствовало пробуждению их чувственности.

Автор романа тщательно прописывает зарождение в сердце героини первого волнения и трепета страсти, от которого бросает в жар, «ей становится тяжело, что-то давит грудь, беспокоит» (IV, 269). Ей страшно и сладко от неведомого раннее волнения, но она, находясь наедине с любимым мужчиной в отдаленном уголке парка, не желает от него избавиться: «– Мне страшно и тебя! – говорила она шепотом. – Но как-то хорошо страшно! Сердце замирает. Дай руку, попробуй, как оно бьется» (IV, 270).

Угасание чувств героя также передано в романе при помощи символики отцветшей и поблекшей сирени, сезонных перемен в природе: «Лето продвигалось, уходило. Утра и вечера становились темны и сыры. Не только сирени, но и липы отцвели, ягоды отошли» (IV, 273).

По сути, дачный роман Обломова, как и дачный сезон, начинается весной и заканчивается осенью. В городе он не может больше продолжаться, так как ему не хватает интимного пространства сада, свидания героев затруднены.

Писатель не случайно местом одной из последних, решающих встреч Ольги и Ильи избирает Летний сад. Знаменательно, что ко времени действия в романе этот сад, созданный в регулярном стиле, сохранив классическую планировку, принял вид пейзажного парка. Поэтому встреча в знаменитом городском саду Петербурга должна была возродить угаснувшие романтические чувства Обломова, вызвать у него поэтическое восприятие мира. Опустевший осенний сад рождает лирическую грусть и сладкие воспоминания в душе Ольги, которые для нее созвучны с мотивами поэтической книги В. Гюго «Осенние листья»: «Ах, как здесь хорошо: листья все упали, feuilles d'automne <...> (IV, 329).

Но напрасны душевные порывы Ольги, Илья вновь погрузился в свою лень и апатию и неохотно отправляется к месту свидания. Об этом красноречиво говорит его внутренний монолог: «”И в самый обед: нашла время!” – думал он, направляясь, не без лени, к Летнему саду» (IV, 328).

Пятый сад в романе не описывается, а лишь упоминается. Это сад в усадьбе Ольги Ильинской, которую обустроил барон, друг ее тетушки. Сад с павильоном на горе и с видом на реку, трижды упоминаемый в тексте романа, конечно, символизирует не жизненный идеал Ольги, а безбедное и цивилизованное существование, без чего невозможно счастье. Именно о нем и собирается сообщить героиня своему возлюбленному после их помолвки, чтобы его приятно удивить и разрешить возникшие для него материальные затруднения.

Еще один сад, точнее, сад-огород, который устроен по подобию крестьянских садов-огородов, упоминается в описании жизни Обломова на Выборгской стороне. Предназначенный в основном для хозяйственных нужд и отдыха, он совершенно лишен тех функций, которыми наделен сад в дворянской усадьбе. В нем нет поэзии, как и во всей жизни Обломова в конце романа. Этот сад является органической частью жизненного топоса Обломова, нашедшего свой идеал в «покое, довольстве и безмятежной тишине» (IV, 473). В этом саду ради своего здоровья Илья Ильич совершает утром и вечером «двухчасовое хождение» (IV, 476), но сад уже никак не связан с движением чувств героя.

Седьмой сад в романе «Обломов» представлен в его «крымской» главе, в которой патриархальной идиллии Обломова противопоставляется неоромантическая идиллия Андрея Штольца, пытающегося соединить деятельную, трудовую жизнь с красивым отдыхом под «сенью муз» и эстетически обустроенным жилищем и бытом. «Они поселились в тихом уголке на морском берегу. Скромнен и невелик был их дом. <...> Сеть из

винограда, плющей и миртов покрывала коттедж сверху донизу. С галереи видно было море, с другой стороны – дорога в город» (IV, 447).

Описание штольцевского коттеджа и сада на южном берегу Крыма выполнено в духе известных романтических произведений К.Н.Батюшкова, П.А. Вяземского, А.С. Пушкина (Звенияцковский 2008: 88-91). Обращаясь к литературной традиции, автор сознательно избегает каких-либо конкретных деталей в создании образа своей «Тавриды», которая романтиками начала XIX в. воспринималась как поэтическая Эллада. Поэтому и изображенный писателем идеал жизни Штольца также условен, как и образы этого восточного крымского сада. Нет идеала как некой константы, поскольку беспредельно стремление человека к гармонии, совершенству и бессмертию. Грусть-тоска Ольги Ильинской, которая задумалась о «тайне человеческой смерти и о праве людей на физическое бессмертие», по мысли В.А. Недзвецкого и есть «расплата за Прометеев огонь» (Недзвецкий 2008: 85).

Роман «Обрыв» И.А. Гончарова можно рассматривать также как разновидность усадебного романа, который наиболее полно был представлен в творчестве И.С. Тургенева. Философские, эстетические и этические идеи романа в значительной мере определяются культурным пространством сада. Писатель конструирует его на нескольких уровнях: мифопоэтическом, символическом и реальном, определяемых локусами усадебного текста. Их взаимодействие и взаимоналожение создает сложную художественную структуру, обеспечивающую трансформацию смыслов, разветвленную систему метафор.

Прежде всего сад на мифологическом уровне предстает как олицетворение эдема, мира горнего. Расположенный на горе у обрыва, он создает своеобразную вертикаль мира, где «верх» – «райский сад», вера, Бог, гармония, нравственная чистота, а «низ» – обрыв, пропасть, бездна, грех. Но этот сад – царство Бережковой, бабушки Райского, фамилия которой восходит к славянской Берегине, богине, оберегающей природу, дом, семью, олицетворяющей материнское, родовое начало.

В структуре романа «Обрыв» сад образует усадебный хронотоп, является составной частью лирического сюжета, создает интимное пространство; он олицетворяет буколическую Аркадию, вечно животовращую природу.

Вместе с тем сад представляет собой не только идеальный пейзаж, но и идеальное место пребывания человека на земле, которое репрезентируется аркадийно-пасторальными картинами сельской местности. И.А. Гончаров со свойственной ему художественной скрупулезностью тщательно выписывает локусы этого рая с поэтическим названием Малиновка, поочередно обращаясь к описанию сада, цветников, огорода с его природными дарами. Но, в отличие от условных, стилизованных картин сельских пейзажей, словно сошедших с картин

Ватто или Буше и характерных для идиллии, картины в «Обрыве» отличаются конкретикой, многими реалистическими подробностями.

Идиллические картины, описывающие уютный домашний мир, говорят о возможности высшего счастья, гармонического существования человека на лоне сельской природы в противовес суетной, дисгармонической жизни в большом городе. Следуя в целом сложившейся структуре усадебного романа, Гончаров выстраивает своеобразную цепочку основных составляющих его метасюжета: окружающий ландшафт, сад (или сады), дом (в романе два дома), интерьеры, фамильные портреты предков.

Буколический сад и огород вместе с патриархальным домом создают в романе заветную Аркадию, «спасительный оазис, некое прибежище от земных невзгод» (Дмитриева – Купцова 2003: 151). Вот почему бабушка Райского так бережно охраняет свое царство, патриархальные порядки и традиции, видя разрушающее влияние на них новой жизни. Но самое главное – ей удастся воспитать аркадийный идеал – внучку Марфиньку, воплотившую в себе кротость, наивность, доброту и простодушие, семейные добродетели. Показательна первая встреча с ней Райского, который застаёт ее за кормлением птиц. Пред ним предстала девушка, словно сошедшая с полотен сентиментального Греза. «Так и есть: идиллия! Я знал! <...> думал он, – какая она миленькая! Какая простота, какая прелесть!» (Гончаров 2004: VII, 154). Кажется, что герой, который вечно стремится к абсолюту, неустанно ищет высшую гармонию (не случайно его фамилия восходит к семантике рая), нашел свой идеал. Дальнейшее сближение с девушкой в пространстве буколического сада еще больше убеждает его в этой мысли, когда он любуется ею во время их пребывания в буколическом саду: она «летала по грядкам и цветам, как сильф, блестя красками здоровья, веселостью серо-голубых глаз и летним нарядом из прозрачных тканей» (VII, 174).

Летние дни сближения Райского с Марфинькой в буколическом саду после петербургской суеты и разочарований наполнили его сердце новыми, неизвестными ему чувствами спокойствия и умиротворения. «У него перед глазами был идеал простой, чистой природы, и в душе созидался образ какого-то тихого, семейного романа, и в то же время он чувствовал, что роман понемногу захватывал его самого, что ему было хорошо, тепло, что окружающая жизнь как будто втягивает его...» (VII, 176).

Но этим «тихим счастьем» надолго не могла бы утешиться бурная романтическая натура Райского. Его влекут страсти, новые волнения и искушения, а Аркадия предполагает остановку и обретение ровного, безоблачного счастья на всю жизнь, как в старинных романах, заканчивающихся свадьбой, которые так любила читать Марфинька.

Совсем другое интимное пространство сада у ее сестры Веры. Если окна Марфиньки в бабушкином доме выходят в локальное, замкнутое

пространство: цветник, сад, огород, то совсем другой вид открывается из окон Веринной комнаты: на поля, деревню, сад у обрыва и сам обрыв – пространство открытое в природу. Иными приметам наделен и окружающий ее дом ландшафт, где героиня совершает свои прогулки. Это прежде всего старый запущенный сад, переходящий в лес, темные аллеи и поросший кустами обрыв. Ее романтический сад предстает в движении, воспринимается как книга настроения. Здесь Вера мечтает, грустит, читает, любит Заволжскими просторами, вспоминает и размышляет. Любопытно, что если буколический сад Марфиньки дается только при свете солнца, то романтический сад Веры чаще предстает в пограничные времена суток, даже ночью, при свете луны. Этот ночной сад фосфоресцирует, искрится, мерцающие картины сменяют одна другую. Сама Вера появляется в лунном свете «как белая статуя в зелени» (VII, 575) или «в полумраке, как настоящая ночь, с звездным блеском, с злой улыбкой, с таинственным, нежным шепотом к кому-то и с насмешливой угрозой ему, блещущая и исчезающая, то трепетная, робкая, то смелая и злая!» (VII, 400), а иногда среди ночной грозы, озаренная молниями.

Гончаров совместил два сада – дневной и ночной, солнечный и лунный. У каждого есть свой персонаж. Марфинька – хозяйка солнечного сада, в нем она сама казалась Райскому «какой-то радугой из <...> цветов, лучей, тепла и красок весны» (VII, 174).

Вера – царица лунного сада, ее красота, как «сияющая, таинственная ночь» (Гончаров 2004: VII, 426), полная мглы и искр. Это таинственное мерцание ночи в сознании Райского невольно ассоциируется с картинами великих художников Высокого Возрождения – Антонио Корреджо («Святая ночь») и Паоло Веронезе («Брак в Канне»), – запечатлевших ослепительное сияние ночи.

Каждый из садов романа является местом зарождения и развития любовного сюжета. В буколическом саду разыгрывается простенькая мелодия любви Марфиньки, хотя и в ней была своя поэзия: «Поэзия чистая, свежая, природная, всем ясная и открытая, билась живым родником – в их здоровье, молодости, неиспорченных сердцах» (VII, 495). Поэтому роман Марфиньки и Викентьева нельзя обозначать как вариант обычного мещанского счастья. Идиллия по-своему прекрасна, но может существовать лишь в повторяющемся циклическом времени и для таких натур, как младшая кузина Райского и ее избранник, которых, по выражению автора романа, «не манила даль к себе; у них не было никакого тумана, никаких гаданий». Перспектива была ясна, проста и обоим им одинаково открыта» (VII, 495).

Романтический сад Веры, расположенный на горе у самого «Обрыва», образует своеобразную дихотомическую модель мира, где «верх» – царство бабушки с традициями, часовенкой, верой, а «низ» – дно, соблазн, падение, обрыв, ветхая беседка, в которой происходят тайные

свидания Веры с Марком Волоховым, проповедующим любовь «до срока». Этот сад весь наполнен тайной, дыханием первобытного эроса, как и вся история любви-страсти героини, которая протекает на границе двух миров – культурного пространства сада и дикой природы, мира христианского и языческого, реального и inferнального.

Любопытно проследить все появления Веры в своем саду и доме. То она является земной красавицей, спокойной и задумчивой, словно сошедшей с полотен Мурильо, то казалась Райскому нимфой, змеей или хищной птицей, а иногда русалкой, вынырнувшей со дна Волги «с светлыми прозрачными глазами, с печатью непроницаемости и обмана на лице, с ложью на языке, чуть не в венке из водяных порослей на голове» (VII, 426).

Ее загадочный роман с внезапными исчезновениями и появлениями со дна обрыва, таинственными письмами на синей бумаге, выстрелами, доносящимися откуда-то с берега Волги и доводящими героиню до безрассудства, не укладывается в известные любовные схемы усадебного романа. Борис Райский, которому, казалось бы, изначально должен был стать центральным персонажем этого усадебного сюжета, превращается в лицо страдательное и одновременно в стороннего наблюдателя страсти Веры к неизвестному сопернику. Ему словно отведена роль Чацкого, который только в финале узнает имя избранника своей возлюбленной.

Интимное пространство главной героини, маркируемое романтическим садом, соединяет в себе языческие и христианские семантические коды. В основе страсти лежит первобытный хаос, язычество, неприкрытые одеждами «нимфа и сатир». Поэтому с христианских позиций страсть ведет к греху и утрате рая. Но не так все просто в романе с этим мотивом грехопадения, поскольку в нем отчетливо прослеживается также и жоржсандовская трактовка смысла любви и страсти. О связи «Обрыва» с романом Жорж Санд «Мопра» писал В.А. Недзвецкий (Недзвецкий 1997: 113-124), а о переключках гончаровского романа с ее «Лукрецией Флориани» – О.Б. Кафанова (Кафанова 2003: 260-261). Намек на жоржсандовское понимание любви видится нам и в истории с букетом из померанцевых цветов, который вручается невесте.

История «грехопадения» Веры также прочитывается посредством локусов ее сада. В ней место соблазна символически обозначено «развалившейся и полусгнившей беседкой» на дне обрыва, «в лесу, который когда-то составлял часть сада» (VII, 522). Обычно в романтическом саду руины обозначали неумолимость хода времени, вызывали у его посетителей философскую рефлексию, но здесь ветхость и гнилость беседки семиотически связана с испорченным и духовно развращенным Марком Волоховым. Не случайно Бережкова после падения Веры распоряжается не только разобрать эту беседку, но и закрыть дерном и посаженными деревьями даже то место, где она находилась. Таким образом в романтическом саду Веры исчезает и сам

локус соблазна, Марк больше никогда «не будет "ждать ее в беседке"» (VII, 723). Ценой больших духовных и физических страданий при поддержке своих близких героине вновь удается обрести веру и смысл жизни, подняться со дна обрыва. Возродившейся и преображенной видит Веру Райский после ее болезни. Перед ним предстает уже не царица ночи «с бархатным, гордым и горячим взглядом», а кроткая и задумчивая, полная «нежной грации и унылого покоя» (VII, 711) земная женщина. Ее черты стали более определенными, и Райскому удается, наконец, их запечатлеть на холсте.

Духовное возрождение Веры и свадьба Марфиньки, которая происходит в конце романа, а также планы переустройства усадьбы бабушки являются свидетельством возвращения «потерянного рая» в садах Малиновки. И это возможно потому, что условием нравственного прогресса, в понимании автора «Обрыва», являются основы «русской коренной жизни», ее «племенные черты», которые, по его мнению, будут лежать в жизни и последующих поколений» (Гончаров 1980: 159).

Литература

- Белинский, В.Г. (1982) Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский, В.Г. Собр. соч. в 9 т. Т.8. Москва.
- Гончаров, И.А. (1997) Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. I. СПб., Наука.
- Гончаров, И.А. (1998) Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. IV. СПб., Наука.
- Гончаров, И.А. (2004) Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. VII. СПб., Наука.
- Гончаров, И.А. (1980) Предисловие к роману «Обрыв» // Гончаров, И.А. Собр. соч. В 8 т. Т.8. М.
- Делиль, Ж. (1816) Сады, или Искусство украшать сельские виды. / Пер. А. Воейкова. Санкт-Петербург.
- Дмитриева, Е.Е. – Купцова О.Н. (2003) Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. Москва.
- Доманский, В.А. (2006) Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики // Вестник Томского гос. ун-та. № 291. Сер. Филология». Томск. С. 56-60.
- Доманский, В.А. (2007) Сюжет и метасюжет усадебных романов И.С.Тургенева: Спасское-Лутовиново // Спасский вестник. Вып. 14. Спасское-Лутовиново. С. 20-31.
- Звянецковский, В.Я. (2008) Крымская глава «Обломова» // И.А. Гончаров: Материалы IV Международной научной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск. С. 88–91.
- Ильинская, Т.Б. (2002) «Категория времени в романе “Обломов”» (К истории вопроса) // Рус. лит. № 3. С. 38-43.
- Кафанова, О.Б. (2009) Поэзия и философия сада в творчестве И.С.Тургенева // И.С. Тургенев. Новые исследования и материалы. I /Отв. ред. Н.П. Генералова, В.А. Лукина. СПб., С. 112-130.

- Кафанова, О.Б. (2003) И.А. Гончаров и Жорж Санд: творческий диалог // Гончаров И.А. Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Сборник русских и зарубежных авторов. Ульяновск. С. 260-261.
- Краснощекова, Е.А. (1997) И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.
- Ляпушкина, Е.И. (1989) Идиллический хронотоп в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Вестник ЛГУ. Сер. 2. Вып. 2.
- Недзвецкий, В.А. (1997) В свете традиции («Обрыв» И.А. Гончарова и «Мопра» Жорж Санд) // Недзвецкий, В.А. От Пушкина к Чехову. М., С.113–124.
- Недзвецкий, В.А. (2008) Тоска Ольги Ильинской в «крымской» главе «Обломова»: интерпретации и реальность» // И.А. Гончаров: Материалы IV Международной научной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск.
- Щукин, В.Г. (2007) Тургеневское гнездо и Обломовка // Щукин, В.Г. Гений просвещения. М., С. 272-296.
- Щукин, В.Г. (2007) Усадебный текст русской литературы // Щукин, В.Г. Гений просвещения. М., С. 316-368.
- Щукин, В.Г. (2007) Дача как усадьба «железно-демократического» века // Щукин, В.Г. Гений просвещения. М. С. 370-384.
- Энциклопедия символов (2008) / Сост. В. М. Рошаль. М.; СПб.
- Borowec, Ch. (1994) Time after Time: The Temporal Ideology of “Oblomov” // Slavic and East European Journal. Vol. 38. № 4.
- Dubos, C. (1808) Les Fleurus, idelles. Paris.; Florian. Estelle, pastorale. Paris, 1809.